تاریخ جامع ایران

جلد نوزدهم

بسم الله الرحمن الرحیم

تاریخ جامع ایران

زیر نظر

کاظم موسوی بجنوردی

سرویراستار

صادق سجادی

تهران، ۱۳۹۳

تاریخ جامع ایران/ زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی؛ سرویراستاران دورهٔ باستان: حسن رضایی باغ‌بیدی، محمود جعفری دهقی؛ دورهٔ اسلامی: صادق سجادی.
تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی (مرکز پژوهشهای ایرانی و اسلامی)، ۱۳۹۳.
ج: مصور؛ جدول، نمودار.
* کتابنامه
* فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیپا.
ISBN 978-600-6326-53-5
* ص. ع. به انگلیسی:
The Comprehensive History of Iran
۱. ایران — تاریخ. الف. موسوی بجنوردی، کاظم، ۱۳۲۱- ب. رضایی باغ‌بیدی، حسن، ۱۳۴۵- ج. جعفری دهقی، محمود، ۱۳۲۹- د. سجادی، صادق، ۱۳۳۳ — .
DSR۱۰۹ ۹۵۵
کتابخانهٔ‌ملی‌ایران ۳۵۵۵۴۵۱

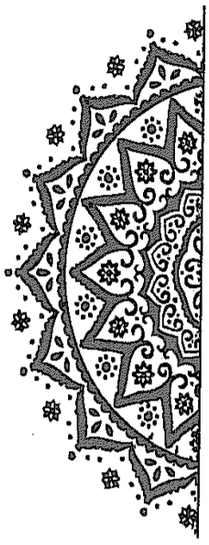
مرکز دائرة‌المعارف بزرگ اسلامی
(مرکز پژوهشهای ایرانی و اسلامی)

نام‌کتاب: **تاریخ جامع ایران، ج ۱۹**
ناشر: **مرکز دائرة المعارف بزرگ اسلامی**
چاپ اول: **تهران، ۱۳۹۳**
حروف نگاران: **زهرا سادات حسینی، سهیلا خطیبی، مهناز مصطفی**
صفحه‌آرا: **زهره رمضان‌پور**
طراح گرافیک و ناظر چاپ: **علیرضا احمدی**
چاپ: **شادرنگ**، صحافی: **معین**، لیتوگرافی: **تراب‌زاده**
شمارگان: **۱,۰۰۰ نسخه**
شابک (دوره): **۸-۳۶-۶۳۲۶-۶۰۰-۹۷۸**
شابک (ج۱۹): **۵-۵۳-۶۳۲۶-۶۰۰-۹۷۸**

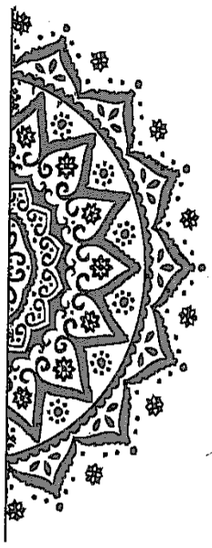
همهٔ حقوق مادی و معنوی این اثر متعلق به مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی است

آدرس: تهران، نیاوران، کاشانک، صندوق‌پستی: ۱۹۵۷۵/۱۹۷ تلفن: ۲۲۲۹۷۶۲۶ نمابر: ۲۲۲۹۷۶۶۳
پست الکترونیک: centre@cgie.org.ir HYPERLINK "mailto:Centre@cgie.org.ir"
www.cgie.org.ir

جلد نوزدهم



دنبالهٔ تاریخ هنر
تاریخ اجتماعی

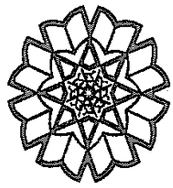


زیر نظر

کاظم موسوی بجنوردی

سرویراستار

صادق سجادی



نویسندگان جلد ۱۹

آژند، یعقوب
افشاری، مهران
امان‌اللهی بهاروند، سکندر
بلوکباشی، علی
ترابی طباطبایی، سیدجمال
جعفری (قنواتی)، محمد
چیت‌ساز، محمدرضا
رحمانی، روشن
رحیمیان، بهزاد
سلطان‌زاده، حسین
سمسار، محمدحسن
کریمی، اصغر
گازرانی، ساقی
متین، پیمان
میرانصاری، علی

فهرست مطالب

- **تاریخچهٔ ضرب سکه در ایران عصر اسلامی**

۱. طبرستانی (تپورستانی) ۱
۲. عرب ساسانی ۲
سکه به سبک اسلامی ایران ۳
الف ـ سکه‌های ایران از امویان تا مغول ۵
ب ـ سکه‌های ایران در دورهٔ مغولان و ایلخانان ۹
ج ـ از جلایریان تا ترکمانان ۱۳
د ـ سکه‌های ایران در دورهٔ صفویه و سلسله‌های بعدی تا ۱۲۹۶ق/۱۸۷۹م ۱۶

- **تذهیب** ۲۹

- **نمایش و نمایشنامه‌نویسی در دورهٔ قاجار**

مقدمه ۴۵
انتقال فرهنگ جدید نمایش به ایران از رهگذر سیاحت در غرب ۴۶
مرحلهٔ اول یا مرحلهٔ ایجاد تصویر انتزاعی از تئاتر غربی ۵۲
۱. اصطلاحات نمایشی به زبان‌های اروپایی ولی با تلفظ فارسی ۵۳
۲. اصطلاحات نمایشی با ترجمهٔ فارسی ۵۴
مرحلهٔ دوم یا مرحلهٔ انتقال فرهنگ تئاتر اروپایی به شکل نظری و عملی ۵۴
نهضت ترجمه و اقتباس آثار نمایشی غربی به زبان فارسی ۵۵
گروه اول آثار نمایشی (ترجمه ـ چاپ) ۶۴
گروه دوم آثار نمایشی (ترجمه ـ اجرا) ۶۶
ظهور نمایشنامه‌نویسی فارسی (۱۲۸۷ق-۱۳۰۲ش/۱۸۷۰-۱۹۲۳م) ۷۱
از آغاز نمایشنامـهٔ فارسی تا انقلاب مشروطیت (۱۲۸۷-۱۳۲۴ق/۱۸۷۰-۱۹۰۶م) ۷۲
از انقلاب مشروطیت تا پایان استبداد صغیر ۷۷

از آغاز حکومت احمد شاه تا پایان سلطنت قاجار ۹۱
آثار نمایشی فکری ۹۵
آثار نمایشی محمودی ۱۰۰
۱. «دانش نظری» در زمینهٔ ادبیات نمایشی ۱۱۴
۲. «تجربهٔ عینی و ملموس» در باب اجرای نمایش در صحنهٔ تئاتر ۱۱۶
۳. «پشتوانهٔ فکری و سیاسی» در غنا بخشیدن به مضامین و درون‌مایهٔ نمایشنامه‌ها ۱۱۷
• **نمایش‌ها و آئین‌های آن**
از آغاز شکل‌گیری تا پایان عصر صفوی ۱۳۱
نمایش‌های مذهبی ۱۳۱
۱. پیش از صفویه ۱۳۲
آیین ظهور امام منتظر ۱۳۵
۲. عصر صفوی ۱۳۷
الف ـ منقبت‌گویی و تعزیه ۱۳۷
ب ـ شیوهٔ اجرای نمایش‌ها ۱۳۹
۱. دسته‌گردانی ۱۳۹
۲. قمه‌زنی ۱۴۶
۳. سنگ‌زنی و نعش‌گردانی سیاه‌تنان و سرخ‌تنان ۱۴۷
۴. دفن‌شوندگان ۱۴۹
۵. عمرکُشان ۱۵۰
نمایش‌های غیرمذهبی ۱۵۱
اهل بازی ۱۵۳
۱. تاس‌بازی ۱۵۳
۲. لعبت‌بازی (خیمه‌شب‌بازی) ۱۵۳
۳. شعبده‌بازی (حقه‌بازی) ۱۶۰
۴. جانوربازی ۱۶۴
الف ـ گرگ‌بازی ۱۶۶
ب ـ قوچ‌بازی ۱۶۷
ج ـ گاوبازی ۱۶۹
د ـ میمون‌بازی، خرس‌بازی و خروس‌بازی ۱۷۰
ه ـ سایر جانوران ۱۷۲
۵. نمایش‌های آیینی و شادی‌آور ۱۷۲
الف ـ نوروز ۱۷۲
ب ـ جشن گل سرخ ۱۷۳
ج ـ جشن آب‌پاشان ۱۷۵
د ـ جشن شاطر ۱۷۷
ه ـ میرنوروزی (کوسه برنشین) ۱۷۸

و ـ نوازندگی و رقص آتش‌بازی و چراغانی ۱۸۱
ز ـ سایر نمایش‌ها ۱۸۶
نمایش‌های اهل زور ۱۸۹
۱. کشتی‌گیری ۱۸۹
۲. سله‌کشی (طبق‌کشی) ۱۹۶
۳. رسن‌بازی (بندبازی) ۱۹۷
۴. قپق‌اندازی ۲۰۱
۵. چوگان‌بازی ۲۰۳
۶. سایر نمایش‌های اهل زور ۲۰۶
الف ـ زوبین‌اندازی (جریده) ۲۰۶
ب ـ شمشیربازی ۲۰۷
ج ـ چند نمایش دیگر ۲۰۷
نمایش‌های اهل سخن ۲۰۹
۱. مداحان و سقایان و غرّاخوانان ۲۰۹
۲. خواص‌گویان و بساط‌اندازان ۲۱۱
۳. نقالان (قصه‌خوانان و افسانه‌گویان) ۲۱۲
دلقک‌بازی ۲۱۷
از سقوط صفویه تا پایان عصر قاجار ۲۲۱
نمایش‌های مذهبی ۲۲۱
۱. مقدمه ـ تا آغاز قاجار ۲۲۱
۲. سیر تکوینی نمایش تعزیه در دورهٔ قاجار ۲۲۴
۳. متون تعزیه ۲۳۹
۴. تعزیه به لحاظ ساختار ۲۴۳
۵. تعزیه در بوتهٔ نقد ۲۴۶
نمایش‌های غیرمذهبی ۲۵۱
دلقک‌بازی ۲۵۴
تقلید ۲۵۵
سیاه‌بازی (تخت‌حوضی، روحوضی) ۲۵۹
نمایش عروسکی ۲۶۵
نقالی ۲۶۸
پرده‌خوانی یا شمایل‌گردانی ۲۷۴
معرکه‌گیری ۲۷۶
• **سینمای ایران**
ورود سینما به ایران ۳۰۳
پیشگامان ۳۰۵
سینما در ولایات ۳۱۵

بخش چهارم **تاریخ اجتماعی**

- **روستا و روستانشینی**

قشربندی اجتماعی دهنشینان یا دهقانان ۳۳۳
سیمای دههای ایران ۳۳۴
خانوادهٔ روستایی ۳۳۸
پیشینه ۳۳۸
پس از اسلام ۳۴۵

- **شهر و شهرنشینی**

شهرهای ایرانی از قرن ۱ تا قرن ۷ق ۳۵۶
شهرهای ایران از دورهٔ ایلخانی تا دورهٔ قاجار ۳۵۹

- **خانواده و خویشاوندی در ایران و تحولات آن**

مفهوم خانواده و خویشاوندی ۳۷۱
نقش ابعاد جسمانی ـ فرهنگی در شکل‌گیری خانواده و خویشاوندی ۳۷۲
خانواده و خویشاوندی در ایران ۳۷۳
تحول در نظام خانواده و خویشاوندی از دوران باستان تاکنون ۳۷۵
خانواده ۳۹۰
انواع خانواده ۳۹۰
کارکردهای خانواده ۳۹۵
شبکهٔ خویشاوندی و کارکردهای آن در ایران باستان ۳۹۶
عناصر تشکیل دهندهٔ خویشاوندی ۳۹۷
گروههای خویشاوند در ایران باستان ۳۹۸
کارکردهای خویشاوندی ۴۰۰
خانواده و خویشاوندی در دورهٔ اسلامی ۴۰۰
انواع خانواده ۴۰۶
کارکردهای خانواده ۴۰۶
خویشاوندی ۴۰۷
ساختار خویشاوندی و کارکردهای آن در جامعهٔ سنتی ایران اسلامی ۴۰۸
ساختار خویشاوندی و نقش آن در میان کوچنشینان ۴۱۰
خویشاوندی در میان روستائیان و شهرنشینان ۴۱۵
ماهیت شبکهٔ خویشاوندی و کارکردهای آن در شهر و روستا ۴۱۶
دگرگونی در جامعهٔ سنتی و تأثیر آن بر خویشاوندی ۴۱۸
پیامدهای نفوذ تمدن غرب و نوسازی در ایران ۴۱۸
تغییر و تحول در نظام خویشاوندی ۴۲۲

- **تاریخچهٔ شکل‌گیری و تحول هنر آشپزی در ایران**

پیدایش ۴۳۶

روش‌های آشپزی ۴۳۹
آشپزی و جنسیت ۴۴۱
آشپزی ایرانی ۴۴۵
الف ـ اصول ۴۴۵
ب ـ تأثیرگذاری ۴۴۶
ویژگی‌های کیفی ۴۴۸
جهان‌شمول شدن ۴۵۲
نقش طبقاتی ۴۵۴
آشپزخانه یا مطبخ ۴۵۶
الف ـ اجاق ۴۵۶
ب ـ اجاق‌بندی ۴۵۷
ج ـ قداست ۴۵۷
آشپزخانهٔ خصوصی خانگی ۴۵۸
الف ـ آشپزخانه‌های سنتی ۴۵۸
ب ـ آشپزخانه‌های امروزی ۴۶۰
آشپزخانهٔ اعیانی ـ درباری ۴۶۲
اسباب آشپزخانه ۴۶۳
سوخت آشپزخانه ۴۶۵
آشپزخانهٔ عمومی ۴۶۷
آشپزخانهٔ فرنگی ۴۷۱
حسبَت ۴۷۳
آشپز ۴۷۴
مناصب و القاب دیوانی ۴۷۸
ویژگی‌های سرآشپز ۴۸۰
جامهٔ آشپزی ۴۸۱
آشپزی‌نامه‌نویسی ۴۸۳
آشپزی‌نامه‌نویسان ۴۸۳

- **تاریخ پوشاک ایرانیان از ابتدای اسلام تا قاجار**

پیشگفتار ۵۲۱
۱. لباس ساسانی ۵۲۲
۲. لباس پیامبر اسلام ۵۲۳
دورهٔ خلفای راشدین و بنی‌امیه ۵۲۴
دورهٔ بنی‌عباس ۵۳۲
دورهٔ حکومت‌های ایرانی ۵۴۲
الف ـ نواحی شرقی (طاهریان، صفاریان و سامانیان) ۵۴۲
ب ـ نواحی مرکزی، غربی و جنوبی (آل زیار و آل بویه) ۵۵۱

ج ـ سرزمین‌های شمالی (علویان طبرستان) ۵۵۹
دورهٔ ترکان (غزنویان، سلجوقیان و خوارزمشاهیان) ۵۶۲
دورهٔ مغول ۵۷۴
دورهٔ تیموری ۵۸۷
دورهٔ صفوی ۵۹۷
دورهٔ افشار تا قاجار ۶۱۱
• **طب عامه**
تاریخ، اسطوره، سنت ۶۸۲
طب خواص/ عوام ۶۸۹
فلسفهٔ طب عامه ۶۹۴
الف ـ سبب‌شناسی بیماری‌ها ۶۹۵
ب ـ نمادپردازی و نشانه‌ها ۶۹۷
ج ـ بیماری و ناخوشی ۶۹۹
درمانگران و روش‌های درمانی ۷۰۱
چشم‌انداز طبابت‌های عامیانه ۷۱۴
• **فتوت**
الف ـ جوانمردان سیفی ۷۲۴
۱. عیاران ۷۲۴
۲. اخیان ۷۲۷
۳. پهلوانان ۷۲۸
۴. اهل زورخانه ۷۳۳
۵. لوتیان ۷۴۰
ب ـ جوانمردان قولی ۷۴۲
• **عیاری**
خلاصه‌ای از پژوهش‌های انجام شده در زمینهٔ عیاری ۷۵۷
به سوی تعریفی از عیاری ۷۶۷
شیوه و مکانیزم فعالیت عیاران ۷۸۳
منزلت اجتماعی عیاران و تشکیلات آنها ۷۹۹
نتیجه ۸۱۳
• **ادبیات شفاهی**
ویژگی‌های ادبیات شفاهی ۸۲۴
تشابهات و تفاوت‌های ادبیات شفاهی اقوام و ملت‌های مختلف ۸۳۳
آیین‌های اجتماعی و ادبیات شفاهی ۸۴۰
انواع ادب شفاهی ۸۴۱
الف ـ ادبیات داستانی ۸۴۵
ب ـ ادبیات نمایشی ۸۸۹

- **ادبیات شفاهی در افغانستان**

تاریخچه ۱۰۱۳
ضرب‌المثل ۱۰۱۶
چیستان ۱۰۱۷
بیت ۱۰۱۸
دوبیتی ۱۰۱۸
رباعی ۱۰۱۹
سرود ۱۰۲۰
ترانه ۱۰۲۲
بدیهه ۱۰۲۳
مرثیه ۱۰۲۳
نثر شفاهی دری ۱۰۲۳
افسانه ۱۰۲۳
روایت ۱۰۲۷
لطیفه ۱۰۲۸
حماسه ۱۰۲۸
درام خلقی ۱۰۲۹
شاعران محلی ۱۰۲۹

- **نمایه** ۱۰۴۷

تاریخچهٔ ضرب سکه در ایران عصر اسلامی

سید جمال ترابی طباطبایی

سکه اثر مُهری است مشتمل بر نوشته یا تصویر یا هر دو که به‌طور منفی بر «سر سکه» نقر می‌شد، و با عمل ضرب بر فلزات قیمتی و نرم و بادوام مانند طلا و نقره، و فلزات کم‌ارزش مانند مس و برنز، به‌طور مثبت نقش می‌بست. سرسکه از فلزات سخت مانند آهن و فولاد تهیه می‌شد. محصول به‌دست آمده را مسکوک می‌نامیدند. اثر منقور بر سرسکه، و مضروب بر فلز، شامل اطلاعات مفید و مستند دربارهٔ نام و عنوان، معتقدات صاحب سکه، سال و محل ضرب بوده است.

در آغاز دورهٔ اسلامی هنوز مسکوکات ایرانی ساسانی مورد استفاده بود. سپس که مسلمانان به ضرب سکه پرداختند سبک و شکل آنرا نیز از سکه‌های ساسانی اقتباس کردند تا سال ۷۶ق/۶۹۵م سکه نقره یا درهم که از شکل و سبک عمومی سکه‌های ساسانی برخوردار است، به‌دستور حاکمان عرب یا اسپهبدان گاوبارهٔ طبرستان ضرب می‌شد[1]. این سکه‌ها را در دوگونه می‌توان دسته‌بندی کرد:

۱. طبرستانی (تپورستانی)

منسوب به اسپهبدان گاوباره و به نام آنان ضرب شده و از سال ۵۹ تا ۱۰۹ طبرستانی یا یزگردی جدید تاریخ ضرب دارد[۲]. ولی به استناد سکه‌های مکشوفه و رده‌بندی شده تا سال ۱۱۵ یزگردی جدید دیده شده است[۳]. حکام عرب طبرستان نیز از سال ۱۰۹ تا ۱۴۴ یزگردی جدید، بدان سبک سکه زده‌اند[۴].

شکل عمومی سکه‌ها

روی سکه متن: نیم‌رخ راست شاه ساسانی؛ مقابل صورت نام اسپهبد با رسم‌الخط پهلوی ساسانی؛ در پشت سر صورت جملهٔ «آرمان آخروت» در حاشیه دوایر خط و زنجیره و بیرون دوایر در سمت‌های: راست و چپ و پایین، ماه و ستاره و متن پشت سکه تصویر آتشدان و در طرفین آن پیربدان یا نگهبانان آتش در سمت راست محل ضرب سکه به خط پهلوی «تپورستان»، و در سمت چپ سال ضرب سکه آن هم با رسم‌الخط پهلوی ساسانی[۵].

عددنویسی به سبک ساسانی

طرز عددنویسی از راست به چپ و با حروف بوده و سیر صعودی داشته یعنی از یکان شروع شده و بعد از دهگان به صدگان و... خاتمه می‌یافته است[۶]. شواهد از این نوع کتابت و قرائت: در زبان فارسی امروز شمارش از ۱۱ تا ۱۹ باقی مانده که تقدم با ارقام یکان است. ولی از ۲۱۱ به بالا همه جا وارونه خوانده و نوشته می‌شود. شاهد دیگر در زبان عربی است که هنوز به سبک ساسانی است؛ و در قسمت مربوطه گفته خواهد شد[۷]. بعد از تسلط مسلمانان بر ایران، به همان سبک سکه زدند که نام حکام عرب به جای نام اسپهبد گاهی با رسم‌الخط پهلوی و زمانی با خط کوفی می‌باشد. قبل از عمرو بن العلاء با رسم‌الخط پهلوی؛ در دورهٔ عمرو بن العلاء با هر دو رسم‌الخط؛ و بعد از او همه با رسم‌الخط کوفی است[۸].

۲. عرب ساسانی

با تمام مختصات سکه‌های خسرو دوم و یزگرد سوم ساسانی سرسکه تهیه می‌شده است. حتی نام محل ضرب با حروف اختصاری که در زمان ساسانیان معمول بوده و در

اغلب ضرابخانه‌های مانده از دورهٔ ساسانیان، ضرب شده است. عددنویسی هم به همان سبک منتها از مبدأ هجری قمری بوده است. به‌جای نام پادشاه ساسانی در مقابل صورت، نام حاکم عرب آن هم به رسم‌الخط پهلوی ساسانی است؛ به استثنای حجاج بن یوسف ثقفی که نام او با دو رسم‌الخط در سکه‌های مختلف نقر شده است. ولی در حاشیهٔ سکه، شعایر اسلامی مانند شهادتین و «للّه‌الحمد ربّی‌اللّه/ بسم‌اللّه ربّی/ ولی‌الامر» حتی شعار خارجیان «لاحکم الاللّه» منقور است[۹].

سکه به سبک اسلامی ایران

اگر از اختلافات موجهی که بعضی عقیدتی و برخی عشیرتی است صرف‌نظر کنیم و فقط شکل عمومی سکه‌ها را در نظر بگیریم می‌توانیم سکه‌های اسلامی ایران را به ادوار عمدهٔ زیر تقسیم نماییم:

الف ـ امویان تا استیلای مغول که شامل عباسیان و سلسله‌های نیمه‌مستقل و مستقل نیز می‌شود.

ب ـ دورهٔ مغول، ایلخانیان ایران و ترکمانان تا انقراض آق‌قویونلوها.

ج ـ صفویه و سلسله‌های بعدی تا سال تأسیس ضرابخانهٔ رسمی ۱۲۹۶ق/۱۸۷۹م.

د ـ از بدو تأسیس ضرابخانه و تغییر واحد قران به ریال تا ۱۳۵۷ش/۱۹۷۸م.

هـ ـ حکومت جمهوری اسلامی ایران.

الف ـ سکه‌های ایران از امویان تا مغول

تا خلافت عبدالملک بن مروان (۶۵-۸۶ق/۶۸۵-۷۰۵م) سکه‌های نقره به سبک ساسانی و طلا به سبک عرب بیزانسی ضرب شد. از سال ۷۶ق/۶۹۵م دینارها، و از سال ۷۹ق/۶۹۸م درهم‌ها به سبک اسلامی تهیه و به‌رغم مخالفت عده‌ای که از نقر شهادتین و آیات قرآنی ناراضی بودند ضرب و متداول شد. با وجود اینکه شهادتین و آیاتی هرچند کوتاه از سور قرآن، بر حاشیهٔ درهم‌ها، نقر می‌شده و در دست مسلم و کافر در جریان بود؛ مخالفتشان جنبهٔ دفاع از مقدسات اسلامی نداشت بلکه از محو آثار تمدن ایران و حتی روم متأثر بودند. به‌هرحال با وجود مخالفت‌ها از سال ۷۹ق/۶۹۸م به بعد سکه به

سبک اسلامی ضرب گردید و جریان یافت. شکل عمومی زیر که با مختصر تغییرات تا حملهٔ مغول متداول بوده است.

متن روی سکه: «...اللّه اَحَدٌ اللّه الصَّمَدٌ لَم یَلد وَ لَم یُولَد وَ لَم یَکُن لَـهُ کُفُـؤاً اَحَـدٌ» (اخلاص/۱/۱۱۲-۴)

حاشیه روی سکه: «مُحَمَّدٌ رَسُولُ‌اللّه اَرسَلَهُ بالهُدی وَ دین‌الحَقّ لیُظهرَهُ عَلَی‌الـدّین کُلّه وَ لوکَرهَ المُشرکُونَ».

که اول آیات «هُوَالّذی اَرسَلَ رَسُولَهُ بالهُدی...» (الصّف/ ۹/۶۱، التوبه/۳۳/۹) اسـت و به‌جای آن « مُحَمَّدٌ رَسُولُ‌اللّه اَرسَلَهُ بالهُدی» نقر کرده‌اند.

متن پشت سکه: «لا الهَ الّااللّه ـ محمّد رسول‌اللّه».

حاشیهٔ پشت سکه: «بسم‌اللّه ضرب هذالـ (دینـر، نصـف، ثلـث/ درهـم/ فلـس)ب... فی‌سنة...).

جملهٔ بالا که جنس، محل ضرب و سال ضرب را تعیین می‌کند تا زمان حکومـت ایلخانان ایران در تمام سکه‌ها قید شده است و بعد از چند دهه قید زمان «فی» حذف شده و به ندرت نوشته می‌شد. همچنین در حاشیهٔ روی دینارها به علت تنگی جا جملهٔ «و لوکَرهَ المُشرکُونَ» و نام محل ضرب به این دلیلی که تمام دینارها در دارالخلافه ضرب می‌شد حذف شده است[۱۰].

فلوس امویان انواع متعدد داشته و در هر ضرابخانه به شکلی ضرب می‌شده اسـت. چند نمونه از آنها درج می‌شود:

۱. روی سکه: «محمد رسول‌اللّه»، پشت سکه: «لا اله الااللّه وحده لا شریک له»،[۱۱]

۲. روی سکه: «امراللّه بالوفا والعدل»، پشت سکه: «بسم‌اللّه ضرب هذا الفلس بالرّی سنه اربع و مئه» (۱۰۴ق/۷۲۲م).

۳. روی سکه: «لا اله الااللّه وحده»، پشت سکه: «محمد رسول‌اللّه»، حاشیه: «بسم‌اللّه مما امر به الامیر ولید بن تلیت بالموصل».

۴. روی سکه: «مما امر به الامیر یزید بن عمر علی یدی حبیب بن بعدیل(بدیل)»، پشت سکه: «ضرب بالرّی سنه احدی و ثلثین و مئه» (۱۳۱ق/۷۴۹م).

خلافت ۵ سالهٔ مروان بن محمد با قیام عباسیان و طرفداران آنها مصادف و منجر

به انقراض امویان شد. از آثار آن مبارزات، سکه‌هایی است که مخالفان امویان در ضرابخانهٔ شهرهای مرکزی و شرقی ایران ضرب کرده‌اند و با نقر قسمتی از آیهٔ الشوری/۲۳/۴۲ مخالفت خود را علیه غاصبین خلافت اعلام کرده‌اند: « ...قُل لا اَسئلُکُم عَلَیه اَجراً الّا المَوَدَةَ فی‌القُربی...»[۱۲].

عباسیان

با تغییر خلافت عبارات روی سکه نیز تغییر یافت و به‌جای سورهٔ اخلاص تشهد «محمد رسول‌اللّه» جایگزین شد و به جز نام خلیفه و نام حاکم منطقه با تکحرف (مونوگرام) یا به‌طور کامل و یا فقط لقب، و اغلب نام وزرا نیز، بر روی سکه نقر می‌شد. در زمان هارون‌الرشید نوع سکه در یک زمان محدود از ده‌ها تجاوز می‌کند و اسامی و عناوین زیر دیده می‌شود: «الخلیفة الرشید، الخلیفة هرون، امین ولیعهد المسلمین، مأمون ولی ولیعهد المسلمین....»[۱۳].

خلافت امین و عزل مأمون از ولیعهدی مداخلهٔ ایرانیان، به شکست و قتل امین منجر شد و چندی بعد خراسان و سپس به‌تدریج بعضی از دیگر ولایات ایران به نوعی استقلال دست یافتند یا دعوی استقلال کردند. در این ادوار در ایالتی یا ایالاتی از ایران خطبه و سکه به نام خود می‌زد و ذکر نام خلیفهٔ عباسی را به عنوان وظیفهٔ دینی، و برای کسب مشروعیت معمول می‌داشت. کلیات سکه‌های این دوره (از خلافت امین به بعد) مشابه بوده؛ ولی با بالا رفتن قدرت امرای ولایات و مخصوصاً استقلال‌طلبان، از نفوذ خلیفه کاسته شد و به‌جایی رسید که خلیفهٔ عباسی دست نشاندهٔ امرای ایران گردید. با وجود این به دستور خلیفهٔ عباسی آیهٔ زیر را در حاشیهٔ خارجی پشت سکه نقر می‌کردند: «... للّه الاَمرُ من قَبلُ وَ من بَعدُ وَ یَومَئذ یَفرَحُ المُؤمنُونَ بنَصراللّه... » (روم/۴/۳۰، ۵) و تا آخرین روزهای خلافت عباسیان، این آیات در حاشیهٔ خارجی پشت سکه‌ها (دینار و درهم) ضرب می‌شده است[۱۴].

در طول قرن ۳ و ۴ق/۹ و ۱۰م امرای ایرانی در عراق و ایران، چون صفاریان و بویهیان و سامانیان، و یک قرن بعد سلاطین غزنوی سکه به نام خود و خلیفه زدند؛ در شمال و شمال غربی هم سلسله‌هایی مانند کنگریان، سلاریان، علویان طبرستان با حذف نام

خلیفه از سکه و خطبه اعلام استقلال کردند. البته استقلال واقعی در غرب و جنوب و مرکز به دورهٔ آل بویه، و در شرق به روزگار سامانیان دست داد که به شرح بعضی از سکه‌های آنها و نوادر سکه‌هایی از عباسیان اکتفا می‌شود.

۱. سکهٔ حضرت امام رضا(ع)، متون تاریخی با اختلاف اقوال حاکی است که روز سوم رمضان ۲۵/۲۰۱ مارس ۸۱۷ آن حضرت به ولیعهدی مأمون انتخاب و در اواخر صفر ۲۰۳/اوایل سپتامبر ۸۱۸ به شهادت رسید[۱۵]. در این مدت به نام مأمون و امام رضا(ع) به عنوان خلیفه و ولیعهدی در شهرهای مختلف سکه زده می‌شد، و اکنون اندکی از آنها در موزه‌ها و مجموعه‌های شخصی وجود دارد.

روی سکه: «للّه محمد رسول‌اللّه المأمون خلفیةاللّه مما امر به الامیرالرضا ولی عهد المسلمین علی بن موسی بن علی بن ابی‌طالب ذوالرّیاستین».

حاشیه: الصف /۹/۶۱، التوبه /۳۳/۹

پشت سکه: شهادتین ـ «المشرق»[۱۶].

حاشیه: «بسم‌اللّه ضرب هذاالدرهم بـ (سمرقند ۲۰۲ و ۲۰۳ یا اصفهان ۲۰۱ و ۲۰۴) سنه...»[۱۷].

۲. سکه داعی علوی طبرستان، بر متن و حاشیهٔ روی سکه که به سبک عباسی است جملهٔ: «الداعی الی‌الحق» بر بالا، و در پایین «محمد رسول‌اللّه» اضافه شده؛ و اسم داعی در حاشیهٔ پشت سکه به ترتیب زیر آمده است: «بسم‌اللّه ضرب هذا الدینر (الدرهم) فی خلافةالحسن بن القسم بآمل سنه ست و ثلثمائه» (۳۰۶ق/۹۱۸م)،[۱۸]

۳. سکه وهسودان بن محمد از سلاریان، روی سکه: «علی خلیفةاللّه /عـ ـد/وهسودان ابن محمد/ سیف/ المحمد».

حاشیه: «انّما وَلیّکُمُ اللّه وَ رَسُلُهُ وَ الَذّینَ آمَنُوا اَلَذّینَ یُقیمُونالصَّلاةَ وَ یُؤتُونَالّزکوةَ وَ هم راکعُونَ» (المائدة /۵۵/۵).

پشت سکه: شهادتین، حاشیهٔ داخلی: «بسم‌اللّه ضرب هذالدرهم بسلیل‌آباد سنه ثلث و اربعین و ثلثمائه» (۳۴۳ق/۹۵۴م).

حاشیهٔ خارجی: «محمد/ علی/ الحسن‌الحسین/ علی/ محمد/ جعفر/ اسمعیل/ محمد»[۱۹].

این سکه اسماعیلی یا ۷ امامی بودن او را القا می‌کند؛ ولی ۸سال بعد (۳۵۱ق/۹۶۲م) به نام همین شهریار سکه‌ای به سبک سکه‌های عباسی ضرب شده است که متن روی آن چنین است: «للّه/ محمد رسول‌اللّه/ المطیع‌للّه/ السلار وهسودان بن محمد» و متن پشت سکه: «لا اله الااللّه/ وحده لا شریک له/ اسمعیل بن وهسودان».

حاشیهٔ داخلی: «... باردبیل سنه احدی و خمسین و ثلثمائه» (۳۵۱ق/۹۶۲م).

حاشیهٔ خارجی مشتمل بر آیهٔ ۵۴ از سورهٔ الروم.[۲۰]

۳. سکه‌های آل بویه، آل زیار، آل کاکویه، سامانیان، غزنویان و ... در طول قرون ۳ تا ۵ ق/۹-۱۱م، اغلب سکه‌های این دولت‌ها به سبک عباسیان بوده و ذکر نام خلیفه (هرچند گاهی دست نشانده بود) و امیر سامانی، سلطان غزنوی و امیر بویهی و زیاری بر آن ضرب می‌شده است سکه‌های غزنویان اغلب از نقرهٔ کم‌عیار و قطع کوچک و رسم‌الخط دیگری زده شده، حتی در پشت بعضی سکه‌های سلطان محمود مطالبی با خط و زبان هندی منقور است. که نشانهٔ تسلط او بر قسمتی از هند بوده است او اطاعت خود را از خلیفهٔ عباسی با نقر نام خلیفه «القادر باللّه» و القاب و منصب خود با اشاره بر آنها: «ولی عهده العالم بالدین/ یمین‌الدوله امین‌المله/ محمود بن سبکتکین/ ابوالقسم» نشان می‌دهد؛ اما کلمهٔ سلطان در سکه‌های او نقش نشده است[۲۱]. و سکه‌های قابل توجه از محمود غزنوی به شمارهٔ ۴۲۰ در موزهٔ آذربایجان وجود دارد، که متن و حاشیهٔ روی به سبک امویان ولی پشت سکه به شرح زیر است:

«للّه محمد رسول‌اللّه الامیر السید یمین‌الدوله امین‌المله ابوالقاسم» و تصویر شمشیری کوتاه هم دیده می‌شود. تاریخ ضرب سال ۳۹۰ق/۱۰۰۰م است. نام خلیفه ندارد و چون یک سال بعد از انقراض سامانیان ضرب شده، عنوان امیر را از سامانیان، سید را هم از آل بویه گرفته با القاب اعطایی خلیفهٔ عباسی ترکیب کرده است. مشابه این سکه به امر ابوجعفر محمد بن دشمنزیار کاکویی در اصفهان به سال ۴۰۵ق/۱۰۱۴م ضرب شده و اسم محمد بر متن سکه زیر سورهٔ «اخلاص» دیده می‌شود. متن پشت سکه شهادتین و القادر باللّه. از این امیر کاکویی سکه‌ای دیگر مسکوک سال ۴۱۱ق/۱۰۲۰م با عناوین زیر موجود است.

روی سکه متن: «محمد رسول‌اللّه شاهانشاه مجدالدولة بن فخرالدولة».

پشت سکه متن: «لا اله الاالله/ وحده لاشریک له/ القادر بالله/ محمد بن دشمنزیار»[۲۲].

۴. سکه‌های منصوب به دشمنزیار به شرح زیر وجود دارد که نمایشی از کشاکش قدرتمندان بوده و نام القادر بالله عباسی در این میان واقعاً عنوان وزن شعر دارد. در حالی‌که در همین زمان سلطان محمود غزنوی به نام القادر بالله بر سکهٔ خود، بر خود می‌بالید متن روی سکه: «حسنا/ محمد رسول‌الله/ عضدالدین علاءالدوله محمد بن دشمنزیار» حاشیه: (الصف/۹/۶۱، التوبه /۳۳/۹) هوالذی ارسل رسوله بالهدی ... .

متن پشت سکه: «لا اله الاالله/ وحده لا شریک له/ القادر بالله/ مجدالدولة علی بویه».

حاشیهٔ داخلی: «امیرالامراء سماءالدولة و سناءالملة ابوالحسن بن شمس‌الدولة».

حاشیهٔ خارجی: «بسم‌الله ضرب هذالدرهم بالکوفه سنة تسع و عشره و اربعمائه» (۴۱۹ق).

بر عرصهٔ متلاشی امپراتوری عباسی، آل سلجوق دولتی قدرتمند و ثروتمند ایجاد کرد. همه جا سکه بر طلا زدند و القاب و عناوین جدید آوردند مانند: «السلطان الاعظم/ شاهنشاه/ تغرل بیک ابوطالب/ رکن‌الدنیا و الدین/ ابوالفتح/ ابوالمطفر و ... سلاجقهٔ سکهٔ نقره اندک دارند و مس ندارند. درهم سلجوقی بسیار کمیاب است[۲۳]. و از ۱۵ قطعه دینار معرفی شده فقط یکی نقره است[۲۴].

بعد از ملکشاه شاخه‌هایی از سلاجقه در ایالت مختلف بعضاً با قبول سلطنت برکیارق و سنجر سلطنت کردند مانند سلاجقهٔ کرمان و کردستان و روم. سلاجقهٔ روم بر شرق آناتولی تا ظهور عثمان غازی بن ارطغرل در ۶۹۹ق/۱۳۰۰م فرمان راندند[۲۵].

از نیمهٔ اول قرن ۶ ق/۱۲م با حمایت سلاجقه، اتابکان در آذربایجان، فارس و لرستان؛ و همزمان با آنها خوارزمشاهیان در شمال شرق ایران سلطنت کردند و با حملهٔ مغول منقرض شدند یا با قبول تابعیت مغول سلطنت محلی یافتند.

اتابکان همگی (به استثنای آبش خاتون اتابک فارس) سکه بر مس زدند. منتها با رسم‌الخطی زیبا و مدون به‌طوری‌که مجموعهٔ کلمات در متن سکه به‌صورت مربع درمی‌آید. به‌طور کلی دو نوع فلوس زدند؛ بعضی نامرتب و بدخط و برخی بسیار زیبا و شکیل که به نام ازبک و ابوبکر پسران محمد جهان پهلوان و نصرت‌الدین محمود هزاراسپی زده شده است:

متن روی سکه « اتابک‌الاعظم/ ازبک بن محمد/ ملک‌الامرا/ نصرةالدین محمود/ بن بشکین بن/ محمد»، اطراف متن: «محمد/ یمین امیر/ المؤمنین».

متن پشت سکه: «لا اله الاالله/ محمد رسول‌الله/ صلی‌الله علیه/ الناصر لدین‌الله/ امیرالمؤمنین»، در چهار طرف متن: «ضرب باهر/ سنه ست/ عشره و/ ستمائه» (۶۱۶ق/ ۱۲۱۹م)[۲۶].

ب ـ سکه‌های ایران در دورهٔ مغولان و ایلخانان

چون مغولان معتقد به ادیان توحیدی و شعایر مذهبی اقوام مغلوب نبودند، سکهٔ آنها تقلید ناقصی از گذشتگان بومی بوده است. همچنین به علت ترک‌تازی‌ها و خرابی شهرها تا دههٔ چهارم قرن ۷ق/۱۳م سکه وضع مرتبی نداشت مگر در ایالات دور از دسترس آنها. از این دوره سکه‌هایی از منگو قاآن به شرح زیر وجود دارد:

روی سکه: « مونککا قاآن الاعظم العادل»، محل ضرب: تفلیس، نیشابور، ... .

پشت سکه: «لا اله الاالله/ وحده لا شریک له/ جمادی‌الاولی یا رجب سنه ثلاث خمسین و ستمائه» (۶۵۳ق/۱۲۵۵م)[۲۷].

کلمهٔ مونککا به معنی نوشته، حجت، پیمان و یا نام منکو قاآن به صورت زیر بررسی شده: ۱. موجلکا[۲۸]، ۲. مونککا[۲۹]، ۳. مونککو و مونککا[۳۰]، ۴. مونککا قاآن[۳۱]، ۵. منککا، منگو قاآن[۳۲]. نوشتهٔ اقبال صریح‌تر و صحیح‌تر از همه است: منگو قاآن یا هولاگو یا هولائو[۳۳].... رسم‌الخط این کلمه بر تمام سکه‌ها اعم از منگو قاآن یا هولاگو. مونککا بوده و هیچ‌جا حرف سوم «چ» نبرده است. این کلمه به صورت «موچککا» فقط در بررسی رجب‌زاده وجود دارد[۳۴].

دولت ایلخانان ایران با حکومت هولاگو، به فرمان منگو قاآن، با فتح بغداد و قتل خلیفهٔ عباسی بنیاد شد.

پس از سقوط خلافت، همان وحدت صوری نیز از هم گسیخت و هر زمان به شکلی و هر جا به صورتی سکه زده شد. به‌طوری‌که در طول سه قرن ۷-۱۰ق/۱۳-۱۶م یعنی از سال ۶۱۶ تا ۹۰۹ق/۱۲۱۹-۱۵۰۳م در دورهٔ ایلخانان مغول و ترکمانان نوع سکه از صدها می‌گذرد این مسکوکات به‌طور خلاصه به شرح زیر رده‌بندی می‌شود.

اوایل دورهٔ ایلخانان متن سکه چنین بود: قاآن‌الاعظم مونکا قاآن/ هولاگو خان[۳۵] حاشیهٔ: آیهٔ (آل عمران/۲۶/۳). ولی بعد از مرگ منگو قاآن، چنین ضرب شده است: «قاآن‌الاعظم هولاکو الخان المعظم خلد ملکه»[۳۶].

حکومت هولاگو نقطهٔ تحولی است که تمام روش‌های اسلامی را که مدت ۵ قرن و نیم بر سکه جاری بود، به‌هم زد و عناوین و القاب و سایر شعایر را به‌کلی از بین برد. سکه‌های عباسیان یا به‌طور کلی اسلامی غیر از دوایر خطی (به تقلید از ساسانیان) و رسم‌الخط کوفی تزیینات دیگری نداشت. بهترین نمونه‌های آن سکهٔ دشمنزیار و دینارهای المستصعم عباسی است که رسم‌الخط آن اگر به خط یاقوت مستعصمی نباشد منصوب به شاگردی از شاگردان متعدد اوست. همچنین سلاجقه به علت عدم اعتنا به تحریم‌های اسلامی از نقر گل و تمغا و شمشیر بر سکه‌ها إبا نداشتند و برای اولین بار سلاجقه و اتابکان و ایلخانیان به تصویرنگاری بر سکه‌ها شروع کردند: تصویر شیر و خورشید بر سکهٔ کیخسرو بن کیقباد سلجوقی روم[۳۷] که مورد تقلید اباقا ایلخانی قرار گرفت[۳۸]؛ یا تصویر اسب و سوارکار و یک ستارهٔ شش پر و هالهٔ تقدس دور سر سوار منصوب به رکن‌الدین سلیمان سلجوقی روم[۳۹].

بعد از هولاگو نقر نقوش تزیینی به اشکال زیر بر سکه متداول گردید: ۱. خطوط و دوایر هندسی و تمغاها ـ گل‌های اسلیمی؛ ۲. شیر و خورشید، گاو ماده، مرغ، مرغ و خورشید، مرغ‌های دکوراتیو، پلنگ، خرگوش، بالأخره عقاب دو سر دکوراتیو که صورت ابتدایی از نشان خاندان رومانوف، تزارهای روسیه را تداعی می‌کند بر سکه‌ها منقور است[۴۰].

از زمان اباقا خان سکه‌های خط و زبان «فارسی و اویغوری» تا زمان نوشیروان ایلخانی متداول شد[۴۱]. فقط بر نوعی از سکه‌های غازان که به سکه‌های سه خط و زبانی موسوم است، سه کلمهٔ تبتی «چا»، «کرا» و یا «قرا»، به معنی خان نقر، شده است؛ ولی در کتاب‌های مغولی آنرا به‌صورت «چاکرا وارتی» نوشته‌اند[۴۲]. دیگر سکه‌های جالب توجه غازان خان عبارتند از:

۱. عکس ده قطعه سکهٔ مکشوفه از مغولستان را به سال ۱۳۵۶ش باستان‌شناسان چینی معرفی کرده‌اند که نظایر آنها را تا به حال ندیده‌ام و چنین بود: کلام «القوة للّه»

را به مغولی ترجمه کرده، عوض اینکه طبق معمول با رسم‌الخط اویغوری بنویسند با رسم‌الخط فارسی نوشته بودند منتها با املای درهم؛ به‌جای «تنگریین کوجوندور» (tanriyn kujundur) «تنگری‌یین حصه» نقر کرده بودند.

۲. فلوسی از غازان وجود دارد که بر متن روی سکه: «الملک للّه قزان قان محمود» که دو غلط املایی دارد: به جای غازان کلمهٔ قزان، آن هم بدون نقطهٔ «ز»، و قاآن بدون «آ» که با خان اشتباه می‌شود. در نتیجه «قران» خوانده شده و نام سکه شده است. البته در مورد کلمهٔ «قران» واحد پول ایران بحث زیاد شده است و با کلمات قرن، قران، صاحبقران و حتی با رب‌المشرقین ترادف لفظی و معنوی یافته است. درست است که قران اولین بار بر سکه‌های شاهان صفوی قید شده و تا زمان ناصرالدین شاه قاجار تداوم یافته است، ولی کسی نگفته که لازم بوده است قبلاً کلمهٔ قران موجود و رایج باشد تا صاحبقرانی پیدا کند. بنابراین اشتباه در قرائت این کلمه به شکل «قران» به علت شهرت و اعتبار غازان در اعتبار بخشیدن به پول رایج و لغو چاو و تعیین عیار صحیح سکه، این کلمه را هم اعتبار بخشیده و واحد پول ساخته است[۴۳].

سکه‌های دیگر مغولان تا ابوسعید بهادر خان

۱. با شعار مسیحیت بر سکهٔ اباقا و گیخاتو با لقب ارینجین تورجی؛ و ارغون: «بسم‌الاب والابن و روح‌القدوس»،[۴۴]

۲. عنوان «قاآن پادشاه عالم»، «ایلخانان‌الاعظم اباقا خلد» و شعار اسلامی را تلفیق کرد،[۴۵]

۳. تصویر خرگوش و در زیر آن عقاب دو سر دکوراتیو بر سکهٔ اباقا که مشابه آرم سلطنتی رومانوف‌های روسیه بوده؛ و بر یک فلوس نقش بسته است،[۴۶]

۴. از اباقا دیناری به وزن ۴/۴گرم موجود است که متن روی سکه با خط و زبان اویغوری است: «خاقانو ارابم اباقا یین دلد ککگر لوکسین اربانو التون»[۴۷].

ترجمه به فارسی: سکهٔ اباقا خاقان بزرگ، دو طلا، سال ضرب « ... ثمنین و ستمائه».

طرح و نشر پول کاغذی به نام «چاو» از آثار گیخاتو می‌باشد که در «چاوخانه» تهیه می‌شد و کلمات «چاپ» و «چاپخانه» که ریشه در زبان فارسی نداشته و با افعال معینی:

کردن، زدن، شدن، نمودن، دادن به‌کار می‌رود یادگار اوست[۴۸].

بالأخره ایلخانان با قبول دین اسلام برای خود اسامی اسلامی انتخاب کردند و حتی با تعیین مقبره برای خود برخلاف سنت مغول و یا فرهنگ ایران و ایرانی عجین شدند. تا جایی که اولجاتیو نام محمد خدابنده یا خربنده برگزید. (بر روی هیچ‌کدام از سکه‌های متعدد او کلمهٔ «خربنده» دیده نشده است). گرچه او در انتخاب مذهب «تشیع یا تسنن» هر دو شکاک ماند، اما به‌هر دو مذهب گرویده و با شعایر آنها سکه زده است و از القاب «مالک‌الرقاب الامم/ غیاث‌الدنیا والدین/ مولا» استفاده کرده است[۴۹].

سکه‌ای به وزن ۱۲/۳گرم سیمینی از او حاوی آیات زیر است بر روی سکه: (نور/ ۵۵/۲۴)، «ضرب بغداد سنه ست و سبعمائه/ العظمت للّه» (۷۰۶ق/۱۳۰۶م).

پشت سکه در حاشیه: (الفتح/۲۹/۴۸) [۵۰].

دو نوع سکهٔ مشخص از ابوسعید بهادر خان دیده شده است. اول سکه‌ای که قسمت آخر آیهٔ (بقره/۱۳۷/۲) «فَسَیَکفیکَهُمُ اللّه وَ هُوَ السّمیعُ العَلیمُ» که کلمهٔ فسیکفیکهم به‌صورت محراب بر آن نقر شده است[۵۱]؛ دوم، بعد از غلبه بر امیر نوروز به سال ۷۳۳ق/ ۱۳۳۳م لقب بهادر خان به خود داده و مبدأ تاریخ انتخاب کرده است، از این نوع سکه به مقدار زیاد موجود است و شرح کامل آن:

روی سکه: «السلطان العالم العادل/ با رسم‌الخط اویغوری بوسعیتا (بوسعیدا) بهادر خان خلد ملکه». بر بالا و پایین کلمهٔ اویغوری «ضرب .... سلطانیه/ تبریز/ قیصریه/ رشیدی/ بوسعیدیه/ خوی/ تفلیس/ بغداد/ ...».

حاشیه در چهار سمت متن: «ضرب فی سنه ثلاث و ثلثین الخانیه» (۷۳۳ق/ ۱۳۳۳م).

که به حساب جمل کلمهٔ «الخانیه» معادل ۶۹۷ می‌شود و اگر به جای «ه « که معادل ۵ است، حرف «ح» معادل ۸ است را با آن جمع کنیم رقم ۷۰۰ به دست می‌آید که مبدأ انتخابی برای فتح سال ۷۳۳ق/ ۱۳۳۳م است[۵۲].

به استثنای سکه‌هایی از ارغون که کلام «علی ولی‌اللّه» دارد و سکه‌های سلطان محمد اولجاتیو خدابنده که شعایر تسنن و تشیع به صورت متناوب دارد، بقیهٔ سکه‌های ایلخانان، کلمهٔ شهادتین و نام خلفای راشدین در پشت سکه دارد. فقط بر سکه‌های ساتی بیک شهادت دوم به این صورت است «محمد امین رسول‌اللّه».

ج ـ از جلایریان تا ترکمانان

سکه‌های جانشینان ایلخانان مانند جلایریان و چوپانیان و تیموریان و ترکمانان چندان اختلافی با سکه‌های ایلخانان ندارد. از سال ۷۳۶-۷۵۹ق/۱۳۳۸-۱۳۵۸م ایلخانان ضعیف هرکدام مورد حمایت و آلت دست ترکمانانی بودند که ایران را به مناطق قدرت و حکومت خود تقسیم کرده بودند. از سکه‌های هرکدام نمونه‌های جالب عرضه می‌شود.

۱. از شیخ حسن بزرگ جلایر فقط یک نوع سکه به نام خودش دیده شده است که قطعه‌ای از آن در مجموعهٔ محمدحسین مدنی در کرمانشاه موجود است و بقیهٔ سکه‌های او به نام محمد، طغاتیمور و جهان‌تیمور ایلخانی ضرب شده است. شرح هر قطعهٔ فوق:

روی سکه: «السلطان العادل به خط اویغوری اسن خرد ملکه»، نام حسین به دلیل فقدان حرف «ح» یا «ه « با «اَ» نقر شده است. هر دو ضرب بغداد به سال ۷۴۴ و ۷۴۵ق/ ۱۳۴۳ و ۱۳۴۴م است[۵۳]. بقیهٔ جلایریان هم به نام خود سکه زده‌اند.

۲. از آل چوپان، سکه به نام خودشان دیده نشده است: همهٔ سکه‌هایشان به نام ساتی بیک، نوشیروان ایلخانی بوده است.

۳. آل مظفر، همه به نام خود و با القاب و عناوین مختلف سکه زده‌اند مانند: «السلطان المطاع/ شاه شجاع» یا «المعتضد باللّه...»، «ضرب شیراز فی سنه اثنی و ستین و سبعائه» (۷۶۲ق ۱۳۶۱م).

۴. سربداران، طی اواخر ایام امپراتوری ایلخانان که در هر ایالتی سرجنبانی با علم کردن ایلخانی علم استقلال برافراشته بود، از سال ۷۳۶-۷۸۳ق/۱۳۳۶-۱۳۸۱م سربداران با قیام خود با تغییر دادن در کلیات سکه، زمینهٔ رواج مذهب شیعه را تا به رسمیت یافتن و همه‌گیر شدنش، آوردند. بر روی سکهٔ آنها محل ضرب و سال ضرب و در پشت سکه شهادتین و نام ائمهٔ اطهار اثنی عشری نقر شده است:

سکهٔ منسوب به علی مؤید سربدار به لحاظ اهمیت آن به‌طور کامل معرفی می‌شود. از این سکه دو قطعه با قطر مساوی و وزن مضاعف در مجموعهٔ سکه‌های موزهٔ ایران باستان شمارهٔ ۲۳۴۱ دفتر کل بخش سکه موجود است: اولی جنس نقره به وزن ۴۲/۵ گرم؛ و دومی ۲۱/۲۵ گرم. قطر هر دو مساوی با هم و ۱۵/۵ سانتی‌متر می‌باشد.

متن روی سکه‌ها: «لا اله الاالله/ الملک الحق‌المبین/ محمد رسول‌الله الصادق الودع

الامین علی ولی‌الله صلی‌الله علیهم».

حاشیه: «صلی علی محمدالمصطفی/ علی‌المرتضی/ و الحسن‌الرضا [کذا]/ و الحسین الشهید/ و علی زین‌العابدین/ و محمدالباقر/ و جعفرالصادق/ و موسی‌الکاظم/ و علی الرضا/ و محمدالجواد و علی‌الهادی/ و حسن‌العسکری/ و محمد حجةالله».

متن پشت سکه: آل عمران/ ۲۶/۳: «قل اللّهم مالک الملک ...».

حاشیهٔ داخلی: «ضرب سبزواری سنه سبعین و سبع مائه» (۷۷۷ق/۱۳۶۹م).

حاشیهٔ خارجی: التوبه/۱۱۲/۹ [۵۴].

مقایسهٔ این درهم‌ها از نقطهٔ وزن ۴۲/۵ گرم با نیم دینار محمد ایلخانی ۲/۱۵ گرم که یک دینار باید ۴/۳ گرم باشد معلوم می‌شود یک مثقال معادل ۴/۳ گرم، و قیمت طلا ده برابر نقره بوده است و سکهٔ سربداری ده درهمی بوده و یک درهم ۴/۲۵ و در اصل ۴/۳ گرم بوده است.

۵. گورکانیان، چون امیر تیمور ریشهٔ مغولی نداشت، برای توجیه سلطنت خود، سیورغتمش بن دانشمند چه بن قایدو بن قاشی بن اوگتای بن چنگیز؛ و بعد از مرگ سیورغتمش پسر او محمود را بر تختهٔ پوست ایلخانی نشاند و سلطنت کرده و سکه به نام خودش و آنها زد[۵۵]. تیمور و نوه‌اش الغ بیک، سه کلمهٔ ترکی بر سکه‌ها نقر کرده‌اند: ۱. یرلیغی در جملهٔ «سلطان... یرلیغی» فرمان او. ۲. درهمی «درهمش» ۳. «سوزوم» (فرمان من) بر سکه‌های الغ بیک[۵۶]؛ اما بر سکهٔ تیمور به صورت «سوز یموز» (فرمان ما) نقر شده است[۵۷].

از سکه‌های کمیاب این دوره، سکه‌هایی از آن عبداللطیف بن الغ بیک گورکان (۸۵۳-۸۵۴ق/۱۴۴۹-۱۴۵۰م) است که ۲ قطعه در مجموعهٔ محمدحسین مدنی در کرمانشاه، به شرح زیر موجود است. در روی سکه: «الخاقان‌العادل و الملک‌الکامل ابوالغازی عبداللطیف بهادر خان خلدالله تعالی ملکه و سلطانه ضرب شیر مرد بلخ»، بقیه شهادتین و خلفای راشدین. و دیگری «الخاقان بن الخاقان ابوالغازی عبداللطیف بهادر خان خلدالله ملکه و سلطانه...[۵۸].

غیر از تیمور و شاهرخ سکه‌های بقیهٔ گورکانیان و حتی بنی‌شیبان اغلب با القاب و عناوین و خط زیبا و ترکیبات و تزیینات جالب ضرب شده است[۵۹]. بر سکه‌های گورکانیان

سال ضرب با ارقام درج شده است.

مشخصهٔ قرن ۹ق/۱۵م مخصوصاً نیمهٔ دوم آن، سلطنت‌های کوتاه مدت است که عوض ضرب سکه بر سکه‌های موجود دیگران و مغلوبان کلمات و عبارات مورد نظر خود را نوشته‌اند و به اصطلاح سورشارژ[1] زده‌اند؛ گاهی بر یک سکه سه یا چهار سورشارژ زده‌اند[۶۰]. بر سکه‌ای از اسکندر قراقویونلو (مجموعهٔ موزهٔ آذربایجان) کلام «من التجا الی الحق نجا» در متن سکه منقور است. اغلب سکه‌های سورشارژ حوزهٔ منسوب به گورکانیان و بنی‌شیبان و ترکمانان قراقویونلو و آق‌قویونلو بوده و سهم رستم آق‌قویونلو بیشتر از همه است. حتی بر سکه‌های کم‌وزن سلطان محمد دوم (فاتح) عثمانی که در بنادر خلیج فارس جریان داشته، در شیراز و کوه‌گیلویه به صورت عدل سلطان/ شیراز/ کوه‌گیلویه سورشارژ شده است[۶۱]، وزن متوسط آن یک گرم و قطر متوسطش یک سانتی‌متر است.

بر سکهٔ قراقویونلوها شعایر اهل سنت با القاب تقلیدی از گورکانیان دیده می‌شود: «السلطان الاعظم پیربوداق خان شاه یوسف نویان» که سکه‌ای از«یوسف» و پسرش «پیربوداق» ضرب تبریز به سال ۸۰۴ق/ ۱۴۰۲م است[۶۲].

بر بعضی سکه‌های آنها و بنی‌شیبان و گورکانیان شعار شیعی نقر شده که دلالت بر شیعی مذهب بودن آنها نیست مانند: حسین بایقرا، حسین فریدون، شاهرخ، ابوسعید، جهانشاه (ضرب فیروزکوه) و حسنعلی قراقویونلو[۶۳]، که یا از ترس آق‌قویونلو زده شده یا در شهرهای گیلان و مازندران از ابتکارات ضرابان شیعی‌مذهب بوده است. متون تاریخی با تلقین صفویه یا از ترس آنها، به این دلیل که جنگ شاه اسماعیل را با پسر دایی‌اش رستم آق‌قویونلو که بر سر ارث پدری بوده و جنبهٔ جهاد نداشته است توجیه کنند، قراقویونلو را شیعی (غالی) و آق‌قویونلو را سنی درج کرده‌اند درحالی‌که در مسجد جامع جهانشاه به نام مسجد کبود تبریز، که با ظریف‌ترین کاشی معرق تزیین یافته فقط یکبار، تشهد «علی ولی‌اللّه» بر طاقنمای سر درِ آن، نصب شده و هیچ علامت دیگری دال بر شیعی بودن او ندارد[۶۴].

آق‌قویونلوها که بنابر مصالح صفویه به داشتن مذهب تسنن قلمداده شده‌اند؛

---

(1). Surcharge

سکه‌هایی با ویژگی‌های زیر دارند:

۱. قسمتی از آیهٔ (انعام/۵۷/۶) « ... الحکم الاللّه ... به شکل «الحکم لله» در طغرای فرامین و خلاصه شدهٔ آن به صورت لله (با انتقال خط تیره حرف «ه» بر بالای دو حرف «ل» و «لا» هم در طغراها و سورشارژها و هم بر متن سکه‌ها به‌کار رفته است.[۶۵]

۲. نقر آیهٔ (زلزال/۸/۹۹)، «فَمَن یَعمَل مثقالَ ذَرَّة خَیراً یَرَهُ».

۳. نقر سه شهادت و نام ائمهٔ اطهار و نوع جایگزینی اسامی که بعدها مورد تقلید شاه اسماعیل اول صفوی قرار گرفت.[۶۶] قرابت سببی و نسبی، آق‌قویونلوها با صفویه: ازدواج شیخ جنید با خدیجه بیگم خواهر اوزون‌حسن به سال ۸۶۲ق/۱۴۵۸م، شیخ حیدر با «مارتا» دختر اوزون‌حسن، شاه اسماعیل با «تاجلو» دختر یعقوب آق‌قویونلو[۶۷]: شیعی بودن و به احتمال ضعیف شیعی شدن آنان را مدلل می‌کند و برعکس.

د ـ سکه‌های ایران در دورهٔ صفویه و سلسله‌های بعدی تا ۱۲۹۶ق/۱۸۷۹م

شاه اسماعیل با تقلیداز سکه‌های آق‌قویونلوها در تمام ضرابخانه‌ها با شعار شیعی سکه زد. مجموعهٔ القاب و عناوین او که در ۸ نوع ترکیب از نقطه نظر استفاده از آنها دیده شده چنین است: «السلطان/ العادل/ الکامل/ الهادی/ الوالی/ الاعظم/ ابوالمظفر شاه (سلطان) اسمعیل/ بهادر خان/ الصّفوی/ الحسینی/ خلداللّه (تعالی) ملکه و سلطانه» بسته به وسعت رویهٔ سکه و جنس آن (طلا و نقره) نقر شده است.[۶۸]

پشت همهٔ سکه‌ها: سه شهادت و نام ائمهٔ اطهار اثنی‌عشری.

بر سکه‌های شاه اسماعیل ابیات مختلف نقر شده است: ۱. زرکندهٔ کانست برو دیده منه بینا نبود دیده که برکنده بود ۲. بر فلوسی ضرب دارالسلطنهٔ تبریز به سال ۹۱۷ق/ ۱۵۱۱م که در قصر اوزون‌حسن آق‌قویونلو در نصریهٔ تبریز بر تخت نشست این بیت نقر شده است:

هر مس که ز کیمیا چون زر شد　　می‌دان یقین که از نظر شد[۶۹]

۳. دعای «نادعلیاً مظهرالعجایب... » با استفاده از حروف آن برای تزیین و تقسیم هندسی رویهٔ سکه نقر شده است.[۷۰]

عنوان شاه از زمان صفویه مقدم بر اسم و برای بقیه بعد از اسم آمده: شاه اسماعیل/ نادر شاه دلیل سیادت آنها است از چهار پسر شاه اسماعیل که همه نام ایرانی داشتند: بهرام، تهماسپ، القاص (اولکاش= بلاش)، سام. فقط شاه تهماسپ به‌طور رسمی با قدرت سلطنت کرد و سکه‌هایش مانند شاه اسماعیل اول است. از القاص (القاص بنابر سکهٔ خودش) که در شروان از سال ۹۴۵ق/۱۵۳۸م حکومت محلی داشت. به سال ۹۵۶ق/ ۱۵۴۹م درگذشت. سکه‌ای سیمین در مجموعهٔ موزهٔ آذربایجان وجود دارد که بروی آن «بندهٔ شاه ولایت القاس» «ضرب دربند» نقر شده است، و منحصربه‌فرد است.

شاه اسماعیل دوم که تمایلات مذهب تسنن داشت به جای شهادت‌ها و ائمهٔ اطهار بیت زیر را نقر کرده است:

زمشرق تا مغرب گر امام است　　علی و آل او ما را تمام است

دیگر شاهان صفوی نام خود را با امتیاز «صاحب سکه»، «صاحب قران» در ابیاتی، یا با (اعلان غلامی) و بندگی و کلبی، آستان حضرت علی(ع) و امام مهدی(عج) ضرب می‌کردند مانند: «غلام امام علی بن ابی‌طالب علیه‌السلام/ غلام امام مهدی علیه‌السلام/ غلام امام محمد مهدی علیه و آبائه علیه‌السلام» بر سکه‌های سلطان محمد خدابنده. «کلب آستان علی/بنده شاه ولایت/هست از جان غلام شاه. عنوان مهم بر سکهٔ صفویان ترکیب دو کلمه «صاحب‌قران و صاحب سکه» است که در وجه تسمیه و پیدایش آن بحث فراوان شده است. و در ابیات زیر آمده است:

سکه زد بعد شه صاحبقران
صاحب دوران سلیمان جهان

به گیتی آنکه اکنون سکهٔ صاحبقرانی زد
ز توفیق خدا کلب علی عباس ثانی (یا: تهماسپ ثانی) زد

سکه بر زر زد به توفیق الهی در جهان
ظل حق عباس ثالث ثانی صاحبقران

گشت صاحب سکه از توفیق رب‌المشرقین
در جهان کلب امیرالمؤمنین (یا: کلب درگاه امیرالمؤمنین) سلطان حسین[۷۱]

نقر تصاویر بر فلوس‌ها متداول بود: حیوانات، صورت بروج فلکی، خورشید و شیر و خورشید.

افغان‌ها

محمود افغان همزمان با شاه تهماسپ ثانی سکه زده منتها محمود در اصفهان و شاه تهماسپ در شمال ایران محمود افغان با نقر اشعاری مانند:

سکه زد از مشرق ایران چو قرص آفتاب　　شاه محمود جهانگیر سیادت انتساب

دین حق را سکه زر کرد از حکم اله　　عاقبت محمود باشد پادشاه دین‌پناه

برای جلب قلوب ایرانیان به سیادت خود فخر کرده و در مواردی هم از توهین و شماتت خودداری نکرده است. در ابیات زیر:

سکهٔ سلطان حسین نابود شد　　شاه ایران عاقبت محمود شد

فرو رود به زمین ماه و آفتاب منیر　　ز رشک سکهٔ محمود شاه عالمگیر[۷۲]

اشرف افغان برخلاف محمود، شهادتین را نیز حذف کرد و به بهانهٔ اجتناب از برخورد هر نوع ناپاکی از اسماء جلاله به بیت:

دست زد بر جلاله بود گناه　　داد تغییر سکه اشرف شاه[۷۳]

بعد به یاد سیادت خود افتاده و متوسل به بیت دیگر شده است:

از الطاف شاه اشرف حق‌شعار　　به زر نقش شد سکهٔ چاریار[۷۴]

افشاریه

در دوران حکومت ۱۲ سالهٔ نادر شاه ۱۱۴۸-۱۱۶۰ق/۱۷۳۵-۱۷۴۷م در تمام شهرهای ایران تا هندوستان به نام او سکه زده شد با مشخصات و نظم و ترتیب زیر:

از ۱۱۴۸ق/۱۷۳۵م:

سکه بر زر کرد نام سلطنت را در جهان　　نادر ایران‌زمین و خسرو گیتی‌ستان

پشت سکه: ماده‌تاریخ جلوس «الخیر فیما وقع».

از ۱۱۵۰ق/۱۷۳۷م: «السلطان نادر»، پشت سکه: «خلدالله ملکه ضرب...»

از ۱۱۵۲ق/۱۷۳۹م:

هست سلطان بر سلاطین جهان شاه شاهان نادر صاحبقران

القاب: شاه شاهان، صاحبقران بعد از فتح هندوستان در اغلب شهرها و گاهی با لقب شهر ضرابخانه قید شده مانند «دارالسلطنه تبریز، دارالخلافه شاه‌جهان‌آباد»[۷۵].

بعد از نادر شاه جانشینان او از بی‌توجهی به شعایر مذهبی (که نادر شاه برای رفع اختلاف بین مذاهب و ایجاد وحدت مسلمین حذف کرده بود) منصرف شده و اغلب سه شهادت را بر پشت سکه قید کردند. سکهٔ عادلشاه قابل توجه است:

«گشت رایج به حکم لم‌یزلی سکهٔ سلطنت به نام علی»

معلوم نیست به نام حضرت علی(ع) یا علی قاتل نادر شاه است که ملقب به عادلشاه بود. این بیت از سکه‌های سلطان ابراهیم است.

«ز فیض حضرت باری و سرنوشت قضا رواج یافت به زر سکهٔ امام رضا»

ز بعد نادر دوران عدالت سکه بر زر شد به نام شاه دین سلطان علی عالم منور شد

ابراهیم افشار نیز خود را صاحبقران می‌داند:

«سکه صاحبقرانی زد به توفیق اله همچو خورشید جهان‌افروز ابراهیم شاه»

شاهرخ برخلاف همه به سبک صفویه علاقه نشان داده مانند نادر بر سکه‌هایی «السّلطان شاهرخ» و در ابیاتی:

«دوباره دولت ایران گرفت از سر جوانی را

به زر تا (به نام) شاهرخ زد سکه صاحبقرانی را»

«سکه زد از سعی نادر ثانی صاحبقران

کلب سلطان خراسان شاهرخ شاه جهان»

بالأخره نادر دوم در ۱۲۱۶ق/۱۸۰۱م چند صباحی سلطنت کرد و سکه زد: «السلطان نادر»، پشت سکه «ادام اللّه دولة ضرب مشهد مقدس ۱۲۱۶»[۷۶].

زندیه

سکه‌های خود را با یک بیت زینت داده‌اند:

«شد آفتاب و ماه زر و سیم در جهان از سکهٔ امام به حق صاحب‌الزّمان»

و بر بالای سکه (رو، یا پشت سکه) نام خود را به صورت «یا کریم» «یا علی» ..... «یا

صاحب‌الزمان» «یا امام جعفر صادق»، و شهادتین در پشت سکه[۷۷].

همزمان با کریم خان زند، رقیب او آزاد خان افغان در مرکز ایران در ضرابخانهٔ اصفهان سکه زده است و سکه‌هایی که ضرب اصفهان و به سال‌های ۱۱۶۷-۱۱۷۰ق/۱۷۵۴-۱۷۵۷م باشد منسوب به اوست.

قاجاریه

محمدحسن خان هم معاصر کریم خان زند در آذربایجان و استرآباد سلطنت کرده و با ابیات زیر سکه زده است:

«شد ز یمن دین حق رایج به توفیق خدا سکهٔ اقبال بر نام علی موسی‌الرضا»

«بـــه زر سکـــه از میمنـت زد قضـا بـــه نـــام علی بـــن مـــوسی‌الرضا»

و سام بن سلطان حسین بهانهٔ سلطنت او بود که سکه‌های ضرب شـده در تبریـز، تحت لوای قدرت محمدحسن خان تهیه شده است[۷۸].

«بنده شاه ولایت سام بن سلطان حسین»، «ضرب تبریز ۱۱۶۰»[۷۹].

بر سکه‌های آقامحمد خان علاوه بر ابیات فوق، بیت زیر:

«تا (به) زر و سیم در جهان باشد سکه صاحب‌الزمان باشد»

نیز نقر، و همه جا نام او به‌صورت «یا محمد» بر هر جنس (طلا و نقره و مس) زده شده است.

فتحعلی شاه با نام «باباخان» و شعایری مانند «الملک‌للّه» «العزة‌للّه» و نقر سه شهادت سکه زده و فقط یک سجع بر سکه‌های او دیده می‌شود: «آمده سکه شاهی بزر» از فتحعلی (فتحِ علی خوانده می‌شود).

و القاب او بر سکه‌ها چنین است. «سکهٔ فتحعلی شه خسرو صاحبقران»، «سکه فتحعلی شه خسرو کشورستان» تا «السلطان بن سلطان فتحعلی شاه قاجار».

کلمهٔ قاجار برای اولین بار که انتساب به سلسله است بر سکه ایران نقر و تداوم پیدا می‌کند. البته ابتکار عمل با شاه اسماعیل اول بوده که «...الصفوی» بر آخر نام او آمده ولی متروک شده بود ولی این بار نام سلسله تا ۱۳۵۷ش/۱۹۷۸م بر تمام سکه‌ها آمده است.

بعد از سلاطین ایوبی و ارتقی و اتابکان [خارج از مرزهای ایران که به تقلید از سکه‌های رومیان صورت یک یا دو پادشاه و ولیعهد را بر سکه نقر می‌کردند (قرن ۶-۸ق/۱۲-۱۴م)] صورت تمام‌قد خود را سوار بر اسب یا نشسته بر تخت سلطنت بر سکه‌های طلا نقر کرده است. نیز برای اولین بار عباس میرزا نایب‌السلطنه در تبریز درصدد تأسیس ضرابخانهٔ ماشینی افتاد و در ۱۲۲۲ق/۱۸۰۷م سکه‌هایی به وزن ۱۰/۷ گرم، با لبهٔ دندانه‌دار و دوایر زنجیره‌ای مرتب و موازی با لبهٔ سکه، ضرب کرده؛ که به علت هزینهٔ زیاد بیشتر از ۲۰۰ قطعه ضرب نشده است[۸۰].

پناباد یا پناه‌آباد، سکه‌ای بوده به وزن ۴/۰۵ تا۴/۲ گرم [البته وزن صحیح آن معلوم نیست چون تازه و سالم دیده نشده است] در ضرابخانهٔ پناه‌آباد قفقاز زده می‌شد و به دو صورت دیده شده است: اولی به علت ضرب ناقص و فرسودگی به‌طور کامل خوانده نمی‌شود ولی کلماتی مانند «صاحب» و «صاحبقران» و بر روی دیگر «ضرب پناه‌آباد» دیده می‌شود. وزن این سکه ۴/۲ گرم است[۸۱]. بر روی سکهٔ دوم آمده: «ضرب پناه‌آباد»؛ و بر پشت سکه «محمد رسول‌اللّه»/ «علی ولی‌اللّه» نقر شده است. هر دو سکه معادل نیم قران =۵۰۰ دینار بوده. کلمهٔ پناباد به‌جای ده‌شاهی یا نیم قران، مصطلح و معمول شده بود[۸۲].

ویژگی مهم سکه‌های قاجار، خطوط خوش نسخ و نستعلیق منقور بر سکه‌هاست. از بدو سلطنت کریم خان زند تا ۱۲۹۶ق/۱۸۷۹م که ضرابخانهٔ رسمی دایر و ضرب سکه در انحصار تهران در آمد، زیباترین خط بر سکه‌های (طلا و نقره و مس) ضرب خوی دیده می‌شود[۸۳] و در درجهٔ دوم زیبایی خطوط در سکه‌هایی است که در ضرابخانه‌های تبریز و اصفهان و مراغه و ... ضرب شده است.

سکه‌های محمد شاه فقط دارای عنوان «شاهنشه انبیاء محمد» است، ولی برای اولین بار در همین دوره تصویر شیر و خورشید با هلال برگی و لقب جدید تهران به این ترتیب: «شاهنشه انبیاء محمد/ ضرب دارالخلافه طهران» ضرب شده است. شیر و خورشید و تاج سلطنتی با مختصر اختلاف تا سال ۱۳۵۷ش معمول و منقور بود. دو قطعه هلال برگی هر دو شاخهٔ زیتون بودند و بعدها یکی از آن به شاخهٔ بلوط تغییر شکل داد.

ظل‌السلطان علی، چند صباحی به سال ۱۲۵۰ق/۱۸۳۴م در تهران سلطنت کرد و سکه زد که بسیار کمیاب است: با عنوان «السلطان بن السلطان سلطان علی شاه قاجار»،

«ضرب دارالخلافه طهران ۱۲۵۰»[۸۴].

در دورهٔ ناصرالدین شاه تحول اساسی در صورت سکه‌ها اتفاق نیفتاد. عنوان «السلطان بن سلطان ناصرالدین شاه قاجار» و گاه «خسرو صاحبقران ناصرالدین شاه قاجار» رایج بود، و بالأخره به عنوان کوتاه «السلطان ناصرالدین شاه قاجار» منجر شد. اما به‌تدریج سکه‌ها نام‌گذاری شدند و از آحاد قدیم پول مانند دینار که وزن و قیمت ثابت داشت با درهم به نوعی مثلاً به نسبت‌های ۱به۷ تا ۱به۱۳ تسعیر می‌شد؛ و یا فلوس که باز با نسبتی که به طلا و نقره داشت تسعیر می‌شد، به‌طور کلی به‌هم ریخت و تحت نام قران از (سکهٔ صاحبقرانی، سکهٔ کشورستانی، قِران همدان، اشرفی...) و زیر قدرت آن قرار گرفت و شناسنامهٔ آن شد؛ به این صورت که «قِران» مساوی یک هزار دینار گردید درحالی‌که یک مثقال نقره بود. در واقع یک هزار مثقال طلا یا همان قدر دینار (که به‌طور یقین وزنش معلوم نیست) تا حملهٔ مغول ثروت هنگفتی بود ولی اکنون چنان بی‌مقدار شده بود که یک قران معادل یک هزار دینار می‌شد. دوم اینکه آحاد پول در مقادیر مختلف بر روی سکه درج می‌شد. مثلاً «بیست و پنج دینار، پنجاه دینار» و با کلمهٔ متداول «شاهی» سنجیده می‌شد.

یک قران = یکهزار دینار = بیست شاهی؛ یک شاهی= ۵۰دینار؛ ۲۵ دینار= نیم شاهی= یک پول؛ ۱۲دینار= ربع شاهی= یک غاز؛ ۵۰دینار= ۲ پول، ۴شاهی= یک عباسی= ۲۰۰دینار[۸۵].

د ـ از تأسیس ضرابخانه تا تغییر واحد پول «قران» به «ریال»

فکر تأسیس ضرابخانه قبل از ۱۲۹۶ق/۱۸۷۹م به‌طور آزمایشی در جریان بود و اولین سکه‌های فلوس ماشینی با مشخصات زیر تهیه شد:

روی سکه: خورشید ساطع با صورت آدمی با تمام اعضای آن، دور سکه: انوار خورشید و هلال برگی که به‌وسیلهٔ روبانی در پایین سکه بسته شده در محل تقارب، شاخه‌ها به‌هم در بالای سکه تاج سلطنتی قاجار. در پایین سکه ، زیر گرهٔ روبان تاریخ ضرب سکه و ارزش آن یعنی:

۱. ۱۲ دینار یا ربع شاهی (غاز)، سال‌های ۱۳۰۱- ۱۳۰۲ق/۱۸۸۴-۱۸۸۵م.

۲. ۲۵ دینار یا نیم‌شاهی (پول)، سال‌های ۱۲۹۴-۱۳۰۰ و ۱۳۰۳ق/۱۸۷۷-۱۸۸۳ و ۱۸۸۶م.

۳. ۵۰ دینار یا یک‌شاهی (۲ پول)، سال‌های ۱۲۹۳-۱۳۰۵ق/۱۸۷۶-۱۸۸۸م. ارزش پول به صورت «۵۰ دینار» و «یک‌شاهی» به دو نوع رسم‌الخط درج شده است.

۴. ۱۰۰ دینار یا ۲ شاهی (صنّار)، سال‌های ۱۲۹۷-۱۳۰۵ق/۱۸۸۰-۱۸۸۸م این سکه هم دو نوع نوشته دارد: «صد دینار» و «دوشاهی».

۵. ۲۰۰ دینار یک عباسی یا چهار شاهی، سال‌های ۱۳۰۰-۱۳۰۱ق/۱۸۸۳-۱۸۸۴م.

پشت سکه در متن دایره: «رایج مملکت ایران» زیر خط مستقیم ارزش سکه حاشیهٔ هلال برگی و در پایین سکه «طهران».

از سال ۱۳۰۵ تا ۱۳۱۸ق/۱۸۸۸ تا ۱۹۰۰م هیچ نوع سکهٔ مسی، برنزی یا نیکلی در این ضرابخانه زده نشده است.

سکه‌های طلا و نقره و مس و نیکلی و برنزی با تغییرات مختصر در اندام شیر و خورشید و تغییر تاج از قاجار به پهلوی به‌طور ثابت در روی سکه تا سال ۱۳۵۷ش ضرب می‌شد. فقط در چند مورد بر روی سکه به‌جای شیر و خورشید نام حضرت امام زمان(عج) به صورت «یا صاحب‌الزمان علیه‌السلام» بر روی «شاهی سفید» ضرب شده است.

در پشت سکه: نام شاه با القاب و عناوین یا به‌صورت پادشاه در ابعاد مختلف و مناسبت ضرب سکه مانند، مولود یا تاج‌گذاری،... قید شده است.

واحد سکه‌های طلا: تومان (اضعاف با قید رقم و اجزاء با قران و هزاری) و پهلوی (ربع تا ده‌پهلوی) می‌باشد. سکه‌های نقره با واحد قران و معادل آن یک هزار دینار (اضعاف آن ۲ و ۵ قران یا معادل آن و اجزاء آن ده‌شاهی یا پانصد دینار و ربعی و شاهی به این صورت که هر شاهی معادل $\frac{۱}{۲۰}$ قران و معادل ۵۰ دینار) بوده؛ ولی در اوایل سلطنت رضا پهلوی کلمهٔ قران از سکه حذف و به‌جای آن با واحد دینار فقط درست معادل آن در دورهٔ قاجار انتخاب شده یعنی یک هزار دینار با همان اضعاف و اجزاء.

از سال ۱۳۰۸ش واحد قران به ریال تبدیل شد و تا امروز صورت قانونی دارد؛ اضعاف آن ۲، ۵، ۱۰، ۲۰ و ۵۰ ریال. اجزاء آن نیم ریال و بعد ۵۰، ۲۵، ۱۰ و ۵ دینار

(یک‌شاهی= ۵ دینار) در سنوات مختلف ضرب شده است[۸۶].

از سال ۱۳۵۸ش/۱۹۷۹م با تغییر رژیم و استقرار نظام جمهوری اسلامی در شکل کلی سکه با حذف شیر و خورشید و تغییرات در هلال برگی و انتخاب شعایر اسلامی، با واحد ریال بر سکه‌های نیکل و مس و طلا ضرب شد. واحد سکه‌های طلا «بهار آزادی» می‌باشد.

چون مسکوکات ضرابخانه بسیار متنوع و از جمیع جهات مختلف است، به‌طور اختصار به عرضهٔ نمونه‌هایی از انواع مختلف آن قناعت شد.

پی‌نوشت

۱. اعظمی، ۱۸۶

2. Unvala, XVI

۳. اعظمی، همانجا

4. Unvala, XVI

5. ibid, XVI

6. ibid

7. ibid; John Walker, CIVII, pl. XXIII-XXVII

8. John Walker, pl. XXII-XXVII;

ترابی، *سکه‌های شاهان اسلامی...*، ۳۱۴-۳۱۷؛

Miles, *Rare Islamic...*, pl. 1-11

۹. ترابی، *سکه‌های شاهان اسلامی*، ۳۱۹-۳۴۷؛

Miles, *Rare Islamic*, 19-27, pl. IV-V

10. Miles, *Rare Islamic*, 28

۱۱. ترابی، *سکه‌های شاهان اسلامی*، ۳۴۷، *سکه‌های آق‌قویونلو...*، ۱۰

۱۲. ترابی، *سکه‌های شاهان اسلامی*، ۳۵۹-۳۶۹؛

Miles, *Rare Islamic*, 19, pl. VII, «some early...», 104-116, pl.III

۱۳. ترابی، *سکه‌های شاهان اسلامی*، ۳۷۵، *رسم‌الخط...*، ۶۸-۶۹؛

Miles, *Rare Islamic*, 19, pl. VII

۱۴. طبری، ۵۶۵۷/۱۳

۱۵. *راهنمای موزهٔ بانک ...*، ۳۲؛ محفوظ، ۱۱۲

۱۶. محفوظ، ۱۱۱-۱۱۲؛ *راهنمای موزهٔ بانک*، ۳۲؛

Miles, *Rare Islamic*, 70-71, pl. VIII

۱۷. تحقیقات نگارنده در مجموعه‌های شخصی و موزه‌های آذربایجان و ملی ایران

۱۸. ترابی، *سکه‌های آق‌قویونلو*، ۱۴

۱۹. همو، *آثار باستانی ...*، ۸/۲-۱۵

۲۰. همو، *سکه‌های شاهان اسلامی*، ۲۵

۲۱. تحقیقات نگارنده در مجموعه‌های شخصی و موزه‌های آذربایجان نک: ترابی، *سکه‌های شاهان اسلامی*، ۲۳

۲۲. ترابی، *سکه‌های شاهان اسلامی*، ۳۱-۳۸

۲۳. همان، ۳۳

۲۴. همان، ۳۹-۵۲

۲۵. همان، ۶۶-۶۹

۲۶. تحقیقات نگارنده در موزهٔ آذربایجان

۲۷. رجب‌زاده، ۲۲۷

۲۸. جوینی، ۱۱۴/۲

۲۹. مرتضوی، ۳۵، ۳۶، حاشیهٔ ۳

۳۰. زامباور، ۳

۳۱. اقبال آشتیانی، جاهای مختلف

۳۲. همو، ۱۵۵

۳۳. ترابی، *سکه‌های شاهان اسلامی*، ۲۶ به بعد

۳۴. همان، ۷۸

۳۵. همانجا

۳۶. ترابی، *سکه‌های شاهان اسلامی*، ۴۸

۳۷. همو، *رسم‌الخط*، ۳۶

۳۸. همو، *سکه‌های شاهان اسلامی*، ۴۷

۳۹. همان، ۷۹، ۸۱، ۸۷، *سکه‌های آق‌قویونلو*، ۱۲، ۱۳

۴۰. ترابی، *رسم‌الخط*، ۳-۱۷، ۳۷-۶۳، *سکه‌های آق‌قویونلو*، ۱۲-۱۳

۴۱. همو، *رسم‌الخط*، ۱۰

۴۲. همو، ۴۷، *سکه‌های اسلامی دورهٔ ...*، ۳۶

۴۳. همانجا؛ همو، *سکه‌های آق‌قویونلو*، ۱۱، «سکه‌های متنوع...» ۱۸۰-۱۸۱

۴۴. همو، «سکه‌های متنوع»، ۱۸۳

۴۵. همان، ۱۸۴

۴۶. همان، ۱۸۵

۴۷. ترابی، *سکه‌های اسلامی دورهٔ*، ۲۳؛ دیانت، ۱۳۱/۲

۴۸. ترابی، *سکه‌های اسلامی دورهٔ*، ۲۰-۲۴، *سکه‌های شاهان اسلامی*، ۸۵-۸۷

۴۹. ترابی، *سکه‌های شاهان اسلامی*، ۸۶

۵۰. ترابی، *سکه‌های اسلامی* دورهٔ، ۲۵-۲۸، *سکه‌های شاهان اسلامی*، ۸۸

۵۱. همانجا

۵۲. ترابی، *رسم‌الخط*، ۵۷-۵۸

۵۳. همو، *سکه‌های آق‌قویونلو*، ۱۴-۱۵

۵۴. همو، *سکه‌های اسلامی دورهٔ*، ۵۱، ۵۳

۵۵. همو، *سکه‌های شاهان اسلامی*، ۱۳۲

۵۶. همان، ۱۲۶

۵۷. همان، ۱۳۲، ۱۳۳

۵۸. همان، ۱۳۲-۱۴۳

۵۹. ترابی، *سکه‌های آق‌قویونلو*، جاهای مختلف، شکل‌های ۴۲ تا ۵۴

۶۰. همان، ۸۸

۶۱. همان، ۱۴۸

۶۲. ترابی، *سکه‌های آق‌قویونلو*، ۱۵-۱۷

۶۳. همو، نقشها و ...، ۴۳

۶۴. همو، *سکه‌های آق‌قویونلو*، ۲ به بعد

۶۵. همو، همان، ۴۷، ۱۶۹، جاهای مختلف

۶۶. همان، ۲۱

۶۷. *رسم‌الخط*، ۲۰

۶۸. همان، ۲۰، ۶۵

69. Borgomale, *Album of...*

۷۰. ترابی، *رسم‌الخط*، ۲۰-۲۴

۷۱. همان، ۲۵

۷۲. همان، ۲۶

۷۳. همان، ۲۵

۷۴. همان، ۲۷

۷۵. همان، ۲۸-۲۹

۷۶. همان، ۳۱

۷۷. همان، ۳۳

۷۸. ترابی، *سکه‌های شاهان اسلامی*، ۲۲۶-۲۲۷

79. Borgomale, I/pl. 22

۸۰. ترابی، *سکه‌های شاهان اسلامی*، ۲۸۷

۸۱. برای تفصیل مطلب نک: دیانت، ۵۰/۲-۵۱ و بعد

۸۲. ترابی، *سکه‌های شاهان اسلامی*، ۲۸۰ به بعد

83. Borgomale, I/11, pl. 23

۸۴. برای تفصیل نک: دیانت، ۵۰/۲ به بعد

۸۵. همانجا

۸۶. تحقیقات نگارنده در مجموعه‌های شخصی و موزه‌های آذربایجان و ملی ایران

کتابشناسی:

اعظمی سنگسری، چراغعلی، «سکه‌های تبرستان»، *بررسیهای تاریخی*، تهران، ۱۳۵۲ش، س ۸، شم ۱و۲.

اقبال آشتیانی، عباس، *تاریخ مغول*، تهران، ۱۳۶۴ش.

ترابی طباطبایی، جمال، *آثار باستانی آذربایجان*، تبریز، ۱۳۵۵ش.

همو، *رسم‌الخط ایغوری و سیری در سکه‌شناسی*، (نشریهٔ شمارهٔ ۶ موزهٔ آذربایجان)، تبریز، ۱۳۵۱ش.

همو، *سکه‌های آق‌قویونلو و مبنای وحدت حکومت صفویه در ایران*، (نشریهٔ شمارهٔ ۷ موزهٔ آذربایجان)، تبریز، ۱۳۵۵ش.

همو، *سکه‌های اسلامی دورهٔ ایلخانی گورکانی*، (نشریهٔ شمارهٔ ۳ موزهٔ آذربایجان)، تبریز، ۱۳۴۷ش.

همو، *سکه‌های شاهان اسلامی ایران*، (نشریهٔ شمارهٔ ۵ موزهٔ آذربایجان) تبریز، ۱۳۵۰ش.

همو، «سکه‌های متنوع از اباقاان» *بررسیهای تاریخی*، تهران، ۱۳۵۳ش، س ۹ شم ۶.

همو، *نقشها و نگاشته‌های مسجد کبود تبریز*، (نشریهٔ شمارهٔ ۴ موزهٔ آذربایجان)، تبریز، ۱۳۴۸ش.

جوینی، عطاملک، *تاریخ جهانگشای*، تهران، ۱۳۶۲ش.

دیانت، ابوالحسن، *فرهنگ تاریخی سنجشها و ارزشها*، تبریز، ۱۳۶۷ش.

راهنمای موزهٔ بانک سپه، تهران، ۱۳۵۰ش.

رجب‌زاده، هاشم، آیین کشورداری در عهد وزارت رشیدالدین فضل‌الله همدانی، تهران، ۱۳۵۵ش.

زامباور، *نسب‌نامهٔ خلفا و شهریاران*، ترجمهٔ محمدجواد مشکور، تهران، ۱۳۵۶ش.

طبری، محمد، *تاریخ*، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران، ۱۳۶۴ش.

محفوظ، حسینعلی، «دراسات فی‌المسکوکات‌الاسلامیة»، *المسکوکات* بغداد، بغداد، ۱۹۷۶م، شم ۷.

مرتضوی، منوچهر، *مسائل عصر ایلخانان*، تبریز، ۱۳۵۸ش.

Bargomale, H.L Rabino, *Album of Coins, Medals, and Seals* of the Shah of Persia,

Oxford, 1951.

John Walker, M. A., *Catalogue of Muhammadan Coins: Arab-Sassanian Coins*, London, 1941.

Miles, G.C. *Rare Islamic Coins*, New York, 1950.

id, «Some Early Arab dinars», *Musellem Notels*, New York, 1948.

Unvala, J. M, Numismatique du Tabaristan, Paris, 1938.

تذهیب

محمدحسن سمسار

تذهیب هنری است از شاخهٔ نگارگری با نقشمایه‌های گیاهی و هندسیِ بسیار نازک و ظریفِ شیوه یافته با رنگ‌های غالب طلا و لاجورد و یکی از ارکان بنیادی کتاب‌آرایی. واژهٔ تذهیب (برگرفته از ذهب به معنی طلا) از روزگار گذشته اکنون بـه معنـی فراگیـر زراندود ساختن یا زرنگار کردن اشیاء و آثار به‌کار رفته است. این معنی را نباید با هنر تذهیب یکی دانست، هرچند که اثر زرنگار از جایگاه هنری نیز برخوردار باشد.

تذهیب هنری است ظریف و زیبا که ایرانیان از پیشگامان ایجاد، رواج‌دهنـدگان و برترین پدیدآورندگان آن‌اند[۱]. فلز طلا و رنگ زرین که از دیرباز نزد انسان دارای احترام بوده، و در پیوند با آسمان و خورشید شمرده مـی‌شده، در کتاب‌آراییِ کتاب‌های دینی و آسمانی به‌کار می‌رفته است. در متون کهن ایرانی به نسخه‌ای از *اوستا* اشاره شده که «بر پوست‌های گاو آراسته و به آب زر نوشته» و در استخر فارس «به گنجینهٔ نوشته‌ها» نگاهداری می‌شده است[۲]. در *اوستا* و دیگر متون رابطه‌ای بین ایزد مهر و فلز زر دیده می‌شود. این ایزد آراسته به زیورهای زرین مجسم گردیده[۳]، و همچنین آمده است که

ترازوی رشن (فرشتهٔ دادگستری) که برای سنجش کردار نیک و بد انسان‌ها در روز پسین به‌کار می‌رود، از زر ساخته شده است[۴].

در متون سده‌های نخستین دورهٔ اسلامی نیز از *اوستای* به زر نوشته شده، یاد کرده‌اند. طبری از *اوستایی* گزارش می‌دهد که بر ۱۲ هزار پوست گاو نقر کرده، و بر آن طلا نشانده بودند[۵]. مسعودی در *مروج‌الذهب*[۶] شمار پوست‌ها را ۱۸ هزار، و در *التنبیه والاشراف*[۷] ــ چون طبری ــ ۱۲ هزار ثبت کرده است. ثعلبی می‌نویسد: این *اوستا* را اسکندر پس از ویران کردن شهرهای ایران و کشتن دارا، برای به‌دست آوردن طلایی که با قلم‌های زرین به زر بر آنها حک شده بود، سوزاند[۸].

رابطهٔ بین ایزد مهر و فلز زر در متون دورهٔ اسلامی به‌صورت احترام ویژه نسبت به طلا و تأثیر آفتاب در پیدایش آن دیده می‌شود.

در *نزهت‌نامهٔ علایی* آمده است که: «زر از قسمت آفتاب است» و فلزی فاسد ناشدنی با خاصیت‌های بسیار[۹]. جوهری نیشابوری افزون بر برشمردن منفعت‌های زر می‌نویسد: «حق جل و علا آنرا عزیز گردانیدست و قاضی‌الحاجات خلق در امور معیشت دنیاوی ساخته...»[۱۰]. قزوینی زر را شریف‌ترین نعمت باری‌تعالی خوانده است[۱۱]. ابوالقاسم کاشانی با برشمردن منافع زر آنرا «ناموس اصغر» می‌نامد[۱۲].

کاربرد طلا در کتاب‌های دورهٔ ساسانیان امری شناخته شده است. طبری دربارهٔ محاکمهٔ افشین به روزگار خلافت معتصم در ۲۲۵ق/۸۴۰م و داستان کتابی که نزد او پیدا شده بود، می‌نویسد: محمد عبدالملک زیّات از افشین پرسید: آن کتاب چیست که آنرا با طلا و گوهر و دیبا آراسته‌ای؟ و او پاسخ داد که این کتابی است که از پدران من به ارث رسیده است ... کتاب را آراسته یافتم و زیور از آن بر نداشتم[۱۳].

با گسترش اسلام در سرزمین‌های دیگر و ضرورت کتابت و تکثیر *قرآن* آراستن آن به طلا نیز برپایهٔ پیشینهٔ این امر رواج یافت. نخستین گزارش از نوشتن *قرآن* با طلا از ابن‌الندیم در دست است. او می‌نویسد: خالد بن ابوهیاج کاتبِ خوشنویسی بود که از سورهٔ «وَالشَّمْسِ وَ ضُحیٰها» تا پایان قرآن را در سمت قبلهٔ مسجد پیامبر(ص) به طلا نوشت. عمر بن عبدالعزیز (حکومت: ۹۹-۱۰۱ق/۷۱۸- ۷۱۹م) از او خواست تا قرآنی به‌همان‌گونه برایش بنویسد. خالد قرآنی به‌همان‌گونه برای وی نوشت و در کتابت آن هنرنمایی‌ها

کرد. عمر آن نسخه را بسیار پسندید، اما چون دستمزد او را گران دید، *قرآن* را به وی بازگرداند[۱۴].

این گزارش نشان از بیگانگی عرب‌ها از سنت کاربرد طلا در متون دینی دارد و در همان حال، تأثیرپذیریِ آنان از آرایه‌های کتب دینی ایرانیان و مسیحیان را نشان می‌دهد. البته شماری از پرهیزگاران نامدار آغاز اسلام با کاربرد آرایه‌های زرین (تذهیب) در *قرآن* ــ همانند آباء مسیحی در تزیین *کتاب مقدس*[۱۵] ــ به مخالفت پرداختند.

ابن‌ابی‌داوود در کتاب *المصاحف* خود بخشی را به تذهیب در *قرآن* اختصاص داده، و حدیث‌هایی در درستی و نادرستی کتابت یا آراستن *قرآن* با طلا نقل کرده است؛ ازجمله این حدیث که «هیچ امتی کار بدی انجام نداده است، مگر اینکه *قرآن*‌ها و مساجد خود را تزیین کرده باشد»[۱۶]. و در برابر، این حدیث را نیز از پیامبر(ص) در درستی این کار نقل کرده است: «خداوند دوست دارد کار بنده‌ای را که کار را محکم و استوار سازد»[۱۷].

بااین‌همه، کار نوشتن *قرآن* با طلا و آراستن آن با نقوش گیاهی و هندسی سیری رو به افزایش داشت. احترام به *قرآن* هنرمندان ملت‌های مسلمان را به کتابت *قرآن* با بهترین خط و زیباترین آرایه‌های کتاب‌سازی تشویق کرد. نخستین آرایه‌ها تنها با طلا انجام می‌گرفت و به همین سبب، نام تذهیب برای این آرایه‌ها ــ حتی در دوره‌ای که گوناگونی و فراوانی رنگ در آنها رایج شد ــ برجا ماند.

پدید آوردنِ نسخه‌های خطی آراسته در ایران سده‌های نخستین هجری امری دور از احتمال به نظر می‌آید. در سده‌های بعد نیز آرایه‌های زرین را بیشتر در نسخه‌های کهن *قرآن* می‌یابیم. نقشمایه‌های این‌گونه آثار متأثر از عوامل معماری و کتاب‌آرایی پیش از اسلام است.

نشان‌های پایان آیه‌ها به‌صورت دایره‌های ساده در قرآن‌های ایرانی از علامت‌های نقطه‌گذاریِ پاپیروس‌هایی که متون ادبی پهلوی بر آن نوشته شده، تأثیر پذیرفته است[۱۸]. شاخه‌های نخل، نقش دوبالی که اناری را در میان گرفته و نقشِ شیوه‌یافتهٔ آتشدان و نوارهای در حال اهتزاز متأثر از هنر ساسانی است[۱۹].

نوشتن عنوان‌ها به‌صورت درخشان و درشت‌تر از متن در میان نواری کشیده و تزیین شده با شاخ و برگ قابل مقایسه با یافته‌های مانوی تورفان است[۲۰].

تزیینات سرسوره‌ها شامل نواری باریک است که به‌تدریج به صورت مستطیلی کشیده و منظم درمی‌آید و به نقشی بادبزنی‌شکل منتهی می‌شود و نیز شمسه‌هایی که با یک زایدهٔ کوچک، به جدول دور صفحه‌ها متصل می‌شود و با آرایه‌های هندسی و گیاهی به‌ویژه برگ نخل پرشده است[۲۱].

طلا عنصر اصلی تذهیب در نخستین سده‌های دورهٔ اسلامی است. این فلز با حرمت شناخته شده‌اش در ایران برای کتابت، تذهیب و پر کردن فاصلهٔ سطرها (طلااندازی) کاربرد گسترده یافت و پس از آن، لاجورد به نشانهٔ آبی آسمان از مقام دوم برخوردار شد. کاربرد رنگ‌هایی چون لاجورد، سبز و سرخ به‌تدریج از سدهٔ ۴ق/۱۰م متداول گردید. این رنگ‌ها به ترتیب، درجه‌های بعدی را دارند که برخی از پژوهشگران معاصر برای آنها ارزش نمادین قائل شده‌اند[۲۲].

در سدهٔ ۴ق تذهیب هنری کاملاً پذیرفته شده و رایج بود و کاربرد بسیار در نسخه‌های خطی و از همه رایج‌تر در آراستن *قرآن* داشت. گزارش یاقوت دربارهٔ زندگانی ابن‌بواب، خوشنویس نامدار این سده نشان از جایگاه این هنر دارد. از ابن بواب نقل شده که به هنگامی که در شیراز کتابدار کتابخانهٔ بهاءالدوله، پسر عضدالدولهٔ دیلمی بوده، ۲۹ جزو از قرآنی به خط ابن‌مقله را یافته، و جزو ۳۰ آنرا به دستور بهاءالدوله نوشته، تذهیب، تجلید و کهنه کرده است، و در برابر آن به دریافت جایزه نائل شده است[۲۳]. قرآنی به خط ابن‌بواب با تاریخ ۳۹۱ق در موزهٔ چستربیتی دوبلین نگاهداری می‌شود که شیوهٔ تذهیب و نقشمایه‌های تذهیب سدهٔ ۴ق را نشان می‌دهد[۲۴]. در این *قرآن* تأثیر نقشمایه‌های ایرانی چون برگ نخل، انار، کاربرد طلا برای نوشتن سرسوره‌ها به قلمی جلی‌تر از متن، شمسه و ترنج‌های بادبزنی‌شکل و... که همه تأثیر نقوش عصر ساسانی است، دیده می‌شود.

تذهیب با مفهوم هنری و تکامل یافته را می‌توان از سدهٔ ۵ق/۱۱م به بعد مشاهده و بررسی کرد. در این سده خراسان برترین و بزرگ‌ترین مرکز خوشنویسی و تذهیب به‌شمار می‌آمد. نمونهٔ بارز آن قرآنی بی‌مانند است، به خط ابوالقاسم بن سعید بن ابراهیم بن عالم بن ابراهیم بن صالح به تاریخ ۴۲۷ق/۱۰۳۶م که کاتب خود صفحه‌های آغازین و انجام آنرا تذهیب کرده، و در پایان نسخه تصریح نموده که خوشنویسی و تذهیب را در دامغان و نیشابور آموخته است[۲۵].

در همین سده، یکی از زیباترین نسخه‌های کامل *قرآن* در ۳۰ جزو در سال‌های ۴۶۲-۴۶۶ق/۱۰۷۰-۱۰۷۴م به دست خوشنویس و مذهِّب نامدار ایرانی ــ عثمان ابن‌حسین وراق غزنوی ــ به قلم پیرآموز کتابت و تذهیب شده است (نک: تصویر ۴). افزون بر کاربردِ تمامی هنرهای کتاب‌آرایی در این اثر بی‌مانند، از گستردگی کاربردِ تذهیب در تمامی جزوها باید یاد کرد. تذهیب هر جزو با جزو دیگر از دیدگاه طرح و نقش تفاوت دارد. هر جزو در آغاز دو صفحهٔ مذهَّب دارد و طرح داخلی ترنج‌های تذهیب شدهٔ کنار صفحه‌ها که برگرفته از نقشمایه‌های گچبری مسجدهای جامع قزوین و اصفهان و اردستان است، همانند یکدیگر نیست[۲۶]. مکتب این مذهب نامدار توسط فرزند هنرمند او، محمد بن عثمان ادامه یافت. آثار این هر دو در کتابخانهٔ آستان قدس رضوی نگاهداری می‌شود[۲۷].

از آغاز سدهٔ ۶ق/۱۲م بخشی از قرآنی به خط عثمان بن محمد با تاریخ کتابت ۵۰۵ق برجاست که در شهر بست سیستان کتابت شده، و علی بن عبدالرحمان آنرا تذهیب کرده است. افزون بر سرسوره‌ها، نسخه دارای صفحه‌ها و حاشیه‌های مذهب پرکار است. این نسخه در کتابخانهٔ ملی فرانسه در پاریس نگاهداری می‌شود[۲۸].

وجود نسخه‌های مذّهبی چون *قرآنِ* همراه با تفسیر موزهٔ دانشگاه فیلادلفیا که کتابت و تذهیب آنرا محمود بن حسین کاتب در ۵۵۹ق/۱۱۶۴م در همدان به پایان برده است و نیز *قرآن* کتابخانهٔ آستان قدس رضوی به خط احمد بن علی مقری یونس‌آبادی که محمد بن عبدالرحمان بن محمد فرج دامغانی در ۵۷۳ق/۱۱۷۷م تذهیب آنرا برعهده داشته است و نیز قرآنی که عبدالرحمان بن ابوبکر بن عبدالرحیم کتابت و تذهیب کرده است، نشان از پراکندگی و گوناگونی مکتب‌های تذهیب در جای‌جای ایران دارد[۲۹].

نوشتهٔ راوندی گویای این است که هنر تذهیب در این سده اهمیتی خاص داشته است و پادشاهان و شاهزادگان نیز به این کار می‌پرداخته‌اند. راوندی در شرح احوال خود می‌نویسد که از راه کتابت *قرآن* و تذهیب کسب روزی می‌کرده‌است[۳۰]. همو می‌نویسد: طغرل بن ارسلان سلجوقی «مصحفی سی پاره مبدا کرد و می‌نوشت»، مذهبان آنرا به زر حل تکحیل می‌کردند و برای هر جزو «صد دینار مغربی خرج می‌شد». او افزایشِ «تقرب و ترحیب» خود نزد پادشاه سلجوقی را به سبب «تکحیل نوشتهٔ او» می‌داند[۳۱].

از سدهٔ ۷ق/۱۳م آثار اندکی برجاست که داوری دربارهٔ هنر تذهیب را مشکل می‌سازد. شواهد موجود نشان از ادامهٔ شیوهٔ سده‌های پیشتر دارد. از آغاز این سده قرآنی با ترجمه و تفسیر طبری به خط اسعد بن محمد بن ابی‌حرث احمد بن ابی‌الخیر سهلویهٔ یزدی به تاریخ ۶۰۶ق برجاست که به‌دست احمد بن ابی‌نصر بن ابی‌عمر بن عتیق در ۶۰۸ق/ ۱۲۱۱م تذهیب شده است[۳۲].

از واپسین سال‌های این سده نیز تذهیب سرسوره‌های چند *قرآن* به خط یاقوت مستعصمی با تاریخ‌های ۶۶۹ و ۶۸۵ق/۱۲۷۱ و ۱۲۸۶م و نیز یک نسخه *منافع‌الحیوان* نوشته شده در مراغه به تاریخ ۶۹۷ یا ۶۹۹ق/ ۱۲۹۸ یا ۱۳۰۰م در کتابخانهٔ ملی پاریس، نشان از تداوم شیوهٔ تذهیب سدهٔ پیشین دارد[۳۳].

در سدهٔ ۸ق/۱۴م به روزگار حکومت ایلخانیان مغول، با پیدایش امکانات تازه در کتاب‌سازی و کتاب‌آرایی ــ ازجمله قطع بزرگِ (سلطانیِ) کتاب‌ها ــ کاربردِ تذهیب گسترش کمّی و کیفی بسیار یافت. اوج زیبایی تذهیب را در قرآن‌های کتابت شده به روزگار اولجایتوی اسلام پذیرفتهٔ شیعی (محمد خدابنده) می‌توان دید. تذهیب‌های این دوره از دیدگاه طرح و رنگ از شاهکارهای هنر کتاب‌آرایی به‌شمار می‌رود. رنگ در این دوره نقشی تازه می‌یابد. سبز و قرمز تند در کنار طلایی و لاجورد به‌طور گسترده به‌کار می‌رود و رنگ سفید، آبیِ روشن و تیره، و سرنج در کنار طلا به تذهیب ویژگی و سرشاری مینایی می‌دهد[۳۴] و آنچه پس از آن، «مذهّب مرصّع» خوانده شد، در آثار این دوره پدید می‌آید.

دو نمونهٔ چشمگیر از این گروه قرآن‌ها درخور توجه بسیار است: ۱. هفت جزو بازمانده از ۳۰ جزو قرآنی رحلی که بین سال‌های ۷۰۲-۷۰۶ق/۱۳۰۳-۱۳۰۶م به خط احمد سهروردی، خوشنویس نامدار ایرانی نوشته، و به‌دست محمد بن ایبک ابن‌عبدالله تذهیب شده است[۳۵]. ۲. بخشی از قرآنی به خط عبدالله بن محمد همدانی، کتابت شده به سال ۷۱۳ق/۱۳۱۳م که کاتب خود آنرا در همدان تذهیب کرده است[۳۶]. این دو نسخه از دیدگاه زیبایی و گونه‌گونی نقش به‌ویژه گره‌سازی ــ در تذهیب صفحه‌های بدرقه ــ تا روزگار خود مانند ندارد.

تذهیب دو *قرآن* دیگر در نیمهٔ این سده، یکی در ۷۴۱ق/۱۳۴۰م به خط ارغون کاملی

و تذهیب محمد نقاش در موزهٔ ترک و اسلامیِ استانبول[۳۷]، و دیگری به خط یحیی جمالی صوفی با تاریخ ۷۴۵-۷۴۷ق/۱۳۴۴- ۱۳۴۶م و تذهیب «حمزة بن محمد علوی در دارالملک شیراز» در موزهٔ پارس شیراز[۳۸] شایان ذکر است.

افزون بر *قرآن*ها، کتاب‌های علمی، ادبی و تاریخی چون *منافع‌الحیوان*، دیوان‌های شاعران و آثار رشیدالدین فضل‌الله و جز آنها نیز در این دوره دارای آرایه‌های پرکار تذهیب‌اند. شمار آثار و نام مذهِّب‌های برجا مانده از این سده به نسبت سده‌های پیشتر، درخور توجه است. مراکزی چون تبریز، همدان، بغداد، مراغه، شیراز، کاشان، سبزوار و ... در شمار شهرهایی‌اند که در این شاخهٔ هنری فعال بوده‌اند[۳۹].

روند رو به اوج هنر تذهیب در سدهٔ ۹ق/۱۵م ادامه یافت. در این سده که همزمان با عصر تیموریان و دورهٔ حمایت فراگیر از هنر و گردآوردن اجباری هنرمندان سراسر سرزمین‌های گشوده شده به‌دست تیمور در سمرقند بود، هنر تذهیب به‌گونه‌ای چشمگیر پیشرفت، و تکاملی همراه با ظرافت داشت.

شمار مذهب‌های شناخته شده در این دوره بیشتر از دوره‌های پیش است. در همین دوره افزون بر حمایتی که از سوی پادشاهان و شاهزادگان تیموری نسبت به مذهب‌ها وجود داشت، برخی از آنان نیز خود به هنر تذهیب می‌پرداختند. از آن جمله است سلطان احمد جلایر (حکومت: ۷۸۴-۸۱۳ق/۱۳۸۲-۱۴۱۰م) که دولتشاه سمرقندی هنر تذهیب را نیز در شمار هنرهای گونه‌گون او برمی‌شمارد[۴۰].

ورود نام تذهیب‌سازان به تاریخ‌های رسمی در این دوره جایگاه این رشته از هنر را نشان می‌دهد. خواندمیر از خواجه روح‌الله میرک، نگارگر نامدار و چیره‌دستیِ او در هنر تذهیب یاد می‌کند و می‌نویسد که او در «تصویر و تذهیب نظیر نداشت»[۴۱]. او شاگرد مولانا ولی‌الله بود. شماری از هنرمندان سدهٔ ۹ق/۱۵م از چند رشتهٔ هنری سررشته داشتند. سیمی نیشابوری در شمار استادانی بود که هنرهای گوناگونی داشت و به نگارگری و تذهیب نیز می‌پرداخت. او بر عبدالحی، نقاش مشهور سمت استادی داشت[۴۲]. افزون بر اینها، حاجی محمد، نقاش نامدار مذهِّب هم بوده است[۴۳].

نصیرالدین محمد مذهب نیز در شمار همین هنرمندان است. منشوری به نام او در دست است که وی در ۸۰۵ق/۱۴۰۲م از سوی ابراهیم سلطان، پسر شاهرخ به سمت

«مقدم و کلانتر کتابخانهٔ همایونی» برگزیده شده است. در این منشور به او نسبت «سرآمد دوران» در نگارگری و تذهیب داده‌اند[۴۴]. از هنرمندانی که تنها به‌کار تذهیب می‌پرداختند، نیز در متون نام‌هایی آمده است. علیشیر نوایی در وصف محمد مذهب کرمانی می‌نویسد: «در حسن یوسف بود و در تذهیب نیز ثانی مانی»[۴۵].

افزون بر نام مذهب‌ها، وجود نسخه‌های تذهیب شدهٔ این سده مآخذ گویایی برای شناخت جایگاه این هنر است. مشکلی بزرگ که در شناخت دقیق هنرمندانِ مذهب هست، نبودِ رقم آنان بر آثار است که بسیار به‌ندرت دیده می‌شود. این بدان سبب است که در این دوره همواره در کتاب‌آرایی هنر تذهیب در سایهٔ هنر نگارگری قرار گرفته است[۴۶]. اینکه میرک و بهزاد که هر دو نخست مذهب بودند و بعد به نگارگری روی آوردند، شاید تحت تأثیر همین روند بوده باشد.

در پایانِ همین سده، دو مذهب نامدار، یعنی یاری و محمود به خلق آثار هنری خود می‌پردازند. دوغلات یاری را در تذهیب استاد می‌خواند و می‌نویسد: تحریر وی از تذهیبش بهتر است. او وی را شاگرد ملا ولی می‌خواند. دربارهٔ هنر محمود نیز می‌نویسد: تذهیب را «از یاری بهتر کرده» و بسیار نازک‌کار است. همو می‌نویسد: مولانا محمود دیباچه‌ای برای سلطان حسین میرزا بایقرا «بنیاد کرد» که پس از ۷ سال کار ناتمام ماند. کار این اثر چنان نازک و ظریف است که «در مفاصل بند رومیِ» آنکه به اندازهٔ نیم‌نخود است «یک ماه زرد زر ساخته» که ۵۰ بند اسلیمی در آن جای داده است[۴۷]. او بر آن است که با آنکه در این دوره مذهب‌ها بسیارند، آن دو تن سرآمدند[۴۸].

یاری را می‌توان نامدارترین مذهب، و کارهای او را اوج زیبایی هنر تذهیب در تاریخِ آن به‌شمار آورد. او همزمان با سلطان حسین میرزا بایقرا می‌زیست و با کمال‌الدین بهزاد، سلطانعلی مشهدی، سلطان محمد نور و سلطان محمد خندان همزمان بود و آثاری از آنها را تذهیب یا تحریر کرده است[۴۹]. برخی از قطعه خط‌های خوشنویسان همزمان با او در مرقع‌های بهرام میرزا و مالک دیلمی و امیر غیب بیک به دست او تذهیب و تحریر شده است[۵۰].

اثر کم‌مانندی از یاری که با نداشتن رقم به او نسبت داده شده، دو صفحه تذهیبِ آغاز، و تحریر تمامی متن دیوانی از حافظ است که در کتابخانهٔ موزهٔ کاخ گلستان

نگاهداری می‌شود. «جهانگیر» بر پشت صفحهٔ آغاز نسخه، تذهیب را به یاری، و خط نسخه را به سلطانعلی نسبت داده که بیانی نیز بر آن تأیید نهاده است[۵۱].

تذهیب در سده‌های ۱۰-۱۲ق/۱۶-۱۸م، در دورهٔ پادشاهی صفویان از هنرهای اصلی و مورد توجه هنرمندان و هنردوستان بود. در این دوره، بازماندهٔ مذهب‌های پرورش‌یافته در مکتب خراسان هنوز زنده بودند و شماری از آنها به تبریز انتقال یافتند.

دوست‌محمد در مقدمهٔ *مرقع بهرام میرزا* در «ذکر مذهّبان کتابخانهٔ اعلی» به ۳ تن مذهب نامور عصر خود اشاره می‌کند. او نخست از میرک مذهب و سپس پسرش، قوام‌الدین مسعود و پس از آن، از کمال‌الدین عبدالوهاب، مشهور به خواجه کاکا نام می‌برد که او را «هنرور قابل باصفا» و در میان هنرمندان شیراز «ممتاز» می‌شمارد[۵۲]. از دو تن نخست، اثر رقم‌داری در هنر تذهیب در دست نیست. اما از عبدالوهاب کاکای شیرازی سرلوحی بر پیشانی صفحهٔ آغاز نسخهٔ *گزیدهٔ بوستان* سعدی به قلم کتابت خفی عالی‌شاه محمود نیشابوری در کتابخانهٔ کاخ گلستان وجود دارد که تنها اثر رقم‌دار (غلام‌شاه عالم عبد وهاب) و شناخته شدهٔ اوست[۵۳].

از مذهبان نامدار دیگر این عصر مولانا عبدالله شیرازی است که به گزارش قاضی احمد قمی مدت ۲۰ سال در کتابخانهٔ شاهزاده ابراهیم میرزا به‌کار مشغول بود[۵۴]. دیگری محمدامین جدول‌کش مشهدی است که در تذهیب و دیگر هنرهای کتاب‌آرایی استادی بی‌مانند بود و به گزارش قاضی احمد قمی ــ که گزافه‌آمیز می‌نماید ــ می‌توانست تا ۷۰ رنگ کاغذ رنگ‌آمیزی کند. از این گروه می‌توان به استاد حسن مذهب تبریزی ــ بغدادی‌الاصل ــ و غیاث‌الدین محمد مشهدی یاد کرد[۵۵].

در این سده در مکتب شیراز، روزبهان و پدرش، نعیم‌الدین، هردو افزون بر کتابت، به‌کار تذهیب می‌پرداختند. از کارهای این پدر و پسر قرآنی در موزهٔ ایران باستان به تاریخ ۹۲۹ق/۱۵۲۳م[۵۶]، و در کتابخانهٔ ملی فرانسه *دیوان* حسن دهلوی با تاریخ ۹۳۲ق/ ۱۵۲۶م و در کتابخانهٔ بادلیان آکسفورد یک نسخه *کلیات* سعدی به تاریخ ۹۱۶ تا ۹۲۶ق/ ۱۵۱۰ تا ۱۵۲۰م نگاهداری می‌شود[۵۷]. از روزبهان شیرازی تا ۹۴۷ق/۱۵۴۰م آثاری در دست است[۵۸].

در این دوره شیراز یکی از مرکزهای پرکار کتاب‌آرایی و کتاب‌سازی بود. پیربوداق

منشی در این‌باره می‌نویسد: نستعلیق‌نویسان در شیراز بسیارند. آنان همانند هم می‌نوشتند به آن‌سان که تفاوتی بین خط آنها نبود. آنان به صورت جمعی در خانواده به‌کار می‌پرداختند. او برپایهٔ دیده‌های خود می‌نویسد: در شیراز «زن کاتب است و شوهر مصوِّر و دختر مذهِّب و پسر مجلِّد». وی لطیفه‌ای به نقل از بهرام میرزا صفوی نقل می‌کند که «در شیراز کتاب می‌کارند» و نتیجه می‌گیرد که اگر کسی ۱٬۰۰۰ کتاب مصور و مذهب بخواهد، «در یک‌سال... از شیراز به‌هم می‌رسد»[۵۹].

رکودی که از نیمهٔ سدهٔ ۱۲ق/ ۱۸م در هنر تذهیب پدید آمد، نزدیک به یک سده ادامه یافت. شیوهٔ کار مذهب‌های سدهٔ یاد شده پیروی از مکتب صفوی بود، اما کیفیت رنگ‌آمیزی از گذشته نازل‌تر شد[۶۰].

در سدهٔ ۱۳ق/۱۹م دیگر کارگاه سلطنتی وجود نداشت. در نیمهٔ دوم این سده گرایشی برای تولید نسخه‌های خطی مصور و مذهب پدید آمد. بنیان‌گذاری «مجمع‌الصنایع» در ۱۲۶۹ق/۱۸۵۳م[۶۱] و پدید آوردن ۶ جلد کتاب *هزار و یک شب* که «واپسین اثر برجستهٔ کتاب‌سازی ایران» است، کوشش نهایی در رواج هنر تذهیب به‌شمار می‌آید و دو هنرمندی که بر این مجموعه کار کردند، یعنی عبدالوهاب مذهب‌باشی و میرزا علی‌محمد مذهب نامدارترین مذهبان این دوره به‌شمار می‌آیند[۶۲].

در سدهٔ ۱۴ق/۲۰م هرچند کاربرد تذهیب بسیار محدود و کاربریِ اصلی آنکه آراستن نسخه‌های خطی بود، منسوخ شد، اما به سبب رواج آموزش آن شماری مذهب توانا تربیت شدند. نامورترین آنان نصرت‌اللّه یوسفی است که آثار او بیشتر به صورت حاشیهٔ تزیینی برای آراستن دورنگاره‌ها تهیه شده است[۶۳].

پی‌نوشت

۱. حسن، ۷۰

۲. *ارداویراف‌نامه*، فرگرد ۱، بند ۵

۳. *یشتها*، مهریشت، کردهٔ ۴

۴. *ارداویراف‌نامه*، فرگرد ۵، بند ۳

۵. طبری، ۵۶۱/۱

۶. مسعودی، *مروج ...*، ۲۴۱/۱

۷. همو، *التنبیه ...*، ۸۰

۸. ثعلبی، ۳۲۴؛ نیز نک: ثعالبی، ۲۵۷؛ بیرونی، *الآثار...*، ۲۴۸

۹. شهمردان بن ابی‌الخیر، ۲۴۸-۲۴۹

۱۰. جوهری نیشابوری، ۳۰۴

۱۱. قزوینی، ۱۲۳

۱۲. ابوالقاسم کاشانی، ۲۱۵؛ نیز نک: بیرونی، *الجماهر...*، ۳۸۲-۳۸۳؛ نصیرالدین طوسی، ۲۰۹-۲۱۱

۱۳. طبری، ۱۰۷/۹-۱۰۸

۱۴. ابن‌الندیم، ۳۱-۳۲

15. Ettinghausen, 1937

۱۶. ابن‌ابی‌داوود، ۱۵۰

۱۷. همو، ۱۵۱؛ نیز: عجلونی، ۲۴۵

18. Ettinghausen, 1945

19. id, 1945, fig.641a, 641b

۲۰. بهرامی، ۳۸

۲۱. نک:

Dimand, 67-68

22. Lings, 76-77

۲۳. یاقوت، ۱۲۲/۱۵-۱۲۴

۲۴. نک:

James, 33;

سراج‌الدین، تصویرهای ۲۷و ۲۸

۲۵. بهرامی، ۴۰؛

Ettinghausen, 1952; fig.926, 928

۲۶. بهرامی، ۴۰؛ گلچین معانی، ۴۵-۶۵

۲۷. همانجا

28. Ettinghausen,1952-1953; Richard, 37

29. Ettinghausen, 1947

۳۰. راوندی، ۴۰-۴۱

۳۱. همو، ۴۴

۳۲. بیانی، «فهرست...»، ۱۹-۲۰؛ نیز: تصویرهای ۵، ۶، ۱۹، ۲۰؛ آتابای، ۱۱۳

۳۳. سراج‌الدین، ۷۰، تصویرهای ۳۲-۳۷؛

Ettinghausen, 1954

34. id, 1959

۳۵. بهرامی، ۴۶

۳۶. تصویر ۶؛

Martin, I/98, fig.44; Ettinghausen, 1954;

کحاله، ۱۸۰-۱۸۱؛ سراج‌الدین، تصویرهای ۸۳-۹۵

۳۷. همو، ۷۳، تصویرهای ۵۰، ۵۱

۳۸. بهرامی، ۴۹-۵۰؛ بیانی، «فهرست»، ۳۰-۳۱، تصویر ۲۳

39. Ettinghausen, 1954-1955

۴۰. دولتشاه سمرقندی، ۱۳۲

۴۱. خواندمیر، *فصلی از...*، ۶۳، *تاریخ حبیب‌السیر*، ۳۴۸/۴

۴۲. دولتشاه سمرقندی، ۱۸۱-۱۸۲

۴۳. خواندمیر، همانجا

۴۴. بیانی، *احوال*...، ۹۴۲/۳

۴۵. علیشیر نوایی، ۴۰۰

46. Ettinghausen, 1960

۴۷. دوغلات، ۳۱۹

۴۸. همانجا

۴۹. بیانی، *احوال*، ۹۶۶/۳-۹۶۷

۵۰. همان، ۲۶۲/۱، ۲۷۸، ۲۶۷/۳

۵۱. همان، ۲۵۷/۱- ۲۵۸

۵۲. دوست‌محمد، گ ۱۹

۵۳. نک: سمسار، «معرفی...»

۵۴. قاضی احمد قمی، ۱۴۸؛ هدایت، ۵۸۰/۸

۵۵. همانجاها

۵۶. بیانی، «فهرست»، ۳۸-۳۹

57. Richard, 136

58. id, 126

۵۹. پیربوداق منشی، ۲۱۹-۲۲۰

60. Ettinghausen, 1974

۶۱. اعتمادالسلطنه، ۱۷۴۵/۳؛ «سبزه‌میدان...»، ۶۷-۶۹

۶۲. ذکاء، ۱۶؛ نیز نک: سمسار، *کاخ*...، ۲۲۲، ۲۲۶

۶۳. تیمایی، ۲۷-۳۱

کتابشناسی:

آتابای، بدری، *فهرست کتب دینی و مذهبی خطی کتابخانهٔ سلطنتی*، تهران، ۱۳۵۲ش.

ابن‌ابی‌داوود، عبدالله، *المصاحف*، به کوشش آ. جفری، قاهره، ۱۹۳۶م.

ابن‌الندیم، محمد، *الفهرست*، به کوشش ناهد عباس عثمان، دوحه، ۱۹۸۵م.

ابوالقاسم کاشانی، عبدالله، *عرایس‌الجواهر و نفایس‌الاطایب*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۴۵ش.

ارداویراف‌نامه، به کوشش رحیم عفیفی، مشهد، ۱۳۴۲ش.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن، *تاریخ منتظم ناصری*، به کوشش محمداسماعیل رضوانی، تهران، ۱۳۶۷ش.

بهرامی، مهدی، «تدوین *قرآن* و مقام آن در تاریخ خط و جلد و تذهیب»، *راهنمای گنجینهٔ قرآن*، تهران، ۱۳۲۸ش.

بیانی، مهدی، *احوال و آثار خوشنویسان*، تهران، ۱۳۴۵ش.

همو، «فهرست قرآنها و قطعاتی از *قرآن* مجید»، *راهنمای گنجینهٔ قرآن*، تهران، ۱۳۲۸ش.

بیرونی، ابوریحان، *الآثارالباقیة*، به کوشش پرویز اذکایی، تهران، ۱۳۸۰ش.

همو، *الجماهر فی‌الجواهر*، به کوشش یوسف هادی، تهران، ۱۳۷۴ش.

پیربوداق منشی، *جواهرالاخبار*، نسخهٔ عکسی موجود در کتابخانهٔ مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

تیمایی، فریدون، «نصرت‌الله یوسفی»، *هنر و مردم*، تهران، ۱۳۴۳ش، شم ۱۸.

ثعالبی، حسین، *غرر اخبار ملوک‌الفرس و سیرهم*، به کوشش زُتنبرگ، پاریس، ۱۹۰۰م.

ثعلبی، احمد، *قصص‌الانبیاء (عرائس المجالس)*، بیروت، ۱۴۰۱ق/۱۹۸۱م.

جوهری نیشابوری، محمد، *جواهرنامهٔ نظامی*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۸۳ش.

حسن، زکی محمد، *الفنون‌الایرانیة فی‌العصرالاسلامی*، بیروت، ۱۴۰۱ق.

خواندمیر، غیاث‌الدین، *تاریخ حبیب‌السیر*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، ۱۳۵۳ش.

همو، فصلی از *خلاصة‌الاخبار*، به کوشش گویا اعتمادی، کابل، ۱۳۴۵ش.

دوست‌محمد هروی، مقدمهٔ *مرقع بهرام میرزا*، نسخهٔ عکسی موجود در کتابخانهٔ مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

دوغلات، محمد حیدر، *تاریخ رشیدی*، به کوشش عباسقلی غفاری‌فرد، تهران، ۱۳۸۳ش.

دولتشاه سمرقندی، *تذکرةالشعراء*، به کوشش محمد ملک‌الکتاب شیرازی، تهران، ۱۳۰۵ق.

ذکاء، یحیی، «میرزا ابوالحسن‌خان صنیع‌الملک غفاری»، *هنر و مردم*، تهران، ۱۳۴۲ش، شم ۱۱.

راوندی، محمد، *راحة‌الصدور*، به کوشش محمد اقبال لاهوری، تهران، ۱۳۶۴ش.

«سبزه‌میدان و مجمع دارالصنایع»، *یادگار*، تهران، ۱۳۲۷ش، شم ۹-۱۰.

سراج‌الدین، ابوبکر، *روائع فن‌الخط و التذهیب القرآنی*، قاهره، ۲۰۰۵م.

سعدی، مصلح‌الدین، *گزیدهٔ بوستان*، به کوشش محمدحسن سمسار، تهران، ۱۳۸۴ش.

سمسار، محمدحسن، *کاخ گلستان، گزینه‌ای از شاهکارهای نگارگری و خوشنویسی*، تهران، ۱۳۷۹ش.

همو، «معرفی نسخه»، *گزیدهٔ بوستان* (نک: هم، سعدی).

شهمردان بن ابی‌الخیر، *نزهت‌نامهٔ علایی*، به کوشش فرهنگ جهانپور، تهران، ۱۳۶۲ش.

طبری، محمد، *تاریخ الامم و الملوک*، به کوشش محمد ابوالفضل ابراهیم، قاهره، ۱۳۸۰-۱۳۸۹ق/ ۱۹۶۰-۱۹۶۹م.

عجلونی، اسماعیل، *کشف‌الخفاء و مزیل‌الالباس*، بیروت، ۱۳۵۱ق.

علیشیر نوایی، *مجالس‌النفایس*، به کوشش علی‌اصغر حکمت، تهران، ۱۳۶۳ش.

قاضی احمد قمی، *گلستان هنر*، به کوشش احمد سهیلی خوانساری، تهران، ۱۳۶۶ش.

قزوینی، زکریا، *عجائب‌المخلوقات*، قاهره، ۱۹۵۶م.

کحاله، عمررضا، *الفنون‌الجمیلة فی‌العصورالاسلامیة*، دمشق، ۱۹۷۲م.

گلچین معانی، احمد، «شاهکارهای هنری شگفت‌انگیزی از قرن پنجم هجری و سرگذشت حیرت‌آور آن»، *هنر و مردم*، تهران، ۱۳۴۵ش، شم ۱۵۷.

مسعودی، علی، *التنبیه والاشراف*، به کوشش عبدالله اسماعیل صاوی، بغداد، ۱۹۳۸م.

همو، *مروج‌الذهب*، به کوشش سعید محمد لحام، بیروت، ۱۹۹۷م.

نصیرالدین طوسی، محمد، *تنسوخ‌نامهٔ ایلخانی*، به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، تهران، ۱۳۶۲ش.

هدایت، رضاقلی، *روضة‌الصفا*، قم، ۱۳۳۹ش.

یاقوت، *معجم‌الادباء*، قاهره، ۱۳۵۵-۱۳۵۷ق/۱۹۳۶-۱۹۳۸م.

یشتها، ترجمهٔ ابراهیم پورداود، تهران، ۱۳۴۷ش.

Dimand, M. S., *A Handbook of Muhammadan Art*, New York, 1958.

Ettinghausen, R., «Manuscript Illumination», *A Survey of Persian Art*, ed. A. U. Pope, Tehran etc., 1976, vol. V.

James, D., *Qur'ans and Bindings, from the Chester Beatty Library*, London, 1980.

Lings, M., *The Quranic Art of Calligraphy and Illumination*, Westerham, 1976.

Martin, F. R., *The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th Century*, London, 1912.

Richard, F., *Splendeurs Persanes*, Paris, 1997.

نمایش و نمایشنامه‌نویسی در دورهٔ قاجار

(۱۲۱۳-۱۳۴۴ق/۱۷۹۸-۱۹۲۵م)

علی میرانصاری

مقدمه

زمانی که میرزا ابوطالب تبریزی اصفهانی، برای نخستین بار مشاهدات خود را از تئاتر غربی با تعبیر *پِلِی هاوس* در فرهنگ ایرانی مکتوب ساخت و میر عبداللطیف شوشتری، شنیده‌هایش از تئاتر اروپایی را تحت عنوان *بیت‌السُّرور* مطرح ساخت (دههٔ دوم قرن ۱۳ق/۱۸-۱۹م)، کمتر کسی می‌توانست تصور کند، با گذشت چند دهه و در طول یک سده، سنت نمایش و نمایشنامه‌نویسی در ایران به چنان پایه‌ای برسد که آثار نمایشی غربی به زبان فارسی ترجمه شود (۱۲۸۶ق/۱۸۶۹م)؛ نخستین اثر نمایشی به زبان فارسی پدیدار گردد (۱۲۸۷ق/۱۸۷۰م)؛ اولین سالن نمایش در تهران بنا شود (۱۳۰۳ق/۱۸۸۶م) و آثار نمایشی غربی در آنجا اجرا گردد؛ گروه‌های نمایشی در ایران پاگیرد (۱۳۲۴ق/۱۹۰۷م)؛ نشریهٔ تخصصی تئاتر در حوزهٔ نشریات ایرانی ظهور کند (۱۳۲۶ق/

۱۹۰۸م)؛ اقلیت‌های مذهبیِ ایران، گروه‌های نمایشی تشکیل دهند، و سرانجام آنکه در جریان بزرگ‌ترین حرکت فکری و سیاسی ایران، یعنی انقلاب مشروطیت (۱۳۲۴ق/ ۱۹۰۷م) و تحولات اجتماعیِ پس از آن (تا کودتای سید ضیاء)، نمایش و نمایشنامه‌نویسی به‌عنوان وسیله‌ای برای بیان و گسترش اندیشه‌های سیاسی روشنفکران به‌کار رود.

این نوشته بر آن است، تاریخ نمایش و نمایشنامه‌نویسی ایرانی در دورهٔ قاجار را در طول دوره‌ای تقریبا یکصد و بیست و شش ساله (۱۲۱۳-۱۳۴۴ق/۱۷۹۹-۱۹۲۵م) در ۲ بخش بررسی نماید. نقطهٔ آغازین این تحقیق، سال ۱۲۱۳ق/۱۷۹۹م (زمان حضور ابوطالب اصفهانی در لندن و مشاهدهٔ تئاتر در آن شهر) و نقطهٔ پایانی آنها سالِ ۱۳۴۴ق/ ۱۹۲۵م (تاریخ ترور میرزادهٔ عشقی، آخرین چهرهٔ نمایشیِ دورهٔ قاجار) است.

بخش‌های سه‌گانهٔ این تحقیق عبارتند از:

۱. انتقال فرهنگ جدید نمایش به ایران از رهگذر سیاحت در غرب (۱۲۱۳-۱۳۲۳ق/ ۱۷۹۸-۱۳۰۶م)

۲. نهضت ترجمه و اقتباس آثار نمایشی غربی به زبان فارسی (۱۲۸۶- ۱۳۴۴ق/ ۱۸۶۹-۱۹۲۵م)

۳. ظهور نمایشنامه‌نویسی فارسی و نمایشنامه‌نویسان ایرانی (۱۲۸۷ق-۱۳۰۴ش/ ۱۸۷۰-۱۹۲۵م)

انتقال فرهنگ جدید نمایش به ایران از رهگذر سیاحت در غرب (۱۲۱۳-۱۳۲۴ق/۱۷۹۹-۱۹۰۶م)

در این بخش، به مشاهدات و تلقی‌های سیاحان ایرانی از تئاتر اروپایی پرداخته می‌شود و اینکه چگونه از رهگذر این سفرها و ثبت مشاهدات ایشان، فرهنگ جدید نمایش به ایران انتقال یافت. مباحث این بخش، برگرفته از یادداشت‌های سفرِ ۳۲ سفرنامه‌نویس است که در یک محدودهٔ زمانیِ تقریبا یکصد و ده ساله، سفرهایی به اروپا داشته‌اند و در یادداشت‌های خود دربارهٔ نمایش در غرب سخن گفته‌اند. نگارش این یادداشت‌ها از سال ۱۲۱۳ق/۱۷۹۹م، با سفر میرزا ابوطالب خان آغاز می‌گردد و با سفر ظل‌السلطان در ۱۳۲۳ق/۱۹۰۶م، پایان می‌پذیرد.

نخستین آشنایی ایرانیان با نمایش در مفهوم غربی و نوین آن، به سال‌های آغازین سدهٔ ۱۳ق/۱۹م، باز می‌گردد. در این سال‌ها کسانی که سودای سیاحت غرب را در سر می‌پروراندند، و وابسته به طبقات و گروه‌های اجتماعی مختلف بودند، اندک اندک راهی اروپا شدند. در یک سو، حاج سیاح (طلبه‌ای وابسته به پایین‌ترین قشر اجتماع) قرار داشت و در سوی دیگر، دو سلطان قاجار یعنی ناصرالدین شاه و فرزند او، مظفرالدین شاه جای گرفته بودند که در بالاترین لایهٔ اجتماعی و البته سیاسی آن دوره حضور داشتند. در میان این دو سو، سیاحان دیگری با تعلقاتِ متنوع و مختلفِ طبقاتی و اجتماعی، مانند شاهزادگان قاجاری (رضاقلی میرزا، نوهٔ فتحعلی شاه)، وابستگان به دربار (فرخ خان امین‌الدوله)، کارگزاران اداری و سیاسی (ابوالحسن خان ایلچی و میرزا حسین خان آجودان‌باشی) و دانشجویان اعزامی به اروپا (میرزا صالح شیرازی) قرار داشتند. با وجودِ اختلافی که به لحاظ طبقاتی و اجتماعی میان این سیاحان وجود داشت، دست‌کم در یک نکته با یکدیگر اتفاق و اشتراک داشتند، و آن ثبت رویدادها و تجارب سفر، ضبط مشاهدات خویش از فرنگ و درج آنها در مجموعه‌هایی بود که بعدها عناوینی چون: «مخزن‌الوقایع»، «حیرت‌نامه»، «بدایع وقایع»، «روزنامهٔ خاطرات» و «سفرنامه» به خود گرفت. انتشار این نوشتجات و انتقال تجارب سیاحان و انعکاس مشاهدات ایشان در جامعهٔ ایرانی، سبب گردید تا به‌تدریج مردم برای نخستین‌بار علاوه بر آشنایی با مظاهر تمدن جدید غربی (راه آهن، تلگراف، سینماتوگراف، نیروی برق و گاز)؛ با پدیده‌ها و روابط اجتماعی و فرهنگی نوین، همچون پارلمان، کابینه، نظام شهرداری، چاپ و چاپخانه، آموزش و پرورش، روزنامه و روزنامه‌نگاری، هنر جدید و سرانجام، تئاتر اروپایی و اجرای نمایش در غرب آشنا گردند.

تا این زمان، تجارب عینی و مستقیم ایرانیان از نمایش، منحصر به اشکال سنتی آن مانند: سیاه‌بازی، روحوضی و تعزیه بود که به مناسبت‌های مختلف و معمولاً در اماکنی نامناسب و غیرنمایشی خوانده و اجرا می‌شد؛ و تجربهٔ کتبی ایشان از نمایشنامه‌نویسی هم، محدود به تعزیه‌نامه‌هایی بود که دست به دست، میان تعزیه‌گردانان می‌چرخید و اجرا می‌گردید[1]. اما آشنایی ایرانیان با غرب موجب شد تا دریابند که اشکال دیگری از نمایش هم وجود دارد که نسبت به نمایش سنتی ایرانی، از پایهٔ علمی و مایهٔ هنریِ

متمایز و البته متفاوتی برخوردار است و نمایشنامه‌هایی هم وجود دارد که برخی از آنها دارای درجاتی ممتاز، در حد شاهکارهای ادبی جهان هستند.

نخستین سند مکتوب فارسی، که واسطهٔ آشناییِ دست‌کم قشر محدودی از ایرانیان با تئاتر اروپایی شد؛ گزارشی است که میرعبداللطیف شوشتری (وفات: ۱۲۲۰ق/۱۸۰۵م) در سال ۱۲۱۶ق/۱۸۰۱م، در سفر به هند فراهم آورده بود. این گزارش، اطلاعاتی دستِ دوم و غیرمستقیم به شمار می‌رفت که بر اساس شنیده‌های او از گفته‌های دیگران در خصوص مشاهداتشان از فرنگ تنظیم شده بود. شوشتری در این گزارش، اطلاعات نه چندان دقیقی از تئاتر اروپایی تحت عنوان *بِیت‌السرور* ارائه کرد و آنها را در اثر معروفش به نام *تحفة‌العالم* جای داد[۲]. هرچند ۳ سال پیش از تنظیم این گزارش، یعنی در سال ۱۲۱۳ق/۱۷۹۸م، نخستین تجربهٔ بصری و عینی از تئاتر اروپایی، مستقیماً توسط یکی از ادیبان و سیاحان ایرانی‌تبار به نام میرزا ابوطالب خان تبریزیِ اصفهانی، معروف به ابوطالب لندنی (۱۱۱۶-۱۲۲۰ق/۱۷۰۴-۱۸۰۵م) در شهر لندن صورت گرفته بود. او گزارشی مشروح از تئاتر لندن، تحت عنوان *پِلِی هاوس* (Play House) نوشت و آنرا در سال ۱۲۱۹ق/۱۸۰۴م، در سفرنامهٔ خود، یعنی *مسیر طالبی* درج کرد[۳].

در فاصلهٔ میان سفر ابوطالب خان (۱۲۱۳ق/۱۷۹۹م) و تحریر *تحفة‌العالم* (۱۲۱۶ق/۱۸۰۱م)، از یک سو و سفر ظل‌السلطان (۱۳۲۳ق/۱۹۰۶م) از سوی دیگر، سفرهای بسیاری به غرب و مشخصاً به منطقهٔ وسیعی از اروپا صورت پذیرفت. عرصهٔ این سیاحت‌ها در شرق از محدودهٔ امپراتور عثمانی؛ و از شمال از روسیه آغاز می‌گردید و پس از گذار از کشورهایی چون: آلمان، بلژیک، ایتالیا، اتریش، هلند، فرانسه و انگلیس، در اسکاتلند به پایان می‌رسید. سالن‌های تئاتر بسیاری در شهرهای اروپایی (مسکو، سن‌پترزبورگ، وین، بوداپست، میلان، بلگراد، تفلیس، ورشو، ژنو و لندن) مورد بازدید ایرانی‌ها قرار گرفت؛ اما سالن‌های شهرهای فرانسه یعنی پاریس، موناکو، آوینیون، لیون، تولون و نیس بیشترین بازدید کننده را داشت، و در میان شهرهای فرانسه هم البته سالن‌های پاریس، برای سیاحان ایرانی از جاذبهٔ بیشتری برخوردار بود. بدین علت تقریباً نام تمامی سالن‌های تئاتر در پاریس در سفرنامه‌ها تکرار شده است. سالن‌هایی مانند: گراند اُپرا، شاتله، المپیاد، اسکالا، سرابرنار، فولی برژر، الحمراء و فلیمارینی[۴].

بیشتر سیاحان ایرانی، مهمانان رسمی (مانند شاه و یا نمایندهٔ رسمی ایران) بودند و بقیه مانند میرزا صالح شیرازی و یا حاج سیاح، شخصاً راهی غرب شده بودند. رفتن به تئاتر، کم و یا زیاد، تقریباً از سوی همهٔ این سیاحان، با همهٔ تعلقات طبقاتی و درجات فرهنگی دیده می‌شد و در برنامهٔ شبانهٔ آنها جایگاه مخصوص به خود را داشت. مثلاً ناصرالدین شاه در طرابوزان احوال جسمی مناسبی نداشت، باز رفتن به تئاتر را بر اقامت در منزل ترجیح می‌داد. هرچند یکی از مشغولیات وی در تئاتر، تماشای زنان زیبا با دوربین بود[۵] (سفر اول، ۳۰۷ و سفر سوم، ۲۰۴):

ـ «... طرف عصری باز سرما سرما شدم. تب آمد. احوالم بد شد ... شب را هر طور بود با تب و لرز و سردرد شدید رفتم تماشاخانه».[۶]

و یا حاج سیاح، اکثر شب‌ها به تماشای نمایش می‌رفت:

ـ «بالجمله، بدین‌منوال هر شب به تیاتوری سیاحت می‌نمودیم»، «بیست و پنج روز گذشت در تیاتورها و تالارها و دارالفنون به‌سر بردیم»[۷].

برنامهٔ حضور در تئاتر یا از طرف مهمانداران تنظیم می‌گردید که در این حالت، مهمان از اشخاص سیاسی و ممتاز ایرانی مانند ناصرالدین شاه، مظفرالدین شاه و یا وابستگان به دربار بودند و یا آنکه از طرف خود سیاح مانند میرزا صالح شیرازی و یا حاج سیاح إعمال می‌شد.

ـ «آمدیم به تیاتر .... بازی هم چندان مزه نداشت. یک آکت نشسته برخاستیم آمدیم منزل ... بعد از شام جناب اشرف اتابک اعظم آمد پروگرام رفتن ما را به انگلیس آورده بود. خواندیم بعضی حک و اصلاح کردیم»[۸].

ـ «... نمی‌دانستیم که امشب باید به تاتر برویم یا نه. بصیرالسلطنه آمد عرض کرد گویا امشب باید به تاتر تشریف ببرید. فرستادیم از جناب اشرف، اتابک اعظم پرسیدند، عرض کرده بود بلی باید به تاتر برویم. ما هم لباس مشکی پوشیدیم و ساعت ده رفتیم به تاتر...»[۹].

ـ «از طرف مهماندار در هر شهری تکلیف تماشای تیاتر و کارخانه و جبه‌خانه و مدرسهٔ نظامی و ... کرده است»[۱۰].

ـ «رفتیم به تیاتور. پرسیدم چه بازی در می‌آورند؟ گفت شعبده! و کاغذی به من

داد و گفت از روی همین نمونه بازی خواهند نمود. دیدم اسامی غریب دارد و نوشتهٔ مزبور شبیه به زبان روسی بود»[۱۱].

سیاحان درحالی‌که با دیده‌ای شگفت‌زده و گاه ناباورانه، و در بسیاری اوقات تحسین‌آمیز به این پدیده می‌نگریستند، هرکدام تلاش می‌کردند با نگاهی متفاوت که برخاسته از پایگاه طبقاتی، اجتماعی و فرهنگیِ ایشان بود، تصویری از تئاتر، داستانِ نمایش و اجرای آنرا در غرب برای مخاطبانشان، یعنی هموطنان خود، ارائه نمایند. نگاه اکثر ایشان به این پدیده، نگاهی صرفاً سطحی بوده است. ایشان دست‌کم مانند طبقات فرهیخته و یا اقشار ممتاز اروپاییِ علاقمند به تئاتر، این مکان را محل اجتماع و تلاقیِ هنر و ادبیات و محلی که در آن، یک اثر ادبی در قالبی هنری برای مجموعه‌ای از مردم علاقمند به این‌گونه آثار عرضه می‌گردید، نمی‌دیدند. آنها تئاتر را وسیله‌ای صرفاً تفننی و تفریحی می‌پنداشتند که در آن می‌توان به گذراندن اوقات فراغت پرداخت.

به عبارت دیگر، نگاه آنها به تئاتر، با اندکی تفاوت، همان بود که برای نخستین بار، شوشتری آنرا با تعبیر «بیت‌السرور» یا محل خوشگذرانی توصیف کرده بود.

ـ «... و به جهت تفریح طبایع، بر شهرها خانه‌های عالی بنا نهادند و به خانهٔ رقص و بیت السرور موسوم ساختند»[۱۲].

ـ «... مرد و زن و پیر و برنا و فقرا و اغنیا هرچه هستند تا اواخر شب بعضی در تماشاخانه‌ها و پاره‌ای در ضیافت‌های بال و غیره به خوش‌گذرانی مشغولند ... «[۱۳].

ـ «... در لندن ده تماشاخانهٔ بزرگ و کوچک است که شب‌ها مردم آن ولا به تماشاخانه‌های مزبور رفته اوقاتی به خوشگذرانی صرف می‌کنند ...»[۱۴].

ـ «... مغنیان و مطربان چند در آن خانه به نغمه‌پردازی و بازیگری مشغول می‌باشند که از نوای جانفزایشان دل بینوایان بی‌تاب و توان گشته و از مشاهدات غمزات و نزاکت حرکات آن دلفریبان، هزار مثل شیخ صنعان ایمان خود را باخته»[۱۵].

هرچه وابستگی طبقاتی سفرنامه‌نویسان به اقشار بالای جامعه کم می‌شد؛ نگاهشان به تئاتر تفاوت می‌کرد و اندکی از سطح (توصیف ظواهر تئاتر) دور می‌شد و دست‌کم پیرامون داستان بازی گردش می‌کرد و یا به‌طور کلی دربارهٔ تئاتر و تأثیر آن سخن می‌گفتند. این تفاوت را می‌توان در مقایسه‌ای میان گزارش‌های ناصرالدین شاه، میرزا

صالح شیرازی و حاج سیاح مشاهده کرد.

ناصرالدین شاه

ـ «رسیدیم به تماشاخانه، در لژ اول نشستیم ... زن‌های بسیار بسیار خوشگل بودند که هیچ‌جا ندیده بودم، به‌خصوص یک دختر یهودی ... که آدم از نگاه کردنش دیوانه می‌شد»[۱۶].

ـ «... در حجره‌ها و زمین پُر بود از زن خوشگل مثل ماه. طرف دست راست ما دو زن بسیار بسیار خوب بودند. من با دوربین دو چشمی متصل به آن دو نفر نگاه می‌کردم. چقدر خوب بودند ...»[۱۷].

میرزا صالح

ـ « ... آنچه توانم عرض می‌کنم. قصه و حکایت شخصی اعم از اینکه فی‌الواقع چیزی روی داده و از آن بازی ساخته‌اند و یا اینکه قصه از پیش خود ساخته، هرکس به صورت اشخاصی که در قصه نوشته‌اند در مقابل تماشاخانه آمده و آنچه مکالمه دارند با یکدیگر نموده و بعد از آن پرده را انداخته، دیگر دفعه مجلس دیگر آورده مکالمه می‌نمایند. امشب دختری به جوانی، عاشق و اظهار عشق و ناله و زاری مشغول بوده از حرکات و سکنات و صدای او ما را خوش آمد ...»[۱۸].

حاج سیاح

ـ «..... تیاتور با آن جمعیت و اسباب ندیده بودم. الحق بسیار گرم بود. یکی از جهت گرمی هوا و دیگر از جهت گرمی نفس مردم. اما پادشاه و گدا یکسان ... در غرفه‌ها، مردم زن و مرد، دختر و پسر نشسته غالباً دوربینی در دست و از دور و نزدیک مشغول تماشا، خاصه هنگام رقص و آوازخوانی که ملبوسات ایشان به رنگ بدن انسان است»[۱۹].

علی‌رغم نگاه متفاوت طبقاتی و اجتماعیِ سیاحان ایرانی، انتقال فرهنگ نمایش اروپایی توسط همین افراد صورت گرفت و ایشان حاملان اصلی و اولیهٔ انتقالِ این فرهنگ به ایران هستند. این انتقال در دو مرحلهٔ مختلف و موازی با یکدیگر صورت گرفت و

تا انقلاب مشروطیت (۱۳۲۴ق/۱۹۰۶م) ادامه یافت. آغاز مرحلهٔ اول (یعنی مرحلهٔ ایجاد تصویر انتزاعی از تئاتر غربی) در سال ۱۲۱۳ق/۱۷۹۸م یعنی زمان نخستین برخورد ابوطالب اصفهانی با تئاتر لندن؛ و شروع مرحلهٔ دوم (یعنی مرحلهٔ انتقال فرهنگ تئاتر اروپایی به شکل نظری و عملی) در ۱۲۸۳ق/۱۸۶۶م یعنی ترجمه و انتشار *میزانتروپ* (اثر مولیر) توسط میرزا حبیب اصفهانی در استانبول بود.

مرحلهٔ اول یا مرحلهٔ ایجاد تصویر انتزاعی از تئاتر غربی (۱۲۱۳-۱۳۲۴ق/۱۷۹۸-۱۹۰۶م)

در این مرحله، سیاحان ایرانی بر این موضوع متمرکز شده بودند که یک تصویر انتزاعی از تئاتر اروپایی و نمایش غربی در ذهن ایرانیان ایجاد کنند. ایشان عناصری را که می‌توانست یک سالن تئاتر اروپایی را با تمام اجزای آن، در ذهن ایرانیان تصویر کند، به دقت مورد شناسایی و توصیف قرار دادند. آنها در این تصویرسازی بر دو نکته تمرکز داشتند. اول ظاهر تئاتر با تمام متعلقات آن؛ و دوم نمایشی که روی صحنه اجرا می‌شد. عناصری که در گزارش سفرنامه‌نویسان از ظاهر تئاتر وجود دارد، دارای وجوه مشترکی هستند. ایشان در گزارش خود، نخست به توصیف شکل بیرونی تئاتر و سپس وضعیت داخلی آن (مشتمل بر طبقه‌بندی، غرفه‌بندی، ردیف صندلی‌ها، شکل هندسی صحنه، نورپردازی و دکوراسیون) می‌پرداختند. هرچند انتظامات داخلی و نظم موجود در یک تئاتر و نیز گردش اقتصادی تئاتر از نگاه آنها به دور نمی‌ماند[۲۰].

در این میان، میرزا ابوطالب، با ترسیم طرحی زیبا و دقیق از تئاتر لندن و درجِ آن در سفرنامه‌اش، عملاً تمام عناصر موجود در یک تئاتر اروپایی را برای خوانندهٔ ایرانی به‌طور عینی تصویر کرده است[۲۱].

در نگاه دوم، سیاحان ایرانی تمرکز خود را از شکل ظاهری تئاتر برمی‌گرفتند و تلاش می‌نمودند تمام توجه خود را به اموری که در سن (صحنه) در جریان بود، متمرکز سازد.

ـ «... دو سه پرده بالا رفت. رقاص‌های خوب، بازیگرهای خوب، خوش‌لباس ممتاز داشت که بسیار خوب پوشیده بودند و خوب می‌رقصیدند ... خیلی بازی‌های خوب

کردند ...»[۲۲].

آنها به نمایشی که روی صحنه اجرا می‌شد، دقت می‌کردند. این نمایش ممکن بود که آواز و موسیقی و یا اجرای یک اثر ادبی باشد.

ـ «... موسیقیان هشتاد نفرند که نشسته به نواهای مختلف و آلت‌های گوناگون می‌نوازند»[۲۳].

آنها در برخی اوقات به بیان مختصر داستان نمایش نیز می‌پرداختند و یا آنکه به طرز بازی بازیگران التفات می‌کردند و گاه نیز به داوری دربارهٔ چگونگی آن می‌پرداختند[۲۴].

در مواردی بسیار نادر، برخی از ایشان، به نام اثر نمایشی و یا قطعهٔ موسیقی و نیز به نام خالق این آثار اشاره می‌کردند[۲۵].

برای توصیف و ایجاد تصاویر ذهنی از سالن‌های تئاتر اروپایی و نمایش غربی، سیاح ایرانی ناگزیر بود مجموعه‌ای از اصطلاحات و تعبیرات اروپایی در حوزهٔ نمایش را مورد استفاده قرار دهد. او این اصطلاحات را به شکل اصلی و غربی خود (مانند کلمهٔ «تئاتر» در اشکال گوناگون آن مانندِ «تیاتور، طیاتر، تیاطر، طیاطر و تیاتر»)، و یا پس از ترجمه (مانند کلمهٔ «تماشاخانه») مورد استفاده قرار می‌داد. سیاحان با این کار، عملاً زبان فارسی را برخوردار و صاحب مجموعه‌ای از واژگان جدید در حوزهٔ نمایش و تئاتر ساختند، واژگانی که پیشتر هیچ‌گونه سابقه‌ای از آنها در این زبان وجود نداشت. این اصطلاحات و تعبیرات به دو شکل زیر وارد زبان فارسی شده است.

۱. اصطلاحات نمایشی به زبان‌های اروپایی ولی با تلفظ فارسی

ـ آپره/ آپرا/ اُپرا (Opera)، اپرا کمیک (Opera Comic)، گران اوپرا (Grand Opera)، آکت (Act)، آکتریس (Actress)، اَکتور (Actor)، آمفی تیاتر (Amphitheater)، آنتراکت (Interact)، استیج (Stage)، بالکن (Balcony)، بال/ بالط/ باله/ (Ballet)، بالـه رویـال (Ballet Royal)، بُـکس (Box)، بلیط (Belit)، بوفِ [بوفه] (Buffet)، پانوراما (Panorama) پِلی هُاوس (Play House)، پیت (Pit)، تیاتور/ طیاتر/ تیاطر/ طیاطر و تیاتر (Theatre)، گراند تیاتر (Grand Theatre)، تیاتر اپـرا (Theatre opera)، تیـاتور رویـال (Theatre Royal)، دیرکتور (Director) دیرکتور طیاتر (Director Theatre)، سن (Scene)، کمدی

(Comedy) کمیک (Comic)، گالری (Gallery)، لژ/ لُج (Loge).

۲. اصطلاحات نمایشی با ترجمهٔ فارسی

بازی و بازی درآوردن (To Play)، بازیگاه (Stage/Theatre)، بازیگر (Actor)، پرده (Curtain)، پرده (Episode)، تذکره (Ticket)، تذکرهٔ تیاتر (Ticket)، تقلید (To Play)، تماشاچی (Audience)، تماشاخانه (Play House)، تماشاخانهٔ بزرگ (Grand Theatre)، تماشاکننده (Audience)، تماشاگاه (Play House)، خانهٔ رقص (Opera)ساز نواز (Musician)، سطحهٔ تیاتر (Stage/Scene)، شبیه و شبیه درآوردن (Play)، قنات (Decor)، لال‌بازی (Pantomime) منبر (Chair)، موزیکانچی (Musician)، نشیمن اعلا (loge) و نمایش منظوم (Opera)[۲۶].

دربارهٔ اصطلاحات فوق باید به دو نکته اشاره گردد: اول آنکه در این معادل‌سازی، تأثیر اصطلاحات نمایش‌های سنتی ایرانی مانند «شبیه»، «شبیه درآوردن»، «بازی»، «بازی درآوردن»، «غرفه»، «کرسی» و «منبر» در تعزیه و سیاه‌بازی به‌خوبی مشهود است. دوم آنکه این اصطلاحات در زبان و فرهنگ ایرانی به‌طور غیررسمی جریان داشت تا هنگامی که فرهنگستان اول در زمان رضا شاه پا گرفت و توسط کمیسیون نمایش به تصویب رسید و رسمیت یافت.

مرحلهٔ دوم یا مرحلهٔ انتقال فرهنگ تئاتر اروپایی به شکل نظری و عملی (۱۲۸۳-۱۳۲۴ق/۱۸۶۶-۱۹۰۶م)

در این مرحله، ایرانیان دیگری که تجربهٔ سفر به اروپا را (نه به‌عنوان سیاحت) داشتند؛ در کنار سیاحان قرار گرفتند. آنها در این مرحله کوشیدند فرهنگ تئاتر اروپایی را به دو شکل نظری و عملی به جامعهٔ ایرانی منتقل سازند. در شکل نظری، برخی از متون نمایشی اروپایی را به زبان فارسی ترجمه کردند؛ نخستین متن نمایشی به زبان فارسی را پدید آوردند، و به‌طور تئوریک هم به معرفی تئاتر در نشریات فارسی پرداختند. در شکل عملی، نخستین سالن نمایش را در تهران برپا داشتند؛ نخستین نمایش اروپایی را در تهران به نمایش گذاشتند و سرانجام آنکه اولین گروه نمایشی را تشکیل دادند.

این مرحله در ۵ گام متوالی و توسط ۵ تن از چهره‌های سیاسی و فرهنگی ایران در آن دوره صورت گرفت. این چهره‌ها عبارت بودند از: میرزا حبیب اصفهانی، میرزا آقا تبریزی، ناصرالدین شاه، میرزا علی‌اکبر خان مزین‌الدوله و علی خان ظهیرالدوله. موضوعات فوق از جملهٔ مباحثی است که به‌طور مستقل در ادامهٔ همین مقاله مورد بحث قرار گرفته است.

بدین‌ترتیب از رهگذر سفر ایرانیان به اروپا، مفهومی انتزاعی از نمایش غربی در ذهن مردم ایران جای گرفت و فرهنگ آن به شکل نظری و عملی به سنت نمایش ایرانی راه یافت.

نهضت ترجمه و اقتباس آثار نمایشی غربی به زبان فارسی (۱۲۸۶-۱۳۰۴ش/۱۸۶۹-۱۹۲۵م)

در نیمه‌های دوره‌ای که آنرا دورهٔ «انتقال فرهنگ نمایش اروپایی به ایران» (۱۲۱۳-۱۳۲۳ق/۱۷۹۹م-۱۹۰۶م) می‌نامیم، سه حادثهٔ جدا از یکدیگر، در مثلثِ جغرافیاییِ ایران، عثمانی و قفقاز، روی داد که سال‌ها بعد، موضوعی مشترک آنها را به یکدیگر متصل کرد و ثمرات هر سه حادثه به عنوان اولین ترجمه‌های آثار نمایشی به زبان فارسی، به منصهٔ ظهور درآمد.

حادثهٔ اول

به سال ۱۲۸۳ق/۱۸۶۶م و تبعید میرزا حبیب اصفهانی (۱۲۵۰-۱۳۱۵ق/۱۸۳۴-۱۸۹۷م) به عثمانی مربوط می‌گردد. او که از نواندیشان ایرانی در سدهٔ ۱۳ق/۱۹م بود، درپی هجو و نقد صدراعظم، مجبور به گریز به عثمانی شد. او در این کشور به فعالیت‌های بسیاری دست زد؛ از جمله به حلقهٔ روشنفکران تبعیدی ایرانی پیوست. همنشینی با شیخ احمد روحی کرمانی را برگزید؛ به عضویت انجمن معارف استانبول در آمد؛ همکاری با نشریهٔ *اختر* را آغاز کرد؛ و نیز تدریس زبان فارسی در مکتب سلطانی استانبول را عهده‌دار گردید. او در استانبول، از رهگذر زبان ترکی، با آثار نمایشی اروپایی مانند نمایشنامه‌های مولیر، نمایشنامه‌نویس فرانسوی و نیز به احتمال قوی با *تمثیلات*

آخوندزاده که سه سال پیشتر در ۱۲۸۰ق/۱۸۶۳م به‌دست روشنفکران ایرانی و عثمانی در استانبول رسیده بود آشنا شد و اجرای احتمالی آنرا نیز در همین شهر، شاهد بود. در این زمان میرزا حبیب تصمیم گرفت نمایشنامهٔ *میزانتروپ* نوشتهٔ مولیر را به فارسی برگرداند. او برای انجام این مهم، از ترجمهٔ احمد توفیق پاشا، یعنی تنها متن ترکی این اثر، ترجمه‌ای منظوم و نزدیک به اقتباس صورت داد و آنرا تحت عنوان *گزارش مردم‌گریز*، به عنوان نخستین ترجمهٔ یک متن نمایشی به زبان فارسی، در سال ۱۲۸۶ق/ ۱۸۶۹م در مطبعهٔ تصویر افکار در استانبول به چاپ رساند[۲۷].

حادثهٔ دوم

در سپتامبر ۱۸۶۱ (۱۲۷۸ق) روی داد. در این سال، میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۲۲۷- صفر ۱۸۱۱/۱۲۹۵- فوریهٔ ۱۸۷۸م) از نمایشنامه‌نویسان نامدارِ ایرانی که در تفلیس به‌سر می‌برد، اثر نمایشی و معروف خود، به نام *تمثیلات* را که پیشتر در ۱۲۷۳ق/ ۱۸۵۶م در همان شهر به چاپ رسانده بود، برای چهار تن از رجال سیاسی ایران به نام‌های «شاهزاده علیقلی میرزا، نایب‌الایالت شاهزاده فرهاد میرزا، وزیر عدلیه عباسقلی خان جوانشیر و مشیرالدوله میرزا جعفرخان» فرستاد[۲۸].

زمانی‌که *تمثیلات* به تهران رسید، بیشتر از ۶ دهه از نخستین گزارش سیاحان ایرانی از چگونگی اجرای تئاتر اروپایی می‌گذشت و دست‌کم قشر محدودی از فرهیختگان و رجال سیاسی با این پدیده آشنایی نسبی داشتند. با این وجود و به‌رغم آنکه ده سال از افتتاح دارالفنون (۱۲۶۸ق/۱۸۵۱م) هم سپری می‌گردید، اما تا آن زمان، گزارشی از وجود آثار نمایشی اروپایی به‌ویژه نمایشنامه‌های مولیر به زبان اصلی در میان فرهیختگان ایرانی، ثبت نشده بود. اگر فقدان این نوع گزارش را به عنوان سندی مبنی بر عدم ورود آثار نمایشی غربی به ایران تلقی کنیم، باید گفت که *تمثیلات* آخوندزاده، نخستین اثر نمایشی به سبک اروپایی است که وارد ایران شده است. به‌هرتقدیر، آخوندزاده نزدیک به ۱۰ سال *تمثیلات* را برای بسیاری از دوستانش در ایران و عثمانی می‌فرستاد[۲۹]. او در این مدت از میرزا آقا تبریزی خواسته بود اثرش را به فارسی ترجمه کند؛ ولی زمانی‌که با مخالفت میرزا آقا روبه‌رو شد[۳۰]، در سال ۱۲۸۷ق/۱۸۷۱م همزمان از دو

تن از دوستانش در ایران و عثمانی، یعنی شاهزاده جلال‌الدین میرزا پسر فتحعلی شاه و منیف افندی هم تقاضا کرد اثر وی را به «لسان عثمانی» و «به زبان فارسیِ ساده بی کم و زیاد ... در دایرهٔ سیاقِ تکلم، نه در دایرهٔ سیاقِ انشاء» ترجمه کنند. او که زمینهٔ اجرای اثرش را در ایران نمی‌دید، حتی‌از منیف افندی خواست که *تمثیلات* را در استانبول نیز بر روی صحنه ببرد[۳۱]. جلال‌الدین میرزا در همان سال، ترجمهٔ این اثر را به منشی خود، میرزا جعفر قراچه‌داغی (۱۲۵۰-۱۳۱۰ق/۱۸۳۴-۱۸۹۲م) که به ظرایف و دقایق زبان ترکی تسلط کامل داشت سپرد[۳۲]. میرزا جعفر هم سال بعد (۱۲۸۸ق/۱۸۷۲م)، ترجمهٔ *تمثیلات* را به فارسی درآورد و برای آخوندزاده ارسال داشت[۳۳] و پس از آن، حاصل تلاش خود را در فاصلهٔ سال‌های ۱۲۹۱-۱۲۹۸ق/ ۱۸۷۱-۱۸۷۴م به عنوان دومین ترجمهٔ یک متن نمایشی به زبان فارسی، در تهران، چاپ و منتشر کرد[۳۴].

حادثهٔ سوم

به ناصرالدین شاه و سفر اول او (۱۲۹۰ق/۱۸۷۳م) به فرنگ ارتباط دارد. او سه سال پس از ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی و دو سال پس از ترجمهٔ *تمثیلات* توسط میرزا جعفر قراچه‌داغی، و یک سال هم پیش از انتشار *تمثیلات* در تهران، راهی اروپا شد. به‌درستی روشن نیست که شاه قاجار از این ترجمه‌ها (به‌واسطهٔ کسانی مانند جلال‌الدین میرزا) مطلع شده بود یا خیر. هرچند اگر اطلاع هم می‌داشت، چندان برای او خوشایند و دلپذیر نمی‌توانست باشد؛ چرا که این دو اثر، حاصل فکر و قلم دو تن از روشنفکرانِ دگراندیشِ دورهٔ ناصری بود. اولین ترجمه، توسط میرزا حبیب صورت گرفته بود که به واسطهٔ توهین به صدراعظمِ شاه، تبعید در عثمانی را بر اقامت در ایران ترجیح داده بود؛ و مُصنف دومین ترجمه هم آخوندزاده بود که مورد غضب دربار قاجار قرار داشت، چنان‌که محمدحسن خان اعتمادالسلطنه، وزیر انطباعات، با خود عهد کرده بود در فرصتی مناسب، «این مرد فاسدالعقیدهٔ بی‌دینِ عامیِ بی‌معرفت»، یعنی آخوندزاده را «به حکم یا به حیله به خاک ایران آورده، بعد از ثبوت و وضوح عقاید او، در حضور اهل اسلام سزای او را به شرع شریف» واگذارد[۳۵].

به‌هرتقدیر ناصرالدین شاه در سفر خود، از بسیاری شهرهای اروپایی مانند سن

پترزبورگ، وین، پاریس و لندن عبور کرد و تقریباً از امکانات نمایشی این شهرها نهایت استفاده را برد. او در هر فرصتی به تئاتر می‌رفت و آثار نمایشی اروپایی را از نزدیک مشاهده می‌کرد. اگرچه او در گزارش‌های سفر خود از بهت و حیرت در مقابل شکوه «تماشاخانه» و تلذذ از تماشای بازیگران و تماشاگرانِ زیباروی، سخنِ بسیار گفته است[۳۶]، ولی مجموع رفتار او در بازگشت از سفر اول و دوم، نشان می‌دهد که تأثیرات «تماشاخانه» در شاه قاجار، به همین اندازه محدود نشده بود. او پیش از سفر سومش به فرنگ (۱۳۰۳ق/۱۸۸۵م) دستور ساختِ تماشاخانهٔ مدرسهٔ دارالفنون را صادر کرد که دقیقاً در همین سال ۱۳۰۳ق (پیش یا پس از سفر سوم) آمادهٔ بهره‌برداری شد[۳۷]. اما سالن، بدون متن نمایشی اروپایی چندان نمی‌توانست برای شاه قاجار دلپذیر باشد، پس در همین سال‌ها (۱۳۰۰-۱۳۰۳ق/۱۸۸۲-۱۸۸۵م) میرزا علی‌اکبر خان مزین‌الدولهٔ نطنزی، از معلمان نقاشی و زبان فرانسهٔ دارالفنون که پیشتر در شمار محصلان اعزامی در ۱۲۷۵ق/ ۱۸۵۸م به فرانسه رفته بود؛ به ترجمهٔ *طبیب اجباری*، اثر مولیر به‌عنوان سومین ترجمهٔ یک متن نمایشی به زبان فارسی دست یازید تا آنرا در سالن تازه‌تأسیس دارالفنون اجرا کند[۳۸]. گزارشی دقیق از چاپ این ترجمه در دست نیست، بنابراین، گمان می‌رود که این ترجمه تنها در حد یک دست‌نوشته برای اجرا باقی مانده و هیچ‌گاه به دست چاپ سپرده نشده باشد. بدین‌ترتیب بود که زبان و ادب فارسی، نخستین تلاش‌های خود را از ترجمهٔ متون نمایشی تجربه کرد. از این سال به بعد، ترجمهٔ آثار نمایشی شتاب بیشتری به خود گرفت و در کوتاه مدت، نمایشنامه‌های بسیاری ترجمه شد.

در بررسی آثار ترجمه شدهٔ نمایشی در این دوره، نباید از نقش و تأثیر مدرسهٔ دارالفنون و دارالترجمهٔ آن غافل بود، چرا که بیشتر مترجمان این دوره از فرهیختگانی از وابستگان علمی آنجا (استاد و یا دانش‌آموخته) بودند، و یا از کسانی به‌شمار می‌رفتند که متأثر از این مرکز علمی و یا مراکز فرهنگی و سیاسی مشابه مانند: مدرسهٔ سیاسی، دارالترجمهٔ گمرگ، وزارتخانه‌هایِ خارجه، انطباعات و مالیه بودند. از این مترجمان می‌توان به افراد زیر اشاره داشت: علی‌اکبر خان مزین‌الدوله، محمدحسن خان اعتمادالسلطنه، محمدحسین خان فروغی، حاج محمدطاهر میرزا، عبدالحسین میرزا، اعتصام‌الملک، محمدعلی فروغی، میرزا سید علی خان (احتمالا سید علی نصر)، نادر

میرزا آراسته، حسن ناصر و عبدالکریم خان محقق‌الدوله[۳۹]. زبان غالبِ متونِ نمایشیِ اروپایی و یا متونی که به روش غربی تدوین شده، عبارت بودند از: فرانسه، انگلیسی، ترکی، ارمنی و عربی؛ اما در این میان، زبان فرانسه بر دیگر زبان‌ها غلبه داشت. رویکرد به زبان فرانسه، چند علت داشت که از مهم‌ترین آنها دلایل زیر است:

ـ وجود مراودات و مکاتبات فرهنگی ـ سیاسی و عهدنامه‌های نظامی که از دوره‌های پیش از قاجار، میان ایران و فرانسه منعقد شده بود.

ـ آشنایی دو امپراتورِ همسایهٔ ایران، یعنی روس و عثمانی با فرهنگ فرانسه و راه یافتن فرهنگ فرانسه از طریق مرزهای این دو امپراتوری به ایران.

ـ تبدیل فرانسه به عنوان نماد آزادی و آزادگی، پس از انقلاب ۱۷۸۹م این کشور و ایجاد انگیزه میان روشنفکران ایرانی برای مطالعهٔ آثار متفکران فرانسه.

ـ تبدیل زبان فرانسه به عنوان زبانی اشرافی در دربار قاجار و میان دولتمردان ایرانی.

ـ مبدل شدن فرانسه به عنوان مقصد نهایی محصلان اعزامی ایرانی و راهیابی زبان و فرهنگ فرانسه به ایران توسط ایشان.

ـ در اختیار گرفتن دارالترجمهٔ سلطنتی توسط کسانی که به فرانسه رفته و یا با زبان و فرهنگ آن کشور آشنا بودند. ناگفته نماند که منابع غالب این مترجمان در دارالترجمه عبارت بود از آثار مکتوب فرانسه و یا روزنامه‌هایی که در آن سرزمین، طبع و توزیع می‌شد[۴۰].

بدین‌ترتیب بود که غالب این مترجمان نگاه خود را به آثار نمایشنامه‌نویسان فرانسوی معطوف ساختند و آثار کسانی مانند مولیر، بومارشه، ژه (گابریل) گره و الکساندر دوما را به فارسی برگرداندند. ناگفته نماند که مترجمان این دوره آثار مولیر را به دلایل زیر مورد اقبال بیشتری قرار دادند:

ـ برخورداری از ویژگی‌ها و خصلت‌های جهانی.

ـ دارا بودن جنبهٔ تفننی به همراه انتقادات اخلاقی ـ اجتماعی که یادآور سنت نمایشیِ «تقلید» در فرهنگ ایران بود. به این سبب بیشتر از هر نویسندهٔ اروپایی، آثار مولیر مقبول طبع ایرانیان قرار گرفت.

نمایشنامه‌های اخلاقی و انتقادی مولیر، در جامعهٔ سنتی ایران که اخلاق، مناط

وضع قوانین اجتماعی و سیاسی بود، به‌عنوان حربه‌ای سیاسی در دست روشنفکران و رجال ایرانی برای حمله به بنیادهای اجتماعی پوسیده و کهن قرار گرفت. به‌ویژه نمایشنامه‌های *مریض خیالی*، *تارتوف*، *خسیس* و *مردم گریز* که تمامی آنها حمله به بنیادهای کهنهٔ جامعهٔ فرانسه در سدهٔ ۱۷م بود[۴۱].

بر اساس منابع موجود، این اقبال به میزانی بود که تعداد آثار ترجمه شدهٔ مولیر در دورهٔ قاجار را، تقریباً با تمام آثار ترجمه شده به زبان‌های فرانسه، انگلیسی، ترکی، ارمنی و عربی برابر ساخت. بدین معنا که نزدیک به نیمی از آثار ترجمه شده در دورهٔ قاجار، متعلق به آثار نمایشی مولیر بود. زبان اصلی آثار غربی ترجمه شده، عبارت بود از: فرانسه، آلمانی و انگلیسی؛ ولی همهٔ آنها از زبان‌های اصلی خود به فارسی در نیامدند؛ بلکه برخی از مترجمان برای ترجمهٔ آثاری که به این سه زبان تصنیف شده بود، از زبان‌های ترکی و عربی که می‌توان آنها را در اینجا «زبان‌های واسطه» نامید استفاده می‌کردند. مثلاً میرزا حبیب اصفهانی و یوسف اعتصامی از زبان ترکی و عبدالحسین میرزا از زبان عربی، به ترتیب برای ترجمه‌های *گزارش مردم گریز*، *خدعه و عشق* و *تمثیل تئاتر* استفاده کردند[۴۲].

پیش از مشروطیت، هیچ‌یک از آثار نمایشی روسی، مستقیماً و یا با «زبان‌های واسطه» به فارسی ترجمه نشد و مترجمان ایرانی ترجیح دادند آثاری (مانند نمایشنامه‌های آخوندزاده) را که غیرمستقیم از نمایشنامه‌های این سرزمین تأثیر پذیرفته بود، ترجمه نمایند. پس از مشروطه هم تنها یک نمایشنامه، یعنی نمایشنامهٔ *مفتش* اثر گوگول توسط نادر میرزا آراسته، ترجمه و در ۱۳۲۸ق/۱۹۱۰م در پارک اتابک، در تهران اجرا شد. یعنی در تمام طول مدت ۵۵ سالهٔ نهضت ترجمهٔ متون نمایشی (۱۲۸۶-۱۳۴۴ق/ ۱۸۶۹-۱۹۲۵م) تنها یک اثر نمایشی روسی به فارسی درآمد. این سخن، بدان معنا نیست که فرهیختگان ایرانی از نمایشنامه‌های روسی بی‌اطلاع بودند چرا که تئاتر روس در این دوره، در اوج خود به‌سر می‌برد و آوازهٔ آن به خارج از مرزهای روسیه و ایران رسیده بود و چهره‌هایی مانند گریبایدوف (۱۷۹۵-۱۸۲۹م) و گوگول (۱۸۰۹-۱۸۵۲م) در اوج درخشش خود بودند و حداقل گریبایدوف که مدتی به‌عنوان سفیر کبیر روس، در تهران به‌سر برده بود، برای ایرانیان چهره‌ای شناخته شده‌تر به‌شمار می‌رفت. نیز

بیشتر سیاحان ایرانی (که تعداد آنها به ۳۲ نفر می‌رسد) در سر راه خود بـه اروپـا، از شهرهایی مانند تفلیس، مسکو و سن‌پترزبورگ می‌گذشتند و تئاتر روسی را از نزدیک مشاهده و تجربه کرده بودند. نمونهٔ روشن آن، سفر خسرو میرزا و هیأت همراه او بـه سن‌پترزبورگ بود که در برنامهٔ رسمی آنها در هر شب، رفتن به سالن‌های تئاتر و تماشای نمایش روسی مقرر شده بود[۴۳].

عدم التفات اندیشمندان ایرانی به تئاتر روس، چند علت می‌توانست داشته باشـد، اول، عدم آشنایی با زبان روسی؛ دوم، عدم ترجمهٔ نمایشنامه‌های روسی به «زبان‌های واسطه» یعنی ارمنی، ترکی و عربی؛ و سوم، اندیشهٔ ضدروسی که پس از قراردادهـای گلستان (۱۸۱۳م) و ترکمان‌چای (۱۸۲۸م) در ذهن و روان ایرانیان جای گرفته بـود. قراردادهایی که در همین دوره اتفاق افتاده بود و تنها نیم قرن از انعقاد آنها می‌گذشت. به نظر می‌رسد که دلایل اول و دوم، نمی‌تواند چندان مورد استناد قرار گیرد چرا که اولاً، کم نبودند روشنفکران و فرهیختگانی ایرانی (مانند: مترجمان خسرو میرزا در سفر به روسیه، طالبوف، یپرم خان، زین‌العابدین مراغی، میرزا آقا تبریزی، و دست‌اندرکاران روزنامهٔ *ایران*) که به زبان روسی تسلط داشتند و می‌توانستند آثار نمایشـی روسـی را ترجمه کنند. بنابراین، دلیل اول و دوم خود به‌خود رنگ می‌بازد و عامل سـوم یعنـی احساس میهنی قوت بیشتری می‌گیرد. همین احساس نیز در عثمانیِ سدهٔ ۱۹م کـه با روسیه درگیری‌های نظامی داشت، دیده می‌شود. چنان‌که در آن دیار آثار نمایشـی روسی اصلاً طرف اعتنا قرار نگرفت که اگر می‌گرفت، دست‌کم برای نواندیشان ایرانی (که به‌وفور در عثمانی به‌سر می‌بردند) و نیز برای ایرانی‌تبارانِ قفقاز و عثمانی که بـه دو زبان آشنا بودند قابل دسترسی بود و آنها به ترجمهٔ این آثار اقدام می‌کردند.

از مسائلی که در مبحث ترجمه باید بدان التفات داشت، شیوهٔ مترجمان آثار نمایشی و ویژگی ترجمهٔ ایشان در این دوره است. ناگفته پیداست که داوری دربارهٔ همه آثـار ترجمه شده کاری است تقریباً ناشدنی؛ چرا که تقریباً ۶۰ درصد از این آثار، تنها برای اجرا در صحنهٔ تئاتر ترجمه شد و هیچ‌گاه به چاپ نرسید و سند مکتوبی هـم از کـار مترجمان آنها در دست نداریم. بنابراین بحث دربارهٔ شیوهٔ ترجمه در ایـن دوره، تنهـا بر اساس ۴۰ درصد از آثار ترجمه شده که به چاپ رسیده، امکان‌پذیر است.

از نظر مضمون، این تعداد از آثار ترجمه شده به دو دستهٔ کلیِ طنز و جدی تقسیم می‌شوند. آثار طنز بیشتر متعلق به مولیر است، ولی آثار غیر طنز (جدی)، متعلق به کسانی مانند شکسپیر، شیللر، آلکساندر دوما و آناتول فرانس است. شیوهٔ مترجمان و ویژگی کار ایشان در این دو دسته اثر کاملاً با یکدیگر متفاوت است. در آثار غیر طنز (جدی)، ترجمهٔ اثر، ترجمه‌ای است دقیق، بی‌آنکه در ساختار و ساختمان اثر تغییری به‌وجود آورد؛ و زبان ترجمه گاه چنان فاخر است که به زبان ادبی فارسی نزدیک می‌شود و مترجم هم خود را متعهد به رعایت ساختار و ساختمان اثر اصلی می‌بیند. نمونهٔ این‌گونه ترجمه‌ها را می‌توان در ترجمهٔ *اتللو* از ناصرالملک و *نادرشاه* از تاجماه آفاق‌الدوله مشاهده کرد. درحالی‌که ترجمهٔ آثار نمایشیِ طنز، ترجمه‌هایی دقیق و مطابق با اصل اثر نمایشی نیست، بلکه ترجمه را می‌توان اثری تغییر یافته به‌شمار آورد که در چهار رکن قالب، ساختار نحوی، زبان و مضمون اثر دچار دگرگونی شده است. زبان این‌گونه آثار، زبانی شبه‌محاوره و عامیانه است و مترجم بدین‌وسیله و با کمک گرفتن از اصطلاحات و امثال فارسی، سعی در ایجاد ارتباط با مخاطب خود دارد. او به خود حق می‌دهد که در ساختمان اثر تصرف کند و مثلاً تعداد پرده‌های یک اثر و یا قسمتی از یک پرده را بنا بر مصالح خودش کاهش دهد، و برای تفهیم بیشتر با بسط جملات در ساختار نحوی اثر نیز مداخله نماید و با استفاده از دو شیوهٔ سنتی «تقلید» و «شبیه‌خوانی» به بداهه‌پردازی و قافیه‌سازی روی آورد و سرانجام اثر خود را به نوعی ترجمه ـ اقتباس مبدل سازد. این شیوهٔ ترجمه را می‌توان در *گزارش مردم گریز*، *طبیب اجباری*، *عروس و داماد* و *عروسی جناب میرزا* به ترتیب از میرزا حبیب اصفهانی، اعتمادالسلطنه، میرزا جعفر قراچه‌داغی و حاج محمدطاهر میرزا بیشتر مشاهده کرد[۴۴].

اگر از عمر کوتاه‌مدت تماشاخانهٔ دارالفنون (۱۳۰۳-۱۳۰۸ق/۱۸۸۵-۱۸۹۰م) که در آن تنها چند اثر از مولیر توسط مزین‌الدوله ترجمه و اجرا شد، بگذریم، در ۳۷ سال اول عمرِ ترجمهٔ متون نمایشی در ایران (۱۲۸۶-۱۳۲۴ق/۱۸۶۹-۱۹۰۶م) یعنی تا شروع انقلاب مشروطیت (۱۳۲۴ق/۱۹۰۶م) هیچ‌یک از آثار ترجمه شده به نمایش درنیامدند. در طلیعهٔ انقلاب مشروطیت، علی خان ظهیرالدوله بر آن شد تا آثار نمایشیِ نوین را در منزلش به نمایش بگذارد. او کار خود را با اجرای چند نمایش بومی آغاز

کرد ولی با کودتای محمدعلی شاه، منزل او مورد هجوم و غارت قرار گرفت. ناگفته نماند که از آثار ترجمه شدهٔ پیش از مشروطه، تنها نمایشنامه‌های *نادر شاه* یا *نامهٔ نادری* و *تریبوله یا مسخرهٔ درباری*، بعد از مشروطیت اجرا شد.

آثار ترجمه شده در سال‌های پیش و پس از مشروطه، به‌رغم برخورداری از قالب‌های ادبی، بیشتر دارای رنگ و بوی تفننی تفریحی و حداکثر برخوردار از مضامین اجتماعی بود؛ اما در آستانهٔ انقلاب مشروطیت (۱۳۲۳ق/۱۹۰۵م) و تحت تأثیر فضای سیاسی و انقلابی ایران، دو نمایشنامه با مضامین ضداستبدادی و با مضمون ملی‌گرایانه، به نام‌های *ضحاک* از سامی بیک عثمانی و *نادر شاه* (نامهٔ نادری) از نریمان نریمانف توسط برادر و خواهری به نام‌های ابراهیم خان آجودان‌باشی و تاجماه آفاق‌الدوله به فارسی ترجمه شد. ترجمهٔ آجودان‌باشی این‌گونه به پایان می‌رسد: «پاینده باد عدل، پاینده باد حقانیت، اُف و لعنت بر ظلم ظالم»[۴۵]. تاجماه آفاق‌الدوله هم با ترجمهٔ نمایشنامهٔ *نادر شاه* (نامهٔ نادری)، به عنوان نخستین زن در حوزهٔ نمایشنامه‌نویسی فارسی ظهور کرد. او زنی بود با تسلط بر زبان‌های ترکی و عربی و به پشتوانهٔ آگاهی نسبت به ادب کلاسیک فارسی، به ترجمهٔ اثر خود همت گماشت. استفادهٔ تاجماه از تعبیرات و اصطلاحاتی مانند «وطن‌پرستی»، «ملت‌پرستی»، «استقلال» و «حفظ ملیت» نشان می‌دهد که او سخت متأثر از «ناسیونالیسم ایرانی» به‌عنوان حاصل بزرگ‌ترین حرکت اجتماعی عصر خود، یعنی مشروطیت بوده است. همچنین او اندیشه‌ای زلال نسبت به زبان فارسی و به تعبیر او «زبان کهنهٔ ملی» داشت و «حفظ ملیت هر قوم» را وابسته به «زبان آن ملت» می‌پنداشت. احساس او نسبت به زبان فارسی در جای جای ترجمهٔ او مشهود است[۴۶].

مجموع این ترجمه‌ها از نظر اجرا بر روی صحنه، به دو گروه عمده تقسیم می‌شوند. گروه اول متونی‌اند که مترجم تنها برای چاپ و انتشار، دست به ترجمهٔ آنها زده و در مواردی اندک، اجرای نمایش آن اگر به اجرا رسیده باشد، توسط شخص دیگری غیر از مترجم صورت پذیرفته است. مانند ترجمهٔ نمایشنامهٔ *مسیو ژوردان حکیم ـ مستعلی شاه*، که میرزا جعفر قراچه‌داغی در سال‌های ۱۲۹۱-۱۲۹۸ق/۱۸۷۴-۸۸۰م آنرا به فارسی برگرداند و حدود ۳۵ سال بعد یعنی در ۱۹۱۵/۱۳۳۴م در تهران اجرا شد[۴۷] و یا *داستان غم‌انگیز اتللو مغربی در وندیک* که ناصرالملک در سال‌های ۱۳۳۳-۱۳۳۶ق/

۱۹۱۴-۱۹۱۷، به ترجمهٔ آن اقدام کرد و در ۱۹۶۱م در پاریس به همت حسینعلی قراگوزلو به چاپ رسید[۴۸]. گروه دوم، متونی‌اند که مترجم، تنها برای اجرا، به برگردان آنها اقدام کرده و هیچ‌گاه تلاشی برای چاپ آنها مبذول نداشته است و اگر در مواردی بسیار نادر، گزارشی از چاپ آنها هم دیده می‌شود، مترجم در این امر دخالتی نداشته است.

گروه اول آثار نمایشی (ترجمه ـ چاپ)

تعداد آثار این گروه، کمتر از ترجمه‌های گروه دوم است. نخستین ترجمه مربوط به سال ۱۲۸۶ق/۱۸۶۹م است و آخرین آنها در سال ۱۳۴۱ق/۱۹۲۲م برگردانده شده است، یعنی دوره‌ای بیش از نیم قرن. در این فاصله و بر پایهٔ منابع موجود، نزدیک به بیست اثر نمایشی اروپایی و یا آثاری که به شیوهٔ غربی تصنیف شده‌اند، ترجمه شده است. نیمی از این تعداد، پیش از انقلاب مشروطه (۱۳۲۴ق/۱۹۰۶م) و بقیهٔ آنها پس از این دوره بوده است.

از ترجمه‌های آثار نمایشیِ دو گروه برمی‌آید که نگاه مترجمان، عمدتاً به دو سو تمرکز یافته بود. اول به سوی آثار نمایشی اروپایی و غربی؛ و دوم به سوی آثار نمایشی ترک و ارمنی‌زبان در حوزهٔ قفقاز و عثمانی.

مهم‌ترین نمایشنامه‌هایی که از میان آثار اروپایی ترجمه شد، عبارتند بودند از:

۱. مولیر

گزارش مردم گریز (میرزا حبیب اصفهانی، ۱۲۸۶ق/۱۸۶۹م)؛ *طبیب اجباری* (محمد حسن خان اعتمادالسلطنه ۱۳۰۶ق/۱۸۸۸م)؛ *عروسی اجباری*، چهار بار و تحت عنوان‌های *عروس اجباری* (محمدحسن خان اعتمادالسلطنه ۱۳۰۶ق/۱۸۸۸م)؛ *تمثیل عروس و داماد* (میرزا جعفر قراچه‌داغی ۱۳۰۸ق/۱۸۹۰م)، *عروسی جناب میرزا* (حاج محمدطاهر میرزا پیش از ۱۳۱۶ق/۱۸۹۸م) و *عروسی مجبوری* (عمادالسلطنه حسینقلی سالور قاجار ۱۳۳۱ق/۱۹۱۲م)؛ *حکیم و ناخوش* (آقا خان فریور ۱۳۳۵ق/ ۱۹۱۶م)،[۴۹]

۲. الکساندر دوما

تمثیل تئاتر و برج نسل ـ مارگریت (عبدالحسین میرزا بن مؤیدالدوله ۱۳۲۲ق/ ۱۹۰۴م)؛ *ناپلئون بناپارت* (حشمت‌السلطان ۱۳۳۲ق/۱۹۱۳م)؛ *ریشارد دارلینتن ـ یک وکیل خائن* (یوسف اعتصامی ۱۲۹۸ش/۱۹۱۹م)[۵۰].

۳. ژه (گابریل) گره

تریبله/تریپوله یا مسخرهٔ درباری (اعلم‌الدوله، ۱۳۳۴ق/۱۹۱۵م)[۵۱].

۴. فردریش شیللر

خدعه و عشق (یوسف اعتصامی، اعتصام‌الملک ۱۳۲۵ق/۱۹۰۷م)[۵۲].

۵. ویلیام شکسپیر

به تربیت درآوردن دختر تند خوی ــ رام کردن زن سرکش ــ (عمادالسلطنه حسینقلی سالور ۱۳۳۱ق/۱۹۱۲م)؛ *داستان غم‌انگیز اتللو مغربی در وندیک* (ابوالقاسم خان ناصرالملک ۱۳۳۳-۱۳۳۶ق/۱۹۱۴-۱۹۱۷م)[۵۳].

نگاه دومِ مترجمان، به آثار نمایشنامه‌نویسان ترک و ارمنی در حوزهٔ قفقاز و عثمانی معطوف بود. این مترجمان عبارت بودند از: میرزا جعفر قراچه‌داغی، تاجماه آفاق‌الدوله و ابراهیم خان امیرتومان آجودان‌باشی که آثار کسانی مانند فتحعلی آخوندزاده، نریمان نریمانف و سامی بیک عثمان را ترجمه می‌کردند.

مهم‌ترین نمایشنامه‌هایی که از میان آثار نمایشنامه‌نویسان قفقاز و عثمانی ترجمه شد، به قرار زیر بود:

۱. آخوندزاده

تمثیلات شامل ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر، موسیو ژردان، سرگذشت وزیر خان لنکران، حکایت خرس قلدور باسان، سرگذشت مرد خسیس، حکایت وکلای مرافعه و حکایت ستارگان فریب‌خورده (میرزا جعفر قراچه‌داغی ۱۲۹۱-۱۲۹۸ق/ ۱۸۷۴-۱۸۸۰م)،[۵۴]

۲. نریمان نریمانف

نادر شاه ــ نامهٔ نادری ــ (تاجماه آفاق‌الدوله ۱۳۲۳ق/۱۹۰۵م)[۵۵].

۳. سامی بیک عثمانی

ضحاک (ابراهیم خان آجودان‌باشی ۱۳۲۳ق/۱۹۰۵م)[۵۶].

۴. الف هارونیان

دیار اشکبار (ماطاوس خان ملیکیانس از زبان ارمنی، تهران، ۱۳۲۹ق/۱۹۱۱م)[۵۷].

از میان آثار ترجمه شده در گروه نخست (ترجمه ـ چاپ)، نمایشنامه‌های *داستان غم‌انگیز اتللو مغربی*، (۱۳۰۰ش)، *نادرشاه* (نامهٔ نادری)، *مسیو ژوردان حکیم ـ مستعلی شاه* در ۱۳۳۴ق/۱۹۱۵م و *تریبوله* یا *مسخرهٔ درباری* و *دیار اشکبار* در سال ۱۳۰۱ش/ ۱۹۲۲م در گراند هتلِ تهران اجرا شد[۵۸].

گروه دوم آثار نمایشی (ترجمه ـ اجرا)

ترجمهٔ این‌گونه آثار در یک دورهٔ ۴۱ ساله صورت گرفته است. این دوره از نظر تعداد آثار ترجمه شده، به دو مقطع قابل تقسیم است. اولین مقطع را می‌توان مقطع «خاموش» و دومین را «فعال» نامید. مقطع اول ۲۵ سال طول کشید و از ۱۳۰۳ق/۱۸۸۵م یعنی از زمان ترجمهٔ *طبیب اجباری* توسط مزین‌الدوله در ۱۳۰۳ق/۱۸۸۵م آغاز شد و در سال ۱۳۲۷ق/۱۹۰۹م که در آن، باز هم *طبیب اجباری* توسط مترجمی ناشناس ترجمه گردید، پایان پذیرفت. در میان آغاز و پایان این مقطع هیچ‌یک از آثار نمایشی ترجمه نگردید. مقطع دوم ۱۶ سال به طول کشید و تا آخرین سال حکومت قاجار (۱۳۰۴ش/ ۱۹۲۵م) ادامه یافت و در آن، آثار بسیاری ترجمه شد.

در این ۱۶ سال فضای سیاسی ـ اجتماعی و فرهنگی ـ هنری ایران چهره‌ای کاملاً متفاوت به خود گرفت. بدین لحاظ، آثار متعلق به گروه دوم، در دوره و شرایطی کاملاً متفاوت نسبت به گروه اول به منصهٔ ظهور درآمد. مهم‌ترین ویژگی‌های این دوره، که بر آثار گروه دوم تأثیری مستقیم داشت، عبارت بودند از: گسترش دامنهٔ فرهیختگان

ایرانی و کسانی‌که بر زبان‌هایی غیر از زبان فارسی تسلط پیدا کـرده بودنـد؛ افـزایش سالن‌های نمایش؛ و کثرت گروه‌های نمایشی ایرانی و گروه‌هایی که از حوزهٔ قفقـاز و عثمانی راهی ایران شده بودند. این سه عامل سبب گردید اولاً زبان ترجمه، به زبان‌هایی که در دورهٔ پیش حضور داشت محدود نگردد و به زبان‌های ارمنی و احتمالاً گرجـی التفات بیشتری گردد؛ ثانیاً به لحاظ کمی، تعداد ترجمه‌ها، مخصوصاً نمایشنامه‌هـایی که به زبان فرانسه، ترکی و ارمنی تصنیف شده بود به دو برابر ترجمه‌هـای گـروه اول برسد؛ و ثالثاً تمام ترجمه‌های این دوره، نه برای چاپ بلکه صرفاً برای اجرا به فارسی درآیند.

در این گروه نیز مانند گروه اول، نگاه عمدهٔ مترجمان به آثار نمایشنامه‌نویسانِ دو حوزهٔ اروپا و قفقاز متمرکز شده بود. رویکرد مترجمان به آثار مولیر نسبت به آثار دیگر نمایشنامه‌نویسان غربی و عـزیز حاجی بیکوف نسبت به آثار دیگر نمایشنامه‌نویسـان در حوزهٔ قفقاز و عثمانی، غلبه داشت. نخستین و آخرین ترجمه در این گروه به ترتیب عبارت بودند از دو اثر معروف مولیر، یعنی *طبیب اجباری* (۱۳۲۷ق/۱۹۰۹م) و *سرِخر* (۱۳۰۴ش/۱۹۲۵م).

مهم‌ترین نمایشنامه‌هایی که از میان آثار اروپایی و غربی برای اجرا در سالن‌هـای نمایش ترجمه شدند، عبارتند بودند از:

۱. مولیر

طبیب اجباری، (چهار ترجمه؛ اول، توسط علی‌اکبر خان مزین‌الدوله، اجرا در تالار مدرسهٔ دارالفنون، تهران، ۱۳۰۳ق/۱۸۸۵م؛ دوم، توسط محمدعلی فروغی، اجرا در پارک اتابک یا پارک ظل‌السلطان، تهران، ۱۳۲۷ق/۱۹۰۹م؛ سوم، ناشناخته، اجرا در مدرسهٔ ارامنهٔ تهران، ۱۳۲۷ق/۱۹۰۹م؛ چهارم، توسط حسن ناصر، معلم زبان فرانسه در مدرسهٔ دولتی، اجرا در رشت، ۱۳۰۰ش/۱۹۲۱م)[۵۹].

میرزا کمال‌الدین ــ تارتوف ــ (مترجم، محمدعلی فروغی، اجرا در پارک اتابک یا پارک ظل‌السلطان، تهران، ۱۳۲۷ق/۱۹۰۹م)[۶۰].

خسیس، (سه ترجمه اول، توسط محمدعلی فروغی، اجرا در پارک اتابک یا پـارک

ظل‌السلطان، تهران، ۱۳۲۷ق/۱۹۰۹م؛ دوم، ناشناخته، اجرا در مدرسهٔ ارامنهٔ تهران، ۱۳۳۱ق/۱۹۱۲م؛ سوم، توسط حسن ناصر، اجرا در رشت، ۱۳۰۰ش/۱۹۲۱م)[۶۱].

عاشق زرنگ (مترجم حسن ناصر، اجرا در رشت، ۱۳۳۱ق/۱۹۱۲م)[۶۲].

بورژوا ژانتیل ــ بورژوای دوست داشتنی ــ (مترجم ناشناخته، اجرا در تهران، ۱۳۳۱ق/ ۱۹۱۲م)[۶۳].

ارباب اعیان‌نما (مترجم عبدالکریم خان محقق‌الدوله، اجرا در تهران، ۱۳۳۲ق/ ۱۹۱۳م)[۶۴].

طبیب عشق (مترجم عبدالکریم خان محقق‌الدوله، اجرا در تهران، ۱۳۳۲ق/۱۹۱۳م)[۶۵].

مزاحم/ سر خر (دو ترجمه و هر دو توسط میرزا علی خان و سید عبدالکریم محقق‌الدوله، اجرا در تهران، ۱۳۳۲ق/۱۹۱۳م ــ به نام مزاحم ــ و در ۱۳۰۴ش/۱۹۲۵م ــ به‌نام سر خر ــ)[۶۶].

ارباب فرج‌الله یا همبستر منفعل/ ژرژ داندن، دو ترجمه؛ اول، توسط میرزا احمدعلی خان و سید عبدالکریم محقق‌الدوله به نام *همبستر منفعل*، اجرا در تهران، ۱۳۳۲ق/ ۱۹۱۳م و چاپ در روزنامهٔ *آفتاب* در ربیع‌الاول تا جمادی‌الاول ۱۳۳۱؛ دوم، توسط عبدالله دیهیمی به نام *ژرژ داندن*، اجرا در تهران، ۱۲۹۹ش/۱۹۲۰م[۶۷].

گیج (مترجم میرزا علی خان و سید عبدالکریم محقق‌الدوله، اجرا در تهران، ۱۳۳۲ق/ ۱۹۱۳م)[۶۸].

ناخوش خیالی/ مریض خیالی، (دو ترجمه؛ اول، توسط میرزا علی خان و سید عبدالکریم محقق‌الدوله، اجرا در تهران، ۱۳۳۲ق/۱۹۱۳م تحت عنوان *ناخوش خیالی*؛ دوم، توسط حسن ناصر، اجرا در رشت ۱۳۰۰ش/۱۹۲۱م تحت عنوان مریض خیالی)[۶۹].

بوالهوس (مترجم میرزا علی خان و سید عبدالکریم محقق‌الدوله، اجرا در تهران، ۱۳۳۲ق/۱۹۱۳م)[۷۰].

مکافات عشق (مترجم ناشناخته، اجرا در تهران، ۱۲۹۹ش/۱۹۲۰م)[۷۱].

زنان دانشمند ــ فضل‌فروش ــ (مترجم حسن ناصر، اجرا در رشت، ۱۳۰۰ش/ ۱۹۲۱م)[۷۲].

نسیم عیار (مترجم حسن ناصر، اجرا در رشت، ۱۳۰۰ش/۱۹۲۱م)[۷۳].

احمق ریاست طلب ــ بورژوا ژانتیوم ــ (مترجم حسن ناصر، اجرا در رشت، ۱۳۰۰ش/ ۱۹۲۱م)[۷۴].

داماد فراری/داماد پشیمان (مترجم حسن ناصر، اجرا در رشت، ۱۳۰۰ش/۱۹۲۱م)[۷۵].

دیوانهٔ مزاحم (مترجم رضا هنری، اجرا در گراند هتلِ تهران، ۱۳۰۱ش/۱۹۲۲م)[۷۶].

بُهت‌الملک (مترجم سید عبدالکریم محقق‌الدوله، اجرا در گراند هتلِ تهران، ۱۳۰۱ش/۱۹۲۲م)[۷۷].

۲. گوگول

مفتش/بازرس (مترجم نادر میرزا آراسته، تحصیل‌کردهٔ سن‌پترزبورگ و مترجم دوم زبان روسی در دارالترجمه، اجرا در پارک اتابکِ تهران، ۱۳۲۸ق/۱۹۱۰م)[۷۸].

۳. بو مارشه

ماریاژ دوفیگارو ــ عروسی وکیل باشی ــ (مترجم سید علی خان و سید عبدالکریم خان محقق‌الدوله، اجرا در تهران، سال‌های ۱۳۳۱ و ۱۳۳۲ق/۱۹۱۲-۱۹۱۳م)[۷۹].

دلاک مازندرانی (مترجم عبدالکریم خان محقق‌الدوله، اجرا در تهران، ۱۳۳۱ق/ ۱۹۱۲م)[۸۰].

۴. شکسپیر

اتللو (مترجم [آرمن آرمنیان]، اجرا در تهران، ۱۳۰۰ش/۱۹۲۱م)[۸۱].

۵. آناتول فرانس

زن گنگ (مترجم ناشناخته، اجرا در تهران، ۱۳۰۰ش/۱۹۲۱م)[۸۲].

۶. موریس هنکن

ویو به به ــ کوچول موچول ــ (مترجم سید علی نصر، اجرا در تهران، ۱۳۰۰ش/ ۱۹۲۱ش)[۸۳].

مهم‌ترین نمایشنامه‌هایی که از میان آثار نمایشنامه‌نویسان عثمانی و قفقازی برای اجرا در سالن‌های نمایش ترجمه شدند، عبارتند بودند از:

۱. عزیز حاجی‌بیکوف

آرشین مالالان (با دو ترجمه، اول، توسط [مسیو قوستانیان]، اجرا در گراند هتلِ تهران، ۱۳۳۸ق/۱۹۱۹م؛ دوم، توسط جمال شیرین‌لی، اجرا در تهران، ۱۳۳۹ق/ ۱۹۲۰م)[۸۴].

اللی یاشندا بیر جوان (مترجم جمال شیرین‌لی، اجرا در تهران، ۱۳۳۹ق/ ۱۹۲۰م)[۸۵].

اصلی و کرم (دو ترجمه توسط مسیو قوستانیان و جمال شیرین‌لی، هر دو اجرا در تهران و در یک سال، ۱۳۳۹ق/۱۹۲۰م)[۸۶].

او اولماسون بو اولسون (مترجم جمال شیرین‌لی، اجرا در تهران، ۱۳۳۹ق/ ۱۹۲۰م)[۸۷].

زن و شوهر (مترجم محمدعلی جاهد، اجرا در تهران، ۱۳۰۰ش/۱۹۲۱م)[۸۸].

مشهدی عباد (مترجم ناشناخته، اجرا در تهران، ۱۳۰۴ش/۱۹۲۵م)[۸۹].

۲. عبدالرحیم بک:

دهقان هیزم‌شکن (مترجم [احمد درخشان]، اجرا در گیلان، ۱۳۲۹ق/۱۹۱۱م)[۹۰].

۳. ذوالفقار بیک

در پنجاه سالگی جوانم (مترجم عطاءالله دیهیمی، اجرا در تهران، ۱۲۹۹ش/ ۱۹۲۰م)[۹۱].

۴. مادام آقابایف

اپرت الهه یا *خدای زن* (مترجم رضا کمال شهرزاد و مجتبی طباطبایی، اجرا در گراند هتلِ تهران، ۱۳۰۱ش/۱۹۲۲م)،[۹۲]

۵. ناشناس

سه شجاع (مترجم ناشناخته، از زبان ارمنی، اجرا در مدرسهٔ ارامنهٔ تهران، ۱۳۲۷ق/ ۱۹۰۹م)[۹۳].

در محکمهٔ وکیل (مترجم هارطون گالوستیان از زبان ارمنی، اجرا در تهران، ۱۳۲۹ق/ ۱۹۱۱م)[۹۴].

خُرخُر (مترجم سید عبدالرحیم [خلخالی]، از ترکی، اجرا در تهران، ۱۳۳۲ق/ ۱۹۱۳م)[۹۵].

ظهور نمایشنامه‌نویسی فارسی (۱۲۸۷ق-۱۳۰۲ش/۱۸۷۰-۱۹۲۳م)

تنها یک سال پس از ترجمهٔ *گزارش مردم گریز*، توسط میرزا حبیب اصفهانی و چاپ آن در ۱۲۸۶ق در استانبول، نخستین نمایشنامهٔ فارسی به نام *سرگذشت اشرف خان، حاکم عربستان* توسط یکی از وابستگان به دبیرستان دارالفنون، به نام میرزا آقا تبریزی در ۱۲۸۷ق تصنیف شد و بدین‌ترتیب، زبان فارسی به نوعِ جدیدِ و بی‌سابقهٔ ادبی زینت یافت؛ و در حقیقت فرهنگ ایرانی با پدیده‌ای نوین روبه‌رو شد که توانست تا سال‌ها ارتباطی تنگاتنگ میان خود و تحولات سیاسی و اجتماعی ایران ایجاد کند.

این دوره، که می‌توان عنوانِ «طلوع نمایشنامه‌نویسی فارسی» بر آن اطلاق کرد، اندکی بیش از ۵۰ سال ادامه یافت. آغاز این دوره مصادف با تصنیف نمایشنامهٔ *مایل‌الذکر* بود، و پایان آن، همزمان با سرودن نمایشوارهٔ «ایده‌آل پیرمرد دهگانی» (۱۳۰۲ش) توسط میرزادهٔ عشقی. در طول این مدت، نمایشنامه‌نویسی در سه ویژگی، یعنی: ساختار، زبان و دورن‌مایه، دچار دگرگونی‌های اساسی شد، به‌گونه‌ای‌که دو نمایشنامهٔ فوق، به عنوان اولین و آخرین آثار نمایشیِ این دوره، در ویژگی‌های یاد شده، دارای تفاوت‌های اساسی نسبت به یکدیگرند.

در ادوار نمایشنامه‌نویسی فارسی، کمتر دوره‌ای مانند دورهٔ قاجار یافت می‌شود که آثار نمایشی با تحولات سیاسی و اجتماعی ایران، دارای این چنین ارتباطی تنگاتنگ شده باشد. ارتباط مذکور به میزانی بود که رویدادهای سیاسی کاملاً بر درون‌مایهٔ نمایشنامه‌ها (و حتی بر زبان این‌گونه آثار نیز) تأثیر گذاشته و آنها را به تناسب تحولات

خود دچار دگرگونی ساخته بود. ارتباط نمایشنامه‌های این دوره با تحولات سیاسی - اجتماعی سبب گردید، آثار نمایشی این دوره متناسب با ادوار سیاسی در عصر قاجار طبقه‌بندی گردد. بر این اساس، ادوار نمایشنامه‌نویسی فارسی در عصر قاجار، به قرار زیر تقسیم خواهد شد:

دورهٔ اول: از آغاز نمایشنامه فارسی تا انقلاب مشروطیت (۱۲۸۷-جمادی‌الثانی ۱۳۲۴/ ۱۸۷۰-۱۹۰۶م)

دورهٔ دوم: از انقلاب مشروطیت تا پایان استبداد صغیر (جمادی‌الثانی ۱۳۲۴- جمادی‌الثانی ۱۳۲۷/۱۹۰۶-۱۹۰۹م)

دورهٔ سوم: از آغاز حکومت احمد شاه تا پایان سلطنت قاجار (جمادی‌الثانی ۱۳۲۷- ۱۳۰۴ش/۱۹۰۹-۱۹۲۵م)

از آغاز نمایشنامهٔ فارسی تا انقلاب مشروطیت (۱۲۸۷-۱۳۲۴ق/۱۸۷۰-۱۹۰۶م)

این دوره ۳۷ سال به درازا کشیده شده است و از تصنیف نمایشنامهٔ *سرگذشت اشرف خان، حاکم عربستان* (۱۲۸۷ق/۱۸۷۰م) آغاز شد و با انقلاب مشروطیت (۱۳۲۴ق/ ۱۹۰۶م) به پایان رسید. به عبارت دیگر، این دوره از سال بیست و پنجم حکومت ناصرالدین شاه آغاز گردید و علاوه بر پوشش نیمهٔ دوم حکومت او، تمام دورهٔ حکومت فرزندش یعنی مظفرالدین شاه را نیز در برگرفت. در این دوره فضای سیاسی ایران شاهد تشدید فشار سیاسی و اختناق ناصرالدین شاه، ترور شخص او، تبعید و فرار روشنفکران و دگراندیشان به خارج از ایران، تشکیل سه مرکز روشنفکری در غرب (عثمانی)، شرق (هند) و شمال (قفقاز)، اوج‌گیری حرکت‌های مشروطه‌خواهی، انقلاب مشروطیت و امضای فرمان انقلاب توسط مظفرالدین شاه و سرانجام مرگ او بود.

در این دوره و تحت چنین شرایطی تنها یک نمایشنامه‌نویس ظهور کرد و آن، میرزا آقا تبریزی بود. با نام چنین شخصی، برای نخستین بار در سفرنامهٔ خسرو میرزا به روسیه در ۱۲۴۴ق/۱۸۲۸م روبه‌رو می‌شویم. زمانی‌که شاهزادهٔ قاجاری برای عذرخواهی از قتل گریبایدوف، سفیر کبیر روسیه در تهران، راهی آن دیار شده بود. در هیأت همراه

او علاوه بر کسانی مانندِ میرزا تقی خان امیرنظام، میرزا صالح شیرازی و محمد خان زنگنه شخصی به نام میرزا آقا حضور داشت که گفته می‌شود، همین میرزا آقا تبریزی نخستین مُصنّف نمایشنامه به زبان فارسی بوده است[۹۶].

میرزا آقا فرزند محمدمهدی و اهل تبریز بود. او تحصیلات خود را از کودکی در زادگاهش آغاز کرد و زبان‌های روسی و فرانسه را در همین شهر آموخت و تحصیلات خود را در تهران و در دارالفنون پی گرفت. گفته می‌شود او در شمار محصلان اعزامی به فرانسه، در دورهٔ محمد شاه قاجار (۱۲۶۰ق/۱۸۴۴م) بود. میرزا آقا پس از پایان تحصیلات، به مشاغل دولتی روی آورد. نخست در «معلم‌خانهٔ دولتی» (دارالفنون) به عنوانِ مترجم معلمان اتریشی گمارده شد. او توانست چند قطعه نشان درجه یک، دو و سه از این مدرسه دریافت دارد. در ۱۲۷۹ق/۱۸۶۲م به خدمت در سفارتخانهٔ بغداد و سپس استانبول (زمان سفارت میرزا حسین خان مشیرالدوله (۱۲۷۵-۱۲۸۷ق/۱۸۵۹-۱۸۷۰م) فراخوانده شد. او در استانبول نشان «مجیدیه» از دولت عثمانی دریافت کرد. اعتمادالسلطنه از فردی به نام میرزا آقا نام می‌برد که نایب و منشیِ اول سفارت ایران در استانبول بوده است. گمان می‌رود، شخص مذکور میرزا آقا تبریزی بوده باشد[۹۷].

براساس آنچه گفته شد، میرزا آقا در طول زندگی اداری و سیاسی خود می‌توانست تجربیاتی (در حوزهٔ بصری و یا مکتوب) از تئاتر غربی، در سن‌پترزبورگ (زمانی که احتمالاً با خسرو میرزا در آنجا به‌سر می‌برد)؛ یا در استانبول (زمانی که به عنوان منشیِ اول سفارت ایران آن شهر اقامت داشت و می‌توانست از ترجمه‌های آثار مولیر توسط احمد توفیق پاشا به شکل مکتوب یا در صحنهٔ تئاتر استانبول استفاده کند)؛ و یا آنکه در مدرسهٔ دارالفنون از آثار مولیر که احتمالاً در دسترس تمام فرانسه‌دانان بود، و یا از اجرای آن توسط مزین‌الدوله بهره ببرد[۹۸]. با این وصف، گزارشی مکتوب از هیچ‌یک از احتمالات بالا، در صورت وقوع، در دست نیست ولی مکاتباتی میان میرزا آقا تبریزی و میرزا فتحعلی آخوندزاده موجود است که دست‌کم می‌توان آنرا نخستین گزارش مربوط به این روشنفکر ایرانی در حوزهٔ نمایش دانست و بر پایهٔ آن گفت که وی با موضوع نمایش به‌طور بصری و نظری بیگانه نبوده است[۹۹].

در ۱۲۷۸ق/سپتامبر ۱۸۶۱ آخوندزاده، اثر نمایشی و معروف خود، به نام *تمثیلات*

را که در ۱۲۷۳ق/۱۸۵۶م در تفلیس به چاپ رسانده بود، به‌عنوان یکی از نخستین آثار نمایشی به سبک اروپایی، برای چهار تن از رجال سیاسی ایران به نام‌های «شاهزاده علیقلی میرزا نایب‌الایالت، شاهزاده فرهاد میرزا، وزیر عدلیه عباسقلی خان جوانشیر و مشیرالدوله میرزا جعفرخان» فرستاد[۱۰۰]. آخوندزاده، ارسال *تمثیلات* به ایران را نزدیک به ۱۰ سال ادامه داد. او در این مدت، اثر خود را برای بسیاری از فرهیختگان ایرانی، به‌ویژه برای کسانی که در حوزهٔ ترجمه دستی داشتند، فرستاد. میرزا آقا تبریزی یکی از این افراد بود[۱۰۱]. به نظر می‌رسد این مکاتبات که حدود سال‌های ۱۲۸۷-۱۲۸۸ق/ ۱۸۷۰-۱۸۷۱م صورت گرفته، آغاز آشنایی و مراوده میان این دو بوده است. آخوندزاده از میرزا آقا خواسته بود تا *تمثیلات* را ترجمه کند، اما میرزا آقا از این کار امتناع ورزید و از بیم آنکه «ترجمهٔ لفظ به لفظ، حُسن استعمال الفاظ را از بین ببرد و ملاحت کلام را بپوشاند»، خود مستقلاً و نزدیک به همان سبک و سیاق، نمایشنامه‌هایی به‌عنوان نخستین آثار نمایشی فارسی تصنیف کرد و گزارش آنرا به همراه اصل آثارش (در سال‌هایی که در بالا ذکر شد)، برای آخوندزاده فرستاد و از او خواست تا نمایشنامه‌هایش «از بعضی نظرها پوشیده بماند تا وقت اشتهار آن برسد».

«... از وقتی که از ملاحظهٔ کتاب ترکی تصنیف آن سرور محظوظ و از نوشتجات نزهت آیات سایره نیز متدرجاً مشعوف بوده و از نکات شیرین و عبارات دلنشین آنها که موجب انواع عبرت و تربیت است بصیرت حاصل کرده‌ام. بر خود لازم شمردم که در این شیوهٔ خجسته و سبک و سیاق پسندیده به آن سرور معظم تقلید و پیروی نمایم و مریدانه بساط ارادت بیارایم.

اول خواستم کتاب طیاطر را چنان‌که خواسته بودید، به زبان فارسی ترجمه بکنم. دیدم ترجمهٔ لفظ به لفظ، حسن استعمال الفاظ را می‌برد و ملاحت کلام را می‌پوشاند. در حقیقت حیفم آمد و ترجمه را موقوف داشتم و چون مرام و مرادم پیروی و ارادت بود، لهذا مختصری به همان سبک و سیاق در زبان فارسی جداگانه نوشتم. و این رسم تازه را در میان قوم سرمشق گذاشتم که ان‌شاء اللّه بعدها صاحبان عقل و تمیز در تکمیل و تزیین آن بکوشند... التماس دیگر اینکه چند وقتی این کتاب از بعضی نظرها پوشیده بماند تا وقت اشتهار آن برسد... »[۱۰۲].

آثاری که میرزا آقا برای آخوندزاده فرستاد، شامل ۴ نمایشنامهٔ زیر بود: *سرگذشت اشرف خان حاکم عربستان*، *حکایت کربلا رفتن شاهقلی میرزا*، *طریقهٔ حکومت زمان خان بروجردی* و *حکایت عشق‌بازی آقا هاشم خلخالی*. آخوندزاده نیز نظریات انتقادی و اصلاحی خود را در نامه‌ای مطول گنجاند و در ۲۸ ایپون ۱۸۷۱م برای میرزا آقا تبریزی فرستاد. بیشترین بحث آخوندزاده در این نامه، پیرامون اصولی است که در ساختمان یک نمایشنامه باید لحاظ گردد[۱۰۳].

میرزا آقا چند سال بعد، یعنی در ۱۲۹۱ق/۱۸۷۴م اثر دیگری با عنوان *رسالهٔ اخلاقیه* نوشت که نمایشنامهٔ *حکایت حاجی مرشد کیمیاگر* (که گفته می‌شود در تصنیف آن متأثر از *سیاحت‌نامهٔ* ابراهیم بیک بوده است)، یکی از ابواب چهارده‌گانهٔ آن رساله بود. سندی در دست نیست که نشان دهد میرزا آقا این اثر را نیز برای آخوندزاده (که در اواخر عمر خود به‌سر می‌برد)، فرستاده باشد. اثر دیگری با عنوانِ شرحی از بدبختی‌های ایران، به میرزا آقا تبریزی نسبت می‌دهند که تاکنون نشانی از آن یافت نشده است[۱۰۴].

نمایشنامه‌های میرزا آقا از سه منظرِ ساختار، زبان و درون‌مایه، قابل تأمل و بررسی است. از نظر ساختار، نمایشنامه‌های وی با سنت نمایشنامه‌نویسی ایران که در آن زمان منحصر به شیوهٔ نمایشنامه‌نویسی آخوندزاده بود، تفاوت کیفی داشت. بدین معنا که او به سبب عدم آشنایی با اصول نمایشنامه‌نویسی و همچنین به واسطهٔ آنکه آثار خود را نه برای اجرا در «تماشاخانه»، بلکه با هدف کاربردی ساختن آنها در زمینه‌های اجتماعی ـ ادبی و عبرت گرفتن هموطنانش تصنیف کرده بود، قلم را از قید و بند اصول و موازینِ نمایشنامه‌نویسی رها کرد و آنرا به داستان‌نگاری نزدیک ساخت. ازهمین‌روست که او مانند آخوندزاده، اثر خود را *تمثیلات* نام نگذاشت، بلکه «حکایت» و یا «سرگذشت» نامید. ناگفته نماند که تجارب نمایشی میرزا آقا علاوه بر احتمالاتی که در بالا داده شد، می‌توانست به لحاظ سنتی، منحصر به مشاهدهٔ «تعزیه» و یا «تقلید» در مکان‌هایی مانند تکیهٔ دولت باشد. به همین علت تأثیر اجرای یک تعزیه بر آثار میرزا آقا مشهود است. میرزا آقا، تلاش‌هایی معمول داشت تا پیوندی منطقی میان این دو امر «طرز قصه و تئاتر فرنگیان» به‌وجود آورد، اما به نظر می‌رسد که تأثیر نمایش سنتی ایرانی، تأثیر و جلوهٔ بیشتری در آثار او بر جای نهاده است، چنان‌که در عمل، این آثار را از سه عنصر

اساسی در یک اثر نمایشی، یعنی «وحدت موضوع، زمان و مکان» عاری ساخت و امکان و ظرفیت نمایشیِ آنرا کاهش داد.

نمایشنامه‌های میرزا آقا زبانی بسیار ساده دارد. این سادگی به میزانی است که او را پیشگام استفاده از زبان عامیانه در ادب فارسی برشمرده‌اند و زبان وی را در آثارش، به زبان گفتاری و البته طنزآمیز مردم نزدیک دانسته و معتقدند که این آثار در واقع نمونه‌هایی از گویش مردم و طیف رنگینی از اصطلاحات، ضرب‌المثل‌ها، تصنیف‌ها و اشعار عاشقانه و «کلید کشف زبان صد سال پیش ایران» است. دیدگاه نمایشی میرزا آقا که ارتباطی مستقیم با درون‌مایهٔ آثارش دارد، دست‌کم با دیدگاه آخوندزاده ــ که تجربهٔ نمایشنامه‌نویسی در آن زمان منحصر به او بود ــ تفاوت کلی داشت. بر خلاف آخوندزاده که بر «عملکرد اخلاقی» نمایش اصرار می‌ورزید؛ میرزا آقا به «عملکرد اجتماعی» آثار خود اعتقاد داشت و تصنیف آنها را برای «ازدیاد تربیت و عبرت ملت» می‌دانست، او بر این باور بود که «عبرت و تربیت ملت، سبب ترقی و آبادی مملکت و این هر دو، باعث انتظام و قدرت دولت» می‌شود. با همین دیدگاه بود که میرزا آقا درون‌مایهٔ آثار خود را به جامعهٔ استبدادزدهٔ دورهٔ ناصری اختصاص داد و این جامعه را با واقع‌گرایی هرچه تمام‌تر به تصویر کشید و سپس به نقد فساد مالی، اخلاقی، اجتماعی و اداری دستگاه قاجار پرداخت[۱۰۵].

آثار میرزا آقا با این مضامین و درون‌مایهٔ در طول حکومت‌های ناصرالدین شاه و مظفرالدین شاه، هیچ‌گاه امکان چاپ نیافت. بی‌جهت نیست که میرزا آقا به‌طور بسیار ظریف از آخوندزاده خواسته بود، «چند وقتی این کتاب از بعضی نظرها پوشیده بماند تا وقت اشتهار آن برسد..»[۱۰۶]. با وزیدن نسیم آزادیِ برخاسته از حرکت مشروطه‌خواهی مردم ایران، فرصتی فراهم شد تا نمایشنامهٔ *طریقهٔ حکومت زمان خان* در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۲۴-۱۳۲۶ق بی‌آنکه اشاره‌ای به نام مؤلف شده باشد، توسط عبدالله قاجار، رئیس مطبعهٔ دولتی به چاپ برسد. اندکی بعد، نمایشنامه‌های *سرگذشت اشرف خان*، *طریقهٔ حکومت زمان خان* و *حکایت کربلا رفتن شاهقلی میرزا*، این‌بار هم بدون ذکر نام مؤلف و بر اساس نسخه‌ای متعلق به سید حسن تقی‌زاده در پاورقی روزنامهٔ *اتحاد* (چاپ تبریز، صفر ـ جمادی‌الاول ۱۳۲۶) منتشر شد. هرچند وقوع کودتای محمدعلی شاه (۲۳

جمادی‌الاول)، ادامهٔ انتشار آنرا متوقف ساخت. نکتهٔ قابل تأمل در چاپ آثار یاد شده، این است که تمامی نمایشنامه‌ها بدون نام مؤلف به چاپ می‌رسید و در آن زمان کسی به نام میرزا آقا تبریزی به‌عنوان مصنف واقعی این آثار آشنایی نداشت، تا اینکه در ۱۳۰۰ش/۱۹۲۱م سه نمایشنامهٔ فوق، بر اساس نسخه‌ای متعلق به فردریک روزن (وفات: ۱۹۳۵م) وزیر مختار آلمان در تهران، با عنوان مجموعهٔ مشتمل بر ۳ قطعه تیاتر منسوب به میرزا ملکم خان ناظم‌الدوله در برلین به چاپ رسید و همگان را بدین باور انداخت که این آثار از آن ملکم خان است؛ ولی در ۱۳۳۴ش/۱۹۵۵م با انتشار اسناد، دست‌نوشته‌ها و نامه‌های آخوندزاده توسط ابراهیم‌اف و کشف ۴ نمایشنامه به خط خود میرزا آقا تبریزی، روشن شد که نه تنها ۳ نمایشنامهٔ چاپ شده متعلق به وی است؛ بلکه او نمایشنامهٔ چهارمی هم با عنوان *حکایت عشق‌بازی آقا هاشم خلخالی* داشته است. این آثار بعدها در تهران با عنوان نمایشنامه‌های میرزا آقا تبریزی منتشر شد[۱۰۷].

از انقلاب مشروطیت تا پایان استبداد صغیر (جمادی‌الثانی ۱۳۲۴-جمادی‌الثانی ۱۳۲۷/۱۹۰۶- ۱۹۰۹م)

این دوره، تنها ۳ سال به درازا کشیده شد؛ اما چهار نمایشنامه‌نویس بزرگ دورهٔ قاجار، یعنی علی خان ظهیرالدوله (۱۲۸۱-۱۳۴۲ق/۱۸۶۴-۱۹۲۳م)، علی‌محمد اویسی (متولد: ۱۲۶۳ش/۱۸۸۴م)، میرزا رضا نائینی (۱۲۹۰-۱۳۵۰ق/۱۸۷۳-۱۹۳۲م) و عباسعلی اسعدی (۱۲۶۷ش- پس از ۱۳۲۵ش/۱۸۸۸-۱۹۴۶م) در آن ظهور کردند. با وجود کوتاهی مدت این دوره، دو حادثهٔ تاثیرگذار در عرصهٔ سیاسی و چندین تحول عمده در حوزهٔ نمایش و نمایشنامه‌نویسی روی داد که سبب گردید این دورهٔ کوتاه به‌عنوان مقطعی مستقل و البته بسیار مهم، مورد بحث قرار گیرد.

به لحاظ سیاسی، حادثهٔ اول وقوع انقلاب مشروطیت مردم ایران درجمادی‌الثانی ۱۳۲۴ق/۱۹۰۶م بود که پس از دوره‌ای پرتنش، مردم ایران توانستند به برخی خواسته‌های خود، از جمله تشکیل مجلس دست یابند. حادثهٔ دوم کودتای محمدعلی شاه و آغاز دوره‌ای بود که به دورهٔ «استبداد صغیر» (۲۳ جمادی‌الاول ۱۳۲۶-۲۷ جمادی‌الثانی ۱۳۲۷/۲۳ ژوئن ۱۹۰۸-۱۶ ژوئن ۱۹۰۹) معروف است و کمترین اثر سوء آن، بمباران

و تعطیلی همان مجلسی بود که هنوز چند صباحی از تولد آن نمی‌گذشت.

این دورهٔ کوتاه مدت از دیدگاه تاریخ نمایش، دورهٔ «اولین»ها است و در آن چندین تحول بزرگ رخ داده است، قابل توجه است. اول، ظهور ایران‌دوستی در حوزهٔ ادبیات نمایشی که خود سرآغاز ایران‌گرایی در ادبیات مکتوب فارسی، پس از مشروطه نیز به شمار می‌رود؛ دوم، تلاش برای تصنیفِ نخستین اپرا (یا به تعبیر این دوره «نمایش منظوم») در زبان فارسی؛ سوم، گذار از نقد اجتماعی به نقد سیاسی در ادبیات نمایشی (نقد استبداد سیاسی قاجار و نقد انحراف از اصول مشروطه)؛ چهارم، ظهور «پانتومیم» نویسی («لال‌بازی» به تعبیر دورهٔ قاجار) در ادبیات نمایشی و اجرای آن؛ پنجم، خروج نمایش از دربار و از انحصار طبقهٔ خواص و ورود آن به میان مردم و جامعه؛ ششم، تشکیل نخستین گروه نمایشی در ایران؛ هفتم، ورود نمایشنامه‌نویسی به عرصهٔ نشریات و ظهور نخستین نشریهٔ تئاتری ایران؛ و هشتم آنکه برای نخستین بار، سلطان وقت (محمدعلی شاه) رودرروی چهره‌های نمایشی ایستاد، آنها را مورد تعرض و تعقیب قرار داد و مراکز تئاتری را بست و متولیان آنرا به فرار از تهران و ایران واداشت.

اولین نمایشنامه‌نویس این دوره، علی خان ظهیرالدوله (۱۲۸۱-۱۳۴۲ق/۱۸۶۴-۱۹۲۳م)، داماد ناصرالدین شاه و از پیشگامان نهضت نمایشنامه‌نویسی در ایران است. بسیاری از «اولین»هایی که در بالا به آنها اشاره شد، متعلق به خود او است. از جمله، نخستین گروه نمایشی ایرانی را تشکیل داد؛ اولین «پانتومیم» را تصنیف و اجرا کرد؛ برای نخستین‌بار نمایشنامه‌هایی با مضامین نقد سیاسی تصنیف ساخت و با تبدیل منزلش به صحنهٔ تئاتر، عملاً اجرای نمایش را از دربار خارج کرد و به میان مردم کشاند.

ظهیرالدوله، علی خان دولو قاجار، فرزند محمدناصر خان ظهیرالدوله در ۱۲۸۱ق/ ۱۸۶۴م در جمال‌آباد شمیران به دنیا آمد. تحصیلات مقدماتی را در شیراز و نزد میرزا شفیعا، ادیب و شاعر شیرازی به انجام رساند. بعد از مرگ پدرش در ۱۲۹۴ق/۱۸۷۷م با اعتمادی که ناصرالدین شاه بدین خاندان داشت، او را با همان لقب ظهیرالدوله و با سمت وزیر تشریفات دربار به خدمت گمارد و یکی از دختران خود، ملقب به ملکهٔ ایران را در سال ۱۲۹۷ق /۱۸۷۹م به عقد وی درآورد. اندکی پس از ترور ناصرالدین شاه (۱۳۱۳ق/۱۸۹۵م) و به سلطنت رسیدن مظفرالدین شاه، ظهیرالدوله با حفظ سمت

وزارت دربار، به حکومت مازندران منصوب شد؛ اما یک سال بعد به علت اختلافاتی که در آن ناحیه با برخی از علما پیدا کرده بود، مجدداً به وزارت دربار بازگشت. او از مریدان حاج میرزا حسن اصفهانی صفی علیشاه بود. پس از مرگ مرادش، در ۱۳۱۶ق به جانشینی وی منسوب شد. چندی بعد در سال ۱۳۲۴ق/۱۹۰۶م همزمان با رویدادهای مشروطه، به حکومت همدان رسید. وی در همدان به تأسیس «مجلس فواید عمومی» همت گماشت که نخستین شورای ایالتی کشور به شمار می‌رفت. در سال ۱۳۲۵ق، علاوه بر حکومت همدان، حکومت کرمانشاه نیز از طرف محمدعلی شاه به وی واگذار شد. ظهیرالدوله در سال ۱۳۲۶ق به حکومت گیلان رسید. او هنگام به توپ بستن مجلس شورا به فرمان محمدعلی شاه، در رشت بود. در این هنگامه، خانهٔ او و ساختمان انجمن اخوت ایران ویران شد؛ اما وی همچنان بر مناصب دولتی خود باقی ماند. در سال ۱۳۲۸ق ظهیرالدوله که با مشروطه همراهی و همدلی داشت، از سوی دولت انقلابی به حکومت تهران رسید. وی پس از آن، چند دوره دیگر حکومت ایالات مازندران، گیلان و تهران را بر عهده داشت. او در سال ۱۳۴۲ق درگذشت و در گورستان «ظهیرالدوله» در شمیران به خاک سپرده شد.

ظهیرالدوله در دههٔ چهارم زندگی‌اش که مصادف با آغاز دورهٔ مشروطه بود، علاقهٔ خود را به نمایش و نمایشنامه‌نویسی آشکار ساخت. آشنایی‌اش با تئاتر، در حوزهٔ نظری و بصری، می‌بایست سال‌ها پیش از دورهٔ مشروطه برای او پیش آمده باشد. بدین قرار که آثار نمایشی آخوندزاده (*تمثیلات*) در سال‌های آغازین عمر او به ایران رسیده و در ده سالگی‌اش، ترجمهٔ این آثار در تهران منتشر شده بود[۱۰۸] و در دههٔ چهارم عمر وی یعنی در آستانهٔ انقلاب مشروطه هم شاهد چاپ نخستین آثار نمایشیِ فارسی یعنی آثار میرزا آقا تبریزی هم گردیده بود[۱۰۹]. بدین‌ترتیب او در نیمه‌های عمر، از رهگذر این آثار دست‌کم به‌طور نظری با نمایشنامه‌نویسی آشنا شده بود. ظهیرالدوله در این زمان، به سبب همراهی با مظفرالدین شاه در سفر دوم او به اروپا (۱۳۱۷ق/۱۸۹۹م) و مراجعهٔ مکرر به سالن‌های تئاتر اروپایی، به‌طور عینی و بصری هم، با تئاتر و نمایش غربی آشنایی پیدا کرده بود[۱۱۰]. بدین‌ترتیب و به پشتوانهٔ این تجارب (در حوزهٔ نظری و بصری)، ظهیرالدوله در دههٔ چهارم عمر به نمایش و نمایشنامه‌نویسی روی آورد و

پس از چند سالی، خدماتی تأثیرگذار در تحول و ارتقای فرهنگ نمایش در ایران برجای نهاد.

تلاش‌های ظهیرالدوله در حوزهٔ نمایش که به عنوان «اولین»ها از آن یاد شد، در محفلی فراهم می‌آمد که او به نام انجمن اخوت در تهران به راه انداخته بود. این انجمن که بعدها خود را به عنوان اولین گروه نمایشی ایران جلوه‌گر ساخت، در سال ۱۳۱۷ق/۱۸۹۹م در تهران، به همت ظهیرالدوله و با اجازهٔ مظفرالدین شاه تشکیل شده بود. اعضای اولیهٔ انجمن، سرّی و از رجال روشنفکر، اصلاح‌طلب و خوشنام ایران بودند. انجمن که در ابتدا یک محفل درویشی و البته متهم به داشتن ارتباط با محافل فراماسونی بود، با آغاز رویدادهایی که منجر به انقلاب مشروطه شد، ظهیرالدوله با کمک عناصر تجددخواه که جدیداً وارد این محفل شده بودند، به یک انجمن فرهنگی مترقی تبدیل گشت و با اجرای کنسرت، سخنرانی و نمایش، خود را به‌عنوان محفلی روشنفکری، سیاسی و تجددطلب مطرح ساخت[۱۱۱] و به گفتهٔ رائین «نمایشات تند و کوبنده‌ای که علیه استبداد و ظلم دربار قاجار و همچنین نکوهش از اعمال حکام ستمگر دورهٔ استبداد به روی صحنه می‌آمد، از ابتکارات انجمن بود»[۱۱۲]. براساس منابع موجود، نخستین اجرای نمایش در این انجمن، در شوال ۱۳۲۵/۱۹۰۷م و با اجرای یک پانتومیم به قلم ظهیرالدوله و در خانهٔ مسکونی خود وی رخ داد[۱۱۳].

به نظر می‌رسد ظهیرالدوله آثار نمایشی بسیاری تصنیف کرده است، اما از مجموع این آثار، تنها دو اثرِ *نمایش سیاسی* و *کابوس استبداد* به‌دست ما رسیده است. *نمایش سیاسی*، اثری است بی‌کلام (پانتومیم) که پیش از کودتای محمدعلی شاه (۱۳۲۵ق/ ۱۹۰۷م) نوشته و اجرا شده است و داستان آن مربوط به محمدعلی شاه، زد و بندهای او با بیگانگان و خودفروختگان داخلی است. *کابوس استبداد* هم در سال ۱۳۲۷ق/۱۹۰۹م تصنیف شده و داستان آن به ظهور طبقهٔ جدید، پس از انقلاب مشروطیت، انحراف از اصول این انقلاب و استقرار نظام استبدادی در شکلی جدید، در جامعهٔ انقلاب‌زدهٔ ایران است. دربارهٔ زبان این دو اثر، تنها می‌توان از *کابوس استبداد* سخن گفت؛ چرا که *نمایش سیاسی*، اثری بی‌کلام بود و فقط، گزارشی از اجرای آن در اختیار است. زبان *کابوس استبداد*، زبانی ساده، با ویژگی‌های محاوره‌ای آن دوره است. سادگی زبان و صفت

محاوره‌ای بودن آن هیچ‌گاه سبب نشده است که در ساختمان جملات خللی راه یابد. استحکام جملات این اثر، یادآور نثر نویسنده در کتاب خاطرات اوست. درون‌مایهٔ این دو اثر با آثار نمایشی که پیش از این دوره تصنیف شده بود (یعنی آثار میرزا آقا تبریزی) کاملاً متفاوت است. نگاه هر دو مصنف (میرزا آقا و ظهیرالدوله)، نگاهی انتقادی است، ولی میرزا آقا به نقد روابط اجتماعی، خرافات و حداکثر، آنچه که در دربار قاجار و در میان طبقات بالای جامعه جاری بود؛ می‌پردازد، اما ظهیرالدوله با جسارت تمام در اثرِ اول خود پا را از این حیطه فراتر می‌نهند، و برای اولین بار نوعی نقد سیاسی را بنا می‌گذارد و با عبور از خطوط ممنوعه، به صراحت و مستقیماً به نقد استبداد سیاسی شاه قاجار یعنی محمدعلی شاه می‌پردازد. میزان اثرگذاری این نمایش برای شاه و تلخی اجرای آن برای او، از دستور حمله به محل اجرای نمایش یعنی خانهٔ ظهیرالدوله به‌خوبی مشهود است[۱۱۴]. ظهیرالدوله در اثر دوم خود یعنی *کابوس استبداد*، به نقد انحراف از اصول انقلاب مشروطه و ظهور طبقهٔ جدیدی که به حکومت دست پیدا کرده‌اند می‌پردازد. این‌گونه نقد، بر اکثر آثار نمایشی دورهٔ سوم نمایشنامه‌نویسی حاکم است[۱۱۵] و ظهیرالدوله را با این اثر می‌توان به عنوان نخستین کسی برشمرد که نگاه خود را بر این‌گونه امور متمرکز ساخته است. گزارشی از اجرای این اثر در دست نیست. تنها گزارش از اجرای *نمایش سیاسی*، یادداشتی است که یکی از شاهدان این اجرا، یعنی میرزا تقی خان امین‌العداله (تقی راکد) از اعضای انجمن اخوت و عضو کمیتهٔ ضداستبدادی «جهانگیر»[۱۱۶] از خویش به‌جا نهاده است. این گزارش به دلیل اهمیت آن، نقل می‌شود:

«آقای تقی راکد چنین نقل نمود که: شادروان ظهیرالدوله رئیس انجمن اخوان‌الصفا با مشورت و صلاحدید دوستانی که همه از مردان بنام فهیم و از زمرهٔ اعیان، شاهزادگان، معاریف دانشمندان و بالجمله همه آزادی‌خواهان و مشروطه‌طلب بودند، ترتیب نمایشی به رسم فانتوم (fantome) دادند». سن نمایش در تالار ظهیرالدوله آراسته شده، همه پیروان و هم‌مسلکان به‌ویژه اعضای اخوان‌الصفا حاضر و مبلغ هنگفتی از درآمد آن به مصرف نیکوکاری و فرهنگ رسید ــ موضوع نمایش که ایفا کنندگان رل‌ها ــ بی‌صدا کار خود را انجام می‌دادند، این بوده که اوضاع سیاسی آن موقع را مجسم می‌ساخت. «پرده بالا می‌رود بازیگر، محمدعلی شاه که از هر حیث مانند خودش بوده، روی تخت

سلطنت آرمیده و یک جنازه در چند قدمی تخت روی زمین دراز کشیده در این موقع پیشخدمت به شاه خبر می‌دهد که سفیر انگلیس آمده پروانهٔ شرفیابی می‌خواهد. شاه اجازه داده، سفیر وارد و به سوی شاه رفته زانوی او را می‌بوسد و مطلب خود را آهسته بدون اینکه کسی بشنود (چنان‌که قاعدهٔ فانتوم است) به عرض می‌رساند. پیداست که شاه درخواست او را پذیرفته که سفیر بسیار شنگول شده، به‌سوی جنازه رفته و کلاه او را برداشته از در بیرون می‌رود طولی نمی‌کشد که پیشخدمت آمدن سفیر روس را به شاه عرض می‌نماید، اجازهٔ شرفیابی می‌دهد. سفیر روس بسان همکارش شرفیاب و پس از نجوا خندان شده به جنازه نزدیک گشته کفش او را درآورده بیرون می‌رود به همین سان کسان دیگر از نمایندگان خارجه و بزرگان داخله شرفیاب، هریک چیزی از لباس و آنچه در جنازه یافت می‌شده برداشته می‌روند. سرانجام جنازه برهنه و از هستی ساقط می‌گردد، سپس چند نفر از وطن‌پرستان و خیرخواهان دولت و ملت آمده اجازهٔ شرفیابی می‌خواهند و شاه را از خواب خرگوشی بیدار و جنازه را که نقش ایران بوده نشان می‌دهند که چگونه برهنه و ناتوان گردیده و می‌فهمانند که اگر شاه پشت به پشت او دهد، به یاری یکدیگر دفع دشمن بدخواه توانند کرد. شاه متنبه شده برمی‌خیزد، جنازه نیز اندام راست کرده به شاه دست می‌دهد، هر دو پشت‌ها را به‌هم داده، در این هنگام همان اشخاص کلاهبردار و لخت‌کن ظاهر می‌گردند، این‌بار دیگر شاه هوشیار و نیرومند است، از یک طرف او و از سوی دیگر وطن، با مشت و لگد یغماگران را دور می‌سازند، پرده می‌افتد». موقرالسلطنه که از گروه اخوان‌الصفا بوده و به ظهیرالدوله ارادت می‌ورزیده، و در این نمایش تماشاچی بوده، گزارش چگونگی را به شاه می‌دهد. و چون از سوی شاه اشخاص نامی تماشاچی این نمایش، مورد تعقیب و سرزنش قرار می‌گیرند. به‌ویژه ظهیرالدوله شوهر عمهٔ شاه، مورد عتاب واقع می‌شود، گزارش دهنده شناخته شده و از مجمع برادران نیز رانده می‌گردد. می‌گویند انگیزهٔ به توپ بستن خانهٔ ظهیرالدوله همین بوده، که شاه کینهٔ او را به‌دل گرفته بود.[۱۱۷]

از *کابوس استبداد* هم تنها نسخه‌ای دست‌نویس باقی مانده که ملک‌پور پردهٔ اول آنرا نقل کرده است[۱۱۸].

دومین نمایشنامه‌نویس این دوره، علی‌محمد اویسی است. او نخستین کسی است

که ایران‌گرایی را در ادبیات نمایشی ایران و همچنین ادبیات فارسی پس از مشروطه وارد کرده است. او تلاش نمود تا نخستین اپرای زبان فارسی را هم با استفاده از مضامین و موضوعات تاریخی، تصنیف کند.

اویسی در ۱۲۶۳ش/۱۸۸۴م در تهران به‌دنیا آمد. برخی محل تولدش را در اصفهان می‌دانند. او تحصیلات مقدماتی خود را در زادگاهش به پایان رساند و سپس وارد مدرسهٔ «علوم سیاسی و اداری» شد و پس از پایان این دوره، در وزارت خارجه مشغول به‌کار شد. در همین سال‌ها (حدود ۱۳۱۸ق/۱۹۰۰م) به فکر تدوین رساله‌ای به‌عنوان *راهنمای تغییر الفبای فارسی* افتاد. ظاهراً در این زمان، با آثار اندیشمندان ایرانی مانند فتحعلی آخوندزاده (وفات: ۱۲۹۵ق/۱۸۷۸م) و میرزا ملکم خان (د ۱۳۲۶ق/۱۹۰۸م) و به‌ویژه رسالاتی که ایشان دربارهٔ ضرورت تغییر الفبای فارسی نوشته بودند، آشنا شده بود[۱۱۹].

نخستین محل مأموریت خارج از کشور اویسی، شهر باکو بود. او در زمانی‌که بر ما معلوم نیست، به عنوان کنسول ایران در قفقاز، راهی آن شهر شد. ظاهراً در زمان انقلاب مشروطیت (جمادی‌الثانی ۱۳۲۴/مارس ۱۹۰۶) در همانجا اقامت داشته است. زیرا مقدمهٔ اثر نمایشی‌اش به نام *سرنوشت پرویز*، چهار ماه پس از امضای فرمان مشروطیت و دقیقاً در ذیقعدهٔ ۱۳۲۴ که این فرمان از تصویب مجلس می‌گذشت، در باکو نوشته شده است. اویسی در این شهر، در کنار وظایف اداری و سیاسی به فعالیت‌های فرهنگی نیز می‌پرداخت. از جمله می‌توان به تأسیس دبستان شبانه‌روزی ایرانیان و انتشار نشریهٔ *حقایق* در صفر ۱۳۲۵ اشاره داشت. او پس از تعطیلی روزنامهٔ *ارشاد* فارسی در باکو (۲۷ صفر ۱۳۲۴) دست به‌کار شد و در ۷ صفر ۱۳۲۵ق با انتشار نشریهٔ *حقایق*، جای خالی *ارشاد* را در منطقهٔ قفقاز پُر ساخت و به عنوان یکی از ایران‌دوستان آن منطقه، نقشی مهم در مقابله با «وابستگان قفقازیِ سیاست‌های عثمانی» ایفا کرد[۱۲۰].

به‌درستی روشن نیست که مأموریت اویسی در باکو تا چه زمانی ادامه داشته است، اما با توجه به اینکه در ۱۳۲۷ق/۱۹۰۹م باکو را ترک کرده بود و در تبریز اقامت داشت، احتمالاً او در دورهٔ جنگ‌های داخلی تبریز، در مقابله با کودتای محمدعلی شاه، در این شهر به‌سر می‌برد و اگر نگوییم در آنها شرکت داشت؛ دست‌کم، شاهد انقلابات این شهر می‌بود[۱۲۱].

اویسی از سال ۱۳۲۸ق/۱۹۱۰م تا ۱۳۳۲ش/۱۹۵۳م یعنی در طول سال‌های پایانی دورهٔ قاجار و دورهٔ پهلوی اول و دوم، دارای مناصب سیاسی و ادرای متعدد و متنوعی بود[۱۲۲]. سال درگذشت او به‌درستی روشن نیست، ولی آخرین کتاب وی (*کلیله و دمنهٔ جدید*) در ۱۳۳۲ش/۱۹۵۳م در تهران چاپ شده است[۱۲۳]. به توجه به این موضوع، می‌توان گمان داشت که وی دست‌کم تا این سال‌ها (حدود ۷۰ سالگی) زنده بوده است.

آثار متنوعی از اویسی به‌جا مانده که بیشتر آنها در دورهٔ حکومت پهلوی به طبع رسیده است[۱۲۴]. موضوعات این آثار، نشان از فکر ترقی‌خواهی و ایران‌دوستی او در دورهٔ مشروطه و پس از آن دارد. اولین اثر مکتوب و شناخته شده‌ای، که به باور آدمیت[۱۲۵] تعلق به اویسی دارد، اعلامیه‌ای تحت عنوان «آزادی، مساوات، اخوت» است. این اعلامیه، مقدمه‌ای در باب حرکت‌های قانون‌طلبی و اصول هفده‌گانهٔ اعلامیهٔ حقوق بشر است که در سال ۱۳۲۴ق منتشر شده است. اویسی در همین دوران در قفقاز به‌سر می‌برد. این زمان بسیاری از نمایشنامه‌نویسان و روشنفکران قفقاز، چشم به ایران داشتند و موضوعات تاریخی ایران را دستمایهٔ تصنیف و تألیف آثار خویش قرار داده بودند، از آن جمله، نریمان نریمانف، نمایشنامهٔ *نادر شاه* رسول‌زاده، رسالهٔ سیاسی *سیاوش عصر ما* و عزیر حاجی بیکوف، اپرای *رستم و سهراب*، *لیلی و مجنون*، و *شاه عباس و خورشید بانو*؛ مسلم مقامایف، اپرای *شاه اسماعیل* و سامی بیک عثمانی، نمایشنامهٔ *ضحاک*.

اویسی مانند بسیاری از نمایشنامه‌نویسان و روشنفکرانی که ذکرشان رفت، و با این اعتقاد که «تشبیه حقایق تاریخی و اخلاقی و تقلید وقایع جهان ... در عقول و افهام تا به چه اندازه مؤثر و مولد حسن نتیجه است»، نمایشنامه‌ای با مضمون ایرانِ پیش از اسلام، تحت عنوان *سرنوشت پرویز*، بر اساس سروده‌های نظامی گنجوی، در ذیقعدهٔ ۱۳۲۴ در باکو تصنیف کرد. او اثر خود را «اوپرا» و از همان نوعی که اروپاییان تصنیف می‌کردند، برشمرد:

«.... ادبای اروپا برای اینکه ملت خود را از گرداب ذلت خلاص نمایند، حسن و قبح، شرف و ننگ، راستی و کجی، مدنیت و وحشت، و ای بسا افکار با حقیقت را به انواع و

اقسام اشکال نوشته و تشبیه آنها را مجسم به‌نظر مردم می‌رسانند. یکی از آن آثار همین صنعت تشبیه‌نویسی است با شعر که چون به اوزان موسیقی درآید اپرا نامیده می‌شود. از این نوع تماشاهای شعری در خزینهٔ ادبی ما بسیار و هر گاه مشوق و طالب داشته باشد، هزاران هزار نمایش‌های تاریخی و اخلاقی و اجتماعی ممکن است از آنها اقتباس کرد. یک نمونه از آن نمایش‌ها همین قطعهٔ مختصر می‌باشد که نامیده شده است به *سرنوشت پرویز*»[۱۲۶].

سرنوشت پرویز به عنوان اولین «درام منظوم» و یا به تعبیر خود اویسی، «اُوپرا»، در زبان فارسی مطرح است. این اثر بیان حالات خسروپرویز و برخی حوادث سال‌های پایانی عمر اوست که سرانجام آن، قتل پرویز به‌دست پسرش، شیرویه است. به لحاظ درون‌مایه، این اثر هیچ مشابهتی با آثار نمایشی پیش و پس از مشروطه که با نگاهی اجتماعی و سیاسی تصنیف می‌شد، ندارد. این موضوع نشان می‌دهد اویسی اولویتی برای انعکاس تحولات سیاسی- اجتماعی دورهٔ خود که زمانِ اوج‌گیری مشروطهٔ ایران به‌شمار می‌رفت، قائل نبود. هرچند این رویکرد چندان غریب هم نمی‌نماید چرا که در این دوره او در خارج از ایران و در حوزهٔ قفقاز و در میان جماعتی از ایرانیان مهاجر، در باکو زندگی می‌کرد که دغدغهٔ اصلی آنها حفظ هویت ملی خود در مقابله با امواج ضد ایرانیِ برخاسته از عثمانی بود.

سرنوشت پرویز در قالب مثنوی، در اُوزانِ «فاعلاتن مفاعلن فعلن» و «مفاعیلن مفاعیلن فعولن»، در ۲۶۳ بیت، و در دو پردهٔ تصنیف شده که پرده اول در پنج مجلس، و پردهٔ دوم در سه مجلس فراهم آمده است. با توجه به اینکه این اثر اقتباسی از شاهکار ادب فارسی یعنی سروده‌های نظامی گنجوی است، مصنف تلاش داشته است زبان اثر خود را به زبان ادب کلاسیک فارسی نزدیک سازد، بدین لحاظ زبان این اثر غیر از زبانی است که میرزا آقا تبریزی در آثار خود به‌کار برده است و ویژگی‌های زبان مردمی در آن مشهود است. ملک‌پور اعتقاد دارد که اویسی در تصنیف این اثر، قادر نبوده است «حالت نمایشی به داستان بدهد و اشخاص داستان را از حالت توصیفی به حالت نمایشی تغییر شکل دهد و کشش و جاذبهٔ دراماتیک لازم در نمایش را ایجاد کند»[۱۲۷]. با وجود نظرِ ملک‌پور، نباید ویژگی‌های مثبت این اثر را به لحاظ تکنیک‌های نمایشی از نظر

دور داشت. ویژگی‌هایی مانند تقسیم‌بندی این اثر به پرده‌های دوگانه و مجالس هفت‌گانه و نیز «دستور صحنه» که در جای جای نمایشنامه وجود دارد. این موضوع نشان می‌دهد اویسی لااقل با آثار نمایشی حوزهٔ قفقاز آشنایی نظری، و نیز تجربه‌ای عینی از نمایش و اجرای آن در سالن‌های تئاتر آن منطقه داشته است. اویسی اثر خود را در ۱۳۳۰ق/ ۱۹۱۱م و زمانی‌که در استانبول به‌سر می‌برد، به چاپ رساند. گزارشی از اجرای این نمایشنامه توسط او در دست نیست، ولی تقی رفعت در ۱۳۳۸ق/۱۹۱۹م تغییراتی در این اثر وارد ساخت و احتمالاً آنرا در تبریز روی صحنه اجرا کرد[۱۲۸].

سومین نمایشنامه‌نویس این دوره، میرزا رضا نائینی (۱۲۹۰- ۱۸ رمضان ۱۳۵۰/ ۱۸۷۳-۲۷ ژانویهٔ ۱۹۳۲) است. او کسی است که به انتشار روزنامهٔ *تیاتر*، به عنوان نخستین نشریهٔ نمایشی ایران دست یازید و در شماره‌های دوازده‌گانهٔ آن، اثری تحت عنوانِ *تیاتر شیخعلی میرزا حاکم ملایر و تویسرکان و عروسی با دختر پادشاه پریان* در ۷ پرده درج کرد.

نائینی در قریهٔ حصار از توابع ولایات ثلاث (ملایر، نهاوند و تویسرکان) به دنیا آمد. اجدادش در دورهٔ زندیه در نواحی یزد و نائین، صاحب نفوذ بودند و پدرش میرزا حسن خان، از حاکمان و زمین‌داران بزرگ، و مادرش نوهٔ عباس میرزا نایب‌السلطنه و دختر خانلر میرزا بود. وی تحصیلات مقدماتی را در نائین آغاز کرد و پس از فوت پدر به تحصیلات خود در اصفهان، زیر نظر برادر بزرگش مرتضی‌قلی خان ادامه داد و سرانجام در مدرسهٔ آمریکایی تهران به تکمیل تحصیلات پرداخت[۱۲۹]. دوران جوانی میرزا رضا، با گسترش فعالیت نواندیشانی مانند سید جمال‌الدین اسدآبادی و میرزا آقاخان کرمانی مصادف بود. گرایش او به مطالعه در این دوره و شیوهٔ روزنامه‌نگاری وی، این احتمال را پیش آورده است که او از طریق مطالعات خود، با اندیشه‌های این دو آشنا شده، و وارد مبارزات آزادی‌خواهانه گردیده بود[۱۳۰]. نخستین فعالیت سیاسی و اجتماعی میرزا رضا پس از انقلاب مشروطه روی داد و آن عضویت در انجمن اصفهان و همکاری با روزنامهٔ این انجمن در ۱۳۲۴ق احتمالاً به مدت دو سال بود[۱۳۱]. نائینی پس از این همکاری، راهی تهران شد و فعالیت‌های مطبوعاتی خود را با روزنامهٔ *ندای وطن* به سردبیری مجدالاسلام کرمانی آغاز کرد و سپس خود، مستقلاً به انتشار روزنامهٔ *تیاتر*

پرداخت[۱۳۲]. نائینی پس از استبداد صغیر از فعالیت‌های روزنامه‌نگاری کناره گرفت و با عزل محمدعلی شاه، به فعالیت‌های پارلمانی و دولتی روی آورد. نخست به نمایندگی از مردم نائین و یزد، به مجلس دوم (ذیقعدهٔ ۱۳۲۷-محرم ۱۳۳۰/نوامبر ۱۹۰۹- دسامبر ۱۹۱۱) راه یافت[۱۳۳]؛ پس از آن به وزارت معارف و دادگستری رفت. از کارهای مهم او در این دوران، محاکمهٔ احمدشاه به جرم احتکار گندم تهران بود. وی در سال‌های پایان عمر به مطالعه و فعالیت‌های ادبی روی آورد و مدتی نیز معاونت و ریاست «انجمن ادبی ایران» را برعهده داشت. نائینی سرانجام در ۶۰ سالگی در تهران در گذشت و در مشهد به خاک سپرده شد[۱۳۴].

مهم‌ترین اثر نائینی، روزنامهٔ *تیاتر* است. نخستین شمارهٔ این روزنامه در روز سه‌شنبه ۴ ربیع‌الاول ۶/۱۳۲۶ آوریل ۱۹۰۸ منتشر شد. این نشریه دو شماره در هفته و در ۴ صفحه در مطبعه‌های فاروس و خورشید (مجلس) چاپ می‌شد[۱۳۵]. نشریهٔ *تیاتر*، اندک زمانی پس از انتشار، جای خود را در میان مطبوعات آن روزگار باز کرد؛ چنان‌که حدود یک ماه پس از چاپ نخستین شمارهٔ آن، روزنامهٔ *حبل‌المتین* (شم ۲۲، س ۲، ۱۲ ربیع‌الثانی ۱۳۲۶) و *تمدن* (شم ۷۹، س ۱، ۱۱ ربیع‌الثانی ۱۳۲۶) به معرفی آن پرداختند[۱۳۶]. چاپ این نشریه چند ماه بیشتر دوام نیاورد و انتشار آن در ۲۱ جمادی‌الثانی ۱۳۲۶، پس از ۱۲ شماره و درج مسلسل و کامل نمایشنامهٔ *شیخعلی میرزا حاکم ملایر و تویسرکان*... در هفت پرده، پیش از کودتای محمدعلی شاه، پایان گرفت و اندکی بعد، با آغاز دورهٔ استبداد صغیر، دفتر روزنامه مانند دفاتر سایر روزنامه‌ها و دیگر مراکز تئاتر تهران، توسط نیروهای کودتاگر غارت شد[۱۳۷]. نائینی در شمارهٔ آخر نشریهٔ خود، پس از ذکر مصیبت‌هایی که محمدعلی شاه در حضرت عبدالعظیم و میدان توپخانه ایجاد کرده بود، اشاره می‌کند که «اگر عمری باقی ماند و جانی از این انقلابات به‌در بردیم، در شماره‌های آتیه، پرده‌های غم‌خیز تیاتر این دو سال را برای عبرت اخلاف ظاهر خواهیم داشت»[۱۳۸].

نائینی دربارهٔ وجه تسمیهٔ این نشریه و علت انتشار آن، آورده است: «مراد ما شرح و بیان رفتار قدما و سلاطین و امرا و وضع گفتار و کردار پاره‌ای از اولیاء امور و قائدین ازمهٔ جمهور است که به طریق مجالس تئاتر خارجه به ملاحظهٔ هموطنان عزیز عرضه

دارد»[۱۳۹]. بدین‌لحاظ او در انتشار نشریهٔ خود شیوه‌ای در پیش گرفت که به گفتهٔ پروین[۱۴۰] پیشینه‌ای در میان نشریات ایرانی نداشت. نائینی در نخستین شمارهٔ *تیاتر*، سرمقاله‌ای نگاشت و جهان‌بینی خود را در ارتباط با مسائل تربیتی و فرهنگی، به تفصیل شرح داد. او پایه‌های تعلیم، تربیت و تمدن را مبتنی بر ۳ اصل مدرسه، روزنامه و تئاتر قرار داد و درعین‌حال، جهت رهایی از تیغ تیز کهنه‌اندیشانی که با پدیدهٔ نوپای نمایش مخالفت می‌ورزیدند، تئاتر و نمایشی را قابل قبول اعلام کرد که از «لوازم آن، پاره‌ای اصوات و تغنیات» نباشد[۱۴۱]. نائینی در تبیین اهداف تئاتر و توجیه درج نمایشنامهٔ *شیخعلی میرزا حاکم ملایر و تویسرکان*... در تیاتر، به موضوعاتی اشاره می‌کند که نشان می‌دهد وی با اندیشه و آثار پیش‌کسوتان ایرانی خود در امر نمایش، یعنی فتحعلی آخوندزاده و میرزا آقا تبریزی آشنا بوده، و به آنها توجه نیز داشته است. برای نمونه، تهذیب اخلاق را مقصد و مقصود خود از تئاتر می‌داند[۱۴۲]؛ درحالی‌که اشاره به این موضوع، شعاری بود که دست‌کم ۵ دهه پیش از او، آخوندزاده با تمسک بدان، نمایش نوین ایران را جهت داده بود[۱۴۳].

با وجود همزمانیِ تصنیفِ آثار نمایشیِ ظهیرالدوله و نائینی، مشاهده می‌شود که نائینی هیچ‌گاه جسارت ظهیرالدوله در عبور از مرزهای ممنوعه یعنی نقد سیاست‌های محمد علی شاه را نیافته بود. او با چاپ و انتشار نمایشنامهٔ یاد شده[۱۴۴]، از یک سو به نقد خرافه‌پرستی در جامعهٔ ایرانی پرداخت، یعنی همان کاری که پیشتر آخوندزاده با نگارش نمایشنامهٔ *وزیر خان لنکران*[۱۴۵]، بدان امر مبادرت کرده بود و از سوی دیگر به نقد روابط میان عوامل دربار قاجار روی آورد. یعنی روشی که میرزا آقا تبریزی با تصنیف نمایشنامهٔ *سرگذشت اشرف خان حاکم عربستان* و *حکومت زمان خان بروجردی*[۱۴۶]، به‌کار گرفته بود. زبان این اثر، سخت متأثر از آثار میرزا آقا تبریزی است، بدین لحاظ نمایش دارای زبانی ساده، روان و مالامال از رمز و اشاراتِ زبان عامهٔ مردم است. نائینی این اثر را برای اجرا ننوشته بوده است، و بدین لحاظ نمایشنامه بیشتر شکل یک رمان انتقادی را دارد. زبان مصنفِ اثر در مواردی به قصه‌گویی نزدیک می‌شود[۱۴۷]؛ و ساختمان آن به دلیل فقدان وحدت‌های نمایشی (زمان، مکان و موضوع) کمتر قابلیت اجرا در صحنه را دارد و نویسنده جدای از شخصیت‌های حاضر در نمایش، خود نیز در داستان

حضور می‌یابد.

چهارمین نمایشنامه‌نویس این دوره، عباسعلی اسعدی است. او مانند بسیاری از روشنفکران مشروطه‌طلب، خیلی زود متوجه انحرافی شد که در ارکان مشروطیت به‌وجود آمده بود. اگر ظهیرالدوله به تناسب جایگاه طبقاتی خود و حضور در دربار، این انحراف را در روابط مستبدانهٔ جدیدی می‌دید که از طرف حاکمان تازه از راه رسیده إعمال می‌شد، اسعدی هم متناسب با پایگاه طبقاتی خود و به دلیل حضور در میان مردم، انحراف را در جای دیگری می‌دید و نگاه خود را متوجه جامعه‌ای ساخت که در آن زندگی می‌کرد. او سوءاستفاده‌هایی را که به نام انجمن‌های گوناگون از فضای سیاسی جدید می‌شد، افشا کرد.

عباسعلی اسعدی (۱۲۶۷- پس از ۱۳۲۵ش/۱۸۸۸م-۱۹۴۶م) در تبریز به دنیا آمد. تحصیلاتش را در مدرسهٔ لقمان آغاز کرد. پدرش عهده‌دار مسئولیت «منشیگری و سررشته‌داری قشون» در تبریز بود. او پس از مدتی توسط مظفرالدین شاه به تهران احضار شد. اسعدی همراه خانوادهٔ خود به این شهر مهاجرت کرد و تحصیلاتش را در مدرسهٔ رشدیه و آلیانس ادامه داد. در مدرسهٔ آلیانس برای نخستین بار با آثار نمایشی غربی، به‌ویژه نمایشنامه‌های مولیر و شکسپیر آشنا شد و در اجرای برخی از آنها در مدرسه، نقش‌هایی را بر عهده گرفت[۱۴۸]. با شروع انقلاب مشروطیت، اسعدی همراه خانواده‌اش به تبریز بازگشت. در آنجا پس از یادگیری زبان‌های فرانسه و روسی، با مشارکت یکی از دوستانش، به تأسیس مدرسه‌ای به نام «ایرانی» همت گماشت و خود به تدریس در همانجا مشغول گردید. این موضوع، با حوادث مشروطیت در تبریز مصادف گشت، بنابراین فعالیت آموزشی خود را پس از ۸ ماه رها ساخت و به حزب دموکرات پیوست[۱۴۹]. اولین کوشش نمایشنامه‌نویسی اسعدی، یعنی تصنیف نمایشنامهٔ *انجمن محسنیه* در همین دوره، در ۱۳۲۶ق/۱۹۰۸م و در تهران ظاهر شد[۱۵۰]. به نظر می‌رسد، پس از کودتای محمدعلی شاه، وی مجبور به ترک تهران و اقامت در تبریز شده باشد. در سال ۱۹۲۱م میرزا جلیل محمدقلی‌زاده، مدیر روزنامهٔ *ملا نصرالدین* و از چهره‌های نمایشی حوزهٔ قفقاز، همراه خانواده‌اش به آذربایجان آمد[۱۵۱]. او در شهر اهر با اسعدی آشنا شد و سپس همراه او و با مشارکت خانواده‌اش، نمایشنامهٔ *مردگان* را در تبریز روی

صحنه برد[۱۵۲]. این نخستین تجربهٔ نمایشی اسعدی در تبریز و طلیعهٔ فعالیت‌های هنری او بود که بیش از دو دهه در این شهر ادامه یافت. دو سال بعد، یعنی در ۱۳۰۲ش/ ۱۹۲۳م با تشکیل گروه نمایشیِ «آرین»، توسط بیوک خان نخجوانی[۱۵۳]، اسعدی به این گروه پیوست و در مدتی نزدیک به ۲۰ سال، دست‌کم ۲۷ نمایش را به عنوان مدیر و یا بازیگر با این گروه اجرا کرد[۱۵۴].

آخرین گزارش از حضور اسعدی در تئاتر تبریز، مربوط به سال ۱۳۲۳ش و اجرای یکی از آثار خودش به نام *آی جان، آی جان* است[۱۵۵]. پس از ظهور فرقهٔ دموکرات در آذربایجان و حضور سید جعفر پیشه‌وری در تبریز در سال ۱۳۲۴ش، گزارشی از فعالیت‌های اسعدی گزارش نشده است. به نظر می‌رسد که اسعدی به این گروه پیوسته باشد و احتمالاً در فعالیت‌های نمایشی این گروه هم شرکت جسته و پس از منکوب شدن فرقه، همراه اعضای آن، به شوروی پناه برده باشد[۱۵۶].

از اسعدی، چهار نمایشنامه تحت عنوان‌های *آی جان، آی جان*، *جهیزیه*، *میرزا باجی مکتبی* و *انجمن محسنیه* باقی مانده است. از میان این آثار، سه نمایشنامهٔ اول روی صحنه اجرا شده است ولی به نظر می‌رسد که آنها هیچ‌گاه به چاپ نرسیده باشند. از نام این سه نمایشنامه و نیز، از مشارکت دختران اسعدی در اجرای برخی از آنها و همچنین اختصاص تماشای آنها به بانوان شهر تبریز[۱۵۷]، بر می‌آید که موضوع این آثار مربوط به زنان باشد. نمایشنامهٔ چهارم، یعنی *انجمن محسنیه*، از مهم‌ترین آثار نمایشی اسعدی و یکی از نمایشنامه‌های مطرح در دورهٔ مشروطه است. این اثر، در سال ۱۳۲۶ق/ ۱۹۰۸م در تهران تصنیف شد و در ۱۳۲۸ق/۱۹۱۰م در تبریز به چاپ رسید[۱۵۸]. با وجود چاپ این اثر، هیچ گزارشی از اجرای آن در دست نیست، بنابراین به نظر می‌رسد به دلیل لحن تند انتقادی اثر، اسعدی هیچ‌گاه نتوانست و یا نخواست آنرا روی صحنه اجرا کند. اسعدی در ابتدای این نمایشنامه، بر این موضوع تصریح داشته است که اثر مذکور را برای نشان دادن «وضع حال بعضی از متقلبین که به‌نام مشروطیت اسباب تخریب این اساس مقدس و جلب منافع شخصیه و پیشرفت اغراض نفسانی خود را فراهم می‌آورند»، تصنیف کرده است. موضوع نمایشنامه (با توجه به اینکه تنها ۲ سال پس از امضای فرمان مشروطیت تصنیف شده است)، نشان از فضای سیاسی ایران در

آن دوره دارد و انحرافات پس از مشروطه را نشان می‌دهد که به شکل‌های مختلف، از جمله تشکیل انجمن‌های به ظاهر مشروطه‌طلب جلوه می‌نمود. نمایشنامهٔ *انجمن محسنیه* از نظر ساختاری، کاملاً با اصول نمایشنامه‌نویسی غربی منطبق است و قابلیت آنرا دارد که در صحنهٔ تئاتر اجرا گردد. این ویژگی به دلیل آنکه *انجمن محسنیه* در قیاس با سایر آثار نمایشیِ این دوره، از ساختار علمی‌تری برخوردار بود؛ در این دوره، یک استثنا به‌شمار می‌رفت. دلیل این امر می‌تواند آشنایی اسعدی با اجرای نمایش در تئاتر باشد که خود در اجرای آنها در مدرسهٔ آلیانس شرکت داشته است؛ و نیز می‌تواند آشنایی او با زبان‌های فرانسه و روسی، و همچنین شناخت او نسبت به آثار مولیر و شکسپیر را تداعی کند.

از آغاز حکومت احمد شاه تا پایان سلطنت قاجار (جمادی‌الثانی ۱۳۲۷-۱۳۰۴ش/ ۱۹۰۹-۱۹۲۵م)

این دوره، نزدیک به ۱۸ سال به درازا کشیده و در آن نمایشنامه‌نویسانی بزرگ مانند مؤیدالممالک فکری، کمال‌الوزارهٔ محمودی، تقی رفعت، ابوالحسن فروغی، عبدالرحیم خلخالی، حسن مقدم، ذبیح بهروز، افراسیاب آزاد و میرزادهٔ عشقی ظهور کردند. در این دوره تحولات سیاسی بزرگ رخ داد که نه تنها تأثیری عمیق بر تمامی ارکان اجتماعی ایران بر جای نهاد، که فرهنگ ایرانی و به دنبال آن، نمایش و نمایشنامه‌نویسی را هم از تأثیرات خود مصون نگذارد.

باوجود کوتاهی مدتِ این دوره، حوادثی تأثیرگذار در عرصهٔ سیاسی و چندین تحول عمده در حوزهٔ نمایش و نمایش‌نامه‌نویسی روی داد که این دورهٔ کوتاه را به‌عنوان مقطعی مستقل و البته بسیار مهم از دیگر ادوار متمایز می‌کند.

به لحاظ نمایشی، مهم‌ترین تحولات، ورود عناصر، مفاهیم و رویکردهای جدید در عرصهٔ نمایش بود. مهم‌ترین رویکردهای موضوعی در نمایش‌نامه‌ها عبارت بودند از: ۱. پررنگ شدن نقد سیاسی، مانند پرداختن به انحراف از آرمان‌های مشروطه. ۲. نقد خرافات. ۳. پرداختن به مسائل تاریخی. ۴. حمله به فساد اداری. ۵. انتخابات مجلس. ۶. روزنامه‌نگاری. ۷. توجه به تدوین نمایشنامه‌های اخلاقی در پایان این دوره. تحت

این شرایط، مهم‌ترین نمایشنامه‌نویسان دورهٔ قاجار و بهترین آثار نمایشی این دوره، به منصهٔ ظهور درآمد.

اولین نمایشنامه‌نویس این دوره، مرتضی‌قلی خان قاجار، ملقب به مؤیدالممالک فکری و معروف به ارشاد (۱۲۸۸–۱۳۳۷ق) است. منابع موجود دربارهٔ محل تولد او سکوت کرده‌اند، ولی به نظر می‌رسد در تهران متولد شده باشد. پدرش، میرزا علی امیرالامرا، اصلاً کرمانی بود. مرتضی‌قلی خان فکری در دارالفنون به تحصیل پرداخت. درحالی‌که دارای گرایشات عرفانی بود و از اخوان صفی علیشاه به شمار می‌رفت. او پس از پایان تحصیل به مشاغل دولتی روی آورد و به حکومت مناطقی مانند مازندران، عراق و گلپایگان دست یافت. در روزنامهٔ خود، *صبح صادق*، خویشتن را «حق‌گزار محکمهٔ تجارت» در وزارت عدلیه نامیده است؛ اما چون نمی‌توانست با حکومت استبدادی محمد علی شاه کار کند، خدمات دولتی را ترک کرد. با کودتای محمدعلی شاه و آغاز دورهٔ استبداد صغیر، دفتر روزنامهٔ *صبح صادق* غارت و تخریب شد و خود او که در مظان دستگیری و آزار بود، همراه دامادش میرزا جواد تبریزی، سردبیر *صبح صادق*، ایران را ترک گفت و مدتی را در شهرهای قفقاز و ماوراءالنهر و مصر، با سختی بسیار سپری کرد، ولی پس از تبعید محمدعلی شاه، به ایران بازگشت. فکری سرانجام بر اثر ابتلا به حصبه، در تهران درگذشت[۱۵۹].

تحصیل فکری در دارالفنون و آموختن زبان فرانسه، و عضویت در انجمن اخوت، کافی بود تا او با نمایش به طور نظری و عملی آشنایی یابد. فعالیت‌های نمایشی فکری، اولاً شامل نمایشنامه‌نویسی، اجرای نمایش و تشکیل یک گروه نمایشی، موسوم به «شرکت نمایش عالی ارشاد» بود که خودش تشکیل داده بود؛ و ثانیاً با فعالیت‌های روزنامه‌نگاری او عجین و همراه می‌بود. روزنامه‌هایی که او منتشر می‌ساخت، به ترتیب عبارت بودند از: *صبح صادق* که در ۲۳ صفر ۷/۱۳۲۵ آوریل ۱۹۰۷ آغاز به انتشار کرد و در ۱۷ جمادی‌الاول ۱۷/۱۳۲۶ژوئن ۱۹۰۸ یعنی شش روز پیش از کودتای محمدعلی شاه تعطیل شد. روزنامهٔ دوم، *پلیس ایران* است که در ۴ ذیقعدهٔ ۱۳۲۷، منتشر شد و در ۱۳۲۸ق همراه با تمام جرایدی که به دستور وثوق‌الدوله توقیف شده بود، از انتشار باز ایستاد. روزنامهٔ سوم، *ارشاد* بود که شمارهٔ اول آن در اول ذیحجهٔ ۱۳۲۹ چاپ شد ولی

آنرا با توجه به شماره‌های منتشر شدهٔ *صبح صادق* و *پلیس ایران* شمارهٔ ۵۲۹، سال هفتم اعلام کردند. آخرین شمارهٔ آن، شمارهٔ ۱۵۲، سال ۱۱ (شمارهٔ مسلسل ۱۰۲۶) است که در ۱۳ سنبلهٔ ۱۲۹۶ش منتشر شد. هر سه روزنامهٔ فوق به دلیل داشتن اطلاعات ذی‌قیمت دربارهٔ مشروطه، از مهم‌ترین نشریات آن دوره‌اند[۱۶۰].

همهٔ این نشریات همسو با مشروطه‌خواهی و دفاع از آرمان‌های آن بود. فکری از میان این نشریات، روزنامهٔ *ارشاد* را برای درج آثار نمایشی خود برگزید. بدین‌لحاظ سه اثر از پنج اثر نمایشی فکری تنها در این روزنامه منتشر شد[۱۶۱]. دربارهٔ آغاز فعالیت‌های نمایشی او اختلاف است. ملک‌پور[۱۶۲] معتقد است که تا پیش از انتشار روزنامهٔ *ارشاد* در ۱۳۳۱ق او هیچ‌گونه فعالیتی در این زمینه نداشته است؛ اما امجد[۱۶۳] به نقل از خاطرات فضل‌اللّه بایگان آورده است که فکری از دوران انتشار روزنامهٔ *صبح صادق* به فعالیت نمایشی روی آورده بود. اگر سخن بایگان را بپذیریم، آغاز فعالیت‌های نمایشی فکری به سال ۱۳۲۵ق باز می‌گردد. در تأیید نظر بایگان باید افزود، در همین زمان، فکری به فعالیت‌های سینمایی نیز روی آورده بود و با آقایف در راه‌اندازی سینمای خیابان چراغ‌گاز همکاری کرد[۱۶۴]. بااین‌وصف، روشن می‌گردد که علت غارت و تخریب دفتر روزنامهٔ *صبح صادق*، تنها مقالات انتقادی آن نمی‌توانسته باشد؛ بلکه چشم زخمی هم به فعالیت‌های نمایشی فکری بوده است. با وجود تمام احتمالات بالا، نباید از این نکته غافل بود که او از اعضای انجمن اخوت به شمار می‌رفت؛ انجمنی که از مهم‌ترین فعالیت‌های آن، اجرای نمایش‌های سیاسی ـ اجتماعی بود. بنابراین می‌توان گمان کرد که آشنایی اولیهٔ فکری با نمایش در همین انجمن روی داده باشد و احتمالاً خود وی دست‌کم به شکل اجرا، در این امر مشارکت داشته است. پس، آغاز فعالیت‌های نمایشی فکری در ۱۳۲۵ق به صحت نزدیک‌تر است. به‌هرصورت، عواملی مانند استبداد صغیر، فرار او به قفقاز و انتشارِ روزنامهٔ *پلیس ایران*، سبب گردید یک وقفهٔ شش ساله در میان فعالیت‌های نمایشی او پدید آید.

برجسته‌ترین فعالیت نمایشی فکری، تصنیف پنج نمایشنامهٔ *سیروس* (کورش) کبیر، *سرگذشت یک روزنامه‌نگار*، *عشق در پیری*، *حکام قدیم و حکام جدید* و *سه روز در مالیه* است که در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۳۲-۱۳۳۴ق در تهران چاپ و منتشر شد. مؤیدالممالک

فکری را تثبیت کنندهٔ نمایشنامه‌نویسی در ایران، پس از آخوندزاده و میرزا آقا تبریزی می‌دانند[۱۶۵] که از نظر پیوند آثارش با تحولات جامعهٔ ایرانی در دوران مشروطه، یگانه نمایشنامه‌نویسِ سیاسیِ آن دوره و از شایسته‌ترین آنها به شمار می‌رود[۱۶۶]. ویژگی‌های آثار نمایشی او به لحاظ موضوع و ساختار مؤید این معنی است.

به لحاظ موضوعی، فکری از وقایع اجتماعی پیرامون خود و مسائل جاری ایران به‌عنوان منابع آثارش استفاده می‌کرد و از طریق تئاتر، اهداف سیاسی خود را در معرض تماشا و قضاوت مردم می‌گذاشت. بدین لحاظ او با شخصیت‌های نمایش‌هایش (با وجود آنکه به گونه‌ای توصیفی و نه نمایشی طراحی شده بود) آشنایی کامل داشت[۱۶۷]. فکری نوعی طنز سیاه در آثارش داشت که مُبدع آن میرزا آقا تبریزی به شمار می‌رفت. او با استفاده از «زبان» و «تیپ‌سازی»، آثارش را طنزآلود می‌ساخت و با آمیختن این شوخی‌ها با فضای سیاه دوران خود و درون‌مایه‌های تلخ، از آنها نوعی طنز سیاه پدید می‌آورد[۱۶۸].

فکری به لحاظ ساختاری، صاحب نخستین تجربهٔ شکل‌گرایانه و خالق نخستین ساختمان‌های ظریف و پیچیدهٔ تئاتر در ایران است. او می‌کوشید تا مشکلات فنی آثارِ پیش از خود را در زمینه‌های زبان نمایش، تداوم داستانی، زمان نمایش، مجلس‌بندی و ایجاد ساختمان‌های نو رفع نماید. از جمله، زبان آثارش قدرت و حرکت لازم برای بیان اعمال و افکار شخصیت‌ها پیدا نکرده بود. آثار او نشان می‌دهد که وی در تلاش برای رفع کاستی‌های آثارش بوده است ولی این موفقیت در آثار اولیه‌اش دیده نمی‌شود و نقایصی چون عدم رعایت وحدت‌های سه‌گانه (زمان، مکان و موضوع) در آثار اولیهٔ او دیده می‌شود. بدین علت هرچه جلوتر برویم و در طول دو سال سابقهٔ نمایشنامه‌نویسی او، این نقایص رفع می‌گردد و برخلاف آثار میرزا آقا تبریزی، تفاوت میان قصه و نمایش، در آثار او جلوه‌گر می‌شود و درام به عنوان «نمایش انسان در عمل» خود را به نمایش می‌گذارد. اندک اندک، زمان در طول هر پرده پیوسته و متداوم می‌شود و مکان هم گزیده، محدود و متمرکز می‌گردد، تا آنجا که بازیگر ملزم به ترک صحنه در پایان هر پرده می‌شود. در آثار او تجسم شخصیت‌ها، بیش از آنکه در رفتار نمایشی خودشان نمود داشته باشد، در گفتار دیگران بروز می‌کند[۱۶۹].

آثار نمایشی فکری

۱. *سیروس کبیر*. این اثر احتمالاً در ۱۳۳۲ق/۱۹۱۳م تصنیف شده است. از این نمایشنامه، تاکنون اثری به‌دست نیامده است[۱۷۰]، ولی دست‌کم یک بار روی صحنه اجرا شده و خود مؤیدالممالک فکری، نقشِ «پرگزاسب»، وزیر سیروس را اجرا کرده است[۱۷۱]. از نام اثر برمی‌آید که باید آنرا در امتداد تصنیف نمایشنامه‌هایی با مضامین ایران‌دوستی و نگاه به ایران باستان به‌شمار آورد که پیشتر با تصنیف نمایشنامهٔ *سرنوشت پرویز* نوشتهٔ علی‌محمد اویسی آغاز شده بود.

۲. *سرگذشت یک روزنامه‌نگار*. این اثر در ۱۳۳۲ق/۱۹۱۳م تصنیف و در ۳ پرده فراهم آمده است. در این نمایش که شرایط سیاسی ایران پس از مشروطه و تأثیر آن بر روزنامه‌نگاری را تصویر می‌کند، دو دوست قدیمی به نام‌های یونس خان اردبیلی و خسرو خان زند تصمیم به انتشار یک روزنامه می‌گیرند. پیرمردی روزنامه‌نگار به نام ابوالفوارس، صاحب روزنامهٔ *القراضه* ایشان را از انتشار روزنامه نهی می‌کند ولی مُذبذب الملک (کارچاق‌کن) امتیاز روزنامهٔ *زلزله* را به‌هر ترتیبی شده برای ایشان می‌گیرد. در همان شمارهٔ اول، مقاله‌ای تحت عنوان «حکام قدیم ـ حکام جدید» در روزنامه درج می‌شود که موجب اقبال عموم مردم به این روزنامه می‌گردد. سرانجام، و پس از طی ماجراهایی، روزنامه توقیف می‌شود[۱۷۲].

این اثر، اولین نمایشنامهٔ فارسی با ویژگی‌های «کمدی ـ تراژدی» است. داستان دارای کلیتی حزن‌انگیز است ولی «وقایع و شخصیت‌ها به‌گونه‌ای است که باعث خنده می‌شود». از نظر ساختمانی، این اثر نسبت به آثار آخوندزاده و میرزا آقا تبریزی از تمرکز مکانی بیشتری برخوردار است. هرچند باید آنرا پیوندی میان بافت نمایشنامه‌نویسی و تقلید به‌شمار آورد. شخصیت‌ها به‌گونه‌ای ترسیم شده‌اند که هریک دارای هویتی مستقل باشند. در مجموع فکری در شخصیت‌پردازی موفقیت زیادی داشته است. این امر را می‌توان مرتبط با داستان این اثر دانست، زیرا این نمایشنامه در ارتباط با روزنامه‌نگاری است که فکری خود با مشکلات آن درگیر بوده است. برخی نیز اعتقاد دارند که شخصیت اصلی داستان خود نویسنده است[۱۷۳]. سخن اخیر، با توجه به سابقهٔ روزنامه‌نگاری فکری، چندان دور از ذهن نمی‌تواند باشد. او که تجربیات بسیاری در حوزهٔ روزنامه‌نگاری پس از

مشروطیت داشت، مشکلات این حرفه را به‌ویژه پس از روی کار آمدن ناصرالملک و تضییقاتی که او برای این حرفه در سال‌های ۱۳۳۰-۱۳۳۲ق/۱۹۱۱-۱۹۱۳م فراهم آورده بود، به‌خوبی در این اثر نمایان ساخته است.

این نمایشنامه پیش از آنکه چاپ شود، دست‌کم دو بار به اجرا درآمده بود. اولین اجرا در ۱۵ ذیحجهٔ ۱۹۱۴/۱۳۳۳م، و دومین اجرا، به سبب استقبال بسیار، در بیست و چهارم همین ماه، مجدداً روی صحنه رفت[۱۷۴]. نمایش‌های مؤیدالممالک فکری معمولاً با مشارکت «شرکت نمایش عالی ارشاد» (به مدیریت خودِ فکری)، و «انجمن اخوت» (به سرپرستی علی خان ظهیرالدوله) در تهران و در محل «تئاتر ملی» اجرا می‌شد[۱۷۵]. استقبال کم‌نظیری که از اجرای این اثر به عمل آمد، سبب گردید فکری به انتشار آن دست یازد. وی نمایشنامه را در ۶ قسمت، در تاریخ‌های ۲۹ ذیحجه و ۳، ۷، ۱۳، ۱۹ و ۲۰ محرم همین سال در شماره‌های ۶۱۸، ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۳ و ۶۲۵ روزنامهٔ *ارشاد* به چاپ رساند.

۳. *عشق در پیری*. این اثر، نخستین نمایشنامهٔ دورهٔ مشروطه است که در آن، موضوع «نمایش در نمایش» را مطرح کرده است[۱۷۶]. *عشق در پیری* در دو قسمت و یا در دو داستان مجزا و در ۴ پرده شکل گرفته است. ماجرای پردهٔ اول (یا داستان اول) در «خانهٔ بخشعلی خان سرتیپ» روی می‌دهد. یک روزنامه‌نگار به نام ندیم‌دیوان که نویسندهٔ تئاتر هم هست به این خانه می‌رود تا موضوعی را برای نمایش در تئاتر معلوم کند. این ندیم‌دیوان در واقع خود مؤیدالممالک فکری است[۱۷۷]. او سرانجام تصمیم می‌گیرد برای فرار از سانسور، یک نمایش اخلاقی بنویسد. این نمایش اخلاقی (یا داستان دوم)، در پرده‌های دوم، سوم و چهارم جریان می‌یابد. داستان نمایشنامه بدین‌ترتیب است که «امیر تومان» دختر چهارده سالهٔ خود را که عاشق پسر عمویش، فرهاد میرزا است، به طمع دریافت پول، به «حاج کلبعلی»، پیرمرد هفتاد ساله می‌دهد. سرانجامِ این ازدواج، انتحار دختر و حاجی است[۱۷۸]. این نمایشنامه در محرم و صفر ۱۳۳۲، در روزنامهٔ *ارشاد* منتشر شده است[۱۷۹].

۴. *حکام قدیم ـ حکام جدید*. نام دیگر این اثر، *لورا و شهرستانک* است. این نمایشنامه از معروف‌ترین آثار نمایشی فکری است. و در ۳ پردهٔ مجزا تصنیف شده است. این اثر

در سال‌های ۱۳۳۳ و ۱۳۳۴ق به دفعات به نمایش درآمد و در ۱۳۳۴ق در روزنامهٔ *رشاد* به چاپ رسید. موضوع نمایشنامه، مقایسه‌ای است میان شیوهٔ اداری، پیش و پس از انقلاب مشروطیت. بدین‌ترتیب که در پردهٔ اول، یعنی در دورهٔ استبداد، «مزخرف الملک»، با دادن رشوه‌ای ۳۰ هزار تومانی به درباریان قاجار، حکومت سولقان و سنگان را به‌دست می‌آورد. او با ظلم و تعدی بی‌نهایت سعی می‌کند چند برابر آنچه را که به درباریان داده بود، از مردم به‌دست آورد. تعدی او به‌حدی می‌رسد که از ترس مردم شبانه از محل می‌گریزد. پردهٔ دوم در دورهٔ مشروطیت رخ می‌دهد و حاکم جدید، «جاهدالملک» نام دارد و محل حادثه در لورا و شهرستانک است. سرانجام این حاکم نیز مانند حاکم دورهٔ استبداد مجبور به فرار از محل حکومت خویش می‌گردد. پردهٔ سوم، مرافعهٔ حقوقی میان جاهدالملک و «حاج محمد ترک» است که در زمان حکومت جاهدالملک، به اتهام سیاسی بودن (مقصر پولیتیکی) به زندان افتاده بود. این مرافعه نیز با رشوه و کلک، به نفع جاهدالملک تمام می‌شود. مهم‌ترین پیام فکری در این اثر، این نکته است که انقلاب مشروطیت در اجرای آرمان‌های خود کامیاب نبوده است و کسانی که روزگاری علیه آنها و نظامشان قیام شده بود، پس از انقلاب با ظاهری متفاوت باز هم حکومت یافته‌اند. این نمایشنامه، برآیند تمام تجارب، «توانایی‌ها و ابتکارات فنی ارائه شده در آثار قبلی» فکری است که به شکل کاملاً «پخته‌تر عرضه» داشته است و با ساختار اپیزودیک، شکلی کاملاً نمایشی بدان بخشیده است.[۱۸۰]

۵. *سه روز در مالیه*. آخرین اثر نمایشی فکری است که در ۱۳۳۴ق در ۳ پرده تصنیف شده است. گزارشی از چاپ این اثر در دست نیست، ولی در همین سال با بازیگری کسانی مانند سید علی نصر و فضل‌الله بایگان، در سالن گراند هتل اجرا شده است. این نمایشنامه دربارهٔ وزارت مالیه در دورهٔ مشروطه است که فکری با ریزبینی و دقت خاص خود، به ارائهٔ تصویری روشن از این نهاد مالی ایران پرداخته و در آن، فساد رایج در روابط و ضوابط این وزارتخانه را نمایان ساخته است[۱۸۱].

دومین نمایشنامه‌نویس این دوره، میرزا احمد خان کمال‌الوزاره محمودی (۹ ربیع‌الاول ۱۲۹۲- آمرداد ۱۳۰۹) است. او در تهران به دنیا آمد. پدرش، محمود خان مشاورالملک، تحصیل‌کردهٔ اروپا، کاشف ستارهٔ محمودی و از رجال علمی

دورهٔ ناصرالدین شاه بود. احمد خان محمودی تحصیلات خود را در تهران و زیر نظر پدرش آغاز کرد. در دورهٔ متوسطه وارد مدرسهٔ دارالفنون شد و به ادامهٔ تحصیل در رستهٔ پیاده نظام پرداخت. او در کنار تحصیل در رشته‌های ریاضی و طبیعی و ادبیات عرب نزد یوسف خان ریشارد، مؤدب‌الملک، به یادگیری زبان فرانسه پرداخت. در همین دوره به‌واسطهٔ شایستگی بسیاری که از خود نشان داد، موفق به دریافت نشان علمی درجهٔ اول مینای طلا شد. محمودی پس از پایان تحصیلات، به فرانسه رفت و در دانشگاه سوربن، در رشتهٔ اقتصاد سیاسی ادامهٔ تحصیل داد. بعداً به استخدام وزارت خارجه درآمد و چون مسیو ژوزف نوز برای اصلاح و توسعهٔ گمرک، از بلژیک به ایران آمد، محمودی فرصتی یافت تا خود را به ادارهٔ گمرگ منتقل سازد. او پس از چند مأموریت مختلف، به سمت ریاست گمرکخانهٔ بنادر دریای کاسپی منصوب شد. در سال ۱۲۸۲ش به ادارهٔ کل خزانه‌داری رفت و با سمت معاون ریاست مالیات و بازرسی مشغول به کار شد. در ۱۲۹۲ش از طرف همین اداره برای بازرسی امور مالیه به قزوین رفت. در این سفر با ظلم و ستمی که از ناحیهٔ عاملان حکومت بر مردم تحمیل می‌شد، از نزدیک آشنا گردید و برای احقاق حق مردم کمر همت بربست و با عاملان و متنفذان دولت و حکومت در افتاد. این موضوع سبب شد که خیلی زود او را از آن سمت در قزوین معزول کنند. در سال ۱۲۹۴ش محمودی گروهی نمایشی به نام «کمدی ایران»، با همکاری سید علی نصر، عنایت‌الله خان شیبانی، فضل‌الله بایگان، غلامعلی فکری و علی‌اصغر گرمسیری در تهران راه‌اندازی می‌کند و بدین‌ترتیب وارد عرصهٔ نمایش شد. او در ۱۲۹۵ش به سرپرستی انبار غلهٔ تهران منصوب شد. این انتصاب، مصادف با سال قحطی از یک سو و از سوی دیگر اوج گرفتن مخالفت‌های او با دربار و عاملان حکومت بود. عوامل استبداد، که محمودی را مانعی بزرگ در راه سوءاستفاده‌های خود از انبار غله، آن هم در سال قحطی می‌دیدند، وی را در همین سال به اتهام عضویت در «کمیتهٔ مجازات» دستگیر کردند و پنج ماه در زندان انفرادی نظمیهٔ تهران به حبس کشیدند.

سید علی آذری دربارهٔ این حادثه و نیز عضویت کمال‌الوزاره در کمیتهٔ مجازات می‌نویسد: «در سال قحطی کمال‌الوزاره، رئیس ادارهٔ انبار غلهٔ دولتی بود. حاجی محتشم

السلطنه معروف به حاجی خان، رئیس قانون‌گذاری دوران دیکتاتوری خواسته است با استفاده از قدرت مقام وزارت دارایی در انبار غله به اصطلاح دخل و تصرفی بـه زیـان مردم انجام دهد. محمودی که پیوسته با عوامل فساد درگیر می‌شد با محتشم‌السلطنه به مخالفت برخاست و سرانجام این مخالفت، با نفوذی که محتشم‌السلطنه داشت منجر به اتهام شرکت او در کمیتهٔ مجازات گردید». محمودی دربارهٔ اتهام و حبس خود گفته است: «مرا در محبس انفرادی نظمیهٔ تهران محبوس کردند. با آنکه در بدو امر بی‌گناهی‌ام محقق گردید، مع‌ذلک به اغوا و تحریک همان بدخواهان در ادامهٔ مدت حبسم جدیت بسزا شد. تا اینکه در زندان دچار امراض سخت گردیده و با ابتلا به امراض صعب‌العلاج در اواخر ربیع‌الاول ۱۲۹۶ بنده را به خانه انتقال دادند».

دوران حبس برای محمودی فرصتی بود تا داستان *لوطی حارث یا ناتوان* را بنویسد و در آن آشکارا از کمیتهٔ مجازات طرفداری کند و اعمال آنرا مورد ستایش قرار دهد. محمودی پس از آزادی از زندان به‌طور جدی به نمایشـنامه‌نویسـی روی آورد و آثـار ارزشمندی را برای تئاتر ایران برجای گذاشت. آخرین پست اداری او، ریاست بر «درآمد کل تفتیش» در وزارت دارایی بود. محمودی سرانجام به دلیل ابتلا به امراض و بیماری‌های گوناگون ناشی از دوران حبس که روح و جسم او را فراوان آزرده بود، در سال ۱۳۰۹ش در سن ۵۸ سالگی و زمانی‌که مشغول ترجمهٔ *نفوس مردگان* از گوگول به فارسی بود، در تهران از دنیا رفت[۱۸۲].

محمودی آثار ذی‌قیمتی در حوزهٔ نثر فارسی از خود بر جا نهاد. آثار نمایشی او عبارتند از: *حاجی ریایی خان* (۱۳۳۶ق/ ۱۹۱۸م)، *استاد نوروز پینه‌دوز* (۱۳۳۷ق/۱۹۱۹م)، *تی تیش مامانی یا فقر عمومی* (۱۳۰۶ش)، *مقصر کیست؟ یا آدم و حوا* (۱۳۰۲ش)، *میرزا برگزیدهٔ محروم‌الوکاله* (۱۳۰۲ش)، *نوروزشکن یا قهرمان میـرزا دلسـوز*، *وصلت‌هـای گوناگون* (۱۳۰۶ش) و *طبیب اجباری* (۱۳۰۶ش). آثار داستانی او به دو اثر زیر محدود می‌گردند: *لوطی حارث یا ناتوان* (۱۲۹۵ش) و *میرزا مبرم خان*. خاطرات زندان او بـه نام *ستمکاری در عصر توحش* و ترجمهٔ نیمه‌تمام *نفوس مرده* (۱۳۰۹ش) از ترکی به فارسی، از دیگر آثار او هستند. از میان این آثار، تنها دو نمایشنامهٔ *حاجی ریایی خان یا تارتوف شرقی* و *اوستاد نوروز پینه‌دوز* چاپ و منتشر شده‌اند.

آثار نمایشی محمودی

نمایشنامه‌های محمودی، به لحاظ فنی متأثر از آثار پیشینیان او مانند آخوندزاده، میرزا آقا تبریزی و مؤیدالممالک است. در این آثار، آرمان‌های اجتماعی و سیاسی مؤلف به‌خوبی آشکار است و واکنشی به‌شمار می‌روند به آن دوره؛ چه به‌صورت پرداختن به موضوعات روز سیاسی ایران یا استناد به رخدادها و شخصیت‌های واقعی مانند موضوع قحطی و هجو محتشم‌السلطنه در نمایشنامهٔ حاجی ریایی خان، و چه به شکل پرداختن به روابط و رفتار طبقات مختلف اجتماعی مانند نمایشنامهٔ *استاد نوروز پینه‌دوز*. در این آثار، زبان عامیانه به‌گونه‌ای تنظیم شده که مبدل به بهترین عامل برای وحدت اجزای نمایش شده است[۱۸۳]. از میان آثار نمایشی محمودی، دو اثر زیر از برجستگی و اهمیت بیشتری برخوردار است:

۱. *حاجی ریایی خان یا تارتوف شرقی*. این نمایشنامه، یادآور یکی از نمایشنامه‌های مولیر به نام *تارتوف* است. تنها وجه تشابه این دو اثر، در شخصیت‌های اصلی آنها یعنی حاجی ریایی خان و تارتوف، در زهدنمایی و دورویی جلوه دارد. محمودی این اثر را در سالی که در ایران قحطی روی داده بود (۱۳۳۵-۱۳۳۶ق) نوشته است و غرضش از تصنیف آن، انتقاد از مسئولیتی بود که در سال «مجاعه» به جای رسیدگی به مشکلات ارزاق مردم، به انباشتن کیسه‌های خود مشغول بودند. شخصیت اصلی نمایش، یکی از اشراف به نام حاجی ریایی خان است که اهالی خانهٔ او در نتیجهٔ خساستش دچار گرسنگی مفرط‌اند و درعین‌حال، از طریق روزنامه‌های متملق، خود را شخصی خیرخواه جلوه می‌دهد. این نمایشنامه در سال ۱۳۳۶ق در مطبعهٔ فاروس در تهران به چاپ رسید و در همین سال در سالن گراند هتل به اجرا در آمد[۱۸۴].

۲. *استاد نوروز پینه‌دوز*. این نمایشنامه از بهترین آثار نمایشی دورهٔ مشروطه است و داستان آن مربوط به پینه‌دوزی است که در چهارسوق کوچک بساط دارد و به‌رغم ضعف مالی علاقمند به تجدید فراش است. این نمایشنامه از نظر ساختاری، جزء معدود آثار نمایشی موفق در این دوره است. ملک‌پور علت این امر را در عوامل مختلفی از جمله شخصیت‌پردازی موفق، زبان مناسب و رعایت وحدت‌های سه‌گانه در نمایش می‌داند. این اثر در سال ۱۳۳۷ق در تهران و در مطبعهٔ فاروس به چاپ رسیده است. دربارهٔ اجرای

بعضی از دیگر نمایشنامه‌های او هم اطلاعاتی در دست است[۱۸۵].

سومین نمایشنامه‌نویس این دوره، تقی رفعت (۱۳۰۳-۱۳۳۹ق)، فرزند آقا محمد تبریزی است. او روزنامه‌نگار، شاعر، مدیر روزنامهٔ *تجدد* و نشریهٔ *آزادیستان* و از پیشگامان شعر نو در ایران بود. رفعت در تبریز به دنیا آمد و پس از اتمام تحصیلات مقدماتی در همین شهر، به ترکیه رفت و تحصیلات عالی خود را در استانبول ادامه داد. سپس به طرابوزان رفت و به مدت چند سال، مدیریت مدرسهٔ ناصری را در این شهر بر عهده گرفت. در ۱۳۳۵ق به علت اشغال طرابوزان توسط نیروهای روسیه در جریان جنگ جهانی اول، این شهر را رها ساخت و به تبریز بازگشت و در دبیرستان‌های تبریز به تدریس زبان فرانسه پرداخت. رفعت به زبان‌های فارسی، فرانسه و ترکی استانبولی شعر می‌گفت. سروده‌های فارسی او برپایهٔ عدم رعایت قوافی و تساوی مصراع‌ها بود که در زمان خود، موافقان و مخالفانی را برانگیخت. رفعت در جریان قیام شیخ محمد خیابانی، به او پیوست و سردبیری نشریهٔ *تجدد*، ارگان رسمی حزب دموکرات را برعهده گرفت. با سرکوب قیام خیابانی و قتل او در ۱۳۳۸ق رفعت دست به خودکشی زد و به زندگی خود پایان داد[۱۸۶].

عمر کوتاه رفعت مانع از آن شد که آثار متعدد پدید آورد. آثار وی منحصر است به مقالات و سروده‌هایش در روزنامه‌های *تجدد* و *آزادیستان*. وی در این میان، اثری متفاوت از خویش برجای نهاده است که به نمایش و نمایشنامه‌نویسی مربوط می‌شود. او در سال ۱۳۳۸ق به واسطهٔ علاقه‌ای که به تاریخ ایران باستان و شعر فارسی داشت، نمایشنامهٔ منظومِ *سرنوشت پرویز* نوشتهٔ علی‌محمد اویسی را که ظرفیت اجرایی کافی نداشت؛ بازنویسی و تغییرات اساسی در آن ایجاد کرد و نام آنرا *خسروپرویز* گذاشت. تغییرات او بدین‌ترتیب است که پردهٔ اول نمایش را اصلاح و پردهٔ دوم را حذف و جای آن پردهٔ جدیدی تصنیف کرد. احتمالاً این نمایشنامه در تبریز اجرا شده است[۱۸۷].

سایر نمایشنامه‌نویسان: از سه نمایشنامه‌نویس مذکور که بگذریم، باقی نمایشنامه‌نویسان، علاوه بر دورهٔ قاجار، سال‌هایی از عمر خود را نیز در دورهٔ پهلوی اول گذرانده‌اند. به دیگر سخن، آنها پرورده و بالیدهٔ دورهٔ قاجارند ولی آثار نمایشی خود را در هر دو دوره پدید آورده‌اند. اینان دو دسته‌اند:

دستهٔ اول، کسانی که جهت اصلی فعالیت و آثارشان، نمایش و نمایشنامه‌نویسی نبوده

است و در طول عمر خود به تصنیف تعدادی اثر نمایشی (بین ۱ تا ۳ اثر) همت گمارده‌اند، اگرچه همین آثار اندک، نه تنها به اشتهار رسیده، که بر آثار نمایشی دوره‌های بعدی خود نیز تأثیر گذاشته است. این دسته از نمایشنامه‌نویسان عبارتند از: سید عبدالرحیم خلخالی (وفات: ۱۳۲۱ش)، نویسندهٔ نمایشنامهٔ *داستان خونین یا سرگذشت برمکیان*؛ ابوالحسن فروغی(۱۲۷۰-۱۳۳۸ش)، صاحب نمایشنامهٔ *شیدوش و ناهید*؛ حسن مقدم (۱۲۷۷-۱۳۰۴ش)، نویسندهٔ نمایشنامهٔ *جعفرخان از فرنگ برگشته*؛ ذبیح بهروز (وفات: ۱۳۵۰ش)، نمایشنامهٔ *جیجک علی شاه*؛ صادق هدایت (وفات: ۱۳۳۰ش)، صاحب نمایشنامه‌های *پروین دختر ساسان*، *مازیار* و *افسانهٔ آفرینش*.

دستهٔ دوم، کسانی‌اند که جهت اصلی فعالیت و آثارشان، نمایش و نمایشنامه‌نویسی بوده است و در طول عمر خود به تصنیف چندین اثر نمایشی همت گمارده‌اند. آثار این دسته از نمایشنامه‌نویسان نیز در دو دورهٔ قاجار و پهلوی خلق شده است:

۱. سید علی آذری (۱۲۸۲-۱۳۵۴ش) نمایشنامه‌نویس، محقق تاریخِ نمایشِ ایران، تاریخ‌نگار و از پیشگامان حقوق زنان در اواخر دورهٔ قاجار و اوایل دورهٔ پهلوی. پدر او به نامِ میرولایت، اهل آذربایجان بود. او تاجر بود و به نمایندگی از طرف برادران خود، در سال‌های پیش از مشروطیت، در ولایت مختلف ایران، ظاهراً به تجارت و در واقع به «ترویج آزادی» می‌پرداخت. به نظر می‌رسد او در یکی از سفرهای خود به خراسان، با دختری که از اکرادِ درگزِ خراسان و منتسب به سید علی خان درگزی، شاعر و ادیب ازدواج کرد و او را به محل اقامتشان، روستای «سراسکندر» در هشترودِ آذربایجان، منتقل ساخت. همسر او در این روستا به «کورد گلین» (عروس کرد) معروف شده بود. سید علی آذری در همین روستا به‌دنیا آمد[۱۸۸]. پس از آن و در زمانی نامشخص، خانواده‌اش به تبریز کوچ کرد. به نظر می‌رسد، هنگام اعلان فرمان مشروطیت (آمرداد ۱۲۸۵/ مارس ۱۹۰۶)، آنها در این شهر اقامت داشتند؛ زیرا یک سال و اندی بعد، یعنی هنگام کودتای محمدعلی شاه و آغاز دورهٔ معروف به استبداد صغیر (۱۲۸۷-۱۲۸۸ش/۱۹۰۸-۱۹۰۹م)، ایشان در تبریز بودند. پدر و مادر آذری از مشروطه‌خواهان پر و پا قرص به‌شمار می‌رفتند؛ چنان‌که پس از کودتا، درحالی‌که آذری در سن ۴ یا ۵ سالگی به‌سر می‌برد، هر دوی آنها در جنگ‌های داخلی تبریز، علیه مستبدین شرکت داشتند. پدرش در این حوادث

مجروح شد و مادرش که سوارکار و تیراندازی قابل بود، با پوشیدن لباس همسر و پنهان ساختن گیسوانش، جای خالی شوهر خود را در این جنگ‌ها پُر می‌کرد[۱۸۹].

پس از پایان دورهٔ استبداد صغیر و در زمانی نامعلوم، پدر سید علی خانوادهٔ خود را به محل اقامت طایفهٔ همسرش، یعنی خراسان منتقل ساخت و در مشهد اقامت گزید. زمانی‌که سید علی به سن ۱۴ سالگی رسیده بود، پدرش برای تجارت، در قفقاز و باکو اقامت داشت. این زمان، آذری زیر نظر کسانی مانند ملک‌الشعرا بهار، فضل‌اللّه آل‌داوود و شیخ حسن هروی، در مدرسهٔ رحیمیه که از نخستین نهادهای آموزشی نوین پس از مشروطیت در مشهد به‌شمار می‌رفت؛ مشغول به تحصیل بود[۱۹۰]. او فعالیت‌های سیاسی و نمایشی خود را همزمان با یکدیگر و از همین دوره آغاز کرد. مطالعهٔ نشریات مشروطه‌خواه مانند *نوبهار*، *چمن*، *شرق ایران* (چاپ مشهد) و *تجدد* (چاپ تبریز)؛ اجرای نمایش در مدرسه و یا خانه‌های دانش‌آموزان؛ پیوستن به حزب دموکرات، شاخهٔ خراسان؛ و تحمل حبس و زندان، از جملهٔ این اقدامات بود[۱۹۱].

این دوره با سال‌های پایانی جنگ جهانی اول و از طرف دیگر با جنگ‌های داخلی روسیه هم مصادف شده بود. این دو حادثه، عواقبی سوء بر خانوادهٔ آذری گذاشت. نتیجهٔ جنگ جهانی، فقر و فلاکتی بود که گریبان مردم ایران و از جمله خراسان را گرفته بود. عواقب جنگ‌های داخلی روسیه هم، مصادرهٔ اموال پدر آذری و کشته شدن وی را به همراه داشت که در میانهٔ جنگ‌های بلشویک‌ها و منشویک‌ها در «گوبا میدان» باکو روی داد[۱۹۲]. این دو حادثه، سید علی را مجبور ساخت در سن تقریباً ۱۷ سالگی، برای امرار معاش خود و خانواده‌اش، در کنار تحصیل، به‌کار روی آورد، بنابراین به پایمردی فضل‌اللّه آل داوود، در حوت (اسفند) ۱۲۹۸ در ادارهٔ «فواید عامه و فلاحت و پیشه» ایالتی خراسان استخدام شد[۱۹۳].

نزدیک به ۷ ماه پس از استخدام آذری (شهریور ۱۲۹۹)، کلنل محمدتقی خان پسیان به فرماندهی ژاندارمری خراسان، منصوب و به مشهد وارد شد. اقامت ۱۳ ماههٔ کلنل در خراسان (شهریور۱۲۹۹- مهر ۱۱۳۰۰)، تأثیراتی پایدار، به لحاظ فکری و هنری بر آذری نهاد. او که مانند پسیان، عشق به استقلال ایران در جانش جای گرفته بود، به‌واسطهٔ دوست و همدرسش، علی‌اکبر طاهباز، که رئیس دفتر کلنل بود، از آغاز ورود

وی به مشهد تا خاکسپاری‌اش در مقبرهٔ نادر، همراه کلنل بود[۱۹۴]. این حضور و مشاهدهٔ وقایع ۱۳ ماهه، بعداً دست‌مایهٔ تألیفِ اثرِ پرارج او به نام *انقلاب بی‌رنگ یا قیام کلنل محمد تقی خان پسیان* شد. آذری به‌واسطهٔ هم‌صحبتی با کلنل و طاهباز، با موسیقی بیشتر آشنا گردید و مطالعات خود را در زمینهٔ ادبیات نمایشی هم گسترش داد. کلنل هم که علاقهٔ او را در این زمینه مشاهده نمود، ترجمهٔ اثر معروف فردریک شیللر به‌نام *خدعه و عشق* را که پیشتر توسط یوسف اعتصامی در ۱۳۲۵ق به فارسی ترجمه شده بود، به وی هدیه کرد[۱۹۵].

از این زمان، اطلاعاتی مستند دربارهٔ احوال آذری در دست نیست، تنها همین اندازه می‌دانیم که در ادارهٔ «فواید عامه و فلاحت و پیشه» مشغول بوده و با روزنامه‌هایی مانند خورشید همکاری می‌کرده است[۱۹۶]. در میانهٔ سال‌های ۱۳۰۶-۱۳۰۷ش، کمال‌الوزاره، احمد خان محمودی سابق‌الذکر به عنوان پیشکار امور مالی خراسان وارد مشهد شد[۱۹۷]. و این حادثه فرصتی مغتنم برای آذری بود تا با یکی از همفکران سیاسی و هنری خود بیشتر آشنا گردد و از تجارب او بهره ببرد. آذری خیلی زود با او و خانواده‌اش ارتباط برقرار کرد و در اجرای یکی از بحث‌انگیزترین نمایش‌های کمال‌الوزاره یعنی «محروم الوکاله» که در منزلش و منحصراً برای بانوان نمایش داده شد، شرکت جست[۱۹۸].

استقبال از این نمایش سبب گردید آذری هم نمایشنامه‌ای تحت عنوان *وصلت‌های گوناگون* تصنیف کند و بر آن شود تا آنرا هم به‌طور انحصاری برای بانوان و به نفع زلزله‌زدگان سلماس در اردیبهشت ۱۳۰۹، به نمایش گذارد، این نمایش با استقبال بی‌نظیر بانوان مشهدی در سالن «اعتبارالسلطنه» روبه‌رو شد، ولی دقایقی پیش از آغاز آن، به تحریک برخی از مخالفان اجرای نمایش در مشهد، و به دستور نظمیهٔ خراسان و توسط تأمینات مشهد توقیف، و از اجرای آن ممانعت به عمل آمد[۱۹۹].

ماجرای توقیف این نمایش در مقاله‌ای تحت عنوان «خنک‌کاری»، به قلم شخصی به نام طلعت طهرانی، در روزنامهٔ *حبل‌المتین* (۲۸ امرداد ۱۳۰۹) انعکاس یافت[۲۰۰]. پخش این شماره از *حبل‌المتین* در مشهد (شهریور ۱۳۰۹) و انتشار مقالهٔ مزبور در میان مردم، خشم مسئولان مشهد را برانگیخت. چند روز بعد، آنها کمال‌الوزاره را به تهران بازگرداندند[۲۰۱] و آذری را هم به جرم اجرای نمایش برای زنان و برهم زدن نظم عمومی

شهر، از طرف «ادارهٔ نظمیهٔ ایالتی خراسان» و به تحریک کسانی خارج از دستگاه نظمیه، دستگیر و پس از دو ماه شکنجه و حبس، به کلات نادری «نفی بلد» کردند[۲۰۲]. آذری در طول اقامت خود در تبعید، با استفاده از کاغذهایی که پنهانی تهیه کرده بود، احوال تبعید خود، به اضافهٔ چند نمایشنامه به رشتهٔ تحریر درآورد[۲۰۳].

آذری پس از ۳ ماه و نیم، اقامت در کلات نادری، به پایمردی کسانی مانند احسان‌اللّه آذرخشی، از یاران کلنل پسیان، حدود بهمن ماه ۱۳۰۹ به مشهد بازگشت[۲۰۴]. اما چند روزی بیشتر نتوانستند او را در مشهد تحمل کنند و در اواخر بهمن ماه همین سال، به عنوان «عضو صندوق ادارهٔ محاسبات وزارت طرق و شوارع» به تهران فرستادند[۲۰۵]. او در تهران، در منزل کمال‌الوزاره اقامت داشت و با رجال اهل نمایش و سیاست از جمله سید حسن تقی‌زاده همنشین بود. اقامت او در تهران، تا ۲۰ مهر ۱۳۱۰ ادامه یافت و در این تاریخ به اصفهان منتقل شد[۲۰۶]. به نظر می‌رسد که او پس از مدتی به تهران بازگشته و برای همیشه در این شهر اقامت کرده است. آثار آذری و زمان تألیف و تصنیف آنها نشان می‌دهد که او در طول ۴ دهه یعنی باقی عمرش را بیشتر به تاریخ‌نویسی و فعالیت‌های هنری پرداخته است. آذری سرانجام در روستای کَن، در غرب تهران درگذشت و در گورستان ظهیرالدوله به خاک سپرده شد[۲۰۷].

فعالیت و آثار نمایشی آذری: تلاش او در این زمینه، مشتمل بر تصنیف و ترجمهٔ آثار نمایشی است. هرچند از دوران مدرسه، به نمایش و اجرای آن علاقه نشان می‌داد، ولی در این دوره، تنها شرکت او در اجرای نمایش *محروم‌الوکاله* در مشهد و اپرای *رستاخیز سلاطین ایران*، اثر میرزادهٔ عشقی، در زمان و محلی نامعلوم ثبت شده است[۲۰۸]. آثار نمایشی آذری در دو دورهٔ مشخص و در دو شهر مشهد و تهران تصنیف شده است. در دورهٔ اول و در مشهد، نخستین اثر نمایشیِ او یعنی اپرای *زن در قرن دیگر* (چاپ مشهد، ۱۳۰۸ش) تصنیف شد. پس از آن، اپرای *وعدهٔ زردشت یا روح سلحشوری ایرانیان* را در ۱۳۰۹ش تصنیف و در ۱۳۱۳ش در تهران به چاپ رساند. نمایشنامهٔ *وصلت‌های گوناگون* هم از دیگر آثار وی است که اجرای ناموفقی در مشهد، در اردیبهشت ۱۳۰۹، داشت. آذری در زمان تبعید در کلات نادری، دست به نگارش سه نمایشنامهٔ دیگر به نام‌های *وفای زن*، *انتحار اجباری* و *عاشق دیوانه* زد و پس از تبعید، آنها را کامل کرد.

در دورهٔ دوم و در تهران به تألیف چند اثر نمایشی دیگر نیز دست یازید، از جمله *کمدی مرموز* (۱۳۱۱ش)؛ ترجمهٔ *آرشین مال آلان*، از زبان ترکی و با کمک میرسیف‌الدین کرمانشاهی (۱۳۱۱ش)؛ *فردوسی در دربار سلطان محمود* (۱۳۱۲ش)؛ *مریم* (۱۳۲۲ش)؛ *زندگی فردوسی* (۱۳۲۸ش)، *فردوسی و امیر ابوعلی سیمجور* (۱۳۳۵ش) و چند مقاله دیگر که در مجلات تئاتری گوناگون به چاپ رسید[۲۰۹].

از آذری، آثار دیگری به‌جا مانده است که بیشتر جنبهٔ تاریخ‌نگاری و ادبی دارد، همچون: ۱. *انقلاب بی‌رنگ یا قیام کلنل محمدتقی خان پسیان* (۱۳۲۶ش)، که نتیجهٔ مشاهدات آذری از قیام پسیان در مشهد است و یکی از مستندترین منابع تاریخی دربارهٔ این قیام به‌شمار می‌رود؛ ۲. *قیام شیخ محمد خیابانی در تبریز* (۱۳۲۹ش)؛ ۳. *عشق و سرنوشت* (۱۳۳۶ش)؛ ۴. *پایمردی* ــ منظوم ــ (۱۳۳۷ش)؛ ۵. *خورشیدی که در تاریکی تبعید درخشید* (۱۳۵۰ش). این اثر، خاطرات مکتوب آذری از تبعید او به کلات نادری است که به توصیهٔ جمال‌زاده و بر پایهٔ یادداشت‌های خود که در آنجا فراهم آورده بود، نگاشته شده است[۲۱۰].

۲. افراسیاب آزاد (زنده در ۱۳۲۰ش) وکیل دادگستری، روزنامه‌نگار، سردبیر روزنامهٔ *نامهٔ آزاد*، و از نویسندگان پرکار نمایشی. او نزدیک به ۴۰ اثر نمایشی تصنیف کرد که بیشتر آنها به نمایش در آمده است. از جملهٔ این آثار، نمایشنامهٔ *احساسات جوانان ایرانی* است که در سال ۱۳۳۳ق در تئاتر ملی به نمایش درآمد. تنها اثر به چاپ رسیدهٔ او *نامهٔ آذریان یا سربازی وطن افتخار است* نام دارد که در سال ۱۲۹۲ش منتشر شده است. از دیگر آثار نمایشی او می‌توان *تا به کی خود را نشناسیم*، *دو منزل مسافرت در ایران*، *مالیخولیای قماربازی*، *گدای معقول*، *قضا و قدر* و *دستهٔ گل و گل و بلبل* را نام برد.

تقریباً موضوع تمام آثار نمایشی آزاد، پیرامون مسائل اخلاقی مانند مضرات الکل، تریاک، قمار، خیانت به خانواده و ... است. این رویکرد، خلاف روش بیشتر نمایشنامه‌نویسان دورهٔ مشروطه است. زیرا رویکرد غالب نمایشنامه‌نویسی در این دوره، معطوف به مسائل سیاسی و اجتماعی بود. از این نظر، آزاد را باید پایه‌گذار نمایشنامه‌هایی با موضوعات اخلاقی به‌شمار آورد، موضوعاتی که بعداً در دورهٔ رضا شاه با إعمال سانسور شدید، توسط کسانی مانند سید علی نصر و سازمان‌هایی مانند «سازمان پرورش افکار»،

به شدت ترویج شد و نیز، مبدل به‌وسیله‌ای گردید برای مبارزه با فکر سیاسی و اجتماعی در آثار نمایشی فارسی.[۲۱۱]

۳. محمدرضا میرزاده عشقی (مقتول در ۱۳۰۳ش). آخرین نمایشنامه‌نویس این دوره محمدرضا میرزادهٔ عشقی، شاعر، روزنامه‌نگار و نمایشنامه‌نویس است. او را می‌توان حلقهٔ رابط میان نسل نمایشنامه‌نویسان دورهٔ قاجار و دورهٔ پهلوی به‌شمار آورد. جایگاه او در تاریخ نمایشنامه‌نویسی ایران و نیز تأثیرگذاری وی بر ادبیات نمایشی فارسی آنقدر عمیق و گسترده است که جا دارد با تفصیل بیشتر به او پرداخته شود[۲۱۲].

میرزاده فرزند ابوالقاسم کردستانی (در اصل تهرانی) و فاطمه بیگم از اهالی تبریز بود. عشقی در ۱۲۷۲ش در همدان به دنیا آمد. تحصیلاتش را از پیش از ۷ سالگی، در مکاتب سنتی همانجا آغاز کرد[۲۱۳]. ۷ سالگی او مصادف با دوره‌ای بود که مدارس جدید همدان آغاز به‌کار کرده بود و او روانهٔ این مدارس شد[۲۱۴]. نخست به مدرسهٔ «الفت» و سپس به «آلیانس» رفت. در این مدرسه، با زبان فرانسه آشنا شد. این دورهٔ تحصیلی او مصادف با اوج‌گیری نهضت مشروطیت بود. در ۱۲ سالگی او (۱۳۲۴ق)، فرمان مشروطیت توسط مظفرالدین شاه امضا شد.

۲۱ ساله بود که آتش جنگ جهانی اول شعله‌ور شد (۱۹۱۴م). در این زمان تحصیلاتش به اتمام رسیده و بر زبان فرانسه تسلط کامل یافته بود. جنگ سبب شد تا عدهٔ زیادی از ایرانیان به هواخواهی از دولت عثمانی روانهٔ آن کشور گردند. عشقی نیز به جمع ایشان پیوست و چند سال در استانبول ماند و سپس به ایران آمد و در تهران اقامت گزید.

عشقی در تهران با بسیاری از شاعران و فعالان سیاسی آن روزگار، از جمله عارف قزوینی، سعید نفیسی، ملک‌الشعرا بهار و عباس اقبال آشتیانی دوستی یافت[۲۱۵]. از حوادث مهم این دوره از زندگی او، انعقاد قرارداد ۱۹۱۹م میان ایران و انگلیس[۲۱۶] بود. عشقی نیز مانند بسیاری از آزادی‌خواهان، به مخالفت با این قرارداد برخاست[۲۱۷] و ضدیت خود را با نوشتن مقالاتی گزنده، سرودن اشعاری آتشین و سخنرانی‌های تند ابراز نمود که نتیجهٔ آن دستگیری و حبس وی به دستور وثوق‌الدوله بود. در خرداد ۱۳۰۲، حسن پیرنیا ــ مشیرالدوله ــ به ریاست وزرا منصوب شد. او میرزاده را به سمت ریاست بلدیهٔ

اصفهان منصوب کرد و میرزاده هم که روزنامه‌اش در فروردین آن سال تعطیل شده بود، راهی آن شهر شد. احتمالاً برادر عشقی، میرشمس‌الدین، که در این زمان رئیس مالیهٔ اصفهان بود[۲۱۸]، در این انتصاب دخالت داشته است؛ هرچند میرزاده بیش از ۳ ماه در این شغل باقی نماند و بار دیگر به تهران بازگشت[۲۱۹].

اقامت عشقی در تهران تا سال ۱۳۰۳ش یعنی تا پایان عمر ادامه یافت. فعالیت‌های سیاسی و مطبوعاتی او در این مدت چنان شدت گرفت که صبر از کف عوامل کودتای ۱۲۹۹ش ربود و دستور ترور او صادر گردید. با وجودی که ملک‌الشعرا بهار این موضوع را پیش‌بینی کرده و عشقی را هوشیار ساخته بود، ولی در بامداد پنج‌شنبه دوازدهم تیر ۱۳۰۳، به دستور سرتیپ درگاهی، رئیس شهربانی وقت، و با شلیک گلوله‌های چند تن از مأموران تأمینات، مانند ابوالقاسم بهمن، پسر ضیاءالسلطان و سلطان احمد خان، مجروح شد[۲۲۰] و پس از چند ساعت در بیمارستان نظمیهٔ تهران در سن ۳۱ سالگی درگذشت[۲۲۱]. روز جمعه ۱۳ تیرماه، روز تشییع جنازه عشقی بود. پیکر عشقی را به سوی گورستان ابن‌بابویه حرکت دادند و در آنجا به خاک سپردند[۲۲۲].

او علاوه بر سرودن شعر، در زمینه‌های سیاسی، اجتماعی و مطبوعاتی، دارای فعالیت هنری برجسته بود که منحصر می‌شد به خلق آثار نمایشی شامل تصنیف ۷ نمایشنامهٔ منظوم و منثور. آثار نمایشی میرزاده به‌طور کلی دارای رویکردی انتقادی است و به لحاظ مضمون و درون‌مایه، به سه دستهٔ کلی قابل تقسیم است.

اول، نمایشنامه‌هایی که جهت سیاسی دارد و به نقد انحراف از اصول مشروطیت پرداخته است، مانند *داستان بیچاره‌زاده یا جمشید ناکام*، *ایده‌آل پیرمرد دهگانی یا سه تابلو مریم* و *تئاتر در موضوع میتینگ*.

دوم، آثاری که میرزاده در آنها متأثر از فضای باستان‌گرایی دورهٔ خود، نگاهش را به گذشته‌های دور و به تاریخ باستانی ایران دوخته است و می‌کوشد، عظمت و شکوه ایران باستان را جلوه و جلایی دیگر بخشد و درعین‌حال مقایسه‌ای هم میان شکوه ادوار پیشین و ادبار دورهٔ خود صورت دهد. این دسته از نمایشنامه‌های او (مانند: *کفن سیاه* و *رستاخیز سلاطین ایران*) به واسطهٔ این مقایسه، از نوعی نقد سیاسی هم برخوردار است.

سوم، نمایشنامه‌هایی که با استفاده از زبان طنز، به نقد هنجارهای اجتماعی و به‌طور مشخص، باورهای کهنهٔ مردم پرداخته است. این نقد طنزآلود در نمایشنامه‌های *حلواءالفقراء* و *بچه‌گدا* و *دکتر نیکوکار* به وضوح دیده می‌شود.

آثار نمایشی میرزادهٔ عشقی به ترتیب سال تصنیف، به قرار زیر است:

۱. *داستان بیچاره‌زاده* (جمشید *ناکام*) ۱۲۹۳ش. این نمایشنامه، نخستین اثر نمایشی میرزاده عشقی و نیز از آثار سیاسی او به‌شمار می‌رود که در قالب نثر، انحراف از انقلاب مشروطیت، در آن مطرح شده است. میرزاده در جمادی‌الاول ۱۳۳۳/۱۲۹۳ش، یعنی هشت سال پس از انقلاب مشروطیت و درحالی‌که در ۱۹ یا ۲۰ سالگی به‌سر می‌برد، به نوشتن این نمایشنامه اقدام کرد. متن اصلی نمایشنامه، «سال‌ها به عنوان یکی از آثار مفقود میرزاده» به‌شمار می‌رفت، ولی نگارنده چند سال پیش، این اثر را به خط خود میرزاده در آرشیو سازمان اسناد ملی ایران یافت که معلوم می‌شد در زمان حیات شاعر توسط پلیس تأمینات تهران توقیف شده است.

نمایشنامهٔ *بیچاره‌زاده* یا جمشید *ناکام* در ۴ پرده تنظیم شده است. داستان این نمایشنامه به سفر «مقراض میرزا» (نماد نسل جدید مستبدین پس از مشروطه) به پاریس و ملاقات و آشنایی او با جمشید (نماد نسل جدید مشروطه‌خواه پس از انقلاب) مربوط می‌شود. این آشنایی سبب کشاندن جمشید توسط مقراض میرزا به ایران می‌شود و او را درحالی‌که به فلاکت دچار ساخته بود به خودکشی وادار می‌کند. میرزاده با این نمایشنامه، در حقیقت، تقابل و رویارویی دو فکر متضاد عصر خود را نشان می‌دهد. یکی مرتجعان و منحرفان از اصول مشروطه و دیگری معتقدان به این انقلاب، که سرانجام این رویارویی چیزی جز انتحار مشروطه‌خواهان نیست.

این نمایشنامه با وجود آنکه نخستین اثر نمایشی میرزاده عشقی است ولی به لحاظ رعایت اصول نمایشنامه‌نویسی، از جمله لحاظ کردن وحدت زمان و مکان، یکی از بهترین آثار او به‌شمار می‌رود. این اثر برخوردار از ویژگی‌هایی است که در برخی نمایشنامه‌هایی که او پس از این تاریخ تصنیف کرده است، دیده نمی‌شود. از جمله:

الف ـ تقسیم نمایشنامه به چهار پردهٔ مستقل.

ب ـ حوادث هر پرده، در یک مکان و زمان خاص ترسیم شده است (وحدت زمان

و مکان).

ج ـ پردهٔ اول، در هتلی در پاریس؛ پردهٔ دوم، در خانهٔ ولنگارخان در پاریس؛ پردهٔ سوم، در پارک سفاک‌الدوله در تهران، و پردهٔ چهارم، (در سه آکت) در دارالحکومه، خانهٔ هدهدخان، و در کاروانسرا.

د ـ استفاده از توضیحات در اول و آخر هر پرده. مانند: «پرده بالا می‌رود و...» یا «پرده می‌افتد و...».

هـ ـ استفاده از عباراتی مانند: «روی خود را به تماشاچیان کرده می‌گوید...»، «سن را تقریباً تا دو دقیقه سکوت فرا می‌گیرد...» که یادآور دستور صحنه در نمایش‌های دوران پس از وی است. فراموش نشود که در آثار بعدی میرزاده مانند *رستاخیز سلاطین ایران*، که تقریباً دو سال بعد تصنیف شده است، به وضوح دستور صحنه دیده می‌شود[۲۲۳].

این نمایشنامه همچنان‌که پیشتر اشاره شد، ظاهراً چنین امری هیچ‌گاه صورت نگرفت و تنها یک بار میرزاده اقدام به أخذ مجوز برای اجرا کرد که منجر به توقیف متن آن شد. از این نمایشنامه، تنها خلاصهٔ آن منتشر شده است و زهری هم براساس همین خلاصه، به نقد و بررسی آن پرداخته است،[۲۲۴]

۲. نمایشنامهٔ منظوم *کفن سیاه* ۱۲۹۴ش. دومین اثر نمایشی میرزادهٔ عشقی است. این اثر از نمایشنامه‌های تاریخی او و در ۶ پرده است که در آن با نگاه به گذشته، به جلوه‌آرایی شکوه ایران باستان پرداخته است. این اثر حدود سال ۱۳۳۴ق/۱۹۱۵م و در جریان مهاجرت عشقی به استانبول سروده شده است. مقصود او تصویر وضعیت زنان آن دوره بوده است و یک زن باستانی به نام «خسرودخت» را تمثیلی از «زنان ایرانی» فرض کرد و به بیان سرنوشت تیره و تار آنان پرداخته است. *کفن سیاه* بیشتر به یک واقعه می‌ماند که شاعر آنرا در خواب و یا رؤیا تجربه کرده است، نه یک اتفاق و یا ماجرایی که در عالم واقع رخ داده باشد.

این اثر دارای دو بخش اصلی است. بخش نخست تا ظهور «ملکهٔ کفن‌پوشان» است که نگاهی به گذشتهٔ تاریخ ایران دارد؛ و بخش دوم، به‌طور نمادین، برداشت‌های میرزاده از وضعیت زنان دورهٔ خود اوست. *کفن سیاه*، ساختار نمایشی دیگر آثار میرزاده مانند *داستان بیچاره‌زاده* یا *جمشید ناکام* را ندارد و بیشتر به یک تک‌گویی می‌ماند که خود

میرزاده روایت‌کنندهٔ آن است. ازاین‌رو *کفن سیاه* به‌طور واضح، فاقد پرده‌های مجزا و اشخاص نمایش است ولی با وجود این می‌توان فضاهای مستقل از هم را در این اثر تشخیص داد و با اندکی تسامح هر کدام را یک پرده نامید[۲۲۵].

گزارشی از اجرای این نمایش در دست نیست. به نظر می‌رسد پیش از آنکه این نمایشنامه در تهران چاپ شود، در هند به چاپ رسیده است. هرچند که چاپ هند، فاقد تاریخ انتشار است. زهری نیز در مقاله‌ای به نقد و بررسی آن پرداخته است[۲۲۶].

۳. *رستاخیز سلاطین ایران* ۱۲۹۴ش. سومین اثر نمایشی میرزادهٔ عشقی است که اندکی پس از سال ۱۳۳۴ق/۱۹۱۵م، به نظم در آمد. این اثر از نمایشنامه‌های تاریخی میرزاده است که متأثر از ویرانه‌های ایوان مداین به گذشتهٔ تاریخی ایران نظر می‌افکند. *رستاخیز سلاطین ایران*، به شکل اپرا و یا به گفتهٔ خود میرزاده، «نمایش تمام‌آهنگ» تصنیف شده است[۲۲۷]. این اثر میرزاده مانند نمایشنامه‌های *کفن سیاه* و *سه تابلو مریم*، مجموعه‌ای از چند تک‌گویی است که همهٔ نقش‌ها به یک نقش یعنی شاعر (میرزاده عشقی) ختم می‌شود. شاعری که به خیال و تاریخ پناه برده است. آنچه که *رستاخیز سلاطین ایران* را از سایر آثار نمایشی میرزاده متمایز ساخته است، دارا بودن چند ویژگی، از جمله فضای حسی نمایش، تلاش شاعر برای عینیت بخشیدن به ذهنیات خود و نیز استفاده از موسیقی ایرانی است. این نمایش، ساختاری شبیه به ساختار نمایش *کفن سیاه* دارد. روایتگر اصلی در این اثر، خود میرزاده است که در خیال خود به «ویرانهٔ معظمی که یکی از عمارات سلطنتی مخروب دربار شهریاران ساسانی است»، می‌رسد.

اپرای *رستاخیز سلاطین ایران* از مشهورترین آثار نمایشی میرزادهٔ عشقی است که دست‌کم ۱۷ بار اجرا شده است. اولین اجرا، پیش از کودتای ۱۲۹۹ش در اصفهان صورت گرفته است و یکی از آخرین آنها، در تهران در اوایل حکومت پهلوی دوم بوده است. اجراهای مختلف *رستاخیز سلاطین ایران* به قرار زیر است : الف ـ تهران (۷ بار)، ب ـ اصفهان (۵ بار)، ج ـ رشت (۲ بار)، ج ـ تبریز (۱ بار)، د ـ بارفروش (بابل) (۱بار)، هـ ـ بمبئی (۱ بار)[۲۲۸].

نخستین بار اپرای *رستاخیز سلاطین ایران* در اردیبهشت ۱۳۰۰ به کارگردانی سید علی نصر در سالن گراند هتل روی صحنه رفت. نقش عشقی، با خوانندگی بسیار عالی،

توسط عنایت‌الله خان شیبانی اجرا شد و غلامعلی خان فکری (معز دیوان) هم نقش خسرودخت را اجرا کرد[۲۲۹]. موسیقی این اپرا توسط میرزا حسین خان هنگ‌آفرین، از پیشگامان هنر موسیقی نوین در ایران، نوشته شده بود. گفته‌اند این اجرا آنچنان موفقیت‌آمیز و تأثیرگذار بود که تأثر بسیاری از تماشاگران را برانگیخت[۲۳۰]. در پایان این اجرا، میرزادهٔ عشقی «در صحنهٔ نمایش حاضر شده، خرابه‌های طاق کسری را با تهران مقایسه کرد و باز مردم را متأثر ساخت؛ آقای عشقی با یک صدای گرفته می‌گفتند: من آن خرابه‌های هزارساله را آبادتر از ایران کنونی ــ عهد رضا شاه ــ دیدم»[۲۳۱].

رستاخیز سلاطین ایران برای نخستین بار در نشریهٔ *قرن بیستم*، (شم ۶-۹، س ۲، ۲۳ بهمن تا ۵ اسفند ۱۳۰۱) به چاپ رسید. در سال ۱۹۲۴م متن این اپرا و اپرت بچه *گدا* همراه ترجمهٔ آنها در بمبئی به چاپ سنگی رسید[۲۳۲]. پس از آن، در شیراز و تهران، چاپ‌های دیگری از این اثر صورت گرفت. دربارهٔ این نمایشنامه مقالاتی نیز نگارش یافته است که از آن میان، مقالهٔ ایرج زهری تحت عنوان «میرزادهٔ عشقی و رستاخیز سلاطین ایران» در بررسی و نقد این اثر[۲۳۳] و نیز مقالهٔ جابر عناصری، به نام «عشقی، شاعر محبوب پارسیان»[۲۳۴] قابل اشاره است.

۴. *حلواءالفقراء* (نمایشنامهٔ موهومات در یک پرده)، ۱۳۰۰ش. چهارمین اثر نمایشی میرزادهٔ عشقی است که در سال ۱۳۰۰ش، به نثر نوشته شده است. این اثر مشتمل بر نقد اجتماعی است و باورهای خرافی مردم مورد حمله قرار گرفته است. میرزاده در این نمایش تک‌پرده‌ای، قصد ارائه و نشان دادن تضاد و تقابل میان فکر و اندیشهٔ نو و باورهای کهنه و خرافی مردم زمان خود را دارد. در این نمایش، یکی از چهره‌ها یعنی جمشید خان، نماد فکر نو معرفی می‌گردد، و باورهای خرافی هم در وجود چهره‌های دیگر یعنی ندیم‌باشی، گرفتارخان، رمال‌باشی، میرزا یاوه و کیمیاگر نمود پیدا می‌کند. محور اصلی این قصه، «گرفتارخان و حلواءالفقراء» است که به‌واسطهٔ پیشکارش «ندیم باشی»، کسانی مانند «رمال‌باشی»، «میرزا یاوه» و «کیمیاگر» (که میرزاده آنها را «بازرگانان خرافات» می‌نامد)، گرد وی فراهم آمده‌اند تا او را سرکیسه کنند. «رمال‌باشی» می‌خواهد وی را به «کمال» برساند. «میرزا یاوه» او را «مدح» می‌کند و «کیمیاگر» هم بر آن است تا وی را با علم کیمیا به قدرت برساند. در این حال جمشید خان، جوانی که در فرنگ تحصیل

کرده است، شاهد این روابط است و چون این وضع برای او قابل پذیرش نیست، به تمسخر این حالات و روحیات می‌پردازد[۲۳۵].

زمانی‌که میرزادهٔ عشقی، این نمایشنامه را می‌نوشت، ۳ اثر نمایشی دیگر را به نظم و به نثر در کارنامهٔ آثار خود به ثبت رسانده بود. با این تجارب انتظار می‌رفت، نمایش *حلواءالفقراء*، اگر همپایهٔ آثار پیشین وی نباشد، دست‌کم از آنها پایین‌تر جلوه نکند. ولی در این اثر، با وجود رعایت اصول نمایشی، گفتگوها قدرت چندان برای نشان دادن مضمون «ضد ارتجاعی» آن ندارند. زهری در نقد این اثر نوشته است: «نمایشنامهٔ *حلواءالفقراء*، یک کمدی مسخره‌بازی است. نقش‌ها به کاریکاتور شباهت دارند. صحنه پر از تحرک است. رمال و کیمیاگر، صحنه‌هایی پدید می‌آورند که خیلی نمایشی و مضحک می‌تواند باشد. زمینهٔ سیاسی و اجتماعی اثر، بسیار ضعیف است»[۲۳۶]. این نمایشنامه دست‌کم ۴ بار در شهرهای تهران و اصفهان اجرا شده است[۲۳۷].

حلواءالفقراء نخستین بار در نشریهٔ *قرن بیستم* (شم ۲، س ۱، ص ۸-۱۶، هفتم رمضان ۲۱/۱۳۲۹ اردیبهشت (ثور) ۱۳۰۰)، منتشر شد. ایرج زهری نیز این نمایشنامه را در مجلهٔ *تماشا*، تحت عنوان «نمایش‌نامهٔ حلواءالفقراء از میرزاده‌ی عشقی» نقد و بررسی کرده است[۲۳۸].

دیگر نمایشنامه‌های مهم عشقی عبارتند از: *بچه گدا* و *دکتر نیکوکار* (۱۳۰۰ش) به نثر؛ *تئاتر در موضوع میتینگ* (۱۳۰۱ش) به نثر؛ *ایده‌آل پیرمرد دهگانی* (سه تابلو مریم) (۱۳۰۲ش) به نظم. نمایشنامهٔ اخیر، از نخستین آثار فارسی است که نویسنده (یا شاعر) از آغاز برای خود یک «چهرهٔ» مستقل ایجاد کرده است. به عبارت دیگر میرزاده، نه فقط به عنوان سرایندهٔ این اثر و نه به‌عنوان راوی و نظاره‌گر این ماجرا، بلکه به عنوان یکی از چهره‌های این نمایش، نقش می‌آفریند و به سخن درمی‌آید.

ایده‌آل پیرمرد دهگانی از زیباترین آثار نمایشی میرزادهٔ عشقی و درعین‌حال، گویاترین سخن و روشن‌ترین احساس او دربارهٔ انحراف از اصول انقلاب مشروطیت است. شاید به همین علت، این نمایشنامه به‌خصوص از دیدگاه سیاسی ـ اجتماعی، بیش از سایر آثار نمایشی میرزاده مورد توجه قرار گرفته است. یکی از این بررسی‌ها که از جامعیت بیشتری برخوردار است؛ مقالهٔ «تابلوی مریم» نوشتهٔ ماشاءالله آجودانی است که با نگرشی جامع

به این اثر نگریسته است[۲۳۹].

گفته می‌شود که این نمایشنامه، یک بار توسط میرزادهٔ عشقی در فاصله سال‌های ۱۲۹۶ تا ۱۳۰۴ش در اصفهان اجرا شده است[۲۴۰]. ولی این گفته، پایه و اساس درستی نمی‌تواند داشته باشد، زیرا نمایش مزبور اواخر سال ۱۳۰۲ش تصنیف شده است و چند ماهی پس از آن، خود میرزاده هم ترور شد. بنابراین او وقت چندانی برای اجرای این نمایش در اصفهان نداشته است.

نمایشنامهٔ *ایده‌آل پیرمرد دهگانی* نخستین بار در تهران، در سال ۱۳۰۳ش به چاپ رسیده است و پس از آن هم مقالاتی دربارهٔ آن نوشته و منتشر شده است.

اگر عمر کوتاه و ۳۱ سالهٔ میرزادهٔ عشقی را به ۳ دهه تقسیم کنیم، نمایشنامه‌های یاد شده در دههٔ سوم و پایانی عمر او تنظیم شده است. نخستین نمایشنامه در سال ۱۲۹۳ش در ۲۰ میرزاده و آخرین آنها در سال ۱۳۰۲ش یعنی در ۳۰ سالگی وی نوشته شده است. در این فاصله، برخی از آثار مذکور، بر صحنهٔ تئاتر رفت که از آن میان، *رستاخیز سلاطین ایران* با کارگردانی و نقش‌آفرینی خود میرزاده چندبار اجرا شد.

اگر ویژگی‌های نمایشنامهٔ *داستان بیچاره‌زاده* (به‌عنوان اولین اثر نمایشی میرزادهٔ عشقی) را در پیش چشم آوریم، مشاهده خواهیم کرد که او در گام نخست و به لحاظ فنی، نمایشنامه‌ای قابل قبول، آن هم در سطح نمایشنامه‌های ایرانی نوشته و از نظر مضمون و درون‌مایه، اثری هم‌تراز با آثار نمایشی نمایشنامه‌نویسان مطرح و همعصر خود، مانند: آخوندزاده، میرزا آقا تبریزی و مؤیدالممالک فکری[۲۴۱] عرضه داشته است. تردیدی نیست که این امر، نشان از برخورداری میرزادهٔ عشقی از ۳ توانایی زیر بوده است:

۱. «دانش نظری» در زمینهٔ ادبیات نمایشی

عشقی و دیگر همعصرانش در دوره‌ای زندگی می‌کردند که به لحاظ سنت نمایش و نمایشنامه‌نویسی، از ذخیره و پشتوانه‌ای غنی برخوردار گشته بودند. ذخیره‌ای که در یک دورهٔ ۶۵ ساله فراهم آمده بود. دوره‌ای که در آغاز آن (۱۲۶۶ق/۱۸۵۰م) آخوندزاده با خلق نمایشنامهٔ *ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر* قرار داشت و در پایان آن (۱۳۳۳ق/۱۹۱۵م)

خود میرزادهٔ عشقی با تصنیف نمایشنامهٔ *داستان بیچاره‌زاده یا جمشید ناکام* جای گرفته بود. در این دوره، رویدادهای بسیاری در عرصهٔ نمایش و نمایشنامه‌نویسی ایرانی رخ داد که مجموعهٔ آنها ذخیره و پشتوانه‌ای غنی برای کسی چون میرزادهٔ عشقی بود تا متأثر از، و متکی به آنها، به خلق آثار نمایشی دست یازند. رویدادهایی مانند: ۱. ظهور فتحعلی آخوندزاده به‌عنوان نخستین نمایشنامه‌نویس ایرانی[۲۴۲]. ۲. درخشش میرزا آقا تبریزی به‌عنوان نخستین نمایشنامه‌نویس فارسی[۲۴۳]. ۳. ترجمهٔ آثار نمایشی آخوندزاده، توسط میرزا جعفر قراچه‌داغی[۲۴۴]. ۴. آغاز ترجمهٔ نمایشنامه‌های غربی به فارسی، با برگردان نمایش به نام *میزانتروپ* در ۱۲۸۶ق/۱۸۶۹م توسط میرزا حبیب اصفهانی[۲۴۵]. ۵. درج نخستین مقاله به زبان فارسی دربارهٔ نمایش و نمایشنامه‌نویسی تحت عنوان «در بازی تماشا و تماشاخانه» توسط میرزا حبیب اصفهانی و درج آن در روزنامه *اختر*[۲۴۶]. ۶. ترجمهٔ آثار نمایشنامه‌نویسان منطقهٔ قفقاز و عثمانی (مانند: سامی بیک عثمان، نامق کمال، نریمان نریمانف و جلیل محمد قلی‌زاده) توسط کسانی مانند تاجماه آفاق‌الدوله[۲۴۷]. ۷. چاپ اولین نشریهٔ تئاتری توسط میرزا رضا خان نائینی به نام *تیاتر* در ربیع‌الاول ۱۳۲۶/ آوریل ۱۹۰۸ در تهران[۲۴۸]. ۸. چاپ نمایشنامه‌های مؤیدالممالک فکری، مانند: *سرگذشت یک روزنامه‌نگار* و *حکام قدیم ـ حکام جدید* در روزنامهٔ *ارشاد* (۱۳۳۲ و ۱۳۳۴ق)[۲۴۹].

ذخیره و پشتوانهٔ غنی نمایش در طول ۶۰ سال در قالب کتاب و یا نشریات ادواری آن روزگار عرضه شده بود. این آثار، بدون تردید در سطح شهرهای بزرگ از جمله همدان توزیع می‌شد و توسط روشنفکران این شهرها دست به دست می‌گردید و اثر لازم را بر سطح دانش و آگاهی این روشنفکران برجای می‌نهاد. اشارهٔ آخوندزاده به توزیع آثارش در ایران، مؤید این نظر است[۲۵۰]. میرزادهٔ عشقی نیز از جملهٔ این روشنفکران و نوجویان بود که اگر نگوییم از تمامی این نشریات و آثار، ولی می‌توان مدعی شد که دست‌کم از پاره‌ای از آنها برخوردار می‌بود.

از دیگر عوامل تأثیرگذار بر «دانش نظری» میرزاده در زمینهٔ ادبیات نمایشی، در درجهٔ اول آشنایی او با زبان و ادبیات فرانسه بود. میزان تسلط میرزاده بر زبان فرانسه (که در مدرسهٔ آلیانس فراهم آمده بود) به‌گونه‌ای بود که او مدتی کوتاه در تجارتخانه‌ای

فرانسوی در همدان، مشغول به‌کار شد و یا در سفر مهاجرت به عثمانی، مترجمی شماری از افسران آلمانی را (که بی‌تردید زبان واسطهٔ آنها، زبان فرانسه بود) بر عهده گرفت[۲۵۱]. ازاین‌رو است که می‌توان مدعی شد، میرزاده در مدرسهٔ آلیانس که مواد درسی آن با روح فرهنگ فرانسه همخوانی داشت و تئاتر از ملزومات و مواد درسی این گونه مدارس به شمار می‌رفت، دست‌کم با مولیر و آثار او آشنا شده بود و احتمالاً خود نیز شخصاً مطالعه دربارهٔ او را ادامه داده بود[۲۵۲].

مجموع عوامل فوق می‌توانست میرزاده را با سنت نوپا و جوان نمایشنامه‌نویسی در ایران آشنا کند و بر «دانش نظری» او در زمینهٔ ادبیات نمایشی تأثیر گذارد و او را وادارد تا نمایشنامه‌هایی متفاوت با قالب‌های سنتی آن روزگار تصنیف کند.

۲. «تجربهٔ عینی و ملموس» در باب اجرای نمایش در صحنهٔ تئاتر

در این باره، به‌طور مستقیم اشاراتی در نوشته‌ها و یا حتی در سروده‌های میرزادهٔ عشقی دیده نمی‌شود، اما در نخستین نمایشنامهٔ او *داستان بیچاره‌زاده یا جمشید ناکام*، نکته‌هایی به چشم می‌آید که نشان می‌دهد میرزاده این اثر را به‌طور ذهنی تصنیف نکرده، بلکه نسبت به چند و چون اجرای یک نمایشنامه در صحنهٔ تئاتر، تجربه‌ای «عینی و ملموس» داشته است. شواهد زیر در نمایشنامهٔ *داستان بیچاره‌زاده یا جمشید ناکام* مؤید این نظر است :

الف ـ تقسیم نمایشنامه به ۱۴ پردهٔ مستقل.

ب ـ حوادث هر پرده، در مکان و زمان خاص ترسیم شده است (وحدت زمان و مکان).

ج ـ استفاده از توضیحات در اول و آخر هر پرده، مانند: «پرده بالا می‌رود و...» یا «پرده می‌افتد و...».

د ـ استفاده از عباراتی مانند: «روی خود را به تماشاچیان کرده می‌گوید...»، «سن را تقریباً تا دو دقیقه سکوت فرا می‌گیرد...»، یادآور «دستور صحنه» در نمایش‌های دوران پس از وی است. در آثار بعدی میرزاده مانند: *رستاخیز سلاطین ایران* که تقریباً دو سال بعد تصنیف شده است، به وضوح دستور صحنه دیده می‌شود.

۳. «پشتوانهٔ فکری و سیاسی» در غنا بخشیدن به مضامین و درون‌مایهٔ نمایشنامه‌ها

پیام میرزاده در نمایشنامه‌هایش، دقیقاً مرتبط با انقلاب مشروطه است. زمانی‌که مشروطیت پدیدار شد، او تنها ۱۲ سال داشت و هنگامی هم که اولین نمایشنامهٔ خود را تصنیف کرد، ۱۹ یا ۲۰ ساله بود. بنابراین، ظرف این دورهٔ ۷ یا ۸ ساله، بر میرزاده چه گذشته است؟ از چه منابعی (شب‌نامه، روزنامه و یا کتاب) برخوردار بوده و با چه اشخاص و محافلی ارتباط داشته است؟ و سرانجام اینکه آبشخور فکری او چه می‌بود که ظرف این مدت کوتاه، توانایی آنرا یافت تا بدین وضوح و روشنی، انقلاب مشروطیت را در مسیر انحراف از اصول خود ببیند و به نقد آن بپردازد. امری که بسیاری از کهنه‌کاران سیاسی روزگار او، از درک آن عاجز و یا از بیانش ناتوان بودند.

پیام او در نخستین نمایشنامه‌اش *داستان بیچاره‌زاده یا جمشید ناکام* دقیقاً همان چیزی است که وی در آخرین اثر نمایشی خود یعنی *ایده‌آل* (با یک فاصلهٔ ۱۰ ساله و البته با پختگی بیشتر) مطرح ساخته است. مهم‌ترین رویکرد میرزاده در نمایشنامه‌های *داستان بیچاره‌زاده یا جمشید ناکام* و *ایده‌آل*، انتقادی سخت و گزنده نسبت به انحراف از اصول انقلاب مشروطیت و حساسیت نسبت به انزوای مشروطه‌طلبان و قدرت‌یابی مستبدان است.

حال، این سئوال پیش می‌آید که میرزادهٔ عشقی چگونه می‌توانست بدین روشنی، به انحراف از انقلاب مشروطه و انزوای مشروطه‌طلبان پی ببرد و با ظرافت تمام آنرا در نمایشنامه‌های *داستان بیچاره‌زاده یا جمشید ناکام* و *ایده‌آل* بگنجاند؟

اسناد و مدارک، نشان از آن دارد که فضای سیاسی همدان در ابتدای انقلاب مشروطیت به‌گونه‌ای شکل گرفته بود که نوجوان حساس و البته مستعدی مانند میرزادهٔ عشقی را به‌خوبی آمادهٔ شناخت جامعه و حساسیت نسبت به تحولات سیاسی روزگار خود می‌کرد. حرکت ضدفئودالی مردم همدان معروف به نهضت «نان‌خواهی» شاید نخستین حرکت اجتماعی و فراگیری بود که میرزادهٔ نوجوان، پس از انقلاب مشروطیت به چشم خود می‌دید[۲۵۳]. پس از این واقعه و با وقوع کودتای محمدعلی شاه (۲۳ جمادی‌الاول ۱۹۰۸/۱۳۲۶م) فضای سیاسی همدان دگرگون شد. بدین‌سان که دو نیروی سیاسی و نظامی، برای مقابله با کودتا شکل گرفت. یکی از آنها به مجاهدان سوسیال

دموکرات وابستگی داشت که از قفقاز به همدان آمده و «اردوی ملی همدان» را تشکیل داده بودند، و دیگری نیروهای مذهبی مسلحی بودند که رهبری آنها را آیت‌الله شیخ محمدباقر بهاری (شاگرد آخوند خراسانی) بر عهده داشت. در کنار فعالیت‌های گستردهٔ آیت‌الله بهاری، حزب سوسیال دموکرات هم به رهبری فریدالدوله گلگون در همدان شکل گرفته و اعضای آن به آموزش آزادی‌خواهان این شهر می‌پرداختند.

این دو نیرو علاوه بر حضور عینی در همدان و همراهی با آزادی‌خواهان شهرهایی مانند تهران، تبریز و رشت، در سرنگونی محمدعلی شاه، به نظر می‌رسد به فعالیت‌های نظری نیز می‌پرداختند که خود در ارتقای دانش سیاسی مردم همدان، به‌ویژه روشنفکران نوجویی مانند میرزادهٔ عشقی، تأثیری بسزا داشت. نیروهای مذهبی به بررسی مبانی نظری انقلاب مشروطه پرداختند که مهم‌ترین دستاورد آن، انتشار عقاید شیخ محمدباقر بهاری در رد بیانیهٔ شیخ فضل‌الله نوری به نام «ایضاح‌الخطاء فی‌الردع عن‌الاستبداد» بود[۲۵۴].

حزب سوسیال دموکرات هم به انتشار نشریه‌ای سیاسی به نام *اثر انقلاب* (اول جمادی‌الثانی ۱۳۲۷/ ژوئن ۱۹۰۹)، مبادرت ورزید که سخنگوی «مرکز اردوی ملی همدان» بود. پس از انتشار ۹ شماره، این نشریه تعطیل و به جای آن، روزنامهٔ *جمالیه* (۲۱ ربیع‌الثانی ۲/۱۳۲۸ می ۱۹۱۰) منتشر شد. مندرجات این دو نشریه تأثیر بسزایی در رشد آگاهی سیاسی و اجتماعی مردم همدان برجای نهاد و آنان را با بسیاری از مسائل سیاسی روز آشنا کرد[۲۵۵].

انتشار *اثر انقلاب* و در ادامهٔ آن، *جمالیه* نشان می‌دهد که سوسیال دموکرات‌ها پس از منکوب شدن محمدعلی شاه و عزل وی از سلطنت، همدان را ترک نکردند. ادامهٔ حضور سوسیال دموکرات‌ها در همدان، یعنی ایجاد و گسترش روابط سیاسی با نیروهای انقلابی در قفقاز و سایر همفکران خود در شهرهایی مانند تبریز، مشهد و تهران. ارتباط با این مراکز، مفهوم دیگری هم داشت؛ و آن زنده نگاهداشتن فضای سیاسی همدان و ورود نشریات وابسته به سوسیال دموکرات‌ها و دیگر نشریات مترقی به این شهر بود. نشریاتی مانند *ملا نصرالدین* از قفقاز؛ *تبریز*، *شفق*، *تجدد* و *آزادیستان* از تبریز؛ *نوبهار* از مشهد؛ *خیرالکلام* از رشت؛ *زاینده‌رود* و *پروانه* از اصفهان؛ *کرمانشاه* از کرمانشاه؛ *ایران نو*، *نجات*، *میزان*، *چنته پابرهنه* و *بهلول* از تهران[۲۵۶].

مخاطبان و خوانندگان نشریات یاد شده، دو دسته بودند: یکی از هواداران و هم‌اندیشان سوسیال دموکرات‌ها؛ و دیگر نواندیشانی که پس از انقلاب مشروطیت زمینهٔ حضور خود را در جامعه فراهم می‌دیدند. در این زمان بی‌تردید میرزادهٔ عشقی (اگر نگوییم به عنوان یک سوسیال دموکرات، دست‌کم در نقش یک روشنفکر و نوجو) از خوانندگان و مخاطبان این‌گونه نشریات به‌شمار می‌رفت و از آنها تأثیر می‌پذیرفت.

جریان کلی و حاکم بر این نشریات عبارت بود از: تحکیم و تعمیق اصول مشروطیت، مبارزه با باقی مانده‌های مستبدان، مخالفت با به‌کارگیری آنها در ادارهٔ کشور، ایستادگی در برابر انحراف از اصول مشروطه، ایجاد بستر مناسب برای آگاهی مردم، گسترش آزادی‌های اجتماعی و مبارزه با سانسور. موضوعاتی که در آثار میرزادهٔ عشقی به‌ویژه در آثار نمایشی او، موج می‌زند. بدین ترتیب میرزادهٔ عشقی در کنار سرودن شعر، انتشار روزنامه و نیز فعالیت‌های سیاسی، از هنر غافل نماند و با پشتوانه‌هایی که به‌آنها اشاره شد وارد عرصهٔ نمایشنامه‌نویسی و صحنهٔ تئاتر گردید.

از میان ۷ نمایشنامه‌ای که از میرزاده در دست است، تنها نمایشنامه‌های *رستاخیز سلاطین ایران*، *بچه گدا و دکتر نیکوکار*، *حلواءالفقراء* و *ایده‌آل پیرمرد دهگانی* بر روی صحنهٔ تئاتر رفته است. برخی از این نمایشنامه‌ها تحت نظارت و حتی با شرکت میرزاده اجرا می‌شد. او معمولاً در پایان هر اجرایی که زیر نظر خود او انجام می‌شد، نطق مفصلی هم دربارهٔ نمایشنامه و یا موضوعات مرتبط با آن ایراد می‌کرد[۲۵۷].

میرزاده در اجرای نمایشنامه‌های خود می‌کوشید از زبردست‌ترین بازیگران و موسیقی‌دان‌ها مانند: حسین خان لطفی و مادام آقابایف استفاده کند[۲۵۸] تا جاذبه‌ای هرچه بیشتر به نمایشنامه ببخشد. این جاذبه تا بدان حد بود که مردم برای تماشای نمایشنامه‌های او گاه تا ۵۰ و حتی ۱۰۰ تومان که در آن زمان مبلغی کلانی به شمار می‌رفت، برای خرید بلیط پرداخت می‌کردند[۲۵۹]. جاذبهٔ این نمایش‌ها سبب می‌شد که چهره‌های سرشناس و البته روشنفکر آن زمان مانند ملک‌الشعرا بهار و علی دشتی به صحنهٔ تئاتر میرزاده روی آورند و در پایان نمایش با پرتاب گل به سوی میرزاده، وی را مورد تشویق قرار دهند[۲۶۰]. این جاذبه به میان اهل قلم نیز رسوخ کرده بود و به معرفی، بررسی و نقد نمایشنامه‌های او می‌پرداختند[۲۶۱].

پی‌نوشت

۱. دربارهٔ تعزیه‌نامه‌ها نک: میرانصاری، «تعزیه نامه»، ۶۰۸-۶۱۱

۲. شوشتری، ۲۶۴-۲۶۵

۳. ابوطالب خان، ۷۴-۷۹. این سفرنامه در سال‌های ۱۸۱۰، ۱۸۱۱، ۱۸۱۲ و ۱۸۱۳م به زبان‌های انگلیسی، فارسی، فرانسه و آلمانی به ترتیب در شهرهای کلکته، لندن، پاریس و وین چاپ شد

۴. نک: ناصرالدین شاه، *روزنامهٔ خاطرات*، در سفر دوم، ۱۶۲-۱۶۴؛ ظهیرالدوله، *سفرنامه*، ۱۶۸-۱۷۰

۵. نک: ناصرالدین شاه، *روزنامهٔ خاطرات*، در سفر اول، ۳۰۷، همان، در سفر سوم، ۲۰۴

۶. همو، *روزنامهٔ خاطرات*، درسفر اول، ۱۳۰

۷. حاج سیاح، ۱۶۶، ۱۹۰

۸. مظفرالدین شاه، ۷۲

۹. همو، ۹۶

۱۰. نوری اسفندیاری، ۱۷-۱۸

۱۱. حاج سیاح، ۲۸۷

۱۲. شوشتری، ۲۶۴- ۲۶۵

۱۳. گرمرودی، ۷۷۲

۱۴. صالح شیرازی، ۳۱۵

۱۵. هدایت، ۳۶۰

۱۶. ناصرالدین شاه، روزنامهٔ خاطرات، در سفر اول، ۲۷۳

۱۷. همو، همان، سفر اول، ۳۰۷

۱۸. صالح شیرازی، ۱۰۷

۱۹. حاج سیاح، ۱۶۱

۲۰. نک: حاج سیاح، ۱۱۹-۱۲۰؛ گرمرودی، ۸۲۷؛ ابوطالب خان ۷۴-۷۶؛ ظهیرالدوله، *سفرنامه*، ۱۸۰؛ ناصرالدین شاه، *روزنامهٔ خاطرات*، در سفر سوم، ۵۲-۵۴؛ نیز نک: عزالدوله، ۱۸۸

۲۱. ابوطالب‌خان، همانجا

۲۲. ناصرالدین شاه، *روزنامهٔ* خاطرات، در سفر سوم، ۱۳

۲۳. حاج سیاح، ۱۳۱

۲۴. نک: مظفرالدین شاه، ۱۲۵؛ نیز: ظل‌السلطان، ۹۶- ۹۷

۲۵. مظفرالدین شاه، ۸۴

۲۶. تقریباً در تمامی سفرنامه‌ها این اصطلاحات دیده می‌شود

۲۷. آخوندزاده، *الفبای جدید* ...، ۷۷-۷۸، ۸۳؛ ملک‌پور، ۳۱۲/۱، ۳۱۷-۳۲۰، ۳۲۴-۳۲۶

۲۸. آخوند زاده، همان، ۷۴؛ ملک‌پور، ۱/ ۱۳۶-۱۳۷

۲۹. آخوندزاده، همان،۷۷-۷۸، ۸۳، ۸۴-۸۵، ۱۰۶-۱۰۷، ۱۰۸-۱۰۹، ۱۷۳

۳۰. همان، ۲۹۱

۳۱. همان، ۱۴۷، ۱۸۲

۳۲. همان، ۱۸۳

۳۳. همان، ۲۰۱، ۲۰۴-۲۱۰؛ ملک‌پور، ۳۶۰/۱-۳۶۱

۳۴. ملک‌پور، ۱۴۲/۱؛ بزرگمهر، ۳۶

۳۵. اعتمادالسلطنه، *سفرنامهٔ*...، ۲۱

۳۶. ناصرالدین شاه، *روزنامهٔ خاطرات*، در سفر سوم، ۱۷۱

۳۷. آرین‌پور، ۳۳۶/۱-۳۳۷؛ ملک‌پور، ۳۰۶/۱-۳۰۹

۳۸. ملک‌پور، همانجا

۳۹. آرین‌پور، ۲۵۹/۱-۲۶۰؛ ملک‌پور، ۳۰۳/۱- ۳۰۷؛ بزرگمهر، ۳۵-۴۶؛ کوهستانی‌نژاد، گزیدهٔ اسناد...، ۴۳/۱

۴۰. ملک‌پور، ۱/ ۳۰۵؛ بزرگمهر،۴۹-۵۰.
۴۱. ملک‌پور، ۳۰۵/۱-۳۰۶، ۳۱۶
۴۲. آریـن‌پـور، ۳۳۷/۱-۳۳۸، ۱۱۲/۲-۱۱۳؛ ملـک‌پـور، ۱/ ۳۲۴-۳۲۵، ۲۷۶/۲-۲۷۷؛ بزرگمهر، ۴۳
۴۳. افشار، ۲۷۸- ۲۸۲
۴۴. نک: ملـک‌پـور، ۳۲۴/۱-۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۴۱، ۳۴۶-۳۴۸، ۳۶۳-۳۶۵، ۳۷۶-۳۷۸؛ براون، *تـاریخ ادبیـات...*، ۳۲۷/۴
۴۵. سامی بیک عثمانی، ۱۳۹
۴۶. نک: نریمانف، سراسر اثـر، نیـز: میرانصـاری، «تاجمـاه»، ۲۲۶-۲۲۸
۴۷. کوهستانی‌نژاد، *گزیدهٔ اسناد*، ۱/ ۸۲
۴۸. بزرگمهر، ۴۰-۴۱
۴۹. ملک‌پور، ۳۱۲/۱، ۳۱۷-۳۱۸، ۳۳۸، ۳۷۵؛ بزرگمهر، ۳۶، ۳۷، ۳۹، ۴۰، ۴۱-۴۲؛ کوهستانی‌نـژاد، *گزیـدهٔ اسـناد*، ۱۲۵/۱-۱۲۸؛ تقیان، ۱۹۷، ۱۹۸
۵۰. بزرگمهر، ۴۲؛ تقیان، ۱۶۹
۵۱. کوهستانی‌نژاد، *گزیدهٔ اسناد*، ۱۱۸/۱، ۱۴۵
۵۲. کوهستانی‌نژاد، همان، ۸۶/۲-۸۷؛ بزرگمهر، ۴۲
۵۳. شکسپیر، سراسر اثر؛ بزرگمهر، ۴۰-۴۱؛ تقیان، ۱۷۸
۵۴. بزرگمهر، ۳۶
۵۵. تقیان، ۱۳۸
۵۶. همو، ۱۸۲
۵۷. مشار، فهرست کتابهای...، ۱۴۸۸/۱
۵۸. کوهستانی‌نژاد، همان، ۸۲/۱، ۱۶۴/۲-۱۶۵
۵۹. آریـن‌پـور، ۲/ ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۲؛ ملـک‌پـور، ۱/ ۳۰۸؛ کوهسـتانی‌نـژاد، همـان، ۱/ ۲۰، ۱۰۶؛ بزرگمهـر، ۴۵؛ تقیان، ۱۹۸؛ طالبی، ۸۰
۶۰. آرین‌پور، بزرگمهر، تقیان، همانجاها
۶۱. همانجاها؛ کوهستانی‌نژاد، همان، ۲۰/۱، ۲۲
۶۲. طالبی، ۸۰
۶۳. کوهستانی‌نژاد، *گزیدهٔ اسناد*، ۲۳/۱-۲۴
۶۴. همان، ۴۲/۱
۶۵. همانجا
۶۶. همان، ۴۳/۱، ۱۸۸/۲
۶۷. همان، ۴۳/۱
۶۸. همان، ۴۳/۱
۶۹. همانجا؛ طالبی، همانجا
۷۰. کوهستانی‌نژاد، همانجا
۷۱. همان، ۲۲۲/۲
۷۲. طالبی، همانجا
۷۳. همانجا
۷۴. همانجا
۷۵. همانجا
۷۶. کوهستانی‌نژاد، *گزیدهٔ اسناد*، ۱۷/۲، ۱۹۲
۷۷. همان، ۱۹۳/۲-۱۹۴
۷۸. همان، ۱۳/۱، ۱۴-۱۵؛ آرین‌پور، ۲۹۲/۲
۷۹. کوهستانی‌نژاد، همان، ۳۷/۱-۳۸
۸۰. همان، ۳۳/۱، ۳۴
۸۱. همان، ۷/۲
۸۲. همان، ۲۶۶/۲-۲۶۷
۸۳. همان، ۱۶۸/۲، ۱۹۱
۸۴. همان، ۲/ ۸۱، ۲۲۳
۸۵. همان، ۲۲۳/۲
۸۶. همانجا
۸۷. همانجا
۸۸. کوهستانی‌نژاد، همان، ۲۶۳/۲
۸۹. همان، ۲۹۸/۲
۹۰. طالبی، ۷۷-۷۸
۹۱. کوهستانی‌نژاد، همان، ۳۷/۲
۹۲. همان، ۱۲/۲-۱۴، ۱۵، ۲۱
۹۳. همان، ۱۰۶/۱
۹۴. همان، ۱۱۰/۱
۹۵. همان، ۴۳/۱
۹۶. ملک‌پور، ۱۹۱/۱؛ افشار، ۲۳۲-۲۳۳
۹۷. اعتمادالسـلطنه، *تـاریخ منـتظم ...*، ۵۳۳/۱، ۲۱۰۵/۳ آخوندزاده، *الفبای جدید*، ۳۸۹-۳۹۲؛ ملک‌پور، ۱۹۱/۱؛ آدمیـت، *اندیشـه‌هـای ...*، ۶۴؛ بکتـاش، ۲۱؛ نیـز نـک: میرانصاری، «تبریزی، میرزا آقا»، ۴۸۲- ۴۸۴
۹۸. افشار، ۲۳۲-۲۳۳، ۲۷۸-۲۸۱
۹۹. آخوندزاده، *الفبای جدید*، ۳۸۹-۳۹۲
۱۰۰. آخوندزاده، همان، ۷۴؛ ملک‌پور، ۱۳۶/۱-۱۳۷

۱۰۱. آخوندزاده، مقالات، ۷۷-۷۸، ۸۳، ۸۴-۸۵، ۱۰۶-۱۰۷، ۱۰۸-۱۰۹، ۱۷۳

۱۰۲. همان، ۳۹۱-۳۹۲

۱۰۳. همان، ۷۶- ۸۹

۱۰۴. ملک‌پور، ۱۸۶/۱، ۱۷۸، ۱۹۱، ۱۹۲-۱۹۳، ۱۹۵؛ آرین‌پور، ۳۵۹/۱-۳۶۰، گوران، ۶۰-۶۱

۱۰۵. تبریزی، ۲۱۸؛ ملک‌پور، ۱۹۳/۱، ۱۹۶، ۱۹۷، ۱۹۸؛ آرین‌پور، ۳۶۰/۱، ۳۶۱؛ امجد، ۱۰۸-۱۰۹، ۱۱۱، ۱۲۹-۱۳۰، ۱۴۲، ۱۴۵؛ گوران، ۵۸؛ زهری، «تحلیلی از... »، ۴۴

۱۰۶. آخوندزاده، *الفبای جدید*، ۳۹۲

۱۰۷ براون، *تاریخ ادبیات*، ۳۳۰/۴؛ ملک‌پور، ۱۱۶/۱، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۹۴، ۱۹۵؛ آرین‌پور، ۱/ ۳۵۸-۳۵۹، ۳۶۰؛ بکتاش، ۲۳

۱۰۸. ملک‌پور، ۱۳۱/۱، ۱۳۶-۱۳۷

۱۰۹. همو، ۱۹۴/۱-۱۹۵

۱۱۰. ظهیرالدوله، *سفرنامه*، ۱۲۲، ۱۴۰-۱۴۲، ۱۵۴-۱۵۵، ۱۶۸-۱۶۹، ۱۷۰-۱۷۲، ۱۷۴-۱۸۰، ۲۱۹-۲۲۱، ۲۴۵-۲۴۶، ۲۵۲-۲۵۳، ۲۸۶- ۳۰۲، ۳۰۹-۳۱۳، ۳۱۸-۳۱۹

۱۱۱. نک: رائین، ۴۷۹/۳- ۵۰۵ ؛ شاه آبادی، ۱۷۸/۱- ۲۰۶

۱۱۲. رائین، ۳/ ۴۹۶

۱۱۳. برای اطلاع بیشتر دربارهٔ انجمن اخوت و اجرای نمایش در خانهٔ ظهیرالدوله نک: ادامهٔ همین مقاله ذیل «گروه‌های نمایشی» و «سالن‌های نمایش»

۱۱۴. در این باره نک: رائین، ۳/ ۴۹۹- ۵۰۱

۱۱۵. برای اطلاع بیشتر دربارهٔ نقد اجتماعی و سیاسی در این دوره نک:

Mir-Ansari, 239- 248

۱۱۶. دربارهٔ میرزا تقی خان امین‌العداله (تقی راکد) نک: پژوه، ۳۴۳-۳۴۴

۱۱۷. پژوه، ۴۵۱-۴۵۲؛ نیز نک: صفایی، ۱۵۲. ناگفته نماند که ملک‌پور (۷۵/۲-۷۶) به اشتباه این گزارش را به نقل از ادوارد براون ثبت کرده است

۱۱۸. ملک‌پور، ۲۰۸/۲ - ۲۱۳

۱۱۹. اویسی، *الفبای خط نو*، ۲، ۷؛ ملک‌پور، ۲۳۴/۲؛ مشار، *مؤلفین کتب*، ۵۸۰/۴؛ پروین، ۶۸۹/۲؛ صدرهاشمی، ۲۲۲/۲

۱۲۰. صدرهاشمی، پروین، همانجاها؛ رابینو، ۱۲۵

۱۲۱. اویسی، *الفبای خط نو*، ۲،۷

۱۲۲. نک: اویسی، الفبای خط نو، *سرنوشت پرویز*، سراسر اثر

۱۲۳. نک: مشار، *مؤلفین کتب*، ۵۸۱/۴

۱۲۴. همانجا

۱۲۵. آدمیت، *ایدئولوژی* ...، ۳۷۱/۲-۳۷۲

۱۲۶. اویسی، سرنوشت پرویز، ۳-۴

۱۲۷. ملک‌پور، ۲۳۵/۲

۱۲۸. نک: اویسی، *سرنوشت پرویز*، سراسر اثر؛ آدمیت، *فکر دموکراسی*...، ۱۵؛ آرین‌پور، ۳۱۴/۲

۱۲۹. «میرزا رضا خان نائینی»، ۹۷-۹۸؛ گلبن، ۵؛ پروین، ۷۲۸/۲؛ صدرهاشمی، ۱۴۹/۲-۱۵۰

۱۳۰. گلبن، ۶

۱۳۱. صدرهاشمی، ۲۸۹/۱-۲۹۰؛ گلبن، ۸

۱۳۲. همانجاها

۱۳۳. گلبن، ۱۱؛ «میرزا رضا خان‌نائینی »، ۹۸؛ صدرهاشمی، ۱۵۰/۲

۱۳۴. گلبن، ۸-۱۰؛ صدرهاشمی، همانجا

۱۳۵. براون، *مطبوعات و*...، ۳۰۳/۲؛ صدرهاشمی، ۱۴۷/۲-۱۴۹؛ پروین، ۵۸۸/۲، ۷۴۷؛ بیات، ۳۹۲/۱-۳۹۳

۱۳۶. گلبن، ۲۸-۲۹؛ پروین، ۵۸۹/۲

۱۳۷. گلبن، ۸، ۳۰؛ صدرهاشمی، همانجا؛ پروین، ۵۸۸/۲؛ ملک‌پور، ۱۵۵/۲، ۲۰۶، ۲۵۴

۱۳۸. طباطبایی نائینی، ۱۵۴-۱۵۵

۱۳۹. همو، ۵۰

۱۴۰. همانجا

۱۴۱. طباطبایی نائینی، ۴۹-۵۰؛ نیز نک: ملک‌پور، که دربارهٔ حساسیت برخی از نمایندگان دورهٔ اول مجلس دربارهٔ «تئاتر» سخن گفته است

۱۴۲. طباطبایی نائینی، ۵۳

۱۴۳. نک: ملک‌پور، ۱۷۵/۱

۱۴۴. دربارهٔ این نمایشنامه و تحلیل آن نک: ملک‌پور، ۲۵۲/۲-۲۵۵

۱۴۵. نک: همو، ۱۵۴/۱- ۱۵۸

۱۴۶. نک: همو، ۱۹۵/۱-۲۰۴؛ آرین‌پور، ۲۲/۲
۱۴۷. گلبن، ۴۶
۱۴۸. رنجبر فخری، ۱۰۵
۱۴۹. رنجبر فخری، همانجا
۱۵۰. اسعدی، ۳۸
۱۵۱. نک: سرداری نیا، ۱۴۹؛ قلی‌زاده، ۱۲۰
۱۵۲. نک: سرداری‌نیا، قلی‌زاده، همانجاها؛ رنجبر فخری، ۱۰۵-۱۰۶
۱۵۳. نک: امید، حسین، ۱۲۶/۲
۱۵۴. رنجبر فخری، ۸۵، ۱۲۰، ۱۴۷، ۱۵۱، ۱۵۵، ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۳، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۷۷، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۶، ۱۸۷، ۱۹۲، ۱۹۴، ۵۸۵، ۵۹۶، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۸
۱۵۵. همو، ۴۵۸
۱۵۶. همو،۱۰۷
۱۵۷. همو، ۹۲، ۱۰۷، ۱۷۳، ۴۵۸
۱۵۸. اسعدی، ۱، ۳۸
۱۵۹. نک: ملک‌پور، ۱۵۵/۲-۱۵۶؛ امجد، ۱۸۱، ۱۸۳، ۱۸۶؛ جنتی عطایی، ۱۱۷؛ صدرهاشمی، ۷۶/۲-۷۹؛ پروین، ۵۱۶/۲
۱۶۰. صدرهاشمی، ۱۱۷/۱-۱۱۸، ۷۵/۲-۷۹، ۱۰۲/۳-۱۰۵؛ پروین، ۵۱۶/۲؛ ملک‌پور، ۱۵۵/۲
۱۶۱. ملک‌پور، ۱۵۶/۲؛ امجد، ۱۸۴
۱۶۲. ملک‌پور،۱۵۶/۲
۱۶۳. امجد، ۱۸۸
۱۶۴. امید، جمال، ۳۶
۱۶۵. امجد، ۱۸۷
۱۶۶. ملک‌پور، ۱۸۲/۲
۱۶۷. همو، ۱۵۷/۲، ۱۵۸؛ امجد، ۱۹۱
۱۶۸. همو، ۲۱۷- ۲۲۰
۱۶۹. ملک‌پور، ۲/ ۱۵۷، ۱۵۸؛ امجد، ۱۸۷، ۱۸۹، ۱۹۰، ۱۹۵، ۱۹۶، ۲۱۳، ۲۱۴
۱۷۰. ملک‌پور، ۲/ ۱۵۷؛ امجد، ۵۴
۱۷۱. جنتی عطایی، ۱۱۷
۱۷۲. *ارشاد*، ۲۹ ذیحجه، ۳، ۷، ۱۳، ۱۹، ۲۰ محرم ۱۳۳۲، شم ۶۱۸، ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۳
۱۷۳. ملک‌پور، ۲/ ۱۵۸- ۱۵۹، ۱۶۴؛ امجد، ۱۹۳-۱۹۴
۱۷۴. ارشاد، ۲۰ ذیحجهٔ ۱۳۳۲، شم ۶۱۵، ص۲، ۲۵ ذیحجهٔ ۱۳۳۲، شم ۶۱۷، ص۲
۱۷۵. *ارشاد*، ۲۰ ذیحجهٔ ۱۳۳۲، شم ۶۱۵، ص۴
۱۷۶. ملک‌پور، ۲/ ۱۶۳
۱۷۷. همو، ۲/ ۱۶۴
۱۷۸. همو، ۱۶۳- ۱۶۶
۱۷۹. *ارشاد*، شم ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۰، محرم و صفر ۱۳۳۳ق، در هر شماره صفحات ۲ و ۳
۱۸۰. ملک‌پور، ۱۶۷/۲- ۱۷۸؛ امجد، ۲۰۹- ۲۱۰؛ رعد، شم ۲۵، س۷، ۱۴ ذیحجهٔ ۱۳۳۳ق، ص۳
۱۸۱. ملک‌پور، ۱۷۹/۲
۱۸۲. جنتی عطایی، ۸۰- ۸۱؛ ملک‌پور، ۱۸۳/۲- ۱۸۵؛ آرین‌پور، ۲۹۴/۲؛ آذری، «کمال‌الوزاره... »، *خورشیدی که* ...، سراسراثر؛ فروغ، ۹۱۹؛ امجد، ۲۸۹- ۲۹۵
۱۸۳. ملک‌پور، ۱۹۸/۲؛ امجد، ۲۹۶- ۲۹۷
۱۸۴. ملک‌پور، ۱۸۸/۲- ۱۹۰؛ آرین‌پور، ۲۹۵/۲
۱۸۵. ملک‌پور، ۱۸۵/۲- ۱۸۸
۱۸۶. لنگرودی، ۵۰/۱- ۵۶؛ ملک‌پور، ۲۴۲/۲- ۲۴۳
۱۸۷. ملک‌پور، ۲۴۲/۲- ۲۴۳
۱۸۸. آذری، *خورشیدی که*، ۱۳۵-۱۳۷، ۱۹۴
۱۸۹. همان، ۲۰-۲۲، ۳۰- ۳۲
۱۹۰. همان، ۱۱، ۲۰
۱۹۱. همان، ۱۱- ۱۹
۱۹۲. همان، ۲۰، ۲۲، ۲۸-۲۹
۱۹۳. همان، ۲۲-۲۷، *قیام کلنل* ...، ۲۷۸، ۲۸۳
۱۹۴. آذری، *قیام کلنل*، ۳۱، ۲۵۵، ۲۷۸- ۲۸۵
۱۹۵. همان، ۲۸۳؛ نیز نک: میرانصاری، «اعتصامی، یوسف»، ۳۵۰
۱۹۶. آذری، *خورشیدی که* ۳۲
۱۹۷. همان، ۳۶-۳۹، ۴۹
۱۹۸. همان، ۳۹-۴۰، ۴۸-۵۰
۱۹۹. همان، ۵۰-۶۱
۲۰۰. نک: همان، ۶۲-۶۸
۲۰۱. همان، ۵۰-۶۸؛ «کمال الوزاره»، ۳۶
۲۰۲. آذری، *خورشیدی که*، ۶۹-۷۰، ۷۳، ۸۸، ۹۳، ۹۹،

۱۰۱، ۱۰۴، ۱۱۹

۲۰۳. همان، ۲۵۰- ۲۵۲، ۲۸۱-۲۸۳

۲۰۴. همان، ۲۸۹، ۲۹۷

۲۰۵. همان، ۳۵۹-۳۶۴

۲۰۶. همان، ۳۶۶-۳۶۷، ۳۷۸

۲۰۷. نک: پورحسن، ۷۷، ۷۸

۲۰۸. آذری، *خورشیدی که*، ۴۸-۵۰، ۲۸۲

۲۰۹. همان، ۵۰، ۲۸۱-۲۸۳؛ تقیان، ۹۴؛ پورحسن، ۷۵-۷۹

۲۱۰. آذری، *خورشیدی که*، ۱۰، ۲۶۶؛ پورحسن، همانجا

۲۱۱. ملک‌پور، ۲/ ۲۲۵- ۲۳۱

۲۱۲. «گفتگو با صفیه عشقی...»، ۹۴

۲۱۳. عشقی، «اسکلت‌های جنبنده»، ۱۶۰

۲۱۴. همانجا

۲۱۵. بهار، ۱۷؛ رحیم‌زاده صفوی، ۲۰ــ ۲۱؛ عشقی، «در صفحه غرب»، ۳۸۷ـ۳۸۹؛ حائری، ۹؛ اقبال آشتیانی، ۸۰

۲۱۶. برای آگاهی از مفاد این قرارداد نک: مشیر سلیمی، ۸۹ ـ ۹۱

۲۱۷. حائری، ۱۴ـ۱۵

۲۱۸. «گفتگو با صفیه عشقی»، ۹۲

۲۱۹. حائری، ۳۵ـ۳۸

۲۲۰. عشقی که این واقعه را پیش‌بینی می‌کرد، چنین سروده است:

من آن نیم به مرگ طبیعی شوم هلاک
وین کاسه خون به بستر راحت هدر کنم

۲۲۱. بهار، ۱۸؛ مشیر سلیمی، ۶، ۸، ۱۲، ۱۴، ۱۶؛ رحیم‌زاده صفوی، ۲۲؛ حائری، ۵۲

۲۲۲. مشیر سلیمی، ۸؛ رحیم‌زاده صفوی، ۲۲، ۲۳

۲۲۳. میرانصاری، «نمایشنامه‌ای تازه‌یاب از میرزاده عشقی»، ۳۴-۳۷

۲۲۴. زهری، «میرزادهٔ عشقی و نمایش جمشید ناکام»، ۴۶-۴۹

۲۲۵. عشقی، «نمایشنامهٔ کفن سیاه»، ۲۰۱

۲۲۶. زهری، ایرج، «میرزادهٔ عشقی و نمایشنامهٔ کفن سیاه»، ۸۲- ۸۵

۲۲۷. *قرن بیستم*، شم ۲، س ۱، ۲۶ ثور ۱۳۰۰، ۴

۲۲۸. *ایران*، شم ۸۸۲، ۱۲ ثور ۱۳۰۰ ش، ص ۴، شم ۹۷۷، ۲۳ میزان ۱۳۰۰ ش، ص ۴؛ *شفق سرخ*، شم ۴۹، ۲۵ سرطان ۱۳۰۱ ش، ص ۱، شم ۸۳، ۶ عقرب ۱۳۰۱ش، ص ۱، شم ۲۲۳، ۲۱ حوت ۱۳۰۲ ش، ص ۱، شم ۲۲۵، ۲۶ حوت ۱۳۰۲ ش، ص ۱؛ نک: کوهستانی‌نژاد، *گزیدهٔ اسناد*، ۱/ ۶۰، ۶۸، ۶۹، ۷۰، ۷۵، ۷۸

۲۲۹. *قرن بیستم*، شم ۲، س ۱، (۲۶ ثور ۱۳۰۰ش) ص ۴

۲۳۰. زهری، همانجا

۲۳۱. *شفق سرخ*، شم ۹۴، ۶ قوس ۱۳۰۱ ش، ص ۳؛ نک: کوهستانی‌نژاد، همان، ۷۲/۱

۲۳۲. مشار، *فهرست کتابهای*، ۲۶۰۸/۲

۲۳۳. تماشا، شم ۳۸۶، آبان ۱۳۵۷

۲۳۴. عناصری، ۲۶۱ـ۲۶۹

۲۳۵. عشقی، «نمایشنامهٔ موهومات»، ۸-۱۶

۲۳۶. زهری، «نمایشنامهٔ حلواءالفقراء از میرزادهٔ عشقی»، ۴۸ـ۵۰

۲۳۷. صدرهاشمی، ۱۰۵/۴؛ نک: کوهستانی‌نژاد، گزیدهٔ اسناد، ۷۳/۱ــ۷۴؛ *شفق سرخ*، شم ۲۱، ۲۲۳ حوت ۱۳۰۲ ش، ص ۱، ۲۲۵، ۲۶ حوت ۱۳۰۲ ش، ص ۱؛ نک: کوهستانی‌نژاد، همان، ۷۸/۱؛ صدرهاشمی، همانجا؛ حائری، ۲۶ـ ۲۷

۲۳۸. *تماشا*، شم ۳۸۹، ۲۵ آذر ۱۳۵۷

۲۳۹. آجودانی، ۵۶

۲۴۰. کوشان، ۱۰۷

۲۴۱. دربارهٔ این چهره‌ها نک: ملک‌پور، ۱۲۳/۱ــ۱۹۴، ۱۵۵/۲ـ۱۸۲

۲۴۲. همو، ۱۲۳/۱ـ ۱۸۴

۲۴۳. ملک‌پور، ۱۸۵/۱ـ۲۱۰؛ دربارهٔ میرزا آقا تبریزی، نک: میرانصاری، «تبریزی، میرزا آقا»

۲۴۴. ملک‌پور، ۱۳۸/۱ـ ۱۴۵

۲۴۵. بزرگمهر، ۳۵ـ ۳۶

۲۴۶. *اختر*، روزنامه، (شماره‌های ۴۴ و ۴۵) سال ۱۳۰۵ ق/۱۸۸۷م

۲۴۷. بزرگمهر، ۶۳ـ۶۴؛ دربارهٔ تاجماه آفاق‌الدوله، همچنین نک: میرانصاری، «تاجماه، آفاق‌الدوله»

۲۴۸. گلبن، ۱ـ ۴۸

۲۴۹. ملک‌پور، ۱۵۵/۲ـ ۱۸۲

۲۵۰. همو، ۱۳۷/۱-۱۳۸

۲۵۱. دربارهٔ میزان تسلط دانش‌آموختگان مدرسهٔ آلیانس همدان بر زبان فرانسه نک: گزارش بازدید ظهیرالدوله، به عنوان حاکم همدان از این مدرسه، این دیدار دقیقاً زمانی اتفاق افتاد که میرزاده در آنجا به تحصیل مشغول بوده است نک: ظهیرالدوله، *خاطرات* ...، ۳۰۳

۲۵۲. «اما مهم‌ترین دروس، زبان و ادبیات فرانسه را دربرمی‌گرفتند. نویسندگانی که آثارشان آموزنده می‌شدند، عبارت بودند از: مولیر (نمایشنامه‌ها)، الکساندر دوما (کنت مونت کریستو و سه تفنگدار)، ویکتور هوگو (تیره‌بختان ـ بینوایان)، فنلون (تلماک)، لافونتن (اشعار)، و غیره» (ناطق، ۱۱۲)؛ دربارهٔ مدارس آلیانس نک: شیخ رضایی، سراسر مقاله

۲۵۳. ظهیرالدوله، *خاطرات*، ۸۵ به بعد

۲۵۴. متن این رساله را نک: *میراث اسلامی ایران*، دفتر سوم، ص ۲۳۷ـ ۲۵۶

۲۵۵. برای آگاهی بیشتر از این دو نشریه نک: صدرهاشمی ۱۶۷/۲ـ۱۶۸؛ اذکایی، «برگهایی از تاریخ سوسیال دمکراسی همدان»، ۱۵۰ـ۱۵۷

۲۵۶. برای آگاهی بیشتر از این نشریات نک: صدرهاشمی، کهن، جاهای مختلف

۲۵۷. *شفق سرخ*، شم ۹۴، ۶ قوس ۱۳۰۱ ش، ص ۳، *شفق سرخ*، شم ۲۲۳، ص ۲۱، حوت ۱۳۲۰ ش، ص ۱؛ *ایران*، شم ۱۵۰۳، ص ۲، قوس ۱۳۰۲ ش، ص ۴؛ کوهستانی‌نژاد، *گزیدهٔ اسناد*، ۷۷/۱، ۷۶، ۷۴، ۷۲

۲۵۸. *ایران*، شم ۸۸۴، ۱۲ ثور ۱۳۰۰ ش، ص ۴؛ ۱۰ حوت، ۱۳۰۲ ش، ص ۲؛ نک: کوهستانی‌نژاد، *گزیدهٔ اسناد*، ۱/ ۷۷، ۶۹، ۶۰

۲۵۹. همانجا

۲۶۰. شفق سرخ، ۹۴، ۶ قوس ۱۳۰۱ ش، ص ۳؛ نک: کوهستانی‌نژاد، *گزیدهٔ اسناد*، ۷۳/۱

۲۶۱. *قرن بیستم*، س ۱، ۲۶ ثور ۱۳۰۰ ش، ص ۱۴، همان، شم ۳، س ۱، ۳۱ ثور ۱۳۰۰ ش، ص ۱۱، ۱۲

کتابشناسی:

آجودانی، ماشاءالله، «تابلوی مریم»، *آینده*، تهران، ۱۳۶۵ش، س۱۲، شم ۱-۳.

آخوندزاده، فتحعلی، *الفبای جدید و مکتوبات*، به کوشش حمید محمدزاده، تبریز، ۱۳۵۷ش.

همو، *مقالات*، به کوشش باقر مؤمنی، تهران، ۱۳۵۱ش.

آدمیت، فریدون، *اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده*، تهران، ۱۳۴۹ش.

همو، *ایدئولوژی نهضت مشروطیت ایران*، تهران، ۱۳۵۵ش.

همو، *فکر دموکراسی اجتماعی در نهضت مشروطیت ایران*، تهران، ۱۳۵۴ش.

آذری، علی، «کمال‌الوزارهٔ محمودی کیست»، *تئاتر*، تهران، ۱۳۳۲ش، س۱، شم ۶.

همو، *خورشیدی که در تاریکی تبعید درخشید*، تهران، ۱۳۵۱ش.

همو، *قیام کلنل محمدتقی خان پسیان*، تهران، ۱۳۵۲ش.

آرین‌پور، یحیی، *از صبا تا نیما*، تهران، ۱۳۵۴ش.

ابوطالب خان، مسیر *طالبی فی‌بلاد افرنجی*، به کوشش حسین خدیوجم، تهران، ۱۳۵۲ش.

اختر، تهران، ۱۳۰۵ق/۱۸۸۷م، شم ۴۴-۴۵.

اذکایی، پرویز، «برگهایی از تاریخ سوسیال دمکراسی همدان»، *گفتگو*، تهران، ۱۳۷۵ش، شم ۱۲.

همو، «دیدارها و یادگارها: فریدالدوله گلگون»، *آینده*، تهران، ۱۳۷۹ش، س۱۸، شم ۱-۶.

ارشاد، روزنامه، به کوشش مؤیدالممالک فکری، تهران، ۱۳۲۸ق.

اسعدی، عباسعلی، *انجمن محسنیه*، تبریز، ۱۳۲۸ق.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن، سفرنامهٔ، به کوشش محمد گلبن، تهران، ۱۳۵۶ش.

همو، *تاریخ منتظم ناصری*، به کوشش محمداسماعیل رضوانی، تهران، ۱۳۶۷ش.

افشار، مصطفی، سفرنامهٔ خسرو میرزا به پطرزبورغ، به کوشش محمد گلبن، تهران، ۱۳۴۹ش.

اقبال آشتیانی، عباس، «کلیات مصور عشقی»، *یادگار*، تهران، ۱۳۲۴ش، شم ۵.

امجد، حمید، تیاتر قرن سیزدهم، تهران، ۱۳۷۸ش.

امید، جمال، تاریخ سینمای ایران، تهران، ۱۳۶۹.

امید، حسین، تاریخ فرهنگ آذربایجان، تبریز، ۱۳۳۴ش.

اویسی، علی‌محمد، *الفبای خط نو* برای نوآموزان پارسی، استانبول، ۱۳۳۱ق/۱۹۱۳م.

همو، سرنوشت پرویز، استانبول، ۱۳۳۰ق.

ایران، روزنامه، به کوشش زین‌العابدین رهنما، تهران، ۱۳۰۲ش.

براون، ادوارد، *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمهٔ غلامرضا رشیدیاسمی، تهران، ۱۳۴۵ش.

همو، مطبوعات و *ادبیات ایران در دورهٔ مشروطه*، ترجمهٔ محمد عباسی، تهران، ۱۳۳۷ش.

بزرگمهر، شیرین، *تأثیر ترجمهٔ متون نمایشی بر تئاتر ایران*، تهران، ۱۳۷۹ش.

بکتاش، مایل، «میرزا آقا تبریزی»، *تئاتر*، تهران، ۱۳۵۶ش، س ۱، شم ۱.

بهار، محمدتقی، «مرگ عشقی»، *کلیات مصور میرزاده عشقی*، به کوشش علی‌اکبر مشیر سلیمی، تهران، ۱۳۵۷ش.

بهاری، محمدباقر، «ایضاح‌الخطا»، به کوشش قاسم برنا همدانی، *میراث اسلامی ایران*، تهران، ۱۳۵۷ش، ج۳.

بیات، کاوه و مسعود کوهستانی نژاد، *اسناد مطبوعات*، تهران، ۱۳۷۲ش.

پروین، ناصرالدین، *تاریخ روزنامه‌نگاری ایرانیان و دیگر پارسی‌نویسان*، تهران، ۱۳۷۹ش.

پژوه، احمد، حاشیه بر *انقلاب ایران* ادوارد براون، تهران، ۱۳۳۸ش.

پورحسن، ستایش، «سید علی آذری»، *نمایش*، تهران، ۱۳۸۷ش، س۹، شم ۱۰۳-۱۰۴.

تبریزی، میرزا آقا، نمایشنامه‌ها، به کوشش حسین محمدزاده صدیق، تهران، ۱۳۵۵ش.

تقیان، لاله، *کتابشناسی تئاتر*، تهران، ۱۳۷۰ش.

تماشا، ۱۳۵۷ش، شم ۳۸۶.

جنتی عطایی، ابوالقاسم، *بنیاد نمایش در ایران*، تهران، ۱۳۳۳ش.

حائری، هادی (کوروش)، «یکی از نویسندگان و شاعران دوران مشروطیت»، *سدهٔ میلاد میرزادهٔ عشقی*، تهران، ۱۳۷۳ش.

حاج سیاح، محمدعلی، سفرنامه، به کوشش علی دهباشی، تهران، ۱۳۶۳ش.

حسنلی، جمیل، فراز و فرود فرقهٔ دمکرات آذربایجان، ترجمهٔ منصور همامی، تهران، ۱۳۸۳ش.

رائین، اسماعیل، فراموشخانه و فراماسونری در ایران، تهران، ۱۳۵۷ش.

رابینو، ه. ل، روزنامه‌های ایران از آغاز تا سال ۱۳۲۹ق/۱۲۸۹ش، ترجمهٔ جعفر خمامی‌زاده، تهران، ۱۳۷۲ش.

رحیم‌زاده صفوی، «خون بی‌گناه»، *کلیات مصور میرزادهٔ عشقی*، به کوشش علی‌اکبر مشیر سلیمی، تهران، ۱۳۵۷ش.

رعد، روزنامه، به کوشش سید ضیاءالدین طباطبایی، تهران، ۱۳۰۰ش.

رنجبر فخری، محمود، *نمایش در تبریز*، به نقل از زندگینامهٔ خود نوشت اسعدی، تهران، ۱۳۸۳ش.

زهری، ایرج، «اپرت بچه‌گدا و دکتر نیکوکار»، *تماشا*، ۱۳۵۷ش، شم ۳۸۸.

همو، «میرزادهٔ عشقی و نمایش جمشید ناکام»، *تماشا*، ۱۳۵۷ش، شم ۳۹۰.

همو، «میرزادهٔ عشقی و نمایشنامهٔ کفن سیاه»، *تماشا*، ۱۳۵۷ش، شم ۳۸۵.

همو، «نمایشنامهٔ حلواءالفقراء از میرزادهٔ عشقی»، *تماشا*، ۱۳۵۷ش، شم ۳۸۹.

سامی بیک عثمانی، *تیاتر ضحاک*، ترجمهٔ ابراهیم خان آجودان‌باشی، تهران، ۱۳۲۳ق.

سرداری نیا، صمد، ملا نصرالدین در تبریز، تبریز، ۱۳۷۱ش.

شاه‌آبادی، حمیدرضا، تاریخ آغازین فراماسونری در ایران، تهران، ۱۳۷۸ش.

شفق سرخ، روزنامه، به کوشش علی دشتی، تهران، ۱۳۰۰ش.

شکسپیر، ویلیام، *داستان غم انگیز اتللو مغربی در ونـدیک*، ترجمـهٔ ابوالقاسـم ناصرالملک همـدانی، پاریس، ۱۹۶۱م.

شوشتری، میرعبداللطیف، تحفه‌العالم، به کوشش صمد موحد، تهران، ۱۳۶۳ش.

شیخ رضایی، انسیه، «مدارس فرانسوی»، *گنجینهٔ اسناد*، تهران، ۱۳۷۱ش، س ۲، دفتر ۳-۴.

صالح شیرازی، *سفرنامه*، به کوشش اسماعیل رائین، تهران، ۱۳۴۷ش.

صدرهاشمی، محمد، تاریخ جراید و مجلات ایران، اصفهان، ۱۳۶۴ش.

صفایی، ابراهیم، رهبران مشروطه، تهران، ۱۳۶۲ش.

طالبی، فرامرز، «نمایشنامه نویسان گیلان»، فصلنامهٔ *تئاتر*، تهران، ۱۳۷۰ش، شم ۱۵.

طباطبایی، نائینی، رضا، *تیاتر* (مجموعه روزنامه)، بـه همـراه شـرح احـوال و آثـار میـرزا رضـا خـان طباطبایی نائینی، به کوشش محمد گلبن و فرامرز طالبی، تهران، ۱۳۶۶ش.

ظل‌السلطان، مسعود میرزا، خاطرات (سفرنامهٔ فرنگستان)، به کوشـش حسـین خـدیو جـم، تهـران،

۱۳۶۸ش.

ظهیرالدوله، علی، *خاطرات*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۵۱ش.

همو، *سفرنامه*، به کوشش محمد اسماعیل رضوانی، تهران، ۱۳۷۱ش.

عزالدوله، عبدالصمد، *دوسفرنامه*، به کوشش مسعود سالور، تهران، ۱۳۷۴ش.

عشقی، محمدرضا، «اپرت بچه‌گدا و دکتر نیکوکار»، «اسکلتهای جنبنده»، «در صفحهٔ غرب»، «نمایشنامهٔ کفن سیاه»، *کلیات مصور میرزادهٔ عشقی*، به کوشش علی‌اکبر مشیر سلیمی، تهران، ۱۳۵۷ش.

همو، «نمایشنامهٔ موهومات» (حلواءالفقراء)، *قرن بیستم*، ۱۳۰۰ش، س ۱، شم ۲.

عناصری، جابر، «میرزادهٔ عشقی شاعر محبوب پارسیان و تجربه‌های او در تحریر نمایشنامه‌های منظوم و منثور»، *چیستا*، تهران، ۱۳۶۴ش، س ۳، شم ۲۴.

فروغ، مهدی، «نمایش»، ایرانشهر، کمیسیون ملی یونسکو در ایران، تهران، ۱۳۴۲-۱۳۴۳ش.

قرن بیستم، روزنامه، به کوشش محمدرضا عشقی، میرزاده عشقی، تهران، ۱۳۰۰ش.

قلی‌زاده، حمیده، مونس روزهای زندگی، ترجمهٔ دلبر ابراهیم‌زاده، تهران، ۱۳۷۹ش.

کهن، گوئل، *تاریخ سانسور در مطبوعات ایران*، تهران، ۱۳۶۰ش.

کوشان، ناصر، *تاریخ تئاتر در اصفهان*، اصفهان، ۱۳۷۹ش.

کوهستانی‌نژاد، مسعود، *گزیدهٔ اسناد نمایش در ایران*، تهران، ۱۳۸۱ش.

همو، «میرزادهٔ عشقی و آثار نمایشی»، *تئاتر*، تهران، ۱۳۸۰-۱۳۸۳ش، شم ۲۹-۳۰.

گرمرودی، میرزا فتاح، *چهار فصل*، به کوشش فتح‌الدین فتاحی، تهران، ۱۳۴۷ش.

«گفتگو باصفیه، عشقی خواخر محمدرضا عشقی»، به کوشش تقی شهسواری، *گنجینهٔ اسناد*، تهران، ۱۳۷۹ش، س ۱۰، شم ۳۷-۳۸.

گلبن، محمد و فرامرز طالبی، شرح احوال و آثار میرزا رضاخان نائینی، (نک: هم، طباطبایی نائینی).

گوران، هیوا، *کوشش‌های نافرجام*، تهران، ۱۳۶۰ش.

لنگرودی، شمس، *تاریخ تحلیلی شعر نو*، تهران، ۱۳۷۷ش.

مشار، خانبابا، *فهرست کتاب‌های چاپی فارسی*، تهران، ۱۳۵۰ش.

همو، *مؤلفین کتب چاپی*، تهران، ۱۳۴۲ش.

مشیر سلیمی، علی‌اکبر، «سرگذشت عشقی»، *کلیات مصور میرزادهٔ عشقی*، تهران، ۱۳۵۷ش.

مظفرالدین شاه، *دومین سفر شاه فرنگ*، تحریر فخرالملک، تهران، ۱۳۶۲ش.

مکی، حسین، *تاریخ بیست سالهٔ ایران*، تهران، ۱۳۷۴ش.

ملک‌پور، جمشید، *ادبیات نمایشی ایران*، تهران،۱۳۸۵ش.

میرانصاری، علی، «اعتصامی، یوسف»، «تاجماه، آفاق‌الدوله»، «تبریزی، میرزا آقا»، «تعزیه‌نامه»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳۷۹ش، ج۹، ۱۳۸۵ش، ج۱۴، ۱۳۸۷ش، ج۱۵.

همو، «نمایشنامه‌ای تازه‌یاب از میرزادهٔ عشقی»، *گنجینهٔ اسناد*، تهران، ۱۳۷۶ش، س۷، شم ۳-۴.

«میرزا رضا خان نائینی»، *ارمغان*، تهران، ۱۳۱۱ش، س۱۲، شم ۱.

ناصرالدین شاه قاجار، *روزنامهٔ خاطرات*، درسفر اول فرنگستان، به کوشش فاطمه قاضیها، تهران، ۱۳۷۷ش.

همو، *روزنامهٔ خاطرات*، در سفر دوم فرنگستان، به کوشش فاطمه قاضیها، تهران، ۱۳۷۹ش.

همو، *روزنامهٔ خاطرات*، در سفر سوم فرنگستان، به کوشش فاطمه قاضیها، تهران، ۱۳۶۹-۱۳۷۹ش.

ناطق، هما، کارنامه فرهنگی فرنگی در ایران، تهران ۱۳۸۰ش.

نریمانف، نریمان،نادرشاه (نامهٔ نادری)، ترجمهٔ تاجماه آفاق‌الدوله، تهران، ۱۳۲۳ق.

نواب‌صفا، اسماعیل، «ظهیرالدوله و اجرای نخستین برنامهٔ تئاتر در کرمانشاه»، *آینده*، تهران، ۱۳۷۱ش، س۱۸.

نوری اسفندیاری، عباسقلی، *سفرنامه*، به کوشش محمد گلبن، تهران، ۱۳۸۰ش.

هدایت، رضاقلی، *سفرنامه*، به کوشش اصغر فرمانفرمایی قاجار، تهران، ۱۳۴۶ش.

Mir-Ansari, A., «The Contitutional Revolution and Persian Dramatic works: An observation on social relation critisisim in the plays of the constitutional era», *Iran's Constititional Revolution*, London, 2011.

نمایش‌ها و آئین‌های آن

یعقوب آژند

مراد از نمایش در این گفتار، چنان‌که در بعضی منابع نیز آمده، مفهوم عام آن یعنی هر کنش فردی یا جمعی است که به قصد بیان مطلبی، نشان دادن خصلت‌هایی، یادکرد کسانی یا حوادثی، انگیزش احساسات و خاطرات، یا به قصد تفریح و تلفیق و طرب، با آداب و آیین‌های خاص، در برابر کسانی معدود یا عامهٔ مردم اجرا گردد. بنابراین بر انواع سوگواری‌ها و بازی‌ها و جشن‌ها و زورآوردی‌ها و نیز نوازندگی و خوانندگی و نقالی که در برابر عده‌ای اجرا گردد نمایش توان گفت.

از آغاز شکل‌گیری تا پایان عصر صفوی

نمایش‌های مذهبی

مهم‌ترین مصداق نمایش‌های مذهبی، سوگواری یا تعزیه و آیین‌های آن است. در ایران پس از اسلام، مخصوصاً در عصر حکومت‌های شیعی برجسته‌ترین وجه و مصداق نمایش‌های سوگوارانه، تعزیه یا سوگواری امام علی(ع) و امام حسین(ع) است.

۱. پیش از صفویه

به تصریح منابع، ظهور تعزیه به‌عنوان شیوهٔ بیانی سوگواری حسین(ع)، چهار سال پس از واقعهٔ کربلا اتفاق افتاد و آن زمانی بود که شماری از یاران امام حسین(ع)، که پیشتر از یاری او سر برتافته بودند، وازده از ستم‌های زمانه، اظهار پشیمانی کردند و دور هم گردآمدند تا به حمایت و تجلیل از حسین(ع) و یاران شهید او برآیند. اینان در تاریخ به توابین شهرت یافتند. در صدر اینها سلیمان بن صُرِد خزاعی قرار داشت. توابین اعتقاد داشتند که تنها با گرفتن انتقام خون حسین(ع) می‌توانند توبهٔ واقعی کنند[۱].

سلیمان بن صرد و یارانش، که بیش از شش‌هزار تن بودند، در سال ۶۵ق عازم زیارت قبر حسین(ع) شدند و یک شب و روز در آنجا ماندند، درحالی‌که به او صلوات می‌فرستادند و غفران می‌طلبیدند. طبری می‌نویسد: «وقتی به قبر حسین رسیدند یکباره بانگ برآوردند و بگریستند و به هیچ روز دیگر بیشتر از آن مردم گریان دیده نشده بود»[۲]. بعضی آرزو می‌کردند که کاش با او کشته شده بودند. آنها همچنان صلوات می‌گفتند و می‌گریستند و تضرع می‌کردند.

با این کار توابین، دریچه و دیدگاهی تازه در میان شیعیان یا پیروان حسین(ع) و آل علی(ع) گشوده شد و به‌تدریج سوگواری بر شهادت و مظلومان حسین(ع) سازمان و ساختار یکپارچه‌ای پیدا کرد و هر سال بر ابعاد آن افزوده شد و جهت‌های گوناگون یافت و به‌گونهٔ سنتی دیرآهنگ، در بین شیعیان سرزمین‌های مختلف شیوع یافت.

نکتهٔ دیگری که در جمع توابین جلوه یافت و بعدها سنتی بادوام در عزاداری حسین(ع) گردید، رجزخوانی یکی از آنها بود. طبری می‌نویسد که عبداللّه بن عوف ابن‌احمر در جلوی گروه توابین بر اسبی دم‌کوتاه و تیره‌رنگ و نکوشکل و پرشور به راه افتاد و رجز می‌خواند به این مضمون: «برون شدند و ما را به شتاب بردند که می‌خواستیم با قاتلان مقاتله کنیم، قاتلان ستمگر و خیانتگر گمراه. از کسان و اموال و مستورگان سپیدروی و خلوتگاه چشم پوشیدیم تا خدای نعمت‌بخش را خشنود کنیم»[۳]. این رجزخوانی‌ها گرچه شیوهٔ معمول جنگ‌ها و گردآمدن‌های حماسی بود، اما از این زمان به بعد کارمایه و موضوع اصلی مناقبی شد که در حق علی و اولاد علی(ع)، در نهان و آشکار، به‌وسیلهٔ مناقب‌خوانان خوانده می‌شد و در ضمن بر شمردن فضایل علویان و

امتیازات ویژهٔ آنها، بی‌عدالتی و ستم دشمنان آنها را نیز ذم و طعن می‌کردند.

سنت عزاداری واقعهٔ کربلا به‌تدریج در بین دوستداران خاندان علی(ع) ریشه گرفت و پس از شکل‌گیری مذهب تشیع امامیه، از آیین‌های رسمی آنها شد[۴]. آنها اشعار زیادی در مذمت بنی‌امیه و ستم آنها در کربلا سرودند و کسانی پیدا شدند که کارشان نوحه‌گری بر امام حسین(ع) بود. در اوایل سدهٔ ۴ق ابومحمد حسن بن علی بربهاری، رئیس حنبلیان بغداد، نوحه‌گری و مرثیه‌خوانی بر امام حسین(ع) و زیارت قبر او را منع کرد و به کشتن نوحه‌خوانان فتوا داد و از جمله این نوحه‌گران خلب بود که به دستور او جان باخت[۵].

این سخت‌گیری‌ها البته از نیروی خلاقهٔ شیعیان در باب عزاداری حسین(ع) نکاست. تشیع در سدهٔ ۴ق به قدری قوت گرفته بود که در شهرهای چندی از ایران، شیوع و انتشار عمومی داشت. در این شهرها و محلات مراسم و آیین‌های سوگواری حسین(ع)، پیدا و پنهان، برگزار می‌شد و هنگامی‌که آل بویه در سدهٔ ۴ق بر مسند قدرت تکیه زدند، راه برای اجرای مراسم سوگواری حسین(ع) در ملأ عام، حتی در خود بغداد، مرکز خلافت، هموار شد.

معزالدوله (احمد بویهی) در ماه محرم سال ۳۵۲ در شهر بغداد به مردم دستور داد دکان‌ها و اماکن کسبه و حرفه را ببندند و تعطیل کنند، جامهٔ سیاه به علامت عزا بپوشند و در سوگ حسین بن علی بگردند و بگریند[۶]. شیعیان در این روز سنگِ تمام گذاشتند. در بازارها خیمه برپا کردند و از نوشیدن آب امتناع نمودند. در این مراسم حزن و اندوه زنان را نیز، سهمی بود: چون موی پریشان و روی سیاه کرده و جامه چاک داده در شهر راه افتادند و بر سر و سینه‌زنان، مویه و ندبه آغاز کردند[۷]. سنیان را یارای مقابله با آنها نبود، چون همهٔ این آداب زیر حمایت معزالدوله انجام می‌گرفت و تعداد شیعیان هم فزون‌تر از آنها بود[۸].

از این زمان به بعد مراسم عاشورا مفصلاً برگزار می‌شد و اگر روز عاشورا با عید نوروز یا مهرگان تقارن می‌یافت، عید را یک روز تأخیر می‌انداختند؛ چنان‌که در سال ۳۹۸ق که عاشورا را با عید مهرگان مقارنت داشت، مراسم عید به تأخیر افتاد[۹]. یک نکتهٔ قابل توجه اینکه آل بویه ظاهراً در رسمیت بخشیدن به مراسم روز عاشورا، بر فاطمیان مقدم

بوده‌اند، چون یازده سال بعد از این واقعه (سال ۳۶۳ق) بود که شیعیان مصری در سوگ شهادت امام حسین(ع) به عزا نشستند.

پیداست که پس از دوران آل بویه، مراسم عزاداری همچنان دوام یافته است. با اینکه سنیان به مقابله برمی‌خاستند و گاه مناقشات مذهبی به درگیری‌های خونینی می‌انجامید، اما شیعیان از برگزاری این آیین باز نمی‌ماندند و همچنان بر ابعاد آیینی آن می‌افزودند. گذشت زمان هم بر اعتبار این آیین‌ها می‌افزود، طوری‌که حتی در بین اهل سنت (شافعیان و حنفیان) هم هوادارانی پیدا کرد. چنان‌که عبدالجلیل قزوینی رازی در کتاب *النقض*، آورده است که «امام مقدم بوحنیفه» و «امام مکرم شافعی» و علما و خلفا و طوایف خلفاً من سلف سنت عزاداری را راعایت کرده‌اند «چنان‌که خود شافعی را دربارهٔ حسین و شهدای کربلا مراثی بسیار است» و از اینها گذشته «مراثی کربلا که اصحاب بوحنیفه و شافعی را هست بی‌عدد و بی‌نهایت است»[۱۰]. او همچنین از اعیان و اشراف اهل سنت یاد کرده است که مراسم عاشورای حسینی برپا می‌کردند و هر سال تعزیت و نوحه و غریو می‌داشتند[۱۱].

در آغاز عصر ایلخانان حضور خواجه نصیرالدین در کنار هولاگو خان، وضع شیعیان را بسی بهبود بخشید. غازان خان هم همواره به زیارت مشاهد متبرکه کاظمین، نجف اشرف و کربلا می‌رفت و نذورات و صدقات و موقوفات بی‌شماری برای آنها مقرر می‌داشت. شیعیان با اقدامات او دستی باز پیدا کردند و مراسم و آیین‌های مذهبی و از جمله مراسم عاشورا را با شکوه هرچه تمام‌تر اجرا می‌کردند. با اقدامات غازان خان، کلیهٔ بیابان‌های دشت کربلا به دشتی سرسبز مبدل شد و نهر غازانی برای آبیاری آن احداث گردید و اطراف آرامگاه امام حسین(ع) پر از مزارع و باغ‌ها شد.

از قرائن پیداست که آیین سوگواری حسین(ع) پس از سقوط ایلخانان و تشکیل سلسله‌های محلی ایران با آزادی بیشتر برگزار می‌شده است، به‌خصوص که بعضی از این سلسله‌ها همچون سربداران خراسان و مرعشیان مازندران کیاییان گیلان، یکسر شیعی‌مذهب بودند و اجرای مراسم از فرایض اصلی آنها به‌شمار می‌رفت. مثلاً هنگامی‌که تیمور مازندران را از دست مرعشیان گرفت، در مجلس محاکمه بر آنها خرده گرفت که «سبّ صحابه می‌کنید و رافضی مذهبید» و آنها جواب دادند که «ما خود متابعت

جد و آبای خود کرده‌ایم. اگر مخالفان جد خود را برگفته باشیم غالباً عجب نباشد»[۱۲].

تیمور می‌کوشید از کلیهٔ شرایط برای کامیابی خویش بهره جوید، ازاین‌رو گاه شیعیان را بددین می‌شمرد و گاه به نام آنها و آیین‌های شیعی، ازجمله واقعهٔ کربلا، دشمنان را فرو می‌کوبید، چنان‌که دمشق را با شعار انتقام حسین(ع) از نسل یزید گشود[۱۳]. ازاین‌رو شیعیان در روزگار تیموریان تحت تعقیب نبودند و آیین‌ها و مناسک خود را برپا می‌کردند.

پیش از پرداختن به تعزیهٔ امام حسین(ع) در عصر صفوی که این نمایش وارد مرحله‌ای جدید شد، به بعضی آیین‌های دیگر اشاره می‌شود.

آیین ظهور امام منتظر

از آیین‌های دیگر شیعی در دورهٔ ایلخانان که ابن‌بطوطه تفصیل آنرا در سفرنامه‌اش ثبت کرده، «آیین صاحب‌الزمان» است. ابن‌بطوطه در صحبت از شهر حله می‌نویسد: «در نزدیکی بازار بزرگ شهر مسجدی قرار دارد که در آن پرده حریری آویزان است و آنجا را مشهد صاحب‌الزمان می‌خوانند. شب‌ها پس از نماز عصر صد مرد مسلح با شمشیرهای آخته پیش امیر شهر می‌روند و از او اسبی یا استری زین کرده می‌گیرند و به سوی مشهد صاحب‌الزمان روانه می‌شوند. پیشاپیش این چهارپا طبل و شیپور و بوق زده می‌شود و از آن صد تن، نیمی در جلوی حیوان و نیمی دیگر در دنبال آن راه می‌افتد و سایر مردم در طرفین این دسته حرکت می‌کنند و چون به مسجد صاحب‌الزمان می‌رسند در مقابل در آن آواز می‌دهند، بسم‌اللّه ای صاحب‌الزمان، بسم‌اللّه، بیرون آی که تباهی روی زمین را فرا گرفته و ستم فراوان گشته، وقت آن است که برآیی تا خدا به‌وسیلهٔ تو حق را از باطل جدا گرداند. به همین ترتیب به نواختن بوق و شیپور و طبل ادامه می‌دهند تا نماز مغرب فرا رسد. مردم حله معتقدند که محمد پسر امام حسن عسکری وارد این مسجد شده و در آن غیبت کرده و به‌زودی از همانجا ظهور خواهد کرد و او را امام منتظَر می‌نامند»[۱۴].

گفتنی است که یاقوت در قرن ۶ق در *معجم‌البلدان* از آیین مشابهی در بین مردم کاشان صحبت می‌دارد[۱۵]. باز گفتنی است که در سدهٔ ۴ق در بین قرمطیان بحرین هم

آیین مشابهی وجود داشته است[۱۶]. این آیین را بعدها در سدهٔ ۸ق بین سربداران خراسان نیز می‌بینیم که «هر بامداد و شب به انتظار صاحب‌الزمان(ع) اسب کشیدند»[۱۷].

مناقب‌خوانی سابقه‌ای کهن‌تری دارد. مناقب‌خوانان افرادی بودند که از قرن ۴ق به بعد در کوچه و بازار شهرها راه می‌افتادند و ابیاتی در مدح و منقبت اهل بیت و ائمه با صدای بلند می‌خواندند؛ به این افراد مناقبی می‌گفتند. اهل تسنن هم برای تقابل با مناقب‌خوانان، افرادی را در کوچه و بازار راه می‌انداختند تا اشعار و ابیاتی در فضایل صحابه و طعن به شیعیان با آواز بلند بخوانند. به این افراد هم فضایلی‌خوان اطلاق می‌شد[۱۸]. مناقب‌خوانی یکی از ابزارهای تبلیغی شیعه محسوب می‌شد[۱۹]. ابن‌جوزی بارها از مناقب‌خوانان بغداد صحبت می‌کند که در محلهٔ کرخ فعالیت می‌کردند. مناقب‌خوانان همواره در معرض ضرب و شتم اهل سنت بودند. مثلاً بوطالب مناقبی ازجمله مناقب‌خوانان معروف بود که سلقم، دختر ملکشاه (زوجهٔ اسپهبد علی در ساری)، دستور داد زبان او را ببرند[۲۰]. ولی این کار نیز او را از مناقب‌خوانی بازنداشت و تا آخر عمر در شهرهای ایران به مناقب‌خوانی پرداخت[۲۱]. گفته‌اند که چون این ظلم بر او رفته بود، مناقب‌خوانی او تأثیری درخور داشت. دیگری بوالحمید مناقبی بود که از ری به ساری گریخت و در آنجا از طرف شیعیان مورد استقبال و احترام واقع شد.

گروه دیگر از شیعیان خود را به دیوانگی می‌زدند . جامهٔ مندرس بر تن می‌کردند، ریش می‌تراشیدند و در کوچه و بازار به مناقب‌خوانی و مثالب‌گویی اهل بیت و ائمه می‌پرداختند. اهل سنت، به حساب دیوانگی آنها، کمتر معترض آنها می‌شدند[۲۲].

این گونه فعالیت‌ها گاه با جلوهٔ دیگری در جامعه بروز می‌کرد یعنی گاه به دو دستگی‌ها و شورش‌های اجتماعی می‌انجامید. دو گروه فضلی و مرعوشی از آن جمله بودند. فضل و مرعوش از پیک‌های سریع‌القدم دیوان برید محسوب می‌شدند. فضل اهل سنت بود و مرعوش شیعه، و هر دو طرفدارانی در جامعه داشتند. این مسأله به‌تدریج رنگ مذهبی به خود گرفت. مقدسی می‌نویسد که فضلی‌ها و مرعوشی‌ها در اهواز دو فرقهٔ مذهبی متخاصم‌اند که مدام در زد و خورد با یکدیگر به‌سر می‌برند[۲۳].

دیگر مرثیه‌سرایی است که آن با حمایت آل بویه رواج یافت. صاحب بن عباد، وزیر آل بویه، چندین قصیده در مدح و منقبت امام حسین(ع) سروده است که در ایام

عاشورای حسینی با لحنی گریه‌آلود خوانده می‌شد. در *رسایل* بدیع‌الزمان همدانی (وفات: ۳۹۳ق) قصیده‌ای در منقبت امام حسین(ع) وجود دارد. شماری از شاعران نیز قصایدی دربارهٔ واقعه کربلا سرودند که کسایی مروزی ازجمله آنهاست[۲۴]. با گذشت زمان، شاعران، گرچه غیرشیعی، اشارت‌های ستایش‌آمیز به واقعهٔ کربلا و شهادت امام حسین(ع) کرده‌اند. بر همین بنیاد، حتی شاعری چون جامیِ مخالف تشیع، اشعاری در منقبت امام حسین(ع) و کربلا سروده است[۲۵]. مرثیه‌سرایی در دورهٔ صفویان توسعهٔ زیادی یافت که در جای خود از آن صحبت به میان خواهد آمد.

۲. عصر صفوی

الف ـ منقبت‌گویی و تعزیه

چون شاه اسماعیل به سلطنت نشست، تشیع را در ایران مذهب رسمی گردانید و دستور داد در کوچه و بازار زبان به طعن و لعن خلفای سه‌گانه بگشایند و هرکس خلاف کند سر از تنش بیندازند[۲۶]. بنابراین «تبراییان در کوچه و بازار به آواز بلند به طعن مخالفان دین گشاده، از غلبه و تسلط سنیان هیچ اندیشه نمی‌نمودند ... روز به روز مذهبان شیعیان در تزاید و ترقی و طریق باطل سنیان در نقصان و تنزل بود تا آنکه در بلاد عجم کس را زهره و یارا نبود که اظهار تسنن نماید یا ذکر سنی نیز کند»[۲۷].

به یک نظر می‌توان دریافت که در این زمان تبراییان جای مناقبیان ادوار پیش را گرفته‌اند، منتها تحت حمایت مأموران دولت جدید صفوی. نوشتهٔ مؤلف گمنام *جهانگشای خاقان* این نکته را بهتر روشن می‌کند: «و تبراییان مقرر فرمودند که در کوچه و بازارها و محلات تمام می‌گشته‌اند و لعن و طعن بر خلفای ثلث و سنیان و اعدای حضرات ... و امام و بر جان ایشان می‌نموده باشند و مستعان به بانگ بلند کلمهٔ بیش باد و کم مباد را گفته و هریک از آنها تکاهل و تغافل ورزند، تبرداران و قورچیان به قتل ایشان بپردازند»[۲۸].

گفتنی است که تبراییان گروهی از جوانان قزلباش بودند که به شاه اسماعیل ارادت می‌ورزیدند. آنها در تبریز با شمشیر و خنجر و تبر در دست محلات را می‌گشتند و در پیش شاه می‌رفتند و تبرا می‌کردند. هرکس که آوای تبراییان را می‌شنید، به صدای

بلند می‌گفت «بیش باد و کم مباد» و اگر در گفتن این جمله تعللی می‌کرد، سرش بر باد می‌رفت[۲۹].

از قرار معلوم عده‌ای از چاووشان پیشاپیش حرکت می‌کردند و با صدای بلند مردم را به تبرا فرا می‌خواندند. بعید نیست که از همین زمان شماری از تبراییان هم تصاویر حاوی شمایل‌های ائمه را حمل می‌کرده‌اند و در میان میدان‌ها و کوچه و بازار شهرها به تبلیغ دربارهٔ ائمهٔ تشیع می‌پرداختند و داستان‌هایی از آنها نقل می‌کردند. میکله ممبره، سفیر ونیز، که در سال ۹۴۵ق در تبریز بوده، می‌نویسد:

صوفیان پیکره‌هایی را نظیر پیکرهٔ علی تصویر کرده‌اند و به او تعظیم و تکریم می‌کنند. در میدان شماری از شعبده‌بازان ایرانی روی قالی می‌نشینند. آنها مقواهای درازی را با تصویر پیکره‌ها در دست دارند و با یک چوبدستی به هر یک از پیکره‌ها اشاره می‌کنند و داستان‌هایی را دربارهٔ هر یک از آنها باز می‌گویند. هر کس به قدر وسع خود پولی به آنها می‌دهد. افراد دیگری نیز هستند که کتابی در دست دارند و نبردهای علی و شاهزادگان باستانی و شاه اسماعیل را برای مردم می‌خوانند و از مستمعان پول می‌گیرند. شماری دیگر که تبراییان نامیده می‌شوند، از عثمانیان بد می‌گویند[۳۰].

تبراییان در تمامی شهرهای ایران، به‌خصوص شهرهای مرزی شرق و غرب ایران، پراکنده بودند و در منابع گاهی از اقدامات آنها و یا کشته شدنشان و به‌دست مخالفان صحبت می‌شود[۳۱]. پیداست که گذشت ایام تبراییان را متشکل‌تر کرده بود و آنان در سازمان‌های خاص خود قرار گرفته بودند، یعنی آن شور و شوق و حمیت مذهبی اولیهٔ آنها به‌تدریج به ابزار تبلیغی سازمان‌یافته‌ای تبدیل شد و حتی مقرری ویژه‌ای دریافت می‌کردند[۳۲].

اما چون شاه اسماعیل دوم به سلطنت رسید سیاست مذهبی پدر و جدش را دگرگون کرد. از طعن بر خلفا جلو گرفت و رسم تبرای تبراییان را برانداخت و قورچیان را ملزم ساخت در مجالس وعظ حاضر شوند و تبراییان را با تبرزین سزا دهند؛ نوشتن اشعار را در مسجد منع نمود و حتی ضرب سکه به نام حضرت رسول(ص) و امام علی(ع) را قدغن کرد[۳۳].

دولت اسماعیل دوم دوام نیاورد و وی پس از یک سال و اندی از تخت به تابوت افتاد.

اما این اقدامات از قرار معلوم هشداری بر تندروان مذهبی این دوره بود، چون پس از آن دولت صفوی در سیاست‌گذاری‌های مذهبی راه اعتدال در پیش گرفت. از این زمان به بعد در منابع صحبتی از تبراییان نیست. از سخت‌گیری‌های مذهبی بر مردمان و به‌ویژه اهل سنت کاسته شد و به‌جای آن بر عرض و طول مراسم مذهبی افزودند و هنگامی‌که شاه عباس اول بر سریر سلطنت تکیه زد، اوضاع تا حدودی آرام و معتدل شده بود.

به روزگار شاه عباس که خود را کلب آستان علی می‌خواند، تعزیهٔ عاشورا رونـق و جلای بیشتری یافت. او خود به تعزیت می‌نشست[۳۴]. حتی در سال ۱۰۲۱ق که ایام محرم با ایام نوروز سلطانی مقارنت یافته بود، «به لوازم نوروز و جشن و سرور آن روز قیام ننمود» بلکه لباس سوگواری به سبب تعزیه سیدالشهدا پوشید و سوگواری ایام عاشـورا را بـه جای آورد[۳۵]. یا در جریان محاصرهٔ ایروان درحالی‌که با عثمانیان در جنگ بود (محرم ۱۰۱۳)، مراسم عزاداری برپا کرد[۳۶]. از اینها گذشته «در ماه مبارک رمضان کل شیعیان ممالک را از تکالیف دیوانی معاف» می‌کرد[۳۷]. همین توجه به عزاداری روز عاشورا را دربارهٔ دیگر شاهان صفوی هم آورده‌اند[۳۸].

ب ـ شیوهٔ اجرای نمایش‌ها

مراسم و نمایش‌های مذهبی در دورهٔ صفویان به صور مختلف اجرا مـی‌شـد. ایـن نمایش‌ها در لفافه‌ای از آداب اجتماعی تنیده می‌شد و در آنها حساسیت مذهبی، پرورش اجتماعی، درک و اصالت فردی و سلامت اخلاقی از عوامل تأثیرگذار محسوب می‌گردید. این مراسم و نمایش‌ها در شرایط جدید اجتماعی دورهٔ صفوی گاه با القائات سیاسی نیز هم‌جهت می‌شد و به تنش‌های فاجعه‌آمیـز در بـین گـروه‌هـای اجتمـاعی و مـذهبی می‌انجامید. شکل و صور این نمایش‌ها را از لابه‌لای اطلاعات آمده در منابع دورهٔ صفوی می‌کاویم.

۱. دسته‌گردانی

دسته‌گردانی‌های عزاداری روز عاشورا از ابتدای تشکیل دولت صفوی و با حمایت‌های دولتی در ایران برگزار می‌شد. اطلاعات صریح و روشن در باب دسته‌گردانی‌های ایـام

عاشورا را در سفرنامه‌های سیاحان اروپایی به‌وفور می‌توان پیدا کرد. این نوع اجتماعات به قدری برای آنها جذاب بوده است که گاهی به وصف جزء به جزء آن پرداخته‌اند و تصویری روشن پیش رو نهاده‌اند.

به روزگار شاه عباس اول آنتونیو دوگووآ، کشیش اسپانیایی در سال ۱۰۱۱ق می‌نویسد: طی ده روز محرم، دسته‌های مردم درحالی‌که فریاد می‌زنند شاه حسین وای حسین، در کوی و برزن گردش می‌کنند و سوگ سرود می‌خوانند. بعضی از این دسته‌ها مسلح هستند. بسیاری از مردم چماق‌های پنج یا شش ذراعی در دست دارند و معمولاً چند نفر کشته می‌شوند[۳۹].

فیگوئروا، سفیر فیلیپ سوم، پادشاه اسپانیا (۱۵۹۸-۱۶۱۲م) در دربار صفویه اطلاعات ارزشمندی در باب دستجات ایام محرم عرضه کرده است. وی می‌نویسد که در روز آخر عزاداری (عاشورا) همهٔ مردم خرده‌پای شهر، درحالی‌که پرهایی به عمامهٔ خود زده‌اند، با طبل و سنج و سلاح در دست گردمی‌آیند و دسته دسته در محله‌ها و میدان‌های عمومی شهر حرکت می‌کنند[۴۰].

پیترو دلاواله دربارهٔ دسته‌گردانی‌ها در ایام محرم می‌نویسد: مشابه این عزاداری، سوگواری شهادت امام علی(ع) است. دو دستهٔ عزاداری راه می‌افتد. هر دسته از مردم، یک قسمت عمدهٔ شهر را تشکیل می‌دهند. بسیاری از بزرگان نیز جزء این دسته هستند. حتی خود شاه هم، اگر در شهر باشد، وارد یکی از این دستجات می‌شود. در پیشاپیش هر دسته عده‌ای دهنهٔ تعدادی اسب مزین به تزیینات و ساز و برگ‌های گرانبها را می‌گیرند و می‌آورند. بر روی اسب‌ها تعدادی سلاح‌های جنگی همچون تیر و کمان و شمشیر و سپر قرار دارد و روی قرپوس زین هم عمامه‌ای قرار می‌دهند که معرف عمامهٔ امام علی(ع) است. به دنبال آنها علم‌ها و زوبین‌ها و نیزه‌هایی مزین به نوارهای رنگی حمل می‌کنند که حاملین به زحمت آنها را در دست نگه می‌دارند و بلندی نیزه‌ها به قدری است که سنگینی نوک آنها، بدنهٔ نیزه را خم می‌کند. اینها هم نشان دهندهٔ سلاح‌های حضرت علی(ع) است و با این کار می‌خواهند نشان دهند که اوقات بلندی داشته است. سپس تابوتی دیده می‌شود که جنبهٔ نمادین دارد و حتی گاه چندین تابوت می‌آورند که همگی نمادی از تابوت علی(ع) هستند. روی تابوت‌ها را مخمل سیاه‌رنگ کشیده‌اند و تمامی

سطح آنها را با مجموعه‌ای از سلاح‌های هجومی و دفاعی پوشانده و از سایر تزیینات مشابه انباشته‌اند. عدهٔ زیادی از نوحه‌خوان‌ها همراه نوای طبل و سنج و نی تابوت‌ها را همراهی می‌کنند و بی‌وقفه خود را حرکت می‌دهند، جست می‌زنند و با تمام قدرت فریاد می‌کشند. افراد متشخص سوار بر اسب‌اند و جمعیت انبوهی پیاده به دنبال آنها می‌آیند. دسته‌ها دور میدان می‌گردند و ابتدا در مقابل دروازهٔ اصلی کاخ و سپس جلوی در بزرگ و اصلی مسجد توقف می‌کنند و در آنجا پس از خواندن دعا و نیایش، متفرق می‌شوند[۴۱].

دلاواله معتقد است که مراسم عزاداری ماه محرم شبیه عزاداری شهادت امام علی(ع) است، ولی مراسم ماه محرم باشکوه‌تر برگزار می‌شود. اطلاعات او در این باب با اطلاعات فیگوئروا همخوانی دارد. او می‌نویسد: دسته‌های عزاداری با لحنی غمبار و سوگوار، اشعاری در مدح حسین(ع) می‌خوانند و در آنها جزئیات شهادت او را بیان می‌دارند. در دسته‌گردانی روز عاشورا تعدادی شتر حامل کجاوه نیز راه می‌اندازند. در این کجاوه‌ها سه یا چهار نوجوان به نشانهٔ فرزندان حسین(ع) هنگام اسارت می‌نشینند و اشعاری غم‌انگیز و حزن‌آور می‌خوانند. در این جمع نیز تابوت‌های پوشیده در مخمل سیاه به‌چشم می‌خورد. در این زمان عده‌ای از مردان با نوای هماهنگ طبل و سنج پای می‌کوبند و می‌چرخند و تابوت و سلاح‌ها را با احترام دنبال می‌کنند[۴۲].

آدام الئاریوس به روزگار شاه صفی در دو جا از مراسم سوگواری صحبت می‌کند: یکی سوگواری شهادت امام علی(ع) در ۲۱ ماه رمضان در شماخی؛ و دیگری مراسم عزاداری عاشورای حسینی در اردبیل. گفته‌های او در باب عزاداری امام علی(ع) قابل اعتناست. وی می‌نویسد که پس از صحبت‌های خطیب، سه تابوت در مجلس گرداندند که کنایه از تابوت‌های علی، حسن، حسین(ع) و فرزندان او بود، و «به دنبال آن چند کیسهٔ آبی‌رنگ حمل می‌کردند که ظاهراً به منزلهٔ کتاب‌های علی بود، و دو اسب سفید با زین و برگ مرتب که تیر و کمان در روی آن قرار داشت با چند علم که از عقب آنها حرکت می‌کردند، و عده‌ای چوب‌هایی در دست داشتند که بالای آنها به شکل استوانه بود و چند شمشیر در آن فرو کرده بودند و آنها را «نخل» می‌نامیدند. جمعی جعبه‌هایی بر سر حمل می‌کردند که داخل آنها *قرآن* قرار داشت. عده‌ای دیگر هم با آهنگ طبل و شیپور بالا و پایین می‌پریدند و به سر و روی خود می‌زدند و جمعی از نوجوان‌ها هم

چوب‌هایی در دست داشتند که آنها را تکان می‌دادند و فریاد می‌زدند: حیدر، حسن، حسین، جماعت به شکل یک دستهٔ بزرگ به طرف کوچه و خیابان شهر روان شدند»[۴۳].

توصیف الئاریوس دربارهٔ عزاداری ماه محرم، آن هم در شهر اردبیل مسقط‌الرأس صفویان، تقریباً با اطلاعات سایر سیاحان همخوان است، مگر در بعضی موضوعات که تازه می‌نماید. وی از ده روز عزاداری حسینی صحبت می‌کند و اینکه ایرانیان لباس سیاه و عزا می‌پوشند و غمگین‌اند. شوخی و بذله‌گویی نمی‌کنند و لب به مشروب نمی‌زنند و از منهیات پرهیز می‌کنند[۴۴]. محل اجتماع اصلی آنها جلوی مزار شیخ صفی‌الدین است که بیرق بلندی را که بنا به روایتی فاطمه، دخت پیامبر، به دست خود برافراشته و شیخ صدرالدین پسر شیخ صفی‌الدین این پرچم را از مدینه به اردبیل آورده، در آنجا نصب کرده‌اند. می‌گویند این پرچم با صدای حسین حسین مردم تکان می‌خورد و در ذکر مصیبت حسین تکان‌های آن شدیدتر می‌شود[۴۵].

ظهر عاشورا هم خان اردبیل به اطعام مساکین و مردم می‌پردازد. مردم اردبیل در دستجات زیادی وارد میدان می‌شوند. عده‌ای از آنها روی زمین می‌نشینند و جمعی دیگر که مشعل‌ها و چوب‌هایی که سر آنها نارنج زده‌اند در دست دارند، دور یکدیگر دایره‌وار جمع می‌شوند و شروع به خواندن مرثیه می‌کنند. کسی که بهترین صوت را دارد، در حضور خان به مرثیه‌خوانی و نوحه‌گری می‌پردازد. هر دسته که بهترین نوحه را عرضه کند، تشویق می‌شود و به آنها شربت می‌دهند. دستجات مدت دو ساعت به خواندن نوحه و شیون و زاری می‌پردازند[۴۶].

تاورنیه، سیاح فرانسوی که ۹ بار از ایران دیده کرده است. یکی از عزاداری‌های عاشورا را چنین وصف می‌کند: عزاداری در حضور شاه انجام می‌گیرد. تعداد دسته‌ها دوازده تاست و هر دسته یک عماری دارد که به‌وسیلهٔ هشت تا ده نفر حمل می‌شود. روی عماری، تابوتی به بلندی چهار پا و طول پنج پا قرار دارد. چوب عماری با شاخ و برگ طلایی و نقره‌ای نقاشی شده و تابوت را با پارچه‌ای زربفت پوشانده‌اند. به محض اینکه دسته‌ای پیش می‌رفت، سه اسب یدک با زین و برگ زیبا و مجهز به کمان و تیر و سپر و خنجر، جلو می‌آیند. وقتی حدود صد قدم در میدان پیش می‌آیند، شاه را می‌بینند. آنان که سه اسب را آورده‌اند، اسب‌ها را به چهار نعل وامی‌دارند و همهٔ دسته که دنبال آنها بودند،

رقص‌کنان، درحالی‌که تابوت را به بالا می‌اندازند به دویدن می‌پردازند. هرکس جبهٔ کوچک و شال و دستارش را به هوا پرتاب می‌کند و انگشت در دهان سوت می‌کشد.

گروهی که عریان بودند، دو قلوه سنگ در دست داشتند که به هم می‌زدند و چون ناامیدان فریاد می‌زدند: حسین، حسین، حسین، حسین؛ تا آنجا که کف از دهانش خارج می‌شد. پس از آنکه چهار بار میدان را دور می‌زنند به گوشه‌ای می‌روند و دسته‌ای دیگر پیش می‌آید و همان حرکات را انجام می‌دهد. یک عماری جلوی هر دسته حرکت می‌دهند و بر روی هر عماری تابوتی کوچک به چشم می‌خورد و در تابوت دو پسربچه خود را به مردن زده‌اند. همهٔ کسانی که این دو کودک را همراهی می‌کردند، می‌گریند و ناله می‌کنند. این تجسم و نمایش دو طفلان حسین است که پس از شهادت امام به دست یزید گرفتار شدند و به قتل رسیدند[۴۷] (ظاهراً تاورنیه دو طفلان مسلم بن عقیل را با فرزندان امام حسین اشتباه گرفته است).

آنچه از لابه‌لای وصف تاورنیه برمی‌آید، نظم و نسقی است که دستجات عزاداری در این دوره داشته‌اند. کوشش برای مایه‌ور ساختن این دستجات برعهدهٔ مأموران دولت بود که علاوه بر کمک به نظم آنها، برای جلوگیری از درگیری و اغتشاش، نهایت کوشش خود را می‌کردند. شاردن، هموطن تاورنیه، نیز آورده است:

«در جلوی هر دسته بیست علم، بیرق، هلالی، پنجه‌های فلزی مزین به نقوش رمزی کنده‌کاری شده از محمد(ص) و علی(ع) سوار بر دسته‌های نیزه‌ای‌مانند، حرکت می‌کردند... . علم‌ها هنگامی‌که همراه دسته‌ها بیرون آورده می‌شوند از پارچه‌های سبز کم‌رنگ پوشیده گشته‌اند؛ چنان‌که شاید بخواهند بگویند که در حال حاضر بیم جنگ و درگیری در میان نیست. پس از اینها، چند اسب تربیت‌شدهٔ زیبا و مجهز به جوشن و سلاح‌های بسیار گران‌قیمت حرکت می‌دهند این سلاح‌ها که از فولاد ساخته شده است به همراه دیگر اسباب و لوازم، طلاکاری شده و با سنگ‌های قیمتی زینت یافته‌اند. متعاقب آنها نوازندگان و به دنبال آنها مردانی می‌آیند که سنگ پرتاب می‌کنند و چهرهٔ بعضی از آنها را سیاه و بعضی دیگر را خون‌آلود کرده‌اند. سپس افرادی حرکت می‌کنند که سر تا پایشان خون‌آلود است و چنین می‌نماید که به ضرب تیر و نیزه‌های بسیار مجروح گشته‌اند. بعد از آنها ارابه‌ها و اسباب و لوازمی، که گویی برای

تشییع جنازه مهیا شده‌اند، می‌آیند. کجاوه‌ها پشت سر آنها صف کشیده‌اند. این کجاوه‌ها با چادرهای سبز کم‌رنگ و تکه‌پارچه‌های زربافت که هزاران زیور طلا بنا به ذوق و سلیقهٔ کسانی که آنها را تدارک می‌دیدند، پوشیده شده است سپس تابوت‌ها حمل می‌شوند. تابوت‌ها را نیز که از مخمل زرنگار رنگارنگ یا سیاه به همراه عمامه‌هایی که بر بالای تابوت‌ها گذاشته‌اند پوشانده‌اند، و سلاح‌هایی مختلف که به اطراف یا بالایشان متصل کرده‌اند، راه می‌برند. در پی آنها تخت بزرگی که نمایشگر تابوت امام حسین(ع) است و هشت مرد آنرا بر دوش می‌کشند، از راه می‌رسد. بعضی از این تابوت‌ها شبیه تخت‌های روان سرپوشیدهٔ مزین و مجلل هستند که روی دو تا از آنها دو بچه به نشانهٔ امام حسن و امام حسین نشسته‌اند (شاردن نیز دو طفلان مسلم را با امام حسین و امام حسن اشتباه گرفته است). بقیه نمایشگر جعبهٔ اسلحه‌ای هستند که داخل و خارج آن از انواع سلاح‌ها نظیر تیر و کمان، شمشیر و سپر و خنجر پوشیده شده و در آن کودکی سراپا مسلح مهیای نبرد نشسته است. این تجهیزات به سبب طلا و نقره به‌کار رفته در تزیین آنها، که به خرج و زیر نظر دقیق همهٔ مردم فراهم می‌آید، به طرز باشکوهی می‌درخشند. مردی را نیز می‌بینیم که ملبس به جامهٔ خونین غرق در تیر، با سر و صورتی آغشته به رگه‌های خون که تداعیگر امام و شهیدان کربلاست، حرکت می‌کند. در اطراف این مراسم مردمی هستند که برای محفوظ ماندن از گرمای آفتاب شاخهٔ درخت‌هایی را با خود حمل می‌کنند. پس از عبور دستهٔ مزبور، مردانی می‌آیند که آنها نیز غرق در خون بر اسب‌های خاک‌آلود و گِل‌مال شده سوارند. اینان نیز نمونه‌های هستند از سلحشوران و رزمندگان کربلا. پشت سر آنها انبوهی به‌طور نامنظم یا دسته‌هایی راه می‌پیمایند که شمارشان به دویست یا سیصد می‌رسد و فریاد مهیب یاحسینشان بلند است. اینان نیز همواره مسلح هستند؛ اما سلاح اکثریت آنها تنها چماق‌های کلفت است و به جای آهسته راه رفتن، می‌دوند. هر از گاه نیز برای انجام تشریفات و پیدا کردن فرصت چسبیدن به ارابه‌ها می‌ایستند. سپس از جاهایشان جست می‌زنند و مثل نشئه‌های به وجد آمده، به دور و اطراف می‌دوند و دوباره به جای اولشان برمی‌گردند. به جهت آنکه پیوسته با تمام توان نام امامان را فریاد می‌زنند، اغلب گیج می‌شوند و

کنترل خود را از دست می‌دهند[۴۸].

کمپفر، سیاح سوئدی، هم دربارهٔ مراسم عزاداری ماه محرم و ماه‌های رجب و صفر مطالب قابل اعتنایی دارد. می‌نویسد: مردم در ایام ماه محرم، غروب‌هنگام در دسته‌های نامنظم به استراحتگاه‌هایی کوچک در سر چهارراه‌ها یا اماکن عمومی می‌آیند و با خود چیزهای قابل اشتعال می‌آورند و آتشی می‌افروزند تا دور آن برای عزاداری حلقه بزنند. به‌زودی حرکات آغاز می‌شود. در ضمن نام حسین(ع) را با صدای بلند ذکر می‌کنند، نه با ناله و شکوه، بلکه با صدایی خشمناک. آنها به تبعیت از آهنگ و آواز نوحه‌خوانان، در دایره‌ای کنار هم جمع می‌شوند و درعین‌حال که پا به زمین می‌کوبند، سینه را با مشت می‌زنند. کسی که با این مراسم آشنا نباشند، شاید بپندارند که ساحران را در حال رقص می‌بینند. آری، حرکات و چهرهٔ کسانی که در عزاداری شرکت می‌کنند، حالتی چنین خشن و انتقام‌جویانه می‌یابد. این نمایش ساعت‌ها طول می‌کشد[۴۹].

جملی کارری هم که در سال ۱۱۰۵ق یعنی اواخر سلطنت شاه سلیمان به ایران می‌آید آمده است در این باره اطلاعاتی به‌دست داده است[۵۰].

کُرنلیوس لابروین، سیاح هلندی، در اواخر دورهٔ صفوی وارد ایران شد و سفرنامه‌ای ارزشمند همراه با تصاویر از این دوره منتشر کرد. اطلاعات او از مراسم سوگواری ماه محرم، گواه شکوه فزون‌یافتهٔ این مراسم است. او از تعداد فراوان عزاداران سخن می‌گوید که از راه حرکات بدون کلام، صحنه‌های حزن‌انگیز مصیبت امام حسین(ع) و اهل بیت او در صحرای کربلا و اسارت آنها را نمایش می‌دهند. این صحنه‌ها روی سکوهای سیار و ثابت انجام می‌شود و توالی تقویمی را در آنها رعایت می‌کنند. بعضی از آنها برای نشان دادن جراحات و جای زخم‌ها از رنگ سرخ و سیاه استفاده می‌کنند[۵۱].

سفرنامه‌ای از یک سیاح گمنام در دورهٔ شاه سلطان حسین موجود است که در آن مراسم عزاداری طوری وصف می‌شود که گویی تعزیه‌خوانی متحرک پدید آمده است، چون تعزیه روی ارابه‌ها اجرا می‌شده است. از آنجا که ارابه وسیله‌ای متحرک بوده است، بازیگران می‌توانسته‌اند محله به محله و گذر به گذر شهر را بگردند و مراسم عزاداری برپا دارند. از طرف دیگر، امکان تزیین صحنه و یا به اصطلاح امروزی دکوربندی و صحنه‌آرایی روی ارابه به سهولت صورت می‌گرفته است. سیاح گمنام می‌نویسد: «زندگی

او (امام حسین) اعمال و جنگ‌ها و شهادتش روی ارابه‌هایی که به شکل صحنهٔ تئاتر تزیین یافته، قسمت به قسمت به نمایش درمی‌آیند؛ آن هم به ویژه در مراسم عزاداری پرشکوه و پرتماشاگر». وی سپس دربارهٔ تزیین این ارابه‌ها می‌نویسد: «ارابه‌های زیادی دیده می‌شوند که در حرکت‌اند و روی آنها افرادی، با علم و آلات و ادوات جنگی در دست، قسمتی از اعمال حسین را به نمایش می‌گذارد. ازجمله روی ارابه‌ای شهادت او نشان داده می‌شود و در قسمت فوقانی ارابه پوشش وجود دارد که روی آن شن ریخته‌اند و به مثابهٔ میدان جنگ در یک دشت بی‌آب و علف است. در زیر این پوشش مردانی پنهان شده‌اند و سر و دست و بازوان خود را که نمایشگر سرهای بریده و خونین و دست‌های شکسته است، از سوراخ‌های پوشش بیرون کرده‌اند»[۵۲]. این اطلاعات نخستین نمونه‌های تعزیه‌خوانی را نشان می‌دهد، ولی هنوز اجرای نمایشی وقایع کربلا تکوین نیافته بود.

۲. قمه‌زنی

مراسم قمه‌زنی پیش از دورهٔ صفویان وجود نداشته است و تصور می‌رود که قزلباشان آناتولی مبدع آن بوده‌اند. قمه‌زنان در روز عاشورا و روز بیست و یکم ماه رمضان (روز شهادت امام علی) لباس سفید به نشانهٔ کفن بر تن می‌کردند و موی سر را از ته می‌تراشیدند. پیش از طلوع آفتاب با قمه یا شمشیر بر فرق سر می‌کوفتند. گاهی افرادی بودند که برای کنترل شدت ضربات، چوبدستی را مقابل قمه یا شمشیر می‌گرفتند. اگر کسی بر اثر این ضربات کشته می‌شد، او را شهید می‌نامیدند و بنا به اعتقاد قزلباش، در آن دنیا با امام حسین(ع) محشور می‌شد. پس از پایان مراسم، سرشان را می‌شستند و با دستمال می‌بستند و لباس‌های سفید خون‌آلود را در مکان خاصی دفن می‌کردند[۵۳].

فیگوئروا و دلاواله، در سفرنامه‌های خود صحبتی از قمه‌زنی و یا تیغ‌زنی نمی‌کنند؛ اما برادران شرلی به روزگار شاه عباس اول، به افرادی اشاره می‌کنند که «برهنه راه می‌روند و لباسی از نمد آبی‌رنگ می‌پوشند و در سالروز قتل مرتضی علی، با کارد خود را مجروح می‌کنند و طوری عذاب‌های سخت به خود می‌دهند که گاهی می‌میرند»[۵۴].

الئاریوس نخستین سیاحی است که گزارشی مبسوط از قمه‌زنی ارائه می‌دهد. او می‌نویسد که در اردبیل، پس از طلوع آفتابِ روز عاشورا، شماری از مردمان جلوی مزار

شیخ صفی گرد می‌آیند و به تیغ‌زنی می‌پردازند. بدین معنی که عده‌ای با چاقو بازوهای خود را خراش می‌دهند و مجروح می‌کنند و جمعی هم رگ‌های خود را می‌زنند تا از آنها خون جاری شود، طوری که تا حوالی ظهر زمین این میدان را خون فرا می‌گیرد. عده‌ای از پسران و نوجوانان هم که بازوهای خود را خراش داده و مجروح کرده‌اند، با مشت روی جراحات می‌کوبند و تمامی سر و صورت و دست خود را خونین می‌کنند. به گفتهٔ الئاریوس ایرانیان این کار را به یادبود خون‌ریزی و شهادت امام حسین(ع) و یاران او می‌کنند و معتقدند با خونی که از آنها جاری می‌شود، گناهانشان شسته می‌شود و کسانی که در روز عاشورا و روز شهادت امام علی(ع) و عید قربان بمیرند، آمرزیده خواهند شد[۵۵].

کمپفر هم در سفرنامهٔ خود به تیغ‌زنی اشاره می‌کند و معلوم است که این کار را از نزدیک ندیده است. او می‌نویسد: «در بعضی از شهرها شرکت‌کنندگان در این تشییع جنازه نعش‌گردانی با تیغی که در دست دارند، به سر خود که تازه تراشیده شده، زخم می‌زنند. به عبارت دیگر برش دایره مانندی در پیشانی و دو خراش طولی در جمجمه خود ایجاد می‌کنند تا این قتل شرم‌آور را به صورتی محسوس مجسم کرده باشند»[۵۶].

۳. سنگ‌زنی و نعش‌گردانی سیاه‌تنان و سرخ‌تنان

از نمایش‌های مذهبی روزهای عزاداری ماه محرم سنگ‌زنی بوده است. دلاواله از افرادی صحبت می‌کند که «دو تکه چوب یا دو استخوان دندهٔ حیوانی را که در دست دارند به هم می‌زنند و نوایی محزون و غم‌انگیز درمی‌آورند. این نوا را گروهی با نوعی پایکوبی و حرکات و تکان‌های بدنشان همراهی می‌کنند تا غم و اندوه را تداعی کنند»[۵۷]. الئاریوس که در اردبیل با این نوع افراد مواجه شده است، می‌نویسد که آنها را به زبان محلی «چاک چاکو» می‌نامند. این جوانان خود را از سر تا پا با نفت و خاکهٔ زغال سیاه و براق می‌کنند، طوری که مثل شیاطین به نظر می‌رسند. سنگ‌هایی در دست دارند که آنها را به هم می‌کوبند و فریاد می‌زنند: یا حسین، یا حسین. وقتی شور و هیجان آنها مضاعف می‌شود، چند بار سنگ را بر سینه می‌کوبند. به نظر الئاریوس این گروه از جوانان ظاهراً باید از افراد فقیری باشند که با چنین شیون و زاری و نمایشی تمام دههٔ محرم

مقابل حجره‌های بازار پرسه می‌زنند تا به آنها صدقه بدهند. اینان شب‌ها هم برای خواب به منزل نمی‌روند، بلکه به نشانهٔ اندوه و غمی که از شهادت حسین(ع) دارند، روی خاکستر آشپزخانهٔ شیخ صفی می‌خوابند[۵۸].

گروهی دیگر هم مانند این افراد به بدن خود رنگ قرمز می‌مالند تا به این ترتیب پیکر غرقه در خون امام حسین(ع) را به یاد بیاورند[۵۹]. فیگوئروا هم از گروهی گزارش می‌دهد که «همهٔ بدنشان، جز قسمت‌هایی که سرشت آدمی به پوشیدن آنها فرمان می‌دهد، برهنه است و بدن خود را با رنگ سیاه درخشانی چنان رنگین کرده‌اند که بی‌شباهت به حبشی‌های براق‌پوست نیستند. آنها با آهنگ طبل و شیپور به حالت رقص حرکت می‌کنند. در صورت برخورد با گروه دیگر از قماش خودشان با مشت و لگد به جان هم می‌افتند و اگر کارد یا خنجری به‌دست بیاورند، یکدیگر را می‌کشند. اینان کسانی را که در این برخوردها به قتل برسند، شهید تلقی می‌کنند و این‌گونه مرگ را به فال نیک می‌گیرند[۶۰]. فیگوئروا مطلبی دربارهٔ سرخ‌تنان ندارد، اما دلاواله می‌نویسد که افرادی بدنشان را سیاه می‌کنند و کوچه به کوچه می‌گردند و عده‌ای دیگر نیز، که کاملاً برهنه هستند، برای نشان دادن خون به زمین ریختهٔ حسین و مرگ دردناک او، تمام بدنشان را قرمز می‌کنند[۶۱].

تاورنیه هم از افرادی صحبت می‌دارد که سرتاسر بدن و چهرهٔ خود را سیاه می‌کنند و به کوچه‌ها می‌روند و قلوه‌سنگ‌هایی را که در دست دارند به هم می‌کوبند و درحالی‌که هزاران پیچ و تاب به تن و چهرهٔ خود می‌دهند، مدام فریاد می‌زنند: حسین، حسین، حسین، حسین؛ با چنان قوتی که کف از دهانشان خارج می‌شود؛ و عده‌ای هم شب هنگام از آنها در خانه‌هایشان پذیرایی می‌کنند[۶۲].

سیاحان و سفیران اروپایی در وصف مراسم عزاداری ماه محرم و حتی ماه رمضان به نعش‌گردانی هم اشاراتی دارند که به بعضی از آنها در مبحث دستجات عزاداری اشاره شد. به‌ویژه الئاریوس از نعش‌گردانی عزاداران در ۲۱ ماه رمضان در شهر شماخی مطالبی جالب ارائه می‌دهد[۶۳]. اطلاعات قابل توجهی هم دربارهٔ مراسم نعش‌گردانی امام حسین(ع) در اردبیل دارد. او می‌نویسد: آنها ضمن «حمل پرچم‌ها و علم‌ها، اسب‌ها و شترهایی را که بر پشت آنها پارچهٔ نیلی‌رنگ انداخته‌اند، در شهر به گردش درمی‌آورند. در پارچه‌ها

تیرهایی فرو رفته باشد و نماد تیرهایی فرو رفته که به نظر می‌رسد براثر تیراندازی به بدن چهارپایان فرو رفته باشد و نماد تیرهایی است که دشمنان بر بدن اسب امام حسین فرو نشانده بودند. بر پشت اسب‌ها و شترها پسر بچه‌هایی نشسته‌اند و در مقابل خود تابوت‌هایی دارند که با کاه و پوشال پر شده است. اینها نمادی از فرزندان وحشت‌زدهٔ امام حسین‌اند. بر روی چند اسب دیگر دستاری زیبا، شمشیر و کمان و تیردانی پر از تیر به‌چشم می‌خورد که نشان‌دهندهٔ اسلحهٔ امام حسین است»[۶۴].

تاورنیه هم لابه‌لای گزارش خود از مراسم عزاداری حسینی، به آیین نعش‌گردانی اشاره دارد و جزئیات آنرا توضیح می‌دهد (به بحث دسته‌گردانی رجوع شود). یک جا هم می‌نویسد: «مردم عماری‌ها را در طول روز در شهر می‌گرداندند و وقتی دو دسته به هم می‌رسیدند. به جان هم می‌افتادند و یکدیگر را به شدت مضروب می‌کردند. زیرا به آنها اجازهٔ حمل اسلحهٔ دیگری جز چوبدستی، که شبیه دیلم است، نداده‌اند»[۶۵]. کمپفر در روز عاشورا به مراسم نعش‌کشی و نعش‌گردانی اشاره می‌کند: «در این روز مردم به صورت دسته‌جمعی تابوت امام مقتول را که چون سرپوش ندارد جسد خون‌آلود پسربچه‌ای که خود را به مردن زده، از آن دیده می‌شود، حمل می‌کنند. پسربچه حین حرکت دسته آه می‌کشد و ناله می‌کند»[۶۶].

۴. دفن‌شوندگان

فیگوئروا و دلاواله به مراسم عجیب دیگری در ایام دههٔ محرم اشاره دارند که در نوع خود منحصر به فرد است. فیگوئروا می‌نویسد:

«کسانی هستند که در مراکز تجمع مردم گودالی می‌کنند و تمام بدن برهنهٔ خود را تا گردن در خاک فرو می‌کنند به‌طوری‌که جز سرشان بیرون نمی‌ماند. اینان رفیقی دارند که از حاضران و یا رهگذران برای آنها صدقه جمع می‌کنند»[۶۷]. او سپس فن این کار را توضیح می‌دهد و می‌نویسد: «آنها پیش از فرو رفتن در گودال، در سبدی به اندازهٔ قامتشان فرو می‌روند و درِ تنگِ سبد را کاملاً به گردن می‌چسبانند. پس از آنکه با سبد در گودال فرو می‌روند، قسمت‌های خالی بیرون سبد را تا زیر ریششان از خاک پر می‌کنند و عصر هنگام نیز به کمک همدستان از سبد خارج می‌شوند و شب را به خوردن و

استراحت می‌گذرانند و صبح فردا، پیش از روشن شدن هوا، به سبد باز می‌گردند و تا آخرین روز عزاداری کار خود را ادامه می‌دهند»[۶۸]. اطلاعات دلاواله اندکی با گزارش فیگوئروا فرق دارد. او از خمرهٔ گل‌آلودی صحبت می‌کند که عده‌ای از فقرا خود را تا گلو در آن فرو می‌برند و «سر خود را در خمرهٔ سفالی قرار می‌دهند که دهانهٔ تنگی به اندازهٔ ورود سر دارد و مخصوص این کار است. اطراف این خمرهٔ گل‌آلود مشبک است و برای ورود هوا، روزنه‌هایی دارد، ولی چنان سر آنرا می‌پوشانند که به نظر می‌آید در گل مدفون شده‌اند. در تمام طول روز، از طلوع آفتاب تا هنگام شب به این ترتیب در گل می‌مانند و در این مدت فقیر دیگری که در کنار دست هر یک از آنهاست، از مردم صدقه می‌طلبد و برای رهگذران دعا می‌کند»[۶۹].

این نمایش را سیاحان دیگر گزارش نکرده‌اند. با این نمایش شاید می‌خواسته‌اند جلوه‌ای از سرهای بریده شهدای کربلا را به نمایش بگذارند. اجراکنندگانِ این نمایش با این تمهیدات تأثر بینندگان را برمی‌انگیختند و کمک مالی آنها را به خود جلب می‌کردند. این نوع نمایش‌ها در حقیقت دو وجه داشته است: اعتقادی و مادی. فیگوئروا این افراد را مشتی کلاش می‌نامد که با به بازی گرفتن احساسات مذهبی مردم، آنها را به صدقه دادن وادار می‌کنند. دلاواله بی‌آنکه قضاوتی در باب عمل این افراد بکند. تنها به گزارش عمل نمایشی آنها می‌پردازد.

۵. عمرکُشان

منابع دورهٔ صفوی به یک نمایش دیگر در ایام محرم اشاره دارند. دشنام گفتن به خلفای ثلاثه در دورهٔ صفوی شیوع یافت و این دشنام‌گویی گاهی به بعضی نمایش‌ها و تظاهرها هم کشید. یکی از این نمایش‌ها عمرکشان بود که ظاهراً علاوه بر ۲۶ ذیحجه و یا ۹ ربیع‌الاول هر سال (سالمرگ عمر) در مراسم سوگواری ماه محرم نیز اجرا می‌شد. در این مراسم آدمکی از بوریا و کاه، که آنرا عمر می‌نامیدند، می‌ساختند و به نفت می‌آغشتند و آتش می‌زدند و گرد آتش به دست گرفتن و سب و لعن عمر می‌پرداختند.

دلاواله می‌نویسد: «شنیدم که شب قبل از شب تاسوعا عمر و عده‌ای دیگر از سران فرقهٔ مخالف را که به خاطر حمله به حسین مورد طعن و لعن هستند، در میدان آتش

زده‌اند»[۷۰]. جملی کارری هم این آیین را در ایام عزاداری حسینی قرار می‌دهد و می‌نویسد: «روز چهارشنبه از طرفداران علی کار عجیبی سر زد. در تمام محلات شهر آدمکی پر از کاه ساختند و مدتی آنرا در معرض تماشا گذاشتند و سپس پشت خزی نشاندند و در محله گرداندند. مردم این آدمک را عمر بن مرجانه می‌نامیدند. بسیار خشمگین بودند تاحدی‌که عمر بن مرجانه را با خر یک جا آتش زدند. این اقدام نشانهٔ کینه‌توزی ایرانیان نسبت به غاصبان حق و قاتلان پسران پیامبر اسلام است. سوزاندن خر بی‌گناه فردای آن روز مایهٔ تأثر و درعین‌حال خندهٔ شدید سفیر، پرالی و من شده بود»[۷۱]. بعید نیست که منظور از عمر بن مرجانه، عمر سعد یکی از اشقیای واقعهٔ کربلا بوده باشد.

نمایش‌های غیرمذهبی

مقدمه

نمایش‌های غیرمذهبی را در ادوار قدیم، به پیروی از حسین واعظ کاشفی در *فتوت‌نامه*، زیر عنوان معرکه و معرکه‌گیری بررسی می‌کنیم. معرکه به مفهوم آوردگاه یا به تعبیر او «حربگاه» است و در اصطلاح نمایشی به دیدهٔ همو «موضعی را گویند که شخصی آنجا باز ایستد و گروهی مردم آنجا بر وی جمع شوند و هنری که داشته باشد به ظهور رساند و این موضع را معرکه گویند» معرکه‌گیر هنر خود را ظاهر می‌کند و گروهی تفرج می‌کنند، چون «در حربگاه هم بعضی به هنر نمودن مشغول‌اند و بعضی به تفرج»[۷۲].

اگر تعبیر واعظ کاشفی از معرکه را با مفهوم امروزی آن تطبیق دهیم و بخواهیم اصطلاح امروزی نمایش را به‌جای آن بگذاریم، باید از کلمهٔ «صحنه» (Stage) بهره بگیریم که بازیگران در آن به اجرای نمایش می‌پردازند. این صحنه گاهی برای اینکه فضا و احساس نمایش را القا کند، صحنه‌آرایی می‌شود و چنین تمهیدی گاهی در معرکه، به‌خصوص در نمایش‌های عروسکی از نوع خیمه شب‌بازی هم دیده می‌شود. صحنه‌پردازی از عناصر اصلی نمایش است که با سایر عناصر همچون شخصیت، اندیشه، بیان و موسیقی درهم می‌آمیزد و فضای نمایشی قابل تعریفی را پدید می‌آورد. اصطلاح معرکه گرفتن و معرکه بستن هم از اینجا پیدا شده است؛ یعنی جایی از میدان‌ها و گذرگاه‌های عمومی

که معرکه‌گیرانی چون شعبده‌بازان و حقه‌بازان بساط نمایش خویش را می‌گستراندند و مردم را دور خود جمع می‌کردند. معرکه‌گیر کسی را می‌گفتند که هنگامهٔ نمایش را گرم می‌کرد. معرکه‌گیری شامل بسیاری از نمایش‌هایی بود که برای عامهٔ مردم در معابر عمومی و کوچه و بازار اجرا می‌شد و از شعبده‌بازان و حقه‌بازی، مارگیری، کشتی‌گیری، رسن‌بازی، تاس‌بازی، سگ‌بازی و میمون‌بازی گرفته تا مسأله‌گویی و مناقب‌خوانی و سخنوری، مدیحه‌خوانی و قصه‌سرایی و غیره را شامل می‌شده است.

کاشفی می‌نویسد: «هر که قدم در معرکه نهد باید که در هر فن که دخل بکند بدان عالم باشد تا او را صاحب معرکه توان گفت»[۷۳]. پس مهم‌ترین شرط معرکه و معرکه‌گیری را دانش می‌داند که اگر معرکه‌گیر آنرا نداشته باشد، «از سر خود خبر» نخواهد داشت. او ارکان معرکه را چهار چیز می‌داند: ۱. شستشوی: یعنی هنگامی‌که معرکه‌گیر وارد میدان می‌شود، باید پاک و پاکیزه باشد؛ ۲. رفت‌وروب: یعنی موضعی را که در آن معرکه می‌گیرند، از «خار و خاشاک و قاذورات پاک سازد»؛ ۳. گفتگوی: یعنی سخنش را طوری ادا کند که بر دل مستمعان بنشیند؛ ۴. جستجوی: یعنی «آنچه از حاضران مجلس طمع می‌دارد بجوید»[۷۴].

او آداب به معرکه درآمدن را نیز چهار چیز می‌داند: اول طهارت؛ دوم وقتی که پای در معرکه می‌نهد؛ سوم نام خدای تعالی بر زبان راند؛ چهارم به مستمعان و حاضران سلام دهد[۷۵]. کاشفی گشاده‌رویی و چالاکی، سبک‌روحی و وقت‌شناسی، نرم‌گویی و نرم‌خویی، مددخواهی از مستمعان و یادآوری پیش‌کسوتان و بزرگان حاضر در معرکه، و فرستادن صلوات و دعاگویی به دل و جان را از ویژگی‌های معرکه‌گیر (نمایش دهنده) برمی‌شمارد[۷۶].

کاشفی کمال معرکه‌گیری را در پنج چیز می‌داند؛ پاکی اعتقاد، دوری از حقد و حسد، توکل داشتن، دوری از ریب و ریا و تکبر، آراستگی به حلیهٔ تواضع و خاک نهادی[۷۷]. او بهترین معرکه را معرکه‌ای می‌داند که از آن مائدهٔ دین و دنیا حاصل شود و بدترین معرکه را معرکه‌ای می‌داند که در آن سخنان نامشروع و حرکات نالایق واقع شود[۷۸].

کاشفی اهل معرکه را به سه طایفه (طبقه) تقسیم می‌کند: ۱. اهل سخن؛ ۲. اهل زور؛ ۳. اهل بازی. طبقه‌بندی او تقریباً تمامی نمایشگران جامعه را دربرمی‌گیرد. ما در این مقام به پیروی از او، نمایش‌های غیرمذهبی و اهل نمایش را به سه طبقه اهل بازی،

اهل زور و اهل سخن تقسیم می‌کنیم.

اهل بازی

کاشفی در صحبت از اهل بازی، که فصل چهارم از مبحث ارباب معرکه (نمایش) را به آنها اختصاص می‌دهد، آنها را در چند قسم مورد بحث قرار می‌دهد.

۱. تاس‌بازی

تاس (طاس) لغتی است فارسی و به معنی تشت بزرگ و ظرفی که در آن آب می‌نوشیدند.

تاس‌باز به کسی گفته می‌شد که از زیر خرقه تاس‌ها را در می‌آورد و آنها را در هوا می‌افکند و سپس بر سر چوب می‌رفت و با آن حرکات و بازی‌های عجیب و غریب انجام می‌داد. این نمایش در زمرهٔ نمایش‌های شعبده‌بازی بود[۷۹]. کاشفی می‌گوید که بعضی‌ها تاس‌بازی را هنر می‌دانند نه بازی، او منشأ آنرا به دَور فلک مانند می‌کند که همواره در گردش است و هر بار تاس نورانی کوکبی را در زیر دامن خرقهٔ کبود خود پنهان می‌کند و تاس کوکب دیگری را بیرون می‌آورد[۸۰]. تاس‌باز در نمایش‌بازی خود چهار عمل انجام می‌داد: اول، جبه می‌پوشید؛ دوم چرخ می‌زد؛ سوم، تاس را زیر رخت خود پنهان می‌کرد؛ و چهارم اینکه آنرا در چشم به‌هم زدنی باز می‌آورد و به هوا پرتاب می‌کرد و روی چوبی می‌چرخاند. این حرکات را چنان با سرعت انجام می‌داد و در اجرای آن چنان شیرین‌کاری‌ها و ظرافت‌ها به‌کار می‌برد که این بازی را در دورهٔ صفوی در ردهٔ شعبده‌بازی قرار می‌دادند.

۲. لعبت‌بازی (خیمه‌شب‌بازی)

لعبت‌بازی که به آن شب‌بازی، پرده‌بازی هم اطلاق می‌شود و اجرا کنندهٔ آنرا شب‌باز یا صورت‌باز و لعبت‌باز می‌گفتند، همان خیمه‌شب‌بازی است که پیشینه‌ای دیرینه در ایران دارد؛ اما در منابع، جز به‌گونه‌ای جسته و گریخته، از آن یاد نشده است. گفتنی است که چون این نمایش‌ها بیشتر در بین مردم کوچه و بازار متداول بوده است، جنبهٔ

عامیانگی آن موجب شده تا در محافل فرهیخته کمتر محل توجه قرار گیرد، مگر اینکه دانشوران به تمثیل و تشبیه از آن یاد کرده و معناهایی نهفته از آن اراده نمودند. شاید این رباعی خیام از این حیث بیشترین شهرت را داشته باشد:

لعبت‌بازی پس این پرده هست — گرنه بر او این همه لعبت که بست
دیدهٔ دل محرم این پردهٔ ساز — تا چه برون آید از این پرده‌باز
کز پس این پرده زنگارگون — غارتیان‌اند ز غایت برون[۸۱]

در مثنوی *اشترنامه* (منسوب به عطار، وفات: ۶۱۶ق) شعری آمده در باب یک نفر پرده‌باز از یک قبیلهٔ ترک با هفت شاگرد که هر یک مسئول پرده‌ای از پرده‌های هفت‌گانه بوده‌اند و با صورت‌های رنگین و غریب آنها را حرکت می‌داده‌اند. عطار در شعری دیگر از استاد پرده‌سازی سخن می‌گوید که ریسمانی بر نطع بسته بود و صور مختلف را با آن حرکت می‌داد و موضوع نمایش او خیر و شر، و بازیگرانش هم انسان و حیوان بودند. پس از پایان نمایش هم عروسک‌هایش را در یک صندوقچه سرازیر می‌کرد[۸۲]. گرچه شاعر با پیش کشیدن این داستان یک مضمون عرفانی را گزارش می‌دهد، اما کارمایهٔ او از نمایش ریشه می‌گیرد که در جامهٔ واقعیت وجودی داشته و اجرا می‌شده است.

از قرار معلوم لعبت‌بازان چین تجربه‌ای کامل در این نوع نمایش داشتند، چون گزارش جوینی از آنها در دربار اوگتای قاآن، خان بزرگ مغول، نشان از این مهارت و استادی و تجربه دارد:

دیگر از ختای لعابان آمده بودند و لعبت‌های ختایی عجیب که هرگز کس مشاهده نکرده بود، از پرده بیرون می‌آوردند. از آن جملت یک نوع صور هر قومی بود. در انتهای آن پیری را با محاسن سپید کشیده و دستاری در سر پیچیده، در دنبال اسب بسته بر روی کشان بیرون آوردند. پرسید که صورتِ کیست؟ گفتند صورت مسلمانی است که لشکرهای ایشان بر این نمط از بلاد بیرون می‌آوردند. فرمود: کار لعب در توقف دارند[۸۳].

رشیدالدین فضل‌اللّه هم در *جامع‌التواریخ* از این داستان یاد می‌کند و اینکه چون اوگتای قاآن آنرا دید، گفت که: «بازی فرو گذارید». و از اینکه ختائیان مسلمانان را تحقیر کرده بودند، آنها را محل عتاب قرار داد و به آنها توصیه کرد که «من‌بعد بر چنین حرکاتی اقدام» ننمایند[۸۴].

عصار تبریزی از شاعران دربار آل جلایر در سدهٔ ۸ق در مثنوی *مهر و مشتری* خود به صراحت از خیمه‌شب‌بازی سخن می‌راند:

نماز شام کاین گردون شب‌باز　　کشید از بهر بازی خیمه را باز
به چستی از درون خیمه فی‌الحال　　برون آورد چندین گونه تمثال[۸۵]

حافظ هم اشاراتی به این نوع نمایش دارد. حسین واعظ کاشفی به چیزی فراتر از خیمه‌شب‌بازی اشاره می‌کند. از سخنان او برمی‌آید که بازی خیمه در روز انجام می‌گرفته و بازی پیش‌بند در شب. وی می‌نویسد:

اگر پرسند که مخصوص لعبت‌بازان چیست، بگوی خیمه و پیش‌بند؛ و بازی خیمه در روز توان کرد و بازی پیش‌بند در شب؛ و پیش‌بند صندوقی را گویند که در پیش آن خیال‌بازی می‌کنند و در روزبازی به دست حرکت کنند و در شب‌بازی رشته‌ای چند را متحرک سازند[۸۶].

از اشارات کاشفی پیداست که سه نوع نمایش عروسکی، به لحاظ تکنیکی، مرسوم بوده است: یک نوع خیال‌پردازی بوده که در آن تصاویر را روی پرده می‌انداخته‌اند. دوم نمایش عروسکی که عروسک‌گردان آنها را با دست حرکت می‌داده و این نمایش عروسکی در روز انجام می‌گرفته است. سوم اینکه عروسک‌گردان، عروسک‌ها را با رشته‌های نخ به حرکت وا می‌داشته و این نمایش در شب اجرا می‌شده که همان خیمه‌شب‌بازی است. کاشفی در جای دیگر می‌نویسد:

عزیزی گفته است که روزی به هنگام لهوی حاضر شدم. شخصی را دیدم نشسته و چادری در سر کشیده و دو صورت در زیر چادر نگاهداشته، گاه به زبان یک صورت سؤال می‌کند و با آواز، مردی بالغ و بلندآواز؛ و با خود جواب می‌گوید به زبان صورت دیگر به آواز دختری خرد و باریک‌آواز؛ و باز در یک حالت چنان سخن می‌گوید که سؤال و جواب ایشان به اختلاف اصوات هر دو از وی توان شنید و در اثنای سؤال و جواب، حال مؤدی به خصومت شد و بر یکدیگر زدند و باز به صلح مشغول شدند و این همه قول و فعل یک کس بود که در زیر آن چادر بازی می‌کرد[۸۷].

به‌هرحال از نوشته‌های کاشفی برمی‌آید که این بازی عروسکی با دست صورت می‌گرفته و سه شخصیت داشته و هرکدام با صدایی خاص صحبت می‌کردند و مجری

هر سه شخصیت یک تن بوده است.

سایه‌بازی هم نوع دیگری از نمایش‌های عروسکی بود که بدان خیال‌بازی یا بازی خیال نیز اطلاق می‌شد. این بازی را روی نطعی (سفره‌ای) اجرا می‌کردند و خیال‌باز و سایه‌باز هم اجراکنندهٔ آن محسوب می‌شد. در منابع گاهی هم از فانوس خیال صحبت به میان آمده که رابطه‌ای تنگاتنگ با سایه‌بازی داشته است. اصطلاح سایه‌بازی و خیال‌بازی بارها در اشعار شاعران انعکاس یافته است. اسدی طوسی (۳۸۹-۴۶۵ق) در *گرشاسپ‌نامه* می‌نویسد:

چه چابوک دست است بازی سگال — که در پرده داند نمودن خیال
دو پرده بدین گنبد لاجورد — ببندد همی گه سیه، گاه زرد
به بازی همی زین دو پرده برون — خیال آرد از جانور گونه‌گون[۸۸]

خاقانی، شاعر سدهٔ ۶ق، هم در اشعار خود از لعبت‌بازی و خیال‌بازی و پرده‌بازی سخن می‌گوید:

در پرده دل آمد دامن گشاد خیالش — جان شد خیال‌بازی در پردهٔ وصالش[۸۹]

شاید نظامی از جمله شاعرانی باشد که بیشترین بهره را از این اصطلاحات در مقام تشبیه و استعاره برده باشد. در مثنوی‌های *خسرو و شیرین*، *هفت پیکر* و *اقبال‌نامه* بارها با این مفاهیم روبه‌رو می‌شویم که پا به مفاهیم دیگری می‌کشاند. در *شرفنامه* آمده است:

شب و روز از این پردهٔ نیلگون — بسی بازی چابک آرد برون
گر آید ز من بازی ای دلپذیر — هم از بازی چرخ گیرنده گیر
ز نیرنگ این پردهٔ دیر سال — خیالی شدم چون نبازم خیال
بر آنم که این پرده خالی کنم — در این پرده جادو خیالی کنم
خیالی برانگیزم از پیکری — که نارد چنان هیچ بازیگری[۹۰]

این مفاهیم سرراست با موضوع سایه‌بازی و خیال‌بازی سر و کار دارد که نظامی بارها شاهد اجرای آن در کوچه و بازار بوده است. اما این بازی در زمان او جنبهٔ عامیانگی خود را از دست داده و سازه و مفهوم فرهنگی ویژه‌ای به خود گرفته است. خیام هم از فانوس خیال سخن می‌گوید و چرخ و فلک را بدان مانند می‌کند:

این چرخ فلک که ما در او حیرانیم — فانوس خیال از او مثالی دانیم

خـــورشید چراغدان و عـالم فـانوس مـــا چـون صوریم و کاندرو حیرانیم

یا غزالی می‌گوید:

دهر فانوس خیالی و عالمی حیران در او

مردمان چون صورت فانوس و سرگردان در او[۹۱]

بعید نیست که اصطلاح فانوس خیال به‌تدریج تغییر کرده و تبدیل به بازی خیال و یا سایه‌بازی شده است. این بازی نه تنها در ایران، بلکه در نواحی دیگر جهان اسلام هم رواج داشته است. چنان‌که در مصر از این نوع نمایش‌ها یاد شده است[۹۲].

نکتهٔ گفتنی اینکه اهل شرع را با این نوع بازی‌ها میانه‌ای نبود و اصولاً آنرا در زمرهٔ بازی‌های حرام برشمرده‌اند. در *بحرالفواید* آمده که «نواختن طبل، چنگ یا نی، بندبازی و عروسک‌بازی حرام است چون فضایل انسان را زایل می‌کند»[۹۳]. از اینجاست که داستان بهایی غزولی در *مطالع‌البدور* معنا پیدا می‌کند. بهایی غزولی می‌نویسد که صلاح‌الدین ایوبی با قاضی فاضل در جلسه‌ای شرکت داشتند که در آن نمایش سایه‌بازی برگـزار می‌شد و طوری بود که قاضی از شدت تعصب می‌خواست جلسه را ترک گوید، امـا از ترس صلاح‌الدین جرئت این کار را نداشت و به ناچار تا آخر بازی نشست. پس از خاتمهٔ بازی، صلاح‌الدین از او دربارهٔ چگونگی بازی پرسید و قاضی شروع به تعریف از این بازی کرد[۹۴].

در منابع دورهٔ صفوی بارها از خیمه‌شب‌بازی و اجرای آن در ملأ عام صحبت شده است. در *احیاءالملوک* از میرحسن خیال‌باز یاد می‌شود که در نمایش‌های عروسکی و نیز در شعبده‌بازی نظیر نداشته است و ازاین‌رو حاکم سیستان او را جزو ملازمان خود قرار داده بود[۹۵]. عروسک‌گردان‌ها و خیمه‌شب‌بازان در دربار حکمرانان محلی ارج و قربی داشتند. مثلاً خان احمد خان گیلانی در حدود سال ۹۸۲ق دستور داد از عراق عجـم و خراسان شب‌بازانی را به دربار او بیاورند[۹۶].

کوتوف، بازرگان روس، از نمایش‌های مختلف ازجمله خیمه‌شب‌بازی در قزوین در ۱۰۳۳ق یاد کرده است. او در قزوین شاهد انواع سرگرمی‌ها و نمایش‌ها بود. کشتی‌گیران کشتی می‌گرفتند و عروسک‌ها می‌رقصیدند[۹۷]. رافائل دومان، کشیش فرانسوی، که سال‌ها در اصفهان اقامت داشت، در میان نمایشگران اصفهانی از لعبت‌بازان و خیمه‌شب‌بازان

یاد می‌کند، اما عروسک‌های آنها نظر وی را به خود جلب نمی‌کند، چون مـی‌نویسـد: «درست برخلاف گفته‌های خیمه‌شب‌بازان که از عروسک‌ها و نمایش‌هایشـان تعریـف می‌کنند، عروسک‌های آنها خشن و بدوی هستند»[۹۸].

تاورنیه هم اشاراتی به نمایش‌های مردمی ازجمله خیمه‌شب‌بازی دارد. نمایش‌های خیمه‌شب‌بازان در میدان نقش‌جهان اصفهان اجرا می‌شد. وی می‌نویسد:

طرف عصر خیمه‌شب‌بازان گرد محل چهارگوشی را با پرده می‌گیرند و از میان پردهٔ بسیار نازک، عروسک‌های خود را نشان می‌دهند که سایه‌های روی پرده‌اند و هـزاران حالت خنده‌دار به‌وجود می‌آورند. وقتی که بازی تمام می‌شود، از حاضران چیزی تقاضا می‌کنند و هرکس هرچه مایل است به آنها می‌دهد[۹۹].

الئاریوس در سفرنامهٔ خود تصویر یک نفر شعبده‌باز و عروسک‌گردان روسی را می‌آورد. عروسک‌گردان بالاپوشی دور بدنش می‌بست و آنرا با چوبی تا سر و شانه‌اش بالا می‌کشید و به صورت تئاتر متحرکی درمی‌آورد و در خیابان‌ها و کوچه‌ها راه می‌افتاد و در همان حال هم عروسک‌ها را بازی می‌داد. حاکم شماخی، سفیر هلشتاین را به خیمهٔ خود دعوت می‌کند. در این خیمه انواع نمایش‌ها و سرگرمی‌ها اجرا می‌شد. از جمله شعبده‌بازان و رقاصان و میمون‌بازان (قرّادان) و نیز عروسک‌گردانانی که به شیوهٔ عروسک‌باز روسـی عمل می‌کردند، نمایش می‌دادند[۱۰۰].

اگر نوشتهٔ حسین تحویلدار در باب لوطی‌های خیمه‌شب‌گردان را به دورهٔ صفویان هم تعمیم دهیم، چون به نظر او در زمان خودش (دورهٔ قاجار) کار آنها مطرود شـده بود، چگونگی نمایش خیمه‌شب‌بازی اندکی روشن می‌شود. اطلاعات او با گزارش تاورنیه تا حدودی همخوانی دارد. وی می‌نویسد:

قسم دیگر، لوطی‌های خیمه‌شـب‌بـاز اسـت کـه شـب‌هـای عـیش و عروسـی‌هـا خیمه‌شب‌بازی برپا می‌کنند و صورتی از مقوا ساخته‌اند که پشت پرده متصل می‌نمایند و می‌ربایند و اقسام رنگ‌ها و صداها و حرف‌ها و آوازها از زیر خیمه بروز می‌دهند و این بازی گویا در این زمان (دورهٔ قاجار) متروک شده و از این الواط پیدا نیست[۱۰۱].

نکته‌ای که در نوشتهٔ حسـین تحویلـدار مضـمر اسـت، ایـن اسـت کـه لـوطی‌هـا (عروسک‌گردانان = مرشدان) نمایش‌های خود را علاوه بر امکنهٔ عمومی، در جشن‌هـا

و عروسی‌ها هم راه می‌انداختند. از اینها گذشته، ماهیت نمایش آنها طوری بوده که در ساعات شب می‌بایست انجام بگیرد، یعنی همان نکته‌ای که کاشفی دربارهٔ نمایش پیش‌بند ابراز می‌کند.

«قراگوز» از انواع نمایش‌های عروسکی و نوعی از خیمه‌شب‌بازی بود که بین ترکان آسیای میانه و آسیای صغیر رواج داشت. پهلوان کچل و شاه سلیم از مضامین اصلی این نوع نمایش عروسکی بود که بعدها در ایران هم اجرا می‌شد. اینکه بعضی اعتقاد دارند که نمایش خیمه‌شب‌بازی از ترکستان وارد ایران شده، ظاهراً منشأ در نمایش یاد شده دارد و حال آنکه می‌دانیم که پیشینهٔ خیمه‌شب‌بازی دست‌کم به دوران تاریخ میانهٔ ایران می‌رسد[۱۰۲].

شیوهٔ اجرا

اجرای نمایش‌های عروسکی، به لحاظ تکنیکی به سه شیوه صورت می‌گرفت. در اولی عروسک‌ها را با دست تکان می‌دادند و در دومی تکان دادن آنها با رشته و نخ صورت می‌گرفت و در سومی سایهٔ عروسک‌های دو بعدی را روی پرده می‌انداختند (نمایش سایه‌بازی). اشاره شد که نمایش عروسکی نوع دوم را که در آن عروسک را با نخ تکان می‌دادند، در شب اجرا می‌کردند، چون نخ‌ها و رشته‌ها در سیاهی شب به چشم نمی‌آمد. تعداد نخ‌ها متفاوت بود و بستگی تام به ترکیب حرکت‌های عروسک‌ها داشت. نخ اصلی به سر و شانه بسته می‌شد. کلیهٔ نخ‌ها به چوب ثابتی که در دست عروسک‌گردان بود، وصل بود در یک نمایش عروسکی از هفتاد تا هشتاد عروسک استفاده می‌شد. اندازهٔ عروسک بیست تا سی سانتی‌متر بود. عروسک‌گردان سر و گردن عروسک‌ها یا صورت‌ها را با چوب و مقوا و کهنه پارچه می‌ساخت و لباس‌های عروسک‌ها را خود او می‌دوخت[۱۰۳].

اجرای نمایش روی زمین و در یک خیمهٔ بزرگ مربع شکل صورت می‌گرفت. بلندی دیواره‌های خیمه ۱۷۰ تا ۱۹۰ سانتی‌متر بود. پشت و طرفین خیمه و نیز بالای آن بسته بود. جدار جلویی، آن به پهنای تقریبی ۵۵ سانتی‌متر رو به تماشاچیان باز بود. تماشاچیان روی زمین می‌نشستند و به دلیل تاریکی شب، عروسک‌گردن‌ها را نمی‌دیدند.

در داخل خیمه، در ۶۰ سانتی‌متر جدار جلویی، پرده‌ای بود که بلندی آن به ۸۰ سانتی‌متر می‌رسید. این پرده را با پارچهٔ سفیدی که از ابریشم زربفت بود، می‌پوشاندند[۱۰۴].

نمایش در یک پس‌زمینهٔ تاریک انجام می‌گرفت تا حرکت نخ‌ها دیده نشود. تماشاچیان داخل آنرا نمی‌دیدند، چون پشت پرده پنهان بود. از دیوار جلویی تا پرده با قطعه پارچه‌ای که روی آن نمایش صورت می‌گرفت، پوشیده شده بود. عروسک‌ها را از پشت پرده به صحنه می‌آوردند. گروه کوچکی مرکب از تنبک‌زن، تارزن، کمانچه‌زن و نی‌زن نمایش را همراهی می‌کردند. نمایش‌گردان در داخل خیمه عروسک‌ها را نمایش می‌داد و به حرکت وامی‌داشت و با صدای زیر با عروسک‌ها صحبت می‌کرد و برای درآوردن این صدا، از سوتک (پیش‌چیک: صفیر) استفاده می‌نمود.

یک نفر نمایش‌گردان هم در کنار صندوق عروسک‌ها و یا میان مردم می‌نشست و ضرب یا تنبک می‌نواخت. او با صحبت کردن با عروسک‌ها و سؤال‌های هدایت‌کننده، در سرعت وقایع نمایش مشارکت داشت[۱۰۵]. عروسک‌ها در اثنای نمایش آوازهایی می‌خواندند که هیچ ربطی به محتوا نداشت و برای سرگرمی و خندهٔ حضار بود. بیشتر عروسک‌گردان‌ها بالبداهه صحبت می‌کردند. مناسبت‌ها و شرایط بازی، کلمات و حالات آنها را مشخص می‌کرد. رقص‌ها و معلق‌زنی‌های عروسک‌ها، قسمت‌های شادی‌آور این نوع نمایش‌ها بود. زبانی که در این نمایش به‌کار می‌رفت، زبان عامیانه و آکنده از کنایات معنی‌دار و کلمات گوشه‌دار بود.

۳. شعبده‌بازی (حقه‌بازی)

در تعریف شعبده یا حقه‌بازی گفته‌اند که آنرا نمودی هست، اما بودی نیست. چشم‌بندی، تردستی، نظربندی و نیرنگ‌بازی را ازجمله مترادفات آن آورده‌اند. حرکت دست و سرعت آن در این نمایش‌ها مانند پنهان کردن مهره در زیر کاسه و به سرعت هرچه تمام‌تر از آنجا بیرون آوردن، طوری که کسی در نیابد که بیرون آورده شده است، اهمیت تام دارد. نظامی گوید:

شعبده‌بازی که در این پرده هست بر سرت این پرده به بازی نبست

و حافظ گوید:

آب و آتش به هم آمیخته‌ای از لب لعل
چشم بد دور که بس شعبده‌باز آمده‌ای

تو عمر خواه و صبوری که چرخ شعبده‌باز
هزار بـازی از این طرفه‌تر بـرانگیزد[۱۰۶]

از اینجاست که کاشفی منشأ حقه‌بازی و شعبده‌بازی را به دور فلک «که مهرهٔ ماه را با سایر کواکب گاه پنهان سازد و گاه آشکار گرداند و صد هزار مهرهٔ ثوابت در حقه پنهان کند و یک مهرهٔ رخشنده مهر را بیرون آرد» نسبت می‌دهد و مثال از خواجوی کرمانی می‌آورد که:

صد هزاران مهرهٔ سیمین درون حقه برد
حقه‌باز چرخ و پس یک مهرهٔ زرین نمود[۱۰۷]

کاشفی به معنای نهفته در پس پشت حقه‌بازی توجه مـی‌کنـد و اینکـه حقیقـت حقه‌بازی آن است که بر دور زمان اعتماد نکند، چون هر لحظه عزیزی را از انسان می‌رباید و نقش دیگری می‌نماید. در ظاهر چیزی می‌نماید که در باطن آن نیست. از این‌رو بر غرور و فریب دوران نباید دل بست:

دل منه بر کار این جـادو اسـاس — حال دنیای مشـعبد کـن قیـاس
هـر زمـان نیرنـگ دیگـر آورد — تا به افسون از حریفـان دل بـرد
گـر شوی مغـرور این نیرنگ‌بـاز — از حقیقت بـاز مانی در مجـاز[۱۰۸]

شعبده‌بازی نمایشی برای سرگرمی مردم بود. ابن‌الندیم معتقد است نخستین کسانی که در جهان اسلام به تردستی و شعبده‌بازی پرداختند یکی، شخصی به نام عبدالکیس، و دیگری به نام قطب‌الرحا بود. اینها کتاب‌هایی هم در باب شعبده‌بازی نوشته بودند و به‌خصوص قطب‌الرحا کتابی نوشت و در آن طرز بلعیدن شمشیر و چوب و سنگ‌ریزه و صابون و شیشه و از حیله‌های آن سخن گفت[۱۰۹]. کسانی را که شعبده‌بازی می‌کردند «بوالعجب» می‌نامیدند. ازاین‌رو منصور شعبده‌باز دورهٔ آل بویـه بـه بوالعجـب شـهرت داشت[۱۱۰].

ابوالفرج ابن‌جوزی در *تلبیس ابلیس* اعتماد بر قول منجمان و فال‌گیران و شعبده‌بازان را از اعمال شیطانی می‌داند که عوام بدان مبتلایند[۱۱۱]. در منابع نمونه‌هایی از وجـود

شعبده‌بازان در دربار آل بویه و خلفا گزارش شده است. شیرین‌کاری‌های شعبده‌بازان برای گرمی بازار سرگرمی و رونق دربار وسیله‌ای خوش بود و مخصوصاً با حضور مغولان در جامعهٔ ایران و دلبستگی آنها به طلسم و نزله‌بندی، جفاری و رمالی رونق بیشتری یافت. شعبده‌بازان در شهرهای کوچک و بزرگ به هنرنمایی می‌پرداختند و برای امرار معاش چیزی از مردم می‌گرفتند. نوشته‌اند که تیمور از وجود شعبده‌بازان و افسونگران و نیرنگ‌بازان، که همواره در ارتباط با مردم و دربارها بوده‌اند، برای جاسوسی استفاده می‌کرد[۱۱۲]. در سپاه تیمور از این قماش جماعت زیاد بودند و بعضی به غیب‌گویی و برخی به افسونگری و شعبده‌بازی و فال‌گیری می‌پرداختند[۱۱۳].

سفرنامه‌های سیاحان اروپایی و بعضی از منابع داخلی از دورهٔ صفویه به این سوی آکنده از اطلاعاتی در باب شعبده‌بازی در میدان‌ها و معابر شهرها و دربارهاست. بعضی از حکمرانان محلی از وجود این نوع افراد در دربار خود برای سرگرمی استفاده می‌کردند. در *احیاءالملوک* از حضور معرکه‌گیران و نمایشگرانی چون حقه‌بازان و تاس‌بازان در دربار حاکم سیستان صحبت شده است[۱۱۴]. میکله ممبره، سفیر ونیز، در سال ۹۴۵ق از حضور این شعبده‌بازان در میدان تبریز خبر می‌دهد که شماری از آنها روی قالیچه‌ای می‌نشستند و به شعبده‌بازی می‌پرداختند[۱۱۵].

هنگامی‌که حسین میرزا، برادر ابراهیم میرزا (برادرزادگان شاه تهماسپ)، به زیارت مشهد مقدس رفت، ابراهیم میرزا، که حاکم مشهد بود، برای استقبال از او دستور داد «خواص و عوام شهر به استقبال بیرون آمده، گاوهای گردون و شعبده‌بازان از حد و حصر افزون بر سر راه آوردند»[۱۱۶].

تاورنیه خود دیده بود که شعبده‌بازان و معرکه‌گیران پس از ناهار وارد میدان اصفهان شدند و بساط خود را در آن پهن کردند[۱۱۷]. به اعتقاد او حقه‌بازان ایران ماهرتر از حقه‌بازان فرنگ‌اند. حقه‌بازان فرنگ غنچه زیر فنجان می‌گذراند ولی حقه‌بازان ایران تخم‌مرغ بزرگی به‌کار می‌برند و عموماً مهارت بیشتری در این زمینه دارند. آنها غیر از میدان‌های شهر، در جاهای دیگر هم دعوت می‌شوند و برنامه اجرا می‌کنند و در پایان معرکه هم با حرکات خنده‌دار و شیرین چیزی از مردم می‌گیرند و هرکسی هم آزاد است که سکه‌ای به آنها بدهد یا ندهد[۱۱۸]. به تعبیر کمپفر،

چالشچی‌باشی سرکردهٔ هنرمندانی چون شعبده‌بازان و نمایش‌دهندگان و غیره در دربار است[۱۱۹].

شاید بهترین وصف از شعبده‌بازان را شاردن آورده باشد. وی می‌گوید که شعبده‌بازان و حقه‌بازان با چشم‌بندی‌ها و هنرنمایی‌های خود شاه را سرگرم می‌کنند[۱۲۰]. به عقیدهٔ او شعبده‌بازان ایران مانند همکاران خود در سراسر جهان با مهارت تمام هنرنمایی می‌کنند. بعضی از این شعبده‌بازان جهش‌های شگفت‌انگیزی از خود نشان می‌دهند. «اینها از دایره‌ای که دورش در داخل تیغه‌های بران به فاصلهٔ یک گام تعبیه شده، به جهش می‌گذرند. این تیغه‌ها با همهٔ تیزی که دارند، چنان نرم‌اند که به اندک تماس خم می‌شوند»[۱۲۱].

شاردن از کارهای دیگر شعبده‌بازان چشمهٔ دیگری را می‌نویسد و آن اینکه از میان طنابی که به شکل مربع درآورده‌اند و طول هر پهلویش از شانزده تا هجده شست بیشتر نیست و یک طفل به زحمت از آن می‌گذرد، با جهشی ناگهانی عبور می‌کنند[۱۲۲].

او همچنین از شعبده‌بازان آتش‌باز هم صحبت می‌کند که مشعل‌هایی در دست دارند و بدون اینکه آسیبی ببینند، ضمن حرکات ماهرانه، سر و صورت خود را از میان شعلهٔ مشعل‌ها می‌گذرانند[۱۲۳].

شاردن باز از شعبده‌باز دیگری صحبت می‌کند که به میدان آمد و به همان وضع بدنش را خم کرد و دستور داد روی شکمش که عریان بود، سیب یا خربزه‌ای بگذارند. کسی که شمشیر به دست داشت، پیش آمد و با شمشیر، آن میوه را به دو نیمه کرد، بدون اینکه به شکم شعبده‌باز آسیبی برسد[۱۲۴].

تردستی شعبده‌بازان زمانی برای شاردن جالب نظر بود که آنها به جای مهره از تخم‌مرغ استفاده می‌کردند. یعنی توبره‌ای پر از تخم‌مرغ را با پای خود و یا تماشاگران لگدکوب کردند و پس از چندی تخم‌مرغ‌های له شده را به چند جوجه کبوتر و یا جوجه مرغ تبدیل نمودند و پس از نشان دادن توبره به تماشاگران و خالی بودن آن، در میدان روی زمین گذاشتند. پس از چند لحظه آنرا برداشتند و از میان توبره بعضی از لوازم آشپزخانه بیرون آوردند[۱۲۵].

شاردن آورده است که شعبده‌بازان ایران، برخلاف شعبده‌بازان فرنگ، هرگز گدایی نمی‌کنند و برای گرفتن پول به در خانه‌ها نمی‌روند، بلکه عملیات خود را در میدان‌های پرجمیعت و گذرگاه‌های عمومی نمایش می‌دهند و هرکس مایل باشد، پولی به آنها می‌دهد. آنها پیش از شروع شعبده‌گری، داستان‌ها و لطایف شیرین می‌گویند و خوشمزگی و شوخی می‌کنند و در ضمن عملیات هم، شیرین‌کاری‌هایی انجام می‌دهند. گاهی به چهرهٔ خود نقاب می‌زنند و گاه بدون نقاب وارد معرکه می‌شوند و بدین‌ترتیب نزدیک به سه ساعت تماشاگران را سرگرم می‌کنند و پس از پایان شعبده‌بازی، از تماشاگران چیزی می‌طلبند و اگر کسی خواست در برود، مرشد داد می‌کشد که «هرکس از جا برخیزد و گرمی و رونق نمایش ما را بشکند و برود، دشمن علی باشد»[۱۲۶].

شاردن می‌گوید بعضی از مردم، شعبده‌بازان را برای اجرای نمایش به خانهٔ خود دعوت می‌کنند و در مقابل مبلغی به آنها می‌دهند. ایرانیان به این‌گونه نمایش‌ها و شعبده‌بازی‌ها «مسخره» می‌گویند که معادل با شوخی و بازی است و لفظ ماسکاراد (Mascarade) را از این کلمه گرفته‌اند[۱۲۷].

نمایش‌های گروه شعبده‌بازان برای درباریان هم افسونی پرکشش داشت. ازاین‌رو در ایام عیش و سرور و جشن از وجود آنها بهره می‌جستند. مثلاً هنگامی‌که محمد شاه هندی، مهمان شاه تهماسپ، وارد دارالسلطنهٔ تبریز شد، مردم شهر حسب‌الفرمان شاه، «شهر را آذین بستند و ... و در میدان صاحب‌آباد در نظر آن خسرو والانژاد چوگان‌بازی و اقسام بازی‌ها و شیرین‌کاری‌ها که رسم و معهود تبریزیان است کرده، نشاط‌افزای خاطر شریف می‌شدند»[۱۲۸]. هنگامی‌که سلطان بایزید، سلطان عثمانی، وارد تبریز شد، به آن همه صنعتگری‌های صناع و شیرین‌کاری‌های بازیگران و افواج مزین به زینت‌های گوناگون و تکلفات از حد بیرون که وقوع یافته بود، او به هیچ طرفی نگاه نمی‌کرد و چشم از میان دو گوش مرکب خود نمی‌داشت[۱۲۹]. در دورهٔ شاه عباس به سبب علاقهٔ خاص او به این نوع سرگرمی‌ها، بازار حقه‌بازی و شعبده‌بازی گرم بود و شاه از این نوع سرگرمی‌ها در میدان سعادت‌آباد قزوین و نقش‌جهان اصفهان دیدن می‌کرد. تحویلدار اصفهانی بازیگر حقه‌باز را لوطی می‌نامد که «کارهای خارج از عادت می‌نمایند، از قبیل چشم‌بندی و شعبده و لمیات و امثال آنها»[۱۳۰].

۴. جانوربازی

جانوربازی ازجمله تفریحات و سرگرمی‌های اصلی هر درباری برشمرده می‌شد. حیوانات را برای تفریح خاطر به جان و جنگ هم می‌انداختند. گرگ، سگ، قوچ، خروس، خرس، شیر، فیل، گاو نر و یوزپلنگ ازجمله حیواناتی بودند که درگیری و جنگ آنها موجبات تفریح افراد را فراهم می‌کرد. رام کردن حیوانات وحشی و درندگان و اختصاص دادن محل‌های خاص به آنها به‌خصوص در دربار، از قدیم معمول بوده است. تربیت پرندگانی چون باز، شاهین و کبوتر برای شکار و نامه‌رسانی رواج داشته است. بوزینه‌ها و بزها را طوری تربیت می‌کردند که حرکات نشاط‌آور و خنده‌دار از خود نشان می‌دادند. سلاطین حتی از وجود وحوش برای بیم‌دادن به دیدارکنندگان بهره می‌گرفتند. مثلاً نوشته‌اند که عضدالدوله دیلمی، هنگامی‌که بر تخت می‌نشست، تعدادی شیر و فیل و پلنگ با قلاده و زنجیر در اطراف مجلس خود قرار می‌داد تا مردم و مراجعه‌کنندگان بترسند[۱۳۱].

قرّادی یا میمون‌بازی ازجمله مشاغلی بود که بعضی در آن مهارت داشتند و با آن امرار معاش می‌کردند. نوشته‌اند یکی از بازیگران دوره‌گردی که قرادی می‌کرد، میمونی داشت که به او سلام دادن به مردم و تسبیح گرداندن و مسواک کردن و گریستن آموخته بود. با شکلی بی‌نظیر او را می‌آراست و معرکه می‌گرفت و به مردم می‌گفت که این میمون پسر فلان پادشاه هلند است که جادویش کرده‌اند و به صورت میمون درآورده‌اند وقتی به جای رقت‌آور داستان می‌رسید، میمون شروع به گریه می‌کرد و مردم به حال او رقت آورده و هرکس به قدر وسعش پول به او می‌داد و بدین ترتیب قراد و عنترش شهر به شهر می‌گشتند و داستانش را تعریف می‌کرد[۱۳۲].

ابن‌اسفندیار هم از بوزینه‌ای نام برد که ام‌جعفر، زوجهٔ هارون داشت:

به سرای ام‌جعفر بوزینه داشتند؛ سی مرد حشم او بودند. او را کمر شمشیر بر میان بستندی و سواران با او برنشستندی. هرکس که به خدمت درگاه او رفتی فرمودندی که آن بوزینه را دست‌بوس کند و خدمت. شنیدم که آن بوزینه چند دختر بکر را بکارت برداشته بود و اباحتی و الحادی از حیا و دیانت و حرمت شریعت می‌برزیدند[۱۳۳].

با اینکه بازی‌هایی از نوع بازی با جانوران و به‌ویژه به جنگ انداختن آنها رواجی

داشت ولی شرع اسلام را با این نوع تفریحات و سرگرمی‌ها میانه‌ای نبود و آغالیدن قوچ‌ها بر یکدیگر و جنگانیدن خرس‌ها و به آواز درآوردن بلدرچین‌ها و مانند آنها از اعمال ناشایست و ناورا به‌شمار می‌رفت زیرا چه بسا این کارها ایجاد فتنه و نزاع می‌کرد و اراذل را برمی‌انگیخت و به گروه‌بندی‌های خصمانه منجر می‌شد و کارهای ناشایست و ناروا از آنها سر می‌زد[۱۳۴].

الف ـ گرگ‌بازی

ازجمله تفریحات دورهٔ صفوی گرگ‌بازی بود. این بازی در میدان‌های شهر برگزار می‌شد. جمع کثیری از مردم گرد میدان حلقه می‌زدند، سپس گرگ یا گرگ‌هایی را به میدان می‌آوردند و میان مردم رها می‌کردند. مردم در پی گرگ‌ها می‌دویدند و با داد و فریاد و هلهله جانور را خشمگین و بیمناک می‌کردند، طوری‌که به طرف آنها حمله‌ور می‌شدند و مردم از جلوی آنها می‌گریختند. کار مردم تنها فریاد کردن و ترساندن گرگ بود و به آن آسیب نمی‌رساندند و گرگ هم به دلیل ازدحام جمعیت، نمی‌توانست به کسی آسیب برساند. شور و هلهلهٔ مردم موجب خنده و انبساط خاطر می‌شد. شاه و سفیران و درباریان در یک سوی میدان بازی را می‌نگریستند و با همراهان باده‌گساری می‌کردند. نوع دیگر گرگ‌بازی، توسط گرگ‌بازان اجرا می‌شد. گرگ‌بازان حرفه‌ای برای جنگ با گرگ وارد میدان می‌شدند و درحالی‌که ساق دست خود را با پارچه‌ای پوشانده بودند، به مصاف گرگ درنده می‌رفتند و در نهایت بر آن پیروز می‌شدند[۱۳۵].

هنگامی‌که تبریز به عنوان تختگاه صفویان انتخاب شد، گرگ‌بازی در میدان اصلی آن رواج داشت. هنوز هم در تبریز میدانی وجود دارد که به «میدان گرگ» معروف است. در این میدان، از قرار معلوم، گرگ‌بازی و خرید و فروش گرگ‌های تربیت شده رونق داشته است و عامهٔ مردم از دیدن این بازی لذت می‌برده‌اند. گزارش‌های سیاحان گواه گفتهٔ بالاست. با اینکه هنگام ورود شاردن به تبریز، این شهر دیگر پایتخت ایران نبود، ولی در میدان صاحب‌آباد آن رقص گرگ و دیگر نمایش‌ها برپا بود[۱۳۶].

چون پایتخت صفویان به قزوین منتقل شد، میدان قزوین صحنهٔ انواع نمایش‌ها از جمله نمایش گرگ‌بازی شد. پیترو دلاواله هنگام دیدار از قزوین، یکی از این بازی‌ها را

از نزدیک مشاهده کرده است: گرگ زنده‌ای را به میدان آوردند و رها کردند و مردم در گروه‌های متعدد حیوان را دور میدان می‌دواندند. آنها قبای خود را درمی‌آوردند و در جلوی خود می‌گرفتند و با فریاد و نعره، حیوان را تحریک و خشمگین می‌کردند و حیوان نیز به آنها حمله می‌کرد و مردم به سرعت می‌گریختند[۱۳۷]. دلاواله می‌نویسد که گرگ‌بازی از تفریحات بسیار رایج است و همه روزه، هنگام عصر، یکی از دو بازی چوگان یا گرگ‌بازی انجام می‌گیرد و تنها همین دو بازی است که با حضور مردم اجرا می‌شود[۱۳۸].

الئاریوس در سفر به شهر شماخی هم ناظر گرگ‌بازی در میدان شهر بوده است[۱۳۹].

شاردن از وجود حیوانات وحشی در میدان اصفهان ازجمله گرگ خبر می‌دهد. این گرگ‌ها مخصوص جنگیدن بودند و «به گردن هریک از جانوران کیسه‌ای کوچک محتوی طلسم و تعویذ و دعا آویخته شده بود. این تعویذها برای آن بود که جانوران از انواع بلادها در امان باشند»[۱۴۰]. بنابر وصف شاردن، گرگ‌ها روی پاهای خود بلند می‌شوند و با دستشان به حریف حمله می‌کنند و تا آنها را از هم جدا نسازند، همچنان با هم می‌جنگند. اما چون این جانور درنده سنگین است، برای تحریک کردنش به جنگ باید او را به خشم آورد. برای این کار سر طناب درازی را محکم به پایش می‌بندند و آنگاه بچه یا نوجوانی را به او نشان می‌دهند. گرگ برای دریدن او از جایش می‌جهد و حمله می‌کند. اما پیش از آنکه به هدف برسد، سر طناب را می‌کشند و مانع پیش رفتنش می‌شوند و دیگر باره طناب را شل می‌کنند و بدین‌سان جانور جری و وحشی می‌شود و در چنین حال نعره می‌کشد و آمادهٔ نبرد می‌شود[۱۴۱].

ب ـ قوچ‌بازی

قوچ‌بازی نیز از ایام قدیم در بین مردم رواج داشته است و بعضی قوچ را برای جنگ تربیت می‌کردند. در این نوع بازی‌ها شرط‌بندی هم صورت می‌گرفت و تماشاگران بر سر پیروزی هریک از قوچ‌ها شرط می‌بستند. قوچ‌بازی هم در میدان‌های شهرها انجام می‌گرفت. در جنگ قوچ‌ها مردم عملاً و علناً به دو دسته تقسیم می‌شدند و هر دسته از قوچی هواداری می‌کرد[۱۴۲].

فیگوئروا جنگی مشابه از قوچ‌ها را نیز در میدان نقش‌جهان اصفهان گزارش می‌کند

که به فرمان شاه عباس برگزار شده بود. هنگامی‌که شاه از کاخش خارج شد، جنگ حیوانات شروع شد: «قوچ‌ها را که از هر طرف بر سر آنها شرط‌بندی می‌شد، رها کردند. مربیان و هواخواهان هریک از دو طرف، قوچ مورد علاقهٔ خود را به جنگ تحریض می‌کردند»[۱۴۳]. این نمایش به نظر سفیر اسپانیا بسیار مضحک و بی‌ادبانه بود. اما صحن نمایش در نظر پیترو دلاواله جالب و سرگرم کننده بود، ولی آنرا درخور و شایستهٔ حضور شاه ندانست. برادران شرلی هم در میدان تبریز ناظر بر جنگ قوچ‌ها بوده‌اند[۱۴۴]. برادران شرلی هم در میدان تبریز ناظر بر جنگ قوچ‌ها بوده‌اند[۱۴۵]. الئاریوس در میدان قزوین مشاهده کرد که دو قوچ را با شاخ‌های بلند وارد میدان کردند و به جان هم انداختند و قوچ‌ها مدتی شاخ به شاخ مبارزه نمودند[۱۴۶]. تاورنیه می‌نویسد شاه برای دیدن جنگ حیوانات، از جمله قوچ خارج می‌شد و به میدان می‌آمد. در تمام مدت جنگ این حیوانات، میان دو دسته شرط‌بندی‌های هنگفت صورت می‌گرفت. شاه بی‌طرف بود و به حیوان برنده گاهی پنج تومان و گاهی ده تومان و بعضی اوقات هم بیست تومان انعام می‌داد و کسی هم که شرط را برده بود، به او چیزی پیشکش می‌کرد[۱۴۷]. شاردن هم در میدان بزرگ اصفهان اشاره به چند قوچ می‌کند که آنها را گردش می‌دادند تا برای جنگیدن آماده شوند[۱۴۸].

منجم یزدی در *تاریخ عباسی* بارها از جنگ قوچ‌ها صحبت به میان می‌آورد و اینکه شاه عباس «پیش از رمضان [۱۰۱۷ق] به عیش و عشرت مجدد و جنگ گاو و قوچ نمودند و جشنی عظیم واقع شد»[۱۴۹]. شاه عباس در هرجا که جشنی برپا می‌کرد، جنگ قوچ را نیز راه می‌انداخت و علاقه‌ای خاص به این نمایش داشت.

از رضا عباسی، نقاش نام‌آور دربار شاه عباس، تصاویری از قوچ‌بازی و قوچ‌بازان باقی مانده و پیداست که رضا عباسی آنها را در حین آماده ساختن قوچ برای جنگ نقش‌زده است. در یکی از این طراحی‌ها، قوچ‌بان با قدرت تمام شاخ قوچ را چسبیده و قوچ پای جلویی‌اش را بلند کرده و ملتمسانه به قوچ‌بان نگاه می‌کند. حلقه‌ای بر گردن قوچ دیده می‌شود. در نگاره‌ای دیگر که تاریخ ۱۰۳۲ق را دارد، قوچ‌بانی زانو زده و قوچ را رها کرده و قوچ به سرعت رو به جلو در حال تاخت است و گویی به قوچ نامرئی دیگری حمله‌ور شده است. معلوم است که قوچ‌بان در حال تعلیم قوچ برای مبارزه است.

ج ـ گاوبازی

گاوبازی هم از زمره بازی‌ها و نمایش‌های درباری و عمومی جامعهٔ ایـران در دورهٔ صفوی بود. در منابع بارها به این نمایش اشاره شده است. معمولاً گاو نر را به جنگ شیر وامی‌داشتند و در نهایت، پیروزی می‌باید از آن شیر می‌شد، چون شیر نماد سلطنت و قدرت ایران به‌شمار می‌رفت. فیگوئروا، سفیر اسپانیا چندین بار ناظر گاوبازی بوده است. به نوشتهٔ او گرچه گاوبازی در اکثر شهرهای ایران رواج داشته ولی در کاشان رایج‌تـر است و مهم‌ترین سرگرمی مردم محسوب می‌شده است تا جایی‌که بعضی از اهالی کاشان از فرط علاقه به این مسابقه، تمام شهرهای ایران را زیر پا می‌گذاشتند تا گاوهای کاری و شایسته برای مسابقه پیدا کنند و به کسب افتخار نایل آیند. در کاشان اهالی به دو دسته تقسیم می‌شوند و هر دسته از گاوی طرفداری می‌کند. در مسابقهٔ گاوها، به‌طور جدی جنگ و نزاع بین افراد دو طرف شروع می‌شود و بسیاری از تماشاگران با سر و تن زخمی میدان مسابقه را ترک می‌کنند، چون با چوب و چماق به جان هم می‌افتند و این نزاع به‌خصوص زمانی به اوج می‌رسد که پیروزی مشکوک و نامشخص باشد. گاوها با سرسختی می‌جنگند و هیچ‌یک به رقیب پشت نمی‌کند. مربیان در کنار گاوهایشان پی‌درپی می‌خوانند و گاو خویش را تحریک و تحریض می‌کنند. در این موقع است که افرادی از طرفین نزاع را با مشت و لگد آغاز می‌کنند و هواخواهان از هر طرف به پشتیبانی برمی‌خیزند و سرانجام ضربات چوب با چنان حرارتی آغاز می‌گردد که قدرت حکام و کوشش صاحبان مناصب و سربازان برای جدا کردن آنها چاره‌گر نیست؛ اگرچه مداخلهٔ اینان نیز هنگامی آغاز می‌گردد که طرفین در حد توانایی یکدیگر را مضروب کرده‌اند. در این میان بیش از همه دچار ضرب و جرح می‌شوند و چنان‌که پیکرهای آنها را نیمه مرده به خانه‌شان می‌برند[۱۵۰].

نکتهٔ قابل توجه اینکه گاو مغلوب را معمولاً به شخم زدن مزارع می‌فرستادند و یـا آنرا اخته می‌کردند و به سلاخ‌خانه می‌فرستادند. فیگوئروا در میدان نقش‌جهان اصفهان نیز ناظر گاوبازی بوده آورده که خود شاه عباس در آن شـرکت داشـته و در هنگامـهٔ بازیگران، نقشی مستقیم ایفا می‌کرده است[۱۵۱].

برادران شرلی هم در میدان تبریز در یکی از مسابقات گاوبازی جزو تماشاگران بودند.

آنها در سفرنامهٔ خود به جنگ گاو کوهی و گاو نر اشاره می‌کنند[۱۵۲]. تاورنیه دو دستگی مردم را در جنگ گاوها، که ظاهراً از شرط‌بندی برمی‌خاسته، به حیدری و نعمتی نسبت می‌دهد. در تمام مدت جنگِ دو حیوان میان دو دسته شرط‌بندی می‌شده و شاه هم به حیوان برنده جایزهٔ درخوری می‌داده است[۱۵۳]. جملی کارری تنها به بخشی از میدان نقش‌جهان اصفهان اشاره دارد که مخصوص گاوبازی و مقابلهٔ حیوانات وحشی با یکدیگر بوده است و معتقد است که شاه این‌گونه نمایش‌ها را دوست می‌داشته است[۱۵۴].

شاردن تصویری جالب از جنگ گاو نر و شیر پیش رو می‌نهد و اشاره می‌کند آنهایی که این نبرد را راه می‌اندازند، طوری مقدمات را آماده می‌کنند که در نهایت پیروزی با شیر باشد و گاو به‌هرصورت از پای درآید. شیربان، شیر را در موقع و فضایی که کاملاً برای حمله آماده باشد، قرار می‌دهد و شیر به سرعت تمام او را دنبال می‌کند و چون راه گریز بسته است، ناچار به دفاع می‌پردازد. در این هنگام نگهبانان هم به حمایت شیر برمی‌خیزند و گاو را به ضرب تیر مضروب می‌کنند و خونش را به شیر می‌دهند تا بیاشامد. علت اینکه می‌خواهند شیر بر گاو پیروز شود، این است که شیر نشان پادشاهان ایران است و منجمان معتقدند که اگر شیر در حملهٔ نخست گاو را مغلوب نکند، نامبارک و بدشگون است[۱۵۵]. تحویلدار اصفهانی شیربان را در زمرهٔ لوطی‌ها رقم می‌زند و قسم اول آنها را لوطی‌های شیری می‌نامد که شیر نگاه می‌دارند و در ولایات می‌گردانند و این اشخاص یک دسته‌اند و کم و زیاد نمی‌شوند[۱۵۶].

د ـ میمون‌بازی، خرس‌بازی و خروس‌بازی

در مقدمهٔ مبحث جانوربازی اشاره‌ای به بوزینه‌بازی و عنتربازی در ادوار مختلف تاریخی شد. این نوع بازیگران را قراد می‌نامیدند. در دورهٔ صفوی هم شماری از قرادان وجود داشتند که میمون‌ها را تربیت می‌کردند و با نمایش آنها در معابر عمومی به امرار معاش می‌پرداختند. تحویلدار اصفهانی قرادان را لوطی‌های تنبک به دوش می‌نامد که کارشان رقصاندن میمون و خرس بوده است[۱۵۷].

الئاریوس در جشن شماخی، عرب سیاهی را دید که با «بدنی نرم و چالاک عنتری را وادار کرد با ادا و اطواری خاص، دور و بر شیرینی‌ها بپلکد و بر سر و کلهٔ چند تن از

میهمانان ازجمله یکی از سفرا بپرد و دوباره از آنها دور شود»[۱۵۸]. برادران شرلی هم در میدان تبریز ناظر بر خرس‌بازی لوطی‌های خرس‌رقصان بودند[۱۵۹]. تاورنیه به‌طور کلی از جنگ و نمایش حیوانات، ازجمله خرس و خروس، در میدان اصفهان یاد کرده است[۱۶۰]؛ و فیگوئروا می‌نویسد که به جنگ انداختن پرندگان در همه ایالات ایران رایج است. در روزهای عید گروهی از مردم همراه با خروس‌های تربیت شدهٔ خود جمع می‌شوند و آنها را به جان هم می‌اندازند. در این نمایش‌ها بین تماشاگران از یک سو و صاحبان خروس‌ها از سوی دیگر شرط‌بندی‌هایی با مبلغ گزاف صورت می‌گیرد. این خروس‌ها با حرارت و جسارت تمام به جنگ می‌پردازند، تا حدی که بیشتر اوقات هر دو خروس مبارز در میدان مسابقه از پا درمی‌آیند. زیرا علاوه بر زخم‌های خونینی که با سیخچه و نوک‌ها در بدن یکدیگر ایجاد می‌کنند، صاحبان یا مربیان پیشاپیش بین سیخچه‌های پای آنها تیغه‌های کوچک فلزی نصب می‌کنند و آنان را به جنگیدن با این سلاح‌ها عادت می‌دهند. فیگوئروا به مسابقات مشابهی در هند نیز اشاره می‌کند[۱۶۱].

از دورهٔ صفویان چندین نگاره در دست است که در آن میمون‌بازان، خروس‌بازان و خرس‌بازان را نمایش می‌دهد. رضا عباسی در یک طرح سیاه‌قلم، میمون‌بازی (قراد) را نشان می‌دهد که بر اسبی نحیف سوار است، پرنده‌ای به مچ دستش آویخته و بر دوش او عنتری جا خوش کرده است و میمون‌باز سر برگردانده است و به او لبخند می‌زند. دو طراحی سیاه‌قلم دیگر از رضا عباسی موجود است که گرچه دارای مضمونی مشترک‌اند، ولی معلوم است که رضا آنها را در زمان‌های متفاوت کشیده است. در هر دو تصویر عنتری درحالی‌که سپر و زوبین در دست دارد، سوار بر قوچ است و قوچ به سرعت در حال تاخت است. پیداست که این دو تصویر از نمایش‌های لوطی‌های عنتری در این دوره کشیده شده است. آیا قوچی که عنتر بر آن سوار است، قوچ مغلوب قوچ‌بانی بوده که برای تحقیر آن و قوچ‌بانش عنتر را بر آن سوار کرده‌اند؟ چون در گذشته هنگامی‌که اسبی در مسابقات شکست می خورد، عنتری را تازیانه در دست بر پشت آن سوار می‌کردند تا اسب را بزند، و بدین‌صورت صاحب اسب را سرافکنده و تحقیر می‌کردند[۱۶۲].

هـ ـ سایر جانوران

در منابع دورهٔ صفوی از بزرقصانی و تکه‌گردانی هم صحبت شده است. آن عده از لوطی‌ها که بُز را تعلیم می‌داده‌اند و به کسی که این کار را انجام می‌داده، بزرقصان یا بزباز می‌گفتند. بزرقصانی بعدها وارد زبان عامهٔ مردم شد و به صورت کنایه از اشکال تراشیدن در کار و حاجت مردم به‌کار می‌رود. تکه‌گردانی هم در زمرهٔ این نوع نمایش‌ها محسوب می‌شد. بز نر درشت‌اندام را تکه می‌گفتند. شاردن در اصطبل شاهی صفویان از دو شیر، دو ببر و دو پلنگ صحبت می‌کند که برای جنگیدن با چند گاو نر آورده بودند و هریک از جانوران درنده را روی قالی بزرگ ارغوانی جا داده بودند و چنان بسته بودند که سرشان به سوی کاخ باشد[۱۶۳].

شاردن برای نخستین‌بار در اصطبل شاهی با یک کرگدن روبه‌رو می‌شود که سفیر حبشه به رسم تحفه برای شاه ایران آورده بوده است. او از نقاش خود می‌خواهد تصویر این کرگدن را بکشد[۱۶۴]. علاوه بر اینها، از جنگ شتران هم در منابع یاد شده است[۱۶۵]. جنگ شتران از قرن‌ها پیش رایج بوده است و نگارگران نگاره‌هایی از جنگ آنها تهیه کرده‌اند. ازجمله این نگاره‌ها، به هم پیچیدن و نبرد دو نفر شتر است که کمال‌الدین بهزاد آنرا کشیده است.

۵. نمایش‌های آیینی و شادی‌آور

الف ـ نوروز

در دورهٔ صفوی، همچون ادوار پیشین، اعیادی چون عید نوروز، عید فطر، عید قربان، مخصوصاً عید غدیر خم با شکوه و جلال ویژه‌ای جشن گرفته می‌شد. در این باب روایات گوناگون و مکرر در منابع ثبت است. خود شاه شخصاً در بسط و گسترش شادی و سرور در اعیاد مشارکت داشت. غیر از بارعام و پذیرفتن اعیان و ارکان مملکت و دادوستد و پیشکش‌ها و عیدانه‌ها و هدایا، به تماشای آذین‌بندی و چراغانی شهر هم می‌رفت. جشن نوروز غالباً از سه تا هفت شبانه‌روز ادامه می‌یافت گاه به فرمان شاه مراسم گلریزان برگزار می‌شد. یعنی گل‌های فراوانی بر سر راه شاه و ملازمان می‌ریختند. نوشته‌اند که شاه عباس به برگزاری مراسم جشن و عید نوروز علاقه‌ای ویژه داشت و در هر صورت آنرا

با شکوه تمام برگزار می‌کرد و این عید را بخشی از جلال و شوکت سلطنت خود می‌دانست. حتی هنگامی هم (مثلاً سال ۱۰۱۸ق) که عید نوروز با ماه محرم مقارن می‌شد، اول عزاداری راه می‌انداخت و سپس جشن عید را برگزار می‌کرد[۱۶۶].

الئاریوس در جشن عید نوروز در شماخی شرکت داشت. سال نو که فرا رسید، با شلیک چند توپ، رسیدن سال نو را به اطلاع مردم رساندند و روی برج و باورهای شهر صدای شیپور و طبل بلند شد و مردم مجالس سرور و جشن برگزار کردند[۱۶۷]. غیر از این، الئاریوس شاهد برگزاری مراسم چهارشنبه‌سوری هم بوده است. او می‌نویسد که به عقیدهٔ ایرانیان، آخرین چهارشنبهٔ سال روز بدی است، ازاین‌رو که مردم دست از کسب و کار می‌کشند و از خانه کمتر خارج می‌شوند و سعی می‌کنند به کسی پول ندهند و عقیده دارند که هر کاری در این روز بکنند، تا آخر سال خواهند کرد و به همین دلیل پول‌دارها از صبح تا شام پول می‌شمارند و با آن بازی می‌کنند. عده‌ای هم کوزه‌های خود را برمی‌دارند و بدون اینکه با کسی حرف بزنند، به خارج از شهر می‌روند و کوزه‌ها را پر آب می‌کنند و به خانه برمی‌گردند و آب را به خانه و اتاق‌ها می‌پاشند، چون آب، صاف و پاک است و پاکی می‌آورد و پلیدی‌ها را می‌شوید و بدبختی‌ها را با خود می‌برد. اگر بر سر راه به آشنایی برخورد کند، اندکی از آب را به او می‌دهند و یا اصلاً آب را بر سر او خالی می‌کنند تا بدبختی‌ها از او دور شود. نوجوانان و جوانان نیز در این روز به تفریح می‌پردازند و به تنبک نواختن مشغول می‌شوند. عده‌ای هم وارد رودخانه می‌شوند و دیگران را به داخل آب می‌کشانند و کوزه‌هایشان را می‌شکنند. این قبیل جوانان را پرندهٔ بدبختی می‌دانند و معتقدند که اگر کسی بتواند از چنگ آنها بگریزد و آب به خانه ببرد، بدون شک از بدبختی خواهد رست. به همین دلیل عده‌ای سحرگاه برای آب آوردن می‌روند تا با آنها روبه‌رو نشوند. این مراسم تا ظهر روز چهارشنبه ادامه می‌یابد[۱۶۸].

ب ـ جشن گل سرخ

یک جشن دیگر که دلاواله اشاره می‌کند جشن گل سرخ و یا به عبارت دیگر، جشن گلریزان است. این جشن در بهار و در مراسم شکوفه زدن گل سرخ برگزار می‌شود و تا زمانی‌که گل سرخ وجود داشت، ادامه می‌یافته است. در این جشن شب و روز در

اماکن عمومی رقص و پایکوبی برپا می‌شده و شماری از نوجوانان که برای سرگرمی مردم در قهوه‌خانه‌ها می‌رقصیدند، در خیابان‌ها و محلات شهر راه می‌افتاده‌اند و عده‌ای هم همراه آنها، طبق‌هایی پر از چراغ حمل می‌کرده‌اند و بر سر و روی عابران گل می‌ریخته‌اند و از آنها پول می‌گرفته‌اند. زنان و مردان شهر در حومهٔ شهرها به گردش می‌پرداختند و غذا و تنقلات می‌خوردند و از روی شوخی به یکدیگر گل سرخ پرتاب می‌کردند[۱۶۹].

دلاواله معتقد است این بخش یادگاری از جشن قدیمی به نام «الههٔ گل» است که در فصل بهار برگزار می‌شده است. از قرار معلوم در جشن گل سرخ به دستور شاه عباس آب خزینهٔ حمام بزرگ شهر را تازه می‌کردند و آنرا با چند خروار گل سرخ می‌آکندند. ملا جلال منجم یزدی می‌نویسد:

در اواسط این ماه [ذیعقدهٔ سال ۱۰۰۹] طرفه گلریزانی در حمام بزرگ اصفهان نمودند. چنان‌که مکرر آب خزینه را در صحن حمام رها کردند، با آب سرد بیرون شد. سپس آب در گل بستند چنان‌که در جمع امکنهٔ حمام، نشیننده را در آب تا سینه بود و بیست خروار گل سرخ به وزن تبریز در آب ریختند و تمام روی این آب گل ایستاده بود. از جوانان سیم‌ساق و غیره جز سر و گردنی نمودار نبودند. روز دیگرش ولد خلف کلب آستان علی، به دستور پدر حمام را قرق کرد و با رفقا و ندیمان گلریزان کردند و این عمل باعث عتاب و خطاب شاهانه شد[۱۷۰].

مراسم گلریزان یا جشن گل سرخ گاهی بر سر پل اللّه‌وردی خان صورت می‌گرفت و گل‌های فراوان بر سر راه شاه و همراهان می‌ریختند. چنان‌که در سال ۱۰۱۸ق بر سر پل گلریزان کردند. دلاواله می‌نویسد که ایرانیان روز پانزده فوریه (حدود ۲۵ بهمن) را نیز عید می‌گیرند و آنرا عید اسفند می‌نامند، زیرا در این تاریخ گیاه معروف اسفند از زمین می‌روید و این نخستین گیاهی است که رسیدن بهار را نوید می‌دهد. در این روز و روز بعد از آن شهر را آذین می‌بندند و هنگام شب، چراغ‌ها و مشعل‌های بسیار در دکان‌ها می‌افروزند و به شادی و نشاط و سرور می‌پردازند[۱۷۱].

غیر از اینها، اعیاد مذهبی را نیز با شکوه تمام جشن می‌گرفتند. در روز عید غدیر مجالس جشن و سرور برقرار می‌شد. در این مراسم انواع و اقسام سرگرمی به‌ویژه رقص و پایکوبی ترتیب می‌دادند و نوجوانان خنیاگر را بدین کار وامی‌داشتند. عده‌ای مسابقه

برگزار می‌کردند و گروهی به معلق زدن و پرش می‌پراختند و بازار نمایش‌های عمومی گرم می‌شد. شماری از مردم تیراندازی و اسب‌سواری می‌کردند و گاه خود شاه هم در این مسابقات شرکت می‌کرد. در جشن عید قربان نیز مراسم شترقربانی برگزار می‌شد[۱۷۲] و در آن تمامی آحاد ملت مشارکت داشتند و (به مراسم شترقربانی در بخش اول کتاب رجوع شود). در شب‌های ماه رمضان هم جشن و سرور و شادمانی و انواع نمایش‌ها برگزار می‌شد[۱۷۳] مراسم جشن و سرور عید فطر هم کم از مراسم عید غدیر نبود.

ج ـ جشن آب‌پاشان

جشن آب‌پاشان یا آبریزان سیزدهم تیر ماه انجام می‌گرفت و جشنی بود باستانی و ریشه در زمان فیروز، جد انوشیروان داشت. وجه پیدایش جشن آب‌پاشان آن بود که در آن زمان خشکسالی و قحطی پدید آمد و شاه و مردم در این روز دست به دعا شدند و باران خواستند و باران نازل شد و مردم به شادی، آب بر یکدیگر پاشیدند و این مراسم و آیین از آن روز برجای مانده است[۱۷۴]. مردم ایران این روز را آبریزان، آب پاشان و آب تیرگان نیز می‌گفتند.

اسکندربیک منشی می‌نویسد: «رسم مردم گیلان است که در ایام خمسهٔ مسترقه هر سال که به حساب اهل تنجیم آن ملک، بعد از تقاضای سه ماه بهار قرار داده‌اند و در میانهٔ اهل عجم روز آب‌پاشان است، بزرگ و کوچک و مذکر و مؤنث به کنار دریا آمده در آن پنج روز به سور و سرور می‌پردازند و همگی از لباس تکلیف عریان گشته، هر جماعت با اهل خود به آب درآمده با یکدیگر بازی کرده، بدین طرب و خرمی می‌گذرانند، الحق تماشای عجیبی است»[۱۷۵]. او در جای دیگر این آیین را از رسوم «ملوک فرس» یعنی شاهان ایران، برمی‌شمرد که شاه عباس نیز آنرا شگون می‌گرفت و «سرورافزای خلایق» می‌گردید[۱۷۶].

شاه عباس علاقه‌ای ویژه به این جشن داشت و هر کجا پای می‌داد، آنرا برگزار می‌کرد. در سال ۱۰۰۷ق «چون آفتاب در اوایل سرطان بود، آبریزان نمودند و بارعام دادند که هیچ‌کس مانع نشود و طرفه صحبتی شد»[۱۷۷]. او جشن آبریزان را در اصفهان در رودخانهٔ زاینده‌رود برگزار می‌کرد و با جمعی از ملازمان و سرداران و میهمانان خارجی در زیر

یکی از طاقنماهای پل می‌نشست و به تماشا مشغول می‌شد[۱۷۸].

دو نفر از سیاحان غربی ناظر این جشن بوده‌اند و دیده‌های خود را از جزئیات قابل اعتنایی گزارش کرده‌اند. فیگوئروا، سفیر اسپانیا، در این جشن شرکت کرده و شرحی مستوفی از ترتیب پذیرایی شاه از سفیران و جشن آبریزان نوشته است. او جشن آبریزان را با جشن لوپرکال[(۱)] (جشن پانزدهم فوریهٔ هر سال در رم به افتخار رب‌النوع گله‌ها) و کارن پره نان[(۲)] (سه روز پیش از چهارشنبهٔ عید احیاء مسیح) مقایسه می‌کند و می‌گوید که در این جشن تمامی اهالی شهر از هر ملیت و مقام، به‌جز زنان که می‌توانستند از بالاترین سمت پل تماشاگر بازی‌ها و تفریحات باشند، شرکت کردند. مردان در این جشن لباس زشت پوشیده بودند که عبارت بود از بالاپوش آستین‌گشاد و بسیار کوتاه و بدن‌چین با شلواری بسیار تنگ، شبیه شلوارهای دلقک‌ها و بازیگران نمایش‌های خنده‌دار به جای عمامه، نوعی شب‌کلاه بر سر گذاشته بودند بیمی از خراب شدنش نداشته باشند؛ چنان‌که همگان شبیه افرادی نقاب‌دار و مضحک شده بودند. آنها با این شکل و شمایل به آب زدند که در آن وقت سال، کم‌عمق بود و در یک آن، بستر رودخانه پر از این اشخاص شد. هریک از شرکت کنندگان ظرف مسی یا برنجی یا رویین در دست داشتند که آنرا پر از آب می‌کردند و با فشار به سوی دیگران می‌پاشیدند و گاهی هم ظرف پر آب را به سوی همدیگر پرتاب می‌کردند، چنان‌که سر بسیاری از آنها می‌شکست و برخی جابه‌جا کشته می‌شدند[۱۷۹]. سپس شاه به سوارکاران دستور می‌داد تا جدال‌کنندگان را از یکدیگر جدا سازند و این عمل باعث می‌شد تا گروهی زیر دست و پای اسبان و گروهی دیگر در آب کشته و غرق خون شوند[۱۸۰].

دلاواله هم مطالبی مشابه در سفرنامهٔ خود می‌آورد و اینکه ایرانیان این جشن را در پنجم فوریه برپا می‌کنند. او عنوان جشن را عید آب‌پاشان یا عید آبریزان می‌نویسد[۱۸۱].

دلاواله می‌گوید که منشأ این جشن را نمی‌داند و مردم هم اطلاع درستی از تاریخچهٔ آن ندارند. او سپس آنرا به یحیای نبی نسبت می‌دهد که عیسی مسیح را در رود اردن تعمید داد. چون مسیحیان ارمنستان هم جشن مشابهی دارند. پیداست که دلاواله این

---

(1). Lupercal (2). Karem Prenan

عقاید را از ارمنیان جلفا نقل کرده است که جشن مشابهی به نام خاچ شوران در اصفهان برگزار می‌کردند و صلیبی را بر رودخانه می‌انداختند[۱۸۲]. از اطلاعات مندرج در سفرنامهٔ این دو سیاح پیداست که در این جشن نیز اختلافات معروف دو فرقهٔ حیدری و نعمتی گل می‌کرده و به جان هم می‌افتاده‌اند و چندین کشته و زخمی به‌جای می‌گذاشته‌اند.

د ـ جشن شاطر

پیک‌ها را که در تندروی چابک و پرتوان بودند، شاطر می‌گفتند. آنان هنگام راه رفتن قمقمه‌ای به کمر می‌بستند و توبره‌ای بر پشت می‌انداختند که آذوقهٔ سی تا چهل ساعت در آن قرار داشت. زنگوله‌ای هم به کمر می‌بستند که همواره هوشیار و بیدار بمانند و پاپوش‌های مخصوص هم داشتند. شغل شاطری نسل در نسل از او به پسر می‌رسید. شاطران پسران جوان خود را از زمان کودکی به ورزش پیاده‌روی و تندروی و دویدن عادت می‌دادند تا در این کار ورزیده شوند و بتوانند بی‌آنکه نفسی تازه کنند، مسافتی دراز راه بروند[۱۸۳].

سراغ داریم که در دورهٔ آل بویه دو نفر از این شاطران یا پیک‌ها به نام‌های فضل و مرعوش شهرت داشتند. فضل سنی بود و مرعوش شیعه. ازاین‌رو اصطلاح فضلی و مرعوشی کنایه از شیعه و سنی شده بود. شماری از گروه‌های مردم طرفدار فضل بودند و شماری هم هوادار مرعوش؛ و چه بسا برخوردها و درگیری‌ها از این بابت و از بابت عقیدتی بین این گروه‌ها صورت می‌گرفت؛ چنان‌که در اهواز چنین برخوردهایی وجود داشته است[۱۸۴].

شاهان صفوی برای انتخاب شاطرباشی دربار، مسابقه‌ای ترتیب می‌دادند و جشنی برپا می‌کردند و با تشریفاتی خاص شاطرباشی را انتخاب می‌کردند؛ مسابقه ساعت چهار صبح شروع می‌شد، یعنی یک ساعت پیش از دمیدن آفتاب. دکان‌داران و صاحبان خانه‌های مسیر شاطران به عنوان مسئولان برگزاری جشن، جلوی دکان‌ها و خانه‌ها را آذین می‌بستند و نوکران سراسر راه را آب و جارو می‌کردند[۱۸۵].

نکتهٔ جالب توجه دیگر اینکه مرتع مسابقه و جشن، در انتهای قسمت شمال میدان جلوی کاخ که به خوبی زینت شده بود، گروه‌های دیگری از نمایش‌دهندگان و دسته‌های

رقاصه‌ها و شاطران دیگر رقص و پایکوبی و دست‌افشانی می‌کردند. گروه شعبده‌بازان، معرکه‌گیران، خیمه‌شب‌بازان، شمشیربازان هم بودند و در فاصلهٔ این دسته‌ها، گروه‌های ساز و دهل و موسیقی هم جای داشتند. شاطرهای چالاک و چابک وابسته به اعیان و ارکان دولت، برای هنرنمایی آماده بودند[۱۸۶].

مردم در تمامی مدتی که شاطر می‌دوید، به صورت و بازوان و ران و ساق و دست و پایش گلاب می‌افشاندند تا خنک شود و از راست و چپ و جلو بادش می‌زدند و این کار را سریع انجام می‌دادند تا مانعی برای دویدن او نباشد. آنها برای موفقیت او دعا می‌کردند و این تشویق‌ها و خوشامدگویی‌ها بر حرارت و شهامت او می‌افزود[۱۸۷].

پس از پایان جشن شاطر، شاه ساعت پنج بعدازظهر بر اسب نشست و به طرف شاطر رفت و نزدیک دروازهٔ حومهٔ شهر او را دید و شاطر به محض دیدن شاه، برای اینکه ثابت کند که هنوز نیروی لازم را دارد، کودکی را بر دوش کشید و دوید و غریو و تحسین بینندگان را درآورد. شاه فرمان داد برای شاطر خلعت بیاورند. خلعت شامل یک دست لباس کامل گرانبها از پا تا سر بود و مبلغ پانصد تومان هم روی خلعت بود. از اینها گذشته، فرمان منصب شاطرباشی را نیز به او تفویض کرد که از مشاغل مهم و پردرآمد بود. بزرگان دربار نیز به فراخور حال هدیه‌ای به او دادند. گفتنی است که شاطر دوازده تیر را در عرض چهارده ساعت به مقصد رسانده بود، درحالی‌که در زمان شاه صفی شاطری بود که این کار را در عرض دوازده ساعت انجام داده بود[۱۸۸].

هـ ـ میرنوروزی (کوسه برنشین)

میرنوروزی هم از آیین‌هایی بود که مایهٔ نمایشی داشت. در ایران پیش از اسلام یک آیین مذهبی به نام «کوسه برنشین» وجود داشت که طبق نوشتهٔ بیرونی «در آغاز ماه آذر برگزار می‌شده، و آذر ماه به روزگار خسروان، اول بهار بوده است و به نخستین روز از دی، از بهر فال، مردی بیامد کوسه، برنشسته برخری و به دست کلاغی گرفته و بر بادبزن خویشتن باد همی زدی و زمستان را وداع همی کردی وز مردمان بدان چیزی یافتی و به زمانهٔ ما [قرن پنجم هجری] به شیراز همین کرده‌اند»[۱۸۹].

این جشن در ایام اسلامی عنوان پادشاه نوروزی یا میرنوروزی پیدا کرد. قزوینی در

عجایب‌المخلوقات، که در سدهٔ ۶ق آنرا تألیف کرده، شرحی به تفصیل از میرنـوروزی آورده است. او می‌نویسد: روز اول آذر ماه را روز هرمز می‌خواندند و در این روز مردی کوسه از اهالی فارس، سوار بر خری می‌شده و جامه‌های کهنه می‌پوشیده و طعام‌های گرم می‌خورده و بدن خود را به دواهای گرم می‌اندوده، طوری‌که نشان از گرمی و حرارت باشد و بادبزنی به دست می‌گرفته و می‌گفته «آه گرم است» و مردم بر او می‌خندیده‌اند و آب بر او می‌افشانده‌اند و برف بر او می‌انداخته و پوست بر او می‌زده‌اند. کوسه نیز گِل سرخی داشته که پاره‌ای از آنرا به مردم می‌زده و جامه‌های مردم را سرخ می‌کرده یعنی لباس‌های کسانی که به او چیزی نمی‌داده‌اند[۱۹۰].

بیرونی شبیه این وصف را در *الآثارالباقیه* هم آورده است[۱۹۱]. او در صحبت از اعیاد دی ماه در نزد ایرانیان می‌نویسد که روز پانزدهم دی «روز دی‌بمهر است که آنرا دیبگان گویند و از خمیر و یا از گل شخصی را به هیکل انسان می‌سازند و در راهـرو و دالان خانه‌ها می‌گذارند. ولی این کار از زمان قدیم در خانهٔ پادشاهان استعمال نمی‌شده و در زمان ما کارهای مشرکان و اهل ضلال است و متروک شده»[۱۹۲].

در *عجایب‌المخلوقات* این مراسم به نوعی دیگر هم روایت شده است: مردمان پیکره‌ای می‌سازند و همچون سلطان او را گرامی می‌دارند و خدمت می‌کنند. چنان‌که ملوک را و در نهایت او را آتش می‌زنند[۱۹۳]. شبیه این مراسم را فی‌الواقع در دورهٔ صفوی می‌بینیم. بیضایی عقیده دارد عمرکشان شکل استحاله یافتهٔ همان نمایش است[۱۹۴].

جشن میرنوروزی در دیگر قلمروهای اسلامی هم مورد استقبال واقع شد و تا مصر پیش رفت و در آن سرزمین برگزار می‌شد. مردم مصر در عید نوروز کسی را به عنوان میرنوروزی برمی‌گزیدند. میرنوروزی صورتش را با آرد یا گچ سفید می‌کرد و با لبـاس زرد یا قرمز سوار درازگوش می‌شد و با عدهٔ کثیری از مـردم کوچـه و بـازار در شـهر می‌گشت. او به شیوهٔ محتسب، دفتری در دست می‌گرفت و با تحکم از مردم درخواست پول می‌کرد و هرکس نمی‌داد آب آلوده بر او می‌پاشید. در این نمایش مردم همدیگر را با چرم و پوست می‌زدند. فقرا در کوچه بودند و اغنیا درون خانه می‌ماندند و مأموران شرطه ممانعتی نمی‌کردند. اگر آدم آبرومندی بیرون می‌آمد، در کوچه بر او آب آلوده می‌پاشیدند و لباسش را خراب و خود او را تحقیر می‌کردند، مگر اینکه جاه و آبرویش

را می‌خرید و باجی که می‌خواستند، می‌داد. عامهٔ مردم در کوچه و خیابان بر یکدیگر آب می‌پاشیدند. این رسم را خلیفه در سال ۳۶۳ق منع کرد، ولی سال بعد مـردم بـه همان نحو عمل کردند[۱۹۵].

جشن کوسه برنشین در شهرهای ایران و عراق برگزار می‌شد. اجرای این نمـایش بهاری برپایهٔ آداب اجتماعی و مذهبی آشنا بر همگان صورت می‌گرفت. تعامل بین شاه و رعیت، رفتارهای خنده‌آور آنها، جملگی مستلزم گفت و شنود نمایشی و قراردادها و ترکیبات آن بود. این نمایش چنان در جامعهٔ ایران رواج داشت که حتی در زمان حملهٔ مغولان به خوارزم، در سال ۶۱۶ق «چون در آن سواد اعظم و مجمع بنی‌آدم هیچ سرور نبود ... به حکم نسبت قرابت خمارتگین را به اتفاق به رسم سلطنت مرسوم کردنـد و پادشاه نوروزی از او برساختند»[۱۹۶].

در دورهٔ صفوی نوع دیگری از این نمایش‌ها چهره نمود. یکی در سال ۱۰۰۱ق اتفاق افتاد که شاه قلابی و مضحکی را بر سر کار آوردند. در این سال منجمان اعلام کردند که حرکات کواکب و قرانات علوی و سفلی دال بر مرگ یکی از سلاطین است، ازاین‌رو قرار شد شاه عباس سه روز از پادشاهی کناره بگیرد و «شخصی از مجرمان را که قتل او واجب شده باشد به پادشاهی منسوب سازند و در آن سه روز سپاهی و رعیت مطیع فرمان او باشند که با صدق امر پادشاهی از او فعل آید و بعد از سه روز آن مجرم را به شحنهٔ نحس‌قران و جلاد حادثهٔ دوران بسپارند که به قتلش بپردازد». ازاین‌رو قرعهٔ فال به نام یوسفی ترکش‌دوز نقطوی افتاد و «تاج شاهی بر سرش نهاده، اثواب فاخره در او پوشیده و در روز کوچ بر استر بردعی با زین و لگام مرصع سوار کرده، اعلام پادشاهی را بر سرش افراختند». پس از سه روز یوسفی ترکش‌دوز را خلع کردند و از تخـت بـر تخته افتاد[۱۹۷].

ماجرای دوم در روزگار شاه صفی دوم یا شاه سلیمان رخ داد. برای این منظور گبری را که ادعای فرزندی و نسبت با رستم، پهلوان باستانی ایران داشت، انتخاب و به جامهٔ شاهی ملبس کردند و بر تخت سلطنت نشاندند. فرمانی صادر شد تا فرارسیدن ساعت خوش با وی مثل یک شاه رفتار کنند و از احترام وی قصور نورزند. چون ساعت معین فرا رسید، شاه به دروغ تقلیدی از گردن زدن درآورد و گبر از تخت فرود آمد و پا بـه

فرار گذاشت و شاه از نو بر تخت نشست و اسم خود را از صفی دوم به شاه سلیمان تغییر داد[۱۹۸]. از قرار معلوم، نمایش کوسه برنشین یا میرنوروزی پس از تصوف هم در جامعهٔ ایران رواج داشته و نمونه‌هایی از آن ثبت شده است.

و ـ نوازندگی و رقص آتش‌بازی و چراغانی

خنیاگران و رقاصان و نوازندگان در دورهٔ صفوی نه تنها در دربار سلطنتی تبریز، قزوین و بعدها اصفهان حضور داشتند، بلکه در دربارهای ایالتی هم کار می‌کردند. موسیقی‌دانان تحت نظارت مشعلدارباشی بودند، چون نقاره‌خانه در اختیار او قرار داشت. مشعلدارباشی با سایر بازیگران هم مرتبط بود و بر دستهٔ موسیقی‌دانان یعنی چالشچی‌باشی (چالقچی‌باشی) نظارت می‌کرد و علاوه بر این، مقلدباشی (دلقک‌باشی) مسخره‌باشی، لوطی‌باشی و پهلوان‌باشی هم تحت نظارت او بودند. بعدها لوطی‌خانه تشکیل شد و لوطی‌باشی تحت نظارت آن درآمد. مشعلدارباشی سرکردهٔ سادات یا نقیب‌الممالک نیز بود که از سوی شاه نصب می‌شد[۱۹۹].

شاه اسماعیل شماری از خنیاگران و رامشگران در دربار خود داشت و شاه تهماسپ هم تا دههٔ ۹۵۰ق، شماری از آنها را در دربار خود نگه می‌داشت. او بعدها جملگی آنها را، به‌جز استاد حسین شوشتری بلیانی که در خوانندگی شهرهٔ آفاق بود، مرخص کرد. ازاین‌رو رامشگران و خنیاگران به دربارهای محلی روی آوردند. پس از مرگ شاه تهماسپ، بار دیگر آنها در دربار شاه گردآمدند. یکی از آنها استاد حافظ جلال باخرزی بود که در خوانندگی و گویندگی چیرگی داشت و حتی چالشچی‌باشی دربار گردید[۲۰۰].

شاه به رقاصان و خنیاگران و خوانندگان مستمری می‌پرداخت. زنان از همان ابتدای سلطنت صفویان در ملأ عام می‌خواندند و می‌رقصیدند. از نگاره‌های دورهٔ صفوی پیداست که خنیاگران زن در مجلس‌آرایی دست داشتند. وقتی شاه اسماعیل در میدان تبریز قپق‌اندازی راه می‌انداخت، شماری از خنیاگران و نوازندگان می‌نواختند و رقاصان به شیوهٔ خود پایکوبی می‌کردند و در ستایش اسماعیل سرود می‌خواندند[۲۰۱].

چون شاه اسماعیل پیروزمندانه از جنگ قفقاز بازگشت، مردم تبریز به افتخار او همهٔ دکان‌ها را برای جشن و سرور آذین بستند و زمانی که شاه اسماعیل در میدان مسابقه

حضور یافت، به افتخارش رقصیدند، خواندند و آلات طرب نواختند[۲۰۲]. شاه تهماسپ هم تا زمانی که از مناهی و ملاهی توبه کرد، بساط خنیاگری و نغمه‌سرایی راه می‌انداخت[۲۰۳].

وقتی شرایط سور و سرور عمومی مهیا می‌شد، همهٔ میدان‌های شهرها و بازارها را آذین می‌بستند و هنرمندان و خنیاگران همه جا به جشن و پایکوبی و نوازندگی می‌پرداختند. شاه عباس اول هر وقت از امور مملکت‌داری فراغتی حاصل می‌کرد، به تفریحات گوناگون می‌پرداخت و چراغانی و آتش‌بازی ازجمله تفریحات او بود چنان‌که وقتی شیراز را تصرف کرد، در اصفهان جشنی با آتش‌بازی بزرگی برگزار شد[۲۰۴]، یا پس از بازگشت از گیلان و از میان برداشتن حکومت کیاییان، در قزوین جشنی عظیم برپا شد. مردم دکان‌ها را آذین بستند و فانوس‌ها آویختند، چنان‌که هر دکانی زیاده از یک هزار چراغ و فانوس داشت. میدان سعادت قزوین از کثرت شمع و چراغ مثل روز روشن بود[۲۰۵].

در سال ۱۰۲۱ق که ولی‌محمد خان پادشاه ازبک میهمان شاه عباس بود، به دستور شاه جشنی بزرگ برپا شد. ازجمله برپایی آتش‌بازی در میدان نقش‌جهان بود که «استادان آتش‌باز آشنا به فنون غریبه ترتیب دادند» و در پی آن مسابقات قپق‌اندازی و چوگان‌بازی و انواع نمایش‌ها برگزار گردید. ولی‌محمد خان در این جشن آتش‌بازی‌های غریب و عجیب را که هرگز مشاهده نکرده بود، تماشا کرد. بعضی از اسباب آتش‌بازی را در فیلی بزرگ تعبیه کرده بودند و در حین آتش دادن و توپ انداختن، فیل جست و خیز می‌کرد و حرکات عجیب و حمله‌های مهیب می‌نمود و تمامی مردم نظاره‌گر این جشن و آتش‌بازی بودند[۲۰۶].

شاه عباس به هر شهری که وارد می‌شد، شهر را چراغان می‌کردند چنان‌که در سال ۱۰۱۶ق که به کاشان رفت و در باغ تاج‌آباد اسکان گزید، در پشت بام به تماشای چراغانی شهر پرداخت و چندی را با «زنان مطرب و اسباب طرب» گذراند و هنگامی که به اصفهان آمد، شصت هزار تفنگچی و یراقدار از او استقبال کردند و شهر آذین یافته بود و طرفه جشنی برپا بود. اینجا هم شب به دیدن چراغانی و سیر بازار رفت و حتی با جوانان در دکان‌ها به تخم‌مرغ‌بازی مشغول شد. شاه دستور داده بود که کسی از مردان همراه او نباشد و فقط زنان و ساده‌رخان حضور داشته باشند[۲۰۷].

در اواخر شعبان همان سال «آتش‌بازان کارهایی نمایان کردند و چهار قلعه ساختند و جنگ آتش‌بازانه درگرفت و از مقوا مناری ساختند و الغرض آتش‌بازی کرده شد که چشم بیننده ندیده بود»[۲۰۸]. از توصیف بالا پیداست که در بعضی آتش‌بازی‌ها میدان جنگ را مجسم می‌کرده‌اند و در آنها توپ و تفنگ به‌کار می‌برده‌اند.

سفرنامه‌های سیاحان اروپایی آکنده از اطلاعات و گزارش‌هایی در باب اهل طرب و جشن‌های چراغانی و آتش‌بازی در دورهٔ صفوی است. برادران شرلی از یک مهمانی شاه عباس در قزوین یاد کرده‌اند که یکی از مراحل آن رقص و خوانندگی زنان مطربه در کاخ و در کوچه و خیابان بوده است[۲۰۹].

فیگوئروا، سفیر اسپانیا و دلاواله سفیر ایتالیا بارها از حضور رقاصان و خنیاگران و موسیقی‌دانان در دربار، و از چراغانی شهرها به مناسبت‌های خاص و یا به مناسبت پذیرایی از سفیران بیگانه سخن رانده‌اند[۲۱۰].

به عقیدهٔ دلاواله در ایران رقص نمایش اشرافی به حساب نمی‌آید. خانم‌های نجیب و متشخص هرگز در معرض نگاه غریبه‌ها نمی‌رقصند و رقاصی فقط جنبهٔ سرگرمی برای خودشان دارد و حتی در این صورت هم رقص‌هایشان نجیبانه و محترمانه است[۲۱۱]. دلاواله در جای دیگر از قهوه‌خانه‌های اصفهان یاد می‌کند که در آنها پسربچه‌های زیباروی را لباس دخترانه می‌پوشاندند و در میان جمع به رقص و پایکوبی وامی‌داشتند و آنها با نوای دایره و چهارپاره‌هایشان به هوا می‌پریدند و رقص‌های مختلف ایرانی و هندی و تاتاری را به معرض نمایش می‌گذاشتند و بساط عیش و هرزگی مشتریان را فراهم می‌کردند[۲۱۲].

هنگامی‌که الئاریوس و همراهانش به شهر شماخی رسیدند، خان آنها را به باغی بزرگ دعوت کرد و در داخل چادرها از آنها پذیرایی نمود؛ درحالی‌که رقاصان در جلو ساختمان با آهنگ طبل و شیپور و کمان در دست مانند بالرین‌ها می‌رقصیدند؛ و دو بچه ابدال نیز اشعاری را با صدای بلند می‌خواندند[۲۱۳]. هنگام صرف غذا هم نوای موسیقی با عود و کمانچه و تنبک و آواز به گوش می‌رسید ... و همراه آن چند رقص کم‌نظیر به‌وسیلهٔ دو بچه و نیز انواع سرگرمی و خوشمزگی‌ها نشان داده شد[۲۱۴]. شبیه این پذیرایی همراه با آتش‌بازی‌های مفصل و دیدنی در قزوین و اردبیل هم برای آنها ترتیب داده شد[۲۱۵].

سفیران هلشتاین در دربار شاه صفی هم عده‌ای رقاصهٔ زیباروی دیدند که سر و رویشان باز بود و از رقاصه‌های معروف اصفهان شمرده می‌شدند[۲۱۶].

از اینها گذشته، موسیقی‌دان‌ها و رقاصه‌های هندی هم در اصفهان برنامه اجرا می‌کردند. گروهی از آنها را انگلیسی‌ها در مجلس مهمانی خود برای هیأت سیاسی هلشتاین دعوت کرده بودند تا برای آنها بنوازند و بخوانند[۲۱۷].

گاهی رقص مطربان در دربار همراه با برنامه‌های چشم‌بندی و تردستی بود. الئاریوس صحنه‌ای از این نوع رقص را در دربار شاه صفی ثبت کرده است[۲۱۸].

کمپفر در صحبت از نوازندگان و رقاصان دربار می‌گوید که نوازندگان، موسیقی‌دانان، طبالان و آوازخوانان زیر نظر چالشچی‌باشی قرار دارند و در ضیافت‌ها، اسباب سرور و نشاط را فراهم می‌کنند و شاه به رقاصان و خوانندگان زن، دلقک‌ها، نمایش‌دهندگان و غیره حقوق می‌دهد. او می‌نویسد: «اما دربارهٔ اینکه این مردمان از چه قماشی هستند بهتر است در اینجا بیشتر به بحث نپردازم»[۲۱۹]. کمپفر معتقد است که ایرانیان هیچ تصوری از قوانین علم هماهنگی (هارمونی) ما در مغرب‌زمین ندارند و طرز نوازندگی ارکستر سلطنتی بی‌قاعده و بی‌بند و بار است»[۲۲۰].

جالب اینکه تاورنیه معتقد است که مردان در ایران هیچ‌گاه رقص نمی‌کنند و جز زنان هرزه به این کار نمی‌پردازند. این زنان را به مجالس جشن فرا می‌خوانند و آنها با روی و موی گشوده می‌رقصند و هزاران طنازی و عشوه و ناز می‌فروشند تا مردم را سرگرم کنند[۲۲۱].

شاردن می‌نویسد که گروه مغنیان دربار صفوی نه تنها در نوازندگی و خوانندگی و پایکوبی و دست‌افشانی مهارت دارند، بلکه در سرودن و خواندن شعر هم چیره دست هستند. بیشتر اشعاری که می‌خوانند در مدح شاه و ستایش اندیشه‌ها و کارهای اوست. اشعار که خوانده می‌شود، همه پرمعنی و مناسب حال و پرمغز و لطیف است[۲۲۲]. شاردن اطلاعات قابل اعتنایی از قهوه‌خانه‌ها و پسربچه‌های رقاص و زیباروی آنها می‌دهد که با گیسوان آراسته برای جلب خاطر مشتریان می‌خرامند و کرشمه می‌فروشند. شاه عباس این کار را در قهوه‌خانه‌ها قدغن کرد[۲۲۳]. شاردن معتقد است که این کار بعد از عثمانی به ایران سرایت کرد و ایرانیان از آنها آموخته‌اند[۲۲۴]. جملی کاری هم اعتقاد دارد که

مردان در ایران نمی‌رقصند و در بعضی مهمانی‌ها و جشن‌ها از زنان رقاصهٔ حرفه‌ای یکی دو تن را دعوت می‌کنند و به آنها پول می‌دهند[۲۲۵].

شاه عباس دوم نیز از عیش و کامرانی و به‌خصوص آتش‌بازی غافل نبود و در فرصت‌های مغتنم به چراغانی و کامرانی در اصفهان می‌پرداخت. هنگامی‌که ندرمحمد خان والی ترکستان به ایران پناهنده شد، به افتخار او بزمی شاهانه آراست و در همان بزم ارباب طرب که هریک در فن خود باربد، زمانه بودند، «هنگامی‌آرا گشته و به ترانه‌های رنگین و نواهای مختلف ناهید را حلقهٔ در گوش کشیدند»[۲۲۵].

شاه عباس دوم دستور داد در اصفهان چراغانی و آتش‌بازی برگزار کنند و آتش‌بازان در شب هفدهم ماه رمضان هنگامه‌ای برپا کردند و میدان نقش‌جهان را به شمع و چراغ آراستند و استادان آتش‌باز «اشکال و تماثیل بی‌جان را که مرتب ساخته بودند» به‌کار انداختند. شاه به اتفاق ندرمحمد خان در تالار دولتخانه به تماشا نشستند و تا نیمه‌شب بازار جشن و سرور برپا بود[۲۲۷]. شاه که به آتش‌بازی علاقمند بود همواره دستور می‌داد تا وسایل آتش‌بازی را در آن سوی دریاچه برپا دارند و خود با دیدن این مناظر و شگفتی‌ها به نشاط درمی‌آمد[۲۲۸].

این نوع جشن‌ها در میدان‌های شهرها انبوهی از مردم را به خود جلب می‌کرد و موجی از یکپارچگی در بین آنها پدیدار می‌ساخت و منجر به یک دید عام و مشترک می‌شد. در این جشن‌ها شماری از هنرمندان هنرنمایی می‌کردند. شاید از همین دوره بتوان دو طبقه از هنرمندان را تشخیص داد: طبقه‌ای که در ارتباط با عامهٔ مردم بودند، این هنرمندان در عرصهٔ هنرهای عامیانه و باب طبع مردم می‌کوشیدند و در قبال سرگرم کردن آنها پول دریافت می‌کردند. احتمالاً عام‌ترین آنها را بتوان در گردهمایی‌ها از هنرمندان مشاهده کرد که در جشن‌های گوناگون مردم، خواه جشن‌های عام همچون جشن نوروز و خواه جشن‌های خصوصی همچون عروسی‌ها و ختنه‌سوران مشارکت داشتند و موجبات شادی و سرور عامه را فراهم می‌کردند. در منابع بارها اشاره به تصانیفی شده که به‌وسیلهٔ این نوع هنرمندان در کوچه و بازار اجرا می‌شده است.

طبقهٔ دوم هنرمندان (خوانندگان، نوازندگان، موسیقی‌دانان و غیره) آنهایی بودند که به محافل درباری و اشرافی دعوت می‌شدند و هنر خود را به رخ می‌کشیدند. بعضی از

این هنرمندان در هنر خود چنان زبدگی و مهارت داشتند که شهرهٔ خاص و عام بودند. اسامی بعضی از این هنرمندان در منابع یاد شده است.

شاهان صفوی به موسیقی علاقه‌ای به کمال داشتند و بعضی از آنها این فـن را از کودکی فرامی‌گرفتند و هرگاه از کار سیاست و ملک‌داری فراغت می‌یافتند، به مجلس بزم و موسیقی می‌نشستند. نوازندگان چیره‌دست را عزیز می‌داشتند. نوشته‌اند که شاه عباس اول خود گاه ساز می‌زد و تصنیف می‌ساخت و تصنیفات او در سراسر ایران شهرت داشت و زبانزد اهل ساز بود. دوگووا در سفرنامهٔ خود می‌نویسد که شاه عباس «با یکی از آلات موسیقی نوایی زد و اشعاری به زبان فارسی خواند»[۲۲۹]. خنیاگران مجلس او گاه زنان و گاه مردان بودند. یکی از زنان رامشگر او فلفل نام داشت و زنی بود بسیار زشت و فرتوت. میر فضل‌اللّه از تنبورنوازان دربار او بود که به منصب وزارت غلامان شـاهی رسید. افندی خواننده، حافظ نایی و حافظ جامی از رامشگران مخصوص شاه بودند و شاه برای هریک از آنها در یکی از محلات اصفهان خانه‌ای ساخت و آن محله را محلهٔ نغمه نامید[۲۳۰]. احمد کمانچه‌ای، مذاقی نائینی (نوازنده و تصنیف‌ساز) شاهمراد خوانساری از سایر نوازندگان و تصنیف‌سازان دربار او محسوب می‌شدند. از اسامی یاد شدهٔ هنرمندان این دوره پیداست که «حافظ» لقبی بوده که بیشتر خوانندگان و گویندگان و نوازندگان بر خود می‌بستند و یا از طرف دربار دریافت می‌کردند.

ز ـ سایر نمایش‌ها

دلاواله در سفرنامهٔ خود صحبت از نمایشی می‌کند که در روستایی شاهد آن بوده است. وی می‌نویسد: صاحبخانه ما را تا نیمه‌شب سرگرم کرد. چند پسربچهٔ خوش‌قیافه گاه می‌رقصیدند. «یکی از آنها لباس مناسب رقص و ترانه‌ای که اجرا می‌کرد بر تن داشت، لباس زنی حامله که ما را از خنده روده‌بر کرد و خواب را از سرم پراند. برایتان بگویم که هرگز چیزی دلچسب‌تر و سرگرم‌کننده‌تر از این ندیده بودم»[۲۳۱].

این بازی‌های نمایشی خانگی در اغلب شهرها و روستاها رواج داشته است. سـراغ داریم که یکی از این نوع بازی‌های نمایشی، بازی «خاله رورو» یا «خاله مومو» بود کـه زنان خوش سر و زبان آنرا اجرا می‌کردند. این بازی‌ها در مجالس مهمانی و عروسی و

ختنه‌سوران و البته دور از چشم مردان صورت می‌گرفت. دستجات مطرب هم برای اجرای آن از پسران خوبرو و دخترنما استفاده می‌کردند و به آنها لباس زنانه می‌پوشاندند و این بازی را درمی‌آوردند.

گاهی بعضی از اتفاقات طبیعی هم حالت نمایشی پیدا می‌کرد. مثلاً دلاواله از ماه گرفتگی (خسوف) اصفهان صحبت می‌کند که در ساعت ده شب سیزدهم ماه اوت (آمرداد ماه) حادث شد. مردم اصفهان روی بام‌های منازلشان رفتند و تاریکی مطلق به مدت سه ساعت طول کشید. مردم با سر و صدای زیادی تشت و لگن‌های فلزی را با شدت و حدت به هم می‌کوبیدند و جیغ می‌کشیدند و هیاهو می‌کردند و آواز می‌خواندند، طوری که دیگر صدایشان به زور درمی‌آمد. از به هم خوردن ظروف، صدا و طنین عجیبی در دل شب ایجاد می‌شد. مردم بدین‌ترتیب اثرات منفی خسوف را رد می‌کردند و عوام نیز اعتقاد داشتند با این سر و صداها، حیوانی را که می‌خواهد ماه را ببلعد، می‌رمانند و بعضی نیز معتقد بودند که این کار برای تقویت روح و شجاعت ماه برای عبور از دروازه یا جادهٔ تنگی است که در آن اسیر شده است. منظور آنها از این راه، مسیر خسوف بود و مقصودشان از حیوان هم اژدها بود که جلوی ماه را گرفته بود[۲۳۲].

گاهی اوقات مجازات‌ها نیز با شیوهٔ نمایشی اجرا می‌شد و مردم در آنها حضور پیدا می‌کردند. هنگامی‌که امیره دوباج مشهور به سلطان مظفر، حاکم رشت، از اطاعت شاه تهماسپ سر پیچید و سپس مغلوب و اسیر شد و او را به تبریز فرستادند، زمانی‌که به حوالی تبریز رسید، شاه تهماسپ دستور داد شهر را آذین بستند و شماری از پیشه‌وران و کسبه و اوباش به این کار دست یازیدند و بازارها و کوچه‌ها و قیصریه را با انواع پارچه‌ها و جامه‌ها زینت دادند و «قوالان و مضحکان و مخنثان به استقبال» سلطان مظفر رفتند و وی را با خلعت‌هایی چرمین آراستند و به «رسوایی تمام به شهر داخل گردانیدند و به صاحب‌آباد آوردند و در قفس آهنین کرده و باروت و موشک بسیار بر آن تعبیه کرده، از منارهٔ قیصریه آویخته و سوزانیدند»[۲۳۳].

شاردن از یک آیین خرافی یاد می‌کند که بین زنان عقیم اصفهان رواج داشت و انجام آن حالت نمایشی پیدا می‌کرد. مسجد سید احمدیان یکی از مساجد محلات اصفهان بود که در سراسر مملکت شهرت داشت. منارهٔ این مسجد را منارهٔ ته‌برنجی می‌گفتند.

بستگان زن عقیم چادرش را بر سرش می‌افکندند و افسار اسبی را به سرش می‌بستند و به مسجد می‌آوردند. در دست زن یک جاروی نو یک گردو می‌دادند که او آنرا می‌شکست و مغزش را در ظرف سفالین می‌ریخت و پوستش را روی همان پله می‌انداخت و در هنگام پایین آمدن از بالای مناره، یکایک پله‌ها را جارو می‌کرد و جارو و ظرف را به محراب مسجد می‌برد، مغز گردوها را با کشمکش مخلوط می‌کرد و در گوشهٔ چادرش جا می‌داد و به سوی خانه روان می‌شد. در راه به مردانی که می‌رسید و از آنها خوشش می‌آمد، از گردو و کشمش به آنها تعارف می‌کرد تا بخورند. زنان عقیم بر این باور بودند که اجرای این مراسم که به زبان خودشان «گره‌بازکن بند شلوار» نامیده می‌شد، شفابخش نازایی است[۲۳۴].

تفریح معمولی جوانان و کودکان پرواز دادن بادبادک بود، یعنی لوله مقوایی که دم درازی به آن می‌بستند و با نخ نازک آنرا به هوا می‌فرستادند. این بادبادک در هنگام پرواز صدایی شبیه ارگ کلیسا درمی‌آورد[۲۳۵]. یکی دیگر از جشن‌هایی که برگزار می‌شد آیین اسپند بود. به مقتضای رسم باستان و طریق پیشینیان، در هر سال در روز اول اسفند این جشن را برگزار می‌کردند. معتقد بودند که در این روز گیاه اسپند می‌روید و نوید بهار می‌دهد. ازاین‌رو در این روز درخت می‌کاشتند و لباس نو بر تن می‌کردند و به عیش و نشاط می‌پرداختند. به دستور شاه شهر را آذین می‌بستند و چراغانی می‌کردند و «بساط عیش و نشاط در هریک از دکاکین» می‌انداختند. به جای مردان، زنان و دختران در دکان‌ها می‌نشستند و به شادی و نشاط مشغول می‌شدند. شاه عباس اول و دوم در برگزاری این آیین سنگ تمام می‌گذاشتند[۲۳۶]. این آیین در زمان شاه سلطان حسین هم اجرا می‌شد و در هر سال سه روز بیرون آمدن مردان را ممنوع می‌کردند و به جای آنها زنان و دختران بر سر دکان‌ها و بساط شوهران می‌آمدند و شاه با پانصد نفر زن و تعداد بی‌شماری کنیز و خدمه به تفرج بازارها و کاروانسراها و غیره می‌رفت[۲۳۷].

نمایش‌های اهل زور

حسین کاشفی در صحبت از اهل زور، آنها را به هشت طایفه تقسیم می‌کند: کشتی‌گیران، سنگ‌گیران، ناوه‌کشان، سله‌کشان، حمالان، مغیرگیران (عمودگیران،

گرزگیران)، رسن‌بازان (بندبازان)، و زورگیران. سپس در باب هرکدام شمه‌ای می‌نگارد و مطلب را به مفاهیم دیگری می‌کشاند.

۱. کشتی‌گیری

کاشفی در بحث کشتی‌گیری، ریشه‌ای دیرینه و مفهومی مذهبی برای آن قائل می‌شود و منشأ آنرا به انبیاء و اولیاء می‌رساند. او معتقد است که کشتی‌گیری هنری است که ملوک و سلاطین آنرا می‌پسندند و هر کسی که به این‌کار مشغول است، زندگی را به پاکی و راستی می‌گذراند[۲۳۸]. او علم کشتی‌گیری را از اصول اساسی آن می‌داند و معتقد است که قوت در کشتی اعتبار ندارد، چون حیوانات هم قوت بسیار دارند، ولی چون دانش ندارند، حرمت چندانی ندارند، چون قوت بی‌دانش مثل پادشاه بی‌عدل است و دانش بی‌قوت هم همانند پادشاه عادل و بی‌لشکر. اما چون این دو ملازم هم شوند، کارها به مراد گردد[۲۳۹].

پاکی و ارشاد شاگردان به پاکی، دوری از بخل و حسد، مهربانی و شفقت بر شاگردان، دوری از طمع به مال شاگردان و تعلیم شاگردان به قدر وسع و قابلیت آنها، پرهیز از ریب و ریا، دوری از بدخواهی، حذر از عیب و ایرادگیری، پوشیده‌گویی، عالم به علم کشتی و احترام به پیش‌کسوتان و یادآوری آنها در همهٔ حالات از جمله آداب استادان کشتی بود که کاشفی بر آنها تأکید می‌ورزد[۲۴۰].

نکتهٔ قابل توجه اینکه کاشفی وقوف در شش علم را برای استاد کامل کشتی واجب می‌داند: ۱. از علم طب آگاهی داشته باشد تا بداند شاگرد را چه چیزی زیان می‌دارد؛ ۲. از علم نجوم هم مطلع باشد تا وقت و ساعت کشتی گرفتن را بر وفق آن تعیین می‌کند؛ ۳. علم رمل را نیز بداند تا غالب و مغلوب را بهتر بشناسد؛ ۴. به علم دعوات هم وقوف داشته باشد تا پیوسته دفع سحر و جادو از شاگردان کند؛ ۵. علم فراست او به قدر کافی باشد تا از شکل و هیأت شاگرد معلوم کند که از او چه کاری ساخته است؛ ۶. علم صنعت کشتی که سیصد بند و گره دارد، بداند و هرکدام از این سیصد بند و گره هم رویی دارد و هر رویی، دفعی و روی‌هم هزار و هشتاد مسأله باشد و هر استاد اینها نداند کامل نباشد[۲۴۱].

او از خصوصیات یک نفر کشتی‌گیر و پهلوان واقعی به صفاتی چون ترس از خدا، متابعت شرع، تن قوی، زبان خوش، دل و جرئت، خرد کامل، صبر و توکل، علم کامل، کوشش و جهد دائم، خُلقی پسندیده، مستوری از حرام و نعمتی بر دوام اشاره دارد[۲۴۲].

کاشفی از انواع کشتی به دو نوع آن می‌پردازد: یکی قبض و دیگری اضطرار؛ و می‌گوید: قبض کشتی‌گیری خاص اهل خراسان و عراق عجم است که آنرا شهری‌وار می‌گویند؛ و اضطرار کشتی‌گیری ویژهٔ اهل گیلان و شروان و بعضی از نواحی آذربایجان است که آنرا دیلم‌وار می‌گویند[۲۴۳].

کشتی‌گیری از روزگاران کهن در جامعهٔ ایرانی پایگاهی برجسته داشته و کشتی‌گیران در زمرهٔ جوانمردان و فتیان شمرده می‌شدند. جوانمردی و عیارپیشگی به تقریب از سدهٔ ۳ق در بستر زندگانی جمعی جامعهٔ ایران اهمیتی خاص یافت. جوانمردان از هموطن و هم‌کیش خود دفاع می‌کردند؛ پناهگاه پناهندگان بودند و جان و مال خود را در راه پناه آوردگان نثار می‌کردند؛ سخاوت و کرامت داشتند؛ به ناموس کسی تعدی نمی‌کردند، بلکه حافظ آن بودند؛ دست و دل باز بودند و چشم و زبانی پاک داشتند، قولشان درست بود و برخلاف عهد و پیمان رفتار نمی‌کردند. آنها در هر شهر و محله‌ای اجتماعی داشتند و رعایت فقرا و اهالی محله و شهر، سوای ثروتمندان، از تعهدات اجتماعی آنها بود. هوادار رنجبران و مردم فقیر محسوب می‌شدند[۲۴۴].

پس از حملهٔ مغول هم در هر محله‌ای ورزشخانه و توق (علم‌بند با نوک نیزه‌ای) و علم و سردم و پاتوق برقرار شد. در هر محله‌ای یک سردمدار و یک پیش‌کسوت یک «حق و حساب دان» (پاتوقدار) و یک نفر لودی یا لوتی (به زبان پنجابی به نام رئیس) وجود داشت و لوتی در ورزشخانه‌ها در روزهای جشن و عید و بازی مسئول حرکت دسته‌ها و حرکت دادن توق و غیره به‌وسیلهٔ جوانان محل بود. پیش‌کسوت ورزشخانه مراقب آداب ورزش مناسبات دوستانه بین ورزشکاران، پهلوانان و نوچه‌ها بود و از اهالی محلات دیگر هم پذیرایی می‌کرد[۲۴۵].

یک نفر کهنه‌سوار هم مواظب جمع‌آوری لباس‌ها و آوردن آب گرم و شستشوی پای ورزشکاران و مشت و مال آنها بود. مواظبت از «ضرب» و آداب دیگر برعهدهٔ مرشد بود و با آهنگ ضرب او حرکات منظم آغاز می‌گشت. در داخل گود زورخانه هم یک نفر

«میاندار» در میانه می‌ایستاد و سایر نوچه‌ها و ورزشکاران دور او حلقه می‌زدند و اعمال ورزشی به جای می‌آوردند. میاندار پهلوان محله و از جوانمردان یکه‌باش روزگار محسوب می‌شد و گاهی لوطی و حق و حساب‌دان و پیش‌کسوت یک نفر بود[۲۴۶].

در کشتی گرفتن باید گل کشتی خوانده می‌شد و مرشد مواظب بود که کشتی خصمانه نشود و برای اینکار لنگ می‌انداخت. یعنی لنگی تر وسط دو کشتی‌گیر می‌انداخت تا رفع حالت دشمنی شود[۲۴۷]. پس کشتی‌گیران در جرگهٔ فتیان و جوانمردان بودند و جوانی را به ورزش و زورخانه‌کاری و برپا داشتن اصول فتوت می‌گذراندند و آب و اعتباری به‌دست می‌آوردند.

از آنجا که کشتی‌گیری از نمایش‌ها و ورزش‌های رایج بود، سلاطین و بلندپایگان از آن برای سرگرمی هم استفاده می‌کردند و از کشتی‌گیران بلندآوازه حمایت به عمل می‌آوردند و بهره می‌گرفتند و به تماشای مسابقهٔ آنها می‌پرداختند. نوشته‌اند که امین، خلیفهٔ عباسی، بسیار دلبستهٔ کشتی بود[۲۴۸] و حتی با شیری پیکار کرد و آنرا کشت[۲۴۹]. چون معزالدوله در سال ۳۳۴ق بغداد را گشود. در میدان شهر مسابقهٔ کشتی راه انداخت. «تیرکی برافراختند و پارچه‌های حریر و ابریشم بر آن آویختند و کیسه‌های پول زیاد بر آن گذاشتند. بر دیوار میدان طبل و نای و بر در آن دهل می‌زدند. آنگاه به مردم اجازهٔ ورود داده شد و هرکه زودتر رسیده بود پارچه‌ها و پول‌ها را صاحب می‌شد. پس جوانان بغداد آمدند و در هر گوشه‌ای به کشتی مشغول شدند و برندگان در حضور معزالدوله دور دیگر کشتی گرفتند و آنکه بر همه چیره شد حقوق و مستمری گرفت»[۲۵۰].

سنت کشتی‌گیری کوششی برای بارور کردن روحیهٔ سلحشوری و جنگاوری و برناپیشگی سپاهیان بود، ازاین‌رو هیچ سلطان و فرماندهی آنرا فرو نمی‌گذاشت و به‌ویژه با سازمان‌بندی نظام فتوت از سدهٔ ۶ق به بعد این سنت بنیادی عمیق در جامعه پیدا کرد. رشیدالدین فضل‌اللّه می‌نویسد: اوگتای قاآن «هر شبانگاه تیراندازان و چرخ‌اندازان و کشتی‌گیران را در هم انداختی و آنرا که ارجح آمدی بنواختی و عطا دادی»[۲۵۱]. مسابقات کشتی گاهی به جناح‌بندی‌های سیاسی و اجتماعی می‌انجامید. هنگامی‌که شاه شجاع مظفری در سال ۷۷۴ق پهلوان اسد خراسانی را که «بهادر خوش‌صورت و نیکوسیرت بود» به حکومت کرمان منصوب کرد، مخدومشاه، والدهٔ شاه شجاع، هم در کرمان بود و

صاحب قدرت. رقابت بین این دو بر سر تصرف قدرت، در یک مسابقهٔ کشتی جلوه‌گر شد. چه در کرمان بین کشتی‌گیران کرمانی و خراسانی مسابقه‌ای برقرار شد. پهلوان اسد طرفدار کشتی‌گیران خراسان بود و مخدومشاه هوادار کشتی‌گیران کرمان[۲۵۲]. مخدومشاه دستور داد کشتی‌گیر خراسانی را بزدند، ازاین‌رو میان ملازمان مخدومشاه در یکدیگر آویختند. شکست در طرفداران مخدومشاه افتاد و او عازم شیراز شد و پهلوان اسد کرمان را کاملاً در اختیار گرفت[۲۵۳].

حال که صحبت از سربداران شد، بد نیست اشاره شود که در میان آنها و به خصوص جناح نظامی آنها که به سربداران یا سرهنگان معروف بودند، سنت پهلوانی و جوانمردی و عیارپیشگی رواج داشت. عبدالرزاق، اولین سربدار، خود پهلوانی نامدار بود و از طریق پهلوانی و کشتی‌گیری و زورآزمایی جزو ملازمان دربار سلطان ابوسعید ایلخان گردید. او در مسابقهٔ تیراندازی برابر مسلم علی سرخ خوافی، پهلوان پایتخت، که «به قوت بازو و کشتی‌گیری و تیراندازی نظیر و عدیل نداشت» چیره شد و در نزد ایلخان تقرب یافت[۲۵۴].

امیر تیمور گورکانی به تعبیر ابن‌عربشاه «دلیران و پهلوانان را دوست می‌داشت و قفل سختی‌ها و طلسم و دشواری‌ها به دست قدرت و اندیشهٔ آنان می‌گشود و ذُروه کوه‌های دیگران به پای استقامتشان می‌پیمود»[۲۵۵]. نکتهٔ قابل توجه اینکه تیمور از وجود «کشتی‌گیران و پهلوانان» در کنار صوفیان برای امور جاسوسی در مناطق مختلف بهره می‌گرفت[۲۵۶].

به روزگار تیمور کشتی‌گیری و زورورزی ازجمله نمایش‌های مردمی بود و در منابع این دوره بارها به آن اشاره رفته است. وقتی کلاویخو سفیر اسپانیا، در سمرقند به‌سر می‌برد، در جشنی شرکت کرد که در آن «دو کشتی‌گیر نمایش می‌دادند و شاهزاده را سرگرم می‌کردند. این کشتی‌گیران جامهٔ چرمین بر تن داشتند. چون کشتی گرفتن آغاز کردند چنین به نظر می‌رسید که هیچ‌کدام بر دیگری پیروز نمی‌شود. اما دستور دادند تا کار را تمام کنند. ناگهان یکی از آنها رقیب خویش را بر زمین زد و او را مدتی مدید همچنان نگهداشت و نگذاشت برخیزد. زیرا اگر برمی‌خاست نشانهٔ آن بود که زمین خوردن او شکست واقعی نیست»[۲۵۷].

میدان رقابت کشتی‌گیران در زندگی اجتماعی دورهٔ تیموری وسعت گرفت و بسیاری

از پهلوانان و کشتی‌گیران نام‌آور شدند. واصفی در *بدایع‌الوقایع* از شماری از پهلوانان و کشتی‌گیران صحبت کرده که با رقابت با یکدیگر در دربار شاه ماجراها مـی‌آفریدنـد. پهلوان مفرد، پهلوان حیدر، پهلوان ابوسعید، پهلوان درویش محمد و غیره از آن جمله بودند[۲۵۸].

سنت کشتی‌گیری نه تنها در بین تیموریان، بلکه در میان ترکمانان نیز رواج داشت. باربارو که در تبریز به حضور اوزون حسن آق‌قویونلو رسید، ناظر کشتی دو کشتی‌گیر بود و آنرا شرح داده است[۲۵۹].

اگر گفته‌های حسین کاشفی در آستانه سدهٔ ۱۰ق را مناط اعتبار قـرار دهـیم. در طلیعهٔ ظهور صفویان در عرصهٔ سیاسی ایران، دو نوع کشتی وجود داشته است: کشتی شهری‌وار و کشتی دیلم‌وار. کشتی شهری‌وار در خراسان و آذربایجان و مرکز در میان نیروهای شهری متداول بوده و شگردها و فنون خاص خود را داشته است. کشتی دیلم‌وار در شمال ایران و در بین گروه‌های روستایی و مناطق کوهپایه‌ای رواج داشته است. این دو کشتی را، البته با تحولاتی در گذر زمان، امروزه هم می‌توان مشاهده کرد.

به نظر می‌رسد که ورزش‌هایی چون کشتی‌گیری در دورهٔ صفوی سهمی عمده در پرورش سلیقهٔ ورزشی بخشی از مردم داشته است. این ورزش نه تنها برای سـرگرمی درباریان، بلکه در حضور مردم کوچه و بازار هم اجرا می‌شد و موجبات سرگرمی عموم مردم را فراهم می‌کرد و بر روحیهٔ سلحشوری آنها می‌افزود. گزارش سیاحان اروپایی از جریان این نوع فنون در میان مردم چنین مفهومی را به خواننده القـا مـی‌کنـد. ایـن گزارش‌ها جلوه‌های متنوع این نوع نمایش‌ها را باز می‌نمایاند و پیداست که کشتی‌گیری آن ماهیت غیرشخصی و معنوی خود را به‌تدریج از دست داده و دست‌کم در میان پاره‌ای از این افراد، وسیله‌ای برای امرار معاش شده است. سرنخ‌هایی وجود دارد که نشان می‌دهد در میان این افراد، یک جریان ضد هنجارهای اجتماعی رشد پیدا کرده و تمرد و شرارت را در جامعه پدیدار ساخته بود. شاید جریان‌هایی چون مفسده‌جویی‌هـای حیـدری و نعمتی راه را برای چنین تحولی گشوده باشد. به‌هرتقدیر، دربارهٔ این نوع گروه‌های غوغاگر و هنگامه‌جو مدد از نوشتهٔ تحویلدار اصفهانی می‌گیریم که در خصوص بعضی از ایـن پهلوانان یا لوطی‌ها معتقد است:

قسم دیگر لوطی‌های زبردست خون‌خوار و اشرار شارب‌الخمر غماز و قمارباز و لاطی و زانی و دزد و همیشه از این نوع، اصفهان بسیار بی‌شمار داشته و بیشتر باعث خرابی ولایت هم همین الواط بودند[۲۶۰].

گروه‌هایی از پهلوانان و کشتی‌گیران از شمار این نوع مردمان بودند. اما نباید فراموش کرد که در این دوره هم رقابت سخت بر سر جوانمردی و سروری همچنان در بین اهل زور و فتوت باقی مانده و گاه نتایج اجتماعی قابل توجهی بار می‌آورده است. مثلاً در سال ۹۸۱ق گروهی از پهلوانان و یا به تعبیر منابع رسمی دورهٔ صفوی «اجلاف دارالسلطنهٔ تبریز و رنود و اوباش بدمعاش» شورش کردند و مدت دو سال کنترل شهر را در دست گرفتند. یک نشر به اسامی سردسته‌های این گروه مشخص می‌کند که تمامی آنها از زمرهٔ پهلوانان و کشتی‌گیران و ارباب پیشه و حرفه بوده‌اند[۲۶۱].

در دورهٔ صفویان شماری از کشتی‌گیران و پهلوانان از دایرهٔ اخلاقیات مقبول زمانه بیرون بودند و معاشرت با آنها بدنامی در پی داشت. این‌گونه بدنامی‌ها گریبان رضا عباسی، نگارگر نام‌آور مکتب نگارگری اصفهان را نیز گرفته بود. اسکندر بیک منشی ضمن تعریف از هنر تصویرگری و چهره‌گشایی رضا عباسی و اینکه در این فن اعجوبهٔ زمان بوده است، می‌نویسد: با همهٔ این استادی و نزاکت قلم «از جهات نفس همیشه زورآزمایی و ورزش کشتی کرده، از آن شیوه محظوظ بودی» و سپس ادامه می‌دهد: «در این عهد فی‌الجمله از آن هرزه‌درایی باز آمده، اما کمتر متوجه کار می‌شود ... »[۲۶۲].

بعضی از کشتی‌گیران که از قرار معلوم از پهلوانان یکه‌باش روزگار و در حقیقت پهلوان‌باشی دربار بوده‌اند، از دربار مستمری دریافت می‌کرده‌اند. پهلوان‌باشی مسئول راه‌اندازی کشتی بین دو پهلوان سرشناس در ایام تشریفات سلطنتی بوده است. ازاین‌رو بعضی از کشتی‌گیران که کارشان در ضیافت‌ها فراهم کردند اسباب سرور و نشاط شاه بود، حقوق دریافت می‌کردند[۲۶۳]. این کشتی‌گیران غیر از کشتی‌گیرانی بودند که در میادین عمومی برای سرگرمی مردم و تماشاچیان کشتی می‌گرفتند و از مردم پول دریافت می‌کردند.

یک وقت برادران شرلی در قزوین سه روز تمام ناظر عیش و نوش و خوش‌گذرانی، و ازجمله «کشتی گرفتن مردمان برهنه» بودند[۲۶۴]. در برابر الئاریوس در قصر شاهی هم

غیر از خنیاگران و رقاصان «چند کشتی‌گیر ماهر و کارکشته هنر و مهارت خود را با انجام کشتی بسیار خوبی به معرض نمایش گذاشتند»[۲۶۵]. به گفتهٔ کمپفر «گاهی به اقتضای تالار به جای رقاصه‌ها، انواع و اقسام کشتی‌گیر، کسانی‌که با هم جنگ تن به تن می‌کردند بر صحنه ظاهر می‌شدند»[۲۶۶].

شاردن معتقد است که کشتی‌گیری یکی از ورزش‌های مهم طبقات پایین جامعه بوده است. این گفتهٔ شاردن عقیدهٔ اسکندر بیک را در باب رضا عباسی به ثبوت می‌رساند که گفته است او که صحبت ارباب استعداد را وامی‌گذارد و با جماعت کشتی‌گیر و زورگر اختلاط می‌کند. شاردن سپس از زورخانه صحبت می‌کند و اینکه کشتی‌گیران بیشتر در زورخانه‌ها کشتی می‌گیرند و همهٔ بزرگان و حاکمان ایلات در خانهٔ خود زورخانهٔ اختصاصی دارند و در آن به ورزش می‌پردازند. هر شهری گروهی کشتی‌گیر دارد که در شهر خویش مشهورند و گاهی نمایش‌هایی می‌دهند. شاردن می‌نویسد که کشتی‌گیران را معمولاً پهلوان می‌گویند و آنها برای تفریح خاطر و سرگرمی خویش به این ورزش می‌پردازند و گاهی نیز در حضور عام و جمع نمایش‌هایی برگزار می‌کنند[۲۶۷].

شاردن طرز کشتی گرفتن را شرح می‌دهد. آنها هنگام گرفتن کشتی، شلوار چرمین محکمی که به روغن اندود است، به تن می‌کنند. پارچهٔ صاف و سفیدی به کمر می‌بندند و روی آنرا روغن‌مالی می‌کنند تا دست حریف در آن بلغزد و نتواند او را به چنگ آورد. کشتی‌گیران بر زمین هموار به کشتی‌گیری می‌پردازند. طبالی برای گرم کردن صحنه و تهییج کشتی‌گیران مدام بر طبل (یا ضرب) می‌کوبد و آغاز کشتی را اعلام می‌کند. کشتی‌گیران مدتی به رجزخوانی می‌پردازند و آنگاه دست همدیگر را می‌فشارند و سپس با صدای ضرب، دست خود را به ران و پهلوی خود می‌کوبند و پس از اینکه بار دیگر با هم دست دادند، سه نوبت دیگر مثل بار اول با دست به ران و پهلوی خود می‌زنند و این کار را برای نفس تازه کردن می‌کنند؛ آنگاه به هم می‌چسبند، عربده می‌کشند و هریک می‌کوشد تا دیگری را بر زمین بزند. در این مبارزه کشتی‌گیری موفق و پیروز است که بتواند پشت حریف را کاملاً به خاک برساند و لحظه‌ای چند وی را به همان حالت نگهدارد[۲۶۸].

گفتنی است که راه کام‌جویی و زورگویی این نوع افراد زمانی هموار می‌شد که قدرت

نظارت حکومت مرکزی بر جامعه سستی می‌گرفت و بساط خودنمایی این نوع افراد پهن می‌شد و عرصه را بر مردن تنگ می‌کردند و باز درست در چنین مواقعی بود که گروه دیگر جوانمردان و پهلوانان محلات با تکیه بر فضایل جوانمردی در مقابل آنها می‌ایستادند و اسباب زور و بی‌حسابی آنها را برمی‌چیدند.

۲. سله‌کشی (طبق‌کشی)

سله‌کشی اصطلاحی است که حسین واعظ کاشفی در کتاب خود به‌کار برده است و آنرا از نمایش‌هایِ پهلوانیِ اهل زور دانسته است. ماجرا از این قرار بوده که بعضی از پهلوانان در ایام ثمردهی درختانی که میوه‌های لطیفی از قبیل توت، زردآلو، هلو، شلیل، گلابی و انگور داشتند و در هنگام حمل صدمه می‌دیدند، به باغات می‌رفتند و سله‌ها و یا طبق‌های گرد را پر از میوه می‌کردند و بر سر می‌کشیدند و از باغات تا دکان میوه‌فروشی می‌رساندند. این عمل خود آدابی داشته که به سله‌کشی و یا به تعبیر تحویلدار اصفهانی، به طبق‌کشی معروف بوده است. کاشفی این کار را سنت دیرینهٔ مذهبی می‌داند و آنرا تا زمان آدم صفی‌اللّه و نیز سلمان فارسی عقب می‌برد[۲۶۹].

مطالبی که تحویلدار در باب طبق‌کشی یا سله‌کشی دارد دربردارندهٔ نکاتی دلپذیر است و طرز و طور سله‌کشی را کاملاً روشن می‌سازد. وی می‌نویسد که طبق‌کشی کار عده‌ای قوی‌هیکل و گردن‌کلفت است زیرا نوعی از حمالی است. آنها طبق‌های بسیار بزرگ دارند و میوه‌جات لطیف را مرتبه به مرتبه روی طبق می‌چینند و بین مراتب را ورق به ورق برگ‌های تر و تازه می‌چینند. به‌خصوص در حمل توت سه طبقه برمی‌دارند و قانونِ آن این است که سه طبق بسیار بزرگ پر از توت بالای یکدیگر می‌گذارند و هر طبق را بالای پایه‌ای قرار می‌دهند. بعضی هم در عرشهٔ سوم کرسی بلندپایه استوار می‌کنند و طفل نابالغ بر بالایش می‌نشانند و اطراف آنها را از گل و لاله و آینه و چراغ آذین می‌بندند. اینها هفتاد الی هشتاد من تبریز وزن دارد. با این شکل طبق را بر سر می‌گذارند و با گروهی از نوچه‌ها و انبوهی از مردم بیکاره و حسرت‌زده، از بازارها و گذرگاه‌ها می‌گذرند و خود را جاهلانه به دکان میوه‌فروشی می‌رسانند. آنها به قدری مشق و تمرین و عادت کرده‌اند که به سلامت در می‌روند و کار اینها نوعی زورآزمایی

و کارنمایی است. اما گاهی هم اتفاق می‌افتد که در جریان نمایش می‌افتند[۲۷۰]. آنچه تحویلدار گفته است در دورهٔ قاجار نیز صادق است.

۳. رسن‌بازی (بندبازی)

کاشفی معتقد است که رسن‌بازی را باید جزو نمایش‌های اهل بازی به حساب آورد. ولی چون این نوع نمایش جرئت و قدرت نیاز دارد، لاجرم در زمرهٔ نمایش‌های اهل زور قرار می‌گیرد. او رسن‌بازی را کاری سخت و بزرگ می‌داند و رسن‌بازان را از مردان پاکیزهٔ روزگار برمی‌شمارد. رسن‌بازی دو آلت دارد: ۱. رسن (بند)؛ ۲. میزان. او رسن را با صراط برابر می‌نهد و میزان را با ترازو. می‌گوید رسنی باریک که با چوبی بر دیواری می‌بندند، مثل پل صراط است که روی دوزخ کشیده‌اند و می‌گویند که صراط از موی باریک‌تر است و از شمشیر تیزتر و همه باید از آن گذر کنند و اگر یک سر موی به جانبی دیگر میل کنند، در مهالک بدبختی و طغیان فرو می‌افتند و به هلاکت ابدی گرفتار می‌آیند. رسن‌باز بی‌میزان نمی‌تواند راه برود و اگر هم میزانی در دست نداشته باشد دست‌های وی میزان او خواهد بود و نمودار میزان در این دنیا خوف و رجاست که میزان عدل است[۲۷۱].

او طبق عادت مألوف سنت رسن‌بازی را به یکی از انبیا یعنی نوح پیامبر(ع) می‌رساند که در موقع طوفان از رسنی که بادبان کشتی بود به میل کشتی برآمد تا مقدار آب را بسنجد. نیز از امیرالمؤمنین علی(ع) یاد می‌کند که در تسخیر قلعهٔ سلاسل از رسنی استفاده کرد. کاشفی هریک از حروف «رسن» را به فضایل اخلاقی گره می‌زند: «ر» اشارت بر راستی دارد؛ «س» اشارت بر سخاوت؛ «ن» اشاره بر نیستی؛ یعنی رسن‌باز باید قدم اول را به راستی بردارد و دوم هرچه دارد دربازد و سوم خود را و هستی خود را در میان ببیند تا کار رسن‌بازی او درست درآید[۲۷۲]. او معتقد است که رسن‌بازی به سه چیز تمام می‌شود: اول همت حاضران؛ دوم دعای پیش‌قدمان؛ سوم پاکی دل از زنگ شرک[۲۷۳]. بدین‌ترتیب کاشفی توانایی خود را در تفسیر عرفانی حرکات رسن‌بازی یا بندبازی به نمایش می‌گذارد و مفهوم این نوع نمایش را به مفاهیم عرفانی باز می‌بندد.

به نظر می‌رسد که رسن‌بازی از نمایش‌های عمومی و عامه‌پسند بوده که ریشه در ادوار مختلف تاریخ ایران داشته است. عیاران به این فن شهره بوده‌اند و در کمند افکندن

مهارت داشته‌اند[۲۷۴]. یک نمونه از رسن‌بازی یا بندبازی را شرف‌الدین علی یزدی در *ظفرنامه*، در ایام تیمور به زبان نظم ثبت کرده است. این رسن‌بازی زمانی صورت می‌گیرد که تیمور پس از فتوحات بی‌شمار، جشنی بزرگ در صحرای کان گل برای ازدواج شاهزادگان راه می‌اندازد و از تمامی اهالی شهر سمرقند و رعایای خود می‌خواهد تا با انواع نمایش‌ها در آن شرکت جویند. از جمله شرکت‌کنندگان، رسن‌بازان بودند که حرکاتی دلنشین و چشم‌نواز از خود نشان دادند[۲۷۵].

در عصر صفوی فیگوئروا ازجمله سیاحانی است که از حضور بندبازان خبر می‌دهد. او از دو بندباز صحبت می‌کند که مشغول هنرنمایی در میدان بودند. بندباز اول حیدر نام داشت و از اهالی ختا یا سغد بود. این بندباز جایی را که برای بندبازی انتخاب کرده بود، منارهٔ یکی از مساجد اصفهان بود که رسن را از مناره به بام خانه‌ای که بیش از چهارصد پا دورتر از مناره بود، بست و چون طناب در یک خط مستقیم قرار نگرفته بود، تکان می‌خورد و شل بود و به این سو و آن سو کشیده می‌شد. ازاین‌رو بندباز طناب دیگری را در فاصله یکصدپایی مناره به طناب نخستین بست و طرف دیگر آنرا مستقیم و محکم به میخی چوبی که در زمین کوبیده بود، استوار کرد. این بندباز حداکثر سی سال داشت و: درحالی‌که چوبدستی به کلفتی بازوی آدمی و درازای نیم نیزه به دست داشت سراسر طول قسمت طویل‌تر طناب را ... با اطمینان پیمود. به‌طوری‌که به نظر می‌آمد جز معجزه یا شعبده‌ای قادر نبود او را بر طناب نگاهدارد؛ و با اینکه طناب نخستین از محل اتصال با طناب دومین تا مناره شیبی بسیار تند داشت، او نه تنها از این قسمت در میان تحسین و حیرت تماشاگران با سرعت تمام بالا رفت، بلکه همین مسافت را عقب عقب بازگشت و پس از رسیدن به نقطهٔ تلاقی، بار دیگر با سرعتی عجیب تا مناره بالا رفت و بعد از آنکه در پایان راه مدتی توقف کرد، چنان‌که گویی استراحت می‌کند. چوبدستی را رها کرد و چند حرکت نرمشی بسیار جالب توجه انجام داد. همهٔ تماشاگران آرزو می‌کردند کارش را به انجام برساند، زیرا تصور عموم بر این بود که سرانجام سقوط می‌کند و گردنش خواهد شکست. در این وقت آنچه بر شگفتی همگان افزود این بود بندباز خود را آن‌گونه به سوی زمین پرتاب کرد که گویی از فرط خستگی سقوط کرده است. اما در فاصلهٔ چند لحظه تماشاگران متوجه شدند که او نه تنها بر زمین سقوط

نکرده، بلکه فقط با یک پا خود را وارونه به طناب آویزان کرده است. در این حال دو کف دست را محکم به هم کوفت و بار دیگر با چالاکی و در یک لحظه طناب را در دست گرفت و به تماشاچیان حیرت‌زده مجال داد تا قضاوت کنند که از این حرکت شگفت‌آور کدام‌یک دشوارتر و خطرناک‌تر بود[۲۷۶].

بندباز دوم نیز در همان مناره، منتها به نوعی دیگر، به بندبازی پرداخت. فاصلهٔ نمایش او با نمایش بندباز اول چهار روز بود. او دو میخ آهنی به کلفتی دو انگشت و درازای چهار پا و چکشی در دست داشت و یکی از میخ‌ها را در بالاترین نقطهٔ مناره که دستش می‌رسید، کوبید. سپس با پرشی روی میخ پرید و روی آن ایستاد و به همان شیوه دومین میخ را بر مناره استوار کرد و پس از آن به مدد پنجه‌های پا، خود را وارونه به میخ بالاتر آویخت و با دست‌های خود میخ اولی را که از دیوار بیرون کشیده بود، با همان فاصله در بالا نصب کرد. او در نهایت به بالای مناره رسید.

آنگاه پس از رفع خستگی در راهروی مناره، در همان بالا و از میان راهرو قطعه چوبی بزرگ را همچون دستکی به دیوار مناره نصب کرد، چنان‌که قسمتی از دستک، به طول شش پا از مناره بیرون بود. او از این تیرک دو طناب آویخت که فاصلهٔ آنها از یکدیگر دو پا و درازای هریک شش پا بود. آنگاه چوبی به کلفتی یک نیزه را در انتهای طناب‌ها و به موازات چوب بالایی استوار کرد چنان‌که دو چوب موازی و طناب‌ها به شکل تاب با نردبانی در آمدند. در این وقت بندباز روی چوب پایینی ایستاد و هزاران حرکت بسیار خطرناک انجام داد. ابتدا با شدت هرچه تمام‌تر خود را به طرف پایین پرتاب کرد و در حین سقوط دو سر چوب پایین را در دست گرفت و درحالی‌که تمامی بدنش به چوب آویخته بود، با نیرویی که در تصور نمی‌گنجد، تاب می‌خورد و در همان حال ده دوازده حرکت شعبده‌آمیز انجام داد و مدتی با سرعتی چنان به دور چوب چرخ می‌خورد که حرکاتش به چشم نمی‌آمد. اما تردستی جالب‌تر و خطرناک‌تر وی آن بود که همچنان‌که بر چوب بالایی نشسته بود، مردی که در راهروی مناره ایستاده بود کمانی با شش تیر به وی داد. او پس از آنکه کمان و تیرها را بر کمربند خویش استوار کرد خود را با سر به طرف پایین پرتاب کرد و با پنجه‌های پا به چوب پایینی آویخت و در این حالت که وارونه در فضا معلق بود کمان را از کمربند به‌در آورد و به دست چپ گرفت. آنگاه با

دست راست و با فراغ بال تیرها را از کمربند برداشته یک‌یک در کمان گذاشت و با چنان قوتی و به مسافتی چنان دور انداخت که گفتی پاهایش بر زمین استوار است[۲۷۷].

بندبازان پس از اتمام کارشان، به میان مردم آمدند و هرکس به قدر وسع و انصاف و آزادگی پولی به آنها داد، طوری‌که سفیر اسپانیا هم مبلغی معتنابهی به آنها دست‌خوش داد.

تاورنیه بندبازان ایران را برتر از بندبازان فرنگ دانسته است. او بارها دیده که «یک سر طنابی را در بالای برجی و سر دیگرش را در میدان بسته‌اند و یکی از بندبازان با لنگری در دو دست، مستقیم در طول طناب از میدان به بالای برج می‌رود و سپس بر روی همان طناب پس پسک برمی‌گردد. در هر قدمی که روی طناب برمی‌دارد، طناب را میان انگشتان شست و انگشت دیگر پا قرار می‌دهد و سخت می‌فشارد و به این طریق بالا می‌رود یا پایین می‌آید و گاهی کودکی را بر پشت خود سوار می‌کند که پیوسته پیشانی مرد را می‌بوسد»[۲۷۸].

شاردن می‌نویسد که بندبازی در تبریز در میدان بزرگ صاحب‌آباد اجرا می‌شود[۲۷۹]. رافائل دومان معتقد است که رسن‌بازان ایران از رسن‌بازان فرنگ ماهرترند. تازه‌کاران برای گذشتن از ریسمان، چوبی در دست می‌گیرند تا تعادل خود را حفظ کنند. ولی دیگران بی‌چوب از رسن می‌گذرند و بالای طناب کارهای غریبی می‌کنند که از بندبازان اروپا ساخته نیست[۲۸۰].

البته شاردن هم مطالبی شبیه گزارش تاورنیه می‌آورد، جز اینکه اطلاعات بیشتری دربارهٔ بندبازان تبریز و اصفهان به‌دست می‌دهد. او می‌گوید: بندبازان از برجی به ارتفاع سی تا چهل تراز می‌آویزند و به چابکی هر چه تمام‌تر از آن بالا می‌روند و به زیر می‌آیند. شگفت اینکه بالا رفتن و پایین آمدنشان روی شکم و مانند دیگران نیست، بلکه آنان سر به پایین و با کمک انگشتان پا از طناب که بسیار ضخیم نیست خود را به بالا می‌کشند یا از بالا به پایین می‌آیند. دیدن هنرنمایی این دسته از بندبازان هنگامی به راستی رعشه‌آور است که برای نمودن و عرضه داشتن هرچه بیشتر هنر و نیروی خود طفلی را بر دوش خود سوار می‌کنند و درحالی‌که پاهای طفل از دو سو آویخته است و او را به اتکا و نیروی پیشانی خود نگهداری می‌کنند از طناب بالا می‌روند. اینان مانند

بندبازان اروپایی روی بندهایی که افقی کشیده شده، نمی‌رقصند بلکه روی بند به جهش و شعبده‌بازی هنرنمایی می‌کنند. مهم‌ترین و شگفت‌انگیزترین کارشان این است موقعی که بندباز بالای بند می‌رود، دو سینی تو گود را به او می‌دهند. بندباز آنها را چنان قرار می‌دهد که پشت سینی‌ها به هم متکی باشد. سپس خود در گودی سینی رو می‌نشیند و با نهایت چابکی و چالاکی دوبار به طرف جلو و عقب چرخ می‌زند و درست با چرخ سوم سینی رویی را از بالا به زیر می‌اندازد و روی سینی زیرین می‌نشیند. سپس دگربار چرخ می‌خورد و سینی دیگر را به پایین می‌افکند و خود همچنان‌که بر اسب سوار می‌شوند، به روی طناب سوار می‌شود. برخی از بندبازان به جای طناب از زنجیر استفاده می‌کنند و روی آن به هنرنمایی می‌پردازند[۲۸۱].

تحویلدار اصفهانی بندبازان را لوطی‌های بندباز و چوبین پا می‌نامد[۲۸۲]. سنت بندبازی پس از دورهٔ صفویان هم ادامه یافت و در نیمهٔ اول سدهٔ ۱۴ق/۲۰م تحت فشار شرایط جدید اجتماعی به‌تدریج متروک گردید.

۴. قپق‌اندازی

قپق جسمی کروی بود که آنرا روی چوب بلندی قرار می‌دادند و تیراندازان ماهر آنرا نشانه می‌گرفتند. قپق به ترکی یعنی کدوی تنبل. در ادوار پیش کدویی را بالای بلندی می‌نهادند و تیراندازان آنرا نشانه می‌گرفتند و یا با شمشیر دو نیم می‌کردند[۲۸۳].

آنجوللو، تاجر ونیزی، در سفرنامهٔ خود می‌نویسد که شاه اسماعیل در سال ۹۱۳ق در تبریز دستور داد تا جشن‌ها و بازی‌های بزرگ برپا کردند.

او فرمان داد که تیری یا دکلی بلند در میدان برافرازند و سیبی زرین بالای آنها نهند تا هرکه دوان از کنار تیر گذشت و سیب زرین را به تیر یا چیز دیگری بر زمین افکند، سیب از آن او باشد. پس از سیب زرین، سیب سیمین نهادند و بدین‌گونه بیست سیب، ده زرین و ده سیمین گذاردند ... هنگام بازی هزار تن سپاهی که پاسدار او بودند و انبوهی از لشکریان و مردان که شاید شمارشان به سی‌هزار می‌رسید، به کناری ایستادند و تماشای بازی می‌کردند[۲۸۴].

قپق‌اندازی در دورهٔ صفوی همچون یک نمایش رزمی بسط بیشتری پیدا کرد. از آنجا

که کمان‌گیری فن عمده‌ای در جنگ بود، تیراندازی با اهمیت تلقی می‌شد. تیراندازی که با برگزاری مسابقات انجام می‌گرفت، در آموزش سپاهیگری تأثیری درخور داشت. تیراندازان ماهر به شیوه‌های گوناگون هنر خویش را نشان می‌دادند. از آنجا که شرط‌بندی در مسابقهٔ تیراندازی مجاز شناخته شده بود، مردم بدان علاقه‌ای وافر نشان می‌دادند.

در وسط میدان نقش‌جهان اصفهان، جلوِ درِ بزرگ عالی‌قاپو، میله‌ای بزرگ نصب کرده بودند که در بعضی مواقع یک خربزه، هندوانه، سیب، قپق (سرپوش یا کدو) و گاهی یک گوی نقره پر از سکه و پول را بالای آن می‌گذاشتند و آن وقت شاه و فرماندهان او در مسابقهٔ تیراندازی شرکت می‌کردند و به طرف آن تیری می‌انداختند و هرکس موفق می‌شد میوه و یا بشقاب سکه‌ها را بزند، به‌عنوان میزبان انتخاب می‌شد و شاه و دیگران به منزل او می‌رفتند و او افتخار پذیرایی از شاه را پیدا می‌کرد. اما سکه‌هایی که موقع خوردن تیرها به بشقاب روی زمین می‌ریخت، نصیب نوکران و خدمه می‌شد[۲۸۵].

شاردن معتقد است که قپق‌اندازی در بیشتر شهرهای ایران رواج داشته است[۲۸۶]. جایگاه نمایش این بازی اغلب میدان‌های بزرگ شهرها بود. میدان صاحب‌آباد تبریز، میدان سعادت‌آباد قزوین و میدان نقش‌جهان اصفهان محل برگزاری این نمایش بود. شاه تهماسپ هنگام ورود محمد شاه گورکانی به قزوین در میدان سعادت‌آباد مسابقهٔ قپق‌اندازی راه انداخت[۲۸۷]. نمایشی مشابه هم هنگام ورود بایزید به قزوین انجام گرفت[۲۸۸].

سلطان محمد خدابنده نیز در میدان صاحب‌آباد تبریز مجلس چوگان‌بازی و قپق‌اندازی برگزار می‌کرد و بزم و عیش می‌آراست[۲۸۹]. شاه عباس اول به قپق‌اندازی علاقه‌ای خاص داشت و در هر حالتی در این نمایش‌ها شرکت می‌جست. در سال هشتم سلطنت خود در میدان سعادت‌آباد قزوین اوقات به چوگان‌بازی و قپق‌اندازی گذراند[۲۹۰]. او این کار را یک بار در ایام جشن‌های عید نوروز اجرا کرد[۲۹۱]. یک بار هم که عید نوروز را در مشهد به‌سر برد، «در ساحت میدان آن بلده ارم‌نشان به چوگان بازی و قپق‌اندازی» پرداخت[۲۹۲]. هنگامی که ولی‌محمد خان مهمان شاه عباس اول بود، در میدان نقش‌جهان، در کنار سایر بازی‌ها، مسابقات قپق‌اندازی هم برگزار می‌شد[۲۹۳].

از قرار معلوم ورزش‌هایی چون چوگان‌بازی و قپق‌اندازی از ورزش‌های درباری شاهان صفوی محسوب می‌شد و سنت‌گذار آن هم خود شاه اسماعیل بود. شاه عباس دوم

علاقه‌ای وافر به قپق‌اندازی داشت و از دوران نوجوانی کمان‌داری و قپق‌اندازی فراگرفت. او در ۲۱ جمادی‌الاول ۱۰۵۲ در تالار عمارت میدان قزوین بزمی آراست و مسابقهٔ قپق‌اندازی برگزار کرد. بر بالای ستون طبق زر نهادند؛ صفی‌قلی بیک ولد سارو سلطان، بر دیگران سبقت جست و «از چوب خشک چوبه تیر میوهٔ حصول مراد چید» و شاه عباس دوم به جایزهٔ آن چابکدستی، او را به پساولی صحبت مفتخر گردانید[۲۹۴]. او پس از آن دستور داد تا در باغ جنت قزوین خیابانی طرح و در آن قپق نصب کنند تا در آنجا مسابقهٔ قپق‌اندازی انجام گیرد[۲۹۵]. این ورزش‌ها و نمایش‌ها با تقویت روحیهٔ سلحشوری جوانان و جنگاوران ارتباط داشت. این روحیه ظاهراً از دورهٔ شاه سلیمان به بعد به‌سردی گرایید و این نوع نمایش‌ها به‌تدریج به‌دست فراموشی سپرده شد.

۵. چوگان‌بازی

چوگان‌بازی از ورزش‌های کهن ایرانیان است و تاریخ آن به‌ویژه به روزگار پارتیان، که در سوارکاری و تیراندازی و اسب‌تازی شهره بودند، می‌رسد. این بازی در صدر اسلام توجه اعراب را به خود جلب کرد. برای اعراب که در سوارکاری ید طولا داشتند، این بازی می‌توانست جذاب و دلنشین باشد، ازاین‌رو چندی برنیامد که از بازی‌های دلخواه خلفا و امرای آنها گردید. چوگان وارد زبان عربی شد و صورت صولجان پیدا کرد. نوشته‌اند که هارون‌الرشید و معتصم علاقه‌ای وافر به آن داشتند. در میان سپاهیان نیز طرفداران زیادی داشت، چون پاره‌ای از آموزش نظامی آنها را دربرمی‌گرفت.

در *قابوس‌نامه* شرحی دلپذیر دربارهٔ بازی چوگان آمده است. از آنجا که چوگان ورزشی خطرآفرین بود، مؤلف *قابوس‌نامه* توصیه می‌کند که به این ورزش نباید عادت کرد چون خلایق بسیار از آن بد دیده‌اند. در چوگان هشت سوار بیشتر نباید باشد؛ چهار به چهار؛ شش تن در وسط میدان و یک تن بر سر میدان و یک تن بر آخر میدان. اسب را باید به تقرب راند تا دچار آسیب نشود و این طریقِ چوگان زدنِ محتشمان و اعیان است[۲۹۶]. اما دربارهٔ خطرآفرین بودن این بازی این نمونه کافی است که نوشته‌اند که عبیدالله بن یحیی بن خاقان، از رجال دستگاه خلافت عباسی، به میدانی که در خانه‌اش بود رفت تا چوگان‌بازی کند. «در اسب راندن کندی کرد و رشیق غلام او با وی برخورد

نمود و بر اثر آن از اسب افتاد و مرد»[۲۹۷]. اسفار بن شیرویه والی گرگان در سال ۳۱۵ق در حین بازی چوگان از اسب افتاد و مرد[۲۹۸]. «از مهارت‌های چوگان‌باز این بود که ضربه‌اش را نرم و سبک و هموار و روان بزند و گوی را از زیر گردن و دهنهٔ اسب بگذراند و دست و پای اسب را بزند و بر زمین خط نیندازند و به همبازی‌ها صدمه نرساند و در عین سرعت بتواند بدون زمین خوردن و آسیب دیدن، اسب را مهار کند. از عصبانی شدن بپرهیزد و تلاش کند تا گوی بیرون از زمین و روی بام و پشت دیوار نرود، هرچند گوی کم‌ارزش باشد؛ و مراقب باشد که تماشاگران دور میدان را ناراحت نسازد؛ زیرا عرض میدان را شصت ذراع گرفته‌اند که تماشاچی زیر پا و در معرض ضربه نباشد»[۲۹۹].

چوگان بازی در دورهٔ صفوی هم موج جدیدی برانگیخت و علاوه بر پرورش سپاهیان و برناپیشگان برای حضور در میدان‌های رزم به‌کار سرگرمی مردمان نیز آمد؛ و بارها در میدان‌های شهرهای بزرگ ایران به نمایش درآمد. شاهان صفوی خود از کودکی این ورزش را می‌آموختند و توانایی خاص در آن نشان می‌دادند و در بازی‌ها عملاً شرکت می‌جستند. به‌ویژه در اعیاد و جشن‌هایی چون عید نوروز با پذیرایی از سفیران خارجی، با این سرگرمی اسباب سور و سرور آنها را فراهم می‌کردند.

فیگوئروا، سفیر اسپانیا، که چندین‌بار با این نوع سرگرمی‌ها از او پذیرایی شد، آورده است که در میدان شهر «سربازان و اشخاص سرشناس به مسابقهٔ دو و چوگان‌بازی با اسب می‌پردازند که مشق نظامی و تفریح همیشگی آنهاست»[۳۰۰]. پس همان‌طورکه گذشت، این بازی دو بعد داشته است: برای مشق و تمرین نظامی و برای سرگرمی و تفریح. این بازی هم مانند قپق‌اندازی در میدان‌های بزرگ شهر همچون میدان صاحب‌آباد تبریز، میدان سعادت‌آباد قزوین و میدان نقش‌جهان اصفهان برگزار می‌شد.

برادران شرلی در قزوین ناظر مسابقهٔ چوگان‌بازی بوده‌اند. چون شاه عباس اول سوار بر اسب وارد میدان شد، طبل‌ها و کرناها به صدا درآمدند. جمعاً دوازده نفر سواره بودند که دو دستهٔ شش نفره شدند. در دست‌های خود چوب‌های دراز داشتند که به قدر یک انگشت قطر داشت و در سر آن چوب‌ها یک تکه چوب دیگر مانند سر چکش نصب کرده بودند. یک نفر از آنها به میدان آمد و «گویی» از چوب را به بالا انداخت و هرکدام در یک طرف میدان قرار گرفتند و بازی خود را شروع کردند و با چوگان‌های خود گوی را

به سمت یکدیگر پرتاب می‌کردند و وقتی که گوی به جلوِ شاه می‌رسید، طبل و کرنا نواخته می‌شد[۳۰۱].

دلاواله بازی چوگان ایران را شبیه بازی کالچیوی فلورانسی‌ها می‌داند که در آن افراد به دو دسته تقسیم می‌شوند و هرکس، بدون در نظر گرفتن مقام و منزلت اجتماعی، تلاش می‌کند گوی را تصاحب کند و آنرا به آخرین حد محدودهٔ حریف برساند و امتیازی کسب کند. در هریک از دو انتهای میدان دروازه‌هایی تعبیه کرده‌اند. اما فرقی که بازی چوگانی ایرانی با کالچیوی فلورانسی داشت این بود که در آنجا بازیکنان گوی را با پا می‌راندند و در چوگان سوار بر اسب این کار انجام می‌شود. افراد ورزیده به این بازی می‌پردازند و هرگز با یکدیگر گلاویز نمی‌شوند و فقط توپ را هدف قرار می‌دهند؛ اسب را به طرزی صحیح می‌رانند و درست سبقت می‌گیرند. لازمهٔ این بازی مهارت فراوان و چابکی اسب و سوارکار است. اینان تمام حرکات و اعمالی را که لازمهٔ جنگ است انجام می‌دهند و بازیکنان حرکات خود را با شیرین‌کاری‌ها و ظرافت‌های بسیار زیبایی توأم می‌کنند[۳۰۲].

الئاریوس هم که ناظر بر چوگان بازی در میدان نقش‌جهان اصفهان بوده است، می‌نویسد: «در همین محل گاهی خانم‌ها و رجال بزرگ به بازی گوی و چوگان می‌پردازند. بدین معنی که سوار بر اسب، با چوب‌هایی به نام چوگان توپ‌های کوچک چوبی را که گوی می‌گویند زده و به طرفی می‌رانند»[۳۰۳].

اطلاعات شاردن هم مشابه اطلاعات سایر سیاحان است، جز اینکه بازیکنان را بلندبالا، ورزیده، خوش‌اندام و خوش‌پوش وصف می‌کند و ادامه می‌دهد که اگر بازیگری در وقتی که اسبش ایستاده است، گوی را با چوگان بزند یا درهرحال گوی را به عمد به پای اسب یکی از افراد دستهٔ مقابل بزند، او را مسخره می‌کنند[۳۰۴]. شاردن تعداد افراد هر دسته را پانزده تا بیست نفر می‌نویسد[۳۰۵].

شاهان صفوی همواره این ورزش و نمایش را تشویق می‌کردند و به‌خصوص شاه عباس اول دلبستهٔ آن بود و یک بار هم با مادیانی به نام لیلی به چوگان بازی رفت. چون اسب به عقب نشست، کمرش شکست. شاه از اسب جدا شد و به پای ایستاد[۳۰۶]. او در سال ۱۰۰۱ق پس از گرفتن گیلان از دست خان احمد خان گیلانی، دستور داد باغ پیش

قلعهٔ لاهیجان را که پر از درختان میوه بود، هموار و به میدانی بزرگ تبدیل کردند و در آنجا میلهٔ قپق برپا ساختند تا برای قپق‌اندازی و چوگان‌بازی آماده باشد[۳۰۷].

چنین می‌نماید که چوگان بازی در زمان شاه صفی و شاه عباس دوم نیز دوام یافته و این را می‌توان از گزارش‌های سیاحان و منابع دیگر تاریخی و ادبی دریافت. گفتنی است که شاه تهماسپ مثنوی *گوی و چوگان* عارفی را تصویرپردازی و کتابت کرده است.

۶. سایر نمایش‌های اهل زور

الف ـ زوبین‌اندازی (جریده)

از نمایش‌های ورزشی دیگر که در منابع صفوی از آن یاد شده است، زوبین‌اندازی یا جریده است. از این گذشته، حسین کاشفی سنگ‌گیری، مغیرگیری (عمود و گرزگیری) مردگیری، سنگ‌شکنی، استخوان‌شکنی، داربازی (برداشتن کندهٔ درخت)، سنگ‌افکنی (سنگ آسیا برداشتن) و پیل زور کردن را در زمرهٔ نمایش‌های اهل زور آورده است.

زوبین‌اندازی را جریده نیز می‌گفتند، زیرا جریده به معنی شاخهٔ خرمابن است. چون آنرا از شاخه‌های خشک شدهٔ درخت خرما درست می‌کردند. زوبین بلندتر و سنگین‌تر از نیزه‌های دوسر بود. ازاین‌رو برای پرتاب کردن آن قدرت و استعدادی خاص لازم بود. جریده‌بازان برای تمرین آن زحمت زیادی می‌کشیدند و زورمندترین آنها، آنرا ششصد تا هفتصد پا می‌انداختند[۳۰۸]. شاه عباس اول هنگامی‌که در سال ۱۰۱۷ق در مازندران به‌سر می‌برد «پس از شکار، ورزش چوگان‌بازی و جریده» برگزار کرد[۳۰۹]. شاه عباس دوم هم در باغ جنت قزوین خیابانی طراحی کرد تا در آن بازی‌های چوگان و قپق‌اندازی و جریده اجرا شود[۳۱۰].

شاردن می‌نویسد: دوازده تا پانزده تن سوارکار از گروه خود جدا می‌شوند و درحالی‌که هرکدام زوبین دوسری در دست دارند دسته‌جمعی با سرعت تمام به جنگ با حریف می‌شتابند. آنگاه دستهٔ دیگری به همین آیین از جمع سوارکاران دستهٔ مخالف به مقابله برمی‌خیزند. آنان نیز زوبین‌های خود را به سوی زوبین‌اندازان دستهٔ مقابل پرتاب می‌کنند و شتابان به سوی عمده قوای خود باز می‌گردند. سپس گروه‌های دیگر به همین ترتیب نمایش را ادامه می‌دهند. در میان این جمع بزرگ‌زادگان، پانزده جوان حبشی که سن

آنان از هجده تا بیست درنمی‌گذرد وجود دارند. اینان در رها کردن زوبین چابکدست و سخت ماهرند. چنان ورزیده و چست و چالاک‌اند که سراسر میدان را جولانگاه خود قرار می‌دهند و اسب خود را از رفتار باز نمی‌دارند، بلکه به هنگام لازم بدن خود را تا نزدیک زمین به یک طرف اسب خم می‌کنند و همچنان‌که اسب در حال تاختن است، زوبین خود را از زمین برمی‌گیرند. هنرنمایی در آن روز در حقیقت شگفت‌انگیز و دیدنی بود[۳۱۱].

ب ـ شمشیربازی

شمشیربازی هم از نمایش‌های دیگری بود که گاهی در ملأ عام صورت می‌گرفت. لازمهٔ این ورزش، داشتن مچ قوی بود، ازاین‌رو شمشیربازان در هنگام تمرین دو وزنهٔ دیگر بر دوش‌های خود قرار می‌دادند. این وزنه‌ها به شکل نعل اسب بود تا مانع حرکت سریع بازو نشود[۳۱۲].

شمشیربازی برای نمایش یا سرگرمی و تفریح اجرا می‌شد. «شمشیربازان پس از حضور در محل نمایش، سلاحشان را پیش پای خود بر زمین می‌نهند. سلاح شمشیربازان عبارت از سپر و شمشیری راست‌تیغه است. در آغاز پیکار، دو حریف زانوان خود را بر زمین می‌زنند. سلاح خود را می‌بوسند و به پیشانی می‌سایند. سپس برپا می‌ایستند و درحالی‌که شمشیر و سپرشان را به دست دارند، با آهنگ طبل دمی چند می‌رقصند. جست‌وخیز می‌کنند و با چابکی و چالاکی ۱۰ حرکت متفاوت انجام می‌دهند. آنگاه با شمشیر به نبرد می‌پردازند و هرکدام ضربه‌های شمشیر دیگری را با پیش گرفتن سپر دفع می‌کند. هر دو با لبهٔ تیز شمشیر به هم حمله می‌برند. مگر اینکه کاملاً نزدیک هم باشند. در این صورت با نوک سلاح خود به هم حمله می‌آوردند. شمشیربازان گاهی به راستی پیکار می‌کنند و کار به خون‌ریزی می‌کشد. در چنین مواقعی آنها را از هم جدا می‌کنند»[۳۱۳].

ج ـ چند نمایش دیگر

کاشفی بعضی از نمایش‌های اهل زور را به‌خوبی نام برده و اطلاعاتی نیز در باب کیفیت اجرای بعضی از آنها ارائه کرده است. مثلاً سنگ‌گیری را برای افزایش قوت بدن

می‌داند تا در مواقع جنگ به‌کار آید[۳۱۴]. ناوه‌کشی را از کارهای خیری می‌داند که ناوه‌کشان به آن مبادرت می‌ورزند و از لوازم اصلی آن نردبان است که ناوهٔ گل از آن به بالای بام می‌برند. او دو بازوی نردبان را به شریعت و حقیقت مانند می‌کند و پایه را مراقب طریقت می‌داند[۳۱۵].

مغیرگیران (عمودگیران) را نیز در زمرهٔ اهل زور می‌شمارد و ریشهٔ آنرا بـه حمـزه عموی پیامبر، می‌رساند، چون عمود او به ۱۷۰ من می‌رسید و با آن با کفار می‌جنگید[۳۱۶].

مردگیری هم ورزش و نمایشی بود که بعضی از زورگیران انجام می‌دادند و مردان را بر دوش و گردن سوار می‌کردند و می‌گرداندند[۳۱۷]. سنگ‌شکنی هم آن بود که زورآوران به تیغ دست سنگ را بشکنند. کاشفی شکستن سنگ بر سینه و پشت را عین جهل و تهور و بی‌خردی می‌داند. او معتقد است که استخوان حجاب است و مغز آن حقیقت. استخوان‌شکنی آن است که به زور بازوی مردی و جوانمردی حجاب خودی از پیش بردارد و به مغز حقیقت بینا شود[۳۱۸]. داربازی بلند کردن کنده‌های بزرگ درخت از زمین بود و منشأ آنرا از نوح پیامبر می‌داند که کندهٔ چوبی را برای ساختن کشتی برداشت و بر کف نهاد و مدتی نگاه داشت و نیز بر دوش نهاد و داربازان این کار او را سند کار خود قرار داده‌اند[۳۱۹].

پیل زورکردن به معنی فیل برداشتن است. شاید بهترین نمونهٔ این نوع نمایش را واصفی در *بدایع‌الوقایع* خود آورده باشد. پهلوان محمد مالانی یک بار فیل را پیـل‌زور کرد: پهلوان فرج و دستار خود را درهم پیچیده پرتاب داد و آستین‌های پیراهن را تـا به آرنج برمالید و دامن پیراهن را در ته‌بندی که بر میان داشت، محکم ساخت و یک پای خود را پیش نهاد. فیل خرطوم خود را حمایل‌وار بر دوش پهلوان نهـاد و در زیـر بغلش استوار گردانید. فیل یک قوت کرد که پاشنه‌های پای پهلوان از زمین برداشـته شد و یک قوت دیگر کرد که همین دو سر انگشت پاهای پهلوان بر زمین ماند. اندیشه کرد که اگر فیل یک زور دیگر کند او را بر هوا برده، بر زمین می‌زند که استخوان‌های او را لخت‌لخت می‌سازد. پهلوان لنگر انداخت، چنان‌که هر دو کف پایش بر زمین قرار گرفت و میل به زیر شکم فیل نمود و به قاعدهٔ کشتی لنگ کمری رسـانید کـه فیـل درگردید و فیلبان خود را بینداخت و میان پشت فیل بر زمین آمد تو گفتی که چهار

ستون در هوا شد؛ غریو از خلق برآمد[۳۲۰].

زورآوران دورهٔ صفوی، این نمایش‌ها را به تمامی در برابر جمع مردم و گاهی در دربار برای خواص و مهمانان خارجی اجرا می‌کردند. گروهی از زورآوران در اختیار دربار بودند و وقع و وقری داشتند. گروهی دیگر در میدان‌های شهرها و معابر و گذرگاه‌های عمومی به نمایش حرکات پهلوانی می‌پرداختند و در مقابل اجرای آنها پولی از مردم و تماشاگران می‌گرفتند. حرکات آنها اغلب با صدای دهل و سرنا همرا می‌شد. در حقیقت دهل و سرنا آتش هنگامه را گرم می‌کرد و جوش و جلایی به پهلوانان می‌بخشید تا از عهدهٔ عملیات پهلوانی خود، یعنی سنگ‌شکنی، بلند کردن وزنه، پاره کردن زنجیر، بلند کردن کندهٔ درخت (داربازی) و بلند کردن مردان به دوش و گردن و گاهی کشتی با خرس تربیت شده، بربیایند. این حرکات و نمایش‌ها بیشتر برای سرگرمی مردم و در حقیقت از لوازم لعب و طرب عمومی بود.

نمایش‌های اهل سخن

حسین واعظ کاشفی اهل سخن را به سه طبقه (طایفه) تقسیم می‌کند: طبقهٔ اول، مداحان و سقایان و غرّاخوانان؛ طبقهٔ دوم، خواص‌گویان و بساط‌اندازان؛ طبقهٔ سوم، قصه‌خوانان و افسانه‌گویان. در این فصل با امعان نظر به طبقه‌بندی کاشفی این نمایش‌ها را برمی‌شکافیم تا با خصوصیات، ترکیبات و کیفیت نمایشی آنها آشنا شویم.

۱. مداحان و سقایان و غرّاخوانان

مداحان پیوسته مناقب اهل بیت می‌خواندند و به یاد و سخن ایشان روزگار می‌گذراندند و امرار معاش می‌کردند. کاشفی مداحان را به چهار وجه یا گروه تقسیم می‌کند: ۱. وجه اول مداحانی که مدح حضرت رسول(ص) و اهل بیت ایشان را از قوت طبع خود انشاد می‌کردند و روایات و مناقب و حکایات و مراتب ایشان را به نظم می‌کشیدند، مثل حسان بن ثابت و مولانا حسن کاشی. ۲. گروهی که منظومات بزرگان را می‌خوانند و سخنانی که دیگران به نظم کشیده‌اند، ادا می‌کنند و این طایفه را «راویان» می‌گویند. ۳. گروهی که با وجود مداحی، کار دیگری هم می‌کنند، مثل سقایان. ۴.

جمعی که ابیات پراکنده یاد گرفته‌اند و در خانه‌ها می‌خوانند و قصیده‌ای به نان می‌فروشند و مدح آل محمد(ص) را وسیلهٔ گدایی خویش ساخته‌اند. کاشفی این گروه اخیر را گرچه به صورت مداح، از زمرهٔ مداحان نمی‌داند[۳۲۱].

کاشفی مداحی را سه نوع می‌داند: ۱. مداح ساده‌خوان که منظومات عربی و فارسی می‌خواند. ۲. مداح غراخوان که معجزات و مناقب را به نثر ادا می‌کند. ۳. مداح و مرصّع‌خوان که نظم و نثر را ترکیب می‌کند و کمال اینها بیشتر از دو طبقه اول است[۳۲۲]. از لوازم مداحی، نیزه و توق و تبرزین بوده است. نیزه برای ترس بدخواهان که چشم زخمی به مداح نرسانند. توق یا علم خاص مداحی را در جایی که مداحی می‌کرد، نصب می‌نمود تا هر کس از معرکه‌گیران حد خود و مقام خود را بدانند. تبرزین برای اینکه هر کس او را از مدح منع کند، با این وسیله با او جنگ کند[۳۲۳].

صفویان از وقتی شاه اسماعیل در سال ۹۰۶ق در تبریز مذهب رسمی حرکت خود را شیعهٔ اثنی عشری اعلام کرد، به مداحان نیاز مبرم احساس کردند، چون آنها می‌توانستند سیاست مذهبی آنان را در میان توده‌های مردم ترویج کنند. ازاین‌رو از ابتدای دورهٔ صفوی مداحان جزء لاینفک بدنهٔ سیاست مذهبی صفویان شدند.

مداحان به دستور شاه اسماعیل در کوچه و بازار زبان به طعن و لعن خلفای راشدین می‌گشودند و با مخالفان نیز با شدت برخورد می‌کردند[۳۲۴] و از «غلبه و تسلط سنیان هیچ اندیشه نمی‌نمودند»[۳۲۵]. اهل سنت هم نمی‌توانستند واکنشی نشان دهند، چون در این صورت «تبرداران و قورچیان به قتل ایشان» مبادرت می‌ورزیدند[۳۲۶]. طوری‌که هرکس که آوای مداحان و تبراییان می‌شنید و به صدای بلند نمی‌گفت: «بیش باد و کم مباد» سرش بر باد می‌رفت[۳۲۷]. نکتهٔ قابل توجه اینکه مداحان در این زمان تصاویری حاوی شمایل‌های ائمه را حمل می‌کردند و در میدان‌ها و معابر عمومی به تبلیغ و مداحی می‌پرداختند.

ممبره، سیاح ونیزی (در سال ۹۴۵ق) می‌نویسد: افراد دیگری نیز هستند که کتابی در دست دارند و نبردهای علی و شاهزادگان باستانی و شاه اسماعیل را برای مردم می‌خوانند و از مستمعان پول می‌گیرند[۳۲۸].

این نوع مداحان در تقسیم‌بندی کاشفی از انواع مداحی، در زمرهٔ مداحانی قرار

می‌گیرند که راوی نامیده می‌شدند و بعدها به دلیل «مدح به نان فروختن» جزء گدایان درمی‌آیند. باز از نوشتهٔ بالا پیداست که این مداحان از همان ابتدای دورهٔ صفوی، مداحی اهل بیت و ائمه را با سیاست می‌آویختند و علاوه بر مداحی اهل بیت، از شاه صفوی نیز ستایش می‌کردند، به‌خصوص که در ضمن مداحی‌های خود از عثمانیان هم بد می‌گفتند[۳۲۹]. شماری از این مداحان که ظاهراً جزء مداحان تراز اول جامعه بوده‌اند، از دولت صفوی مستمری دریافت می‌کردند که بر این نکته قاضی احمد قمی در کتاب خود تأکید ورزیده است[۳۳۰].

۲. خواص‌گویان و بساط‌اندازان

خواص‌گویان به افرادی اطلاق می‌شده که در علوم مختلف چون فقه، طب، نجوم، رمل، تعبیرخواب، اسطرلاب، خواص اشیاء و گیاهان اطلاعاتی داشتند. در میدان‌های عمومی شهرها بساط خود را پهن می‌کردند و سایه‌بانی برمی‌افراشتند و صندوقی می‌نهادند و کتاب‌ها را روی صندوق می‌چیدند و دربارهٔ موضوعات یاد شده مردم را مطلع می‌کردند و از آنها پول می‌گرفتند. به‌طور کلی مسأله‌گویان، معبران خواب، عطاران، رمالان، فال‌بینان، دعانویسان و غیره در زمرهٔ خواص‌گویان و بساط‌اندازان برشمرده می‌شدند[۳۳۱].

در دورهٔ صفوی خواص‌گویان عموماً در میدان‌ها و معابر عمومی شهرها زیلوچه‌ای پهن می‌کردند. ابزار آنها دایره و چهار میخ و تاس و میل و کتاب بود. چون به تعریف دارو و شربت‌ها و ترکیبات دیگر می‌پرداختند، از کتاب‌ها نیز سند و گواه می‌آوردند تا اطمینان همگان را جلب کنند. در منابع دورهٔ صفوی و به‌خصوص سفرنامه‌های سیاحان اروپایی بارها صحبت از افرادی می‌شود که در میدان‌ها بساط پهن می‌کردند و به تعبیر خواب و رمالی و فروختن دواها و تعویذها و ادعیه مشغول بودند. اینان همان خواص‌گویان و بساط‌اندازان بودند که کاشفی آنها را در ردیف اهل سخن در کتاب خود طبقه‌بندی کرده است.

کار خواص‌گویان و بساط‌اندازان تا دورهٔ قاجار ادامه یافت. سحر و جادو و تعویذ و دعا و رمالی و فال‌گیری از اعمال اصلی آنها بود. اینها هشت کعبتین برنجی شش رویه شبیه تاس تخته نرد از عاج داشتند. تاس‌ها به دو دستهٔ چهارتایی نقسیم می‌شد و چهار به

چهار از دو میله برنجین می‌گذشت. خواص‌گویان درحالی‌که اورادی زیر لب می‌خواندند، تاس‌ها را در کف دست می‌چرخاندند و دفعةً روی میز کوچکی (بساط) می‌انداختند و سپس با مشاهدهٔ وضع قرار گرفتن تاس‌ها روی میز، به شرح و تفسیر و بیان سعد و نحس امور مورد نظر می‌پرداختند. ازجمله وسایل آنها کتابی به قطع نیم ورق بود که در آن حدود پنجاه تصویر خام و ابتدایی از صور فلکی و تصاویر پیامبر و ائمه نقش بسته بود و آنرا کتاب رمل می‌گفتند و در حقیقت دفتر احضار ارواح محسوب می‌شد و با آن به تعبیر خواب هم می‌پرداختند[۳۳۲].

روش کار آنها به این صورت بود که نخست چند دقیقه‌ای زیر لب اوراد و دعا می‌خواندند و سپس تغییر حالت می‌دادند و ناگهان کتاب را باز می‌کردند و تصاویر همان صفحه را به مخاطب نشان می‌دادند و می‌گفتند که این شارح خواب و نیات شماست[۳۳۳]. از آنجا که طبابت و اخترگویی در یک ردیف محسوب می‌شدند خواص‌گویان به انجام کارهای شبه‌پزشکی هم مبادرت می‌ورزیدند.

۳. نقالان (قصه‌خوانان و افسانه‌گویان)

نقالی و قصه‌خوانی در ایران پیشینه‌ای دیرینه دارد و به پیش از اسلام می‌رسد. گوسان‌های دورهٔ اشکانی با نوازندگانی و نقل داستان‌ها مردم را سرگرم می‌کردند. از قرار معلوم آنها داستان‌هایی چون «یادگار زریر» و «سوگ سیاوش» را برای مردم بازگویی می‌کرده‌اند، چون مرگ قهرمانان این داستان‌ها آکنده از رسالت و تعهد بود. قصه‌خوانی به‌طور طبیعی با موسیقی آمیخته شده بود. گوسان‌ها در روزهای خاص همراه موسیقی به داستان‌گویی می‌پرداختند. آنها در حقیقت کار خنیاگر، گزارشگر و غیره را برعهده داشتند و مفسر اعمال زمانه بودند[۳۳۴].

در دورهٔ ساسانی نیز داستان‌گویی وجود داشت و به تعبیر ابن‌الندیم، پادشاهان ساسانی از داستان، به‌خصوص داستان‌های *هزار افسان* لذت می‌بردند و این داستان‌ها مایه‌ای برای تألیف *هزارویک شب*[۳۳۵]. قصه‌خوانی در دورهٔ اسلامی هرچه بیشتر بالندگی یافت. اصلاً شماری از واعظان و خطیبان هم داستان‌گویی می‌کردند، یعنی برای تفسیر قرآن و ارشاد اخلاقی مؤمنان، از داستان‌ها و افسانه‌های کتب مقدس بهره می‌گرفتند.

داستان‌گویان در دورهٔ اسلامی نام‌های گوناگونی داشتند و آنها را عموماً با نام‌های نقال، قوال، راوی و قصه‌گو می‌شناختند.

قصه‌گویی با داستان‌گوییِ نمایشی و با روایت داستان‌های تاریخی و اسطوره‌ای و افسانه‌ای سر و کار داشت و حرکات و حالات متناسب با وقایع داستان را طلب می‌کرد. هدف، جذب و تحریک مستمعان بود. ابن‌قتیبه در سدهٔ ۳ق در کتاب *عیون‌الاخبار* می‌نویسد: «در مرو با داستان‌گویی مواجه شدیم که داستان‌هایی گفت و ما را متأثر ساخت. سپس تنبور خود را از بغل درآورد و شروع به نواختن کرد و گفت: اپا، با این همه بدبختی، نیازمند اندکی خنده‌ایم [آپا، این تیمار باید اندکی شادیه]»[۳۳۶].

انتقال سریع از حالت غم‌بار به حال و هوای شادی برانگیز، از ویژگی‌های نمایش تراژیک محسوب می‌شد. قصاص به افرادی گفته می‌شد که برای مردم در کوچه و بازار احادیث و اخبار می‌گفتند و گاه آنها را با داستان‌ها و قصه‌ها می‌آویختند. تفاوت آنها با قصاص غیرمذهبی یا نقالان در این بود که نقالان بیشتر داستان‌ها و حکایات سرگرم کننده و شادی‌بخش و لطیفه تعریف می‌کردند.

در اواخر سدهٔ ۴ق قصاص به‌کلی اعتماد و اطمینان صالحان و پارسایان را از دست دادند و جای خویش را به مذکران سپردند که مورد اعتماد اهل تقوا بودند و جلسات آنها را مجلس ذکر می‌گفتند. ابن‌جوزی علت این امر را در پست شدن حرفهٔ قصاص می‌داند که به دست آدم‌های نادان افتاد و اهل تشخیص از حضور در مجلس آنها خودداری کردند و در عوض زنان و عامیان به مجالس آنها روی آوردند. واعظان عوام‌پسند علم را رها کرده و به قصه‌گویی که نادانان را خوش می‌آمد، پرداختند و بدعت‌های گوناگون نهادند[۳۳۷]. ابن‌جوزی می‌نویسد: «بعضی قصه‌گویان و واعظان وزن و ضرب به صدا و حرکات خود می‌دهند به‌طوری که مشابهت به غنا پیدا می‌کند ... و این مکروه بلکه حرام است»[۳۳۸].

پیداست که قصاص در موقع قصه‌گویی مذهبی، دست بر دست می‌زده و غزل‌هایی مستانه می‌خوانده و زنان و مردان را تحریک به نعره درآوردن و جامه دریدن می‌کردند و حال خوش آنها را برمی‌انگیختند و هدف آنها رونق گرفتن مجلس بود. حتی اگر با سخن تباه و بیراه باشد[۳۳۹]. آنها این کار را وسیلهٔ معاش و جلب انعام امیران ستم‌پیشه و باج‌گیران و ظلمه برای خود می‌کردند. در قیاس با اینها، واعظان از علمای بزرگ بوند

و آنچه می‌گفتند، مستند به کتاب و سنت و سیرهٔ نبوی و بزرگان دین بود.

بعضی قصه‌گویان خاصه داستان‌های رستم و نوادگان او را در معابر عمومی شهرها روایت می‌کردند. دامنهٔ تأثیر این نوع قصه‌گویی‌ها تا به آنجا رسیده بود که بعضی از اعراب برای ستیز با پیامبر اسلام و *قرآن* مجید، قصه‌های رستم و اسفندیار را در معابر نقل می‌کردند[۳۴۰]. این سنت داستان‌گویی حماسی از قرار معلوم، در ایران تداوم داشته، چون در سدهٔ ۵ق صاحب کتاب النقض از نقالانی صحبت می‌کند که در میان مردم داستان‌های رستم و سهراب، اسفندیار و کاووس و زال را نقل می‌کرده‌اند[۳۴۱].

نقالان یا داستان‌گویان حماسی مجموعه‌ای از داستان‌های قهرمانی و حماسی رمانتیک در اختیار داشتند نظیر *اسکندرنامه*، *رستم‌نامه*، *شاهنامه* و غیره. قصه‌گویان و قصه‌خوانان هم داستان‌های کوتاه، حکایت و لطیفه تعریف می‌کرده‌اند. بیهقی در تاریخ خود داستان‌گویان را نکوهش می‌کند که با داستان‌های غیرواقعی بر جهل مردم می‌افزایند[۳۴۲]. البته آنچه مورد نظر بیهقی است، قصه‌گویانی بودند که خرافات می‌بافتند نه نقالان.

یکی از مهم‌ترین منابع فرامرز بن خداداد بن عبدالله کاتب ارجانی که در سال ۸۵۸ق *سمک عیار* را گردآوری کرد، به احتمال زیاد یک نفر نقال به نام صدقه بن ابوالقاسم شیرازی بوده است. از سبک این داستان پیداست که برای بازگویی نوشته شده و در آن شماری از واژگان و تعابیر نقالی و داستان‌گویی با تلفظ عامیانه به‌کار رفته است. از محتوای این داستان می‌توان دریافت که داستان‌گویان از مردم پول دریافت می‌کردند. نقالی و داستان‌گویی پس از حملهٔ مغولان به ایران و دگرگونی بعضی از رفتارهای اجتماعی، همچنان ادامه یافته است. عبید زاکانی بارها از داستان‌گویان و قصه‌خوانان یاد می‌کند. از قرار معلوم درویشان در داستان‌گویی هم دست داشته‌اند، چنان‌که مولانا درویش دیوانهٔ شمع‌ریز قصه‌خوانی بذله‌گو و بسیار معروف در هرات بود[۳۴۳]. باید گفت کسانی که به بازگویی *شاهنامه* می‌پرداختند، «شاهنامه‌خوان» نام داشتند و نقالانی که *رموز حمزه* را نقل می‌کردند، «حمزه‌خوان» نامیده می‌شدند.

در عصر صفویان بعضی از قصه‌خوانان داستان ابومسلم را در کوچه و بازار نقل می‌کردند. شیخ احمد کرکی فتوایی علیه طرفداران ابومسلم صادر کرد و در آخر فتوا

ابراز داشت که به قصه‌های دروغین دربارهٔ ابومسلم گوش نسپارید، چون این قصه‌ها جملگی از ساخته و پرداخته‌های قصه‌خوانان است[۳۴۴].

به‌هرتقدیر، نقالی و قصه‌خوانی در دورهٔ صفویان رشدی درخور یافت و اسامی بعضی از قصه‌خوانان در تذکره‌های این دوره ثبت است. سام میرزا در *تحفهٔ سامی* از آنها نام می‌برد، از جمله آشفتهٔ قصه‌خوان، قاسم قصه‌خوان که قصه را به حرارت و چاشنی می‌خواند[۳۴۵]؛ قطب قصه‌خوان، همان کسی که دیباچهٔ مرقع شاه تهماسپ را نوشته است؛ میرزا محمد که در قهوه‌خانه‌ها قصه‌خوانی و حمزه‌خوانی می‌کرد؛ میر ظهر که در کوکنارخانه‌ها (شیره‌خانه) قصه‌گویی می‌کرد[۳۴۶]. از شاهنامه‌خوانان نیز ملا مؤمن معروف به یکه‌سوار یاد شده که در قهوه‌خانه *شاهنامه* می‌خواند و آنچه از شاهنامه‌خوانی درمی‌آورد، بخشی را به درویشان می‌داد[۳۴۷]؛ ملا بیخودی جنابذی که در شاهنامه‌خوانی چیره‌دست بود و شاهنامه‌خوان مخصوص شاه عباس اول به شمار می‌رفت و چهل تومان مواجب داشت[۳۴۸]؛ مقیمای زرکش که شاهنامه‌خوانی را از پدر به ارث برد و در آخر عمر به زرکشی پرداخت[۳۴۹]؛ و حسینای خوانساری که *قصهٔ حمزه* و *شاهنامه* را خوب می‌خواند[۳۵۰].

اسکندر بیک منشی نیز از طبقهٔ قصه‌خوانان و شاهنامه‌خوانان مولانا حیدر قصه‌خوان (که بی‌بدیل زمانه بود)، مولانا محمد خورشید اصفهانی (که در قصه‌خوانی به پای مولانا حیدر نمی‌رسید)، مولانا فتحی (که همراه برادرش شاهنامه‌خوان بی‌بدیل بود) یاد می‌کند[۳۵۱]. یکی از شاهنامه‌خوانان چیره‌دست عبدالرزاق قزوینی خطاط بود که سالانه سیصد تومان مستمری و مواجب داشت[۳۵۲].

در سفرنامه‌های سیاحان اروپایی بارها به نقالان و قصه‌خوانان در معابر عمومی، به خصوص میدان‌های شهر اشاره شده است. در آغاز دورهٔ صفوی این نقالی همراه با مسأله‌گویی بوده است. صفویان با اعلام تشیع به عنوان مذهب رسمی ایران، نیاز به تبلیغ آن داشتند و نقالان و مسأله‌گویان بهترین افراد برای رسوخ عقاید شیعی در میان عوام بوده‌اند. آنها مسائل مذهبی را با زبانی ساده و عامه‌فهم همراه داستان‌ها و قصه‌ها برای عموم مردم تعریف می‌کردند. ازاین‌رو در میادین شهرها بازار سؤال و جواب و نقل داستان‌ها و قصه‌ها از اعمال و رفتار امام علی(ع) و ائمه گرم بوده است.

الئاریوس در صحبت از شیره‌خانه، چایخانه و یا قهوه‌خانه‌های میدان نقش‌جهان اصفهان از حضور نقالان و شاعران در آنها نیز یاد می‌کند. آنها میان محوطه بر صندلی بلند می‌نشستند و افسانه‌ها و داستان‌ها و شعرهای گوناگون نقل می‌کردند و مستمعان را سرگرم می‌نمودند. هنگام نقل داستان‌ها، از چوبدستی کوچک برای ایجاد تخیل بیشتر در شنوندگان بهره می‌جستند و این کار آنها شباهت زیادی به‌کار شعبده‌بازان یا تردستان داشت[۳۵۳].

به گفتهٔ کمپفر چالشچی‌باشی (چاقچی‌باشی) بر نقالان و سخنوران نظارت داشت[۳۵۴]. شاردن نیز قهوه‌خانه‌ها را مکان میدان‌داری ملایان و درویشان و شاعران می‌داند. ملایان و درویشان اندرزهای اخلاقی می‌دادند، ولی هیچ‌کس ناچار نبود به آنها گوش بسپارد و هیچ داستان‌پردازی حق نداشت بازیکنان را به ترک بازی و شنیدن داستان ملزم کند. داستان‌ها و حکایات داستان‌سرایان گاهی منظوم و گاهی منثور بود[۳۵۵]. گاهی هم اتفاق می‌افتاد که به‌طور همزمان ملایی به وعظ و خطابه می‌پرداخت و نقالی و داستان‌سرایی می‌کرد. «درویشان، ملایان، شاعران، حماسه‌پردازان و داستان‌سرایان سخن خود را با گفتن این جمله ختم می‌کنند: پند و اندرز بس است. به نام و به امید خدا دنبال کارهایمان برویم»[۳۵۶]. سپس واعظان و نقالان از مردم چیزکی می‌طلبیدند و هریک از حاضران به قدر تمکن خویش به آنها پول می‌دادند. نقالان مزاحمتی فراهم نمی‌کردند و اگر جز این بود، صاحب قهوه‌خانه اجازهٔ نقالی به آنها نمی‌داد[۳۵۷].

شاردن به نظارت مشعلدارباشی بر نقالان و قصه‌پردازان در کنار سایر هنرمندان و اهل طرب اشاره دارد و در نظر او نقالی و قصه‌پردازی ازجمله کارهای پست و ناسزاوار است[۳۵۸].

جملی کارری سیاح ایتالیایی، هم به حضور نقالان و واعظان در قهوه‌خانه‌ها اشاره می‌کند و به‌خصوص بر وجه رسمی بودن وعظ آنها تأکید می‌ورزد و اینکه آنها به تعریف و تمجید از شاه می‌پرداختند و در حق فضایل او گزافه می‌بافند[۳۵۹].

به تصریح منابع، حرکات نقالان در زمان نقالی و قصه‌خوانی، حالت نمایشی داشته است و حتی گاهی جامه‌ای خاص بر تن می‌کردند که کاملاً با حال و هوا و مقتضیات داستان همخوانی داشته است. جملی کارری دربارهٔ واعظی که در باب فضایل شاه سخن

می‌راند، می‌نویسد: «گاهی چون دیوانه داد می‌زد و گاهی چون جانور زوزه می‌کشید و تا می‌خواست سخن از فتوحات نظامی بگوید، مستمعان به شدت کف می‌زدند»[۳۶۰]. این نوع حرکات، نوعی نمایش تک‌گویی را در ذهن متبادر می‌سازد. نقال در حقیقت با حرکات و رفتارهای خود آنچه را که می‌گفت، مجسم می‌ساخت. صدا را بالا و پایین می‌کرد. گاه داد می‌کشید و گاه صدا پایین می‌آورد و ملاطفت نشان می‌داد. در تعریف تیراندازی، شمشیربازی و کشتی، حرکات را شبیه این نمایش‌ها می‌کرد. ازاین‌رو با فراست و ذکاوتی که نقالان داشتند. چیزهایی دربارهٔ آن فنون می‌آموختند تا در جای خود از آنها بهره بگیرند. نقالی بعدها، به‌ویژه در دورهٔ قاجار، با صحنه‌پردازی‌هایی که صورت می‌گرفت، حقیقتاً چهرهٔ نمایشی پیدا کرد.

دلقک‌بازی

واژهٔ دلقک را معرب تلخک و یا طلحک دانسته‌اند[۳۶۱]، که ظاهراً نام شخصی مسخره در دربار غزنویان بوده است. در اصطلاح عنوان کلی مسخرگان و مقلدانی است که در تاریخ ایران و اسلام در مجالس خلفا و سلاطین حضور می‌یافتند و ظریف نیز خوانده می‌شدند.

دلق در لغت به فرومایگان و ناکسان و افراد حقیر و بی‌قدر اطلاق می‌شد[۳۶۲] و کنایه از جامه‌ای بود بی‌قدر. بعید نیست واژهٔ دلق، کاف تصغیر فارسی گرفته باشد و به فردی که به‌هرحال در نظر درباریان و سلاطین حقیر و بی‌قدر بوده، اطلاق شده است. در متون دورهٔ اسلامی از دلقک‌ها به مثابهٔ اهل طرب و خنده و مسخره نیز یاد شده است[۳۶۳].

سابقهٔ دلقک و دلقک‌بازی به تاریخ پیش از اسلام می‌رسد. اطلاعات پراکنده‌ای از حضور لودگان و مسخرگان در دورهٔ هخامنشی وجود دارد[۳۶۴] و حتی بعضی از بازیگران نقاب بر چهره می‌زده‌اند. چنان‌که از حفاری‌های شهر نسا تختگاه نخستین پارتیان، نقابی از مسخرگان یا دلقک‌ها به‌دست آمده است[۳۶۵]. باز از دورهٔ پارتیان سراغ داریم که سورنا سردار ایرانی پس از کشته شدن کراسوس سردار رومی و از برای تحقیر بیشتر او، از میان اسیران رومی شخصی را که شبیه کراسوس بود انتخاب کرد و به او لباسی پارتی پوشانید و بر اسب نشاند و شماری از مطربان و مسخرگان و شیپورچیان و فراشان

را در اطراف او گمارد تا بخوانند و بزنند و کراسوس را مسخره و استهزا کنند[۳۶۶]. دوران ساسانی هم خالی از این مسخرگان و مطربان و مضحکان نبود و گفته‌اند که در زمان خسروپرویز شمار زیادی از لوطیان و خنیاگران وجود داشتند که کار بعضی از آنها مسخرگی و خوشباشی و خنداندن شاه و درباریان و مردم بوده است[۳۶۷].

اطلاعات ما از دورهٔ اسلامی دربارهٔ مسخرگان و دلقک‌ها بیشتر است. بعضی از این افراد در دربار خلیفه یا سلطان حضور می‌یافتند و با مطایبات و نمایش‌های خود آنها را به شادی و شعف وا می‌داشتند. بعضی از خلفا و سلاطین هم دلقک یا ظریف خاص برای خود داشتند. حضور آنها در دربار ظاهراً از ملزومات درباری محسوب می‌شد چنان‌که در *قابوس‌نامه* بر وجود ندیمان سلطان که در ملاهی تردست باشند و مطربی بدانند تأکید شده است. علاوه بر این ندیم می‌باید مقلد یا محاکی هم می‌بود و بسیار حکایت‌های مضحک می‌دانست و نوادر بدیع به یاد می‌داشت تا به مناسبت و اقتضای زمان سلطان را به سرور و شادی می‌آورد[۳۶۸]. ندیم می‌باید در جد و هزل هم چیره‌دست می‌بود و به مقتضای زمان از آنها بهره می‌جست. چون سلطان می‌توانست از ندیم خود هزارگونه سخن اعم از جد و هزل به حکم گستاخی، بشنود که از وزیر و بزرگان نمی‌توانست شنود و ندیم می‌باید از افسانه و قصص و نوادر از هزل و جد بسیار یاد می‌داشت و نیکو روایت می‌کرد و همواره نیکوگری و نیک پیوند می‌بود[۳۶۹].

از قرار معلوم از میان ندیمان آنکه در مسخرگی و هجو و هزل و مطایبه تردستی بیشتر می‌نمود، مقام دلقکی دربار را از آن خود می‌کرد. طلحک در دربار سلطان محمود غزنوی از دلقک‌های معروف زمان بود و مطایبات و مصادرات زیادی از او در منابع ثبت است. عبید زاکانی[۳۷۰] در *رسالهٔ دلگشا*، و فخری هروی در *لطائف‌الطوائف* ظرایف زیادی از زبان او نقل کرده‌اند[۳۷۱]. از این ظرفا و دلقک‌ها در دستگاه خلفا هم بسیار بودند.

ابوالفوارس و دختدی و وزه‌چشمی از دلقک‌های اصفهان در دورهٔ آل بویه و غزنویان بوده‌اند[۳۷۱]. باز نوشته‌اند که در سدهٔ ۴ق، مهلبی وزیر خادمی به نام ابن‌الورد داشت که در ظرافت و شوخی و بازیگری شهره بود و حرکات و لهجه‌های مردم را تقلید می‌کرد. از اینها گذشته، محمد بن احمد ازدی در قرن ۵ق کتابی به نام *حکایت ابی‌القاسم بغدادی* نوشت و ابی‌القاسم شخصیت اصلی این کتاب کارش بازیگری و تقلید و لطیفه‌پردازی

بود و نمادی از عامهٔ مردم بغداد و حرکات زشت و محاورات ناپسند آنها محسوب می‌شد[۳۷۲]. سلطان مسعود هم ظاهراً به مسخرگان علاقه‌ای خاص داشته و از آنها حمایت می‌کرده است[۳۷۳].

دلقک‌ها در ابراز عقیده آزاد بودند حتی در امور سیاسی هر آنچه دل تنگشان می‌خواست می‌گفتند و همین مسأله گاهی به قیمت جانشان تمام می‌شد. ابن‌اثیر از دلقکی به نام جعفرک در دربار ملکشاه سلجوقی نام می‌برد[۳۷۴]. گویا این جعفرک که به نظام‌الملک بد گفته و وزارت را حق ابن‌بهمنیار دانسته بود، چندی بعد به دست جمال‌الملک فرزند نظام‌الملک کشته شد[۳۷۵].

از نوشته‌های عبید زاکانی در سدهٔ ۸ق پیداست که لودگی و دلقک‌بازی و مسخرگی در جامعه رایج بوده و خواهان داشته است. این دلقکان با صراحت به ناراستی‌ها می‌تاختند و امور جاری را به ریشخند می‌گرفتند[۳۷۶].

در منابع از دلقک‌های دورهٔ تیمور به نام یاد نشده ولی به‌طور کلی از مسخرگان سخن به میان آمده که به‌ویژه در جشن‌های درباری او هنرنمایی می‌کرده‌اند[۳۷۷]. به نظر می‌رسد که مقلدان و مسخرگان در مجالس شور و نشاط و عروسی نقاب بر چهره می‌زده‌اند و به تقلید از جانوران سدهٔ ۹ق شماری تصویر در دست است که در آن بعضی از بازیگران و مسخرگان پوست دیوها را بر تن کرده‌اند و حرکات نمایشی دارند. شماری از آنها سیاه‌پوست و در حال شکلک درآوردن هستند.

حکومت تیموریان در هرات به‌ویژه در ایام سلطنت شاهرخ و سلطان حسین بایقرا روزگار بزم و خوشباشی و برگزاری مجالس هنری بود. در مجالس هنری آنها شمار زیادی رجال دیوانی و هنرمندان و ظریفان و دلقکان هم حضور داشتند و با سخنان و مطایبات و بذله‌گویی‌های خود اهل مجلس را سرگرم می‌کردند[۳۷۸].

در متون دورهٔ صفوی از مقلدان و بازیگران و مسخرگان بارها یاد شده و حتی تصویر آنها در بعضی از نگاره‌ها آمده است[۳۷۹] در یکی از آنها دو دلقک درباری را به نام‌های طرفه رقاص و آقا داروغه که هر دو فربه بودند، تصویر شده است[۳۸۰].

در نگارهٔ معروف «مستی لاهوتی و ناسوتی» از سلطان محمد تبریزی، شماری از دلقک‌ها را بر در میخانه مشاهده می‌کنیم که کلاه بوقی بر سر دارند و دایره زنگی بر

دست و عیش ناسوتی میخانه‌نشینان را تکمیل کرده‌اند. بعضی گویی صورتک دلقکی بر رخ زده‌اند[۳۸۱].

در منابع مکتوب دورهٔ صفوی هم اشاراتی به حضور دلقک‌ها در دربار شده است. فیگوئروا در سفرنامهٔ خود اشاره‌ای به دلقک‌ها دارد و می‌نویسد که هر روز شماری از مردم به تماشای خیمهٔ سفیر می‌آمدند که گروهی دلقک و رقاص هم جزو آنها بودند و از سفیر پول می‌گرفتند[۳۸۲]. او در جایی دیگر از اسکندر بیک نامی یاد می‌کند که از روی طبیعت و خوشمزگی خود را به دلقکی می‌زد و پُر می‌خورد و اندامی نخراشیده داشت و همواره شاه را می‌خنداند و سرگرم می‌کرد و شاه از مصاحبت او لذت می‌برد[۳۸۳]. گاهی اوقات شاهان صفوی از وجود دلقک‌ها برای تحقیر دشمنان خود بهره می‌گرفتند. هنگامی که امیره دوباج مشهور به سلطان مظفر حاکم رشت مغلوب و اسیر شد، به دستور شاه تهماسپ قوالان و مضحکان و مخنثان به استقبال او رفتند و او را با خلعت‌های چرمین آراستند و «به رسوایی تمام به شهر داخل گردانیدند و به صاحب‌آباد آوردند و در قفس آهنین کرده و موشک بسیار بر آن تعبیه کرده، از منارهٔ قیصریه آویختند و سوزانیدند»[۳۸۴].

الئاریوس می‌نویسد که دلقک خان شماخی را چاووش می‌نامیدند و با جغجغه و آواز و حرکات، صداهای غریبی از خود درمی‌آورد[۳۸۵]. کمپفر گزارش می‌دهد که در جشن‌های درباری «هنرپیشه‌ها یا دلقک‌ها بر صحنه ظاهر می‌شوند و هنرنمایی می‌کنند»[۳۸۶]. او در جای دیگر رئیس این دلقک‌ها و هنرپیشه‌ها را چالشچی‌باشی می‌نامد که کارش تهیهٔ اسباب سرور و شادی و نشاط شاه بوده است[۳۸۷]. جالب توجه اینکه تاورنیه از یک دلقک فرانسوی به نام سن (Sain) یاد می‌کند که در خدمت شاه بود و نی بزرگ و نی‌انبان بادی داشت که از فرانسه آورده بود و شاه از مسخرگی‌های او خوشش می‌آمد و او با حرکات خود شاه را سرگرم می‌کرد[۳۸۸]. شاردن اطلاعات درخوری دربارهٔ یکی از دلقک‌های درباری عرضه می‌کند. این دلقک کل عنایت نام داشت و در حومهٔ محله دردشت اصفهان زندگی می‌کرد. او شهرت زیادی داشت و دربارهٔ کارهای خنده‌آور و مسخرگی‌ها و لودگی‌های وی که می‌توانسته با حاضرجوابی‌ها و حرکات و اطوارش شاه را به خنده وادارد، داستان‌ها نقل می‌کردند[۳۸۹]. شاردن سپس بعضی از این داستان‌ها را نقل می‌کند.

شاه عباس کل عنایت را کچل عنایت خطاب می‌کرد و او در حضور شاه عباس گاهی گستاخی را از حد می‌گذراند. در *تاریخ عباسی* ملا جلال منجم یزدی هم از کل عنایت یاد می‌شود[۳۹۰]. از دیگر دلقکان عصر شاه عباس، زنی به نام دلاله قزی بود که برای شاه مجالس بزم‌آرایی و بذله‌گویی راه می‌انداخت و با شوخی و مطایبه شاه را سرگرم می‌کرد[۳۹۱]. چنین می‌نماید که از دورهٔ شاه صفی به بعد، در دربار صفویان دلقک‌هایی با عنوان مقلدباشی، لوطی‌باشی و مسخره‌باشی وجود داشته است که چالشچی‌باشی بر همهٔ آنها نظارت می‌کرده است.

از سقوط صفویه تا پایان عصر قاجار

نمایش‌های مذهبی

۱. مقدمه ـ تا آغاز قاجار

تحول تعزیه از قالب آیین سوگواری به‌گونهٔ نمایشی کامل، به تقریب، از اواخر دورهٔ صفوی شروع شد. نخستین نشانه‌ها از شکل‌گیری عناصر مشخص تعزیه در مقام بازنمایی نمایشی واقعهٔ کربلا در زمان سلطنت شاه سلطان حسین چهره نمود. کاربرد ارابه و عماری و نشان دادن وقایع کربلا با توالی داستانی آن روی ارابه به‌وسیلهٔ بازیگران نشان از طلیعهٔ تعزیه به مثابهٔ بازنمایی نمایشی وقایع کربلاست. سیاح هلندی کورنلیوس لابروین[(1)] که در سال ۱۱۱۵ق/۱۷۰۴م وارد ایران شد. در بحث جزئیات عماری‌ها و ارابه‌ها حتی به پاره‌های مصنوع بدن انسان از جمله سر انسان اشاره دارد که از موم ساخته بودند و معتقد است که ایرانیان به راستی در این نوع بازنمایی‌ها مهارتی کامل دارند[۳۹۲]. او ادامه می‌دهد که: «نعش حسین را افرادی مسلح به نمایش می‌گذارند و پیکرهٔ او را که به اندازهٔ قد آدمی است به صورت مجوف می‌سازند و فردی در داخل آن قرار می‌گیرد و آنرا به حرکت وامی‌دارد ولی پاهایش آشکارا دیده می‌شود»[۳۹۳]. گفتنی است که استفاده از پیکره‌های مصنوع در سال ۱۱۱۱ق در یک متن فارسی هم ذکر شده است[۳۹۴].

---

(1). Cornelius Le Bruyn

گزارش مهم دیگر در باب مراسم آیینی محرم و تعزیه پس از دورهٔ صفوی از آن سالمنز[۱] و وان گخ[۲] است که هر دو نویسنده در زمان سلطنت نادر شاه در ایران به سر می‌بردند. وصف آنها از تعزیه، وجوه نمایشی آنرا نشان می‌دهد[۳۹۵].

کارستن نیبور[۳] سیاح آلمانی که در سال ۱۱۷۸ق/۱۷۶۵م یعنی در زمان کریم خان زند از ایران دیدن کرد در سفرنامهٔ خود اطلاعاتی ارزنده در باب اجرای مراسم تعزیه در جنوب ایران به‌ویژه در جزیرهٔ خارک دارد[۳۹۶].

اطلاعات نیبور دربارهٔ مراسم تعزیه شاید نخستین اطلاعات از نوع نمایشی تعزیه بوده باشد که به‌دست ما رسیده است. در مراسم شبیه‌خوانی، یزید در طرف دیگر میدان، روی یک صندلی اروپایی نشسته بود و تبرزینی در دست داشت. مردی دیگر هم نقش سفیر یونان را بازی می‌کرد که لباس اروپایی به تن داشت. بدون جوراب بود و بر سر طاس او کلاهی زرین دیده می‌شد. همین سفیر از اسیران شفاعت کرد ولی در نهایت جان خود را بر این حمایت گذاشت[۳۹۷]. از این اطلاعات پیداست که تعزیه پیش از سال ۱۲۰۰ق حالت نمایشی یعنی اتقیا و اشقیا و موسیقی و نیز حرکات نمایشی بازیگران را به‌خوبی تشخیص داد و صحنهٔ نمایش هم میدان بزرگ شهر بود. اما نمی‌دانیم که بازیگران بازی خود را از روی متون تعزیه می‌خواندند یا از بر کرده بودند؟

سموئیل گملین[۴] که در سال‌های ۱۱۸۳ تا ۱۱۸۵ق در ایران به‌سر می‌برد در یادداشت‌های خود اشاراتی به تعزیه دارد. او در سال ۱۱۸۵ق در رشت متوجه شد که بعضی از بخش‌های تاریخ شهدا از روی متن خوانده می‌شود و یا بازیگران با صدایی زیبا و خوش آنها را بازخوانی می‌کنند و یا اینکه صحنهٔ شهادت امام حسین با واقع‌گرایی تمام اجرا می‌شود. از اینها گذشته، وی اشاراتی به تکیه می‌کند که تعزیه در آنها اجرا می‌شد و بازیگران به مقتضای صحنه به آوازخوانی می‌پرداختند[۳۹۸].

از اینها گذشته، در بعضی از منابع داخلی هم که در دورهٔ زندیه تألیف یافته‌اند، اشاراتی به وجود نمایش و بازیگران تعزیه در ایام سوگواری ماه محرم شده است[۳۹۹].

محمدعلی کرمانشاهی (۱۱۱۴-۱۲۱۶ق) از علمای مذهبی سدهٔ ۱۲ق همزمان با

---

(1). Salmons (2). Van Goch (3). Carsten Neibuhr (4). Sammuel Gmelin

زکی خان و جعفر خان زند، در کتاب *مقامع‌الفضل* خود دربارهٔ تعزیه و شبیه‌خوانی از لحاظ شرعی بحثی کوتاه دارد و در شرایطی آنرا مجاز می‌شمارد[۴۰۰].

ویلیام فرانکلین[(1)] که در خلال سال‌های ۱۲۰۰-۱۲۰۱ق/۱۷۸۷-۱۷۸۶م از ایران دیدن کرده است و چگونگی اجرای نمایش تعزیه را گزارش داده است. او در فصل مربوط به نمایش‌ها و آیین‌های ماه محرم در شیراز می‌نویسد که ایرانی‌ها وقایع گوناگون ماه محرم را طی ده روز اول این ماه اجرا می‌کنند و در هریک از این روزها تماشاچیان ناظر بر واقعهٔ خاصی از وقایع کربلا هستند که به صورت نمایش اجرا می‌شود[۴۰۱].

فرانکلین در صحبت از نمایش عروسی قاسم، اطلاعاتی جذاب و جالب ارائه می‌دهد: «ازجمله گیراترین نمایش‌ها عروسی قاسم نوجوان پسر امام حسن و برادرزادهٔ امام حسین با دختر اوست. اما این عروسی هیچ‌گاه سر نمی‌گیرد، چون قاسم روز هفتم محرم طی جنگی بر ساحل فرات کشته می‌شود. در اینجا پسربچه‌ای با آرایش لازم نقش عروس را بازی می‌کند و پشت سر او زنان حرم مرثیه و شیون سر می‌دهند که این با مرثیه رابطه دارد با سر از تن جدا شدن قاسم ناکام به‌دست کفار، جدا شدن عروس و شوهر هم نمایش داده می‌شود یعنی وقتی که قاسم می‌خواهد عازم میدان جنگ شود، عروس با او وداعی محبت‌آمیز می‌کند و هنگام جدا شدن، عروس دست در گردن قاسم که اکنون پوشیده است، می‌کند»[۴۰۲].

از گزارش‌هایی که گذشت، پیداست که هرچه زمان می‌گذشته، نمایش تعزیه و شبیه‌خوانی متحول می‌شده و خصوصیات دراماتیک پیدا می‌کرده است. شماری از عوامل اجتماعی و فرهنگی در این دگرگونی و تحول نقش داشت. بررسی و ارزیابی تطور و تکامل نمایش تعزیهٔ قاجار بیان کنندهٔ این عوامل اجتماعی و فرهنگی خواهد بود. دربارهٔ نمایش تعزیه در دورهٔ آقامحمد خان که همه به جنگ گذشت، اطلاعاتی درخور در دست نیست گرچه بنا به گزارش مورخان، نخستین شاه قاجار سخت متدین بود.

---

(1). William Franklin

۲. سیر تکوینی نمایش تعزیه در دورهٔ قاجار

در دورهٔ فتحعلی شاه به‌ویژه پس از پایتختی تهران گروه‌هایی از جامعه با رقابت هرچه بیشتر به برگزاری آیین‌های سوگواری ازجمله تعزیه‌خوانی و شبیه‌خوانی پرداختند. در محلات تهران تکیه‌ها برپا می‌شد و دسته‌های عزاداری راه می‌افتاد و صاحبان دسته‌ها از برای سروری به رقابت با یکدیگر برمی‌خاستند. اصناف و صاحبان پیشه‌ها فعالیتی چشمگیر داشتند. ازاین‌رو مجالس تعزیه و سوگواری رشدی در خور یافت و نظم و شکل جدیدی پیدا کرد.

دوپره[1] فرانسوی در سال ۱۲۲۳ق/۱۸۰۸م در شیراز یکی از نمایش‌های تعزیه را در عمارت شاهزادهٔ حاکم از نزدیک مشاهده کرده و آنرا وصف نموده است. به گفتهٔ او صحبت بین شخصیت‌های نمایش به زبان شعر بوده و مردان نقش زنان را بازی می‌کرده‌اند[۴۰۳].

تانکوانی[2] که در حدود سال‌های ۱۲۲۳ق در ایران بوده و با زبان فارسی هم آشنایی داشته، اطلاعات قابل ملاحظه‌ای دربارهٔ نمایش‌های تعزیه ارائه داده و تصریح کرده است که «شگفت‌ترین و شگرف‌ترین نمایشی است که تاکنون دیده‌ایم»[۴۰۴]. او می‌نویسد که محل اجرای نمایش‌ها به غیر از کاخ شاه، خانه‌ها و کاخ‌های اعیان و اکابر تهران است[۴۰۵].

دورهٔ فتحعلی شاه را باید دورهٔ شکفتگی کامل نمایش تعزیه یا شبیه‌خوانی دانست. در دربار او نمایش‌های تعزیه با جلال و شکوهی خاص برگزار می‌شد و چشمان عموم مردم را خیره می‌کرد. وزیران و اعیان و اشراف هم مجالس تعزیه‌خوانی برگزار می‌کردند که گاهی از نظر شکوه و جلال بر سر زبان‌ها می‌افتاد. میرزا ابوالحسن خان ایلچی وزیر امور خارجه فتحعلی شاه در سال ۱۲۴۸ق به منظور نذر شفای فرزندش، تعزیه‌ای در تهران برگزار کرد که چهارده روز طول کشید[۴۰۶].

حتی در دربار فتحعلی شاه، تکیهٔ زنانه برگزار می‌شد و در این تکیه اسباب شبیه‌خوانی در روز عاشورا فراهم می‌گشت. تمام اهل حرم در مراسم شرکت می‌کردند. یکی از زنان حرم اشعار سینه‌زنی می‌خواند و زنان دیگر در پای منبر سینه می‌زدند[۴۰۷].

---

(1). Dupre (2). Tancoigne

جیمز موریه[۱] سیاستمدار و نویسندهٔ انگلیسی که در سال‌های ۱۲۲۳ و ۱۲۲۴ق در ایران به‌سر می‌برده است. در *سفرنامهٔ* خود دست‌کم در دو جا از نمایش‌های تعزیه صحبت کرده است. در جلد اول سفرنامه‌اش دو نمایش تعزیه را وصف کرده[۴۰۸] و در جلد دوم خود نمایش‌های تعزیه را دقیق‌تر شرح داده است. موریه می‌نویسد که سرگذشت فاجعه‌آمیز زندگی امام حسین را تعزیه‌گردان‌ها به‌گونهٔ درام در چندین بخش درآورده و از روزهای نخستین ماه محرم پی‌درپی اجرا می‌کنند. چادرهای بزرگ را در فضای باز برمی‌افرازند که رنگ آنها سیاه و علامت عزاست و تکیه نامیده می‌شود. این تکیه‌ها به هزینهٔ مردم محل یا ثروتمندان به نشانهٔ تبرک و نذر برپا می‌شود و هر تکیه تعدادی نوحه‌خوان و شماری شبیه‌خوان دارد و جامه‌های خاص را برای روزهای تعزیه تهیه می‌کنند. در تکیه پیوسته صدای طبل و سنج و دهل و شیپور شنیده می‌شود. تعزیه در خانهٔ محمد خان و روز عاشورا در حضور شاه برگزار می‌گردد. نخست روضه‌خوانی به مدت یک ساعت نوحه می‌خواند و مردم سینه می‌زنند و گریه و زاری می‌کنند. پس از پایان روضه‌خوانی، شماری از شبیه‌خوانان به صحنه می‌آیند. برخی جامهٔ زنانه به تن دارند و از روی تکه‌های کاغذ با نوعی دکلمه و آواز به خواندن می‌پردازند[۴۰۹].

توصیف اوزلی[۲] که در سال ۱۲۲۷ق مراسم عزاداری را شرح می‌دهد شباهت زیادی به توصیف موریه دارد. تعزیه‌ای که او می‌بیند در خانهٔ صدراعظم (میرزا شفیعا) برگزار می‌شود و اوزلی بر نمایشی بودن این تعزیه تأکید می‌ورزد. به نظر او تزیینات این نمایش ارزشمندتر از تئاترهای اروپایی است و صحنه‌های جنگ آن با مهارت تمام صورت می‌گرفت و همهٔ جنگاوران زره بر تن داشتند و سپر و نیزه در دست و گاه نیز ترکشی پر از تیر و پیکان و کمان بر پشت[۴۱۰].

وصف درووِیل[۳] از نمایش‌های تعزیه گرچه با اختصار برگزار شده ولی شباهت زیادی به گزارش موریه دارد. او در سال ۱۲۳۴ق/۱۸۱۹م می‌نویسد که برگزاری مراسم عزاداری توأم با حضور شاه شکوه و ابهت زیادی دارد و نمایش‌های روز دهم محرم از همه شگفت‌انگیزتر است. یکی از درباریان ایفای نقش حسین را به‌عهده می‌گیرد و در پی

(1). James Morier (2). Ouseley (3). Drouville

او هفتاد و دو تن سواره وارد میدان می‌شوند و عبیدالله آنها را غافلگیر می‌کند و آنها دلاورانه می‌جنگند و از پا در می‌آیند. درورویل از دیدن این صحنه‌ها شگفت‌زده می‌شود چون به واقعیت نزدیک‌تر بود و حدود چهار هزار سوار در آن شرکت داشتند. او می‌گوید نظیر این مراسم در جاهای دیگر ایران و در میان ایلات و طوایف هم با تغییراتی برگزار می‌شود[۴۱۱].

جیمز فریزر[(۱)] در سال‌های ۱۲۳۶-۱۲۳۷ق در ایران حضور داشت و مشاهدات خود را در *سفرنامهٔ* خود که معروف به *سفرنامهٔ زمستانی* است گزارش کرد. اطلاعات او در باب آیین سوگواری ماه محرم اجمالی و درعین‌حال دربردارندهٔ نکات قابل ملاحظه است[۴۱۲].

الکساندر خوتسکو[(۲)] (یا خوچکو در تلفظ روسی) نایب سفارت روسیه در ایران (سال ۱۲۴۹ق) مجموعه‌ای از چندین تعزیه‌نامه به‌دست آورد که در سرتاسر ایران آنها را به نمایش درمی‌آوردند. خوتسکو را باید از نخستین افرادی دانست که به گردآوری متون تعزیه پرداخت. او مجموعه‌ای از ۳۳ تعزیه‌نامه را از حسینعلی خان خواجه مسئول امور نمایش دربار فتحعلی شاه خرید. او بعضی از این نمایش‌ها را ساخته و پرداختهٔ خود حسینعلی خان می‌داند. وی دو مجلس از این تعزیه‌ها یعنی تعزیهٔ «پیامبر خدا» و «رحلت پیامبر» را با ویرایش فارسی در سال ۱۸۵۲م در پاریس انتشار داد و پنج تعزیه را نیز به زبان فرانسه ترجمه کرد و همراه مقدمه‌ای جامع در کتاب *تئاتر ایرانی، منتخب تعزیه‌ها* در سال ۱۸۷۸م در پاریس بیرون داد[۴۱۳]. انتشارات سروش در سال ۱۳۵۵ش مجموعهٔ ۳۳ تعزیه را زیر نظر محمدجعفر محجوب با عنوان جنگ *شهادت* انتشار داد[۴۱۴].

عمده نظرات خوتسکو در مقدمهٔ کتاب *تئاتر ایرانی* او ثبت شده است. به نظر او در تعزیه همهٔ نکات به ضبط و ثبت رسیده و تنظیم یافته و پیش‌بینی شده است. کلام تعزیه به لحاظ صورت، به قالب و تناسب کلام کلاسیک شبیه است و از نظر بیان هم به تئاتر یونانی و رومی شباهت دارد در تعزیه صفا و خلوصی دیده می‌شود که در سایر نمایش‌ها نیست. تعزیه‌گردانان و برگزارکنندگان مجلس و شبیه‌خوانان و حتی سقایان

(1). J. B. Fraser (2). A. Chodzko

همه در فکر کسب ثواب هستند نه اندیشهٔ سود و درآمد[۴۱۵].

به روزگار محمد شاه قاجار، به دلایل اجتماع آیین‌های سوگواری و سایر نمایش‌های جمعی جلوه و تکلف و شور و حال بیشتر یافت. مثلاً گزارش شارل تکسیه[(۱)] معمار و باستان‌شناس فرانسوی در سال ۱۲۵۴-۱۲۵۵ق که ناظر بر آیین‌های سوگواری در گلپایگان بود، بیان‌کننده این شور و حال مردمی است[۴۱۶].

کنت دوسرسی[(۲)] سفیر فرانسه که در سال ۱۲۵۵ق در ایران به‌سر می‌برده است می‌نویسد که در ایام محرم احساسات واقعی ملی ایرانیان بیدار می‌شود و عزاداری ماه محرم را با تشریفات خاصی بر پا می‌دارند[۴۱۷].

اوژن فلاندن[(۳)] که نقاش هیأت سیاسی فرانسویان به رهبری کنت دوسرسی بود در سفرنامهٔ خود گزارشی مفصل راجع به تعزیه و تعزیه‌گردانان دارد، به عقیدهٔ او این نمایش‌های دراماتیک شبیه نمایش‌های مذهبی قرون وسطا در اروپاست[۴۱۸].

برزین[(۴)] از ایران‌شناسان روسی که در سال‌های ۱۲۵۸-۱۲۵۹ق/۱۸۴۲-۱۸۴۳م در ایران بوده است گزارشی مبسوط از تعزیه و عزاداری‌های مردم در ایام ماه محرم نوشته است که بیان کنندهٔ سیر تکاملی تعزیه‌خوانی در ایران دورهٔ محمد شاه است. از گزارش وی برمی‌آید که برای اجرای تعزیه، تکیه‌های ثابتی ساخته شده است و علاوه بر درباریان و رجال مملکت، بازرگانان و ثروتمندان جامعهٔ ایران هم در برپا ساختن تکیه‌های باشکوه به رقابت با یکدیگر می‌پرداختند[۴۱۹].

طبق نوشتهٔ برزین دو تکیه علاوه بر قهوه و شربت که به مهمانان سرشناس می‌دادند به مردم عادی هم آب و نخودچی و تخم هندوانه و دانه‌های برشته و بوداده دیگر می‌دادند. از اینها گذشته پسران جوان خانواده‌ها که نذری نامیده می‌شدند یعنی بنا به نذر والدینشان به شکرانهٔ آنکه از مرضی شفا یابند، به کار سقایی می‌پرداختند. آنها جامه‌های الوان و فاخر پوشیده و به مژه‌هایشان سرمه کشیده بودند و گیسوان تابدارشان بر شانه‌هایشان می‌ریخت و شب‌کلاه کشمیری بر سر داشتند و به مردم شربت می‌دادند[۴۲۰].

برزین همچنین از تکیه‌های بزرگ و معروف چون تکیهٔ نبی خان، رجبعلی و حاج میرزا

---

(1). Texier (2). De Sercey (3). Eugene Flandin (4). Berezine

آقاسی یاد کرده است[۴۲۱].

لیدی شیل تکیهٔ حاج میرزا آقاسی را واجد تمام خصوصیات یک تئاتر جدید دانسته است. او که برای دیدن اجرای نمایش ایلچی فرنگی دعوت شده بود، می‌گوید شاه و مقامات کشور به ترتیب اهمیت جایگاه‌های مخصوص داشتند. سفرای خارجی نیز در محل‌های مخصوص می‌نشستند. در اثنای نمایش با پذیرایی مستمر به‌وسیلهٔ چای و قهوه و قلیان (برای کسانی که به آن عادت داشتند) رفع خستگی تماشاگران می‌شد. تمام محوطه پر از جمعیت می‌شد که تعداد آنها به چندین هزار نفر می‌رسید. قسمتی از محل تماشاچیان به زن‌ها اختصاص داشت که اغلب از طبقات پایین اجتماع محسوب می‌شدند و آنها درحالی‌که خود را کاملاً در چادر پیچیده بودند در روی زمین می‌نشستند[۴۲۲].

لیدی شیل از تأثر شدید تماشاچیان متأثر می‌شود و اشکش سرازیر می‌گردد و این موضوع باعث خوشایندی زنان ایرانی شده است. او می‌گوید که نقش حسن را شخصی آرام و خونسرد و باوقار بازی می‌کرد و نقش سکینه دختر ۱۲ سالهٔ امام هم به‌عهدهٔ یک پسربچه بود که نقش خود را با شایستگی ایفا کرد. شخصیت شمر در قالب یک میرغضب سنگدل و بی‌رحم بسیار عالی اجرا می‌شد. همسر ایلچی فرنگ نیز کلاه اروپایی سر داشت و یک پردهٔ توری در جلو صورتش آویزان بود. جالب‌تر از همه تجسم موسی به‌صورت یک نفر عرب بود و عیسی مسیح را نیز در پوشاکی حاکی از فقر و فلاکت نمایش می‌دادند که دو زن همراه او بود که می‌گفتند زنان او هستند[۴۲۳].

دورهٔ طولانی سلطنت ناصرالدین شاه که عصر تحول و نوآوری نیز بود. پاره‌ای از کشاکش‌های تجدد و سنت در این دوره، نمایش را هم دربرگرفت و امکانات و عناصر جدید نمایشی وارد شد. در نمایش تعزیه نیز تحولی چشمگیر رخ داد که منجر به ساخت تکیهٔ دولت با امکانات عریض و طویل در تهران گردید. با اینکه برزین می‌نویسد که ناصرالدین میرزا ولیعهد در هنگام حضور در تکیهٔ حاج میرزا آقاسی چندین اعتنایی به جریان تعزیه نمی‌کرد، ولی بعدها که به سلطنت رسید بدان تمایل بیشتری از خود نشان داد. او که به قول عبدالله مستوفی «از همه چیز وسیلهٔ تفرج می‌تراشید، در این کار هم سعی فراوان به خرج داد و شبیه‌خوانی را وسیلهٔ اظهار تجمل و نمایش شکوه و جلال سلطنتش کرد و آنرا به مقام صنعت رسانید»[۴۲۴].

از قراین پیداست که در آغاز دورهٔ ناصری، دست‌کم یک دهه، مراسم تعزیه و آیین‌های آن ادامه دورهٔ محمد شاه بوده و از آن تأثیر می‌پذیرفته است.

در اوایل سلطنت ناصرالدین شاه، دست‌کم در باب تعزیه دو واقعه گفتنی است و هر دو واقعه در ارتباط با میرزا تقی خان امیرکبیر است. واتسن[1] می‌نویسد که امیر به منع تعزیه اقدام کرد و از شیخ‌الاسلام تهران فتوایی مبنی بر مخالف بودن تعزیه‌خوانی با شرع اسلام گرفت تا بدین‌وسیله از اعمال ناشایست جلوگیری کند. اما امیر با مخالفت شیعیان به‌ویژه شیعیان آذربایجان و غرب ایران مواجه شد و با اکراه تمام اجازهٔ دوام آنرا صادر کرد[۴۲۵]. اما امیرکبیر به شهاب، شاعر معروف، دستور داد تا اشعار نعز و شیوایی در مراثی بسراید تا به جای ابیات مبتذل و سخیف از آنها استفاده شود[۴۲۶]. امیر که به ناچار تن به ادامهٔ مراسم تعزیه داده بود، خود نیز وارد کار و در راه‌اندازی تکیه در خانه‌اش پیشقدم شد[۴۲۷].

یاکوب ادوارد پولاک[2] معلم طب و جراحی از اهالی بوهم که در سال‌های ۱۲۶۷ تا ۱۲۷۶ق در ایران زندگی می‌کرده است در *سفرنامهٔ* جذاب خود مطالبی درخشان و گرانبها دربارهٔ تعزیه دارد. وی که بارها در مراسم تعزیه حضور داشته به جزئیاتی اشاره می‌کند که از حیث جامعه‌شناسی تعزیه قابل ملاحظه است. او اطلاعات خود را در دو بخش عزاداری و نمایش تعزیه از یکدیگر تفکیک می‌کند.

او می‌نویسد که دورهٔ نمایش‌ها معمولاً ۹ روز پشت سر هم طول می‌کشد اما چون تعداد بازیگران به اندازهٔ کافی نیست، بنابراین نمایش‌ها را تمدید می‌کنند، طوری‌که سراسر ماه محرم و صفر را شامل می‌شود. نقش زنان را مردان بازی می‌کنند و بعضی از صحنه‌ها چندان واقعی پرداخته می‌شود که بیننده را دچار شگفتی می‌کند. پولاک از نقش مخالف‌خوان‌ها می‌گوید و اینکه مورد تنفر مردم قرار می‌گیرند و گاهی جانشان به خطر می‌افتد و حتی در لرستان چندین بار آنها را به قتل رسانده‌اند. ازاین‌رو مخالف‌خوان‌ها به خاطر اینکه تنفر مردم را تلطیف کنند همراه مردم زاری و گریه می‌کنند. پولاک تعزیهٔ ایلچی فرنگی را شرح می‌دهد که در روز هفتم اجرا می‌شود و

(1). Watson (2). Jakob Eduard Polak

بازیگران جملگی حضور ذهن، لطف کلام و خوشمزگی خود را به‌کار می‌گیرند[۴۲۸].

ادوارد ایستویک[(۱)] دیپلمات انگلیسی که مدت سه سال در اواخر دهۀ ۱۲۷۰ق در ایران گذرانده بوده است، می‌نویسد که در ایام سوگواری ماه محرم در میدان روستاهای قلهک در اطراف تهران تعزیه برگزار می‌شده است. ایستویک در روستای آرادان دماوند ناظر تعزیه‌ای بود که هیچ ربطی به وقایع کربلا نداشت. این تعزیه، تعزیۀ زکریا نامیده می‌شد و موضوع آن زندگی و شهادت زکریای نبی بود. بازیگران نقش خود را از روی متن می‌خواندند و حضار که بیشتر آنها را زنان تشکیل می‌داد، اشک می‌ریختند[۴۲۹].

ادموند اودونوان[(۲)] در دهۀ ۱۲۹۰ق در ایران به‌سر می‌برده است. او از تعزیه‌ای که ناظر آن بوده اطلاعاتی داده است، به نوشتۀ او ظاهراً برای ارتزاق بازیگران یا تأمین هزینۀ تعزیه در آخر تعزیه از تماشاچیان پول جمع می‌شده است[۴۳۰]. به نوشتۀ او سال ۱۲۹۸ق در یکی روستاهای خراسان تعزیه‌ای به‌وسیلۀ بازیگران حرفه‌ای برگزار شد و پس از ساعتی مبلغ معتنابهی از تماشاچیان برای بازیگران گردآمد[۴۳۱]. او توشیح داده است که نمایش‌های تعزیه تأثیری شگرف در تماشاچیان دارد و مثال می‌آورد که در مواقع اجرای تعزیه در محمدآباد خراسان هنگامی‌که دو کودک امام حسین را به قتل می‌رساندند یکی از ترکمانان تکه از میان جمعیت، دشنه در دست برای نجات کودک وارد صحنه شد که فراشان جلو او را گرفتند[۴۳۲]. اودونوان اطلاعات مستند هم از دیدارش از تعزیه «ایلچی فرنگی» گزارش کرده است.

کتاب *سه سال در آسیا* نوشتۀ آرتور دو گوبینو[(۳)] دبیر سفارت فرانسه در ایران (سال‌های ۱۲۷۱ تا ۱۲۷۴ق) مشتمل بر مطالب ارزشمند راجع به آداب و سنن ایرانی از جمله تعزیه‌گردانی است. به نظر او تعزیه برای ایرانیان جذابیتی خاص دارد و هرجا این نمایش برپا می‌شود به سوی آن می‌شتابند. داستان‌های تعزیه همواره ماجرای غم‌انگیزی را روایت می‌کند که از زندگی ایرانیان اقتباس شده است؛ مثلاً داستان قتل عام برمکیان به‌دست خلفای عباسی[۴۳۳]. مشهورترین این نمایش تعزیۀ ماه محرم است که ده روز طول می‌کشد. هر روز سه و چهار ساعت اجرا می‌شود. اشعار تغزلی با هیجان

(1). E. Eastwick (2). Edmond O'Donovan (3). A. De Gobineav

خوانده می‌شود. حاضران هرچه بیشتر دل به گریه و زاری می‌دهند زیرا نمی‌توان تعزیه را دید و منقلب نشد. بازیگران تعزیه تأثیری بر مردم می‌گذارند که زیباترین شاهکارهای تراژدی ما به گرد پایشان نمی‌رسد. در واقع تعزیه نوعی تئاتر به سبک یونان باستان است[۴۳۴].

گوبینو در کتاب *ادیان و عقاید فلسفی آسیای مرکزی* عمده نظرات خود را در باب تعزیه نوشته است. گوبینو به دو پیش‌درآمد تعزیه اشاره می‌کند که ماهیت ویژه دارند. یکی تعزیهٔ امیر تیمور است و دیگری پیش‌درآمد داستان یوسف و برادرانش. در پیش‌درآمد اولی امیر تیمور پس از مقدماتی با وزیرش به صحبت می‌پردازد و از او می‌خواهد که از امامان و سرگذشت آنها صحبت کند و وزیر پاسخ می‌دهد که تنها وسیلهٔ تسلی و آرامش، مشاهدهٔ تعزیه است و تعزیه آغاز می‌شود.

پیش‌درآمد دیگر مربوط به داستان یوسف و برادران اوست که او را با تزویر و ریا به بیابان می‌کشانند و در چاهی مدفون می‌کنند و پیراهن آلوده به خون او را به یعقوب پدر کهنسالش برمی‌گردانند و یعقوب را بی‌تاب می‌کنند و به ندبه و زاری می‌کشانند. جبرییل به یعقوب نازل می‌شود و کم‌طاقتی او را ملامت می‌کند و آلام و مصائب علی و حسین(ع) را به او یادآور می‌شود. آنگاه جبرییل از فرشتگان می‌خواهد پیش از زمان وقوع آن حوادث، تعزیه‌اش را به نمایش بگذارند و تعزیه شروع می‌شود.

گوبینو روح جویای تازگی و بداعت ایرانی را در این پیش‌درآمدها متذکر می‌شود و می‌گوید این پیش‌درآمدها روزی از تعزیه جدا می‌شود و رشته‌ای مستقل از نمایش‌ها را پدید می‌آورد. او متون تعزیه را ثمرهٔ کار جمعی می‌داند که سازندگان و مصنفان آن گمنام هستند. هرکسی از سر ذوق و اعتقاد خویش چیزی به آنها می‌افزاید و بخش‌هایی از دیگر تعزیه‌ها را در تعزیه‌ای که می‌سازد می‌گنجاند. گوبینو تعزیهٔ «عروسی قاسم» را از نمایشی‌ترین و مهیج‌ترین تعزیه‌ها می‌داند که واقعاً زیباست و برترین تعزیه تواند بود[۴۳۵].

سر لوئیس پلی[1] کلنل انگلیسی که از سال ۱۲۷۸ق/۱۸۶۲م به مدت یازده سال را در جنوب ایران گذرانده بود، چنان تحت تأثیر تعزیه‌خوانی در ایران قرار گرفت که

(1). Lewis Pleey

اثری دو جلدی دربارهٔ «شبیه‌خوانی حسن و حسین(ع)» نوشت که در سال ۱۸۷۹م در لندن منتشر شد. این کتاب مشتمل بررسی و هفت نمایش تعزیه بود که گوبینو آنها را به زبان انگلیسی درآورده بود. این نمایش‌ها در قیاس با عناوین تعزیه‌های خوتسکو (خوچکو) پیشرفتی در موضوعات تعزیه و تنوع آنرا نشان می‌داد. مجموعهٔ پلی تمام مراحل شهادت امام حسین(ع) یعنی از زمان شهادت تا روز رستاخیز و شفاعت امام از سوگواران خود را در شمول خود دارد[۴۳۶].

در نظر سموئیل بنجامین[(1)] نخستین سفیر آمریکا در ایران، تعزیه یا نمایش مذهبی هنوز نواقص زیادی از نظر چگونگی اجرا دارد که بعدها به‌تدریج برطرف می‌شود. او معتقد است این نوع نمایش بعد از دوران صفویه پیدا شد و صورت عملی به خود گرفت و نتیجهٔ سال‌ها تحول و تکامل بود[۴۳۷].

یکی از تعزیه‌هایی که بنجامین می‌بیند تعزیهٔ سلیمان و ملکهٔ سبا بود. در صحنه، قدرت و عظمت سلیمان را به‌خوبی مجسم کرده بودند و وی منتظر ورود ملکهٔ سبا بود که با او ازدواج کند. ملکهٔ سبا را با شکوه و جلال وارد صحنه کردند. سلیمان برای اینکه قدرت پیشگویی خود را به او نشان دهد واقعه‌ای را که چندین قرن بعد قرار بود اتفاق بیفتد برای ملکهٔ سبا شرح می‌دهد و این واقعه که تعزیه‌گردانان در صحنه مجسم می‌کنند عروسی قاسم فرزند امام حسن(ع) بود که یک روز قبل از فاجعهٔ کربلا روی داده بود[۴۳۸].

بنجامین موفق نمی‌شود که قسمت آخر تعزیهٔ ماه محرم را ببیند چون در آن تاریخ مسیحیان را در سه روز آخر دههٔ محرم به تکیه دولت راه نمی‌دادند؛ چرا که چشمان ناپاک بیگانگان نباید صحنه‌های مقدس تعزیه را می‌دید. بنجامین سپس از تعرض مردم به تعزیه‌خوانان مخالف‌خوان صحبت می‌کند و در آخرین صحنهٔ تعزیه هم شماری از مردم و تماشاچیان از شاه درخواست آزادی بعضی از زندانیان می‌کردند که با اشارهٔ شاه آنها آزاد می‌شدند ولی پس از روزهای محرم بار دیگر آنهایی را که آزاد کرده بود، دستگیر می‌ساختند مگر اینکه مخفی می‌شدند و کسی آنها را نمی‌یافت. به نظر بنجامین «مراسم

(1). S. Benjamin

تعزیهٔ ایرانی‌ها یکی از بهترین و مؤثرترین مراسم مذهبی است که در جهان انجام می‌شود و ایرانیان اصولاً ذوق و استعداد زیادی در کارهای هنری تعزیه دارند»[۴۳۹].

هانریش بروگش[(۱)] در سال ۱۲۷۵ق/۱۸۵۹م همراه هیأت پروسی به ایران آمد و بعد از مرگ سفیر پروس، جای او را گرفت، دربارهٔ تعزیهٔ عاشورا گزارشی نوشته است.

نکته‌ای جدید که در گزارش بروگش به‌چشم می‌خورد، اجرای این مراسم در تکیهٔ کاخ نیاوران است و اینکه شاه مسیحیان را هم برای تماشای تعزیهٔ امام حسین(ع) دعوت می‌کند درحالی‌که در موارد دیگر به‌ویژه در تکیهٔ دولت از ورود سفرای خارجی در روز عاشورا به تکیه جلوگیری می‌شد. بروگش در سفرنامهٔ دوم خود هم راجع به تعزیه مطالبی دارد و می‌گوید که تعزیه تاریخ دیرینه‌ای ندارد و از ۱۵۰ سال فراتر نمی‌رود و تأکید می‌کند که از تعزیه‌ها حدود ۷۰ نسخه در دست است. تعزیه در روستاها و شهرها به‌وسیلهٔ تعزیه‌گردان‌های دوره‌گرد اجرا می‌شود و در آن با شربت و چای مردم را پذیرایی می‌کنند و این‌کار در نظر ایرانیان ثواب دارد[۴۴۰].

چارلز جیمز ویلس[(۲)] که در استخدام ادارهٔ تلگراف سلطنتی انگلیس بود در سال ۱۲۸۳ق/۱۸۶۷م به ایران آمد و قریب ۱۵ سال در ایران طبابت کرد و سنن، فرهنگ و سیاست ایران در دورهٔ قاجار را منتشر کرد به نام «*ایران آن‌گونه که هست*» که سید عبدالله آنرا با عنوان *تاریخ اجتماعی ایران در دورهٔ قاجاریه* به فارسی برگردانده است. اطلاعات ویلس در باب تعزیه پر طول و تفصیل و تا حدودی شبیه گزارش سایر سیاحان است.

خانم کارلا سرنا[(۳)] از اهالی ایتالیا هم گزارش قابل ملاحظه‌ای از تکیهٔ شاهی و اجرای تعزیه در آن نوشته است و می‌گوید در محرم سال ۱۲۸۱ یکی از خیمه‌ها براثر طوفانی فرو ریخت و مردم این را نشانهٔ خشم خداوند تلقی کردند[۴۴۱].

او می‌نویسد که ناصرالدین شاه پس از بازگشت از سفر اروپا در کنار کاخ شاهی تکیه‌ای با اسلوبی تازه بنا کرد و پول گزافی در بنای آن خرج کرد. توصیف کارلا سرنا از ساختمان تکیهٔ دولت قابل توجه است و بخش‌های مهم آنرا شرح می‌دهد[۴۴۲] و می‌نویسد

---

(1). H. Brugsch (2). Charls J. Wills (3). Carla Serena

که هنگام تعزیه تزیینات تکیه شکوهمند است و برای آرایش آن از قالی‌ها، پارچه‌های رنگارنگ و گل‌های مصنوعی، آینه و چلچراغ استفاده می‌شود. لژها پشت پارچه‌های توری مشبک قرار می‌گیرد که به صحن وسیع تکیه منظره‌ای جالب می‌دهد. این پارچه‌های مشبک لژنشین‌ها را از دید دیگران می‌پوشاند. هریک از ۵۵ زن شاه جایگاه مخصوص دارد و جایگاه شاه در برابر صحنهٔ نمایش قرار دارد.

در وسط زمین تکیه سکویی که اندکی بلند است وجود دارد که با وضعی باشکوه تزیین و با قالی پوشیده شده است. این سکو صحنه‌ای است که بازیگران روی آن هنرنمایی می‌کنند. نمایش مطلقاً صحنه‌آرایی ندارد و مجموعه‌ای کاملاً توصیفی است. تماشاگران برحسب روایات می‌دانند که هر واقعه از وقایع کربلا در کجا اتفاق می‌افتد. لباس‌ها و متفرعات آنها و آنچه به حادثه مربوط می‌شود در حد امکان طبیعی است. سکو ضمیمه‌ای دارد که به منزلهٔ صحنهٔ دیگر است و طاقنما نامیده می‌شود و به‌وسیلهٔ راهرویی به صحنهٔ اولی متصل است. بازیگران از صحنه و طاقنما با یکدیگر سخن می‌گویند و در صورت مقتضی از صحنه‌ای به صحنه دیگر می‌روند. مهم‌ترین حوادث نمایش در طاقنما که به طرزی شکوهمند زینت شده است بر صحنه می‌آید[۴۴۳].

سرنا معتقد است که: «تعزیه نیم‌قرن پس از روی کار آمدن صفویان در ایران راه افتاد که در ابتدا سرودهای مذهبی و دعا می‌خواندند و به بیان وقایع زندگی ائمه می‌پرداختند. اما کم‌کم در گوشه و کنار بازیگرانی پیدا شدند که نقش شهیدان را بازی کردند و این‌گونه صحنه‌ها که بازیگران آن فی‌البداهه سخن می‌گفتند پدیدار شد. اما برخی ملایان به نمایش گذاشتن سرگذشت قدیسان را روا نمی‌دانند. با این همه تودهٔ مردم در تعزیه‌ها حضور می‌یابند و با لذت وقایع آنرا می‌نگرند. نویسنده‌های تعزیه‌ها معمولاً نام خود را بروز نمی‌دهند. بازیگران بعضی از روی متن و برخی با کمک گرفتن از حافظه نقش خود را بازی می‌کنند. تعداد این نمایشنامه‌ها زیاد است ولی موضوع آنها تفاوتی اندک با یکدیگر دارد. این نمایش‌ها، نمایش‌های مذهبی قرون وسطا را به خاطر می‌آورد و نیز شبیه «نمایش‌هایی است که در همین ایام در برخی از ایالات جنوبی فرانسه و نزدیک ناپل و به‌خصوص در بیروت بر صحنه می‌آوردند»[۴۴۴].

عبدالله مستوفی هم شرحی مستوفا دربارهٔ تعزیه در دههٔ اول ماه محرم در دورهٔ ناصری

دارد و تمامی جزئیات آنرا که در خانه پدری خود ناظر آن بوده است شرح می‌دهد.

مستوفی به‌طور جامع از سینه‌زنی و دسته‌گردانی صحبت می‌کند و اینکه در زمان ناصرالدین شاه بر سر جلو و عقب رفتن دو تا از دسته‌ها بین افراد آنها نزاع و درگیری می‌شده و چندین فقره سر و دست می‌شکسته است. به نظر مستوفی این حالت رقابت در ایام مشروطه جای خود را به رفاقت داد و اکثر دستجات محلات در شب‌های محرم از همدیگر دید و بازدید می‌کردند و آخر هم میزبان‌ها، مهمان‌ها را مشایعت می‌نمودند. او معتقد است که در این دوره نسخه‌های تعزیه هم تغییر کرده و پاره‌ای چیزها که ربطی به عزاداری نداشت مانند *تعزیه درةالصدف* و *تعزیهٔ امیر تیمور* و *تعزیهٔ حضرت یوسف* و عروسی دختر قریش نیز در آن وارد شده است[۴۴۵].

مستوفی می‌گوید که: بازیگرها نقش خود را که با شعر نوشته شده بود از روی نسخه‌ای که در دست داشتند به آواز می‌خواندند و هر نقشی آواز خاص خود را داشت «حضرت عباس باید چهارگاه بخواند. حرّ عراق می‌خواند. شبیه عبدالله بن حسن که در دامن حضرت شاه شهیدان به درجهٔ شهادت رسیده و دست قطع شده خود را به دست دیگر گرفته، گوشه‌ای از آواز راک را می‌خواند و به همین جهت آن گوشه، به راک عبدالله معروف است و زینب، گبری می‌خواند و اگر در ضمن تعزیه اذانی باید بگویند، حکماً به آواز کردی بود»[۴۴۶]. او سپس به تفصیل لباس و جامهٔ بازیگران را توصیف می‌کند و به‌ویژه از چهرهٔ بازیگران سخن می‌گوید که چون چهره‌آرایی و گریم وجود نداشت سپس به‌طور طبیعی چهره‌ها متناسب با نقش آنها بود. مثلاً شبیه امام خوش‌چهره بود و حضرت عباس بلندقامت و شانه‌پهن و شبیه قاسم از حیث صورت مثل علی‌اکبر زیبا بود و آواز آنها هم تعیین‌کننده بود. گاهی در بازی‌ها جابه‌جایی صورت می‌گرفت و قافیه که تنگ می‌شد آن کسی که نقش حضرت عباس را داشت، می‌توانست نقش حرّ را نیز بازی کند و قاسم نیز در موقع مقتضی یوسف می‌شد[۴۴۷].

در دورهٔ مشروطه دست‌کم می‌توان از دو سفرنامه یاد کرد که اطلاعاتی قابل توجه دربارهٔ تعزیه و اجرای آن دارند. هانری رنه د. آلمانی[(1)] در *سفرنامهٔ* خود اطلاعاتی درخور

(1). H. R. D. Allemagne

دربارهٔ آیین‌ها و مراسم موجود در جامعهٔ ایران آورده است. او می‌گوید معمولاً وسط حیاط سکویی تا ۳۰ مترمربع و حدود ۲/۵ متر ارتفاع ایجاد می‌کنند. اگر در صحن مسجد و یا مدرسه برپا می‌شود، سکو را روی حوضی تعبیه می‌کنند که عموماً در وسط حیاط قرار دارد. در گوشه‌ای از سکو نیز منبری قرار می‌دهند که کارگردان تعزیه در آن جای می‌گیرد[۴۴۸].

اوژن اوبن[(۱)] وزیر مختار فرانسه در ایران در سال‌های ۱۳۲۴ تا ۱۳۲۵ق (۱۹۰۶-۹۰۷م) یادداشت‌های روزانهٔ خود را در سال ۱۹۰۸م در پاریس با عنوان *ایران امروز - ایران و بین‌النهرین* به چاپ رساند. او در باب فرهنگ، ادب، آداب و سنن، شعر و موسیقی و سرگرمی‌ها و خلقیات ایرانیان گزارش‌های دقیق تهیه و به تحقیق و جستجو پرداخته است. یادآوری‌های او دربارهٔ نمایش‌های تعزیه، آن هم در انقلاب مشروطیت ایران قابل ملاحظه و حاوی نکاتی دقیق و گاه متنوع است.

اوبن در بحث از مراسم عزاداری مطالب خود را به مقتضای موضوع از یکدیگر تفکیک می‌کند. از روضه‌خوان‌ها با دقت سخن می‌راند. حسینیه‌ها را معرفی کند و دسته‌های عاشورا را با کنجکاوی یک مستشرق غربی، نه سیاستمدار، وصف می‌نماید و تعزیه را مبحث نمایش‌های مذهبی قرار می‌دهد و از تکیه دولت و معین‌البکاها سخن به میان می‌آورد. اوبن موضوع نمایش‌های تعزیه را در سال‌هایی که در ایران به سر می‌برد، به تفکیک روزهای عزاداری نام می‌برد: فهرست نمایش‌های او به قرار زیر است:

۱. اول محرم، نمایش رحلت پیامبر(ص). ۲. درگذشت حضرت فاطمه(س). ۳. وداع با مدینه یعنی وداع امام حسین(ع) با مدینه و عزیمت به طرف کوفه. ۴. شهادت مسلم و دو طفل او و در برنامهٔ عصر سرگذشت امیر تیمور. ۵. ورود امام حسین به کربلا و شهادت حر بن ریاحی. ۶. شهادت حضرت عباس(ع) برادر امام حسین. در برنامهٔ عصر حضرت سلیمان به کمک امام حسین(ع) می‌آید اما دیر می‌رسد. ۷. شهادت علی‌اکبر فرزند امام حسین و در برنامهٔ عصر فروخته شدن یوسف به دست برادران و ماجراهای او با زلیخا. ۸. شهادت قاسم فرزند امام حسن(ع) و در برنامهٔ عصر عروسی سلیمان با

(2). Eugene Aubin

بلقیس ملکهٔ سبا. ۹. اسارت اهل بیت امام حسین و بردن آنها به دربار یزید در دمشق. ۱۰. شهادت امام حسین سیدالشهدا[۴۴۹].

اوبن در بحث از نمایش‌های تعزیه به‌طور جامع به بحث در آرایش تکیهٔ دولت و امکانات نمایشی آن پرداخته است و معتقد است که مجلل‌ترین تعزیه‌ها در تکیهٔ دولت اجرا می‌شود و تماشای آن برای عموم آزاد است. نکتهٔ قابل توجهی که اوبن به آن اشاره دارد تأثیرپذیری مراسم عزاداری ماه محرم از وقایع مشروطه است. وی می‌نویسد: «امسال دسته‌ها در برابر سفارت انگلستان، برای ابراز قدرشناسی از تأسیسات بریتانیا و کمک‌هایی که به انقلاب ایران کرده بود، با شور و شوق تمام سینه و قمه زدند»[۴۵۰]. او دربارهٔ امکانات نمایشی صحنهٔ می‌نویسد که دکور کاملاً ساده است: یک دست رختخواب، چند پارچه نیمکت و صندلی دسته‌دار و در صورت لزوم قبر پیامبر، مقداری کاه روی کف صحنه به نشانهٔ اندوه و ماتم و چندین متر بالاتر داخل قفس چوبی که با شاخ و برگ تزیین یافته و در هوا آویزان است، جبرییل نشسته است. جای قفس را طوری ساخته‌اند که در مواقع ضروری پیام‌آوران آسمانی، از آن بالا سُر می‌خورند و یک راست در وسط سکو فرود می‌آیند. همهٔ نقش‌ها را مردان بازی می‌کنند. معین‌البکا، طومار به‌دست، به نوبت پشت سر هر کدام از بازیگران می‌رود و مانند سوفلورها، آهسته نقش آنها را یادآوری می‌کند، این عمل او در کمال آرامش صورت می‌گیرد. بازیگران نقش اولیاء، نقش خود را با آهنگ و آواز اجرا می‌کنند. ولی افراد دسته اشقیا، صداهای نکره و نتراشیده و نخراشیده و تفرعن‌آمیز دارند به‌طوری‌که نفرت حضار و تماشاگران را برمی‌انگیزانند[۴۵۱].

اجرای نمایش در نظر اوبن حاوی نظمی چشمگیر بود. زیبایی لباس‌ها، صراحت بیان نمایش، بازی‌های دقیق بدوی اعراب از ویژگی‌های تعزیه محسوب می‌شد. نحوهٔ ارائهٔ صحنهٔ جنگ و گریز، مسافرت با کاروان، نمایش و صحنه‌های آنرا کاملاً تجسمی می‌کرد. عدهٔ کثیری از خدم و حشم سلطنتی در برابر تماشاگران رژه می‌رفتند، شترها و قاطرها و کالسکه‌ها و تخت روان‌ها، جملگی در کنار شمار زیادی از سوارکاران در صحنه به حرکت درمی‌آمدند و شهیدان بر اسبی سوار می‌شدند که آکنده از جواهرات گرانبها بود. اوبن هزینهٔ سالانهٔ این نوع نمایش را سی‌هزار تومان می‌داند. روز هفتم شاه از تمامی لژها دیدن می‌کند و با تقدیم هدایای نقدی یا طاقه‌شال و قالی از حضار صاحب‌منصب

تشکر می‌نماید و از این راه دست‌کم مبلغ ده‌هزار از مخارج تکیه تأمین می‌گردد و بقیهٔ هزینه‌ها هم پیشاپیش دریافت می‌شود[۴۵۲].

تعزیه در دورهٔ مشروطه همچنان در تکیهٔ دولت و تکیه‌های دیگر رجال و محلات اجرا می‌شد ولی واقعیت این است که از دورهٔ ناصرالدین شاه نشانه‌هایی از انحطاط در آن راه یافته بود. شاید یکی از نشانه‌ها را بتوان در اشارهٔ اعتمادالسلطنه دید. او در سال ۱۲۹۹ق می‌نویسد: «شنیدم در مسجد جامع سید حسن کاشی، روضه‌خوان هرزگی کرده است، تقلیدها درآورده است ... »[۴۵۳]. او در سال ۱۳۰۶ق هم می‌نویسد:

«شنیدم دیشب در تکیهٔ دولت تعزیه دیر سلیمان بوده و سفرای انگلیس و ایتالیا با اتباعشان آمده بودند تماشا. بعد از ختم تعزیه، اسماعیل بزاز مقلد معروف با تقریب دویست نفر از مقلدان و عملهٔ طرب بودند که با ریش‌های سفید و عاریه و لباس‌های مختلف از فرنگی و رومی و ایرانی ورود به تکیه کردند و حرکات قبیح از خودشان بیرون آوردند. طوری که مجلس تعزیه از تماشاخانه بدتر شده»[۴۵۴].

این اشاره از نخستین نشانه‌های انحطاط و ابتذال تعزیه است که بعدها، به‌ویژه در دورهٔ مظفرالدین شاه و محمدعلی شاه نیز ادامه یافت و نمایش‌های تعزیه را از رشد منطقی خود دور کرد. در حقیقت انحطاط تعزیه را می‌توان در عوامل زیر جستجو کرد:

۱. ورود تئاتر جدید به ایران و پدیداری تحول در دیدگاه طبقات فرا دست و نیز منورالفکر و تا حدودی متوسط نسبت به تعزیه. منورالفکران و تحصیل‌کردگان، به‌ویژه در روزنامه‌های دورهٔ مشروطه به انتقاد و بدگویی از تعزیه پرداختند.

۲. تشکیل دسته‌های تعزیه به‌وسیلهٔ شماری از افراد غیرحرفه‌ای و معرکه‌گیر آن هم به منظور اعاشه در اماکن عمومی. گرچه گروه‌های روشنفکر جامعه از تعزیه و دسته‌روی‌ها انتقاد می‌کردند، ولی عامهٔ مردم همچنان دلبستهٔ آن بودند و این شور و علاقه در ایام سوگواری ماه محرم به اوج خود می‌رسید و در برگزاری مجالس تعزیه خلاصه می‌شد. اجرای این نوع نمایش‌ها به‌وسیلهٔ افراد غیرحرفه‌ای و معرکه‌گیر، آنرا به ابتذال می‌کشاند[۴۵۵]. جعفر شهری نمونه‌ای از ابتذال تعزیه را در زمان احمد شاه به‌وسیلهٔ گروه‌های غیرحرفه‌ای و معرکه‌گیر گزارش کرده است[۴۵۶].

۳. اجرای نمایش‌های مضحک و تقلیدی در بعضی از تکایا و مجالس تعزیه نیز در

سخافت تعزیه و انحطاط آن تأثیری درخور داشت. با اجرای این نوع نمایش‌ها، آن قداستی را که تعزیه در اذهان عمومی داشت، از دست می‌داد و تعزیه را در حد یک نمایش خنده‌آور تقلیدی فرو می‌کشید و از اشارهٔ اعتمادالسلطنه به این موضوع در دورهٔ ناصری پیداست که این انحطاط از دورهٔ قاجار شروع می‌شود و در دورهٔ رضا شاه زیر فشار نیروهای رو به رشد روشنفکر به تعطیلی تعزیه می‌انجامد. پیگیری‌های کم‌رنگ تعزیه در دورهٔ پهلوی‌ها خود حدیث دیگری است.

۳. متون تعزیه

الف ـ مقدمه

متون تعزیه اصولاً با گذشت زمان رو به تکامل رفته و نمایشی‌تر شده است. شماری از تعزیه‌گردان‌ها همواره در این متون دست برده و اصطلاحاتی بر طبق مقتضیات زمانه در آنها وارد کرده‌اند. پیداست که این تعزیه‌گردان‌ها در کار خود مهارت و تبحر داشته‌اند و به‌ویژه لحظات خاص نمایشی را خوب می‌شناخته‌اند. آنها با بهره‌گیری از شعر شاعران ادوار مختلف ایران و نیز با به‌کارگیری بعضی از نوحه‌ها و ادعیه بر قابلیت نمایشی متون افزوده‌اند. متون تعزیه اصولاً به نظم بود و در بحور مختلف سروده می‌شد و گاهی نیز به زبان نثر بود.

نویسندگان متون تعزیه گمنام بودند. از آنجا که متون تعزیه سال به سال تغییر می‌کرده و گاهی قطعات تعزیه‌های گوناگون در یک تعزیه گرد می‌آمده تا تأثیرات بیشتری داشته باشد ازاین‌رو متون تعزیه کار یک تن نبود بلکه ثمرهٔ شماری از تعزیه‌گردان‌ها بود که با جرح و تعدیل متون، آنها را به بهترین وجه اصلاح کرده و بهبود می‌بخشیده‌اند. ازاین‌رو امروزه سازنده و مصنف تعزیه گمنام است چون متون تعزیه ثمرهٔ مشارکت جمعی بود. به تعبیر گوبینو، سازندهٔ تعزیه شاید مرد روحانی شکسته‌حالی بوده است که فارغ از وسوسهٔ نازیدن به اثری است که در کفهٔ سنجش چندان وزنی ندارد[۴۵۷].

در حقیقت منظومه‌های تعزیه به گویش عوام سروده می‌شد و در آن کلمات و یا واژگانی که قابل فهم عامهٔ مردم نباشد، دیده نمی‌شد. در این منظومه‌ها شیوهٔ گفت و شنود روزانه با کوتاه‌ترین عبارات به‌کار می‌رفت. در متون تعزیه زبان عامه و قابل فهم

عموم در اشعار غنایی کوتاه و نرم و موزون تجلی می یافت و با مهارت تمام خوانده می‌شد. آوازها آکنده از فراز و فرود و وزن و ضرب بود. این نغمه‌ها تأثیری چشمگیر در مردم داشت و این تأثر به‌ویژه در جفت‌خوانی‌ها و همخوانی‌ها به اوج خود می‌رسید.

متون تعزیه تنها به زبان فارسی نبود بلکه به زبان عربی، ترکی و ترکی جغتایی نیز تصنیف می‌شد[۴۵۸]. ملک‌الشعرا بهار آورده است «در قرون اخیر به تقلید فرنگیان، در تعزیه‌داری حسین بن علی نمایش‌های منظوم راه انداختند و بسیار ترقی کرد و قابل آن بود که رفته‌رفته آنرا ترقی دهیم تا سوای تعزیه مورد استفاده‌های دیگر نیز قرار گیرد ولی از مشروطه به بعد این صنعت ملی از میان رفته است»[۴۵۹].

نظر یکی از فرنگیان دربارهٔ متون تعزیه خواندنی است. رایس[(1)] می‌نویسد: «در متون تعزیه از پلات یا پی‌رنگ خبری نیست و در آن حتی شخصیتی که بسیار متمایز و چشمگیر باشد دیده نمی‌شود. این متون آکنده از تکرار و بسیار طولانی و خسته کننده است. در حقیقت نمی‌توان آنرا با معیارهای ادبی غرب سنجید ولی باید گفت بسیار جذاب و پر کشش است»[۴۶۰].

نظر رایس اغراق‌آمیز است چرا که نسخه‌های موجود از تعزیه‌نامه‌ها سرشار از عوامل نمایشی و ارزش‌های ادبی است. تعزیه‌نامه‌ها در قیاس با انواع درام، شاید بدون در نظر گرفتن عوامل اجرایی آن، متنی ضعیف از نظر ادبی و ساختار نمایشی باشد، در این مورد هم نباید بیش از اندازه زیاده‌روی کرد. به‌هرحال زبان تعزیه، شعر است آن هم شعر از نوع عوامانه، چون تعزیه‌نامه‌ها را شاعران فرهیخته درباری نسروده‌اند، بلکه افرادی آنها را پدید آورده‌اند که به جای فرهیختگی علمی، شور و حال ایمانی در آنها قوی بود ازاین‌رو از خطاهای لغوی و دستوری خالی نیستند. با اینکه در دورهٔ ناصرالدین شاه، شهاب اصفهانی شاعر دربار ناصری، مأمور شد تا مجالسی از تعزیه‌نامه‌ها را به نظم منظم و دقیق و ادبی درآورد، اما این اقدام وی بعدها توسط شاعران و منورالفکران ادامه نیافت.

---

(1). Rice

ب ـ تعزیه به لحاظ موضوع

تعزیه را در قلمرو موضوع می‌توان به سه گروه تقسیم کرد: الف ـ پیش‌واقعه؛ ب ـ واقعه؛ ج ـ گوشه؛ هر یک از این بخش‌ها دارای خصوصیاتی است که کل تعزیه را تحت تأثیر قرار داده است.

پیش‌واقعه

پیش‌واقعه‌ها در حقیقت تعزیه‌نامه‌های فرعی هستند که از حیث نمایشی چندان استقلالی ندارند بلکه در درون یک واقعه به تکامل می‌رسند. پیش‌واقعه همچون پیش‌درآمد یک قطعه موسیقی است و نتیجهٔ تکامل و گسترش مستمر تعزیه بوده است. این پیش‌واقعه‌ها از لحاظ طول و تفصیل و اهمیت با خود تعزیه برابری می‌کند ولی به‌هرحال مکمل آن است. پیش‌واقعه‌ها بسیار متنوع بود و موضوعات گوناگونی را دربر می‌گرفت و از نظر موضوعی شاید چندان سنخیتی با خود تعزیه نداشت ولی به لحاظ ماهوی و مفهومی با آن ارتباط تنگاتنگ پیدا می‌کرد. از درون همین پیش‌واقعه‌هاست که بعدها تعزیه‌ای دیگر ازجمله تعزیه‌های مستقل دیگر سربرکشیده‌اند. یکی از این پیش‌واقعه‌ها داستان امیر تیمور است که پیشتر در فصل مربوط به سیر تکوینی تعزیه از آن یاد کردیم[۴۶۱]. یا یکی دیگر داستان حضرت سلیمان و ملکه سباست که ربطی به خود تعزیه نداشت ولی خود تعزیه ارتباط مفهومی با آن پیدا می‌کرد.

واقعه

واقعه‌ها دربردارندهٔ تعزیه‌نامه‌های اصلی دربارهٔ شهادت امام حسین(ع) و یاران او در صحرای کربلاست. در این تعزیه‌نامه‌ها محور اصلی، شهادت اولیاء براثر ظلم و جور اشقیاست. شمار این تعزیه‌نامه‌ها زیاد است و بعضی آنها را یکصد و برخی دیگر بیش از دویست تعزیه‌نامه نوشته‌اند. هریک از تعزیه‌نامه‌ها به لحاظ شعر، آواز، نکات اجتماعی و سیاسی، صحنه‌آرایی و حتی روان‌شناختی و تاریخی و هنری متفاوت‌اند. مهم‌ترین تعزیه‌ها که در ایام ماه محرم اجرا می‌شد، تعزیهٔ شهادت حضرت عباس، تعزیهٔ مسلم و

دو طفلش، شهادت علی‌اکبر، وفات فاطمهٔ زهرا، عروسی قاسم و شهادت حضرت امـام حسین بود. عین‌السلطنه سالور در خاطرات خود تعزیه‌نامه‌های دههٔ اول ماه محرم را ثبت کرده است[۴۶۲].

در بعضی دیگر از منابع ترتیب تعزیه‌خوان‌ها با تفاوت‌هایی ثبت شده است[۴۶۳].

گوشه‌ها

گوشه‌ها تعزیه‌هایی‌اند که به لحاظ موضوع مستقل بودند و به تعزیه‌های مذهبی و غیرمذهبی تقسیم می‌شدند. ازجمله این نوع تعزیه‌ها «شبیه مضحک» بود و پیداسـت که در این نوع تعزیه‌ها، نوعی تکوین و تکامل از تعزیهٔ مذهبی به تعزیه دنیوی صورت پذیرفته است. بعضی از این نوع تعزیه‌ها حتی حالت تغزلـی و عاشـقانه پیـدا کـرده و مضامینی چون لیلی و مجنون را در خود پرورانده است. در این تعزیه زمانی مضـمون مذهبی مطرح می‌شود که مجنون از امام جعفر صادق(ع) راهنمایی می‌خواهد. مجلس به چاه انداختن یوسف نیز نوعی از گوشه‌های تعزیه‌گونه بود که در آن داستان یعقوب و یوسف و یوسف و زلیخا پرورانده شده است. مجلس «قربانی کردن ابراهیم، اسماعیل را» نیز در زمرهٔ این نوع تعزیه‌ها به حساب آورده‌اند[۴۶۴].

جوهرهٔ اصلی این نوع تعزیه‌ها استهزا و دست‌انداختن مخالفان و دشمنان دین بوده است و جنبه‌های شادی‌آور نیز چنین خاصیتی داشته است. در این نوع تعزیه معاندان و یا کلاً اشقیا با حرکات جلف و رفتار و گفتار کودکانهٔ خود موجبات خنـدهٔ حضـار را فراهم می‌کردند درحالی‌که اتقیا دارای متانت و وقار خاصی بودند. در تعزیهٔ مضحک، دیو و پری و حیوانات نقشی مهم داشتند. بازی قنبر و یا سیاه حبشی طنزآمیز و شیرین بود. بعضی از بازیگران صورتک‌هایی به چهره می‌زدند و حرکاتی مضحک از خود نشان می‌دادند[۴۶۵]. در این نوع تعزیه‌ها حتی از مطربان نیز استفاده می‌شده است. این تعزیه‌ها در نهایت سر از نمایش‌های تقلید در می‌آورده است. اعتمادالسلطنه به تعزیه‌ای اشاره می‌کند که واجد عناصر کمدی بوده است.

او در جای دیگر می‌نویسد: «دیشب تعزیـهٔ عروسـی رفـتن حضـرت فاطمـه را در تکیه بیرون آوردند. این تعزیه را به قدری رذل کـرده‌انـد، دیشـب مخصوصـاً زیـادتر

رذل شده بود. تعزیه‌خوان‌ها زوزهٔ سگ می‌کشیدند. وقاحت به قدری شده بود و خندهٔ اهل حرم طوری از بالاخانه‌ها به صحن تکیه می‌آمد که اشخاصی که آنجا بودند نقل می‌کردند که از تماشاخانهٔ مضحک فرنگستان خیلی باخنده‌تر بود»[۴۶۶].

۴. تعزیه به لحاظ ساختار

الف ـ زبان

گوبینو معتقد است که تعزیه‌ها بیشتر برای عوام تحریر شده و در آن نمی‌توان واژه‌های عربی را که برای مردم کوچه و بازار مفهومی ندارد، پیدا کرد[۴۶۷]. به‌طور کلی زبان تعزیه سست و بی‌قاعده بود و به گویش بومی نوشته می‌شد ولی در عین سادگی، زیبا و روان و دل‌انگیز بود. تعزیه از زبان عامیانه و گفت و شنود معمولی بهره می‌گرفت تا نمایشی تأثیرگذار بر مردم باشد.

شماری از نویسندگان دورهٔ ناصری همچون میرزا جعفر قراچه‌داغی، حاج زین‌العابدین مراغه‌ای، طالبوف و میرزا حبیب اصفهانی و غیره چاره را در این دیدند که از برای تأثیرگذاری بیشتر در طبقهٔ عوام می‌باید از زبان عامیانه بهرهٔ بهینه گرفت. ازاین‌رو آنها زبان عامیانه را با زبان منشیانه درآمیختند و ترکیبی زیبا و دلنشین فراز آوردند و از آن در نمایشنامه‌ها و داستان‌ها (چه ترجمه و چه تألیف) استفاده کردند. تعزیه‌نویسان نیز به‌ویژه چون با عوام‌الناس و گروه‌های مختلف اجتماعی سر و کار داشتند در این قلمرو کوشیدند و زبان تعزیه را آمیزه‌ای از واژگان عامیانه و ادبی کردند. این دگرگونی صرفاً ادبی نبود بلکه جریانی تکاملی بود که بر تمامی جنبه‌های تعزیه تأثیر گذاشت.

این تحولات ادبی و اجتماعی، زبانی را به تعزیه تزریق کرد که بیشتر عامه‌پسند و ساده و صریح، و از آرایش‌های ادبی و بیان مصنوع به‌دور بود، گرچه گاهی سادگی زبان آن به بلاغت کلام لطمه می‌زد و لطافت و ملاحت آنرا از بین می‌برد. در این تعزیه‌ها به‌وفور می‌توان از صور خیال (تشبیهات، استعارات و کنایات) اغراق‌ها و نقل قول‌ها، حسن تعلیل، براعت استهلال، ایهام و غیره سراغ گرفت.

ب ـ شعر

می‌توان گفت که تمامی اوزان شعر تعزیه از بحور پذیرفته شدهٔ عروضی است. به عبارت دیگر طرز گفتار در قالب ادبی است و هیچ ربطی با دستگاه‌های بحری شعر عامیانه ندارد. نکتهٔ مهم دیگر آنکه برخلاف اشعار ادبی که بحر در آنها از اول تا آخر یکسان باقی می‌ماند، مدام بحر خود را تغییر می‌دهد و در تمام طول خود بحور مختلف را به خدمت می‌گیرد[۴۶۸]. ظاهراً بحور اصلی برای انواع موضوعات اصلی مثلاً بحور کوتاه برای نوحه‌خوانی، و رجزخوانی، به‌کار می‌رفته است. در شعر تعزیه بیشترین بهره‌گیری از قافیه در قالب مثنوی و اشعار تک قافیه یا فردا ست. متون تعزیه بیشتر در قالب مثنوی سروده شده است. طبق مطالعه الول ساتن از چند تعزیه، در مثنوی این تعزیه‌ها از ۳۲ بحر و در اشعار تک قافیه یا فرد ۳۰ بحر به‌کار رفته است[۴۶۹]. گاهی نیز بحر رباعی به میان آمده و این در جای خود قابل ملاحظه است چون چنین کاربردی برای رباعی در ادبیات ایران کمیاب و نادر است. چکامه، مسمط و ترجیع‌بند از انواع گوناگون رباعی‌ها می‌بود که تعزیه‌نویسان وارد تعزیه کردند و افزودن «ردیف» از دیگر کارهای مهم آنها بود ازاین‌رو واژه‌گزینی شاعر، سخت‌تر شد ولی موجبات آسان‌خوانی و گوش‌نوازی شعر را فراهم کرد و بر آهنگ خواندن تأثیر گذاشت و تازگی و تنوع را افزایش داد و الفاظ و کلمات بدیع را وارد شعر کرد و حتی استعارات و تشبیهات در شعر فزونی گرفت[۴۷۰]. به‌طورکلی در شعر تعزیه بعضی از خصوصیات نظیر تکرار بحر و شعر، تکرار مضمون، تکرار بعضی از واژگان معین همچون قربانت، فدایت و امثال آنها حاکم بود.

ج ـ موسیقی

موسیقی چه به‌گونهٔ آوازخوانیِ تعزیه‌خوانان و یا هم‌نوایی آنها و چه به‌صورت مستقل و همراه صحنه‌های گوناگون تعزیه، از ارکان اساسی تعزیه محسوب می‌شد. در تعزیه‌های دورهٔ قاجار موسیقی اصیل ایرانی رشدی چشمگیر پیدا کرد و این موسیقی در پناه مذهب و عواطف انسانی به موجودیت خود ادامه داد. عبداللّه مستوفی آورده است: «کار مخالف‌خوان‌ها از جنبهٔ موسیقی‌اش دارای اهمیت بیشتری بود. ادامهٔ تعزیه تعدادی سنت هم در موسیقی به‌جا آورد. هر مخالف‌خوان در تعزیه آوازها و مایه‌های موسیقی

مخصوص به خود را باید حفظ می‌کرد. امام‌خوان‌ها آوازهای خود را بیشتر در مایه‌های متین مثل پنج‌گاه، رهاوی و نوا می‌خواندند. حضرت عباس چهارگاه می‌خواند و حرّ عراق می‌خواند. شبیه عبداللّه بن حسن که در دامن حضرت شاه شهیدان به درجهٔ شهادت رسید و دست قطع شدهٔ خود را به دست دیگر گرفته، گوشه‌ای از راک می‌خواند که به همین جهت آن گوشه به راک عبداللّه معروف است. زینب، گبری می‌خواند. اگر ضمن تعزیه اذانی باید بگویند، حکماً به آواز کردی بود. در سؤال و جواب رعایت تناسب آوازها با یکدیگر شده، مثلاً اگر امام با عباس سؤال و جوابی می‌کرد و امام شور می‌خواند، عباس هم باید جواب خود را در زمینهٔ شور بدهد»[۴۷۱].

پژوهشگران موسیقی ایران بر اهمیت تعزیه در حفظ و گسترش موسیقی اصیل ایرانی تأکید ورزیده‌اند مثلاً روح‌اللّه خالقی می‌نویسد: «تعزیه یکی از بهترین وسایلی بود که موجب حفظ قسمتی از نغمات ملی ما گردید. در اینجا موسیقی از راه آواز نقشی بزرگ برعهده داشت، زیرا خوانندهٔ خوش آواز بهتر می‌توانست در دل تماشاچیان و عزاداران رخنه کند. بنابراین جوان‌هایی که صدای گرم خوش‌آهنگی داشتند برای نقش‌های تعزیه انتخاب می‌شدند و مدتی نزد تعزیه‌خوان‌های استاد که دستگاه‌دان بودند و از ردیف و گوشه‌های آوازها به‌خوبی اطلاع داشتند، طرز خواندن صحیح را مشق و تمرین می‌کردند... به همین جهت خوانندگانی از مکتب تعزیه درآمدند که در فن آوازخوانی به مقام هنرمندی رسیدند»[۴۷۲].

تعزیه‌خوانان در هنگام اجرای تعزیه تمامی ظرایف و دقایق دستگاه‌ها و مقام‌های موسیقی را رعایت می‌کردند. انتخاب دستگاه‌های موسیقی بر مبنای تجارب تعزیه‌خوان‌ها و تعزیه‌گردان‌ها صورت می‌گرفت. موسیقی با محیط تناسب خاصی داشت. طوری‌که عناصر و آهنگ‌های تعزیه با احوال مردم و تماشاگران همخوان بود.

«هریک از این نمایش‌ها را با وزن و آهنگی خاص نظم کرده بودند. اکثر اتفاق می‌افتاد که هر شخصی پیوسته آواز خود را در پرده مخصوصی از موسیقی می‌خواند. مثلاً حر برای اظهار شجاعت و رجزخوانی در چهارگاه می‌خواند و نسوان در همایون و شوشتری. اما آواز همواره ساده بود و سازی با آن جفت نمی‌کردند مگر در بعضی از مواقع قره‌نی و نی‌لبک را با همان آواز جفت می‌کردند مخصوصاً در بیات و دشتی و دیر راهب و تعزیهٔ

سلیمان؛ و در آغاز و انجام هر قسمتی آواز جمعی فرودستان (کر) خوانده می‌شد و همهٔ بازیگران در آن شرکت می‌جستند»[۴۷۳].

اصولاً گروه موسیقی و نوازندگان تعزیه هفت، هشت نفر بودند و سازها در شیپور، نی، قره‌نی، طبل، دهل، کرنا، سنج و گاهی نقاره خلاصه می‌شد. آنچه این افراد می‌نواختند آمیزه‌ای از اصوات و آهنگ‌های درهم سازهای یاد شده بود که طنین و آهنگی ویژه به صحنه می‌بخشید و این در حقیقت موسیقی غیرآوازی تعزیه را تشکیل می‌داد. در واقع در تعزیه دو نوع موسیقی به‌کار گرفته می‌شد: موسیقی آوازی و موسیقی غیرآوازی. موسیقی غیرآوازی تعزیه یادآور موسیقی جنگی بود که گاه حس و حال صحنه را کاملاً بیان می‌کرد. این موسیقی در حقیقت تابعی از موقعیت‌های مختلف صحنهٔ تعزیه بود. همسرایی و همخوانی نوحه‌خوان‌ها و هم‌صدایی کوس و شیپور و سنج لحظه‌های اندوه‌آور و غم‌بار و گاهی نیز لحظه‌های سلحشوری را در صحنه زنده می‌کرد. سنج در صحنه‌های درگیری جنگی نقشی چشمگیر داشت. چنان‌که نقش قره‌نی در صحنه‌های غم‌انگیز تأثیرگذار بود.

اصولاً تعزیه‌نویسان تلاش می‌کردند تا بین نمایش و موسیقی در تعزیه وحدت ایجاد کنند و برای این منظور اشعار و بحور اشعار و زمان‌بندی قسمت‌های مختلف داستان را با دقت انتخاب می‌کردند. مثلاً در قالب پرسش و پاسخ از موسیقی تند بهره می‌جستند. برای حر و حضرت عباس موسیقی حماسی نواخته می‌شد و برای علی‌اکبر و قاسم چهارگاه، سه‌گاه و اصفهان و برای امام‌خوان‌ها مقام نوا نواخته می‌شد. موسیقی شاد و ضربدار هم برای صحنه‌های جشن و ضیافت به‌کار می‌رفت. هنگامی که جبرییل یا فرشته‌ای نازل می‌شد زنگ‌ها به صدا درمی‌آمد. بدیهی است که این نوع هنروری‌ها بدون بازیگران ماهر و خلاق امکان‌پذیر نبود[۴۷۴].

۵. تعزیه در بوتهٔ نقد

الف ـ از دیدگاه علما

تعزیه با همهٔ شور و حال مذهبی خود در میان اشخاص متدین مخالفانی داشت. ظاهراً نخستین کسانی که با تعزیه برخورد مخالفت داشته و نادر شاه بوده است. او در

سال ۱۱۵۱ق طی فرمانی برگزاری هر نوع عزاداری و آیین‌های سوگواری را ممنوع اعلام کرد[۴۷۵].

شماری از علما طرفدار گرایش نادر شاه بودند. بعضی از سیاحان دورهٔ قاجار به این گرایش علما اشاره کرده‌اند و ضمناً به این مسأله هم تأکید ورزیده‌اند که تودهٔ مردم به این نوع ممنوعیت‌ها وقعی نمی‌نهند. فلاندن می‌نویسد: «ایرانیان به من گفتند بیشتر ملاها با این رویه مخالف هستند و بد می‌دانند که امامانشان را به روی تخت ببینند»[۴۷۶]. گوبینو هم آورده است که علما کار شبیه‌خوانان را مطرود می‌شمردند و آنرا الحادی و خطرناک می‌دانستند اما مردم به چنین استدلال‌هایی گوش فرا نمی‌دادند[۴۷۷].

بعضی از علما مکرراً از حکومت می‌خواستند که جلوی تعزیه را بگیرد ولی حکومت از ممانعت از آن عاجز بود. ظاهراً هم یک بار از تعزیهٔ عروسی قاسم جلوگیری به عمل می‌آید که به هیجانات و شورش‌های عمومی می‌انجامد[۴۷۸]. گزارش شده که در رجب سال ۱۳۱۰ در مسجد جامع شیراز تعزیه برپا بوده، سید عبدالله نام که پیش نماز مسجد طپالیان بوده چند نفر از طلبه‌ها را برمی‌دارد و بر سر تعزیه‌خوان‌ها و بانی آن می‌ریزند و شماری از افراد را زخمی می‌کنند و یک زن هم زیردست و پا بچه سقط می‌کند. مردم به حکومت عارض می‌شوند و سید عبدالله هم به منزل حاج سید علی‌اکبر فال‌اسیری می‌رود و می‌گوید: «این تعزیه‌خوانی در مسجد حرام است و بی‌حرمتی شده که اسب در مسجد آوردند» و سید علی‌اکبر فال‌اسیری هم تلاش می‌کند تا میانه حضرات و تعزیه‌خوان‌ها صلح برقرار سازد[۴۷۹].

از قرار معلوم این وقایع موجب می‌شود که تعزیه چند سالی در شیراز در محاق تعویق و تعطیلی بیفتد[۴۸۰].

با اینکه عمل سینه‌زنی، زنجیرزنی و شبیه‌خوانی را شماری از علما عملی زیانمند برای انسان می‌دانستند و شبیه درآوردن ائمه را نوعی کفر و شرک به حساب می‌آوردند و چندان موافقتی با این نوع اعمال نداشتند، اما شمار دیگری از علما نیز بودند که شبیه به معصوم و نیاکان را منع نمی‌کردند و گریه بر سرنوشت سیدالشهدا را مقدم می‌شمردند و کارهایی که در تعزیه‌ها معمول بود را جهت برپا داشتن عزا و گریستن و گریانیدن می‌دانستند و بدون هیچ‌گونه شبهه‌ای جایز می‌شمردند[۴۸۱].

ب ـ از دیدگاه منورالفکران

شماری از تحصیل‌کردگان معترض در دورهٔ قاجار نیز اقبالی به تعزیه نداشتند. اما مخالفت آنها با این نوع نمایش‌ها از نوع دیگر بود. آخوندزاده که در تکنیک و فن نمایش از نوع تئاتر غربی خبره بود و در این زمینه آثار هنرمندانه‌ای پرداخته است در نامه‌های خود اشاراتی به تعزیه‌داری و تعزیه‌خوانی دارد و این گونه اعمال را به پاره‌ای اطـوار و اخلاق نکوهیده نسبت می‌دهد و در آنها فساد و انحطاط اخلاقی می‌بیند. آخونـدزاده معتقد است که به کلام امیرالمؤمنین علی(ع) شهادت فوز اکبر است پس چرا باید برای چنین فوزی عظیم به سر و روی خود بکوبیم[۴۸۲].

او در پیامی که برای میرزا جعفر قراچه‌داغی مترجم نمایشنامه‌هایش می‌فرستد، از نظرگاه فن تئاتر، به تعزیه‌خوانی خورده می‌گیرد که ناقلان تعزیه از روی بصیرت تربیت نشده‌اند و هرکس خود سر به این امر اقدام کرده و از لوازمات آن چیزی نمی‌دانند و از شرایط آن غافلند[۴۸۳]. باید گفت که میرزا فتحعلی آخوندزاده در محیطی آکنده از تحرک انتقاد ادبی و اجتماعی زمانهٔ خویش پرورش یافت و نظرگاه او بازتاب این محیط تنـد و عصیانی سدهٔ ۱۹م بود که جامعهٔ دورهٔ قاجار را هدف گرفته بود.

برخورد حاج زین‌العابدین مراغه‌ای ــ منورالفکر دیگری از دورهٔ قاجار ــ با تعزیه تا حدودی شبیه برخورد آخوندزاده است. او در *سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیک* با دیدی نقادانه و زبانی روان هماهنگ به نفی تعزیه می‌پردازد و تکیه‌داری و تعزیه‌داری را وسـیله‌ای می‌داند از برای پر کردن کیسهٔ شماری از مرثیه‌خوانان. او بر سینه کوفتن و زنجیر زدن و سر شکافتن را خلاف شریعت می‌داند. هنگامی‌که از تعزیه‌خوانان صحبت مـی‌کنـد می‌نویسد: «گروه دیگری نیز هست، شبیه‌گردان می‌گویند که از ذکر نام آن طایفه به خدا پناه می‌برم. آنان نیز خودشان را به حضرت سیدالشهدا بسته‌اند و هرکدام جمعی از اشرار ناس را دور خود جمع کرده، هریک از آنان را به اسامی مقدسه یکی از اهل بیت اطهار از ذکور و اناث مسمی داشته‌اند و برای پنج قروش جیفهٔ دنیـا نمـی‌داننـد چـه کنند»[۴۸۴].

حاج سیاح هم پس از آنکه شمه‌ای از اوضاع نابسامان این دوره می‌نگارد و سری هم به تکیهٔ دولت می‌زند و می‌نویسد: «یک دسته مرکب از چند نفر خوش‌جمال و خوش‌آواز

از بچه‌ها و جوان‌ها ... یکی به اسم امام حسین(ع)، یکی عباس(ع) یکی علی‌اکبر(ع)، یکی شمر، یکی ابن‌سعد یا زینب یا سکینه و سایر نسوان، خود را نمایش داده و حالت یک قضیه را، با تفصیلاتی که غالباً دروغ است، با نغمات دل‌چسب و صوت‌های حزین نمایش و تماشا می‌دهند و در این میان جوانان خود را به نسوان و نسوان خود را به جوانان می‌نمایانند. مخصوصاً معروف است شاه تماشای خانم‌های رجال را می‌کند و خانم‌ها مکلف هستند که صورت خود را از شاه نپوشانند و بعضی هم از غمزه و کرشمه فروگذار نمی‌کنند ... »[۴۸۵].

نقد و نظر منورالفکران در باب تعزیه، به‌ویژه، از دورهٔ مشروطه به بعد فزونی گرفت و در مطبوعات آن دوره انعکاس یافت و تعزیه را که پس از مرگ ناصرالدین شاه تا حدودی رمق خود را از دست داده بود، هرچه بیشتر خسته‌تر و وامانده‌تر کرد طوری‌که زمینه را برای توقف کامل آن مهیا ساخت.

ج ـ از دیدگاه حکومتیان

گروه‌هایی از مردم بودند که تعزیه را استهزا می‌کردند اما در ظاهر جانب احتیاط را نگه می‌داشتند. بعضی از حکومتیان از زمرهٔ این نوع افراد بودند. در میان مأموران حکومتی و حتی رجال درباری افرادی وجود داشتند که میانه‌ای با سوگواری و تعزیه نداشتند. از لابه‌لای نوشته‌های اعتمادالسلطنه پیداست که وی جزء این دسته از رجال بوده است. البته اعتمادالسلطنه گرچه از منورالفکران زمانه بود، اما به تمامی شعایر مذهبی پایبندی داشت و حتی خود گاهی مجالس روضه‌خوانی و تعزیه‌داری راه می‌انداخت. اما این روحیهٔ دین‌داری وی مانع از آن نمی‌شد که بعضی از اعمال و رفتار تعزیه‌خوان‌ها و رجال درباری طرفداری این نوع مجالس را به نقد نکشد[۴۸۶].

تعزیه در دورهٔ ناصری به قدری از بنیان‌های تاریخی خود دور افتاد و چنان به بیراهه کشانده شد که شماری از روحانیان و علما نیز علناً به مخالفت با آن پرداختند و کار به جایی کشید که شیخ جعفر شوشتری و نیز حاج شیخ هادی نجم‌آبادی از علمای تراز اول پایتخت خواستار محدودیت برگزاری تعزیه در تکیهٔ دولت از ناصرالدین شاه شدند[۴۸۷].

از طرف دیگر، عوام‌زدگی نیز نفس تعزیه را برید و آنرا از پا انداخت:

«گاهی دو سه نفر، یک بقچه بسته بر دوش، در کوچه‌های بالنسبه خلوت در گوشه‌ای بار می‌انداختند و با اندکی تغییر سر و وضع و تبدیل لباس به‌صورت تعزیه‌خوان درمی‌آمدند و درهای خانه‌ها را می‌کوبیدند و یک نفر از آنها با طبل و گاهی شیپور و با صدای بلند مردم را خبر می‌دادند که در شرف تعزیه دادن هستند ... تعزیه بیش از سی، چهل دقیقه طول نمی‌کشید و سرانجام برای دریافت مزد و انعام دست دراز می‌کردند و دعاگویان ... باز از نو بقچهٔ اسباب و لباس خود را به کول گرفته و دعاگویان دور می‌شدند تا جای دیگر بساط پهن کنند»[۴۸۸].

با شروع روزگار حکمرانی رضا شاه دوران هنرنمایی تعزیه به پایان می‌رسد. او به بهانهٔ مخالفت علما با تعزیه و نیز جلب و جذب آنها به طرف خود و پیشگیری از دخالت گروه‌های معرض و چپ جامعه در آن و از سوی دیگر به منظور ریشه‌کن کردن راه و رسم‌ها و ارزش‌هایی که معلول خصایص حکومت قاجار بود و مردم را به آن حکومت وابسته می‌کرد و بالاتر از همه بسط و گسترش برنامه‌های مدرن دولت خود که هیچ گونه همخوانی با مقولاتی چون تعزیه و سوگواری‌ها نداشت، از سال ۱۳۰۰ش به بعد موجبات تعطیلی سوابق و سوانح سوگواری را فراهم می‌سازد و تا آنجا که می‌تواند آنرا از گردونهٔ شرایط اجتماعی شهرهای ایران خارج می‌کند. از این زمان به بعد مراسم و آیین‌های سوگواری ماه محرم به‌ویژه در حصار روستاها قرار می‌گیرد.

در این نوع اقدامات نه تنها کیفیت نوسازی ایران عاملی مهم برشمرده می‌شد بلکه ارتباط با ترکیه دورهٔ کمال آتاترک هم که به‌هرحال این نوع مراسم سوگواری چندان در جهت اندیشه‌های مذهبی آنها نبود، نقشی مؤثر داشت. کم نبودند افرادی که معتقد بودند دست سربستهٔ بیگانه در این قبیل برنامه‌ریزی‌ها در کار است[۴۸۹]. به هرتقدیر، تعزیه و تعزیه‌گردانی در دورهٔ سلطنت رضا شاه از رونق و اعتبار پیشین افتاد ولی کاملاً ریشه‌کن نشد. با شروع جنگ جهانی دوم و ناپایداری اوضاع سیاسی و اجتماعی ایران، تعزیه بار دیگر، به‌ویژه در مناطق روستایی و گاهی شهری رونقی گرفت ولی هرگز آن رونق و اعتبار دورهٔ ناصری را به‌دست نیاورد.

با اینکه تعزیه از تمامی سنت‌های کهن نقالی و روضه‌خوانی و آداب متنوع سوگواری دورهٔ صفوی بهره گرفت و با استفاده از موسیقی چارچوبی محکم برای خود ترتیب داد،

اما در درون خود دو سنت چشمگیر و اثرگذار را نیز پرورش داد یعنی شمایل‌گردانی و نقالی. در واقع بازتاب تصویری آداب سوگواری دورهٔ صفوی را در نقاشی‌های دیواری دورهٔ قاجار از نوع شمایل‌نگاری می‌توان دید که در دیوارهای بعضی از امامزاده‌ها نظیر امامزاده زید اصفهان و یا امامزاده‌های متعدد گیلان مشاهده می‌شود. جامه‌های پیکره‌های این شمایل‌های دیواری از نوع جامه‌های نمایش‌های تعزیه است. شاید بتوان گفت که این نقاشی‌ها نوعی از روایت‌های تعزیه را به تصویر کشیده‌اند و یا نقاشان آنها تحت تأثیر نمایش‌های تعزیه بوده‌اند. تمامی زنان در این نقاشی‌ها همچون تعزیه روبند بر رخ دارند. این نقاشی‌ها وقایع عمدهٔ دههٔ محرم و کربلا را نشان می‌دهند و توالی وقایع آنها شبیه توالی نمایش‌های تعزیه است. بازتاب این نوع نقاشی‌های دیواری در پرده‌های بزرگ شمایل‌گردانان هم مشاهده می‌شود. بر روی پرده‌های بزرگ صحنه‌های غم‌انگیز تعزیه نقش‌بسته بود و مجموعه‌ای از داستان‌های به هم پیوسته را نشان می‌داد. در این پرده‌ها نمایش تعزیه به هنرهای تجسمی تبدیل شده بود و در حقیقت این پرده‌ها قابل مقایسه با نسخه‌ها و متون تعزیه بود. در آنها وقایع کربلا تصویر شده و در سمت راست پرده هم صحنه‌هایی از جهنم به تصویر درآمده بود که اشقیا در آن به جزای اعمال خود می‌رسیدند.

نمایش‌های غیرمذهبی

مقدمه

نمایش به زندگی اجتماعی وابسته است و از دل جامعه می‌جوشد و نمایشگران مفهوم و مضامین نمایشی را که معرف موقعیت‌ها و روابط اجتماعی است، به مخاطبانی نمایش می‌دهند که در بطن این جامعه زندگی می‌کنند. ازاین‌رو یک نمایش همچون آینه‌ای است که نمایشگران آنرا پیش روی مخاطبان قرار می‌دهند تا راه و رفتار و سلوک آنها را نشان دهند و بسامان کنند. می‌توان اذعان داشت که دنیای سیاست و قدرت دورهٔ قاجار صحنهٔ نمایشی است که در آن از هرگونه نمایش می‌توان سراغ گرفت. از طرف دیگر جامعهٔ دورهٔ قاجار همچون تخت‌حوض و سکویی است که بر روی آن انواع نمایش‌ها جریان داشت و تأثیرات اجتماعی از این نمایش‌ها برمی‌خواست.

از مجموع گواهی‌ها و شواهدی که از دورهٔ قاجار در باب نمایش موجود است، پیداست که جامعهٔ این دوره آکنده از سنت‌ها و بازی‌ها نمایش‌وار و شگردها و ترفندها و فنون نمایشی بوده است. در جامعهٔ دورهٔ قاجار نمایش‌ها از دل سنت‌ها می‌جوشید. در این جامعه انواع پیشه‌ها و شغل‌ها و حرفه‌ها وجود داشت که منشأ آنها به قرون گذشته می‌رسید. اماکن تفریحی و سرگرمی‌ها در کاروانسراها و قهوه‌خانه‌ها و پاتوق‌ها و خانه‌ها خلاصه می‌شد. انواع بازی‌ها، شرط‌بندی‌ها، نقالی‌ها، شاهنامه‌خوانی‌ها، قوچ‌بازی‌ها، خروس‌بازی‌ها، خرس‌بازی‌ها، کفتربازی‌ها و یا به‌طور کلی حیوان‌بازی‌ها، شعبده‌بازی‌ها، بندبازی‌ها، ترکه‌بازی‌ها و کشتی‌گیری‌ها و غیره در بطن جامعهٔ سنتی دورهٔ قاجار جاری بود. در کنار اینها عروسی‌ها، عزاها، ختنه‌سوران‌ها، جشن‌ها و مهمانی‌ها و اعیاد و غیره زندگی معنوی و مادی متمایل ایرانیان را شکل می‌داد. چون نیک نظر بکنی جملگی این فعالیت‌ها به نوعی نمایشی بود اما بعضی از آنها شکل نمایشی ویژه‌ای به‌خود می‌گرفت و در زمرهٔ سرگرمی‌ها رقم می‌خورد وگرنه بازی آدمک‌ها در شرایط شغلی‌شان چیزی جز نمایش نبوده و نیست.

کلاً حیات اجتماعی دورهٔ قاجار، همچون ادوار پیشین ایران، متعادل بود و تشریفات و آداب و مناسک و مراسم و اعیاد و آیینی‌هایی را دربرداشت که به نوعی با نمایش سنخیت پیدا می‌کرد. شاه قاجار، همچون فتحعلی شاه را در نظر بگیرید با آن قد و قامت و نقش و اطوار و پزهایی که در پیکره‌های نقاشی از خود نشان داده است. این پیکره‌ها چیزی جز نمایش قدرت شاهنامه و به رخ کشیدن آن نبود. در حقیقت تمامی اعمال و رفتار او در خلال مراسم رسمی اعیاد و جشن‌ها و مهمانی‌ها و حتی شیوهٔ مؤاخذه مخالفان حکومتی خویش، همه از مقولهٔ نمایش قدرت بوده است.

شاید مهم‌ترین و بنیادی‌ترین نمایش سنتی جامعهٔ قاجار تقلید باشد که جلوه‌ها و تجلیات گوناگونی داشت. خود مقولهٔ تقلید که دلقک‌ها (مقلدان، مضحکان، مسخرگان) عامل مهم انتقال آن بودند ریشه‌های کهن‌تر دارد. ازاین‌رو در این بخش، پیش از مقولهٔ تقلید، دلقک و دلقک‌بازی در بطن تاریخ ایران بررسی می‌شود و فصلی را به خود اختصاص می‌دهد. از درون تقلید گونه‌های نمایشی دیگری چون تقلید زنانه، بقال‌بازی در حضور و بالاتر از همه سیاه‌بازی (تخت‌حوضی، روحوضی) سر بر می‌کشد.

و همچون نمایشی مستقل بر مبنای اندیشه‌ها و آراء و خواسته‌های اجتماعی صیرورت می‌یابد.

نمایش سایه یا طیف‌الخیال (خیال‌الظل) از قرن‌ها پیش در ایران وجود داشت و از قرار معلوم محصول سرزمین چین بوده است که از قرن ۴ق به بعد وارد ایران گردیده و ذهن و زبان و ضمیر شماری از بازیگران و مردم ایران را به خود واداشته است؛ تا آنجا که بعضی از عارفان و شاعران، جهان را به آن مانند کرده‌اند، با این پیش نظر که ظواهر انسان‌ها همچون سایه‌هایی بر آن پرده در حرکتند. به‌هرتقدیر، این نوع نمایش که با عروسک‌ها و عروسک‌گردان‌ها سر و کار داشت، در روزگار قاجارها هیأت خیمه‌شب‌بازی به خود گرفت و داستان‌هایی با شیوهٔ نمایشی روی صحنه آورد که برای مردم صفایی داشت و حرفی و سخنی.

نقالی نیز که پیشینهٔ آن به قرن‌های گذشته می‌رسد در دورهٔ قاجار فهرستی بلند بالا پیدا کرد و با حضور نقاشی روی بوم در جامعهٔ ایران، شکل و شمایل دیگری یافت. پرده‌داری و شمایل‌گردانی نضج یافت و مفسر حماسه‌آفرینی‌های قهرمانان شاهنامه و شقاوت‌های اشقیای صحرای کربلا گردید. پاره‌ای از قاعده‌بندی‌های اخلاقی و تربیتی جامعه در دورهٔ قاجار در ید قدرت نقالان بود که با شیوه‌های نمایشی خود بر گرمی بازار آن می‌افزودند.

جامعهٔ دورهٔ قاجار، تنه‌ای عظیم از تفریحات و تفرجات و تنقلات خوشباشی مردم را در خود نهفته داشت: از نمایش‌های آیینی همچون میرنوروزی تا معرکه‌گیری‌های تفریحی نظیر بندبازی و کشتی‌گیری و حقه‌بازی و حیوان‌بازی و غیره؛ این همه با هم در قالبی ارائه می‌شد که حال و هوای نمایشی داشت آن هم از نوع نمایش‌های سنتی نه نمایش‌های تئاتر که به‌هرحال مستلزم تضاد و کشمکش دو قدرت اجتماعی ـ سیاسی روی صحنه بود همراه با متنی که به آن تضاد و درگیری مترتب است. در نمایش‌های دورهٔ قاجار اگر هم ستیز و آویزی وجود دارد از مقولهٔ اخلاقی است و تربیتی که فی‌البداهه روی صحنه می‌رفت. در این نمایش‌ها سری‌ترین خواسته‌های سیاسی و اجتماعی مردم مضمر بود و اجرای آنها در حکم فعلیت بخشیدن به آن خواسته‌ها و نیازها بود.

دلقک‌بازی

پس از دورهٔ صفویان هم شماری از مطربان و مقلدان و دلقک‌ها وجود داشتند که در شهرها به‌ویژه در قهوه‌خانه‌ها برنامه اجرا می‌کردند. بعضی از آنها با دربار نیز ارتباط داشتند. نام چند تن از آنها در دربار کریم خان زند یاد شده است[۴۹۰]. باید گفت که اینها برخلاف ظاهر شوخ و گفتار هزل‌آمیز، باطنی صاف و لطیف داشتند و «در خداشناسی و خیرات و مبرات و انفاق فی‌سبیل‌اللّه و جوانمردی و مهم‌سازی هر یک فرد کامل بوده‌اند»[۴۹۱].

چون تهران در آغاز حکومت قاجاران پایتخت شد. شماری از دلقک‌ها و مقلدان از اصفهان به تهران کوچیدند[۴۹۲] و سنت دلقک‌بازی در پایتخت ریشه دواند. جیمز فریزر صحبت از هنرنمایی شماری از اینان در حضور فتحعلی شاه می‌کند که بی‌شباهت به نمایش‌های دلقک‌ها و مسخرگان دورهٔ صفوی نبوده است[۴۹۳]. جیمز موریه این بازیگران را لوطی می‌نامد که به نظر او «برترین نمونهٔ دلقکان و عیاشان»اند[۴۹۴].

گاسپار دروویل نمایش‌های مسخرگان و دلقک‌ها را شبیه لوده‌گری‌های ایتالیایی و مبتنی بر بدیهه‌گویی می‌داند[۴۹۵]. کنت دوگوبینو که در اوایل سلطنت ناصرالدین شاه وارد ایران شد، در اصفهان ناظر نمایشی کمدی بود که دلقک‌ها و مسخرگان صحنه‌ای از زندگی را با لهجهٔ اصفهانی اجرا می‌کردند و بازیگران هرچه می‌خواستند می‌گفتند و هیچ‌کس جلودارشان نبود[۴۹۶].

دلقک‌های ایران به دیدهٔ کارلا سرنا شبیه دلقک‌های سیرک‌های اروپایی بودند و دستمزد آنها را دولت پرداخت می‌کرد و اغلب آنها شغل دیگری داشتند و دلقکی شغل ثانوی آنها محسوب می‌شد[۴۹۷]. نکتهٔ قابل توجه اینکه بعضی از این مقلدان و دلقکان از جامعهٔ کلیمیان بودند و به‌خصوص در نمایش‌هایی چون عمرکشان شرکت می‌جستند[۴۹۸].

از دلقک‌های دورهٔ قاجار دو تن بیشتر از دیگران شهرت داشتند. کریم شیره‌ای و اسماعیل بزاز. کریم شیره‌ای مردی بذله‌گو و خوشمزه‌ای بود که به نوعی در دربار و خلوت شاه رخنه کرده و دلقک درباری شده بود. ناصرالدین شاه دست او را در لیچارگویی به درباریان باز گذاشته بود تا درباریان به اصطلاح از خرک در نروند و پررو نشوند. لقب شیره‌ای او نیز موقوف به شغل اولیه‌اش یعنی شیره‌فروشی بود وشیرین‌کاری‌های او در

بذله‌گویی هم مناسبت این لقب را بیشتر می‌کرد[۴۹۹]. حکایت‌های زیادی از بذله‌گویی‌های کریم شیره‌ای در بعضی از منابع ثبت است[۵۰۰]. کریم شیره‌ای سال‌ها مقام دلقک‌باشی دربار را در اختیار داشت و وردست‌های او با نام‌های نمایشی چوردکی، ریشکی، ماستب و پسیکی او را همراهی می‌کردند. از قرار معلوم کریم شیره‌ای مبدع نمایش‌های شادی‌آور چون طبیب مازندرانی، دلاک مازندرانی، زن ملای ده با یک زن و سه مرد بوده و جملگی در مایه‌های تقلید و مضحکه اجرا می‌شده است[۵۰۱]. فرزند کریم شیره‌ای به تبعیت از نام پدر خود را کریم عسلی می‌نامد و به اجرای نمایش‌های شادی‌آور می‌پردازد ولی به قدر پدر هوش و شعور و بذله‌گویی نداشته و ازاین‌رو مردم او را به کنایه کریم سرکه‌ای می‌خواندند[۵۰۲].

اسماعیل بزار نیز دلقک خوشمزه‌ای بود که کار لودگی و مسخرگی را از محافل رفقای هم‌صنف خود شروع کرد و سپس به محافل اعیان راه یافت و سرانجام سردستهٔ عملهٔ طرب دربار شد. ازجمله نمایش‌هایی که اسماعیل بزاز در حضور شاه اجرا می‌کرده، نمایش «سرهنگ اجباری» بوده است[۵۰۳]. اسماعیل بزار در سال ۱۳۱۰ق دست از لودگی و دلقکی کشید و توبه کرد و به‌جای او اکبر غوره نامی دلقک شد که به قول اعتمادالسلطنه «بسیار تلخ و بی‌مزه بود»[۵۰۴]. او مسجدی ساخت و موقوفه‌ای برای آن معین کرد. خیابان اسماعیل بزاز همان خیابانی است که امروزه مولوی نامیده می‌شود[۵۰۵].

با اینکه در دورهٔ مظفرالدین شاه شخصی به نام حسین آقاباشی سردستهٔ مطربان و مسخرگان دربار بوده است، ولی با شروع انقلاب مشروطه و حاکمیت شرایط جدید اجتماعی در ایران، دربار از دلقک‌ها تخلیه شد و شخصیت و هویت آنها و دستجات مطرب و مسخره به گروهای نمایشی دیگری به نام سیاه‌بازی انتقال یافت.

تقلید

اساس نمایش‌های شادی‌آور ازجمله سیاه‌بازی و تخت‌حوضی (روحوضی) را تقلید می‌گفتند. اصطلاح تقلید در دورهٔ قاجار در برابر کمدی فرنگی به‌کار می‌رفت و در واقع ماهیتی شادی‌آور و عیب‌گیرانه داشت. نمایش تقلید همواره با شوخی و تمسخر و لودگی همراه بود و بدیهه‌پردازی از خصوصیات اصلی آن محسوب می‌شد. بازیگران نمایش‌های

تقلید را تقلیدچی می‌گفتند و شماری از لوطیان جامعه در زمرهٔ این تقلیدچی‌ها بودند. آنها با تقلید لهجه و خصوصیات اهالی شهرها و روستاها، معمولاً در متن یک نمایش شادی‌آور، مردم را می‌خنداندند و درعین‌حال به نقد و ایرادگیری از بعضی رفتار و سلوک اجتماعی افراد می‌پراختند.

نام دیگر تقلید، مضحکه بود و در حقیقت شماری از بازی‌های معرکه، دلقک‌ها، نوروزی‌خوان‌ها، کوسه برنشین و نمایش‌های گروه‌های مطرب مجلسی و دوره‌گرد در زمرهٔ تقلید قرار می‌گرفت[۵۰۶]. دامنهٔ تقلید حتی به تعزیه و شبیه‌خوانی هم کشیده شد و شبیه مضحک حاصل آن بود. از این نوع نمایش‌های تقلید در تکیهٔ دولت اجرا می‌شده است[۵۰۷].

بیضایی با ذکر مثالی، به‌طور ضمنی معتقد است که اصطلاح تقلید شاید از آنجا ناشی شده باشد که بازیگران در ابتدا به تقلید لهجه‌ها و اطوار اهالی شهرها و روستاها می‌پرداختند. آنها مثلاً دو و سه نفر از طبقه‌های مختلف را نشان می‌دهند که در راهی به هم می‌رسند و پس از احوالپرسی، اختلافی میان آنها درمی‌گیرد و حرفشان به دعوا و مرافعه و سپس به تمسخر لهجه و خصوصیات یکدیگر تبدیل می‌شود و داستان با زد و خورد و فرار و تعقیب فیصله می‌یابد و این یکی از ساده‌های شکل‌های تقلید بوده است[۵۰۸].

نمایش‌های تقلید اصولاً فاقد متن مکتوب بود. ظاهراً قصه‌ای تعیین می‌شد و براساس خطوط کلی آن، بازیگران به بداهه‌سرایی و آفرینش حضوری می‌پرداختند. ارزش اصلی این نوع نمایش‌ها در بازیگری و طرز اجرای آنها نهفته بود. ازاین‌رو امروزه شناخت این نوع نمایش‌های تقلیدی خالی از اشکال و دشواری نیست.

فرق میان نمایش تقلید با سیاه‌بازی در این بود که در نمایش‌های تقلید شخصیت‌های متعدد محوری وجود داشت؛ درحالی‌که در سیاه‌بازی یک شخصیت محوری یعنی سیاه بر نمایش مسلط بود و تقریباً موضوع دور و بر او تنیده می‌شد. جیمز بیلی فریزر که در دورهٔ فتحعلی شاه وارد ایران شد، در سفرنامهٔ خود اطلاعات درخوری دربارهٔ نمایش‌های تقلیدی عرضه می‌کند. ولی آنها را مبتذل و بی‌ارزش می‌داند[۵۰۹].

فریزر آورده که محل نمایش یک صحنهٔ بزرگ و چهارگوش بود که روی حوضی در

آن محل برپا شده بود و آنرا با قالی و نمد پوشانده بودند تا رقاص‌ها و مطرب‌ها و بازیگران در آن هنرنمایی کنند[۵۱۰] و این نکته شاید نخستین اشارهٔ مستند به نمایش از نوع روحوضی بوده باشدکه بعدها از دل نمایش‌های تقلید بیرون آمد و خود نوع ویژه‌ای از این نوع نمایش‌ها شد.

جیمز موریه هم در صحبت از نمایش‌های شادی‌آور، ازجمله به گروه لوطیان اشاره دارد که در جشن‌های شادی و سرور و عیدهای همگانی، بدون توجه به نزاکت و ظرافت نمایش می‌دهند و لطیفه‌گویی می‌کنند. موریه نظر خوشی به لوطیان ندارد و آنها را هرزه و پست می‌داند که از هیچ‌گونه هرزگی و شوخی‌های زشت ابا ندارند و بعضی از آنها را نیز افرادی مستعد و باهوش سرشار می‌نویسد و لوطی‌باشی یا رئیس لوطیان را ازجملهٔ آنها می‌داند[۵۱۱].

گاسپار دروویل در سفرنامهٔ خود به نمایش‌های این بازیگران توجه خاصی کرده است. دروویل معتقد است که در ایران تئاتر وجود ندارد و آنچه نمایش نامیده می‌شود عبارت از شوخی‌های رکیکی است که در باغ‌ها و یا منازل به‌وسیلهٔ افراد فرودست و بینوا اجرا می‌شود. این نمایش‌ها بیشتر به لوده‌گری‌های ایتالیایی‌ها شباهت دارد. دروویل سپس به نکته‌ای اشاره می‌کند که جزء ذات این نمایش‌های تقلیدی بوده است یعنی کاربرد لهجه‌های مختلف به‌وسیلهٔ بازیگران[۵۱۲].

دروویل می‌گوید که پایهٔ این نوع نمایش‌ها بر بدیهه‌گویی است و اگر صاحبخانه مضمون خاصی را برای نمایش نداشته باشد، بازیگران میان خود دربارهٔ موضوعی به توافق می‌رسند و شروع به اجرای نمایش می‌کنند و در این صورت میدان دست آنها می‌افتد و هرچه بخواهند می‌گویند و می‌کنند. دروویل معتقد است که همین نکته این نوع نمایش‌ها را قابل توجه می‌کند[۵۱۳].

گروه بازیگران یا لوطی‌ها یا تقلیدچی‌ها در سراسر ممالک می‌گشتند و شماری از حیوانات را نیز با خود داشتند. موقع اجرای نمایش، حیواناتی چون میمون و خرس و غیره هم با آنها همراهی می‌کردند. نمایش‌های تقلید آنها گاهی حالت لال‌بازی یا پانتومیم به خود می‌گرفت. یکی از این نمایش‌های پانتومیم را کنت دو گوبینو در تهران از نزدیک دیده است[۵۱۴]. او آورده که: «این‌گونه نمایش‌های کمدی معمولاً ریاکای

ملانمایان، رشوه‌خواری قضات، بی‌وفایی زنان، نامردی تجار و پرخاشگری لات‌ها را نشان می‌دهند و با چنان ذوق و سلیقه‌ای تنظیم می‌شوند که ملاحظهٔ هیچ‌کس را نمی‌کنند. هیچ‌کس جلودارشان نیست و هرچه بخواهند می‌گویند. تردید دارم که بازیگران تئاتر تابارن پاریس از چنین آزادی برخوردار باشند. نیش‌دارترین قسمت‌های آثار رابله در مقایسه با متلک‌های اصفهانی نوازش به‌شمار می‌رفت»[۵۱۵].

کارلا سرنا در صحبت از جشن عید نوروز در دربار ناصری اشاره‌ای هم به بازیگران نمایش‌های مختلف شادی‌آور، ازجمله مقلدان می‌کند و می‌گوید تفریح شماری از مردمی که به کاخ شاهی نزدیک می‌شوند تماشای رقص رقاصان و شیرین‌کاری مقلدانی است که برای سرگرمی شاه و زنان او هنرنمایی می‌کنند. این‌گونه هنرمندان با کمک شاه برای مردم نیز در اماکن عمومی نمایش‌های دسته جمعی ترتیب می‌دهند[۵۱۶].

در اواخر دورهٔ ناصرالدین‌شاه با تشکیل دارالفنون و اجرای تئاتر جدید در آن، فضایی هم به نمایش تقلید اختصاص یافت و تحولی در این نوع نمایش‌ها برانگیخت و به‌ویژه به شکل یافتن موقعیت‌های داستانی تقلید کمک کرد. مقلدان در نمایش‌های تماشاخانهٔ دارالفنون سهمی عمده داشتند و در حقیقت نمایش با شیوهٔ فرنگی در نخستین مرحلهٔ انتقالی خود تا حدودی بر دوش بازیگران تقلید قرار گرفت. از وجود این بازیگران در نمایش‌ها استفاده می‌شد. ازاین‌رو تئاتر اروپایی، از این زمان به بعد، به نوعی در نمایش‌های تقلید و خود بازیگران تأثیر گذاشت. پس از افتتاح تماشاخانهٔ دارالفنون، اسماعیل بزاز از نقش‌آفرینان اصلی نمایش‌های آن بود. چنان‌که در سال ۱۳۰۶ق به تقلید از کمدی‌های مولیر، نمایش *سرهنگ مجبوری* را به اجرا درآورد و اعتمادالسلطنه هم *طبیب اجباری* مولیر را برای مقلدان ترجمه و تنظیم کرد[۵۱۷]. اعتمادالسلطنه در ۹ جمادی‌الثانی ۱۳۰۷ می‌نویسد که ناصرالدین شاه «دیشب هم به تماشاخانه تشریف برده بودند. اسماعیل بزاز در آورده بود. می‌گویند چهارصد تومان مداخل کرده است»[۵۱۸].

پیداست که کار مقلدان با تشکیل تماشاخانهٔ دارالفنون بیش از پیش رونق یافته است. گفتنی است که از این زمان به بعد مفاهیم جدیدی که از تئاتر فرنگی اقتباس شده بود در نمایش‌های تقلید وارد شد و بر بسط و توسعهٔ موقعیت‌های نمایش آن افزود. تحول نمایش‌های تقلید در دورهٔ مشروطه هرچه بیشتر دنبال شد. از این دوره اجرای

نمایش «هانس پینه‌دوز» در دست است که روی صفحهٔ گرامافون ضبط شده است. در این نمایش تقلید تیپ‌سازی ماهرانه براساس طبقه‌بندی شغلی و اجتماعی صورت گرفته است. از این سال‌ها متنی در دست است که کیفیت نمایش تقلید و طرز اجـرای آنـرا ثبت کرده است. اوژن اوبن که در جمادی‌الثانی ۱۳۲۴ وارد ایران شده است در سفرنامهٔ خود اطلاعاتی درخور در باب نمایش‌های تقلید در این دوره ارائه می‌دهد[۵۱۹].

سیاه‌بازی (تخت‌حوضی، روحوضی)

الف ـ سیاه

پیداست که تاریخ حضور سیاهان در جامعهٔ ایران به پیش از اسلام می‌رسد. در عصر اسلامی، مسلمانان در راهیابی به سواحل آفریقا، شماری از سیاهان را به‌صورت بـرده وارد بین‌النهرین کردند و از آن پس اینان یکی از عناصر مهم اجتماعی را تشکیل دادند. علاوه بر دربارهای خلفا و سلاطین و حکام، سیاهان به‌صورت غلامان معمولی یا آزاد به کار و کسب و فعالیت مشغول بودند و گاه به مناصب مهم نیز دست می‌یافتند. غیر از سیاهان آفریقایی‌تبار، وجود کولی‌های دربه‌در آسیایی به‌ویژه هندی که دوره‌گـردی و نقالی و خنیاگری و رقص و تقلید پیشهٔ آنها بود، شخصیت سیاه را هرچه بیشتر در جامعهٔ ایران شکل داد.

از سدهٔ ۷ و ۸ق به بعد حضور این سیاهان را می‌توان در مجالس طرب بر روی نگاره‌ها مشاهده کرد. نگاره‌ای منسوب به بهزاد که در آن مجلس سلطان حسین بـایقرا را بـه تصویر کشیده است، دو تن سیاه را در محوطهٔ کاخ نشان می‌دهد که در حـال رقـص هستند[۵۲۰]. بالاتر از همه، نقاشی‌های استاد محمد سیاه‌قلم در سدهٔ ۹ق از سیاهان است که آنها را در حالات گوناگون تصویر کرده است. چنین می‌نماید که این سیاهان در حال اجرای یک نمایش آیینی و یا سرگرم‌کننده و یا حتی مضحک هستند. از سـدهٔ ۱۰ق به بعد تصاویر سیاهان را می‌توان در نگاره‌های روایی نسخه‌های مصور مشاهده کرد و پیداست که به مشاغلی چون نوکری و ندیمگی و للگی و خدمتکاری مشغولند[۵۲۱].

داشتن غلامان و کنیزان سیاه در دورهٔ قاجار مانند ادوار پیش، در دربار و خانه‌های اعیان و اشراف، شیوعی کامل داشت. حتی در دربار بعضی از این سیاهان را اخته و به

خواجگان حرمسراها تبدیل می‌کردند و آنها را آغا (آغا مبارک، آغا بهرام و ...) می‌نامیدند و کهنه کنیزان سیاه را دده می‌گفتند[۵۲۲]. گفتنی است که این غلامان و یا کنیزکان، شاید بنا به فرهنگ و زبان نیاکانشان، لهجه‌ای خاص داشتند و بیشتر کلمات را با میان زبان ادا می‌کردند و مثلاً دام را رام و یا الف را ارف می‌گفتند و لهجه‌ای شیرین به هم می‌بافتند که برای شنوندگان دلنشین می‌نمود. چندی برنیامد که از ترکیب شخصیت دلقک‌های درباری با سیاهان درباری دوره‌گرد، موجودی تازه در عرصهٔ نمایش تولد یافت که همان سیاه‌بازی یا نمایش‌های روحوضی است.

ب ـ تخت‌حوضی یا روحوضی

اصولاً برای اجرای نمایش سیاه‌بازی در خانه‌ها، تخته‌ها یا الوارهایی را بر روی حوض خانه‌ها می‌گذاشتند و سپس آنرا فرش می‌کردند و تماشاگران بر گرد آن می‌نشستند. بازیگران به ترتیب اجرای نقش روی این حوض تخته پوش می‌رفتند و به اجرای نمایش می‌پرداختند. به همین سبب به نمایش سیاه‌بازی، روحوضی و یا تخت‌حوضی هم اطلاق شده است[۵۲۳]. در قهوه‌خانه‌ها نیز صحنهٔ بازی را که تماشاگران دور آن می‌نشستند، تخت می‌گفتند و سکو اصطلاح دیگری برای تخت بود[۵۲۴].

نمایش سیاه‌بازی

بازیگر سیاه در ابتدا جزو گروه بازیگران دوره‌گرد نوروزی‌خوان و میرنوروزی با پشینیه‌ای قابل توجه بود که با اسامی چندی چون حاجی فیروز و آتش‌افروز ارتباط داشت. او در این نمایش‌ها حکم دلقکی را داشت که صورت خود را سیاه می‌کرد و یا با استفاده از صورتک به لودگی و مسخرگی می‌پرداخت. اسماعیل بزاز از معروف‌ترین بازیگران روحوضی بود که در دورهٔ ناصرالدین شاه به شهرت رسید و دلقک‌باشی دربار شد.

از قرار معلوم گروه‌بندی دسته‌های روحوضی یا سیاه‌بازی از دورهٔ ناصرالدین شاه شروع شده است. سرپرست این گروه‌ها را سردسته می‌گفتند و این سردسته‌ها از بازیگران چیره‌دست بودند و شهرت زیادی داشتند. پاتوق و پایگاه سردسته‌ها در باغ ایلچی (انتهای

بازار عباس‌آباد) قهوه‌خانهٔ مشدی صفر در سرپولک (خیابان سیروس) بود؛ و پاتوق مطرب‌ها هم در قهوه‌خانهٔ امامزاده زید (آخر بازار کفاش‌ها) قرار داشت که بعدها به کاروانسرای کلاه‌دوزها، خرابهٔ سید ولی (انتهای بازار عباس‌آباد) و بازار کفاش‌ها نقل مکان کرد[۵۲۵].

دستهٔ سید احمد مؤید معروف به باشی، نمایش سیاه یا روحوضی را به اوج رساند. بیشتر نمایش‌های آنها برگرفته از قصه‌ها و داستان‌های عامیانه بود؛ داستان‌هایی چون *چهار دوریش*، *خورشید عالمگیر*، *خسرو و دیوزاد*، *شیرین و فرهاد*، *تیمور عرب*، *مقشرالدوله*، *موسی و فرعون*، *امیر ارسلان و فرخ لقا*، *حسین کرد شبستری* و غیره[۵۲۱].

چندی برنیامد که سبب استقبال روزافزون مردم از این نوع نمایش‌ها، پاتوق‌ها جای خود را به بنگاه‌های شادمانی دادند و دکه‌هایی نیز به‌وسیلهٔ خود هنرمندان در خیابان سیروس ایجاد شد، کار آنها خرید و فروش، تعویض و تعمیر انواع سازها و تشکیل گروه‌های هنری برای اعزام به مجالس بود. کسانی که می‌خواستند وارد این نوع دسته‌ها شوند به این دکه‌ها رجوع می‌کردند و در صورت مستعد بودن وارد کار می‌شدند[۵۲۷]. گفتنی است که تحولات اجتماعی، دگرگونی امکانات نمایشی، تغییر سبک زندگی مردم و تماشاگران، بسط تئاتر جدید، کوچک شدن فضای زندگی و بسط و گسترش رسانه‌هایی چون رادیو و تلویزیون و غیره ازجملهٔ عوامل مهم فراموشی این نوع نمایش‌ها گردید.

بازیگران

در نمایش‌های سیاه‌بازی (روحوضی) شخصیت‌های مختلفی به اقتضای داستان وارد صحنه می‌شوند که سیاه را می‌توان از شخصیت‌های محوری آن برشمرد. شخصیت‌های اصلی این نوع نمایش‌ها به قرار زیر بود: ۱. جوان‌پوش یعنی هنرمندانی که نقش جوانان عاشق‌پیشه یا شاهزاده‌ها را بازی می‌کردند. ۲. شاه‌پوش یا حاجی‌پوش یعنی هنرمندانی که نقش ارباب غلام یا نوکر سیاه را بازی می‌کردند. این نوع شخصیت‌ها صاحب قدرت بودند و کاخ و حجره و املاک و ثروت داشتند. ۳. زن‌پوش، هنرمندانی که نقش زنان داستان را اجرا می‌کردند. چون بنا به دلایل اجتماعی، زنان نمی‌توانستند نقش اجرا کنند ازاین‌رو نقش زنان را مردان جوان و جوانان ایفا می‌کردند. او امین و مورد اعتماد

اربابش بود و اجازهٔ ورود به اندرونی و بیرونی و حتی حرمسرا را داشت. نقش او با ندانم‌کاری‌ها، لودگی‌ها و مسخرگی‌ها، انتقادهای صریح و کنایه‌آمیز توأم بود طوری‌که خشم و حرص ارباب را در می‌آورد و باعث می‌شد که ارباب حکم قتل او را صادر می‌کند که با پادرمیانی دولتمردان دیگر قضیه فیصله می‌یافت. بداهه‌گویی، صراحت کلام، شیرین‌بازی، مناسب‌گویی و سر ضرب‌گویی از خصوصیات این شخصیت به‌شمار می‌رفت. ۵. شُل‌پوش، نقشی که شامل شُل حرف زدن، شُل راه رفتن، شُل نگاه کردن، شُل دست تکان دادن بود و شخصیت بی‌حال و وارفته و سست عنصری را همراه با بیان لق و کش‌دار و درعین‌حال شیرین و جذاب را به نمایش می‌گذاشت. ۶. گرجی‌پوش، هنرمندانی که نقش گرجی را ایفا می‌کردند به گرجی‌پوش معروف بودند. ۷. وزیرپوش، هنرمندانی را که نقش وزیر را در نمایش اجرا می‌کردند وزیرپوش می‌گفتند[۵۲۸].

موسیقی

اصولاً موسیقی در نمایش‌های سیاه‌بازی یا روحوضی نقشی اساسی داشت و موجبات شادی و سرور بینندگان را فراهم می‌کرد. این نوع موسیقی رنگ‌ها و آهنگ‌هایی بود که گاه خود دستجات آنرا می‌ساختند و گاه از موسیقی عامیانه اقتباس می‌کردند. سازهای اصلی تار و کمانچه و ضرب بود که با رقص و آواز و حرکات بازیگران همراه می‌شد و موجبات خنده و شادی تماشاگران را فراهم می‌کرد. نوازندگان معمولاً در ردیف اول روی صحنه و پشت به تماشاگران می‌نشستند و بازیگران را زیر نظر داشتند تا با ورود و خروج آنها موسیقی خاصی بنوازند. گاهی بازیگران تابع موسیقی بودند و همراه آن به حرکت می‌پرداختند و بسیاری از حالات نمایشی به‌وسیلهٔ موسیقی به تماشاچیان منتقل می‌شد. بازیگران همراه موسیقی بدن خود را پیچ و تاب می‌دادند و با آن هماهنگ می‌کردند[۵۲۹].

نمایش سیاه‌بازی خالی از رقص هم نبود و در خلال آن چند نوع رقص اجرا می‌شد. رقص زنگوله (رقص قاسم‌آبادی)؛ رقص شاطری (تجسم فضای کار در نانوایی سنگکی)؛ رقص شیشه‌کباب (رقص داش‌مشدی‌ها)؛ رقص گیلاس (سیاه نمایش با یک استکان پر از می که روی پیشانی می‌گذاشت و دو استکان پر را نیز پشت هر دو دست داشت، روی چهار انگشت همراه موسیقی می‌رقصید)؛ رقص ماست (رقص دسته جمعی با رنگ معو)؛

رقص نجاری (تجسم کار نجار با موسیقی رقص) از جمله رقص‌هایی بودند که در نمایش‌های روحوضی به‌کار می‌رفتند و سرور و شادی تماشاچیان را افزایش می‌دادند[۵۳۰].

۵. زبان

در نمایش روحوضی به مقتضای شخصیت‌های نمایش دو نوع زبان و گویش به‌کار می‌رفت. شخصیت‌ها در دو بعد قرار می‌گرفتند: فرادستان و فرودستان. زبان فرادستان همچون شاه و وزیر و امیر و غیره زبانی قراردادی و کتابی و مطنطن و متظاهر بود، درحالی‌که زبان ساده ناقص و قاصر و کوتاه و ساده و راحت بود و لحن و لهجه داشت و کلمات سخیف و عامیانه به‌کار می‌برد. سیاه حرف اربابان را نمی‌فهمید ولی آنها او را به خوبی می‌فهمیدند. زبان در شخصیت‌های فرادست نمایش یک استتار بود و آنها خود را در پس پشت آن پنهان می‌کردند و تفاخر می‌فروختند و سیاه به آنها متلک می‌پراند. او نام‌ها را به‌خوبی تلفظ نمی‌کرد معنی خیلی از کلمات را نمی‌فهمید و یا می‌فهمید و خودش را به آن راه می‌زد تا متلک بپراند.

به‌نظر می‌رسد که با بسط و گسترش نمایش سیاه‌بازی در جامعهٔ ایران و اجرای آن در شهرهای مختلف موجبات ورود لهجه‌های مختلف را به آن فراهم کرده است. با ورود این لهجه‌ها بر شیرینی و جذابیت این نمایش افزوده شد و در آن از لهجه‌های آذری (ترکی)، اصفهانی، کاشی و یهودی استفاده کردند.

۶. ویژگی نمایش‌های سیاه‌بازی

نمایش‌های سیاه‌بازی را به لحاظ موضوع می‌توان در چهار طبقه گنجاند: ۱. نمایش‌های تاریخی و اساطیری همچون بیژن و منیژه، شیرین و فرهاد، رستم و افراسیاب، یوسف و زلیخا، موسی و فرعون، نادر شاه افشار، هارون‌الرشید و غیره. ۲. نمایش‌های مربوط به زندگی روزمره که در آنها فعالیت‌های زندگی اجتماعی کاملاً نمایان است، مثل داماد و حاجی کاشی، نصیب و قسمت، مازندرانی و کاشی، حاجی مسجدی دو زنه، سیاه راستگو، صدیق‌النجار، حاجی بازاری و زنش، مشتی و نیم‌مشتی، طبیب کاشی، طبیب مازندرانی، عروس هالو و غیره. ۳. نمایش‌های تخیلی همچون نمایش‌های چهار

صندوق، هولاردهند، نوروز پیروز یا حاکم یک شبه، شیخ صنعان، شمشیر حضرت سلیمان، چهار درویش، پهلوان کچل و غیره. ۴. نمایش‌های شبه‌اخلاقی که از اختراعات و محصولات جامعهٔ جدید به‌خصوص از دورهٔ رضا شاه به بعد بود و بیشتر موضوعات جامعهٔ جدید مثل فرنگ‌رفته‌ها و فکلی‌ها و غیره را دربرمی‌گرفت[۵۳۱].

مضامین و درون‌مایه‌های این نوع نمایش‌ها به‌ویژه از نظر جامعه‌شناسی قابل ملاحظه است. گفتنی است که مهم‌ترین خصلت این نوع نمایش‌ها در این است که محصول و دست‌پخت طبقهٔ فرودست جامعه است ازاین‌رو آمال و آرزوهای این طبقه در آنها کاملاً نمود و جلوه دارد.

در اینجا می‌توان بعضی از مضامین و درون‌مایه‌های نمایش‌های سیاه‌بازی را در فقرات زیر خلاصه کرد: ۱. عشق، یعنی عشق این جهانی و مادی، نه آرمانی؛ ۲. شرف و آبرو و شرافت. در بیشتر این نمایش‌ها حیثیت و آبرو و غیرت نقشی اساسی دارند. یا لگدمال می‌شوند و یا بازیچهٔ دست مشتی زر و زورمدار. ۳. تصادف، تقدیر، سرنوشت. این نوع نمایش‌ها همواره آکنده از اتفاق‌های پیش‌بینی نشده است. نیروی شگرف ماورائی وارد میدان می‌شود و تأثیر می‌گذارد. ۴. عدالت، بی‌عدالتی موجود در داستان نمایش سیاه را عاصی می‌کند تا با کنایه و صراحت حرف دلش را بزند و با بدبینی مبارزه کند. معجزه‌ای باید تا حق به حق‌دار برسد. ۵. رهایی فرادستان به دست فرودستان. در این نمایش‌ها همواره مشکل‌گشای گرفتاری بزرگان، سیاه است و این اوست که در بسیاری از جاهای نمایش ارباب خود را از فلاکت می‌رهاند و گاهی مشاور می‌شود و گاهی دلال و زمانی منتقد[۵۳۲].

مبانی و شگردهای نمایش سیاه‌بازی

در نمایش سیاه‌بازی شگردها و به اصطلاح لم‌هایی وجود دارد که این نوع نمایش را منحصر به‌فرد می‌کند و موجب خنده و مضحکه می‌شود. این شگردها عبارتند از: ۱. تکرار، از عناصری است که همواره موجب خنده در شرایط خاصی می‌شود. تکرار حرف در جلوه‌های متعدد و یادآوری یک حرف در طول نمایش و تکرار پرسش و پاسخ نیز تکرار یک عمل و تکرار اشتباه بر مبنای یک سوءتفاهم و تکرار پرسش به منظور کشف

و فهم مطلب، جملگی از شگردهایی است که در نمایش سیاه‌بازی به‌کار می‌رود تا بر جذابیت نمایش و تأثیر آن در بیننده بیفزاید و خنده را مضاعف کند. ۲. فعل وارونه، یعنی به اشتباه انداختن تماشاگر. در این صورت بازیگر حرف و حدیث و یا ضرب‌المثلی را وارونه می‌گوید که تماشاگر با آن آشناست. یکی از زمینه‌های سبب‌ساز فعل وارونه، ضرب‌المثل است که مردم با آنها آشنایی کامل دارند. اما برخلاف تصور آنها، ضرب‌المثل وارونه می‌شود و همین موجبات خندهٔ آنها را فراهم می‌سازد. کارکرد فعل وارونه در جاهای مختلف بنا به اقتضای نمایش فرق می‌کند. ۳. حرف تو حرف، اگر کسی در میان حرف دیگران، حرف بزند به اصطلاح داخل حرف او بپرد، او را عصبانی می‌کند و از کوره درمی‌برد. این امر بارها در نمایش سیاه‌بازی اتفاق می‌کند و هم‌بازیان سیاه توی حرف او می‌روند و گاه بالعکس، سیاه توی حرف دیگران می‌دود. این امر همواره دو طرف دارد یکی متکلم و دیگری مزاحم. این شگرد به‌عنوان یک ترفند در سیاه‌بازی به‌کار می‌رفته و حتی با صدا و موسیقی و غیره هم انجام می‌شده است[۵۳۳].

نمایش عروسکی

مهم‌ترین مصداق نمایش عروسکی در دورهٔ قاجار خیمه‌شب‌بازی بود که روی صحنه به‌وسیلهٔ دست شخصی به نام استاد اجرا می‌شد. دو نوع خیمه‌شب‌بازی وجود داشت: ۱. خیمه‌شب‌بازی با عروسک‌های نخی یا سیمی؛ ۲. خیمه‌شب‌بازی دستکشی. در خیمه‌شب‌بازی نخی صندوقی وجود داشت که یک طرفش به سوی تماشاگران باز و استاد پشت صندوق مخفی می‌شد و عروسک‌ها را به‌وسیلهٔ نخ یا سیم به حرکت درمی‌آورد. در ایام گذشته؛ شب‌ها این صندوق را در خیمه‌ای قرار می‌دادند و در دو سوی آن چراغ روشن می‌کردند و بعد عروسک‌ها را به بازی او می‌داشتند. از قرار معلوم اصطلاح خیمه‌شب‌بازی یا شب‌بازی از اینجا مایه گرفته است.

در خیمه‌شب‌بازی دستکشی پرده‌ای را کنج دیوار آویزان می‌کردند و استاد و پشت آن پرده می‌نشست و دست‌هایش را در بدن خالی عروسک‌ها فرو می‌کرد. بدن عروسک‌ها پیراهنی کیسه‌مانند که به گردن عروسک‌ها چسبیده بود. سه انگشت میانه دست استاد در سر عروسک و دو انگشت او دست‌های عروسک را تشکیل می‌داد. استاد بدون اینکه

دیده شود آن عروسک‌ها را به حرکت در می‌آورد و با صفیری که در دهان داشت به جای عروسک‌ها صحبت می‌کرد. صفیر سوتکی بود که استاد در دهان می‌گذاشت و با دمیدن آن صدای زیر از آن خارج می‌شد. برای اینکه این صدای زیر برای تماشاچیان مفهوم باشد مرشد که تنبک‌نواز هم بود، گفته‌های عروسک‌ها را به تماشاچیان بازگویی می‌کرد و نوازنده هم کمانچه می‌نواخت[۵۳۴]. قهرمان اصلی این نوع خیمه‌شب‌بازی را پهلوان کچل می‌گفتند.

روزهای عید و شادمانی و حتی سیزده‌به‌در ایام هنرنمایی خیمه‌شب‌بازان بود. مستوفی می‌نویسد که در ایام سیزده‌به‌در که مردم دسته دسته به بیرون شهرها هجوم می‌بردند تا تنی بتکانند و تفریح و تفرجی بکنند، شماری از بازیگران نمایش‌ها هم به اجرای نمایش‌های خود می‌پرداختند و ازجمله اینکه «بساط حقه‌بازی و پهلوان کچل و خیمه‌شب‌بازی هم این سر و آن سر» پهن می‌کردند و مردم دور بساط آنها جمع شده خستگی در می‌کردند[۵۳۵]. از اینها گذشته مردم اعیان و خود درباریان هم به مناسبت‌های مختلف از این نمایش‌ها در خانه‌هایشان راه می‌انداختند. این نمایش را حتی در مقابل شاه هم انجام می‌دادند[۵۳۶]. خیمه‌شب‌بازی در اماکن عمومی هم برگزار می‌شد[۵۳۷].

خوتسکو معتقد است که خیمه‌شب‌بازی یک نمایش ملی است و به‌ویژه در میان طوایف ترک‌زبان محبوبیت دارد. به عقیدهٔ او شخصیت‌های نمایش خیمه‌شب‌بازی همه چیزهای خوب دنیا را دوست دارند، خوب می‌خورند، خوب می‌نوشند و خوب زندگی می‌کنند و همیشه شاد و شنگولند[۵۳۸]. اوژن اوبن اطلاعاتی مفصل در باب نمایش خیمه‌شب‌بازی دارد. وی اعتقاد به سنت طولانی این نمایش در ایران ندارد و معتقد است که به تازگی وارد محافل ایران شده است. مردم ایران پیشتر با «سایه‌بازی چینی» و «قراگوز ترکی» آشنایی داشتند. خیمه‌شب‌بازی از واردات هنر ترکستان است که در ایران به‌دست لوطی‌ها افتاده است[۵۳۹].

مضامین و موضوعات نمایش‌های عروسکی

یکی از نمایش‌های عروسکی ایران در دورهٔ قاجار نمایش «دربار سلطان سلیم» است. بعضی احتمال داده‌اند که این نمایش ارتباطی با سلطان سلیم فاتح جنگ چالدران

داشته باشد که بازیگران دورهٔ صفوی برای استهزای او این نمایش را اختراع کرده‌اند[۵۴۰]. این نظر خالی از واقعیت نسیت. چون اطلاع داریم که در دورهٔ صفوی شماری از نمایش‌های مضحک و حتی شخصیت از اشقیای تعزیه ملهم از روابط سیاسی خصمانهٔ میان ایران و عثمانی بوده است[۵۴۱].

یکی از نمایش‌های دستکشی «پهلوان کچل» بود. اوبن ناظر نمایشی از نوع پهلوان کچل بوده است. به خانهٔ پهلوان کچل همسری جدید یعنی کنیزی از هند وارد می‌شد. این کنیز، خواهر دیو بود. دیو که از گستاخی پهلوان کچل به ستوه می‌آمد پهلوان را سحر و جادو می‌کرد. پهلوان با اظهار پشیمانی و عذرخواهی، قاپ دیو را می‌دزدید و در یک فرصت مناسب به او نزدیک می‌شد . گلویش را می‌چسبید و بالأخره خفه‌اش می‌کرد. بعد هفت تن از بردران دیو نیز به سرنوشتی مشابه دچار می‌شدند. زن از این مصیبت به هراس و گریه و زاری می‌افتاد و در ماتم آنها اشک می‌ریخت. چیزی نمی‌گذشت که پهلوان دل او را نرم می‌کرد و با او عقد ازدواج می‌بست و صحنهٔ اندوه به صحنهٔ سرور و شادی تبدیل می‌شد. زن در مدتی کوتاه حامله می‌شد و با به دنیا آوردن بچه، نمایش پایان می‌پذیرفت[۵۴۲].

خوتسکو دربارهٔ پهلوان کچل مطالبی دارد خواندنی. به نظر او «پهلوان کچل مظهر مجسم قوم ایرانی است که در تمدن و فرهنگ بر همسایگانش برتری دارد. ولی سیزده قرن است که سرزمینش مدام در اشغال اقوام بیگانه است که بر آن حکومت می‌کنند و ستم می‌رانند. در این مدت، قوم ایرانی همواره برده و اسیر بوده، اما با حفظ حس برتری خود، با مقاومت درونی که به حد سالوس و ریا و دورویی تنزل می‌یابد، با اربابان خویش مقابله کرده است و از فرط شکیبایی و تردستی و نیرنگ‌بازی، به یاری سحر زبان و افسون شعرش، بسان پهلوان کچل، سرانجام بر غالبانش چیره شده است»[۵۴۳].

خوتسکو پهلوان کچل را با سایر قهرمانان نمایش‌های اروپایی مقایسه می‌کند و معتقد است که پهلوان کچل همچون قهرمانان دیگر، نکته‌پرداز و لُغزگوست. پهلوان کچل وانمود می‌کند که زاهد و عابد است اما کار و مشغلهٔ دلپسندش فریفتن روحانیان و نرد عشق باختن با زنان و گاه با امردان است[۵۴۴].

نقالی

دربارهٔ پیشینهٔ نقالی، پیشتر سخن رانده شد. در دورهٔ قاجار عنوان نقالی و نقالان با نام قهوه‌خانه ملازمت یافته است و این ملازمت البته از دورهٔ صفوی که دورهٔ شکل‌گیری قهوه‌خانه‌هاست، شروع می‌شود و در دوره‌های بعد استمرار می‌یابد. گفتنی است که پیش از دورهٔ صفوی قصه‌خوانان همچون معرکه‌گیران دیگر بساط خود را در سر گذرها، چهارسوق‌ها، صحن مسجدها، سر قبرستان‌ها و گوشهٔ میدان‌ها و نیز صحن اماکن متبرکه می‌گستردند.

مهم‌ترین وظیفهٔ نقال نقل یک واقعه با حرکات و حالات و بیان خاص در برابر تماشاچیان بود. او با حرکات و گفتار و رفتار خود احساسات تماشاچیان را در اختیار می‌گرفت و آنها را به متن داستان می‌کشید. ازاین‌رو نقال باید لطف بیان، اعتماد به نفس کامل و تسلط روحی بر تماشاچیان می‌داشت تا بر آنها تأثیر بگذارد و صحنه را جذاب و سرشار از شور و احساسات کند. بعضی از نقالان در فن نقالی چندان مهارت داشتند که حتی کسانی که زبان او را متوجه نمی‌شدند جذب گفتار و حرکات او می‌شدند. یک نمونه از این چیره‌دستی را سر جان ملکم در *تاریخ* خود یادآور شده است[۵۴۵].

نقالان هر داستانی که نقل می‌کردند در واقع متن داستان را دستاویزی برای بیان مطلب خود قرار می‌دادند و شاخ و برگ بسیار به آن می‌افزودند و گاه اتفاق می‌افتاد که چند بیت واقعی داستان را تبدیل به قصه‌گویی یک مجلس چند ساعته می‌کردند. نقال در میان قصه‌گویی به دادن پند و اندرز می‌پرداخت و به وقایع روزانه اشاره می‌کرد و به اصطلاح حاشیه می‌رفت و این حاشیه رفتن‌ها بر لطف بیان او می‌افزود و صحنه را زنده‌تر و جان‌دارتر می‌کرد. او در حقیقت داستان مردگان را به زندگی زندگان پیوند می‌زند.

نقالان برای فرا گرفتن نقالی معمولاً در مجلس یکی از نقالان چیره‌دست حاضر می‌شدند و رموز و شگردهای کار را از او یاد می‌گرفتند. پس از آن، استاد در ساعات فراغت از نقالی آنها امتحانی به عمل می‌آورد و عیب کار را به آنها گوشزد می‌کرد و بعضی از ریزه‌کاری‌ها همچون تکیه بر بعضی کلمات و عبارات و بالا و پایین کردن صدا به آنها یاد می‌داد. از آنجا که بیشتر نقالان جوان در ابتدا نمی‌توانستند از حافظهٔ خود بهره

بگیرند و یا حرکاتی خام و ناپخته داشتند. استاد برای رفع این مشکل، طومار داستان‌ها را در اختیار او قرار می‌داد. طومارها نسخه‌هایی بودند که با خطوط کج و معوج و گاه خرچنگ قورباغه‌ای نوشته شده بودند و استادان آنها را حتی با سواد اندک پیش خود نگه می‌داشتند و گاه از روی آنها نقالی می‌کردند[۵۴۶]. این طومارها اگر با خطی خوش و غلط کم و به‌وسیلهٔ نقالان برجسته نوشته می‌شد، ارزش و اهمیت زیادی داشت. ازجملهٔ این استادان، یکی حاج حسین بابا متخلص به مشکین بود و از زمرهٔ درویشان سلسلهٔ عجم محسوب می‌شد. در ایام گذشته نیز نام بعضی از این نقالان یا راویان در نسخه‌های داستان‌ها آمده است. مثلاً در *اسکندرنامه* دورهٔ صفوی نام منوچهر حکیم و در *رموز حمزه* نام ملا علی خان شکرریز ثبت شده است[۵۴۷].

نقالان در دربار قاجار هم فعال بودند. ملکم می‌نویسد که در دربار ایران شخصی به نام قصه‌خوان شاه وجود دارد و شاه را با داستان‌هایش سرگرم می‌کند[۵۴۸]. ملکم ضمناً از مهارت قصه‌گوی دربار در نمایش بسیاری از حالات قصه سخن می‌راند و در واقع قابلیت‌های یک نقال خوب و مبرز را برمی‌شمارد. میرزا محمدعلی نقیب‌الممالک مؤلف داستان *امیر ارسلان نامدار* قصه‌خوان رسمی ناصرالدین شاه بود که پیش از خواب قصه‌هایی برای او تعریف می‌کرد.

نقیب‌الممالک در حقیقت سردستهٔ قصه‌خوانان و نقالان هم بود. اعتمادالسلطنه نقیب‌الممالک را نقیب نقال می‌نامد[۵۴۹]. نقیب‌الممالک علاوه بر اینکه قصه‌خوان محبوب ناصرالدین شاه بود. نقابت و ریاست دیگر نقالان و سخنوران نیز داشت.

نقالان حرفه‌ای معمولاً از افراد فرودست جامعه بودند و اغلب مشاغل بازاری داشتند و گاهی هم با درآمد حاصل از نقالی گذران می‌کردند. در حقیقت هرکسی که علاقمند به نقالی بود و استعدادی در این زمینه داشت می‌توانست نقال و قصه‌خوان شود. دربارهٔ کیفیت و خوبی و بدی کار او تماشاچیان قضاوت می‌کردند. آنها در این صورت یا پول می‌پرداختند و یا با پوزخندی صحنه را ترک می‌گفتند. هر کس می‌توانست قصه‌گویی خود را بیازماید و در کوی و برزن بایستد و مردم را دور خود جمع کند[۵۵۰].

در میان نقالان شماری از درویشان دیده می‌شدند. درویشان عجمی و خاکساری در این زمینه فعال بودند[۵۵۱]. یهودیان نیز گاهی به نقالی می‌پرداختند. بهترین نقالان

کسانی بودند که گنجینه‌ای از دانش و داستان‌های *شاهنامه* و یا *رموز حمزه* و یا *اسکندرنامه* و یا داستان‌های عامیانهٔ فارسی در حافظه داشتند و به موقع از آنها استفاده می‌کردند. بنجامین مور[1] درویشی را در اصفهان دید که «در کنار قهوه‌خانه‌ای نقالی می‌کرد. حضار و تماشاچیان روی سکوها چمباتمه زده و در کنار دیوار به ردیف نشسته و دور میدان کنار جوی سیگار دود می‌کردند ... درویش قصه را با صدایی رسا و نمایشی و حالات و حرکات گوناگون و نه چندان دل‌چسب بازگویی می‌کرد»[۵۵۲].

مهم‌ترین پایگاه و پاتوق نقالان قهوه‌خانه‌ها بود و گاهی هم برای نقالی به خانه‌ها دعوت می‌شدند. اوبن دربارهٔ یکی از نقالان حومهٔ اصفهان اطلاعات قابل ملاحظه‌ای دارد[۵۵۳].

گوبینو می‌گوید که کوچه‌های تهران پر از نقال‌های دوره‌گرد است. سابقاً همچون ترکیه در قهوه‌خانه‌ها مردم را دور خودشان جمع می‌کردند. اما چند سال پیش قهوه‌خانه‌ها به دستور امیرنظام بسته شد چون در آنها صحبت از سیاست می‌شد و با کارهای دولت مخالفت می‌کردند[۵۵۴]. نقالی بعضی از نقالان بسیار طولانی بود و حتی ممکن است، دو سه روز ادامه یابد. چنان‌که روماسکویچ[2] می‌نویسد که جهان‌نواز یکی از نقالان رادکان شیراز عادت داشت داستان‌هایی بگوید که چندین شب ادامه یابد. او در این شب‌ها داستان‌های گوناگون مرتبط با هم و شخصیت‌های مشترک تعریف و میان‌پرده‌ها را هم با آواز پر می‌کرد. این شیوه روایی که در آن داستان اصلی با وقایع و وقفه‌ای منظوم ترکیب می‌یابد هنوز در بین ایرانیان و نیز ازبکان زنده و رایج است[۵۵۵].

مادام دیولافوآ در اطراف شیراز با یک صحنهٔ نقالی جذاب روبه‌رو شد که مردم با میل مفرط به آن گوش می‌دادند. نقال گاهی قلیان می‌کشید و مقداری آب می‌خورد و سپس به نقالی می‌پرداخت. دیولافوآ شماری از داستان‌هایی را که نقال نقل کرده بود در سفرنامهٔ خود ثبت کرده است. پس از پایان داستان هم تماشاچیان با ابراز احساسات او را تشویق می‌کردند. نقال از تحسین تماشاچیان تحریک می‌شد و داستان دیگری را نقل می‌کرد[۵۵۶].

---

(1). B. Moore (2). Romaskevich

داستان‌های نقالان نه تنها دل‌چسب و دلنشین بودند و موجبات سرگرمی مردم را فراهم می‌کردند، بلکه فرهنگ، اصول اخلاقی و ایمان و اعتقاد آنها را نیز قوام و دوام می‌بخشیدند. بعضی از سیاحان به عنصر نمایشی نقال تأکید کرده‌اند و کار نقال را نوعی اجرای نمایشی دانسته‌اند. باکینگهام[1] از نقالی در میدان نقش‌جهان اصفهان یاد کرده است که داستان‌هایش بسیار جذاب و شکل بیان و حرکاتش عالی بود و احساسات مردم را به‌خوبی برمی‌انگیخت. «تماشاچیان می‌خندیدند و گاه می‌ترسیدند و آه می‌کشیدند و گاهی همراه داستان ساکت می‌شدند و چنان سکوتی صحنه را فرا می‌گرفت که صدای افتادن سوزن هم به گوش می‌رسید. کسانی که محو قصه‌گویی نقال بودند دست به جیب می‌شدند و پولی را به طرف او می‌انداختند. پسربچه‌ای قلیان به‌دست، بدون چاق کردن آن، دور میدان می‌گشت و پول‌ها را جمع می‌کرد. می‌توانم بگویم که درآمد او در این مدت کوتاه که ما دیدیم، قابل اعتنا بود»[۵۵۷].

در دورهٔ قاجار نقل نقال‌ها بیشتر از داستان‌های *امیر ارسلان نامدار*، *حسین کرد شبستری*، *اسکندرنامه*، *هزار و یک شب*، *شاهنامه* و *رموز حمزه* بود. در اواخر این دوره و به‌ویژه از سال ۱۳۰۰ش به بعد نقل *شاهنامه* بیشتر رواج و اهمیت بیشتر یافت. نقالان به سه شیوه *شاهنامه* را نقل می‌کردند. اول نقال‌هایی که *شاهنامه* را عیناً از بر کرده و برای مردم می‌خواندند. دوم نقالانی که اشعار *شاهنامه* را با مطالب دیگر در هم می‌آیختند؛ و سوم نقالانی که *شاهنامه* را وسیله قرار می‌دادند و آنرا دوباره‌سازی و تازه‌سازی می‌کردند و بر آن شاخ و برگ‌هایی از خود می‌افزودند و به اصطلاح حاشیه‌خوانی می‌کردند[۵۵۸].

در شهرهای دیگر هم چنین بود. مثلاً در کرمانشاه مرشد خداداد و علی‌اکبر زرگرباشی در شاهنامه‌خوانی، به سبب صدا و اجرای خوب داستان‌ها شهرت داشتند[۵۵۹]. نقالی در اردبیل هم جایگاهی ویژه داشت و در قهوه‌خانه‌ها و اماکن عمومی برگزار می‌شد. بیشتر مشتریان قهوه‌خانه‌ها روستائیان بودند که برای فروش کالاهایشان به شهر می‌آمدند و در قهوه‌خانه‌ها تنی می‌تکاندند. نقالان لباس درویشان به تن می‌کردند و گاهی هم در اماکن عمومی شهر نقالی می‌کردند[۵۶۰]. آنها بیشتر به نقل داستان‌های *شاهنامه*

(1). Buckingham

می‌پرداختند.

بینینگ هم در شیراز از یک مجلس شاهنامه‌خوانی صحبت کرده است: «من یک شب در شیراز با شاهنامه‌خوانی آشنا شدم. مردم وی را برای خواندن *شاهنامه* به خانه‌ها دعوت می‌کنند و او با صدایی رسا و حرکات بازیگرانه مجالس *شاهنامه* برای مردم نقالی می‌کند. ایرانیان به شاهنامه‌خوانی علاقه‌ای ویژه دارند. در اصفهان که بودم دربارهٔ یکی دو نفر از شاهنامه‌خوان‌ها چیزهایی شنیده بودم. اما این شاهنامه‌خوان گویا از اهالی یزد است در هنر شاهنامه‌خوانی همتا ندارد و معروف خاص و عام است. صدایی رسا، صاف و آهنگین دارد و در موقع نقالی بر بعضی از کلمات تکیه می‌کند. در جای خود مجنون‌وار به نقالی می‌پردازد. اشعار قهرمانی، تاریخی، رثایی و طنزآمیز را با لحن خاص این نوع اشعار می‌خواند. شاهنامه‌خوانی نهیبی و صدایی خاص می‌طلبد. سربازان ایران در هنگام نبرد اشعار حماسی *شاهنامه* می‌خوانند و این بر دل و جرئت آنها برای نبرد بی‌امان می‌افزاید»[۵۶۱].

شاهنامه‌خوانی در تمامی نقاط ایران سنتی دیرینه داشت. هر منطقه‌ای و هر شهر و دیاری برای خود نقالانی داشتند که کار آنها شاهنامه‌خوانی بود و حتی نقاط دور افتاده‌ای چون بوشهر از نقالان شاهنامه‌خوان خالی نبود. کلنل پلی[(1)] وابستهٔ سیاسی انگلیسی در بوشهر در سال ۱۲۷۶ق می‌نویسد:

«در بوشهر مردی است که هر روز غروب هنگام صندلی بلند خود را کنار دیوار قهوه‌خانه می‌گذارد و می‌نشیند. چیزی نمی‌گذرد که شماری از زنان در هرهٔ بام‌های مسطح به ردیف می‌نشینند و مردان هم در کوچهٔ پایینی دایره‌وار جرگه می‌زنند. صحنه که آماده می‌شود مرد با صدایی بلند و گیرا به شاهنامه‌خوانی می‌پردازد. تمامی تماشاچیان به گوش می‌شوند و ساعت‌ها بدون حرکت به نقالی او گوش فرا می‌دهند. به یقین نمی‌توان یک اثر ادبی همچون *شاهنامه* پیدا کرد که این مایه در مردم تأثیر بگذارد»[۵۶۲].

در دورهٔ قاجار اشکال دیگر نقالی که ریشه در مذهب تشیع داشت پدید آمد همچون

---

(1). Pelly

حمله‌خوانی، روضه‌خوانی، پرده‌داری یا شمایل‌گردانی، صورت‌خوانی و نیز سخنوری که نوعی از مناظره و مقابله‌های مناقب‌خوانان و فضایل‌خوانان محسوب می‌شد. در حمله‌خوانی زندگی پیامبر اسلام و امیرالمؤمنین علی(ع) را نقل می‌کردند. بیشتر این وقایع را از روی کتاب *حملهٔ حیدری* تألیف میرزا محمد رفیع باذل (وفات: ۱۱۲۴ق) نقل می‌نمودند. در پرده‌داری یا شمایل‌گردانی، نقالی با نقاشی درمی‌آمیخت و روایتی را پدید می‌آورد و پردهٔ پارچه‌ای بود که بر روی آن زندگی پیامبر اسلام یا ائمهٔ شیعه و به‌ویژه وقایع کربلا نقش خورده بود و نقال با آب و تاب به تعریف این صحنه‌ها می‌پرداخت[۵۶۳].

اصولاً سخنوری در قهوه‌خانه به‌ویژه در شب‌های ماه رمضان با مراسمی برگزار می‌شد. اساس سخنوری عبارت بود از «یک سر دم و مقداری پوست ببر و پلنگ و آهو [و یا پوست گوسفند] و علامت صنف‌های مختلف که باید به دیوار قهوه‌خانه کوبیده شود و مقداری از وصله‌های درویشان مانند رشته و کشکول و تبرزین و مطراق و شاخ مفیرواره پشت نهنگ و سنگ قناعت و غیره آن»[۵۶۴]. از نخستین شب ماه رمضان سخنوری شروع می‌شد. در هریک از قهوه‌خانه‌ها نزدیک به بیست نفر خواننده گردمی‌آمدند و سخنوری می‌کردند. و گاه خواننده‌های یک محل با سلام و صلوات به قهوه‌خانه می‌شدند و مبارزه بین این دو گروه شروع می‌شد. تماشاچیان گرداگرد می‌نشستند و هر دو رقیب سعی داشتند با بحر طویل‌ها و رجزهای منظوم که به آواز می‌خواندند، حریف را از میدان به‌در کنند. مردمی که بسیاری از آنان سواد خواندن و نوشتن نیز نداشتند چندین هزار بیت شعر فارسی و بحر طویل و معما و لغز و مسمط و غزل و قصیده و رباعی و مرثیه و حمد و نعت می‌خواندند و تماشاچیان با ولعی آمیخته با اعجاب به آنها گوش فرا می‌دادند و چون به خود می‌آمدند شب به پایان آمده و هنگام سحری خوردن فرا رسیده بود[۵۶۵]. اعتقاد بر این است که سخنوری از دل فضایل‌خوانی و مناقب‌خوانی پدید آمد یعنی پس از اینکه صفویان مذهب تشیع را در ایران رسمیت بخشیدند دیگر کار فضایل‌خوانان و یا مناقب‌خوانان از سکه افتاد و آنها چاره‌ای دیگر اندیشیدند و سخنوری را متداول کردند که در آن بیشتر مدح و نعت پیامبر اسلام و ائمهٔ اطهار مطرح بود و براثر گذشت زمان متحول شده و موضوعات دیگری را نیز دربرگرفت.

پرده‌خوانی یا شمایل‌گردانی

پرده‌خوانی یا شمایل‌گردانی نوعی از نقالی مذهبی بود که باواسطهٔ یک پرده نقاشی از صحنه‌های مذهبی صورت می‌گرفت یعنی در حقیقت نقاشی با کلام در می‌آمیخت و روایتی را پدید می‌آورد. از قرار معلوم این نوع نقالی را در آغاز، صورت‌خوانی می‌گفته‌اند.

پرده یعنی تصاویری از زندگی پیامبر اسلام(ص) و یا ائمهٔ شیعه و به‌ویژه وقایع کربلا که بر پارچه‌ای نقش می‌شد. و نقال با آب و تاب به تعریف صحنه‌های آن می‌پرداخت. به یک معنا خود پارچهٔ آکنده از تصاویر هم پرده خوانده می‌شد. پرده‌دار یا شمایل‌گردان نقالی بود با پرده‌ای آکنده از پیکره‌ها که مضامین و موضوعات مذهبی را روایت می‌کرد. محل پرده‌داری او معمولاً گوشه‌ای از میدان‌های شهر بود. او پردهٔ خود را به دیوار می‌آویخت. پرده را به یک سو می‌زد و به وصف صحنه‌های نقاشی شده روی بوم می‌پرداخت. وی صدایش را بالا و پایین می‌کرد، دست بر دست می‌کوبید تا بر جذابیت صحنه بیفزاید. عصایی در دست داشت. داستان را با نشان دادن پیکره‌ها تعریف می‌کرد. در جای حساس داستان توقف می‌کرد. از مردم چیزی می‌ستاند و سپس داستان را ادامه می‌داد[۵۶۶].

گزارش‌هایی از پرده‌داری، پرده‌خوانی یا شمایل‌گردانی در سفرنامه‌های سیاحان از دورهٔ صفوی به بعد در دست است[۵۶۷].

پرده‌داری در دورهٔ قاجار گسترشی درخور یافت. به‌خصوص که نقاشی روی بوم هم که پس از نیمهٔ دوم سدهٔ ۱۱ق در ایران رایج شده بود به کمک آن آمد و پرده‌دار با استفاده از نقاشان قهوه‌خانه‌ای صاحب پرده‌هایی شد که در آنها موضوعات و مضامین مختلف مذهبی و حماسی نقش خورده بود. ویلیام پرایس[(۱)] در سال ۱۲۲۵ق بر سر راه خود به شهرری عده‌ای از این پرده‌داران را دیده بود[۵۶۸].

جیمز باست[(۲)] مبلغ آمریکایی که در حوالی سال ۱۲۹۷ق در ایران بوده، در روستایی نقالی را می‌بیند که با استفاده از پردهٔ بزرگ نقاشی داستان‌های پیامبران و ائمه را نقل می‌کرده است[۵۶۹]. شمایل‌گردانی به‌ویژه در شهرهای مقدسی چون مشهد و قم بیشتر

---

(1). W. Price (2). Bassett

رایج بوده است. پرده‌دار خود را در نزدیکی آرامگاه امام رضا(ع) به دیوار می‌آویخت و به نقالی تصاویر آن می‌پرداخت. اودونوان که ناظر یکی از این صحنه‌ها بوده است می‌نویسد:

«چند تن از شمایل گردانان بوم نقاشی بزرگی را به اندازه ۱۵ متر مربع از دیوار آویخته بودند که تصاویری از قتل حسن و حسین، درگیری رستم با دیو سپید، از مضامین باستانی ایران، را دربرداشت. جمع زیادی از مردم دور آنها گردآمده بودند و حتی زنانی نیز در بین آنها بودند و بعضی از آنها از بالای تخت روان صحنه را نگاه می‌کردند. دو درویش شروع به نقالی کردند و داستان روی پرده را شرح دادند و صدایشان را همراه وقایع داستان بالا و پایین و تنظیم می‌کردند[۵۷۰]. شمایل گردانی و یا پرده‌داری تقریباً در انحصار درویشان بود. مثلاً آنها در قزوین در کوچهٔ درویش در محله آب‌انبار سردار زندگی می‌کردند. آنها پرده‌داری خود را در آرامگاه علی بن شاذان در نزدیکی گورستان جنوبی شهر راه می‌انداختند[۵۷۱].

پرده‌خوانی از لحاظ نمایشی در مقایسه با روضه‌خوانی جنبه‌های جذاب و سرگرم کننده داشت و چون با واسطهٔ نقاشی صورت می‌گرفت برای تماشاچیان عامی جذاب و گیرا بود. شمایل گردانان معمولاً دو نفر بودند. یکی از آنها نقالی می‌کرد و دیگری برای جلب تماشاچیان و گرمی بازار، گهگاه سؤالاتی را پیش می‌کشید. یکی پرده و علم پر از تصاویر را نگه می‌داشت و دیگری قصاید و مثنوی دربارهٔ جهان گذران می‌خواند و بر سینه می‌کوبید. درویشی که عهده‌دار پرده بود، به وصف تصاویر می‌پرداخت. تصاویر پرده معمولاً دربردارندهٔ جانوران خیالی، گناهکاران در جهنم و عذاب کشیدن آنها، صحنهٔ کربلا و یا قهرمانان حماسی ایران بود. جملگی این تصاویر را با رنگ‌های روشن و فن ابتدایی و خیالی‌سازی کشیده بودند. روایات تصاویر با یکدیگر ارتباط داشتند. معمولاً پرده را به شکل طومار لوله می‌کردند. نقالان این نوع پرده‌ها در اجراهای نمایشی خود چیره‌دست بودند و با لحنی آهنگین و سوگ‌آور به اجرا می‌پرداختند[۵۷۲]. «پرده‌هایی نیز وجود داشت که بنای همه بر روضه و گریه و ضجه گذاشته شده، نقوش پرده‌هایشان کلاً از وقایع کشتار و مقاتلات روز عاشورا و مقابلهٔ اصحاب امام حسین و قشون یزید و نشستن شمر بر سینهٔ امام و آتش‌زدن خیمه‌های عیالات امام و سرهای بالای نیزه و اسارت زن

و فرزند امام و داستان‌سرایی‌هایشان در حد سوزناکی و جگرسوزانی و اشک‌آوری»[۵۷۳].

رواج پرده‌داری در دورهٔ قاجار قهوه‌خانه‌ها را به‌صورت کارگاه نقاشی نقاشان پرده‌ها در آورد. صاحب قهوه‌خانه برای نقاش جدا غذا و حتی مواد نقاشی را فراهم می‌کرد و پول توجیبی هم به او می‌داد. او سفارش تهیهٔ پرده را به نقاش می‌داد و نامش یعنی نام سفارش دهنده روی پرده می‌آمد تا عمل خویش جاودانه شود.

پرده‌خوانی و شمایل‌گردانی تا دهه‌های اخیر در جامعهٔ ایران زنده بود. اخیراً فرهنگستان هنر ایران کتابی با عنوان *مرشدان پرده‌خوان ایران* منتشر کرده که در آن حدود سی نفر از پرده‌خوان‌ها و پرده‌دارهای مناطق مختلف ایران معرفی شده است. نکتهٔ قابل توجه در این کتاب این است که این پرده‌خوان‌ها در اغلب مواقع این هنر را از پدران خود به ارث برده‌اند و شگردها و فنون آنرا از آنها فرا گرفته‌اند[۵۷۴].

معرکه‌گیری

تعاریف

در اینجا معرکه‌گیری را به تمامی نمایش‌های سرگرم کننده اعم از شعبده‌بازی، حقه‌بازی و بندبازی و مارگیری تا حیوان‌بازی با حیوانات گوناگون همچون میمون، بز، خرس و یا خروس معمولاً بساط خود را در اماکن عمومی می‌گستراندند و مردم را سرگرم و ضمناً از این طریق کسب معاش می‌کردند. اصولاً معرکه را علاوه بر صحنهٔ کارزار و جنگ، جای هنگامه و غوغا و نمایش نیز معنی کرده‌اند. جمال‌زاده در باب معرکه گرفتن می‌نویسد: «مردم را گرد خود جمع کردن و آنان را با شعبده‌بازی و مسأله‌گویی یا مارگیری و مناقب خواندن و شرح معجزات رسول اکرم و اولیاء دین سرگرم کردن یا به وسایل دیگر (از قبیل عملیات پهلوانی، قصه‌گویی و غیره) آنان را مشغول داشتن و سرانجام پولی به‌عنوان خرجی از آنان خواستن؛ چنین اشخاصی را معرکه‌گیر و کارشان را معرکه‌گیری و مجموع گوینده و شنونده و مجلسی را که منعقد شده است معرکه نامند»[۵۷۵].

دربارهٔ معرکه و انواع آن در ادوار پیش از قاجار، در زمرهٔ نمایش‌های اهل بازی و اهل زور و اهل سخن، به اجمال مطالبی گفته شد. در دورهٔ قاجار هم نمایش‌ها و بازی‌های

سرگرم‌کنندهٔ عمومی حفظ، و گاه برپایهٔ عشق و علاقهٔ مخاطبان متحول می‌شد. تحویلدار اصفهانی متولیان این نوع بازی‌ها و نمایش‌ها را لوطیان می‌داند و آنها را به چند طبقه تقسیم می‌کند: ۱. لوطی‌های حقه‌باز همچون شعبده‌بازان و چشم‌بندان و غیره. ۲. لوطی‌های بندباز و چوبینی پا. ۳. لوطی‌های خیمه‌شب‌باز. ۴. لوطی‌های سر خوانچه استاد بقال. ۵. لوطی‌های زبردست خون‌خوار و شرار شارب‌الخمر غماز قمارباز و لاطی و زانی و دزد. ۶. لوطی‌های شیری که شیر نگاه می‌دارند و در ولایات می‌گردانند. ۷. لوطی‌های تنبک به‌دوش که بعضی از آنها خرس و میمون می‌رقصانند[۵۷۶].

این لوطی‌ها که تحویلدار اصفهانی از آنها به‌عنوان سردستهٔ شماری از سرگرمی‌ها و نمایش‌های دورهٔ قاجار نام می‌برد، به‌تدریج در جامعهٔ رو به تحول قاجار اسامی مختلف یافتند. دسته‌ای از آنها داش‌مشدی‌ها بودند. شماری از این داش‌مشدی‌ها تفریحاتی ازجمله بلبل‌بازی، سهره‌بازی، کفتربازی و قناری‌بازی و نیز تربیت قوچ و خروس جنگی و جنگ انداختن آنها بر سر چهارراه‌ها و میدان‌های معمولی داشتند[۵۷۷].

اوبن معتقد است که صنف لوطی‌ها هر هنری را که برای سرگرم کردن مردم لازم باشد، در خود جمع کرده‌اند. او نوشته است که سردستهٔ لوطی را لوطی‌باشی می‌گفتند که از طرف شاه انتخاب می‌شد. در لوطی‌خانه که ظاهراً بخشی از بیوتات سلطنتی بود گروه‌هایی مثل کشتی‌گیری‌ها، بندبازان، شعبده‌بازان، پهلوانان و غیره حضور داشتند که در ایام جشن و سرور به سرگرم کردن مردم می‌پرداختند. مارگیران، عنتری‌ها، خرس‌بازان نیز ازجمله لوطیانی بودند که در سر کوچه‌ها و خیابان‌ها هنرشان را به مردم عرضه می‌کردند[۵۷۸]. دربارهٔ لوطیان خیمه‌شب‌باز پیشتر صحبت کردیم.

در روزهای سلام یا جشن‌هایی مثل عید نوروز و سیزده‌به‌در و غیره انواع نمایش‌ها به صحنه می‌آمد و کارگردانان این نمایش‌ها لوطی‌ها بودند. فریزر در تهران هنرمندانی را مشاهده کرد که در یکی از عروسی‌های درباری به اجرای نمایش پرداختند. برای او حرکات متبحرانهٔ بندبازان دیدنی و عالی بود به‌خصوص مردی که از تیر بالا می‌رفت و بالای تیر به پشت و یا شکم می‌خوابید و حرکات دیدنی دیگری می‌کرد. پهلوانان هم در برابر شاه به بهترین شیوه‌ای کشتی می‌گرفتند و شاه بین کسانی که خوب نمایش داده بودند سکه‌هایی پخش می‌کرد[۵۷۹].

اما نمایش‌هایی که جیمز موریه در مجلس شاه مشاهده کرده، وسیع‌تر و متنوع‌تر بود[۵۸۰]. گاسپار درووِیل ضمن اینکه آگاهی درخوری از نمایش‌های تقلید اوایل دورهٔ قاجار ارائه می‌دهد، فصلی مجزا دربارهٔ کشتی‌گیری و زورخانه می‌گشاید و اطلاعاتی سودمند از نمایش‌های کشتی‌گیران عرضه می‌کند[۵۸۱]. بنجامین نخستین سفیر آمریکا در ایران در سفرنامهٔ خود از رقص میمون صحبت می‌کند که با آهنگ دایرهٔ لوطی حرکات مضحکی می‌کرد و شماری از مردم در وسط خیابان دایره‌وار ایستاده و حرکات آنرا تماشا می‌کردند. او به شیر مادهٔ پیری اشاره کرده است که زنجیر شده بود و شیر از فرط گرسنگی حتی نمی‌توانست جواب شوخی بچه‌ها را با غرشی بدهد. بنجامین به مراسم کشتی پهلوانان در زورخانه‌های شهر هم اشاره می‌کند که دو به دو کشتی می‌گیرند و انواع حرکات بدنی انجام می‌دهند[۵۸۲].

هنگامی که گوبینو از لوطی‌ها صحبت می‌کند، هر دو طبقه یعنی لوطی‌های جوانمرد و لوطی‌های ناجوانمرد یا پنطی‌ها را در نظر دارد. او می‌نویسد که انبوه افراد بی‌سر و پا را در ایران لوطی می‌نامند و اینها افرادی خوش‌گذران، شرور و گزافه‌گو و درعین‌حال شجاع هستند. آنها با بی‌قیدی راه می‌روند، کلاهشان را کج می‌گذارند. دستشان را بر روی تیغه خنجر قرار می‌دهند و سینه‌اشان را باز می‌کنند و با نگاه وقیحانه به مردم می‌نگرند و پس از مشروب‌خواری مبارزه‌طلبی می‌کنند و با قمه ضربات مهلکی به یکدیگر وارد می‌سازند. حتی بعضی از این لوطی‌ها برای کسب شهرت با پلیس درگیر می‌شوند[۵۸۳]. منظور گوبینو از این لوطی‌ها همان‌هایی هستند که بعدها به داش یا داش مشدی معروف شدند و خصلت‌ها و صفات ویژه داشتند.

کارلا سرنا در جشن عید نوروز، در میدان جلوی کاخ شاهی بندبازان و رقاصانی را مشاهده کرد که به هنرنمایی مشغول بودند و کشتی‌گیران نیز همچون گلادیاتورهای روم باستان به ستیز با یکدیگر می‌پرداختند. دستمزد همهٔ این معرکه‌گیران از طرف دولت پرداخت می‌شد. به‌نظر کارلا سرنا اغلب این معرکه‌گیران و بازیگران در مواقع عادی مشاغل دیگری داشتند[۵۸۴].

پولاک در سفرنامهٔ خود دربارهٔ بازی‌ها و نمایش‌های معرکه‌گیران در عید نوروز و در حضور ناصرالدین شاه جزئیات بیشتری آورده است[۵۸۵]. گاه در شعبده و حقه‌بازی

نوآوری‌هایی نیز دیده می‌شد. چنان‌که در ۱۳۲۵ق در سمنان، حقه‌بازی را دیده بود که شیشه می‌بلعید[۵۸۶].

مردم این نوع بازی‌ها و نمایش‌ها را دوست داشتند. شعبده‌بازان و حقه‌بازان و سایر نمایشگران گرچه از لایه‌های فرودست جامعه بودند، ولی در بین مردم مقبولیت داشتند و پول خوبی در می‌آوردند. آنهایی که هنرمند خوبی بودند و در کار خود نوآوری و بداعت داشتند هر سال در اطراف و اکناف مملکت می‌گشتند و درآمد چشمگیری کسب می‌کردند.

شعبده‌بازی یا حقه‌بازی در عصر قاجار همچون دوران پیش، با کارهایی که برای عوام محیرالعقول بوده، ادامه یافته است. ظاهراً این کارهای محیرالعقول در هر دوره‌ای با ابتکارات و نوآوری‌های شعبده‌بازی رنگ و رویی می‌گرفته است. در دورهٔ قاجار کبوتر درآوردن از زیر کلاه، پنبه به دهان گذاشتن و چند متر نخ از دهان بیرون کشیدن، دستمال سفید به دهان گذاشتن و دستمال رنگارنگ از دهان در آوردن از جملهٔ آنها بود. بعضی از شعبده‌بازان، شعبده‌های خود را به درون تماشاچیان هم می‌کشیدند. مثلاً تماشاچی را سر پا می‌نشاندند و جوجه از زیرش در می‌آوردند و گاهی نیز ادعا می‌کردند که سر یا دست خواهند برید و بعد آنها را صحیح و سالم در بدن سر جاشان خواهند گذاشت[۵۸۷].

در معرکهٔ پهلوانی انواع شگردها و فن‌ها به نمایش گذاشته می‌شد و کشتی‌گیری و مچ‌اندازی و پاره کردن زنجیر و بلند کردن خر با دندان، پاره کردن مجمعهٔ مسی، زیر چرخ ارابه و بعدها زیر چرخ ماشین رفتن، کشتی با خرس تربیت شده و غیره از آن جمله بود.

معرکهٔ بندبازی هم جذاب می‌نمود. بندبازان دو تیر بلند را بر زمین استوار می‌ساختند و با طنابی محکم کرده و بندی بر آن می‌کشیدند. سپس با چوبی بالای بند می‌رفتند و کارهای محیرالعقول انجام می‌دادند. جالب‌تر از همه حرکات وردست آنها در زیر بند بود که به پهلوان پنبه شهرت داشت. او لباس قرمز بر تن و صورتش را سیاه می‌کرد و کلاه کاغذی منگوله‌داری بر سر می‌گذاشت و با حرکات بندبازان اظهار ترس و آه و ناله می‌کرد و گاه نیز به بندبازان دل و جرئت می‌داد درحالی‌که خودش ترسو و جبون بود

و خلاصه معرکه را گرم نگه می‌داشت و در بزنگاه‌ها از مردم پول دریافت می‌کرد.

معرکه‌های حیوان‌بازی برای مردم جذابیت بیشتری داشت. یکی از آنها میمون‌بازی یا عنتربازی بود که مردم را خوب سرگرم می‌کرد. عنتر حرکات بامزه‌ای انجام می‌داد از چپق در دست گرفتن تا سر پا ایستادن و گذاشتن چوبدستی معرکه‌گیر به پس گردن و لی لی راه رفتن و یا قر دادن و چرخیدن و خندیدن و جای دوست و دشمن معلوم کردن و غیره از حرکاتی بود که قهقههٔ مردم را به آسمان می‌برد و موجبات نشاط آنها را فراهم می‌کرد.

افسون کردن مار و بازی با آن، خرس‌بازی و خرس‌رقصانی، قوچ‌بازی، بزرقصانی، افسون کردن مار و بازی با آن، خروس‌بازی و جنگ انداختن آنها؛ و کارهای جدیدتر مانند آتش‌خواری از دیگر نمایش‌های جذاب به شمار می‌رفت[۵۸۸].

معرکه‌گیری پس از انقلاب مشروطیت و دگرگونی‌های اجتماعی حاصله از آن به‌تدریج از جامعهٔ ایران رخت بربست و در شکل‌های دیگر چهره نمود. این دگرگونی و تغییر چهره به‌ویژه از دههٔ پنجاه به بعد با شتاب روزافزونی همراه بود.

نمایش‌های آیینی مانند میرنوروزی و عمرکشان هم در این دوره مانند بعضی ادوار پیش دوام یافت و البته دستخوش تحولاتی نیز می‌شد.

این نمایش‌ها گاه در کسوت ملی و گاهی هم در جامهٔ ملی ـ مذهبی برگزار می‌شد. می‌دانیم که آیین‌ها همواره دربردارندهٔ خصلت نمایشی بوده‌اند؛ تا آنجا که شماری از صاحب‌نظران، آیین را خاستگاه نمایش دانسته‌اند و برگزاری هر آیینی را که در آن راز و رمزی نهفته بود، از برای بهره‌مندی از فیض و برکت عالم قدسی تصور کرده‌اند. جشن‌های سنتی در جوامع شرقی چنین جوهری داشتند. هر جشنی، خواه مذهبی و خواه ملی و غیرمذهبی حال و هوای نمایشی داشت و به اسطوره‌ای که دربردارندهٔ صورت نمایشی بود، حضور و فعلیت می‌بخشید. جوامع سنتی از این طریق بر تضادها و ستیزه‌های داخلی فائق می‌شدند. مثلاً مردم با برگزاری میرنوروزی، با وارونه کردن واقعیت، نمایش حکم راندن را درمی‌آوردند. بدین معنی که مأموران، آمر می‌شدند و آمران، مأمور؛ و این نکته دریچه‌ای بود که جامعه می‌توانست از این طریق عقده‌های انباشته شدهٔ خود را بیرون بریزد و خشم و خشونت مردم را در مسیری دیگر سامان

دهد و سپس نظم دوباره، قدرتمندتر از گذشته، برقرار گردد. شاید بتوان این فرایند را در ماجرای شاه عباس و کناره‌گیری سه روزهٔ او را از سلطنت و حکومت سه روزهٔ یوسفی ترکش‌دوز به عینه دید. با برگزاری چنین آیین‌هایی، اصول و مبانی جامعه مورد تردید قرار نمی‌گرفت، بلکه بهانه‌ای برای استحکام هرچه بیشتر آنها بود. یک مثال دیگر را می‌توان رفتار و گفتار دلقک‌ها دانست که می‌خواستند از طریق نفی چیزی به اثبات آن بپردازند. آنها روی پنهان امور را بر ملا می‌ساختند و بی‌نظمی پدید می‌آوردند اما هدف نهایی آنها برقراری نظم بود. آنها در چارچوب نظم، بی‌نظمی ایجاد می‌کردند و این کار در حقیقت تحکیم و تقویت نظم مستقر محسوب می‌شد.

پی‌نوشت

۱. طبری، ۳۱۸۰/۷

۲. همو، ۳۲۲۵/۷

۳. همو، ۳۲۲۸/۷

۴. بیرونی، ۵۲۴

۵. تنوخی، ۱۳۴/۲

۶. همدانی، ۱۸۳؛ ابن‌اثیر، ۵۴۹/۸؛ ابن‌جوزی، ۱۵/۷

۷. همدانی، ۱۸۳؛ ابن‌جوزی، همانجا

۸. ابن‌کثیر، ۲۰۳/۷

۹. ابن‌تغری بردی، ۲۱۸

۱۰. قزوینی رازی، ۱۳۷۰-۱۳۷۱

۱۱. همو، ۳۷۱-۳۷۳

۱۲. مرعشی، ۴۳۰

۱۳. خواندمیر، ۴۹۷/۳

۱۴. ابن‌بطوطه، ۲۳۹/۱

۱۵. یاقوت، ۱۳/۷

۱۶. ناصرخسرو، ۱۲۵

۱۷. میرخواند، ۶۲۴/۵؛ خواندمیر، ۳۶۶/۳

۱۸. ابن‌جوزی، ۱۷۲/۸

۱۹. قزوینی رازی، ۷۷

۲۰. همو، ۱۰۸

۲۱. همو، ۱۱

۲۲. ثعالبی، عبدالملک، *یتیمة ...*، ۱۸۳/۳

۲۳. مقدسی، ۶۲۳/۲

۲۴. همایونی، صادق، *تعزیه در...*، ۲۱۹

۲۵. نظامی باخرزی، *مقامات جامی*، ۱۷۵

۲۶. روملو، ۸۵-۸۶

۲۷. خورشاه بن قباد حسینی، ۱۷

۲۸. *جهانگشای خاقان*، ۱۴۹

۲۹. قاضی احمد قمی، ۷۳/۱؛ خواندمیر، ۴۶۷/۴-۴۶۸

30. Membre, 52

۳۱. قاضی احمد قمی، ۲۶۱/۱

۳۲. همو، ۵۹۸/۱

۳۳. اسکندر بیک، *تاریخ...* ، ۱۳۰، ۲۱۳/۱-۲۱۷

۳۴. همان، ۱۳۵۰، ۶۲۷/۲

۳۵. همان، ۸۲۰/۲

۳۶. همان، ۶۵۵/۲

۳۷. همان، ۱۱۰۴/۲

۳۸. مثلاً: محمد معصوم اصفهانی، ۲۸۹

۳۹. بکتاش، ۱۴۹-۱۵۰، به نقل از: سفرنامه دوگووآ

۴۰. فیگوئروا، ۳۱۱

۴۱. دلاواله، ۵۲۰/۱-۵۲۱

۴۲. همان، ۵۶۱/۱-۵۶۳

۴۳. الئاریوس، ترجمهٔ کردبچه، ۴۶۳/۲-۴۶۴

۴۴. همو، همان، ۴۸۷/۲

۴۵. همو، همان، ۴۸۸/۲

۴۶. الئاریوس، ترجمهٔ کردبچه، ۴۸۸/۲-۴۸۹، ترجمهٔ بهپور، ۱۱۲-۱۱۳

۴۷. تاورنیه، ۸۹-۹۱

۴۸. نک: محجوب، ۱۸۸/۲-۱۹۰

۴۹. کمپفر، ۱۸۰-۱۸۱

۵۰. جملی کارری، ۱۲۵

۵۱. بکتاش، ۳۶۷

52. Mamnoon, 32

۵۳. آند، ۳۴۱-۳۴۴

۵۴. شرلی، ۸۹

۵۵. الئاریوس، ترجمهٔ کردبچه، ۴۹۱/۲، ترجمهٔ بهپور، ۱۱۸

۵۶. کمپفر، ۱۸۱

۵۷. دلاواله، ۵۶۱/۱

۵۸. الئاریوس، ترجمهٔ کردبچه، ۴۸۸/۲-۴۸۹، ترجمهٔ بهپور، ۱۱۲-۱۱۳

۵۹. همو، ترجمهٔ کردبچه، ۴۸۹/۲، ترجمهٔ بهپور، ۱۱۳

۶۰. فیگوئروا، ۳۱۲

۶۱. دلاواله، ۵۶۱/۱

۶۲. تاورنیه، ۸۸

۶۳. الئاریوس، ترجمهٔ کردبچه، ۴۶۲/۲-۴۶۴

۶۴. همان، ۴۹۱/۲، ترجمهٔ بهپور، ۱۱۷-۱۱۸

۶۵. تاورنیه، ۹۲

۶۶. کمپفر، ۱۸۱

۶۷. فیگوئروا، ۳۱۲

۶۸. همو، ۳۱۲-۳۱۳

۶۹. دلاواله، ۵۶۱/۱

۷۰. همو، ۵۶۳/۱

۷۱. جملی کاری، ۱۲۶

۷۲. کاشفی، ۲۷۵

۷۳. همو، ۲۷۶

۷۴. همو، ۲۷۷

۷۵. همانجا

۷۶. همو، ۲۷۷-۲۷۸

۷۷. همو، ۲۷۸-۲۷۹

۷۸. همو، ۲۷۹

۷۹. دهخدا، ۱۳۴۳/۹

۸۰. کاشفی، ۳۳۷

۸۱. خیام، ۱۵۲

۸۲. عطار، ۱۷-۲۰

۸۳. جوینی، ۱۶۳/۱-۱۶۴

۸۴. رشیدالدین فضل‌الله، ۴۸۸-۴۸۹

۸۵. بیضایی، نمایش...، ۹۴

۸۶. کاشفی، ۳۴۲

۸۷. همو، ۳۴۰-۳۴۱

۸۸. اسدی طوسی، ۶

۸۹. بیضایی، ۸۶

۹۰. همو، ۸۸

۹۱. همو، ۱۱۰

۹۲. متز، ۱۴۷/۲

93. Floor, 71

۹۴ بیضایی، *نمایش*، ۸۸-۸۹؛ بیضایی گفته‌هایش را مستند نکرده است

۹۵. شاه حسین بن غیاث‌الدین، ۲۵۴

۹۶. فومنی، ۴۱

97. Keml, 14

۹۸. بیضایی، «خیمه‌شب‌بازی»، ۲۵-۴۳

۹۹. تاورنیه، ۵۱

۱۰۰. الئاریوس، ترجمهٔ کردبچه، ۴۶۵/۲

۱۰۱. تحویلدار، ۸۶

۱۰۲. اوبن، ۲۵۱

۱۰۳. شهری، *تاریخ اجتماعی* ...، ۳۷/۶

104. Floor, 75

105. id, 75-76

۱۰۶. دهخدا، ۵/۹، ۱۲۶

۱۰۷. کاشفی، ۳۴۳

۱۰۸. همانجا

۱۰۹. ابن‌الندیم، ۵۵۳

۱۱۰. ثعالبی، حسین، غرر... ، ۲۵۰

۱۱۱. ابن‌جوزی، ۲۸۳

۱۱۲. ابن‌عربشاه، ۲۹۸

۱۱۳. همو، ۳۲۱

۱۱۴. شاه حسین بن غیاث‌الدین، ۱۵۴

115. Membre, 52

۱۱۶. قاضی احمد قمی، ۴۳۴

۱۱۷. تاورنیه، ۵۱

۱۱۸. همو، ۲۸۹

۱۱۹. کمپفر، ۱۰۷

۱۲۰. شاردن، ۵۵۳/۲-۵۵۴

۱۲۱. همو، ۷۸۵/۲-۷۸۶

۱۲۲. همو، ۷۸۶/۲
۱۲۳. همو، ۷۸۶/۲
۱۲۴. همانجا
۱۲۵. همانجا
۱۲۶. همو، ۷۸۷/۲
۱۲۷. همو،
۱۲۸. اسکندر بیک، *تاریخ*، ۱۰۰/۱
۱۲۹. همان، ۱۰۲/۱
۱۳۰. تحویلدار، ۸۶
۱۳۱. ابن‌طقطقی، ۲۷/۲-۲۸
۱۳۲. همو، ۷۳/۲-۷۴
۱۳۳. ابن‌اسفندیار، ۹۲/۱
۱۳۴. ابن‌اخواه، ۲۶۷-۲۶۸
۱۳۵. باربارو، ۶۴
۱۳۶. شاردن، ۴۷۹/۲
۱۳۷. دلاواله، ۷۱۷/۱
۱۳۸. همو، ۷۱۸/۱؛ الئاریوس، ترجمهٔ کردبچه، ۵۲۱/۲
۱۳۹. الئاریوس، ترجمهٔ کردبچه، ۸۰۸/۲
۱۴۰. شاردن، ۷۹۳/۲
۱۴۱. همو، ۷۹۷/۲
۱۴۲. فیگوئروا، ۲۴۰-۲۴۱
۱۴۳. همو، ۲۵۷-۲۵۸
۱۴۴. دلاواله، ۹۰۱/۱
۱۴۵. شرلی، ۸۳
۱۴۶. الئاریوس، ترجمهٔ کردبچه، ۵۰۲/۲
۱۴۷. تاورنیه، ۵۰-۵۱
۱۴۸. شاردن، ۶۳۸/۲
۱۴۹. منجم یزدی، ۳۵۳
۱۵۰. فیگوئروا، ۲۴۱-۲۴۳
۱۵۱. همو، ۳۵۸
۱۵۲. شرلی، ۸۳
۱۵۳. تاورنیه، ۵۰-۵۱
۱۵۴. جملی کارری، ۸۱
۱۵۵. شاردن، ۶۴۱/۲-۶۴۲
۱۵۶. تحویلدار، ۸۴
۱۵۷. همو، ۸۶
۱۵۸. الئاریوس، ترجمهٔ کردبچه، ۴۶۵/۲
۱۵۹. شرلی، ۸۳
۱۶۰. تاورنیه، ۵۰
۱۶۱. فیگوئروا، ۲۴۵-۲۴۶
۱۶۲. مناظر احسن، ۳۰۴
۱۶۳. شاردن، ۶۳۷/۲
۱۶۴. همو، ۱۴۹۲/۴-۱۴۹۳
۱۶۵. شرلی، ۸۳
۱۶۶. منجم یزدی، ۳۶۰
۱۶۷. الئاریوس، ترجمهٔ کردبچه، ۴۷۶/۲؛ کمپفر، ۱۸۳-۱۸۴
۱۶۸. همو، ۴۶۷/۲-۴۶۸
۱۶۹. دلاواله، ۵۲۱/۱-۵۲۲
۱۷۰. منجم یزدی، ۲۰۳
۱۷۱. دلاواله، همانجا
۱۷۲. همو، ۱۹۲
۱۷۳. کمپفر، ۱۸۲
۱۷۴. بیرونی، ۳۲
۱۷۵. اسکندر بیک، *تاریخ*، ۸۵۳/۲
۱۷۶. همان، ۸۵۳/۲
۱۷۷. منجم یزدی، ۱۹۱-۱۹۲
۱۷۸. اسکندر بیک، *تاریخ*، ۸۳۸/۲
۱۷۹. فیگوئروا، ۳۴۵-۳۴۶
۱۸۰. همو، ۳۴۷
۱۸۱. دلاواله، ۹۰۳/۱-۹۰۴
۱۸۲. همو، ۹۰۴/۱
۱۸۳. تاورنیه، ۴۶
۱۸۴. مقدسی، ۶۲۳/۲
۱۸۵. شاردن، ۹۷۱/۲
۱۸۶. همو، ۷۹۴/۲
۱۸۷. همو، ۷۹۵/۲-۷۹۸
۱۸۸. همو، ۷۹۸/۲
۱۸۹. بیرونی، ۲۵۶-۲۵۷
۱۹۰. قزوینی، زکریا، ۱۲۸-۱۲۹
۱۹۱. بیرونی، ۳۴۲
۱۹۲. همو، ۳۴۵
۱۹۳. جنتی عطایی، ۱۹

۱۹۴. بیضایی، *نمایش*، ۴۱
۱۹۵. متز، ۱۶۵/۲-۱۶۶
۱۹۶. جوینی، ۹۸/۱
۱۹۷. افواشته‌ای نطنزی، ۵۲۲-۵۲۳؛ اسکندر بیک، تاریخ، ۴۷۴/۱-۴۷۵؛ منجم یزدی، ۱۲۲؛ نیز نک: قزوینی، محمد، ۱۳-۱۶
۱۹۸. شاردن، ۱۷۱/۵ به بعد؛ جملی کاری، ۸۹-۹۰
۱۹۹. مستوفی بافقی، ۶۲/۳
۲۰۰. اسکندر بیک، *تاریخ*، ۱۹۰/۱
۲۰۱. کنتارینی، ۴۲۳
۲۰۲. همو، ۴۲۸
۲۰۳. قاضی احمد قمی، ۵۱۱/۱-۵۱۵
۲۰۴. جنابدی، ۷۲۱
۲۰۵. اسکندر بیک، *تاریخ*، ۴۹۹/۱-۵۰۰
۲۰۶. همان، ۸۳۸/۲
۲۰۷. منجم یزدی، ۳۳۰-۳۳۱
۲۰۸. همو، ۳۳۲
۲۰۹. شرلی، ۷۵-۷۶
۲۱۰. دلاواله، ۴۶۲/۱؛ فیگوئروا، ۲۲۸
۲۱۱. فیگوئروا، ۸۹۲/۱
۲۱۲. همو، ۹۸۹/۱
۲۱۳. الئاریوس، ترجمهٔ کردبچه، ۴۸۳/۲
۲۱۴. همو، ترجمهٔ بهپور، ۵۹-۶۰
۲۱۵. همو، ترجمهٔ کردبچه، ۴۹۱/۲، ۵۱۴، ترجمهٔ بهپور، ۱۱۵-۱۱۷، ۱۵۲
۲۱۶. همو، ترجمهٔ کردبچه، ۵۵۱/۲
۲۱۷. همان، ۵۵۸/۲-۵۵۹
۲۱۸. همان، ۵۷۶/۲-۵۷۷
۲۱۹. کمپفر، ۱۰۷
۲۲۰. همو، ۲۵۵
۲۲۱. تاورنیه، ۲۸۹
۲۲۲. شاردن، ۵۵۲/۲-۵۵۳
۲۲۳. همو، ۱۵۰۰/۴-۱۵۰۱
۲۲۴. همو، ۱۵۰۲/۴
۲۲۵. جملی کاری، ۱۴۳
۲۲۶. وحید قزوینی، ۴۲۴
۲۲۷. همو، ۴۲۵-۴۲۶
۲۲۸. شاردن، ۱۵۶۶/۴-۱۵۶۷
۲۲۹. نک: فلسفی، *زندگانی شاه* ...، ۲۲۴/۲
۲۳۰. منجم یزدی، ۳۵۲
۲۳۱. دلاواله، ۴۶۶/۱
۲۳۲. همو، ۵۱۶/۱-۵۱۷
۲۳۳. قاضی احمد قمی، ۲۵۵/۱
۲۳۴. شاردن، ۱۴۸۶/۴-۱۴۸۷
۲۳۵. جملی کاری، ۱۴۳
۲۳۶. وحید قزوینی، ۵۸۹-۵۹۱
۲۳۷. رستم‌الحکما، ۱۰۰-۱۰۱
۲۳۸. کاشفی، ۳۰۶
۲۳۹. همو، ۳۰۸
۲۴۰. همانجا
۲۴۱. کاشفی، ۳۰۹
۲۴۲. همو، ۳۱۰
۲۴۳. همو، ۳۱۱
۲۴۴. تفصیل مطلب را نک: اهل فتوت، در همین مجموعه
۲۴۵. بهار، مهرداد، *جستاری در فرهنگ*...، ۱۱۶ به بعد
۲۴۶. همان، ۱۱۷
۲۴۷. همان، ۱۱۸
۲۴۸. مناظر احسن، ۳۱۲
۲۴۹. همانجا
۲۵۰. ابن‌جوزی، ۳۴۱/۶؛ نک: متز، ۱۴۶/۲
۲۵۱. رشیدالدین فضل‌الله، ۴۷۹
۲۵۲. عبدالرزاق سمرقندی، ۴۶۰/۱-۴۶۱
۲۵۳. همو، ۴۶۱
۲۵۴. میرخواند، ۴۴۹۳/۸-۴۴۹۴
۲۵۵. ابن‌عربشاه، ۲۹۳
۲۵۶. همو، ۲۸۹
۲۵۷. کلاویخو، ۲۵۴
۲۵۸. واصفی، ۴۸۱/۱-۵۱۷
۲۵۹. باربارو، ۷۲-۷۳
۲۶۰. تحویلدار، ۸۷-۸۸
۲۶۱. قاضی احمد قمی، ۵۸۴/۱-۵۸۶
۲۶۲. اسکندر بیک، تاریخ، ۱۷۶/۱

۲۶۳. کمپفر، ۱۰۷
۲۶۴. شرلی، ۸۳
۲۶۵. الئاریوس، ترجمهٔ بهپور، ۲۰۰
۲۶۶. کمپفر، ۳۴، ۲۷۵
۲۶۷. شاردن، ۷۸۴/۲
۲۶۸. همانجا
۲۶۹. تحویلدار ، ۱۱۳؛ کاشفی، ۳۱۹
۲۷۰. تحویلدار، همانجا
۲۷۱. کاشفی، ۳۲۵-۳۲۷
۲۷۲. همو، ۳۳۰
۲۷۳. همانجا
۲۷۴. خانلری، ۱۷۵
۲۷۵. شرف‌الدین علی یزدی، ۴۳۳/۲
۲۷۶. فیگوئروا، ۲۱۶-۲۱۷
۲۷۷. همو، ۲۱۷- ۲۱۸
۲۷۸. تاورنیه، ۲۸۹-۲۹۰
۲۷۹. شاردن، ۲/ ۴۷۹
۲۸۰. دومان، سراسر مقاله
۲۸۱. شاردن، ۷۸۵/۲، ۱۴۲۹/۴
۲۸۲. تحویلدار، ۸۶
۲۸۳. نک : نورمحمدی، فصل اول کتاب
۲۸۴. آنجوللو، ۳۱۷-۳۱۸
۲۸۵. الئاریوس، ترجمهٔ کردبچه، ۶۰۹/۲
۲۸۶. شاردن، ۷۸۳/۲
۲۸۷. اسکندر بیک، *تاریخ*، ۹۹/۱
۲۸۸. همان، ۱۰۲/۱
۲۸۹. همان، ۲۹۸/۱
۲۹۰. همان، ۵۰۰/۱
۲۹۱. همان، ۵۰۶/۱، ۵۳۲
۲۹۲. همان، ۵۹۸/۱
۲۹۳. همان، ۸۳۵/۲
۲۹۴. وحید قزوینی، ۳۵۳-۳۵۴
۲۹۵. همو، ۳۵۵
۲۹۶. عنصرالمعالی کیکاووس، ۹۶-۹۷
۲۹۷. ابن‌تغری بردی، ۳۸
۲۹۸. متز، ۱۴۵/۲-۱۴۶
۲۹۹. همو، ۱۴۶/۲
۳۰۰. فیگوئروا، ۱۵۸
۳۰۱. شرلی، ۷۱
۳۰۲. دلاواله، ۷۱۳/۱-۷۱۴
۳۰۳. الئاریوس، ترجمهٔ کردبچه، ۶۰۹/۲
۳۰۴. شاردن، ۶۴۲/۲
۳۰۵. همو، ۷۸۳/۲
۳۰۶. منجم یزدی، ۳۵۳
۳۰۷. فومنی، ۹۴، ۹۵
۳۰۸. شاردن، ۷۸۳/۲
۳۰۹. منجم یزدی، ۳۵۸
۳۱۰. وحید قزوینی، ۳۵۵
۳۱۱. شاردن، ۶۴۲/۲-۶۴۳
۳۱۲. همو، ۷۸۲/۲
۳۱۳. همو، ۷۸۴/۲-۷۸۵
۳۱۴. کاشفی، ۳۱۴
۳۱۵. همو، ۳۱۴-۳۱۹
۳۱۶. همو، ۳۲۵
۳۱۷. همو، ۳۳۰-۳۳۱
۳۱۸. همو، ۳۳۲-۳۳۳
۳۱۹. همو، ۳۳۳
۳۲۰. واصفی، ۵۰۲/۱-۵۰۳
۳۲۱. کاشفی، ۲۸۱-۲۸۲
۳۲۲. همو، ۲۸۶
۳۲۳. همو، ۲۹۰-۲۹۲
۳۲۴. *عالم آرای صفوی*، ۸۶
۳۲۵. خورشاه بن قباد حسینی، ۱۷
۳۲۶. *جهانگشای خاقان*، ۱۴۹
۳۲۷. قاضی احمد قمی، ۷۳/۱
328. Member, 52
329. ibid
۳۳۰. قاضی احمد قمی، ۵۹۸/۱
۳۳۱. کاشفی، ۲۹۷، ۲۹۹-۳۰۰
۳۳۲. شاردن، ۱۰۳۳/۳-۱۰۳۴
۳۳۳. همو، ۱۰۳۴/۳
334. Boyce, 18, 25

۳۳۵. ابن‌الندیم، ۵۴۰-۵۴۱

۳۳۶. بهار، محمدتقی، ۲۱/۱

۳۳۷. ابن‌جوزی، ۱۰۱

۳۳۸. همو، ۱۰۲

۳۳۹. همانجا

۳۴۰. زرین‌کوب، ۵۳۴

۳۴۱. قزوینی رازی، ۶۷

۳۴۲. بیهقی، ۶۶۶

۳۴۳. واصفی، ۲۴۹/۱

۳۴۴. زویری، ۱۴۳-۱۵۵

۳۴۵. سام میرزا، ۸۴

۳۴۶. نصرآبادی، ۵۹۲/۱-۵۹۳

۳۴۷. همو، ۲۰۷/۱

۳۴۸. همو، ۴۳۵/۱

۳۴۹. همو، ۵۳۵/۱

۳۵۰. همو، ۵۰۶/۱

۳۵۱. اسکندر بیک، *تاریخ*، ۱۹۱/۱

۳۵۲. فلسفی، *چند مقاله...*، ۲۸۱-۲۹۷

۳۵۳. الئاریوس، ترجمهٔ بهپور، ۲۴۱، ترجمهٔ کردبچه، ۶۱۰/۲

۳۵۴. کمپفر، ۱۰۷

۳۵۵. شاردن، ۸۴۴/۲

۳۵۶. همو، ۸۴۵/۲

۳۵۷. همو، ۸۴۵/۲

۳۵۸. همو، ۱۲۲۷/۳

۳۵۹. جملی کارری، ۱۱۱

۳۶۰. همانجا

۳۶۱. دهخدا، ۹۷۱۶/۷

۳۶۲. همو، ۹۷۱۵/۷

۳۶۳. بیهقی، ۲۷۴

364. Aubin, 230-233

365. Frye, 188

۳۶۶. جنتی عطایی، ۱۲-۱۳

۳۶۷. همو، ۱۹

۳۶۸. عنصرالمعالی کیکاووس، ۲۰۴

۳۶۹. نظام‌الملک، ۱۲۰-۱۲۱

۳۷۰. عبید زاکانی، ۲۶۰، ۲۶۶، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۶، ۲۹۸، ۳۰۰؛ فخری هروی، ۲۹۵، ۲۹۶

۳۷۱. مافروخی، ۱۴۲

۳۷۲. متز، ۱۴۸/۲

۳۷۳. بیهقی، ۲۷۴

۳۷۴. ابن‌اثیر، ۱۲۳/۱۰

۳۷۵. بنداری اصفهانی، ۸۲

۳۷۶. عبید زاکانی، ۲۰۶

۳۷۷. شرف‌الدین علی یزدی، ۳۴۴/۲

۳۷۸. علیشیر نوایی، ۴۰۳؛ نظامی باخزری، *منشأ...*، ۲۴۹/۱-۲۵۰

۳۷۹. مثلاً نگاره‌ای محفوظ در توپقاپی سرای استانبول شم H.2154

380. Ruxbourgh, 246

۳۸۱. کری ولش، ۶۳

۳۸۲. فیگوئروا، ۹۲

۳۸۳. همو، ۳۲۵

۳۸۴. قاضی احمد قمی، ۲۵۵/۱

۳۸۵. الئاریوس، ترجمهٔ بهپور، ۵۷

۳۸۶. کمپفر، ۳۴-۳۵

۳۸۷. همو، ۱۰۷

۳۸۸. تاورنیه، ۱۵۹

۳۸۹. شاردن، ۱۵۷۸/۴

۳۹۰. منجم یزدی، ۱۳۴

۳۹۱. فلسفی، *زندگانی شاه*، ۲۵۱/۲

392. Le Bruyn, I/216-217

393. id, 1/215

۳۹۴. نصیری، ۳۳

395. Salmons and Van Goch, 249-253

۳۹۶. نیبور، ۱۹۰-۱۹۱

۳۹۷. همو، ۱۹۱

398. Gmelin, II/ 316-317; چلکووسکی، ۳۶۹

۳۹۹. شهیدی، *تعزیه و...*، ۸۱

۴۰۰. همان، ۸۳-۸۴

401. Farnklin, 246

۴۰۲. چلووسکی، ۳۷۰

403. Dupré, II/314-317

۴۰۴. کالمار، ۵۵؛

Tancoigne, II, 3-10

۴۰۵. کالمار، ۵۵

۴۰۶. کالمار، ۶۲؛

Chodzko, 161-208

۴۰۷. عضدالدوله، ۴۶

۴۰۸. موریه، ۲۳۲/۱-۲۳۳

۴۰۹. همو، ۲۱۶/۲-۲۱۸

410. Ouseley, III/162-171

۴۱۱. دروویل، ۱۳۹-۱۴۰

۴۱۲. فریزر، ۲۴۱-۲۴۳

۴۱۳. بلوکباشی، «تعزیه‌خوانی...»، ۳۱

۴۱۴. اقبال، جلد ۱، سراسر کتاب

۴۱۵. خوتسکو، ۱۱۲

۴۱۶. کالمار، ۶۷

۴۱۷. دوسرسی، ۸-۱۵۷

۴۱۸. فلاندن، ۱۱۷-۱۱۹

۴۱۹. کالمار، ۶۹-۷۱

۴۲۰. همو، ۷۲

۴۲۱. همو، ۷۵-۷۶

۴۲۲. شیل، ۶۸-۶۹

۴۲۳. همو، ۷۰-۷۱

۴۲۴. مستوفی، ۲۸۸/۱

۴۲۵. واتسن، ۳۴۶

۴۲۶. آدمیت، ۱۹۰

۴۲۷. هدایت، رضاقلی، ۸۸۵۶۳/۱۵

۴۲۸. پولاک، ۲۳۴-۲۳۵

429. Eastwick, II/136, 141

430. O'Donovan, I/406, II/52-53

431. id, I/406

432. id, II/49

۴۳۳. گوبینو، *سه سال* ...، ۴۳۰

۴۳۴. همان، ۴۳۲

۴۳۵. همو، «تئاتر در...»، ۱۷۱-۱۷۵

۴۳۶. چلکووسکی، ۳۷۴

۴۳۷. بنجامین، ۲۸۲

۴۳۸. همو، ۳۰۲-۳۰۳

۴۳۹. همو، ۳۰۵

۴۴۰. بروگش، ۱۰۶-۱۰۷

۴۴۱. سرنا، ۱۸۲-۱۸۳

۴۴۲. همو، ۱۸۳-۱۸۵

۴۴۳. همو، ۱۸۶-۱۸۷

۴۴۴. همو، ۲۰۰-۲۰۲

۴۴۵. مستوفی، ۲۸۸/۱، ۹-۲۷۵، ۲۷۸

۴۴۶. همو، ۲۸۹/۱

۴۴۷. همو، ۲۸۹/۱-۲۹۰

۴۴۸. آلمانی، ۲۷۲/۱

۴۴۹. اوبن، ۱۹۲

۴۵۰. همو، ۱۸۹

۴۵۱. همو، ۱۹۳-۱۹۴

۴۵۲. همو، ۱۹۴

۴۵۳. اعتمادالسلطنه، *روزنامهٔ*...، ۱۴۵

۴۵۴. همان، ۵۹۱

۴۵۵. جمال‌زاده، ۹-۲۴۶

۴۵۶. شهری، *تاریخ اجتماعی*، ۵۳۵/۵

۴۵۷. گوبینو، «تئاتر در»، ۱۷۴

۴۵۸. عناصری، ۷-۱۱

۴۵۹. بهار، محمدتقی، ۳۹۹/۳

460. Rice, 233-234

۴۶۱. گوبینو، «تئاتر در»، ۱۷۱-۱۷۲

۴۶۲. سالور، ۵۲/۱

۴۶۳. مثلاً: همایونی، صادق، *تعزیه در*، ۳۶۸-۳۶۹

۴۶۴. ملک‌پور، ۲۴۴/۱

۴۶۵. همایونی، صادق، *تعزیه در*، ۲۸۰

۴۶۶. اعتمادالسلطنه، روزنامهٔ...، ۱۳۲، ۵۹۱

۴۶۷. گوبینو، «تئاتر در»، ۱۹۸

۴۶۸. الول ساتن، ۲۳۱

۴۶۹. همو، ۲۳۷

۴۷۰. شهیدی، «یادی چند...»، ۸۱-۸۲

۴۷۱. مستوفی، ۲۸۹/۱
۴۷۲. خالقی، ۳۴۸/۱
۴۷۴. رشیدیاسمی، ۱۲۴
۴۷۴. شهیدی، «یادی چند»، ۷۶
۴۷۵. فلور، ۶۱
۴۷۶. فلاندن، ۱۱۹
۴۷۷. گوبینو، *سه سال*، ۱۷، ۱۹۱
478. Ahmadby, 531
۴۷۹. *وقایع اتفاقیه*، ۴۲۲-۴۲۳
۴۸۰. همان، ۴۸۸
۴۸۱. همان، ۲۹۰-۳۰۱
۴۸۲. *مقالات*، ۱۳۶
۴۸۳. آخوندزاده، *تمثیلات*، ۲۸
۴۸۴. زین‌العابدین مراغه‌ای، ۱۹۱-۱۹۲
۴۸۵. همو، ۹۳
۴۸۶. *روزنامهٔ خاطرات*، ۳۲
۴۸۷. باستان، ۱۳-۱۳/۳-۳۵
۴۸۸. همایونی، صادق، *تعزیه در*، ۲۱۷-۲۱۸
۴۸۹. اعظام قدسی، ۱۶/۲
۴۹۰. رستم‌الحکما، ۴۱۰-۴۱۱
۴۹۱. همان، ۴۱۱
۴۹۲. تحویلدار، ۸۶
۴۹۳. فریزر، ۱۹۲
۴۹۴. موریه، ۱۳۸/۲-۱۳۹
۴۹۵. دروویل، ۲۱۳-۲۱۴
۴۹۶. گوبینو، *سه سال*، ۲۱۷
۴۹۷. سرنا، ۲۶۷
۴۹۸. ویلس، ۲۷۸
۴۹۹. مستوفی، ۳۵۹/۱-۳۹۱
۵۰۰. هدایت، مهدیقلی، ۳۸۰؛ اعتمادالسلطنه، *روزنامهٔ*، ۱۶۲
۵۰۱. بیضایی، *نمایش در ایران*، ۱۶۷
۵۰۲. مستوفی، ۳۶۱/۱
۵۰۳. اعتمادالسلطنه، *روزنامهٔ*، ۶۲۴
۵۰۴. همان، ۸۴۶
۵۰۵. مستوفی، ۳۶۱/۱
۵۰۶. ملک‌پور، ۲۶۹
۵۰۷. اعتمادالسلطنه، *روزنامهٔ*، ۵۹۱
۵۰۸. بیضایی، *نمایش در*، ۱۵۹
۵۰۹. فریزر، ۱۹۲-۱۹۳
۵۱۰. همو، ۸۶-۱۸۵
۵۱۱. موریه، ۱۳۹/۲، ۲۴۳-۲۴۴
۵۱۲. دروویل، ۱۴-۲۱۳
۵۱۳. همو، ۲۱۴
۵۱۴. گوبینو، *سه سال*، ۲۱۷
۵۱۵. همان، ۱۸-۲۱۷
۵۱۶. سرنا، ۲۷۱
۵۱۷. بکتاش، ۴۷-۴۸
۵۱۸. *رونامهٔ خاطرات*، ۶۸۴
۵۱۹. اوبن، ۲۵۰
۵۲۰. بیضایی، *نمایش در*، ۱۶۲
۵۲۱. همان، ۱۶۳
۵۲۲. شهری، *طهران قدیم*، ۵۷/۲
۵۲۳. احمدی، ۷؛ شهریاری، ۵۵، ۸۰
۵۲۴. شهریاری، ۵۵، ۸۰
۵۲۵. احمدی، ۸
۵۲۶. همانجا
۵۲۷. احمدی، ۱۰
۵۲۸. همو، ۱۹۹-۲۰۳
۵۲۹. بیضایی، *نمایش در*، ۱۹۴-۱۹۵
۵۳۰. احمدی، ۱۹۹-۲۰۳
۵۳۱. بیضایی، *نمایش در*، ۱۸۴-۱۸۶
۵۳۲. زهری، ۷۲-۷۳
۵۳۳. فتحعلی بیگی، ۱۱۷-۱۴۹
۵۳۴. شهریاری، ۱۰۸-۱۰۹
۵۳۵. مستوفی، ۳۶۵/۱
۵۳۶. اعتمادالسلطنه، *روزنامهٔ*، ۴۲۵؛ سالور، ۵۶/۱
۵۳۷. شیخ‌رضایی، ۴۰۴
538. Chodzko, PP.XIX-XV
۵۳۹. اوبن، ۲۵۱
۵۴۰. بیضایی، *نمایش در*، ۹۶
۵۴۱. دربارهٔ این نمایش نک: اوبن، ۲۵۳؛ بیضایی، *نمایش در*، ۹۶-۹۷

۵۴۲. اوبن، ۲۵۲؛ نیز نک: شهری، *تاریخ اجتماعی*، ۳۷/۶

۵۴۳. خوتسکو، ۱۱۱

۵۴۴. همو، ۱۱۰-۱۱۱

545. Malcolm, II/553

۵۴۶. انجوی شیرازی، *مردم و فردوسی*، ۲۶۳

۵۴۷. محجوب، ۱۰۹۸/۲-۱۱۰۰

548. Malcolm, II/552-559

۵۴۹. اعتمادالسلطنه، *روزنامهٔ*، ۱۵

۵۵۰. کورف، ۲۰۴

۵۵۱. اوبن، ۲۰۴ به بعد

552. Moore, 287

۵۵۳. اوبن، ۳۱۸

۵۵۴. گوبینو، *سه سال*، ۴۳۰

۵۵۵. چیپک، ۲۸۵

۵۵۶. دیولافوا، ۴۷۵-۴۸۲

557. Buckingham, 203

۵۵۸. شهری، *تاریخ اجتماعی*، ۵۱۱/۵

۵۵۹. سلطانی، ۳۵۰/۱

۵۶۰. صفری، ۲۵۴/۳

561. Binning, II/383-384

562. Pelly, 156

۵۶۳. بیضایی، *نمایش در*، ۷۵-۷۷

۵۶۴. محجوب، ۱۰۵۵/۲

۵۶۵. همانجا

۵۶۶. بیضایی، *نمایش در*، ۷۵-۷۷

567. Membre, 52

568. Price, 37

569. Bassett, 201

570. O'Donovan, 490

۵۷۱. ورجاوند، ۸۹۵/۲

572. Rezvani, 121

۵۷۳. شهری، *تاریخ اجتماعی*، ۳۴/۶

۵۷۴. اردلان، سراسر اثر

۵۷۵. جمال‌زاده، ۱۳۴۱، ۴۰۲

۵۷۶. تحویلدار، ۸۶-۸۷

۵۷۷. مستوفی، ۳۰۴/۱

۵۷۸. اوبن، ۲۵۰

۵۷۹. فریزر، ۱۹۳-۱۹۴

۵۸۰. موریه، ۲۴۳/۱-۲۴۴، ۱۳۸/۳-۱۳۹

۵۸۱. درووِیل، ۲۱۵-۲۲۰

۵۸۲. بنجامین، ۷۸

۵۸۳. گوبینو، *سه سال*، ۳۷۳

۵۸۴. سرنا، ۲۶۷

۵۸۵. پولاک، ۲۶۲-۲۶۳

586. Moore, 208

۵۸۷. شهری، *تاریخ اجتماعی*، ۲/۶-۱۳

۵۸۸. اوبن، ۲۶۲؛ موریه، ۱۵۹/۱-۱۶۰، ۱۵۴، ۲۴۴

کتابشناسی:

آخوندزاده، فتحعلی، *تمثیلات*، ترجمهٔ میرزا جعفر قراچه‌داغی، تهران، ۱۳۵۶ش.

همو، *مقالات*، به کوشش محمدباقر مؤمنی، تهران، ۱۳۵۱ش.

آدمیت، فریدون، *امیرکبیر و ایران*، تهران، ۱۳۳۴ش.

آرین‌پور، یحیی، *از صبا تا نیما*، تهران، ۱۳۵۰ش.

آژند، یعقوب، *نمایش در دورهٔ صفوی*، تهران، ۱۳۸۵ش.

آلمانی، هانری رنه د.، *سفرنامهٔ از خراسان تا بختیاری*، ترجمهٔ علی‌محمد فره‌وشی، تهران، ۱۳۳۵ش.

آند، متین، «آیین‌های محرم در آناتولی ترکیه» *تعزیه، هنر بومی پیشرو ایران*، به کوشش پیتر چلکووسکی، ترجمهٔ داوود حاتمی، تهران، ۱۳۶۷ش.

آنجوللو، جووان ماریا، «سفرنامه»، *سفرنامهٔ ونیزیان در ایران*، ترجمهٔ منوچهر امیری، تهران، ۱۳۴۹ش.

ابن‌اثیر، علی، *الکامل فی‌التاریخ*، به کوشش تورنبرگ، بیروت، ۱۳۸۱ق.

ابن‌اسفندیار، محمد، *تاریخ طبرستان*، به کوشش عباس اقبال آشتیانی، تهران، ۱۳۲۰ش.

ابن‌اخوه، محمد، *آیین شهرداری در قرن هفتم* (معالم القربه فی احکام الحسبه)، ترجمهٔ جعفر شعار، تهران، ۱۳۶۷ش.

ابن‌الندیم، محمد، *الفهرست*، قاهره، ۱۳۴۸ق.

ابن‌بابویه، محمد، *علل‌الشرایع*، تهران، ۱۳۷۷ش.

ابن‌بطوطه، *سفرنامه*، ترجمهٔ محمدعلی موحد، تهران، ۱۳۵۹ش.

ابن‌بلخی، *فارس‌نامه*، به کوشش گای لسترنج و رینولد آلن نیکلسون، کمبریج، ۱۹۲۱م.

ابن‌تغری بردی، *النجوم‌الزاهره*، قاهره، ۱۳۵۱ش.

ابن‌جوزی، *المنتظم*، حیدرآباد دکن، ۱۳۵۸ق.

ابن‌طقطقی، محمد، *الفخری فی الآداب السلطانیه*، به کوشش محمد عوض ابراهیم، قاهره، ۱۹۳۸م.

ابن‌عربشاه، احمد، *زندگی شگفت‌آور تیمور* (عجائب‌المقدور فی اخبار تیمور)، ترجمهٔ محمدعلی نجاتی، تهران، ۱۳۶۵ش.

ابن‌عبدربه اندلسی، *عقدالفرید*، به کوشش احمد امین، قاهره، ۱۹۴۸-۱۹۵۳م.

ابن‌فوطی، *الحوادث‌الجامعه*، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی، تهران، ۱۳۸۱ش.

ابن‌کثیر، *البدایة والنهایة*، قاهره، ۱۳۵۱ق/۱۹۵۳م.

ابوالفرج اصفهانی، *مقاتل‌الطالبیین*، ترجمهٔ هاشم رسولی محلاتی، تهران، ۱۳۵۰ش.

ابوحیان توحیدی، *البصائر والذخائر*، قاهره، ۱۹۵۳م.

اته، هرمان، *تاریخ ادبیات ایران*، ترجمهٔ صادق رضازادهٔ شفق، تهران، ۱۳۷۷ش.

احمدی، مرتضی، *کهنه‌های همیشه نو*، تهران، ۱۳۸۰ش.

اردلان، حمیدرضا، *مرشدان پرده‌خوان ایران*، تهران، ۱۳۸۶ش.

اسدی طوسی، علی، *گرشاسپ‌نامه*، به کوشش حبیب یغمایی، تهران، ۱۳۱۷ش.

اسفراینی، ابوالمظفر شاهفور، *التبصیر فی‌الدین*، به کوشش محمد زاهد کوثری، قاهره، ۱۹۴۰م.

اسکندر بیک منشی، *تاریخ عالم آرای عباسی*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۵۰ش.

همو، *ذیل تاریخ عالم آرای عباسی*، به کوشش احمد سهیلی خوانساری، تهران، ۱۳۱۷ش.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن، *روزنامهٔ خاطرات*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۵۰ش.

همو، *المآثر والآثار*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۶۳ش.

اعظام قدسی، حسن، *خاطرات من*، تهران، ۱۳۴۹ش.

افوشته‌ای نطنزی، *نقاوة‌الآثار*، به کوشش احسان اشراقی، تهران، ۱۳۵۰ش.

اقبال، زهرا، *جنگ شهادت*، به کوشش محمدجعفر محجوب، تهران، ۱۳۵۵ش.

الول ساتن، ل. پ.، «نوع ادبی تعزیه»، *نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجار*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، ۱۳۸۱ش.

انجوی شیرازی، ابوالقاسم، *بازی‌های نمایشی*، تهران، ۱۳۵۲ش.

همو، *مردم و فردوسی*، تهران، ۱۳۵۵ش.

اوبن، اوژن، *ایران امروز*، ترجمهٔ علی‌اصغر سعیدی، تهران، ۱۳۶۲ش.

الئاریوس، آدام، *سفرنامه*، ترجمهٔ حسین کردبچه، تهران، ۱۳۶۹ش.

همو، همان، ترجمهٔ احمد بهپور، تهران، ۱۳۶۳ش.

باربارو، ج.، «سفرنامه»، *سفرنامهٔ ونیزیان در ایران*، ترجمهٔ منوچهر امیری، تهران، ۱۳۴۹ش.

باستان، نصرت‌الله، «شبیه‌خوانی و تعزیه‌خوانی»، *نشریهٔ انجمن ایرانی فلسفه و علوم انسانی*، تهران، ۱۳۴۵ش، ج ۳.

بروگش، هانریش، *سفری به دربار سلطان صاحبقران*، ترجمهٔ محمدحسین کردبچه، تهران، ۱۳۶۷ش.

بصیرالملک شیبانی، طاهر، *روزنامهٔ خاطرات*، به کوشش ایرج افشار و محمدرسول دریاگشت، تهران، ۱۳۷۴ش.

بغدادی، عبدالقاهر، *الفرق بین‌الفرق*، به کوشش محمدجواد مشکور، تهران، ۱۳۵۸ش.

بکتاش، مایل، «تحول انتقالی تقلید»، فصلنامهٔ *تئاتر*، تهران، ۱۳۷۷ش، شم ۱۷.

بل، گرترود، *تصویرهایی از ایران*، ترجمهٔ بزرگمهر ریاحی، تهران، ۱۳۶۳ش.

بلوکباشی، علی، «تعزیه‌خوانی در دورهٔ فتحعلی شاه»، *دربارهٔ تعزیه و تئاتر در ایران*، به کوشش لاله تقیان، تهران، ۱۳۷۴ش.

همو، «نمایش‌های شادی‌آور زنانه در تهران»، *هنر و مردم*، تهران، ۱۳۴۳ش، شم ۲۷.

بنجامین، سموئیل، *ایران و ایرانیان*، ترجمهٔ محمدحسین کردبچه، تهران، ۱۳۶۳ش.

بنداری اصفهانی، *تاریخ سلسلهٔ سلجوقی*، ترجمهٔ محمدحسین جلیلی، تهران، ۱۳۵۶ش.

بوذری، ابراهیم، *رسالهٔ تعزیه در ایران و دو مجلس آن*، تهران، ۱۳۵۷ش.

بهار، محمدتقی، *سبک‌شناسی*، تهران، ۱۳۵۷ش.

بهار، مهرداد، *پژوهشی در اساطیر ایران*، تهران، ۱۳۵۲ش.

همو، *جستاری در فرهنگ ایران*، تهران، ۱۳۷۳ش.

بیرونی، ابوریحان، *الآثارالباقیه*، ترجمهٔ اکبر دانا سرشت، تهران، ۱۳۶۳ش.

بیضایی، بهرام، *نمایش در ایران*، تهران، ۱۳۷۹ش.

همو، «خیمه‌شب‌بازی در ایران»، *آرش*، تهران، ۱۳۴۱ش، شم ۳.

بیهقی، ابوالفضل، *تاریخ*، به کوشش علی‌اکبر فیاض و قاسم غنی، تهران، ۱۳۶۶ش.

پولاک، یاکوب، *سفرنامه*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران، ۱۳۶۱ش.

تالبوت رایس، تاراما، *هنرهای باستانی آسیای مرکزی تا دورهٔ اسلامی*، ترجمهٔ رقیهٔ بهزادی، تهران، ۱۳۷۲ش.

تاورنیه، ژان باتیست، سفرنامه، ترجمهٔ حمید ارباب شیرانی، تهران، ۱۳۸۳ش.

تحویلدار اصفهانی، حسین، *جغرافیای اصفهان*، به کوشش منوچهر ستوده، تهران، ۱۳۴۲ش.

تعزیه و تئاتر در ایران، به کوشش لاله تقیان، تهران، ۱۳۷۴ش.

تفضلی، احمد، *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، تهران، ۱۳۷۶ش.

تنوخی، محسن، *النشوارالمحاضره*، بغداد، ۱۹۶۶م.

ثعالبی مرغنی، حسین، *غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم*، به کوشش زتنبرگ، پاریس، ۱۹۰۰م.

ثعالبی نیشابوری، عبدالملک، *یتیمةالدهر*، دمشق، ۱۲۸۲ق.

جاحظ، عمرو، *البخلاء*، به کوشش طه حاجری، قاهره، ۱۹۶۰م.

جعفریان، رسول، *دین و سیاست در دورهٔ صفوی*، قم، ۱۳۷۰ش.

جمال‌زاده، محمدعلی، *فرهنگ لغات عامیانه*، به کوشش محمدجعفر محجوب، تهران، ۱۳۴۶ش.

جملی کاری، جوانی فرانچسکو، *سفرنامه*، ترجمهٔ عباس نخجوانی و عبدالعلی کارنگ، تبریز، ۱۳۴۸ش.

جنابدی، میرزا بیک حسن، *روضةالصفویه*، به کوشش غلامرضا طباطبایی مجد، تهران، ۱۳۷۸ش.

جنتی عطایی، ابوالقاسم، *بنیاد نمایش در ایران*، تهران، ۱۳۵۶ش.

جوادی، شفیع، *تبریز و پیرامون آن*، تبریز، ۱۳۵۰ش.

جواهرکلام، علی، «تعزیه‌داری در ایران»، *اطلاعات ماهانه*، تهران، ۱۳۳۴ش، شم ۹۰.

جهانگشای خاقان، به کوشش اللّه‌دتا مضطر، اسلام‌آباد، ۱۳۶۴ش.

چلکووسکی، پیتر، *تعزیه هنر بومی پیشرو ایران*، ترجمهٔ داوود حاتمی، تهران، ۱۳۶۷ش.

چلووسکی، «نقاشی روایی و روایت نقاشی در دورهٔ قاجار»، نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجار، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، ۱۳۸۱ش.

چیپک، یرژی، «ادبیات عامیانهٔ ایران»، *ادبیات ایران از آغاز تا امروز*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، ۱۳۸۰ش.

حاج سیاح، محمدعلی، *خاطرات*، به کوشش حمید سیاح، تهران، ۱۳۵۹ش.

خالقی، روح اللّه، *سرگذشت موسیقی ایران*، تهران، ۱۳۵۳ش.

خانلری، پرویز، *شهر سمک: تمدن و فرهنگ، آیین عیاری*، تهران، ۱۳۶۴ش.

خلج، منصور، *تاریخچهٔ نمایش در باختران*، تهران، ۱۳ش.

خواندمیر، غیاث‌الدین، *تاریخ حبیب‌السیر*، تهران، ۱۳۵۳ش.

خوانساری، محمدباقر، *روضات‌الجنات فی احوال علما والسادات*، تهران، ۱۳۵۶ش.

خوجکو، الکساندر، «تئاتر ایرانی»، ترجمهٔ جلال ستاری، *فصلنامهٔ تئاتر*، تهران، ۱۳۶۹ش، شم ۹ و ۱۰.

خورشاه بن قباد حسینی، *تاریخ ایلچی*، به کوشش محمدرضا نصیری و کوئیچی هانه‌دا، تهران، ۱۳۷۹ش.

خیام نیشابوری، عمر، *رباعیات*، به کوشش خسرو زعیمی، تهران، ۱۳۶۳ش.

دالساندری، وینچنتو، «سفرنامه»، *سفرنامه‌های ونیزیان در ایران*، ترجمهٔ منوچهر امیری، تهران، ۱۳۴۹ش.

درووِیل، گاسپار، *سفر در ایران*، ترجمهٔ منوچهر اعتماد مقدم، تهران، ۱۳۶۵ش.

دلاواله، پیترو، *سفرنامه*، ترجمهٔ محمود بهفروزی، تهران، ۱۳۸۰ش.

دوسرسی، *ایران در سال‌های ۱۸۳۹-۱۸۴۰*، ترجمهٔ احسان اشراقی، تهران، ۱۳۶۲ش.

دومان، رافائل، «وضع ایران در زمان شاه عباس ثانی»، ترجمهٔ عباس اگهی، *بررسیهای تاریخی*، تهران، ۱۳۵۳ش، س ۹، شم ۳.

دهخدا، علی‌اکبر، *لغت‌نامه*، تهران، ۱۳۷۳ش.

دیوان‌بیگی، *حدیقه‌الشعرا*، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران، ۱۳۶۳ش.

دیولافوا، *سفرنامه*، ترجمهٔ علی‌محمد فره‌وشی، تهران، ۱۳۶۳ش.

ذبیحی، مسیح، *استرآبادنامه*، تهران، ۱۳۴۸ش.

ذکاء، یحیی، *تاریخچهٔ ساختمان‌های ارک سلطنتی تهران*، ۱۳۴۹ش.

همو، «معماران و استادکاران دورهٔ اسلامی»، *معماری ایران*، به کوشش محمدیوسف کیانی، تهران، ۱۳۶۶ش.

رستم‌الحکما، محمدهاشم، *رستم‌التواریخ*، به کوشش محمد مشیری، تهران، ۱۳۴۶ش.

رشیدیاسمی، غلامرضا، *ادبیات معاصر ایران*، تهران، ۱۳۵۲ش.

رو، ژورژ، *بین‌النهرین باستان*، ترجمهٔ عبدالرضا هوشنگ مهدوی، تهران، ۱۳۶۹ش.

روملو، حسن، *احسن‌التواریخ*، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران، ۱۳۵۷ش.

زرین‌کوب، عبدالحسین، *دنبالهٔ جستجو در تصوف*، تهران، ۱۳۷۵ش.

زویری، محجوب، *ابومسلم‌نامه و نقش آن در تاریخ اجتماعی عصر صفوی*، تهران، ۱۳۸۲ش.

زهری، ایرج، «تئار روحوضی»، *تماشا*، تهران، ۱۳۵۴ش، شم ۲۰۶.

زین عاملی، محمدحسین، *شیعه در تاریخ*، ترجمهٔ محمدرضا عطایی، مشهد، ۱۳۷۰ش.

زین‌العابدین مراغه‌ای، *سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیک*، تهران، ۱۳۵۷ش.

ساروی، محمد فتح‌الله، *تاریخ محمدی*، به کوشش غلامرضا طباطبایی مجد، تهران، ۱۳۷۱ش.

سالور، قهرمان میرزا، *روزنامهٔ خاطرات*، به کوشش مسعود سالور و ایرج افشار، تهران، ۱۳۷۶ش.

سام میرزا صفوی، *تحفهٔ سامی*، به کوشش وحید دستگردی، تهران، ۱۳۱۴ش.

ساندرز، جرج، *حماسهٔ گیل گمش*، ترجمهٔ محمد اسماعیل فلزی، تهران، ۱۳۸۳ش.

سپهر، عبدالحسین، *مرآت‌الوقایع مظفری*، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران، ۱۳۶۸ش.

ستوده، منوچهر، «نمایش عروسی در جنگل»، *یادگار*، تهران، ۱۳۲۴ش، شم ۸.

سرنا، کارلا، *مردم و دیدنی‌های ایران*، ترجمهٔ غلامرضا سمیعی، تهران، ۱۳۶۳ش.

سعدوندیان، سیروس، «بقال بازی، دوشاب‌الملک، تئاتر کریم شیره‌ای»، فصلنامه *تئاتر*، تهران، ۱۳۶۹ش، شم ۱۱ و ۱۲.

سلطانی، محمدعلی، *جغرافیای تاریخی و تاریخ مفصل کرمانشاهان*، تهران، ۱۳۷۰ش.

سیالکوتی، وارسته، *مصطلحات‌الشعرا*، تهران، ۱۳۶۴ش.

شابشتی، *الدیارات*، به کوشش گورگیس عواد، بغداد، ۱۹۶۶م.

شاردن، ژ.، *سفرنامه*، ترجمهٔ اقبال یغمایی، تهران، ۱۳۷۴ش.

شاه حسین بن غیاث‌الدین، *احیاءالملوک*، به کوشش منوچهر ستوده، تهران، ۱۳۴۴ش.

شرف‌الدین علی یزدی، *ظفرنامه*، به کوشش محمد عباسی، تهران، ۱۳۳۶ش.

شرلی، سفرنامهٔ برادران، ترجمهٔ آوانس، تهران، ۱۳۵۷ش.

شریعتی، علی‌اکبر، «سرگرمی‌ها و بازی‌های پیشین یزد»، یزدنامه، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۷۱ش.

شهری، جعفر، *تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم*، تهران، ۱۳۶۹ش.

همو، *طهران قدیم*، تهران، ۱۳۸۳ش.

شهریاری، خسرو، *کتاب نمایش*، تهران، ۱۳۶۵ش.

شهیدی، عنایت‌الله، *تعزیه و تعزیه‌خوانی*، تهران، ۱۳۸۰ش.

همو، «تکیهٔ دولت»، فصلنامه *تئاتر*، تهران، ۱۳۷۸ش، شم ۱۸-۱۹.

همو، «یادی از چند تعزیه‌گردان قدیم»، فصلنامه *تئاتر*، تهران، ۱۳۷۷ش، شم ۱۷.

شیبی، مصطفی کامل، *تشیع و تصوف تا آغاز سدهٔ دوازدهم هجری*، ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگوزلو، تهران، ۱۳۵۹ش.

شیخ رعنایی، انسیه و شهلا آذری، *گزارش‌های نظمیه از محلات تهران*، تهران، ۱۳۷۷ش.

شیل، مری، *خاطرات*، ترجمهٔ حسین ابوترابیان، تهران، ۱۳۶۲ش.

صدرالاشراف، *خاطرات*، تهران، ۱۳۶۴ش.

صفا، ذبیح‌الله، *تاریخ ادبیات ایران*، تهران، ۱۳۶۲ش.

صفری، بابا، *اردبیل در گذرگاه تاریخ*، تهران، ۱۳۵۰ش.

صنعتی‌زادهٔ کرمانی، *روزگاری که گذشت*، تهران، ۱۳۶۴ش.

طبری، محمد، *تاریخ*، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران، ۱۳۶۲ش.

عالم آرای صفوی، به کوشش یدالله شکری، تهران، ۱۳۵۰ش.

عبدالرزاق سمرقندی، *مطلع سعدین و مجمع بحرین*، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران، ۱۳۸۳ش.

عبدالنبی، *تذکرهٔ میخانه*، به کوشش احمد گلچین معانی، تهران، ۱۳۴۰ش.

عبید زاکانی، *کلیات*، به کوشش پرویز اتابکی، تهران، ۱۳۴۳ش.

عضدالدوله، *تاریخ عضدی*، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران، ۱۳۷۶ش.

عطار نیشابوری، محمد، *اشترنامه*، به کوشش مهدی محقق، تهران، ۱۳۴۰ش.

عطاملک جوینی، *تاریخ جهانگشای*، به کوشش محمد قزوینی، لیدن، ۱۹۱۶م.

علامه دهر، احمد، «تخت حوضی از تهران به شیراز رفت»، *نمایش*، تهران، ۱۳۸۰ش، شم ۴۱.

علبی، احمد، *قیام زنگیان*، ترجمهٔ کریم زمانی، تهران، ۱۳۵۹ش.

علیشیر نوایی، *مجالس‌النفائس*، ترجمهٔ فخری هروی، به کوشش علی‌اصغر حکمت، تهران، ۱۳۶۳ش.

عناصری، جابر، «معرفی برخی از نسخ طرفه شبیه‌خوانی»، *گنجینه اسناد*، تهران، ۱۳۷۴ش، س ۵، شم ۳-۴.

عنصرالمعالی کیکاووس، *قابوس‌نامه*، به کوشش غلامحسین یوسفی، تهران، ۱۳۵۲ش.

«فتاوای علمای سلف دربارهٔ عزاداری و شبیه‌خوانی»، *فصلنامهٔ هنر*، تهران، ۱۳۶۲ش، شم ۴.

فتحعلی‌بیگی، داوود، «شرحی کوتاه بر نقش موسیقی در نمایش‌های تخت حوضی»، فصلنامه *تئاتر*، تهران، ۱۳۶۷ش، شم ۱-۳.

فخری هروی، *لطائف‌الطوائف*، به کوشش احمد گلچین معانی، تهران، ۱۳۵۲ش.

فردوسی، ابوالقاسم، *شاهنامه*، تهران، ۱۳۱۳-۱۳۱۴ش.

فریزر، جیمز، سفرنامه، ترجمهٔ منوچهر امیری، تهران، ۱۳۶۴ش.

فلاندن، اوژن، *سفرنامه*، ترجمهٔ حسین نورصادقی، تهران، ۱۳۵۶ش.

فلسفی، نصرالله، *چند مقالهٔ تاریخی و ادبی*، تهران، ۱۳۴۲ش.

همو، *زندگانی شاه عباس اول*، تهران، ۱۳۵۲ش.

فلور، ویلم، *حکومت نادر شاه*، ترجمهٔ ابوالقاسم سری، تهران، ۱۳۶۸ش.

فومنی گیلانی، عبدالفتاح، *تاریخ گیلان*، به کوشش منوچهر ستوده، تهران، ۱۳۴۹ش.

فیگوئروا، سیلوا، *سفرنامه*، ترجمهٔ غلامرضا سمیعی، تهران، ۱۳۶۳ش.

قاسم خان، علیرضا، *شبیه و آینه*، تهران، ۱۳۸۵ش.

قاضی احمد قمی، *خلاصةالتواریخ*، به کوشش احسان اشراقی، تهران، ۱۳۵۹ش.

قزوینی رازی، عبدالجلیل، *نقض*، به کوشش محدث ارموی، تهران، ۱۳۵۸ش.

قزوینی، زکریا، *عجایب‌المخلوقات*، لکهنو، ۱۹۱۲م.

قزوینی، محمد، «میرنوروزی»، *یادگار*، تهران، ۱۳۲۳ش، س ۱، شم ۳.

کاشفی، حسین، *فتوت‌نامهٔ سلطانی*، به کوشش محمدجعفر محجوب، تهران، ۱۳۵۰ش.

کالمار، ژان، «بانیان تعزیه‌خوانی»، ترجمهٔ جلال ستاری، *تعزیه و تئاتر در ایران*، به کوشش لاله تقیان، تهران، ۱۳۷۴ش.

کری ولش، استوارت، *نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ محمدرضا تقاء، تهران، ۱۳۸۴ش.

کلاویخو، *سفرنامه*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران، ۱۳۳۷ش.

کمپفر، انگلبرت، *سفرنامه*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران، ۱۳۶۰ش.

کورف، فدور فدورویچ، *سفرنامه*، ترجمهٔ اسکندر ذبیحیان، تهران، ۱۳۷۲ش.

کنتاری، آمبروزیو، «سفرنامه»، *سفرنامهٔ ونیزیان در ایران*، ترجمهٔ منوچهر امیری، تهران، ۱۳۴۹ش.

گوبینو، ژوزف آرتور، «تئاتر در ایران»، ترجمهٔ جلال ستاری، فصلنامهٔ *تئاتر*، تهران، ۱۳۶۹ش، شم ۱۱ و ۱۲.

همو، *سه سال در آسیا*، ترجمهٔ عبدالرضا هوشنگ مهدوی، تهران، ۱۳۶۷ش.

مافروخی، *محاسن اصفهان*، ترجمهٔ حسین بن محمد آوی، اصفهان، ۱۳۸۵ش.

متز، آدام، *تمدن اسلامی در قرن چهارم هجری*، ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگوزلو، تهران، ۱۳۶۴ش.

محجوب، محمدجعفر، *ادبیات عامیانهٔ ایران*، به کوشش حسن ذوالفقاری، تهران، ۱۳۸۲ش.

محمد معصوم اصفهانی، *خلاصةالسیر*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۶۸ش.

مرعشی، ظهیرالدین، *تاریخ طبرستان و رویان و مازندران*، به کوشش برنهارد دارن، تهران، ۱۳۶۳ش.

مستوفی، عبدالله، *شرح زندگانی من*، تهران، انتشارات زوار.

مستوفی بافقی، محمد مفید، *جامع مفیدی*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۴۰ش.

مسعودی، علی، مروج‌الذهب، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران، ۱۳۶۰ش.

معیرالممالک، دوستعلی، *یادداشت‌هایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین شاه*، تهران، ۱۳۷۲ش.

معین‌الدوله، *خاطرات*، چاپ سیروس سعدونیان، تهران، ۱۳۸۰ش.

مقدسی، محمد، احسن‌التقاسیم، ترجمهٔ علینقی منزوی، تهران، ۱۳۶۱ش.

ملک‌پور، جمشید، *ادبیات نمایشی در ایران*، تهران، ۱۳۶۳ش.

ملگونف، *سفرنامه*، ترجمهٔ مسعود گلزاری، تهران، ۱۳۶۴ش.

مناظر احسن، محمد، *زندگی اجتماعی در حکومت عباسیان*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران، ۱۳۸۰ش.

منجم یزدی، ملاجلال، *تاریخ عباسی*، به کوشش وحید دستگردی، تهران، ۱۳۶۶ش.

موریه، جیمز، *سفرنامه*، ترجمهٔ ابوالقاسم سری، تهران، ۱۳۸۶ش.

مؤمنی، محمدباقر، *تئاتر کریم شیره‌ای*، تهران، ۱۳۵۷ش.

میرخواند، محمد، *تاریخ روضةالصفا*، به کوشش جمشید کیانفر، تهران، ۱۳۸۰ش.

میرشکرایی، محمد، «پایگاه اجتماعی نمایش‌های عامیانه در مازندران و گیلان»، *هنر و مردم*، تهران، ۱۳۵۸ش، شم ۱۲۹-۱۳۰.

ناصرخسرو، *سفرنامه*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، ۱۳۳۵ش.

نجمی، ناصر، *دارالخلافه تهران*، تهران، ۱۳۵۶ش.

نرشخی، محمد، *تاریخ بخارا*، ترجمهٔ احمد بن محمد قباوی، به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، تهران، ۱۳۶۳ش.

نصرآبادی، محمدطاهر، *تذکره*، به کوشش احمد مدقق یزدی، یزد، ۱۳۷۸ش.

نصیری، محمدابراهیم، *دستور شهریاران*، به کوشش محمد نادر نصیری مقدم، تهران، ۱۳۷۳ش.

نظام‌الملک، *سیاست‌نامه*، به کوشش هیوبرت دارک، تهران، ۱۳۵۵ش.

نظامی باخرزی، عبدالواسع، *مقامات جامی*، به کوشش نجیب مایل هروی، تهران، ۱۳۷۱ش.

همو، *منشأ الانشاء*، به کوشش رکن‌الدین همایون‌فرخ، تهران، ۱۳۵۷ش.

نورمحمدی، مهدی، *تئاتر و سینما در قزوین*، تهران، ۱۳۹۱ش.

نیبور، کارستن، *سفرنامه*، ترجمهٔ پرویز رجبی، تهران، ۱۳۵۴ش.

واتسن، رابرت گرانت، *تاریخ ایران دورهٔ قاجاریه*، ترجمهٔ عبدالعلی وحید مازندرانی، تهران، ۱۳۵۴ش.

واصفی، محمود، *بدایع‌الوقایع*، به کوشش الکساندر بالدیرف، تهران، ۱۳۴۹ش.

وحید قزوینی، محمدطاهر، *تاریخ جهان آرای عباسی*، به کوشش سعید میرمحمد صادق، تهران، ۱۳۸۳ش.

ورجاند، پرویز، سیمای *تاریخ و فرهنگ قزوین*، تهران، ۱۳۷۷ش.

وقایع اتفاقیه، به کوشش سعیدی سیرجانی، تهران، نوین، ۱۳۶۲ش.

ویلس، جیمز، *تاریخ اجتماعی ایران در دورهٔ قاجار*، ترجمهٔ سید عبدالله، به کوشش جمشید دودانگه و مهرداد نیکنام، تهران، ۱۳۶۳ش.

هدایت، رضاقلی، *روضة‌الصفای ناصری*، به کوشش جمشید کیانفر، تهران، ۱۳۸۰ش.

هدایت، مهدیقلی، *خاطرات و خطرات*، تهران، ۱۳۶۱ش.

همایونی، صادق، *تعزیه در ایران*، شیراز، ۱۳۶۸ش.

همو، «چرا تعزیه‌خوانی ممنوع شد»؟، فصلنامهٔ *تئاتر*، تهران، ۱۳۶۹ش، شم ۱۱-۱۲.

همایونی، منصور، *سرگذشت نمایش در مشهد*، مشهد، ۱۳۴۸ش.

همدانی، تکلمةالتاریخ طبری، به کوشش ا. ی. کنعانی، بیروت، ۱۹۵۸م.

یارشاطر، احسان، «تعزیه و آیین‌های سوگواری در ایران قبل از اسلام»، *تعزیه، هنر بومی پیشرو ایران*، به کوشش پیترو چلکووسکی، ترجمهٔ داوود حاتمی، تهران، ۱۳۶۷ش.

یاقوت، *معجم‌البلدان*، به کوشش فردیناند ووستنفلد، لایپزیگ، ۱۸۶۶-۱۸۷۰م.

Aubin, E., *La Perse*, Paris, 1908.

Ahmadbey, «La societe Persane: le Yheatre et ses fetes», *La nouvelle revue*, 1892, vol. XIV, no. 77.

And, M., *A History of theater and popular Entertainment in Turkey*, Ankara, 1963-1969.

Bassett, J., *Persia, The land of Imams*, New York, 1886.

Binning, R.B., *A Journal of two years Travel in Persia*, London, 1857.

Boyce, M., «The Pattian Gosan Professional Singer and The Iranian Minstrel Tradition», *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Irelan*, 1960, vol. II..

Buckingham, *Travels in Assyria, Media and Persia*, London, 1971.

Chodzko, *Theatre Persan, choix de Teazies*, Tehran, 1976.

Durpré, *voyage en perse*, Paris, 1808.

Eastwick, E., *Journal of a diplomat's three years residence in Persia*, London, 1864.

Floor, W., *The History of theartre in Iran*, Washington, 2005.

Fowler, G., *Three years in Persia*, London, 1891.

Frankin, W., *Observations made on a tour from Bengal to Persia in the years 1786-7*, Tehran, 1996.

Frye, R., *The Heritage of Persia*, Cleveland, 1963.

Fullerton, A., *To Persia for Flowers*, Oxford, 1938.

Gmelin, S., *Reise durch russland*, st.Petersburg, 1779.

Gobineau, A., *Religions et Philosophie dans l'asie centrale*, Paris, 1865.

Grothe, H., *Wanderungen in Persien*, Berlin, 1910.

Jewett, M., My life in Persia, Cedar Rapids, 1909.

Kemp, P.M., *Russia Travellers to India and Persia, 1627-1798*, Delhi, 1959.

Le Bruyn, *Travels into moscovy, Persia and part of the east-indies*, London, 1737.

Malcolm, J., *The History of Persia*, London, 1820.

Mamnoon, P., *Ta'zija, Schi'itisch-Persisches Passionsspiel*, Vienna, 1967.

Membre, M., *Mission to the lord sophy of Persia 1539-1572*, London, 1995.

Mitford, E., *A Land March from England to Cylon forty years ago*, London, 1889.

Moore, B., *From Mosow* to Persian Gulf, New York, 1915.

O'Donovan, E., *Merv Oasis*, London, 1882.

Ouseley, *Travels in various countries of the east*, London, 1819-1823.

Pelly, L., «Remarks on a recent Journey from Bushire to Shiraz», *Torquay Boys Grammar School*, 2010, vol. XVII.

Price, W., *Journal of British Embassy to Persia*, London, 1832.

Rezvani, *Le Theatre et la dance in Iran*, Paris, 1962.

Rice, W. A., *Persian woman and their way*, London, 1923.

Ruxbourgh, *Persian Albums*, London, 2005.

Sabar, Y., *The Folk literature of the Kurdistani Jews*, New York, 1982.

Sackville-West, *Passenger to Tehran*, London, 1990.

Salomons and van Goch, *Die heutige Historie und Geographie, oder der gegenwartige saat von konigreich Persien*, Flensburg, 1739.

Sanson, *The Present state of Persia*, London, 1695.

Tancoigne, *Letters sur la perse et la turquie d'asie*, Paris, 1819.

Tate, G.P., *The Frontiers of Bluchestan* ... , London, 1976.

Ussher, *Journey from London to Perspolis*, London, 1865.

Wilbraham, R., *Travels in the transcaucasion provinces of Russia*, London, 1839.

سینمای ایران

بهزاد رحیمیان

ورود سینما به ایران

مظفرالدین شاه (سلطنت ۱۳۱۳-۱۳۴۲ق) پنجمین شاه سلسلهٔ قاجار بود که طی دورهٔ سلطنت او ایرانی‌ها با ابداعات و مصنوعات فرنگ بیشتر آشنایی پیدا کردند. ناظم‌الاسلام کرمانی[۱] در فهرستی که از وقایع سلطنت او به‌دست می‌دهد، از جمله به موارد زیر اشاره می‌کند:

«تأسیس مدارس ملی به طرز جدید؛ تکثر و تعدد جراید و روزنامه‌ها؛ آوردن چرخ خودنویس [ماشین تحریر]؛ شیوع چراغ برق در کوچه‌های تهران، خانه‌ها و مساجد و مدارس؛ شیوع تلفن و فتوگراف [عکاسی]؛ شیوع (اوتمبیل) کالسکهٔ بخار؛ بروز (لنترماژیک)[۲] چراغ سحری؛ دایر شدن ماشین عکس بی‌عکس؛ ظاهر شدن کتاب‌های

---

(۱). میرزا محمد ناظم‌الاسلام کرمانی (حدود ۱۲۴۲-۱۲۹۷ش) از طلاب تجددخواه و مؤلف *تاریخ بیداری ایرانیان*.

(2). Lantere magique

رومان و ترجمهٔ کتب خارجه، از قبیل *سه تفنگدار*[۱] و *کنت مونت کریستو*[۲] [هر دو نوشتهٔ الکساندر دوما][۳] و غیرها و از توقیف درآمدن آنها، بیداری ایرانیان و آگاه شدن مردم به حقوق خویش؛ ... و مشروطه شدن دولت و سلطنت ایران»[۱].

مظفرالدین شاه که مشتاق سفر فرنگ بود، به‌رغم اوضاع آشفتهٔ اقتصادی و اجتماعی ایران با استقراض خارجی سه بار به فرنگستان رفت. در نخستین سفرش، درحالی‌که پنج سال از نمایش نخستین فیلم‌های برادران لومیر[۴] در گران کافهٔ[۵] پاریس (۲۸ دسامبر ۱۸۹۵) گذشته بود، در ۱۰ ربیع‌الاول ۱۷/۱۳۱۸ تیر ۱۲۷۹ در کنترکسویل[۶] فرانسه با پدیدهٔ سینماتوگراف[۷] آشنا شد و بلافاصله تهیهٔ اسباب آنرا به‌عهدهٔ یکی از ملتزمان گذاشت: «رفتیم به محلی که نزدیک مهمانخانه است که نوکرهای ما در آنجا شام و نهار می‌خوردند نشستیم. اتاق را تاریک کردند هر دو اسباب [لانترن ماژیک و سینما توگراف] را تماشا کردیم. بسیار چیز بدیع خوبی است، اغلب امکنهٔ اکسپوزیسیون[۸] را به‌طوری در عکس به شخص تماشا می‌دهد و تجسم می‌نماید که محل کمال تعجب و حیرت است. اکثر دورنماها و عمارات اکسپوزیسیون و حالت باریدن باران و رودخانهٔ سن[۹] و غیره و غیره را در شهر پاریس دیدیم و به [میرزا ابراهیم خان] عکاس‌باشی فرمودیم که همهٔ آن دستگاه‌ها را ابتیاع نماید»[۲].

در جریان همین سفر بود که در ۱۸ ربیع‌الثانی ۲۴/۱۳۱۸ اَمرداد ۱۲۷۹، کنار دریای مانش[۱۰]، در اوستاند[۱۱] بلژیک نخستین فیلم ایرانی برداشته شد:

«ذات مقدس ملوکانه [مظفرالدین شاه] میل فرمودند که صبح ۱۵ [اوت] از هتل به خارج تشریف‌فرما شده از نزدیک تماشای اتومبیلرانی مادام کرون [گرون کومتس

---

(1). Les trios mousquetaires (1844) (2). Conte de Monte Cristo (1844-1845) (3). Alexandre Dumas (1802-1870) (4). Lumieri, August (1862-1954) & Louis (1864-1948) (5). Le Grand Café (6). Contrexéville

(۷). Cinematographe. در اواخر قرن ۱۹م بسیاری از مخترعان غربی برای ضبط و نمایش تصاویر متحرک کوشیدند. اما در فرانسه برادران لومیر زودتر از بقیه موفق به اختراع و عرضهٔ دستگاهی شدند که سینماتوگراف نامیده شد و هم دوربین بود و هم پروژکتور.

(۸). Exposition Universalle، نمایشگاه جهانی سال ۱۹۰۰م در پاریس.

(9). Seine (10). Manche (11). Ostende

دوبیلانت][1] بفرمایند... از آنجا که مشق و امتحان اتومبیلرانی آن روز موجب خرسندی و مسرت خاطر مبارک اعلیحضرت شاهنشاه شده بود برای آنکه براید یادگار آن روز و آن مجلس ثابت بماند به اشارهٔ بندگان اقدس همایونی مادام کرون در دست چپ اعلی‌حضرت قرار گرفته یک سلسله عکس متحرک با آلت سینوماتوگراف [سینماتوگراف] برداشته شد»[3]. چند روز بعد نیز، در ۲۰ اوت ۲۹/۱۹۰۰ آمرداد ۱۲۷۹، نامه‌ای از شرکت گومون[2] رسید که خبر از ارسال اسباب سفارشی می‌داد:

«... همان‌طور که دستور فرمودید دو دستگاه فیلمبرداری ۳۵ و ۱۵ میلی‌متری که سفارش دادید برایتان می‌فرستیم. ما پانزده صندوق را به شمارهٔ ۴۳ آونو دوبوادوبولون[3] همان روزی که معین کرده بودید تحویل دادیم. برای اینکه دو صندوقی را که قبلاً قرار شده بود بدهند با سیزده صندوق بعدی اشتباه نشود رنگشان را سیاه زده‌اند. یکی از فیلمبرداران ما در اوستاند بلژیک حضور دارد و وسایل فیلمبرداری و هم چنین خودش در اختیار پادشاه ایران است»[4]. پس از بازگشت به ایران و تا سال‌های آخر سلطنت مظفرالدین شاه فیلم‌های واقعیت‌نما[4] و داستانی از جمله از کوچه و بازار و داخل کاخ‌ها با حضور خود شاه و اهل دربار تهیه می‌شد. همچنین جلسات نمایش فیلم‌های داخلی و خارجی در دربار و خانه‌های اعیان ترتیب می‌یافت.

پیشگامان

میرزا ابراهیم خان عکاس‌باشی (۱۲۵۳-۱۲۹۷ش)[5]. ابتدا لقب معتمدالسلطان و پس از مرگ پدرش، لقب صنیع‌السلطنه داشت. در اواخر عمر مصور یا مصور رحمانی خوانده می‌شد، اما شهرتش با عنوان عکاس‌باشی بود. او پسر میرزا

---

(۱). Beatrice Susanna Henrietta Maria von Bylandt یا به عبارتی مادام Grön (۱۸۷۶-۱۹۱۶م)، همسر Georges، نمایندهٔ دانمارکی اتومبیل‌های امریکایی Stanley در بلژیک.

(2). Gaumont (3). Avenue du Bois de Bouloégne (4). actualit

(۵). در ثبت تاریخ مرگ میرزا ابراهیم خان اغلب دچار خطا شده‌اند. درصورتی‌که با توجه به اعلان خبر فوتش که یکی از دامادهایش، بهمن شیدانی، در روزنامهٔ رعد (س دهم، ش ۱۵، ۱۲ رجب ۱۳۳۷ق/۲۳ فروردین ۱۲۹۸ش، ص ۴) به چاپ رساند، در مورد آن چون و چرا نمی‌توان کرد.

احمد خان[۱] از عکاس‌باشی‌های سرشناس دربار بود که همراه داماد ناصرالدین شاه، دوست‌محمد خان معیرالممالک، بدون اجازه به فرنگستان رفت[۵]، که مورد غضب شاه قرار گرفتند. چندی بعد معیرالممالک به ایران بازگشت، اما میرزا احمد خان از ۱۳۰۵ق/۱۲۶۶-۱۲۶۷ش هفت سالی را در فرانسه گذراند و در کنار او پسرش، ابراهیم به تحصیل عکاسی و گراورسازی پرداخت. سرانجام میرزا احمدخان بخشیده شد و پس از مراجعت پدر و پسر، در تبریز ابراهیم به خدمت ولیعهد، مظفرالدین میرزا درآمد.

ابراهیم پس از ترور ناصرالدین شاه در ۱۳۱۳ق/۱۲۷۵ش، همراه مظفرالدین شاه به تهران آمد و در عکاسخانهٔ مبارکه همکار پدرش شد. در جمادی‌الثانی ۱۳۱۵/آبان-آذر ۱۲۷۶ نیز لقب نخستین پدرش، عکاس‌باشی، را گرفت[۲]. او که به جرگهٔ عکاسان شاخص دربار وارد شده بود[۶] به ملتزمان مظفرالدین شاه در نخستین سفرش به فرنگستان نیز پیوست[۳].

عکاس‌باشی در معیت شاه در کنترکسویلِ فرانسه سینماتوگراف را شناخت و خیلی زود در اوستاند بلژیک نخستین فیلم‌های ایرانی را برداشت[۴]. پس از خاتمهٔ سفر

---

(۱). میرزا احمد خان در دورهٔ ناصرالدین شاه کتابی به نام *عمل عکاسی* یا *رساله در عکاسی* نوشت و از مظفرالدین شاه لقب صنیع‌السلطنه گرفت. در نخستین سفر شاه به فرنگ در رکاب بود و اضافه برعکس‌برداری به‌واسطهٔ او تعدادی دوربین عکاسی، دستگاه چاپ و اسباب سینماتوگراف خریداری شد. در سال ۱۳۲۴ق/۱۲۸۵ش هنوز در قید حیات بود و ریاست عکاسخانهٔ مبارکه را به عهده داشت.

(۲). بعضی از اطلاعات مربوط به میرزا ابراهیم خان از گفت‌گوی یکی از دخترانش، ملوک خانم با فرخ غفاری در سال ۱۳۲۹ش به‌دست آمده و همو بوده که اسناد و مدارک مربوط به زندگی و کار پدرش (از جمله نامهٔ شرکت گومون، فرمان‌های فیلمبرداری و لقب عکاس‌باشی) را در اختیار غفاری گذاشته است.

(۳). به گزارش *معارف* (شم ۱۳، اول صفر ۱۳۱۷ق) در «جشن سال اول مدارس و مکاتب جدیده» صنیع‌السلطنه و میرزا ابراهیم خان از فروش تمثال مظفرالدین شاه صد و پنجاه تومان درآمد داشتند. این دو در زمرهٔ محترمانی بودند که در جشن از شئون و مراتب عالیهٔ خود صرف نظر کردند، مشغول کسبی شدند و اصل و فرع را تقدیم خزانهٔ معارف نمودند.

(۴). پس از فیلمبرداری *گردش و اتومبیل سواری مظفرالدین شاه و همراه کنار دریای مانش*، میرزا ابراهیم خان بار دیگر در اوستاند بلژیک در ۲۷ آمرداد ۱۲۷۹ش برای فیلمبرداری از عید گل‌ها [Corso fleuri] پشت دوربین رفت: «امروز عید گل است و ما را دعوت به تماشا نمودند. رفتیم به تماشا، جناب اشرف صدراعظم [علی اصغرخان امین‌السلطان ـ اتابک اعظم] و وزیر دربار [میرزا محمود خان بروجردی ملقب به حکیم‌الملک] هم در رکاب بودند. بسیار عید با تماشایی بود. تمام کالسکه‌ها را به گل مزین کرده و تو کالسکه‌ها و چرخ‌ها را پُر از گل نموده بودند که کالسکه‌ها پیدا نبود و خانم‌ها سوار کالسکه‌ها شده با دسته‌های گل در جلو ما عبور می‌کردند و عکاس‌باشی هم مشغول سینموفتگراف [سینماتوگراف]اندازی بود». ـ *سفرنامه مبارک مظفرالدینشاه به فرنگ*، ص ۱۶۰.

(۲ شعبان ۱۳۱۸/۲۴ آبان ۱۲۷۹) فیلم‌برداراباشی دربار شد[۷] و ازجمله، به اعتبار دو فرمان مظفرالدین شاه[(۱)]، به احتمال، در ۱۳۱۸ و ۱۳۱۹ق/۱۲۷۹ و ۱۲۸۰ش از شیرهای باغ‌وحش کاخ دوشان‌تپه و مراسم عزاداری ماه محرم فیلمبرداری کرد.

عکاس‌باشی در سفرهای دوم و سوم مظفرالدین شاه به فرنگستان نیز در رکاب بود و ظاهراً فیلمی برنداشت. البته از این دو سفر چند قطعه فیلم باقی مانده است، که قاطعانه نمی‌توان گفت کار عکاس‌باشی است یا خیر[(۲)]. درحالی‌که در همین سال‌ها قطعاً جلسات نمایش فیلم در دربار ترتیب می‌داده است[۸].

عکاس‌باشی پس از مرگ مظفرالدین شاه، در کنار تألیف و ترجمهٔ کتاب و نشر و مطبعه‌داری[۹] و بعد کشاورزی گهگاه برای دوستان و آشنایان فیلم نشان می‌داد. تا اینکه در قریهٔ چابکسر در سرحد گیلان و تنکابن درگذشت. یکی از دخترانش، معصومه خانم، همسر رهبر فرقهٔ دموکرات آذربایجان، جعفر پیشه‌وری[(۳)]، بود.

میرزا ابراهیم خان صحاف‌باشی (اوایل دههٔ ۱۲۳۰-۱۳۰۰ یا ۱۳۰۱ق) پدرش میرزا محمدتقی خان از صحافان سرشناس تهران بود[۱۰]. در دارالفنون در رشتهٔ زبان انگلیسی تحصیل کرد[۱۱]. در ۱۲۷۵ش در خیابان لاله‌زار، بالای خانهٔ کنت[(۴)]، مغازه‌ای گشود و به عرضهٔ امتعهٔ هندوستان پرداخت[۱۲]. سفرهای دور و درازی به دور دنیا رفت و در زمرهٔ تاجران سرشناس به شمار رفت[(۵)]. شاید نخستین ایرانی باشد که در لندن در ۱۲۷۶ش

---

(۱). از جمله *جولان قطار بدیع‌الاختراع اترموبیلی در خیابان شانزه‌لیزه* که گزارش ماوقع آن در حکمت (ش ۵۵، ۱۰ جمادی‌الثانی ۱۳۲۳ق/ ۲۰ آمرداد ۱۲۸۴ش، ص ۸) آمده است.

(۲). ۱۵ رمضان ۱۳۲۰ق/ ۲۴ آذر ۱۲۸۱ش. «دو ساعت در خانه [دربخانه، قسمت بیرونی سرای شاهی] بودیم، عکاس‌باشی سیمون‌تلگراف [سینماتوگراف] آورده بود به [مظفرالدین] شاه نشانی می‌داد».

(۳). سید *جعفر جوادزاده* که بعدها به پیشه‌وری (حدود ۱۲۷۲-۱۳۲۶ش) شهرت پیدا کرد به‌واسطهٔ داماد اول میرزا ابراهیم خان، بهمن شیدانی (وفات ح ۱۳۳۵ش) با خانوادهٔ عکاسباشی وصلت کرد. شیدانی که ابتدا رضاقلی میرزا نام داشت پس از انقلاب اکتبر و آغاز فعالیت‌های کمونیستی در ایران گرایشات چپ پیدا کرد و مدتی به عضویت هیأت تحریریهٔ نشریهٔ حقیقت درآمد. او در ضمن از پیشگامان آموزش زبان اسپرانتو در ایران به شمار می‌آید.

(۴). Count de Monte Forte (۱۲۱۸-۱۲۹۵ش)، صاحب منصب ایتالیایی/ اتریشی، رئیس و مؤسس نظمیه در دورهٔ ناصرالدین شاه.

(۵). *سفرنامهٔ سدیدالسلطنه*، تصحیح و تحشیه: احمد اقتداری، انتشارات بهنشر، ۱۳۶۲ش، ص ۱۳۶.

به تماشای تصاویر متحرک نشست[۱۳]. از اوایل دهۀ ۱۲۸۰ش با نوشتن مواعظ و مکتوباتی، ازجمله در روزنامۀ *ادب*، می‌کوشید، به خیال خود، ایران انگلیس و طهران پاریس شود[۱۴].

صحاف‌باشی(۱) نخستین کسی بود که سینما را به میان مردم آورد و در ماه رمضان ۱۳۲۱/آبان - آذر ۱۲۸۲ جلسات نمایش فیلم در پشت مغازه‌اش در لاله‌زار برپا کرد[۱۵]. تماشاگران این سینما البته اغلب اعیان و فرنگی‌ها بودند و ظاهراً یک ماهی بیشتر دوام نیاورد. تا اینکه در ۱۲۸۴ش در مغازۀ دیگری در خیابان چراغ گاز (چراغ برق و امیرکبیر بعدی) سینمای دیگری ترتیب داد[۱۶]. این سینما به اعتبار خاطرات رجال سیاسی[۱۷] و ادبی[۱۸]، برنامه‌های منظم‌تری داشت و حتی در ورودی آن شهر فرنگ(۲) قرار داده شده بود. بااین‌همه، عمر این سینما نیز کوتاه بود و تا افتتاح سینمای عمومی بعدی به دست روسی خان در ۱۲۸۶ش[۱۹] مردم تهران از تماشای تصاویر متحرک محروم بودند.

در سال‌های پر تب و تاب پیش از اعلان فرمان مشروطیت، صحاف‌باشی در عرصه‌های سیاسی و اجتماعی نیز فعالیت بسیاری داشت. ازجمله از طرفی در جریان سخنرانی‌های سید جمال واعظ(۳) میان مردم قلم و کاغذ تقسیم می‌کرد و می‌گفت: «بروید بخوانید و بنویسید تا دارای سواد و فهم بگردید»[۲۰]. و از طرف دیگر با اعضای انجمن مخفی حشر و نشر داشت[۲۱]. تا اینکه به دلیل بدهی به ارباب جمشید(۴) خانه‌اش مصادره و خودش به حبس افتاد[۲۲]. سرانجام نیز با حراج هر آنچه در دکان‌هایش داشت، از جمله یک دستگاه ماشین سینماتوگراف و پرده‌های متعدد آن[۲۳]، جلای وطن کرد و به حیدرآباد دکن رفت[۲۴].

صحاف‌باشی در هند نیز به فعالیت‌هایش ادامه داد و در کنار مقاله‌نویسی و نامه‌پراکنی

---

(۱). در گزارشی از «جشن سال اول مدارس و مکاتب جدیده» در *تربیت* (شم ۱۴۳، ۶ صفر ۱۳۱۷ق/۲۶ خرداد ۱۲۷۸ش، ص ۴) از صحاف‌باشی با عنوان مدیر دارالتجارۀ هندی و در زمرۀ رجال معارف‌پرور یاد می‌شود.

(۲). نوعی صندوق العایب یا peep show.

(۳). سید جمال‌الدین واعظ (حدود ۱۲۴۲-۱۲۸۷ش)، پدر محمدعلی جمال‌زاده و از خطیبان سرشناس صدر مشروطیت.

(۴). ارباب جمشید جمشیدیان (۱۲۲۹-۱۳۱۱ش)، از بازرگانان سرشناس زرتشتی.

دربارهٔ اوضاع و احوال ایران و ایرانیان[۲۵]، به انتشار نشریهٔ *نامهٔ وطن* پرداخت[(۱)]. در اوایل دههٔ ۱۲۹۰ش به ایران بازگشت و به دنبال بازیافتن حق و حقوق از دست رفتهٔ خویش رفت[(۲)]، اما توفیقی نیافت. سال‌های آخر عمر را در مشهد گذراند و در قبرستان باغ نادری به خاک سپرده شد[۲۶]. برادر بزرگ‌تر میرزا ابراهیم خان، میرزا اسماعیل خان سرتیپ از مترجمان (انگلیسی‌زبان) سرشناس پرکار در دورهٔ مظفرالدین شاه بود. پسر دومش، ابوالقاسم رضایی (۱۲۹۵-۱۳۷۶ش) از مؤسسان استودیو ایران فیلم و سازندهٔ *خانهٔ خدا* (۱۳۴۵ش) از پیشگامان سینمای مستند و دوبله در ایران به شمار می‌رود.

روسی خان (۱۲۵۴-۱۳۴۶ش) با نام ایوانف[(۳)] از پدری انگلیسی و مادری تاتار روس به دنیا آمد. کارش را با شاگردی در عکاسخانهٔ عبدالله میرزا قاجار[(۴)] آغاز کرد، تا اینکه خود نیز عکاسخانه‌ای در خیابان علاءالدوله [فردوسی بعدی] به راه انداخت[۲۷]. خیلی زود در تهران به شهرت رسید[(۵)] و در کنار عکاسی به نمایش فیلم در دربار، خانه‌های اعیان و مجالس و جشن‌ها پرداخت[۲۸]. با رونق کارش ابتدا در حیاطی کنار عکاسخانه و بعد در دروازه قزوین و تالار دارالفنون به تماشاخانه‌ای مشغول شد. ظاهراً در این دوره فیلم نیز برمی‌داشت[(۶)]. در اوایل تابستان ۱۲۸۸ش، در پایان استبداد صغیر و فتح تهران عکاسخانه‌اش غارت شد[۲۹]. اما سپس در اواخر تابستان همان سال، پس از فرار محمدعلی شاه (۱۳۲۴-۱۳۲۷ق)، کوشید تا در طبقهٔ فوقانی مطبعهٔ فاروس به کارش ادامه دهد.

---

(۱). طی سال ۱۲۸۶ش هفت شماره از *نامهٔ وطن* منتشر شد.

(۲). سازمان اسناد ملی ایران: شمارهٔ سند: ۲۹۸۰۰۶۲۳۹؛ محل در آرشیو: ۲-۱۰۹ ج ۳ آ و ۱.

(۳). Ivanov، در ثبت نام کوچک روسی خان اغلب دچار خطا شده و او را به نام دستیارش (مهدی مصورالملک) خوانده‌اند.

(۴). عبدالله میرزا قاجار (حدود ۱۲۲۹-۱۲۸۷ش)، از عکاسان سرشناس دورهٔ قاجار.

(۵). روسی خان به نوعی عکاس معتمد اعیان و اهل دربار بود، اما از مردم عادی نیز عکس می‌گرفت؛ از جمله این او بود که عکس یادگاری عباس آقا صراف تبریزی را چند روزی پیش از کشتن میرزا علی‌اصغر خان امین‌السلطان ـــ اتابک اعظم (۱۲۳۶-۱۲۸۶ش) برداشت.

(۶). روسی خان ادعا کرده که در ۱۹۰۹م [۱۲۸۷/۸۸ش] از میرزا ابراهیم خان عکاس‌باشی دوربینی از نوع گومون خریده و در عاشورای محرم ۱۹۰۹م [۱۳ بهمن ۱۲۸۷ش] از مراسم عزاداری فیلمی برداشته، اما پس از ظهور در روسیه امکان نمایش آنرا در ایران پیدا نکرده است. ـ از اصل دست‌نویس مقالهٔ فرخ غفاری، «اولین آزمایش‌های سینمایی در ایران».

وی توفیق چندانی به‌دست نیاورد و در ۱۲۹۱ش عکاسخانهٔ خود را به مصورالملک[۱] سپرد و ایران را ترک کرد[۲]. او تا آخرین روزهای زندگی محمدعلی میرزا به او وفادار بود و در مراسم کفن و دفن شاه سابق در سن رموی[۳] ایتالیا شرکت داشت[۳۰]. پس از فوت احمد شاه (۱۳۲۷-۱۳۴۴ق) به سن کلو[۴] در حومهٔ پاریس رفت و نزد بیوهٔ محمدعلی میرزا، ملکه جهان[۵]، در خدمت دودمان قاجار بود. در همانجا نیز درگذشت[۶].

آنتوان خان[۷] (۱۸۵۱-۱۹۳۳م) با نام آنتوان سوریوگین[۸] در سفارت روسیه در تهران به دنیا آمد. پدرش ارمنیِ روس و دیپلمات/ شرق‌شناس بود. پس از مرگ پدر، مادر و فرزندانش را به زادگاهش تفلیس برد. آنتوان به آموزش نقاشی و بعد عکاسی پرداخت. تا اینکه تحت تأثیر دمیتری یرماکوف[۹] علاقمند عکاسی از ایران و ایرانی شد و همراه دو برادرش به ایران بازگشت. با افتتاح عکاسخانه‌ای در ۱۲۶۲ش در خیابان علاءالدوله[۱۰] مورد توجه قرار گرفت و پس از چندی در زمرهٔ عکاسان رسمی در دربار ناصرالدین شاه درآمد. در کنار عکاسی از اعیان و اشراف به گوشه و کنار ایران ــ اغلب با سیاحان فرنگی ــ سفر کرد و از بناهای تاریخی، مناظر بکر و مردم عادی عکس برداشت. عکس‌هایش بسیار مورد استفادهٔ شرق‌شناسان قرار گرفت و در سفرنامه‌ها و کتاب‌های

---

(۱). میرزا مهدی خان مصورالملک (وفات: ۱۳۰۷ش). از نقاشان سرشناس دورهٔ قاجار.

(۲). در «دوسیهٔ دعوی طلب اجاره از خیاطی کلیمی»، مصورالملک خود را مدیر و کارگر عکاسخانهٔ روسی خان می‌خواند و در ۱۷ ثور ۱۳۳۴ق/۱۷ اردیبهشت ۱۳۹۵ش اعلام می‌کند که او قریب سه سال و نیم پیش به روسیه رفته است. ـ سازمان اسناد ملی ایران: شمارهٔ سند: ۳۶۰۰۰۴۱۷؛ محل در آرشیو: ۸۲۹ آ۳آ و ۱.

(3). Sanremo (4). Saint-Cloud

(۵). زهرا قاجار، ملکه جهان (حدود ۱۲۵۴-۱۳۲۶ش)، تنها همسر عقدی محمدعلی شاه.

(۶). بعضی از اطلاعات مربوط به روسی خان (از جمله در مورد تاریخ تولد و مرگ و اصل و نسب) از دو گفت و گوی منحصر به‌فرد او با فرخ غفاری (در سال‌های ۱۳۲۸ و ۱۳۴۱ش) به دست آمده است.

(۷). ۱۸۵۱م تاریخی است که بر سنگ قبر آنتوان خان حک شده است، بنابراین دیگر تاریخ‌های تولد که در منابعی مثل *ایرانیکا* آمده قابل اعتنا نمی‌تواند باشد.

(۸). Antion Sevruguin؛ البته فامیلش در منابع مختلف (حتی مُهر پشت عکس‌هایش) به صورت‌های مختلف ثبت شده است؛ از جمله Sevrunian، Sevrugin و Sevragine.

(۹). Dmitri Ivanovich Ermakov (Yermakov یا Jemakov) (۱۸۴۵ یا ۱۸۴۶-۱۹۱۶م)، از عکاسان سرشناس روس.

(۱۰). ۱۲۶۲ تاریخی است که بر کاشی‌های سر در عکاسخانهٔ آنتوان خان آمده بود. این سردر هم‌اکنون در موزهٔ «عکاسخانهٔ شهر» نگهداری می‌شود.

بسیاری ــ اغلب بدون ذکر نامی از عکاس ــ به چاپ رسید[۱]. ویرانی عکاسخانه در جریان ناآرامی‌های انقلاب مشروطیت و به توپ بستن مجلس دورهٔ سلطنت محمدعلی شاه و سپس گزند ایام حکومت رضا شاه (۱۳۰۴-۱۳۲۰ش) که در پی حفظ یادگارهای دورهٔ قاجار نبود، از بیش از ۷۰ هزار نگاتیو شیشه‌ای آنتوان خان ۶۹۶ تا بیشتر برجا نگذاشت. این مجموعه هم اکنون در اختیار بنیاد اسمیتسونی‌ین است[۲]. ۱۶۸ قطعه از عکس‌های او را نیز دیپلماتی هلندی در اختیار موزهٔ ملی نژادشناسی شهر لیدن[۳] گذاشت[۳۱].

آنتوان خان سفرهای متعددی به اروپا داشت و در جریان آخرین اختراعات و پیشرفت‌های صنعت و هنر عکاسی بود. در دو نمایشگاه عکاسی (در بروکسل، ۱۸۹۷م و پاریس، ۱۹۰۰م) نیز برندهٔ مدال شده بود[۴]. با توجه به اعلان‌های دستی به‌جا مانده[۵]، آگهی‌های نشریات تهران[۳۲] و *خاطرات ملیجک*[۳۳]، آنتوان خان حداقل از اواخر تابستان ۱۲۸۸ش تا بهار ۱۲۹۳ش در بالاخانهٔ آپارتمان اردشیر خان در خیابان علاءالدوله و خانه‌های اعیان، با وقفه‌هایی، جلسات نمایش فیلم برپا می‌داشته است.

آنتوان کتابی با نام *فن عکاسی*[۶] داشت و لقب خان را از مظفرالدین شاه گرفته بود. در دوره‌ای خود را عکاس روس معرفی می‌کرد، اما در سال‌های آخر عمر می‌خواست که پروردهٔ ایران خوانده شود. در تهران درگذشت و در گورستان روس‌ها در

---

(۱). از جمله در:

A Surevy of Persian Art from Prehistoric Time to the Present (۱۹۳۸-۱۹۵۸م)، نوشتهٔ Arthur Upham Pope (۱۸۸۱-۱۹۶۹م).

(۲). Smithsomnan Institution. برای دیدن نمونهٔ این عکس‌ها رجوع شود به:

www.asia.si.edu/archives/finding-asid/sevruguin.

(3). Leiden

(۴). «آنتوان سوریوگین»، محمدحسن سمسار، بخارا، شم ۲۳، فروردین ـ اردیبهشت ۱۳۸۱ش، ص ۲۷۱.

(۵). ازجمله در *سازمان اسناد ملی ایران*: اعلان دیواری [قبل از] ۱۱ ربیع‌الثانی ۱۳۳۲ق/ ۱۸ اسفند ۱۲۹۲ش، شمارهٔ سند: ۳۶۰٬۰۰۷٬۶۸۳، محل در آرشیو: ۴۴۳ ج۱آو۱.

(۶). آنتوان خان که چند زبان می‌دانست رساله‌ای از عکاس سرشناس فرانسوی آلفونس لیبر (Alphonse Liebert، ۱۸۲۷-۱۹۱۳م) را در ۱۲۹۵ق ترجمه و به مظفرالدین شاه در زمان ولیعهدی تقدیم کرده بود.

دولاب به خاک سپرده شد. پسرش آندره معروف به درویش مینیاتوریست سرشناسی بود[۱].

اردشیر خان (۱۲۴۲-۱۳۰۷ش) با نام آرداشس بادماگریان به دنیا آمد. از ارامنهٔ تبریز بود و از تجار سرناش به‌شمار می‌رفت. برای نخستین بار، برای بازدید از نمایشگاه جهانی پاریس در ۱۹۰۰م/۱۲۷۹ش به اروپا رفت. در سال‌های میانی دههٔ ۱۲۸۰ش عمارت بزرگی در خیابان علاءالدوله، روبه‌روی بانک استقراضی روس ــ ایران بعد، صندوق پس‌انداز ملی ــ ساخت. در طبقهٔ همکف کتابفروشی بارنائود[۳۴] تا سال‌ها دایر بود و در سالن طبقهٔ فوقانی[۳۵] به اعتبار اعلان‌های دیواری به‌جا مانده[۲]، آگاهی‌های روزنامه‌ها[۳۶] و خاطرات رجال[۳۷] از اواخر تابستان ۱۲۸۸ش تا اوایل بهار ۱۳۰۷ش، با وقفه‌هایی جلسات نمایش فیلم برپا بود. سالن عمارت ابتدا با شرکت آنتوان اردشیر خان آنرا با نام سینما جدید/ مدرن سینما به راه انداخت[۳۸]. بعدها، این سالن سینما خورشید خوانده شد و در دوره‌هایی که اردشیر خان به کارش در خیابان لاله‌زار (در سالن گراند هتل و طبقهٔ فوقانی مطبعهٔ فاروس) ادامه داد همچنان از همین نام استفاده کرد. گهگاه تابستان‌ها در فضای باز نیز نمایش‌هایی می‌داد[۳۹].

اردشیر خان ظاهراً نخستین آپارات خود را از میرزا ابراهیم خان عکاس‌باشی خرید[۴۰]، اما با پیشرفت کارش قطعاً آپارات‌های دیگری را از فرنگستان وارد کرد[۴۱]. فیلم‌هایش را نیز یا خود یا به‌واسطهٔ سفارتخانه‌های خارجی[۴۲] تهیه می‌کرد. طی سال‌های طولانی فعالیت[۴۳] به کار سینماداری در تهران نظم، رونق و اعتبار بخشید؛ از جمله نمایش‌هایی ویژه ترتیب داد[۴۴] و امکانی فراهم آورد تا دانش‌آموزان مدارس مجانی از سینما استفاده کنند[۴۵]. از نخستین سینمادارانی بود که در نمایش فیلم‌های فرنگی خلاصه داستان به دست داد[۴۶]، از میان‌نویس‌های فارسی بهره برد[۴۷]، سینمای زنانه برپا کرد[۴۸] و فیلم‌های مستند ـ خبری تهیه شده را در خود ایران به نمایش عمومی گذاشت[۴۹]. هنگامی که

---

(۱). آندره سوریوگین درویش، پروردهٔ ایران (۱۲۷۵-۱۳۷۵ش) که در سال ۱۳۱۳ش تصاویر *شاهنامهٔ* فردوسی (۴۱۶ مجلس) را در تالار دانشسرای عالی تهران به نمایش گذاشت.

(۲). از جمله در سازمان اسناد ملی ایران: شمارهٔ سند ۳۶۰۰۰۵۰۲۷، محل در آرشیو: ۲۱۲ت ۳آو۱.

برای معالجه به فرانسه رفته بود در پاریس زیر عمل جراحی درگذشت[۱].

ژرژ اسماعیلیف[۲]، از آشوری‌های سلماس[۳] بود که در سال‌هایی از دهۀ ۱۳۰۰ش در زمینۀ سینماداری و فیلمبرداری فعالیت مؤثری داشت. البته به‌طوری‌که خودش ابراز داشته[۵۰] در ۱۲۸۸ش از ایران و قفقاز و در آغاز دورۀ پهلوی از تاج‌گذاری رضا شاه و افتتاح راه‌آهن و ورزشگاه امجدیه (شهید شیرودی بعدی) فیلم‌هایی گرفته است. اما آنچه که از حاصل کار فیلمبرداری او به‌جا مانده فیلم‌هایی است از «جشن فارغ‌التحصیلی دورۀ سوم مدرسۀ نظام در ۱۳۰۴ش» و «کلنگ‌زنی در جشن افتتاح راه‌آهن در ۱۳۰۶ش». درحالی‌که از گزارش‌های نشریات آن سال‌ها برمی‌آید که بیش از اینها فیلم برداشته باشد[۵۱]. برای نخستین بار نام اسماعیلیف، به عنوان مدیر سینما، در اعلان‌های سینما پاته دیده می‌شود که از ۱۳۰۱ تا ۱۳۰۵ش در تهران دایر بود[۵۲]. پاته پس از خورشیدِ اردشیر خان و پالاسِ تامپور سومین سینمای «امروزی» ایران به شمار می‌آمد. در پاته هم فیلم‌های جدید و متنوع به نمایش درمی‌آمد و هم از ارکستر (برای همراهی موسیقی با تصاویر[۵۳]، دیلماج[۵۴] (مترجم حضوری) و میان‌نوشته‌های فارسی[۵۵] بهره برده می‌شد.

اسماعیلیف در اوج کار سینماداری با اردشیرخان رقابت می‌کرد[۵۶]. مشخص نیست که چرا در عمدۀ سال‌های حکومت رضا شاه، اسماعیلیف حضوری درخور سابقه و قابلیت‌هایش نداشته است. طی جنگ جهانی دوم و در سال‌های اشغال ایران گزارشی از بازگشت اسماعیلیف، به عنوان مدیرِ فنی «شرکت فیلمبرداری ایران» به چاپ می‌رسد[۵۷]؛ اما نه کار اسماعیلیف به جایی می‌رسد و نه کار شرکت ... .

از آغاز سلطنت محمدعلی شاه سینما از انحصار دربار خارج شد. گزارش شده که فقط در ۱۲۸۷ش چهار سالن سینما در تهران دایر بوده است[۵۸]. اما متأسفانه، از آگهی‌های

---

(۱). بعضی از اطلاعات مربوط به اردشیر خان (از جمله تاریخ تولد و مرگ و اصل و نسب و لقب) از گفتگوهای پسر او، آلک با محمد تهامی‌نژاد و جمال امید به دست آمده است.

(۲). در میان نوشته‌های فیلم *جشن فارغ‌التحصیلی* ... نام اسماعیلیف با حروف لاتین این‌گونه ثبت شده است: Georges Ismaloff. در معدود متن‌هایی که در آنها اشاره‌ای به اسماعیلیف شده نیز گاه از او با نام اسمالو یاد می‌کنند.

(۳). به روایت آلک پادماگریان (پسر اردشیر خان) در گفتگویی با محمد تهامی‌نژاد، به نقل از «سینما در تصور قدما»، نوشتۀ محمد تهامی‌نژاد، *گزارش فیلم*، شم ۲۷ و ۲۸ نیز ۱۳۷۱ش.

نشریات، خاطرات رجال و اسناد به‌جا مانده اطلاعات قابل توجهی دربارهٔ شرح احوالات و چند و چون کار سینماداران به‌دست نمی‌آید. به‌جز کسانی که از آنان به عنوان پیشگام یاد شد می‌توان به اشخاص زیر نیز اشاره داشت:

ـ آقایف که از مهاجران قفقازی بود و در سال‌های ۱۲۸۶ و ۱۲۸۷ش رقیب روسی خان به شمار می‌رفت. مدتی نیز در قهوه‌خانهٔ زرگرآباد[۵۹] در خیابان چراغ گاز و مغازه‌ای در خیابان ناصریه[۶۰] (ناصرخسرو بعدی) فیلم‌هایی به نمایش گذاشت.

ـ میرزا عنایت‌الله خان که در خیابان مریضخانه (سپه و امام خمینی بعدی) داروخانه داشت و در ۱۲۸۷ش در طبقهٔ فوقانی آن نمایش‌هایی برپا می‌شد[۶۱].

ـ امیرخان جوانشیر اورمیه که ابتدا شاگرد روسی خان بود و بعد خود در ۱۲۸۸ش سالنی در خیابان ناصریه به راه انداخت[۶۲]. گفته‌اند که در شهرستان‌ها، از جمله در کردستان، نمایش‌هایی داده است[۶۳]. امیر خان در آخرین سال‌های حکومت احمد شاه در خیابان ناصریه «مغازه آهن» را که نوعی دارالصنایع بود اداره می‌کرد[۶۴].

ـ غلامرضا خان اکونومی (۱۲۴۸-۱۳۳۸ش) که از اواخر دههٔ ۱۲۸۰ش عکاسخانه[۶۵] داشت و از جمله کوشش‌های قابل توجه او تهیه و کپی مجموعه‌ای از عکس‌های مربوط به دورهٔ مشروطیت برای کتاب *واقعات اتفاقیه روزگار*(۱) بود. غلامرضا خان طی دههٔ ۱۲۹۰ش در جنب عکاسخانهٔ خود در خیابان لاله‌زار[۶۶] و در سالنی در خیابان مریضخانه[۶۷] فیلم‌هایی به نمایش گذاشت. برای خانه‌ها[ی چراغ برق‌دار و غیر چراغ برق‌دار] نیز آمادهٔ ترتیب نمایش سینماتوگراف بود[۶۸].

ـ م. تامپور از اتباع روس که در سال‌های ۱۲۹۸ و ۱۲۹۹ش رقیب اردشیر خان به شمار رفت و مؤسس سینما پالاس در سالن گراند هتل بود. آنچنان‌که از برنامه‌های سینما پالاس برمی‌آید، تامپور بود که تماشاگر ایرانی را برای نخستین بار با فیلم‌های بلند سینمایی(۲) (اغلب روسی و فرانسوی) آشنا کرد. در نمایش‌های سینما پالاس استفاده

---

(۱). *واقعات اتفاقیه در روزگار*، محمدمهدی شریف کاشانی [نسخهٔ خطی: ۱۳۳۳ق/۱۲۹۳ش و نسخهٔ چاپی:] به کوشش منصوره اتحادیه (نظام مافی) و سیروس سعدوندیان، نشر تاریخ ایران، ۱۳۶۲ش.

(۲). از جمله Salambo (۱۹۱۴م) به کارگردانی Domenico Gaido و Le comte de Monte Cristo (۱۹۱۸م) به کارگردانی Henri Pouctal.

از ارکستر برای همراهی موسیقی با تصاویر حرفه‌ای و جدی بود[۱].

ـ میرزا اسماعیل خان حاجی نایب معیلی (۱۲۴۹-۱۳۳۵ش) که از قنادان سرشناس تهران بود و در سال‌های آخر حکومت احمد شاه در کافه بلوار خیابان لاله‌زار برای مشتریان نمایش‌های مجانی می‌داد[۶۹].

ـ ابراهیم صفایی که، حداقل در ۱۳۰۱ش، در مهمانخانهٔ اقتصاد دروازه قزوین سینمایی با نام نور داشت[۷۰].

از سال‌های آخر دههٔ ۱۲۸۰ش در کنار نمایش‌های عمومی در معدود سالن‌های موجود در تهران، نمایش سینماتوگراف به مناسبت‌های ویژه[۷۱] و خیریه[۷۲] در همین سالن‌ها و مکان‌های مختلف (مدارس[۷۳]، سفارتخانه‌ها[۷۴] و ...) معمول بود و با استقبال روبه‌رو می‌شد.

سینما در ولایات

از اواخر دههٔ ۱۲۸۰ش در بسیاری از شهرهای ایران، به‌طور خصوصی و عمومی، جلسات نمایش فیلم، اغلب به‌طور نامنظم، برپا می‌شد. در مورد بعضی از شهرها می‌توان گفت که با تهران در ارتباط بوده‌اند و فیلم‌های مورد نیاز خود را از سینماداران پایتخت تأمین می‌کرده‌اند. اما در مورد بقیه دقیقاً مشخص نیست که کی وارد عرصه شدند و چگونه و چقدر به کارشان ادامه دادند.

از میان شهرهای صاحب سینما، در دوران قاجار، می‌توان اشاره داشت به:

تبریز ـ با نام «ایلزیون ایران»[۲]، به استناد یک اعلان دیواری به‌جا مانده[۳] و آگهی‌های روزنامهٔ تبریز[۷۵] در سال‌های ۱۲۸۹ و ۱۲۹۰ش در محله‌های ارمنستان و ششکلان، سورن نامی فیلم نمایش می‌داده است. در این دوره حتی مقاله‌ای در معرفی «سینماتوگراف» در روزنامهٔ تبریز به چاپ می‌رسد[۷۶]. پس از حملهٔ قوای روسیه و اشغال شهر این نمایش‌ها

---

(۱). سازمان اسناد ملی ایران: شمارهٔ سند ۳۶۰۰۰۱۲۹۶، محل در آرشیو: ۷۱۰ب‌آو۱.

(۲). Illusio. ظاهراً برای انتخاب این نام، یکی از نخستین سالن‌های سینما در روسیه، ایلزیون مسکو را در نظر داشته‌اند.

(۳). اعلانی متعلق به یحیی ذکاء که به موزهٔ سینمای ایران اهدا شد. در این اعلان دیواری، به تاریخ ۲۵ شعبان ۱۳۲۸/ ۸ شهریور ۱۲۸۹ش از افتتاح الیزیون ایران در محلهٔ ارمنستان در خانهٔ وارتا وارتان یانس خبر داده می‌شود.

متوقف شد. اما خیلی زود در سالن‌هایی بار دیگر به نمایش فیلم پرداخته شد[۱]. تا اینکه در ۱۹۱۷م/۹۶-۱۲۹۵ش سینما سولی[۲] آغاز به کار می‌کند[۳]. مدیریت سینما را آلک ساگینیان[۴]، عموی سهراب ساگینیان نمایندهٔ ارامنه در ۹ دورهٔ مجلس شورای ملی، به عهده داشت و ظاهراً تا چند سال پس از کودتای ۱۲۹۹ش نیز دایر بود.

مشهد ـ به استناد به جا مانده[۵]، خاطرات رجال[۷۷] و آگهی‌های نشریات[۷۸] از ابتدای دههٔ ۱۲۹۰ش، از جمله موسی خان اعتبارالسلطنه غفاری در کوچهٔ کنسولگری افغان (ارگ بعدی)، در سالن‌هایی فیلم‌هایی نمایش می‌داده است.

رشت ـ به روایت گزارش‌های نشریات[۷۹] از اوایل دههٔ ۱۲۹۰ش، در سالنی در سبزه‌میدان، از جمله توسط انجمن فرهنگ[۶]، فیلم به نمایش درمی‌آمده است. این سالن را آلوش بیک[۷] نامی اداره می‌کرد و خورشید، بعد فرهنگ و بعدتر (از ۱۳۰۷ش) ایران خوانده می‌شد.

بندر انزلی ـ به روایت گزارش‌های نشریات[۸۰] و بعضی از خاطرات[۸۱] از ابتدای دههٔ ۱۲۹۰ش مردم با سینما آشنایی داشته‌اند. حتی میرزا عباس خان عمید همایون که سال‌ها نایب‌الحکومه و حاکم انزلی بود در همین دوره سالنی افتتاح کرد و تابستان‌ها،

---

(۱). از جمله «سینما تئاتر آپولو» در محلهٔ قلعه، جنب کلوب روس‌ها. «زنان و کودکان بدون تفاوت ملیتی و دینی می‌توانند به تماشای سینماتوگراف بیایند».

(۲). Soleil، لغت فرانسوی به معنای خورشید.

(۳). اغلب از سینما سولی، به عنوان نخستین سینمای ایران یاد شده («در سالن نسبتاً بزرگی در طبقهٔ دوم مدرسهٔ کاتولیک‌های لازاری فرانسوی، جنب کلیسای آنان در گذر «پاساژ») و تاریخ افتتاح آنرا «۱۹۰۰ میلادی برابر ۱۲۸۰ خورشیدی» قید کرده‌اند. درحالی‌که مجموعهٔ مدرسه و کلیسای کاتولیک‌ها در ۱۳۲۸ق/۱۹۱۰م بنا می‌شود و تاریخ افتتاح سینما در سر کاغذ آن ۱۹۱۷م آمده است.

(۴). آلک ساگینیان با خانوادهٔ اردشیرخان، نسبت سببی داشت و به اعتبار یادداشتی به‌جا مانده از طرف او خطاب به یکی از پسران اردشیرخان، این دو سینمادار پیشگام برای تأمین فیلم‌های مورد نیاز با یکدیگر در ارتباط بوده‌اند.

(۵). از جمله «سواد درخواست کنسول روس» به تاریخ ۱۳ صفر ۱۳۳۹/ ۲۴ بهمن ۱۲۸۹ (مبنی بر اینکه میر مرتضی نامی، تبعهٔ روس، قصد دارد در مشهد به نمایش فیلم بپردازد). ـ سازمان اسناد ملی ایران: میکروفیلم: ۲-۲۷-۲۷-۲۹۳.

(۶). انجمنی که به تبعیت از انجمن فرهنگ تهران توسط میرزا حسین خان جودت (بعدها سرپرست معارف حکومت جنگل) تشکیل شده بود.

(۷). احتمالاً همان Alyosh.

در فضای باز به نمایش فیلم پرداخت. تا اینکه در ۱۲۹۶ش به قتل رسید و بساط سینما تا مدتی (افتتاح سینما وطن در ۱۳۰۴ش) برچیده شد[۸۲].

کرمان ـ به اعتبار اسناد[۱] به‌جا مانده، در دورهٔ ریاست مجدالاسلام کرمانی[۲] بر معارف کرمان در ۱۲۹۶ش در مدرسهٔ دولتی شهر، برای تهیهٔ کتاب برای اطفال یتیم، به نمایش فیلم پرداخته‌اند.

سیستان ـ به روایت گزارش نشریات در چند ماهی پیش از کودتای ۱۲۹۹ش و سال پس از آن، توسط تاجری هندی، فیلم به نمایش درمی‌آمده است[۸۲].

شیراز ـ نشریهٔ *فارس*[۸۴] در سال ۱۲۹۹ش خبر از افتتاح «کافه و سینمای جنوب» در خیابان جمشیدیان می‌دهد. اما دقیقاً مشخص نیست که این سالن آغاز به‌کار می‌کند یا خیر.

همدان ـ به‌رغم اسناد به‌جا مانده[۳] که خبر از مخالفت علما و مجتهدان می‌دهد. جرج چرچیل[۴]، از اتباع انگلستان، پس از کودتای ۱۲۹۹ش و حداقل در ۱۳۰۱ش اقدام به نمایش فیلم می‌کند[۸۵].

بوشهر ـ در آخرین سال‌های حکومت احمد شاه، حاج یحیی فیروزی[۵] که عکاسخانهٔ معتبری در پشت مسجد سعدون داشت در کنار کار عکاسی البسه، کفش و کلاه فرنگی می‌فروخت. تا اینکه با کمک بازرگان سرشناس، علی وکیلی[۶]، آپاراتی وارد کرد و در خانه‌ای در کوی کوتی به نمایش فیلم پرداخت. ظاهراً خیلی زود این سینما را به دلیل مخالفت‌هایی که می‌شد غارت کردند و به آتش کشیدند[۸۶].

---

(۱). سازمان اسناد ملی ایران: شمارهٔ سند: ۲۹۷۰۲۳۴۹۴؛ محل در آرشیو: ۵۲۳ ظ ۲ آ پ ۱.

(۲). احمد مجدالاسلام کرمانی (۱۲۵۰-۱۳۰۲ش)، از روزنامه‌نگاران صدر مشروطیت.

(۳). سازمان اسناد ملی ایران: شمارهٔ سند ۲۹۷۰۳۵۱۱۴، محل در آرشیو: ۵۳۸ ل ۳ آ پ ۱.

(4). George Churchill

(۵). شاگرد میرزا حسن چهره‌نگار، معروف به عکاس‌باشی (حدود ۱۲۳۲-۱۲۹۴ش) که در ۱۲۷۲ش نخستین عکاسخانه را در بوشهر به راه انداخت. این عکاسخانه مدتی در اختیار برادر کوچک‌تر میرزا حسن، میرزا محمدرضا (حدود ۱۲۴۷-۱۲۸۱) بود و بعد به یحیی فیروزی سپرده شد.

(۶). علی وکیلی (۱۲۶۷-۱۳۴۶ش)، مؤسس گراندسینما و ناشر مجلهٔ *سینما و نمایشات* در تهران.

پی‌نوشت

۱. ناظم‌الاسلام کرمانی، ۶۵۰/۳-۶۵۷
۲. مظفرالدین شاه، ۱۰۰/۲-۱۰۱
۳. عدل، ۷۰
۴. غفاری، «میرزا ابراهیم ... »، ۲۰
۵. معیرالممالک، ۱۴۴
۶. مظفرالدین شاه، ۱۶۰/۲
۷. غفاری، «اولین ... »، ۵، ۲۷
۸. عزیزالسلطان، ۳۳۰
۹. رعد، س ۱۰، شم ۱۸، ۴
۱۰. *روزنامهٔ دولت ...* ، شم ۵۱۵، ۶
۱۱. *ایران*، شم ۵۵، ۳
۱۲. سدیدالسلطنه، ۱۳۶
۱۳. صحافباشی تهرانی، ۳۸-۳۹
۱۴. *ادب*، س ۴، شم ۱۵۳، ۶
۱۵. عزیزالسلطان، ۵۳۳
۱۶. «تماشای ... »، ۸-۹
۱۷. صحافباشی تهرانی، ۱۵
۱۸. «اولین فیلمهایی که ... »، ۴۲
۱۹. *حبل‌المتین*، س ۱، شم ۱۴۱، ۴
۲۰. جمال‌زاده، ۱۲۸
۲۱. ناظم‌الاسلام کرمانی، ۲۹۱/۱
۲۲. همو، ۴۳۳/۲
۲۳. *راهنمای کتاب*، س ۲۰، شم ۸-۱۰، ۶۹۲
۲۴. «مسافرت یک ... »، ۴۱
۲۵. *حبل‌المتین کلکته*، س ۱۵، شم ۳۷، ۵
۲۶. امید، ۲۴
۲۷. *صبح صادق*، شم ۱۰۶، ۴
۲۸. عزیزالسلطان، ۱۳۴۳
۲۹. سالور، ۱۵۵۷/۲
۳۰. *حبل‌المتین کلکته*، س ۳۳، شم ۲۲، ۱۷
۳۱. سمسار، ۲۷۱
۳۲. *ایران نو*، شم ۱۴، ۱
۳۳. عزیزالسلطان، ۱۶۲۲، ۱۶۵۶، ۱۷۹۷
۳۴. مشفق کاظمی، ۱۲۴/۱
۳۵. بهرامی، ۴۴-۴۵
۳۶. *ایران*، شم ۲۶۳۶، ۴
۳۷. متین دفتری، ۲۳
۳۸. *اطلاعات*، شم ۳۷-۸۲، ۸
۳۹. رعد، س ۷، شم ۲۰۶، ۴
۴۰. تهامی‌نژاد، ۱۵
۴۱. *ایران*، شم ۱۷۸۴، ۳
۴۲. رعد، س ۱۰، شم ۱۹۸، ۴
۴۳. *ایران*، شم ۱۹۶۹، ۴
۴۴. رعد، س ۶، شم ۱۶۹، ۴
۴۵. *ایران*، شم ۱۹۳۱، ۴
۴۶. رعد، س ۷، شم ۵۳، ۴
۴۷. رعد، س ۹، شم ۸، ۴
۴۸. *ایران*، شم ۱۸۶۳، ۲
۴۹. *ایران*، شم ۲۰۱۵، ۴
۵۰. *ایران فیلم*، شم ۲، ۱۵
۵۱. *ایران*، شم ۱۹۵۰، ۱۵
۵۲. *قانون*، س ۲، شم ۷۱، ۴

۵۳. *قانون*، س ۲، شم ۷۵، ۴
۵۴. *قانون*، س ۲، شم ۸۲، ۴
۵۵. *ستارهٔ ایران*، س ۹، شم ۹۳، ۴
۵۶. امید، ۷۹
۵۷. ایران‌پور، ۷
۵۸. سالور، ۲۱۸۵/۳
۵۹. *صبح صادق*، س ۱، شم ۱۶۶، ۲
۶۰. *صور اسرافیل*، س ۱، شم ۳۶، ۸
۶۱. *صبح صادق*، س ۲، شم ۷۵، ۴
۶۲. *ایران نو*، س ۱، شم ۲۳، ۱
۶۳. غفاری، «تاریخچهٔ ... »، ۲۷
۶۴. *ستارهٔ ایران*، س ۹، شم ۹۱، ۴
۶۵. شرق، شم ۹۶، ۱
۶۶. «سینما توگراف ... »، ۲
۶۷. *ایران*، شم ۸۱۰، ۴
۶۸. *ایران*، شم ۳۹۰، ۴
۶۹. *خواندنیها*، شم ۱۵۰۴، ۶۶
۷۰. *اتحاد*، شم ۲۰۲، ۴
۷۱. *ایران نو*، س ۱، شم ۹۴، ۱
۷۲. رعد، س ۶، شم ۱۶۹، ۴
۷۳. *شفق سرخ*، ۲
۷۴. *ستارهٔ ایران*، س ۹، شم ۱۷۸، ۱
۷۵. تبریز، س ۱، شم ۹۹، ۱
۷۶. *تبریز*، س ۱، شم ۳۴، ۴
۷۷. امید، ۸۲
۷۸. «سینما به اعانت ... »، ۳
۷۹. *ایران*، شم ۱۲۲، ۵
۸۰. *ایران نو*، س ۳، شم ۴۳، ۴
۸۱. امید، ۸۶
۸۲. طویلی، ۳۴۶/۲-۳۵۶
۸۳. رعد، س ۱۱، شم ۱۵۹، ۲
۸۴. *فارس*، س ۵، شم ۱، ۴
۸۵. ایران، شم ۱۲۰۴، ۳
۸۶. «تاریخ سینما در ... »، ۱۵۶

کتابشناسی:

اتحاد، ۲۳ سرطان/ تیر ۱۳۰۱ش، شم ۲۰۲.

ادب، ۱۰ جمادی‌الاول ۱۳۲۳ق، س ۴، شم ۱۵۳.

اطلاعات، ۱۹ رجب ۱۳۳۳ق، شم ۳۷-۸۲.

امید، جمال، *پیدایش و بهره‌برداری* (تاریخ سینما در ایران)، تهران، ۱۳۷۱ش.

«اولین فیلمهایی که در ایران نمایش دادند»، *گزارش فیلم*، ۱۵ شهریور ۱۳۷۱ش، شم ۲۵.

ایران، ۱۷ رمضان ۱۲۸۸ق، شم ۵۵.

همان، ۲۳ ذیقعدهٔ ۱۳۳۵ق، شم ۱۲۲.

همان، ۲۴ جمادی‌الاول ۱۳۳۷ق، شم ۳۹۰.

همان، ۲۵ ربیع الثانی ۱۳۳۹ق، شم ۸۱۰.

همان، اول سنبله/ اَمرداد ۱۳۰۱ش، شم ۱۲۰۴.

همان، ۱۱ حوت/ اسفند ۱۳۰۳ش، شم ۱۷۸۴.

همان، ۲۶ تیر ۱۳۰۴ش، شم ۱۸۶۳.

همان، ۲۶ مهر ۱۳۰۴ش، شم ۱۹۳۱.

همان، ۱۱ آذر ۱۳۰۴ش، شم ۱۹۶۹.

همان، ۳ بهمن ۱۳۰۴ش، شم ۲۰۱۵.

همان، ۱۹ آبان ۱۳۰۵ش، شم ۱۹۵۰.

همان، ۱۵ فروردین ۱۳۰۷ش، شم ۲۶۳۶.

ایران‌پور، «ژرژ اسمالو»، *ایران فیلم*، تهران، ۱۳۲۳ش، شم ۲.

ایران فیلم، تهران، ۱۳۲۳ش، شم ۲.

ایران نو، ۲۳ شعبان ۱۳۲۷ق، س ۱، شم ۱۴.

همان، ۴ رمضان ۱۳۲۷ق، س ۱، شم ۲۳.

همان، ۱۷ جمادی الاول ۱۳۲۹ق، س ۳، شم ۴۳.

همان، ۶ ذیحجهٔ ۱۳۳۷ق، س ۱، شم ۹۴.

بهرامی، عبدالله، *خاطرات* (از آخر سلطنت ناصرالدین شاه تا اول کودتا)، تهران، ۱۳۶۱ش.

«تاریخ سینما در بندر بوشهر»، یادی از پیر مطبوعات بوشهر (یادنامهٔ شادروان عبدالرحیم جعفری)، به کوشش قاسم یاحسینی، بوشهر، ۱۳۸۱ش.

تبریز، ۲۳ ربیع الاول ۱۳۲۹ق، س ۱، شم ۳۴.

همان، اول رمضان ۱۳۲۹ق، س ۱، شم ۹۹.

«تماشای علمی»، *ادب*، اول ربیع الاول ۱۳۲۳ق.

تهامی‌نژاد، محمد، «ریشه‌یابی یأس (۲)»، *دربارهٔ سینما و تآتر*، تهران، ۱۳۵۲ش.

جمال‌زاده، محمدعلی، «نامه‌ها»، *راهنمای کتاب*، فروردین ـ اردیبهشت ۱۳۵۷ش.

حبل‌المتین، ۶ رمضان ۱۳۲۵ق، س ۱، شم ۱۴۱.

حبل‌المتین کلکته، ۱۸ ربیع‌الاول ۱۳۲۶ق، س ۱۵، شم ۳۷.

همان، ۲۵ ذیحجهٔ ۱۳۴۳ق/ ۲۶ تیر ۱۳۰۴ش، س ۳۳، شم ۲۲.

خواندنیها، ۵ اسفند ۱۳۳۷ش، شم ۱۵۰۴.

راهنمای کتاب، آبان ـ دی ۱۳۵۶ش، س ۲۰، شم ۸-۱۰.

رعد، ۲۰ شوال ۱۳۳۳ق، س ۶، شم ۱۶۹.

همان، ۲۷ محرم ۱۳۳۴ق، س ۷، شم ۵۳.

همان، اول رمضان ۱۳۳۴ق، س ۷، شم ۲۰۶.

همان، ۱۶ رجب ۱۳۳۷ق، س ۱۰، شم ۱۸.

همان، ۹ صفر ۱۳۳۶ق، س ۹، شم ۸.

همان، ۲۰ ربیع الاول ۱۳۳۸ق، س ۱۰، شم ۱۹۸.

همان، ۱۴ ربیع‌الاول ۱۳۳۹ق، س ۱۱، شم ۱۵۹.

روزنامه دولت علیهٔ ایران، ۲۷ شعبان ۱۲۷۸ق، شم ۵۱۵.

سالور، قهرمان میرزا (عین‌السلطنه)، *روزنامهٔ خاطرات عین‌السلطنه*، به کوشش مسعود سالور و ایرج افشار، تهران، ۱۳۷۸ش.

ستارهٔ ایران، ۱۲ جدی/ دی ۱۳۰۲ش، س ۹، شم ۹۱.

همان، ۱۵ جدی، دی ۱۳۰۲ش، س ۹، شم ۹۳.

همان، ۱۲ ثور/ اردیبهشت ۱۳۰۳ش، س ۹، شم ۱۷۸.

سدیدالسلطنه، محمدعلی، *سفرنامه*، به کوشش احمد اقتداری، تهران، ۱۳۶۲ش.

سمسار، محمدحسن، «آنتوان سوریوگین»، *بخارا*، تهران، ۱۳۸۱ش، شم ۲۳.

«سینما به اعانت مدارس»، *نوبهار*، ۸ ربیع الاول ۱۳۳۳ق، شم ۱۷۴.

«سینما توگراف مجانی به مناسبت تاجگذاری احمدشاه»، *ارشاد*، ۲۲ شعبان ۱۳۳۲ق، شم ۵۸۲.

شرق، ۶ رجب ۱۳۲۸ق، شم ۹۶.

شفق سرخ، ۱۲ اسفند ۱۳۰۴ش.

صبح صادق، ۷ رجب ۱۳۲۵ق، س ۱، شم ۱۰۶.

همان، ۲۳ رمضان ۱۳۲۵ق، س ۱، شم ۱۶۶.

همان، ۱۷ ربیع الثانی ۱۳۲۶ق، س ۲، شم ۷۵.

صحافباشی تهرانی، ابراهیم، *سفرنامه*، به کوشش محمد مشیری، تهران، ۱۳۵۷ش.

صور اسرافیل، ۲۱ ربیع الاول ۱۳۲۶ق، س ۱، شم ۳۶.

طویلی، عزیز، *تاریخ جامع بندر انزلی*، بی‌تا، ۱۳۷۱ش.

عدل، شهریار، «آشنایی با سینما و نخستین گامها در فیلمبرداری و فیلمسازی در ایـران»، *طـاووس*، تهران، ۱۳۷۹ش، شم ۵ و ۶.

عزیزالسلطان، غلامعلی، *روزنامهٔ خاطرات*، به کوشش محسن میرزایی، تهران، ۱۳۷۶ش.

غفاری، فرخ، «اولین آزمایش‌های سینمایی در ایران»، *عالم هنر*، تهران، ۱۳۳۰ش، شم ۳ و ۴.

همو، «تاریخچهٔ سینما در ایران»، *عالم هنر*، تهران، ۱۳۳۰ش، شم ۴.

همو، «میرزا ابراهیم خان عکاسباشی نخستین فیلمبردار ایرانی»، *فیلم*، تهران، ۱۳۷۹ش، شم ۲۵۸.

فارس، ۲۳ ذیقعدهٔ ۱۳۳۸ق، س ۵، شم ۱.

قانون، ۱۹ جدی/ دی ۱۳۰۱ش، س ۲، شم ۷۱.

همان، ۲۴ جدی/ دی ۱۳۰۱ش، س ۲، شم ۷۵.

همان، ۵ دلو/ بهمن ۱۳۰۱ش، س ۲، شم ۸۲.

متین دفتری، احمد، *خاطرات یک نخست وزیر*، به کوشش باقر عاقلی، تهران، ۱۳۷۰ش.

«مسافرت یک خانم ایرانی در شصت سال قبل بدور دنیا»، *ترقی*، تهران، ۱۳۳۷ش، شم ۸۴۴.

مشفق کاشانی، مرتضی، *روزگار و اندیشه‌ها*، تهران، ۱۳۵۰ش.

مظفرالدین شاه، *سفرنامهٔ مبارکهٔ مظفرالدین شاه به فرنگ*، تحریر میرزا مهدی خان کاشانی، به کوشش علی‌محمد مجیرالدوله و علی دهباشی، تهران، ۱۳۶۱ش.

معیرالممالک، دوستعلی، *یادداشتهایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین شاه*، تهران، ۱۳۶۱ش.

ناظم الاسلام کرمانی، محمد، *تاریخ بیداری ایرانیان*، به کوشش سعیدی سیرجانی، تهران، ۱۳۵۷ش.

بخش چهارم

تاریخ اجتماعی

روستا و روستانشینی

اصغر کریمی

ده (در متون قدیمی دیه) محل سکونت خانوارهایی است که عمدتاً به‌کار کشاورزی مشتمل بر زراعت، باغداری دامداری، ماهیگیری و همچنین صنایع دستی اشتغال دارند. این ده‌نشینان را دهقان (معرب دهگان)، زراع و کشاورز گفته‌اند. دهقان را صاحب ده، رئیس دیه، مالک زمین، صاحب‌زمین، ایرانی، حافظ سنن و روایت ایرانی، مورخ، و روستایی نیز معینی کرده‌اند[1]. در محاورهٔ عامیانه، مردم روستانشین را دهاتی می‌گویند.

ده، پس از انقلاب اسلامی ایران، طبق قانون تعاریف و ضوابط کشوری مصوب ۱۳۶۲ش، از لحاظ تقسیمات کشوری (اداری)، جمعیتی، فرهنگی (عرفی)، اقتصادی (اشتغال) و جغرافیایی، به شرح زیر تعریف شده است: ده از لحاظ اداری واحد مبدأ تقسیمات کشوری است، از لحاظ جمعیتی باید دست‌کم ۲۰ خانوار (صدتن) اعم از متمرکز یا پراکنده داشته باشد، از لحاظ فرهنگی در عرف به عنوان ده، آبادی یا قریه شناخته شده باشد، از لحاظ زیستی همگن و اداری حوزه و قلمرو معین ثبتی (اداری) و عرفی (فرهنگی) باشد و از لحاظ اقتصادی (اشتغال) اکثریت ساکنان آن مستقیم به یکی از

فعالیت‌های کشاورزی چون زراعت، دامداری، باغداری و صنایع دستی و صید یا ترکیبی از این فعالیت اشتغال داشته باشند[۲].

به جای واژهٔ ده، از کلمهٔ پارسی دهیو به معنای سرزمین و کشور، در بیشتر متون حقوقی و دیوانی و ادبی و غیره از واژهٔ روستا استفاده می‌شود که برگرفته از رستاگ پهلوی و معرب آن رستاق، رسداق و رزداق است و در همهٔ لغت‌نامه‌ها به معنی زمین مزروع و مسکون خارج از شهر آمده است. ساکنان ده را دهقان و دیهگان و ساکنان روستا را روستایی می‌نامند. بنا به تعریفی، روستا یک واحد همگن طبیعی، اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و کالبدی است که از یک مرکز جمعیت و محل کار و سکونت ــ اعم از پیوسته یا پراکنده ــ با حوزه و قلمروی معین ثبتی یا عرفی تشکیل می‌شود. اکثر ساکنان شاغل دائمی آن، مستقیم یا غیرمستقیم، به یکی از فعالیت‌های اصلی زراعی، دامداری، باغداری، صیادی، صنایع دستی با ترکیبی از این فعالیت‌ها اشتغال دارند و از آن ارتزاق می‌کنند[۳]. واژهٔ عربی قریه به معنی شهر و ده هر دو به‌کار می‌رود، و مراد از آن اقتصاد و معشیت روستایی نیست، بلکه مراد فقط صفت شهری بخش مسکونی روستاهای متمرکز است. قصبه نیز در غالب فرهنگ‌ها به معنی مراکز تجمع انسانی بزرگ متکی به اقتصاد روستایی آمده است، که ظاهراً مراد از آن روستا ـ شهر است[۴]. مزرعه از دورهٔ قبل از مشروطیت (۱۳۲۴ق) تابع نزدیک‌ترین ده بود و در دورهٔ قاجار به جایی اطلاق می‌شود که مبلغ معینی بابت آب و زمین می‌پرداخت که قسمتی از مالیات قریه به شماره می‌رفت، و به این ترتیب از پرداخت مالیات سرانه و مالیات مواشی (گاو) معاف بود. اما اهالی ده مالیات زمین و آب بهای مالیات مواشی، مالیات مراعی (گوسفند و بز) و مالیات نساخی می‌پرداختند[۵].

امروزه در ایران برای نامیدن این واحد جغرافیایی تقسیمات اداری کشوری، از کلمات ده، آبادی، دهکده، قریه، قلا، قلعه (کلات) و کند و به‌ویژه روستا استفاده می‌شود که در حال حاضر کلمهٔ روستا، طبق قانون ضوابط کشوری مصوب ۱۳۶۲ش، با دِه یکی دانسته شده است و چند روستای همجوار یک دهستان را تشکیل می‌دهد[۶]. بنا بر تبصره‌های قانون نامبرده، هر ده مشتمل بر مزرعه و مکان به دو شکل تابع و مستقل است. مزرعه و مکان تابع در محدودهٔ ثبتی و عرفی روستای متنوع خود و به‌طور کلی

از لحاظ نظام تقسیمات کشوری جزء آن محسوب می‌شود؛ مزرعه و مکان مستقل دارای محدودهٔ ثبتی و عرفی معین و مستقل بوده و از لحاظ اداری زیر پوشش واحد تقسیمات مربوطه حسب مورد می‌باشد. بنابر تبصره یکم، مزرعه نقطهٔ جغرافیایی و محل کشاورزی است. طبق تبصره دوم، مکان به نقطه‌ای اطلاق می‌شود که بیشتر محل فعالیت‌های غیر کشاورزی، مثل کارخانه، ایستگاه، کارگاه، قهوه‌خانه و نظایر آنها است[۷].

در سال ۱۳۳۵ش بر اساس سرشماری عمومی نفوس و مسکن جمعیت کشور نزدیک به ۱۹ میلیون نفر بوده است که سهم جمعیت ده‌نشینی و کوچ‌نشینی، به‌تدریج از سهم جمعیت ده‌نشینی و کوچ‌نشینی حدود ۱۳ میلیون نفر و بیانگر تعلق عمده جمعیت ایران (حدود ۶۸ درصد) به ده‌نشینی است. با گسترش شهرنشینی، به‌تدریج از سهم جمعیت ده‌نشین کاسته شد، چندان‌که در آخرین سرشماری عمومی نفوس و مسکن (سال ۱۳۸۵ش) جمعیت ده‌نشین به بالاتر از بیست و دو میلیون نفر (۳۱/۴ درصد جمعیت کشور) رسیده است. در ۱۳۶۵ش ایران بیش از ۶۵ هزار آبادی مسکونی که حجم جمعیت روستایی آبادی‌های کمتر از پنج هزار نفری آن ۲۱٬۲۰۹٬۴۱۱ تن بوده است، و پیش‌بینی شده است که تعداد این جمعیت در ۱۳۹۰ش به ۲۷٬۹۰۰٬۰۰۰ تن و در سال ۱۴۰۰ش به ۳٬۲۰۱٬۰۰۰ تن برسد[۸]. دهات و روستاها و آبادی‌ها نیز مثل سایر پدیده‌ها دستخوش تولد، توسعه و فنا است، و در ایران نیز بسیاری از روستاها از جمعیت تخلیه و تعدادی از آنها بدل به شهر شده است، و شماری از آبادی‌های اطراف شهرهای بزرگ به آن پیوسته‌اند[۹].

فضای ده بر پایه معماری بومی و برخاسته از فرهنگ عامه و شیوهٔ اندیشه و زیست توده‌هاست و رویکرد کلی آن متوجه نیاز فرد و جامعه است. مجموعه این مجتمع‌های انسانی گویاترین مدارک برای درک پویایی فرهنگ است[۱۰]. این فضا پیوند تنگاتنگی با مسائل مربوط به محیط طبیعی، نوع معشیت، شکل تولید، سیر تکوینی زندگی اجتماعی، قدرت فنی، ذوق هنری، معیارهای اجتماعی، بنیادهای خانوادگی و خویشاوندی، سنت‌ها و عقاید، پندارها و باورها و بالأخره حیات مذهبی و معنوی انسان دارد[۱۱]. بازتاب همهٔ این موارد در سازه‌های عمومی و سکونت‌گاهای خصوصی، که کالبد ظاهری ده را شکل می‌دهد، متجلی می‌شود. مردم‌شناسان مسکن را پیچیده‌ترین پدیدهٔ

ملموس و مرئی در پویش تحولی انسان در بستر فرهنگی او و به منزلهٔ طرز بیان قابل لمس و رویت از ارزش‌های متغیر مادی و نیز از استعارات و مفاهیم بنیادی معنوی و بالأخره از شیوهٔ زندگی انسان می‌دانند که به سهولت و فوریت قابل مشاهده است. بنابراین دهکده محصول مجموعه‌ای از کیفیات و کمیات عوامل و عناصر تشکیل دهنده یک جامعه است[۱۲].

در ساخت بناهای سادهٔ ده هیچ نوع تخصصی إعمال نمی‌شود و شکل کلی و معماری آنها برگرفته از سنت عامیانه، یعنی سنت بلاواسطه ناخودآگاهی است که در بطن یک فرهنگ بومی جریان دارد و به‌گونه‌ای معنوی و مادی متأثر از نیازها و ارزش‌های مربوط به آنها است و از خواست‌ها و تخیلات انسانی سرچشمه می‌گیرد و از مصائب و رنج‌ها و شادی‌ها و آرامش‌های انسانی پیروی می‌کند. عناصر فضای ده فقط و فقط به دست مردمی شکل می‌گیرد که از استفاده می‌کنند و معماران متخصص، هنرمندان حرفه‌ای یا معماران داخلی و تزیینگران حرفه‌ای در ساخت آن دخالتی ندارند. معماری روستا خطوط ارتباطی مستقیم و بلاواسطه و محکمی با فرهنگ توده و یا زندگی روزانه آنها دارد[۱۳]. در ده، که یک جامعه سنتی است، همه از الگویی پیروی می‌کنند که حاصل همکاری تعداد زیادی از افراد، بر اساس نیازهای معین و مشترک و بسیاری مسائل دیگر در طی نسل‌های متمادی است. رئیس و اعضای فعال خانوادهٔ ده‌نشین معمولاً به همهٔ نیازهای سکونتی و معیشتی خود آگاه‌اند و قادرند کلیه نیازهای فنی و معماری خود را که برای همه شناخته شده است، خود برطرف کنند[۱۴].

ده در ایران یک عرصهٔ اجتماعی ـ اقتصادی است. فرهنگ مادی دهات ایران، به لحاظ سکونت و قابلیت بهره‌برداری و ابزار و ادوات کشاورزی دیرپا بوده و در گذر زمان تقریباً بدون تغییر باقی مانده بود. سازمان اجتماعی ـ اقتصادی دهات ایران با دگرگونی‌های نسبتاً سریع ناشی از به اصطلاح «انقلاب سفید» سال ۱۳۴۱ش و انقلاب اسلامی سال ۱۳۷۵ش، در تعارض جدی قرار گرفت[۱۵].

پیش از آغاز اصلاحات ارضی ۱۳۴۱ش و حتی مدتی پس از آن، مساحت اراضی زراعی ده با جفت گاو زمین نیز اندازهٔ زمین زیر کشت دهقان صاحب نسق را معلوم می‌کرد و حقابهٔ هر جفت گاو زمین نیز نسبت به گردش آب در شبانه روز تعیین می‌شد.

دهقانان هر ده در زمین‌های زراعی واحدهای کار زراعی (نک: ادامهٔ مقاله بنه، حراثه و ...) تشکیل می‌دادند و با هم همکاری می‌کردند که هنوز هم آثار آن باقی است. تعریف عرفی ده با زمین‌ها و کار زراعی در آن و شیوهٔ آبیاری مفهوم پیدا می‌کرد[۱۶]. تحولاتی که در روستا به دنبال اصلاحات ارضی صورت گرفت همه به جدایی هر چه بیشتر نیروهای کار از فعالیت کشاورزی و روستایی انجامید. تقسیم زمین فقط میان دهقانان صاحب نسق انجام شد، و گروهی از روستائیان که فاقد نسق بودند بدون زمین باقی ماندند.

طبق ماده ۲ قانون مرحلهٔ اول اصلاحات ارضی مصوب ۱۹ بهمن ۱۳۴۰ حداکثر میزان مالکیت برای هر مالک، یک ده شش‌دانگ تعیین شد، و به مالکین اجازه داده شد مقادیر اضافه را به دولت بفروشند. روستائیان فاقد نسق یا مجبور به کار برای مالکان شدند یا برای تأمین معاش به شهر رفتند. آیین نامهٔ مرحلهٔ دوم اصلاحات ارضی مصوب بهمن ۱۳۴۱ش وضع مالکیت خرده مالکین را در روستاها مشخص کرد که به موجب آن موظف شدند به یکی از پنج صورت زیر عمل کنند: زمین را به زارع اجاره دهند، آنرا به زارع بفروشند، بین خود و زارع تقسیم کنند، شرکت سهامی زارعی تشکیل دهند که هیأت مدیرهٔ سه نفره‌ای از طرف زارعین را به عنوان کارگر زراعی استخدام کنند. اراضی مکانیزه مشمول هیچ‌یک از شقوق ذکر شده نمی‌شد. پول و مبادلات نقدی در روستا رواج یافت و زارعان دمستمزد پول گرفتند، که آنها را وابسته به اقتصاد پولی کرد و ساختار معیشتی روستا را به شدت دگرگون کرد. کاربرد ماشین‌آلات در امر کشاورزی باعث آزاد شدن نیروی کار از فعالیت کشاورزی و رانده شدن از زمین شد. سه عامل فوق، یعنی تحول در ساخت مالکیت اراضی، وابستگی به اقتصاد پولی و مکانیزه کردن کشاورزی از عوامل تأثیرگذار بر روندهای مهاجرتی بود[۱۷].

تولید در بیشتر روستاهای ایران، که در آنها زمین ارزش اساسی دارد و بیشتر غلات کاشته می‌شود، در چهارچوب زمین‌های زراعی، واحدهای کار زراعی، یا سازمان‌های جمعی سنتی تولید شکل می‌گیرد. نام این سازمان‌ها در روستاهای نقاط مختلف ایران متفاوت است، به عنوان مثال در تهران «بنه»، در شیراز «حراثه/هراسه»، در کهگیلویه «در کار»، در خراسان «صحرا»، در سیستان «پاگاوی»، در خوزستان، در نواحی غرب «جفت» و در ساری «هشته‌بند» نام دارد. این سازمان‌ها یا واحدهای زراعی، یا تعاونی‌های

سنتی از نظر وسعت زمین و میزان عوامل و مشارکت نیروی کار نیز فرق می‌کند. در جاهایی که آب نقش اساسی دارد، سازمان‌های تولید جمعی بسیار کوچک‌تر است و مقدار آنها بر اساس مقدار آب یا مقدار بذر مشخص می‌شود، مثلاً می‌گویند یک استکان/ فنجان زمین، که منظور مقدار زمینی است که در مقطع زمان پر شدن یک فنجان آب ساعت آبی (تاس و فنجان) زارعین مشروب می‌شود یا می‌گویند یک قفیز زمین که منظور مقدار معینی از بذر است که به اندازهٔ مشخصی از زمین افشانده می‌شود. مقدار این واحدها در نقاط و حتی روستاهای مختلف متفاوت است[۱۸]. در بسیاری از روستاها نیز دهقانان با امکانات متفاوت به صورت انفرادی یا به کمک خانواده یا کارکن مزدور کار کشت خود را سامان می‌دهند[۱۹].

در آغاز گذار به سرمایه‌داری در ایران که ظاهراً از ۱۳۰۰ش شروع شد، ده مکان اصلی تولید و استقرار جمعیت به شمار می‌رفت، و ۷۲ درصد از جمعیت کشور را در خود جای داده بود و ۸۰ درصد از تولید داخلی در بخش کشاورزی تولید می‌شد[۲۰]. در مقطع زمانی ۱۳۰۰ش تا ۱۳۲۰ش، شهر به‌صورت مکان تحقق تجدّد و روستا به صورت مکان ایفای شیوه‌های کهن تولید ظاهری شد و باعث ماندگاری جمعیت و خاصه نیروی کار در ده گردید. شهر متکی بر مازاد تولید کشاورزی شد، که در شهر مورد معامله قرار می‌گرفت[۲۱]. به‌ویژه از ۱۳۳۲ش، به بعد روند در حاشیه قرار گرفتن بخش کشاورزی ایران آغاز شد و با تثبیت نقش نفت به عنوان محصول صادراتی، شهر متکی به مازاد اقتصادی حاصل از صدور نفت شد و به محور اصلی تحولات جامعه بدل گردید. بخش کشاورزی، با محوریت ده، دیگر مجال رونق یافتن و تبدیل شدن به بخش صادراتی نیافت، و شبکه روابط شهر و روستا دچار گسیختگی شد[۲۲].

با اعلام خاتمهٔ برنامه اصلاحات در دههٔ ۱۳۴۹ش، نه تنها میلیون‌ها هکتار زمین دست به دست شد، بلکه نظم اجتماعی و اقتصادی دهات ایران نیز دگرگون شد. یکی از اهداف عمدهٔ «انقلاب» اینکه زمین متعلق به کسی است که روی آن کار می‌کند، مناسبات سنتی مالک و زارع را حذف کرد و صدها هزار واحد زارعی خرد خانوادگی برپا شد؛ در ارتباط با مقررات غیر قابل تغییر سنتی ارث، مزرعه‌ای که از طریق اصلاحات ارضی واگذار شده بود، به قطعات کوچک‌تر خرد شد و اصلاحات و نتیجه آن یک فاجعه خوانده شد[۲۳].

قشربندی اجتماعی ده‌نشینان یا دهقانان

ده‌نشین در فضای جغرافیایی معینی که تغییرات آن کند است، زندگی می‌کند. او با نظام اقتصادی خاصی که ارکان آن زمین، آب تولید زراعی و مبادله است سر و کار دارد. جامعهٔ دهقانی چون از اجزای مختلف اجتماعی اقتصادی، فرهنگی و فنی پیوسته و وابسته تشکیل شده است، یک سیستم را تشکیل می‌دهد؛ و همهٔ اجزای مادی و انسانی آن رابطه‌ای منظم و نظام‌مند دارد، و مجموعاً عملکرد آنها، موجب تداوم و تناوب تولید کشاورزی و ادامهٔ زندگی ده‌نشینی می‌شود. چنین جامعه‌ای عناصر فرهنگی خاص خود را دارد، مثل «فرهنگ قنات» و نظام‌های آبیاری سنتی که فقط در ارتباط با تولید زراعی است و در فرهنگ شهر نمودی ندارد. ساختار قشربندی چنین جامعه‌ای را عوامل فرهنگی و اقتصادی سنن دهقانی تعیین می‌کند. خسروی با مهم شمردن ضابطهٔ مالکیت بر زمین زراعی و بر مبنای مشارکت در تولید زراعی، ده‌نشینان ایران را به قشرهای ده‌نشینان توانگر، ده‌نشینان خرده پا، ده‌نشینان تهیدست و خوش‌نشینان به شرح زیر تقسیم کرده است: ده‌نشینان توانگر، ده‌نشینانی هستند که از ۵ تا ۳۰ هکتار زمین، آب، بذر و ابزار تولید دارند و با برقراری روابط مزدوری و سهم‌بری و بهره‌کشی از ده‌نشینان تهیدست کشاورزی می‌کنند. ده‌نشینان خرده ده‌نشینی هستند که اندازه زمین آنها بین ۲ تا ۵ هکتار است. ده‌نشینان کم‌زمین آنهایی هستند که تا ۲ هکتار زمین دارند. بالأخره خوش‌نشینان هستند که فضای جامعه‌شناختی آنان به کلی با فضای دهقانی متفاوت است. آنها مورد پذیرش دهقانان هستند و در تولید نقش اساسی ندارند و از لحاظ حقوقی تفاوت‌هایی با دهقانان داشته‌اند و وابستگی به زمین در بین آنها اندک است[۲۴]. خوش‌نشینان، که در خراسان به آنها آفتاب‌نشین می‌گویند، پس از دهقانان صاحب نسق، در فضای جامعه ده‌نشینی، بزرگ‌ترین گروه اجتماعی هستند که صاحب نسق نیستند و نسبت به زمین حقی ندارند. اینها یا سوداگران ده، اعم از مغازه‌داران، پیله‌وران، سلف‌خران، نزول‌خوران؛ یا کارگران ده همچون عمله، کارگر کارخانه، قالیباف و بافندگان دیگر؛ یا کارگران کشاورزی مثل تراکتوران، دشتبان، درودگر، برزگر، خوشه‌چین، صیفی‌کار و باغبان هستند[۲۵]. نقش و وظایف طبقات سنّتی موجود در بطن جامعه ده به شرح زیر است: برگزاری جشن‌ها بر عهدهٔ جوانان، ادارهٔ امور اقتصادی

بر عهده بزرگسالان، محافظت از آداب و رسوم و فرهنگ بر عهدهٔ پیران[۲۶].

هرم قدرت در هر دهی را در گذشته افراد زیر تشکیل می‌دادند: ارباب، مباشر، کدخدا، سرمیراب، آبیار، سربنه، ریش سفید و معتمد. در طی تحولات چهل سال اخیر ارباب و مباشر از رأس این هرم حذف شده‌اند، اما مالک و خرده‌مالک ظاهراً در رأس این هرم باقی مانده‌اند.

کدخدا نمایندهٔ دولت در ده است. در دهات مالکی، او به معرفی مالک ده از طرف بخشداری به کدخدایی منصوب می‌شود، و کار او کمک به پذیرایی از مأموران دولتی و رسیدگی به سربازگیری، حضور در خرمنگاه و تقسیم محصول است[۲۷]. مباشر، حقوق‌بگیر و مسئول جمع کردن سهم ارباب، و مستأجر که سهم ارباب را جمع می‌کند و به مالک اجاره بهایی سالانه می‌دهد، نمایندهٔ رسمی مالک هستند[۲۸].

به دنبال تغییر نظام زمین‌داری و تکنولوژی کشاورزی و عواقب تحولات اقتصادی، ساخت اجتماعی و ترکیب سازمان طبقاتی ده و خانوارهای آن دستخوش تحول شد[۲۹].

دهات ایران از لحاظ بومی شناسی، قوم‌شناسی، فضاهای سکونتی، معماری و مصالح و بسیاری جنبه‌های دیگر تفاوت‌های آشکاری با هم دارد، اما به واسطهٔ ساختارهای اجتماعی و مناسبات خاص میان زمین‌داران و زارعان، نوعی همسانی در آنها است که بر اساس آن می‌توان آنرا ده ایرانی نامید[۳۰].

شاخص نظام آزاد دهقانی در دهات ایران «شبکه‌های منظم مزارع بلوک‌مانند» و ویژگی ظاهری دهات نواحی پر جمعیت و مهم از نظر سیاسی و اقتصادی، به‌ویژه در شمال غربی و مغرب ایران، وجود دهاتی با مزارع باز است. نظام بهره‌برداری زراعی رایج در غالب دهات ایران بر مزرعه استوار بوده است، و مالکان و زارعان محصول را بر اساس حقوق سنتی بر پنج عامل: زمین، آب، بذر، جفت گاو و نیروی انسانی، هر یک ۲۰ درصد محصول تقسیم می‌کردند که البته این امر در همهٔ دهات صدق نمی‌کرد[۳۱].

سیمای ده‌های ایران

عوامل مختلفی در شکل‌گیری بناهای ده مؤثر بوده است، عواملی چون آب و هوا، مواد اولیه موجود در محیط، نظام اجتماعی و نیاز مبرم به تأمین امنیت کل جامعه در

مقابل بیگانگان، اقتصاد، منظر عمومی و چشم انداز و سرانجام مذهب که در ارتباط با جهان معنوی است.

روستاهای ایران را از لحاظ شکل سکونت می‌تواند به دو گونه تقسیم کـرد: گونـهٔ اول روستاهایی که واحدهای مسکونی به صورت مجتمع و انبوه بر گرد یکدیگر قرار گرفته است. گونهٔ دوم روستاهایی که واحدهای مسکونی به طور پراکنده و دور از هم در حواشی مزارع و نخلستان‌ها یا باغ‌ها واقع است[۳۲].

در سیمای ده‌های ایران تنوع فراوانی وجود دارد و شکل کلی آن در نواحی کوهستانی از سنگ (بیشتر مصالح ساختمانی از سنگ)، و در مناطق جنگلی از چوب (بیشتر مصالح از چوب)، و در نواحی دشتی از خاک (بیشتر مصالح از خاک) متأثر است. ده در مناطق کوهستانی بافت به هم پیچیده‌ای است که به صورت پلکانی بر دامنهٔ کوه قرار گرفته‌اند.

هنگامی که دولت مرکزی اقتدار کافی برای حفظ امنیت روستاها نداشت، ده در درون قلعه‌ای محصور بود. دیوارهای گلی بلند با برج‌های استوانه‌ای‌شکل در زوایا و در بزرگی، که محل نگهبانی بالای آن قرار داشت، تنها مداخل ده بود. در چنین قلعه‌هایی خانه‌های گلی بر گرد فضای باز وسط ده قرار دارد و حیوانات را در این میدان مرکزی یا در طبقهٔ اول ساختمان‌ها جا می‌دهند. از دو تا صد خانوار را ممکن است قلعه‌ای در برگیـرد[۳۳]. در پاره‌ای از روستاها خانه‌های روستائیان حمام، مسجد، انبار عمومی و طویله در درون این قلعه قرار داشت تا از حملات بیگانگان در امان باشند. ظاهراً در ابتدا این قلعه‌هـا را خیلی وسیع می‌ساختند. زیرا به واسطهٔ خطر بومی‌ها زراعت هم در درون قلعـه‌هـا می‌شد. اما بعدها که خطر بومی‌ها برطرف شد، زراعت را به بیرون قلعه بردند[۳۴]. خانه‌های روستائیان در نواحی جلگه‌ای مرکزی ایران و در میان دشت‌های بزرگ و وسیع است. در نواحی ساحلی دریای خزر ده مجموعه‌ای از خانه‌های منفرد است که در میان کشتزارها پراکنده شده‌است. تعدادی از روستاهای ایران نیز سیما و معماری خاص دارد، همچون روستای کندوان در آذربایجان که خانه‌ها در دل کوه کنده شده است و میمند کرمان که خطوط ارتباطی دشوار و پیچیده‌ای آنها را به یکدیگر مرتبط می‌سازد.

در نواحی مرکزی و دشتی و حاشیه کویر بام‌های خانه‌ها از خشت و گل ساخته شده و پوشیده از اندود کاهگل، و یا گنبدی یا گهواره‌ای (طاق آهنگ) است. در اکثر جاهای

ایران که تنوع مصالح امکان اجرای هر نوع فنی را فراهم می‌کند، سقف‌ها تیرپوش و مستوی و پوشیده از کاهگل است. در نقاط جنگلی و پرباران مثل نواحی جنگل‌های شمال و غرب ایران سقف‌ها شیب‌دار، تخته‌پوش، سفال‌پوش، گالی‌پوش و کولش‌پوش است.

در سطح روستا، ابعاد و اندازه‌های معابر تابعی از نوع تحرکاتی است که در رابطه با وسایل حمل و نقل و نوع فعالیت‌ها و نوع ابزار تولید در آنها جریان دارد[۳۵].

دیوارها جدا کننده‌های ساختمان‌های ده‌های گوناگون ایران در جایی خشتی و قطور و با ملاط گل است، در جایی دیوارها سنگی است با ملاط یا بدون ملاط و خشکه چین، در جایی شبکه‌ای از تیرهای نازک است که بین آنها را با گل پر می‌کنند، و در جایی تیرهای قطور روی هم سوار شده است. در جایی ساختار باز حاکم است و خانه‌ها عیان و در دید عام، در جایی ساختار بسته به کل روستا سایه انداخته و خانه‌ها در درون چهار دیواری حیاطها محصور است و همه چیز از نظرها پنهان. در جایی طرح کلی خانه بسیار ساده است و از دو یا سه اتاق مستطیلی تشکیل شده است، در جایی فضاهای خانه به گرد یک حیاط مرکزی حلقه زده است، در جایی محوطهٔ خانه به قطعه‌ای از بیابان می‌ماند که احیاناً با دیواری کوتاه و چینه‌ای محصور شده است و فضاهای خانه ظاهراً به‌طور نامنظم و جدا از هم در بخش‌هایی از این محوطه سربرافراشته است.

مسکن‌های سنتی دهکده‌های ایران، در بافت کلی آن، از الگویی پیروی می‌کند، و همهٔ افراد جامعه آن الگو را می‌شناسند. همهٔ شکل و محتوای بنا در ارتباط با مقاصد عملی و کاربردی آن شکل می‌گیرد، و ملحقات و مقاصدی که جنبهٔ زیبایی و غیره داشته باشد، کمتر در آن مشاهده می‌شود. تفاوت‌های جزئی در هریک از بناها لطمه‌ای به یکنواختی و همگونی آنها نمی‌زند در میان عناصر و ملحقات و بخش‌های گوناگون آن روابطی کاملاً قوی و حساب شده وجود دارد. براساس نیاز نسل‌های آینده و اندازهٔ خانوار، امکان گسترش دارد. بنابراین هر یک از خانه‌های ده، یک واحد خودکفا است و علاوه بر مکانی برای زیست خانواده، ارتباط مستقیم و تنگاتنگ با نوع معیشت و فعالیت‌های تولیدی و حتی مراسم و مناسک مذهبی دارد. برای هر یک از بناها و خانه‌های روستایی می‌توان حدود ۳۵ فضای مشخص برای امور مربوط به تولید و توزیع و مصرف برشمرد:

۱. محل استراحت روزانه اهل خانه (تابستانی و زمستانی)، ۲. محل استراحت شبانه اهل خانه (تابستانی و زمستانی)، ۳. محل قراردادن لوازم خانه، ۴. محل پخت و پز، ۵. محل شستشوی ظرف و لباس، ۶. محل ذخیره خوراک، ۷. محل پخت نان، ۸. محل اجرای صنایع دستی مثل قالی‌بافی، ۹. محل نگهداری میش‌ها مجزا از قوچ‌ها، ۱۰. محل مجزا برای نگهداری بزها (بزها سریع‌تر از میش و قوچ علوفه می‌خورند و فرصت تغذیه به آنها نمی‌دهند)، ۱۱. محل نگهداری بزغاله‌ها (به دلیل طبیعت پر تحرکشان)، ۱۲. محل نگهداری بره‌ها، ۱۳. محل نگهداری قوچ‌ها (به دلیل تعداد کم، تابستان‌ها در بهاربند و زمستان‌ها در بخش کوچکی از زاغه‌ها)، ۱۴. محل نگهداری گاوهای ماده (زمستان و تابستان)، ۱۵. محل نگهداری گاوهای نر اخته نشده، ۱۶. محل نگهداری گوساله‌ها، ۱۷. محل نگهداری ورزاها/گاوهای نر اخته شده برای کشاورزی، ۱۸. محل نگهداری چهارپایان (اسب و خر و قاطر)، ۱۹. محل‌های متناسب با قد و مقیاس شترهای نر، شترهای ماده و بچه شترها در ده‌هایی که شترداری می‌کنند، ۲۰. محل انبار کردن کاه (کمک غذایی زمستانی دام‌ها و مصارف ساختمانی)، ۲۱. محل خشک کردن، خرد کردن و انبار کردن یونجه، شبدر، جاشیر (علوفهٔ زمستانی دام‌ها)، ۲۲. محل انبار کردن محصولاتی مثل ذرت، ۲۳. محل نگهداری گندم و آرد مصرفی خانوار و گندم و جو برای بذر، ۲۴. محل خشک کردن انواع میوه‌ها، ۲۵. محل شیر دوشی از دام‌ها، ۲۶. محل ماست‌بندی و مشک‌زنی و کره‌گیری، ۲۷. محل درست کردن و خشک کردن کشک، ۲۸. محل انبار کردن سوخت‌های زمستانی (فضولات خشک شدهٔ حیوانات و هیزم)، ۲۹. محل نگهداری ماکیان، ۳۰. محل نگهداری ابزارهای کشاورزی و وسایل حمل و نقل، ۳۱. محل آب دادن به دام‌ها، ۳۲. محل نگهداری سگ گله و سگ پاسبان خانه، ۳۳. محل هیزم‌شکنی، ۳۴. مستراح، ۳۵. محل‌های مخصوص در روستاهایی که تولیدات خاص مثل گرفتن شیره از میوه‌ها، گلاب‌گیری، دود دادن برنج، دود دادن ماهی و خشک کردن برگ توتون. معمولاً بسیاری از فضاهای خانه‌های دهقانی حالت چندمنظوره دارد و بسیاری از امور فوق دسته‌بندی شده و هر دسته‌ای در یکی از آن فضاهای چندمنظوره انجام می‌شود، حیاط، ایوان و پشت‌بام از جمله این فضاهای چندمنظوره است[۳۶].

خانه‌های مالکان بزرگ روستا که معمولاً به نام خانهٔ ارباب موسوم است نحوهٔ ساختمان

و معماری متمایزی دارد و گاهی شکل قلعه یا قصر به خود می‌گیرد[۳۷].

هر دهکده‌ای دارای بنا یا بناهای عام‌المنفعه‌ای از جمله مسجد، حسینه، تکیه، زیارتگاه، آب‌انبار، یخچال، غسالخانه، گورستان، آسیاب، آس‌باد، آبدنگ، حمام، زاغه و خارخانه است. این نوع بناها، در مقایسه با بناهای معمولی، دارای ارزش نهادی بیشتری است. ظاهر آنها نیز تقریباً با شکل کلی الگویی که در جامعه پذیرفته شده متفاوت است[۳۸].

هر دهی معمولاً به محله‌ها تقسیم می‌شود، مثل: بالامحله، میان‌محله و پایین‌محله و هر محله‌ای نیز معمولاً حمام، مسجد، حسینه مربوط به خود را دارد[۳۹].

خانوادهٔ روستایی

در خانوادهٔ روستایی نوعی ادغام یا پیوستگی کامل میان گروه‌های خانوادگی و سازمان کار وجود دارد. زراعت، دامداری، باغداری، صنایع دستی و کارهای دیگر مشارکت همهٔ اعضای خانواده را ایجاب می‌کند و از خانوادهٔ روستایی کشاورز یک واحد تولیدی روزمره به‌وجود می‌آورد که با واحد تولیدی اقتصادی و تجارتی تفاوت دارد. در بافت خانوادهٔ روستایی هریک از اعضا در عوض کاری که انجام می‌دهد مزدی دریافت نمی‌کند، و خانواده نیازهای هریک از این اعضا را برطرف می‌کند. این شکل سازمان‌دهی کار فقط می‌تواند بر اساس اقتدار شدید عمل کند و بنابراین تمام اعضای خانواده از رئیس خانوار، معمولاً پدر، اطاعت و تبعیت می‌کنند[۴۰].

پیشینه

ده کهن‌ترین شکل سکونتگاه‌های بشری و ده‌نشینی یکی از قدیمی‌ترین شیوه‌های زندگی اجتماعی بشر است. ده از گذشته نقش اساس در شکل‌گیری و شکوفایی جوامع و تمدن‌ها داشته است.

استناد تحقیقات باستان‌شناسی، به‌ویژه در ایلام، سیستان و خوزستان، پیش از آغاز مهاجرت آریایی‌ها (حدود ۲۰۰۰ق‌م یا ۱۴۰۰ق‌م) به سرزمینی که پارس و سپس ایران نامیده شد، ساکنان قبلی غیر آریایی این سرزمین، به زندگی در آبادی‌ها روی آورده

بودند. در خوزستان دوران اوروک میانی از ۶۰۰۰ سال تا ۳۵۰۰ سال پیش از میلاد آثار چنین آبادی‌هایی دیده می‌شود. باستان‌شناسان در دشت شوش به دهکده‌های کوچک با میانگین وسعت ۰/۶ هکتار و با دهکده‌های بزرگ‌تر با میانگین وسعت ۲/۳ هکتار و در ۳۵۰۰تا ۳۱۵۰ سال پیش از میلاد به دهکده‌هایی با وسعت ۱/۷۴ هکتار و ۱/۷۵ تا ۳/۴۴ هکتار دست یافته‌اند[۴۱]. با وجود رودهای کارون، دز و کرخه در این جلگه و میزان بالای بارندگی در آن[۴۲]، احتمالاً هر یک از ساکنان شوش مقدار زمین در حدود ۲/۱۹ هکتار در اختیار داشت و ظاهراً زراعت آنان بر پایهٔ دیم‌کاری و آبیاری بوده است. در سیستان نیز در هزارهٔ پنجم و چهارم قبل از میلاد (دورهٔ فلز) میانگین وسعت دهکده‌های کوچک‌تر بین ۰/۸ تا ۱/۲ هکتار بود. از حدود نیمهٔ اول هزارهٔ چهارم پیش از میلاد به بعد شهرک‌ها و شهرها و زندگی شهری در ایران پدید آمد[۴۳]. مساحت استقرار شوش در حدود ۴۰۰ق‌م به حدود ۵ هکتار رسید، و در نیمهٔ اول هزاره سوم پیش از میلاد مراکز شهری رو به افزایش گذاشت[۴۴] که نشان دهندهٔ گسترش شهرنشینی و تبدیل دهکده‌ها به شهر است.

اساطیر ایرانی پدید آمدن ده را به دورهٔ جمشید می‌رسانند. پدر ضحاک پور نام داشت و تازی‌بان جمشید و اصل او عرب بود، و جمشید او را دهی بخشیده بود. او کدخدای ده بود و سخاوت بسیاری داشت. چون به اغوای ابلیس به دست پسرش ضحاک کشته شد، ضحاک به جای پدر کدخدای ده و از کدخدایی به پادشاهی رسید[۴۵].

در دوره‌های باستانی، پایین‌ترین ردهٔ تقسیمات اداری کشور را که جمعیتی اندک داشت ویس مس می‌نامیدند. طبق یک روایت قدیمی زردشتی در هر ویس حدود پانزده خانوار ساکن بودند[۴۶]. ویس به معنی عشیره و تبار و همچنین منطقهٔ مسکون یا دهکده بود، که اصل معنی آن همان عشیره پدرسالاری است که از نیای مشترک واقعی پدید می‌آید. این امر می‌رساند که دهکده‌ها عشیرتی و خاندانی بود. بنابر قطعه‌ای از کتیبهٔ بیستون، ویس واحد اقتصادی جامعه بود و نمان یا خانوادهٔ محدود، جزئی از ویس به‌شمار می‌رفت[۴۷]. در جامعه ماد در قرن‌های نهم تا هفت قبل از میلاد دهکده‌ها/ ویس‌ها گاهی عشیرتی نبود، و جزء یک واحد ارضی جماعتی محسوب می‌شود؛ این اراضی در کتاب *گاتها* شوئیثره نامیده شده است و مراد از آن واحد ارضی است که آب و زمین

و رستنی‌ها به آن تعلق دارد[۴۸]. پور داود در ترجمهٔ *یسنا* شئوثر را از آن ستایش شده، روستا ترجمه کرده است[۴۹]. و دربارهٔ کلمهٔ روستا نوشته است روستاگ همان روستا و رستاق معرب آن است[۵۰]. دهیو در *گاتها* مجموعه‌ای بزرگ‌تر از شوئیثره است و در نبشته‌های پارسی باستان کم‌وبیش با قلمرو ساتراپ، یا یک بخش کامل سیاسی جزء ساتراپ، یا ناحیهٔ کوچک مجزایی در داخل قلمرو مزبور مطابقت داشت[۵۱].

از دورهٔ مادها نخستین سلسلهٔ پادشاهی ایرانیان (حدود ۷۰۱-۵۵۰ق‌م)، از تقسیمات کشوری و سازمان اجتماعی جامعه سختی نگفته‌اند و تنها از نقاط مسکون و مرتع و اموال منقول و اهل خانه در نقاط مسکون سخن گفته‌اند. آثار به جامانده از آنها بیشتر به شکل قلعه‌های دفاعی و شهر ـ دژها و ویس‌ها به معنی عشیره و تبار، یا نقطهٔ مسکونی و دهکده است[۵۲]. که آثاری از آنها در تپه سیلک کاشان یا در تصاویر این قلعه‌ها در نقش برجسته‌ها باقی مانده است[۵۳]. سرزمین ماد به کشورهای مستقل بسیاری تقسیم می‌شود که شاهک‌هایی در رأس آنه قرار داشتند[۵۴]. بلعمی، در سدهٔ ۴ق، از ده و شهر سخن گفته[۵۵] و در حدیث فتح اصفهان به دست مسلمانان، نوشته است که در روزگار وی نهاوند را رستاق الشیخ می‌نامیدند[۵۶]. اصطخری در حدود نیمهٔ سدهٔ ۴ق در ذکر مسافات شهرهای دیار کرمان از حسناباد تا رستاقِ رستاق دو مرحله نوشته که رستاق اول به منزلهٔ اسم عام و رستاق دوم به منزلهٔ اسم خاص و نام ده است[۵۷]. جلال‌الدین مولوی نیز کلمهٔ روستایی، به معنای ده‌نشین، را در مثنوی آورده است[۵۸]. هاشم رضی در بند ۲۵۱ واژه‌نامهٔ فرگرد ۲ از *وندیداد*، اصل کلمه روستا را از رئوته فارسی باستان به معنی رود آورده و نوشته است در *اوستا* علاوه بر روان بودن و جاری بودن، معنی رستن و روییدن را نیز دارا است و از این جهت است که در گزارش پهلوی روستا ترجمه شده است[۵۹]. جمع آن رساتیق، یکی از تقسیمات کشوری ایران در قدیم که به مفهوم دهستان امروزی استعمال می‌شود. این کلمه از دورهٔ اسلامی به بعد، در متون جغرافیایی اسلامی کاربرد بیشتری دارد و با معنا و مفهوم واضح‌تری به‌کار رفته است. به عنوان مثال در قرن ۴ق (۳۷۸ق) نویسندهٔ *تاریخ قم* نوشته است رستاق قم ۳۶۵ دیه، رستاق قهستان ۴۲ دیه و رستاق طَبرَش ۳۲ دیه داشت. او قم را به چند رستاق، و هر رستاق را به چند ناحیه مجاور هم دانسته است و مراد از طسوج همان ناحیه است[۶۰]. در قرن

۷ق بنا بر تعریف یاقوت حموی[۶۱] در ایران مقصود از رستاق هر موضعی بود که در آن مزارع و دیه‌ها وجود داشت و این لفظ به شهر مانند بصره و بغداد اطلاق نمی‌شود و اخص از کوره و استان بود. هر رستاق به چند طسوج تقسیم می‌شود. آثار این تقسیم‌بندی اداری هنوز در برخی از نواحی روستایی، مانند کلارستاق که مشتمل بر چند ده است دیده می‌شود. در حال حاضر کلمهٔ روستا، طبق قانون ضوابط کشوری مصوب ۱۳۶۲ش، به طور کامل با ده یکی دانسته شده و از جنبه‌های جغرافیایی، جمعیتی، عرفی و فعالیت‌های اقتصادی تعریف شده است و چند روستای همجوار یک دهستان را تشکیل می‌دهد[۶۲].

در *وندیداد*، فرگردهای ۸-۵، در مقولهٔ مربوط به حق معالجه بیماران، اشاره‌ای به سلسله مراتب خانه سالارخانه، کدخدای ده و شهربان شهر شده و ده را مجموعه‌ای بزرگ‌تر از خانه و کوچک‌تر از شهر آورده است[۶۳]. در *بندهش* نیز اشاره شده که نخست از جای‌ها و روستاها، ایرانویچ بهترین سرزمین آفریده شد[۶۴].

در متنی به زبان پارسی میانه/پهلوی ساسانی نیز اشاره‌ای به سلسله مراتب پنج ردهٔ سرپرستی شده است که عبارتند از: مانبد، ویسبد، زندبد، دهبد (= شهریار) و زرتشتروتم[۶۵]. که ظاهراً ویسبد همان کدخدا و سرپرست و بزرگ ده است. در متن پهلوی دیگری در جملهٔ «در بهمان روستا، بهمان ده...»، روستا را بزرگ‌تر از ده آورده است[۶۶].

پس از تشکیل دولت هخامنشی، جامعه دودمانی از لحاظ تقسیم اداری به چهار قسمت تقسیم شد که در آن ویس به مفهوم دهکده یکی از چهار قسمت آن شمرده می‌شود و رئیس آنرا ویسپتی می‌گفتند[۶۷]. دهیو یا دنگهو در زمان مادها بیشتر به معنای واحد کوچک زراعی، واحد جغرافیایی، جماعت قومی بزرگ‌تر یا قومیت مثل ماد و باختر و غیره و همچنین ساتراپ به معنی یک واحد مشخص سیاسی و تا حدی قومی، به کار می‌رفت[۶۸]. در زمان هخامنشی دهیو/ دهیاوش به معنی سرزمین و قوم و کشور آمده است. در فهرست‌های داریوش ۳۱ قوم ثبت شده است که نام بعضی از آنها به ساتراپ نشین نیز اطلاق می‌شود[۶۹] و گاهی به عنوان اسم مکان و گاهی به عنوان اسم قوم. در شاهنشاهی هخامنشی سلسله‌ای از گماردگان/ تیول‌داران بر دهیو دست داشتند که تحت نظارت مؤثر شهربانان بودند. گاهی نیز شاهنشاه بعضی از املاک خویش را به‌صورت

مورثی با امتیازاتی به گماردگان جدیدی به تملک آنها می‌داد که قدرت آنها منحصراً به دهکده‌های کوچک (ویس) ناحیهٔ پارس، که خاستگاهشان بود، محدود نمی‌شد و فراتر می‌رفت. اینها گاهی از حق مصونیت برخوردار می‌شدند و مالیات رعایای دهکده‌های تحت مالکیت خود را پس از وصول به خود اختصاص می‌دادند[۷۰]. در جغرافیای اداری شاهنشاهی هخامنشی دو نوع واحد وجود داشت، یکی نواحی مالیاتی و دیگری نواحی که در آنها حکومت خودمختار محلی برقرار بود و گاهی هر یک از نواحی مالیاتی از چند ناحیه حکومتی تشکیل می‌شد[۷۱]. بنابراین در عصر امپراتوری هخامنشیان منظور از دهیوش، یکی از واحدهای وسیع تقسیمات جغرافیایی بود[۷۲] مثل دهیوش گندرانه، در حواشی شرقی افغانستان که کابل در آن قرار داشت و دهیوش زرنگه/ سکستان[۷۳] و دهیوش تنگوش/ پنجب، سرزمین همجوار مشرق دهیوش گنداره[۷۴] و لذا معنای کوچک‌ترین واحد تقسیمات کشور را نداشت.

دهیو/ دهیوش را به معنی متحدان شاهنشاهی هخامنشی نیز تعریف کرده‌اند که هدیه می‌دادند ولی مالیات نمی‌پرداختند[۷۵]. دهیوش‌ها نایب‌السلطنه‌نشین‌ها یا شاهک‌نشین‌های جغرافیای اداری شاهنشاهی بودند که از آن جمله می‌توان از دهیوش‌های مشهور زیر نام برد:

دهیوش ماد بزرگ مشتمل بر اویاشن، اورارتو، هی سیر تیسن و حوضه سفلای ارس ـ کور. دهیوش عیلام بزرگ مشتمل بر انشان و پارسواش. دهیوش هرهویتس مشتمل بر زرنگه، پارسه جنوب شرقی و مکران که طوایف سرکش مادی تبعید شده به خلیج فارس و سه طایفه متمرد پارسی در لارستان و کرمان و همچنین زرنکا از ساتراپ‌نشین پرثوه را نیز شامل می‌شود[۷۶]. دهپوش پرثوه مشتمل بر گرگان، دیهستان، خوارزم و هرات. دهیوش باختریش که به یونانی باختریانا و به لاتین باکتریا نامیده می‌شود و حالت نیمه شاهنشاهی داشت که نه تنها سوگودا/سگدا (به یونانی سغدیانا و به لاتین سغدا) در شمال شرقی رود سیحون را شامل بود بلک مأمور سرپرستی از متحدان مستقل شاهنشاهی سکاها در شمال شرقی رود جیحون نیز بود[۷۷].

دیاکونف معتقد است احتمالا پس از سقوط سلسلهٔ هخامنشیان (۵۵۹-۳۳۰ق‌م) و بر سر کار آمدن سلسله‌های اشکانیان (حدود ۲۵۰ تا حدود ۲۲۶ق‌م) و ساسانیان (حدود

۲۲۶ق‌م تا حدود ۶۱۵م) بر اثر گسترش آبادی‌نشینی، اصطلاح قدیمی ویس که نام متداول برای دهکده و نقطه مسکون بودن و جزو یک واحد ارضی جماعتی محسوب می‌شود و همچنین اصطلاح اوستایی ویسپتی به مفهوم رئیس ده متروک شده‌اند[۷۸]. کریستن‌سن دربارهٔ تشکیلات اجتماعی و سیاسی قبل از دولت اشکانی نوشته است از زمان بسیار قدیم ایرانیان جامعه دودمانی تشکیل داده بودند که از حیث تقسیمات ارضی مبنی بر چهار قسمت: نمان[(۱)] یا خانه، ویس[(۲)] یا ده، زنتو[(۳)] یا طایفه، دهیو[(۴)] یا کشور بود[۷۹]. کریستن‌سن اضافه می‌کند که با تسلط دولت پارت که توسط اشکانیان، ایرانیان شمالی، تشکیل شده بود و بر سراسر کشور، «تصورتسلسل دودمانی» تا قرون متمادی حتی پس از انقراض سامانیان حفظ شد و ذکر فرماندهان چهارگانه: رئیس خانه (مانبد)، رئیس ده و دودمان (ویس بد) و همچنین رئیس طایفه و رئیس کشور بارها در کتب پهلوی آمده است. ولی رئیس کشور و رئیس طایفه از همان زمان هخامنشیان تبدیل به دولت شدند و جای خود را به ترتیب به «شاه مملکت» و «مرزبانان» (نمایندگان شاهنشاه) دارند. اما دو مرتبه پایین‌تر دستگاه تشکیلات دودمانی، یعنی خانواده و رئیس آن، و ده و دودمان و رئیس آن، که بنیانی‌تر از دو رتبهٔ بالاتر بود، بر جای و باقی ماندند[۸۰]. اسکندر و سلوکیان تغییری در اصول و اساس تشکیلات داریوش بزرگ ندادند. اشکانیان نیز که بزرگانشان از قوم ایرانی شمالی داهه/داهه (در دَهستان، جنوب شرقی دریای کاسپی) بودند، بار اصول و سنن سیاسی عهد هخامنشی را حفظ کردند و شیوهٔ هخامنشیان در مملکت‌داری متروک نشد[۸۱]. ویسبدان که تیول‌داران بزرگ و معتبر شاهنشاه بودند، مرکز نقل دولت را تشکیل می‌داند. اتباع مسلط اینها پیوسته آماده با جنگ با دشمنان شاه و حتی با خود شاه بودند[۸۲].

در دورهٔ ساسانیان (۲۲۶-۶۵۲) تقسیمات سیاسی و اداری نواحی مسکونی کشور به ترتیب شهر، قصبهٔ دارای بازار، ده و دستکرت بود و بنابراین ده کوچک‌ترین واحد کشور محسوب نمی‌شود و دستگرد/دستکرت در ردهٔ پایین آن قرار داشت. دستکرت‌های اشراف که اکثراً با اقتصاد روستایی سرو کار داشتند محصولاتی را

(1). Nmâna (2). Vis (3). Zantu (4). Dahyu

به‌صورت کالا عرضه می‌داشتند. ده بازاری برای خود داشت و ظاهراً همانند منطقه کوچک و خودکفا از لحاظ اقتصادی بود و نیازی به شهر نداشت و مزارع و چراگاه‌های تابع آن در بیرون شارستان قرار داشتند و به روستای ده، دیه سالار، دهگان، مهتر، کدیور، دیهیک می‌گفتند[۸۳]. در *کارنامهٔ اردشیر بابکان* (۲۲۶-۲۴۱م) با متمایز کردن ده از دستکرت، اشاره‌ای به آمدن اردشیر به پارس و آباد کردن ده‌ها و دستکردهای بسیار شده است[۸۴]. در زمان شاپور دوم ساسانی اهمیت روستا در رابطه با شهرها کاملاً روشن بوده است کما اینکه امپراتوری روم شرقی برای مقابله با حملات شاهپور، با ویران کردن روستاها و انهدام تاکستان‌ها ضربات سهمگینی به شهرهای ایران وارد کرد[۸۵]. به دستور نرسی ساسانی (۲۹۳-۳۵۲م) چهارده ده ساخته شد که هر دهی چهار آتشکده و چهار باغ بزرگ و هر باغی هزار سرو و هزار درخت زیتون و هزار درخت خرما داشت و هر یک از این باغ‌ها وقف هر یک از آتشکده‌ها بودند[۸۶]. در دورهٔ بهرام پنجم ساسانی/ بهرام گور (۴۲۰-۴۳۹)، مرکز ده شارستانی دارای برج و باور بود[۸۷]. پیرنیا دربارهٔ واژهٔ دهگان نوشته است دهگانان خرده مالکینی بودند که در دهات می‌زیستند و حلقه‌هایی بودند که طبقهٔ نجبا را با سواد مردم اتصال می‌دادند و روایات و داستان‌های قدیم در نزد آنها محفوظ بود. اینها طرف احتیاج دولت ساسانی بودند زیرا حکمیت در دعاوی محلی و جمع‌آوری مالیات بر عهدهٔ آنها بود چه آنها از جزو جمع‌ها اطلاعات مبسوطی داشتند[۸۸].

در زمان ساسانیان، از دوران سدهٔ ۵م به بعد، جریان فئودالی شدن شدت و با تشدید مبارزات طبقاتی همراه گردید که جنبش مزدکیان، که در درجهٔ نخست تابعیت جماعات روستایی از فئودال‌ها در زمان قباد اول (حکومت: ۴۸۸-۵۳۱م) ساسانی بود از مظاهر آن به شمار می‌رفت[۸۹].

بنابراین، ده در فرایند تاریخی پدید آمد و نخست با فضای جغرافیایی، سپس با فضای اقتصادی و یا فرهنگی مشخص شد و بافضای جمعیتی به هم آمیخت و فضای جامعه‌شناختی مشخص ده را پدید آورد به طوری که اهالی ده به غیر از تولید، از لحاظ فرهنگی مستقل بر نظام ارزش‌ها، هنجارها، رفتارها، خلق و خوی و حتی پوشاک از جوامع شهری متمایز می‌گردند[۹۰].

پس از اسلام

پس از نفوذ و گسترش دین اسلام و با اسلام آوردن اقوام مشرق زمین و اهل ذمه شدن برخی از ملت‌ها نیاز به شناخت جغرافیای جهان و امکانات نقاط مسکونی برای تجارت و نیاز به شناختن اقوام مختلف تاریخ و جغرافیا نویسی گسترش یافت.

نخستین عصر اسلام مقارن است با توسعهٔ شگفت‌انگیز زندگی ده‌نشینی در استپ‌های اترک، در مجاورت مرزهای توران[۹۱] در قرون اولیهٔ اسلامی میل غالب بر این بود که با دهکده به عنوان یک واحد واجد شخصیت حقوقی برخورد کنند[۹۲]. ظاهراً دهگان‌ها عامل عمدهٔ جمع‌آوری مالیات از روستاها بوده‌اند. پیرنیا نوشته است وقتی مسلمانان به ایران آمدند ترتیبات مالیهٔ ساسانیان را برهم نزدند، بلکه اسلوب دفاتر مالیاتی ایران را اقتباس کردند و دهگان‌ها باقی ماندند[۹۳]. قیام مقنع (فوت به نقل از ابن‌اثیر[۹۴] سال ۱۶۱ق)، متولد یکی از روستاهای مرو، جنبش روستایی سپید جامگان در قرن ۲ق از جمله اولین قیام‌هایی بود که تقریباً همه روستاهای سغد و بخارا و ماوراءالنهر و خراسان بزرگ به آن پیوستند[۹۵]. بابک روستازاده بود و نهضت بابک، که در واقع نهضت روستازادگان و کشاورزان بود، در حدود ۲۰۰ق در زمان خلیفه مامون و خلیفه متعصم در آذربایجان اتفاق افتاد و در میان روستائیان و کشاورزان کوهستان‌های عراق و آذربایجان هواخواهان بسیار به هم زد و همه به او پیوستند[۹۶]. از سدهٔ ۳ق، انحطاط در زندگی ده‌نشینی ایران، با نفوذ تدریجی چادرنشینان ترک آغاز می‌شود[۹۷].

از دوران ورود اسلام به بعد روستا در ایران به عنوان یک کالای اقتصادی غیر منقول، جای طلا را که مبنای فعالیت‌های اقتصادی بود، گرفت، و آب و خاک به صورت مطلوبی در ساختار اقتصادی جامعه روستایی و کشور مطرح شد. روستائیان ایران از قرن ۱ تا قرون ۳ق در جماعت‌های روستایی متمرکز بودند و مالکین بزرگ و متوسط ایرانی و عرب، زمین را به صورت قطعات کوچک به روستائیان اجاره می‌دادند[۹۸].

پیش از قرن ۳ق زارعان ایرانی در نظام برزگری به‌سر می‌بردند، و برزگران هیچ‌گونه حقی نسبت به زمین نداشتند. همه تولید و مازاد آن به صاحبان زمین می‌رسید و برزگران تنها یک سهم در برابر کار دریافت می‌کردند. پس از اسلام آوردن ایرانیان، فقهای اسلامی، به‌ویژه ابوحنیفه (۸۲-۱۵۰ق) مزارعه‌ای را که برزگران با گذاشتن یک عامل در آن

شرکت می‌کردند و از محصول به نسبت یک ششم یا یک هفتم سود می‌بردند فاسد دانست. از قرن ۳ق به بعد نظام برزگری از بین رفت، و زارعان ایرانی در فضای دهقانی قرار گرفتند، و روابط میان مالک و دهقان با در نظر گرفتن پنج‌گانه و حق نسق (حق نسبت به و خاک) شکل گرفت[۹۹].

بیشتر مولفان سده‌های ۴ق به بعد اشاره‌هایی به ده/دیه کرده‌اند. اصطخری در قرن ۴ق در ناحیهٔ ری از دیه‌هایی چون ورامین یاد می‌کند که بزرگ‌تر از بعضی شهرها است، و هر دهی بیش از ده هزار مرد جمعیت دارد[۱۰۰]. نرشخی در همان سده به تفضیل از دی‌هایی به نام‌های طوایس و اسکجک و زندنه، وردانه، افشنه، برکد، رامتین، رامش و رخشه یاد کرده است و اهمیت آنها را از نظر تجارتی و بازرگانی توصیف کرده است. او بر توانگری اهل این دیه‌ها اشاره دارد و تأکید می‌کند که توانگری آنها بر پایهٔ کشاورزی نبوده است[۱۰۱]. از قرن ۵ق واگذاری اراضی به اشخاص یا اقطاع معمول شد و عده‌ای صاحب زمین‌های گسترده شدند، که به مستقر شدن مأموران لشگری در املاک زراعی منتهی شد[۱۰۲]. انحطاط در زندگی ده‌نشینی ایران با بروز فاجعهٔ حملهٔ مغولان به اوج خود رسید، و تا اواخر سدهٔ ۷ق، که یورش‌های تیمورلنگ موجبات انهدام شبکهٔ آبیاری سیستان را فراهم آورد، ادامه یافت[۱۰۳].

مؤلف *قابوس‌نامه* در سدهٔ ۵ق توصیه‌هایی در آیین دهقانی و شیوه کشت و زرع و نگهداری جفت گاو و شخم زمین و غیره کرده است[۱۰۴]. نظامی گنجوی در سدهٔ ۶ق در *مخزن‌الاسرار* اشاره ای به «ده ویران» دارد[۱۰۵]. در همان سده نظامی عروضی در شرح زندگی ابوالقاسم فردوسی او را از دهاقین از دیه بزرگ باز و از ناحیه طبران آورده است[۱۰۶]. در همان متن از دو پاره دیه به نام‌های غوره و درواز یاد شده که خانه‌هایی با باغ و بستانی در مسیر باد شمال داد[۱۰۷]. در سدهٔ ۷ق اگر کسی در خواب می‌دید که در یک روستا است تعبیر آنرا به فال نیک می‌گرفت[۱۰۸]. در همان قرن سعدی اشاره‌ای به روستازادگان دانشمند دارد[۱۰۹]. در دورهٔ حکومت ایلخانان مغول (۶۵۴-۷۵۰ق)، به استثنای ناحیهٔ اصفهان که از حمله مغول به دور ماند، بنیان‌های زندگی روستایی از هم پاشید و باعث تخریب تاسیسات آبی شد و تاثیر سوئی بر وضعیت کشاورزی گذاشت[۱۱۰]. حمدالله مستوفی در نیمهٔ دوم سدهٔ ۸ق نوشته است ولایت اصفهان چهار صد پاره دیه

دارد و در پاره‌ای از این ده‌ها پیش از هزار خانه و دارای بازار و مساجد و مدارس و خانقاه و حمام‌ها است و آنها را معظم قرای و در ولایات دیگر شهر می‌خوانند[۱۱۱]. در دورهٔ صفویه (۹۰۵-۱۱۳۵ق) روستاها توسعه بسیار یافت[۱۱۲]. جامی در قرن ۹ق از ده و دهقان و زحمات دهقان برای باروری باغ و بستان سخن گفته است[۱۱۳]. اما حملهٔ افغان‌ها و ترک‌تازی نادر و تزلزل زندیه باعث فروپاشی دوبارهٔ نظام اجتماعی شد[۱۱۴]. در دورهٔ قاجار (۱۲۱۰- ۱۳۴۳ق) نظام خان‌خانی در روستاها توسعه یافت و مالک نه تنها بر زندگی اجتماعی روستا نظارت و سلطه داشت. بلکه بسیاری از امور زندگی خصوصی روستائیان در حیطه رسیدگی او از طریق عواملش بود[۱۱۵]. مهم‌ترین تأثیر انقلاب مشروطیت بر روستاها نفوذ فکر آزادی و مشروطه‌خواهی در روستا بود. مجلس اول بساط تیول‌داری را بر انداخت و برخی رسوم کهنه مثل بیکاری رعایا را منع کرد و ساختن خانه رعیتی را لازم شمرد. رعایا کم‌وبیش فهمیدند که طبقهٔ زارع بندگی هم‌جسمان خود را نمی‌پذیرند[۱۱۶]. در قرن ۱۴ق طبقهٔ تیول‌دار که همان اقطاع‌داران بودند مبدل به طبقهٔ بزرگ مالکان شدند[۱۱۷].

در سفرنامه‌ها نیز به شرح و توصیف دهات ایران پرداخته‌اند. که از آن جمله‌اند مارکوپولو (۶۵۲-۷۴۴ق)، ابن‌بطوطه (۷۰۳-۷۹۹ق)، ابن‌خلدون (۷۳۲-۸۰۸)، و از سفرنامه‌های عهد صفوی تاورنیه، شاردن، پیترو دلاواله، کرزن و سایکس در دورهٔ قاجار. پولاک در سفرنامهٔ خود شرح مفصلی از ده‌ها و ده‌نشینان ایران سدهٔ ۱۳ق (۱۲۶۸-۱۲۶۹ق)[۱۱۸] و هانری رنه د. آالمانی نیز[۱۱۹] اشاراتی به دهات ایران دارد. فلاندن در ۱۲۸۵ق/۱۸۴۰م[۱۲۰] از شیوهٔ گرم کردن خانه در ده کردنشین صوفیان سخن گفته است. مادام دیولافوا از مسند قضاوت نشستن کدخدای یکی از دهات ورامین و از حد اختیارات او تا حد چوب‌زدن و جریمه کردن است سخن گفته است[۱۲۱].

تاریخچهٔ اقدامات حکومتی برای روستاها

در مقاله‌ای تحت عنوان «عمران روستایی و اصلاحات ارضی» در شمارهٔ ۱۱ و ۱۲ مجلهٔ *تحقیقات اقتصادی* چنین استنباط می‌شود که در ۲۵ آبان ۱۳۱۶ با تصویب قانون عمران، اداره‌ای به نام اداره عمران و اصلاحات در وزارت کشور ایجاد شد و اصلاح امور

اجتماعی و عمران روستاها به آن واگذار گردید که هیچ تظاهری در روستاها نیافت. دولت وقت در مهر ۱۳۳۱ قانون ازیاد سهم کشاورزان و سازمان عمرانی را به تصویب رساند و در دی همان سال متمم قانون تصویب شد و در آمرداد ۱۳۳۲ لایحهٔ قانونی بنگاه عمرانی کشور به تصویب رسید و در ۷ آمرداد همان سال بنگاه عمران رسماً شروع به کار کرد و در همان سال هیأت عملیات اقتصادی آمریکا کمک مالی برای جذب نیروی کار لازم و تهیه وسایل مورد نیاز در اختیار سازمان گذاشت. از جمله موافقت‌نامهٔ توسعهٔ کشاورزی اصل چهار برای اعطای وام به شوراهای ده منعقد گردید و یاداشت تفاهم بین وزارتخانه‌های کشور، فرهنگ، کشاورزی و بهداری مبادله شد و تا آخر سال ۱۳۳۲ش مجموعا ۳۰٬۷۵۷ شورای ده تشکیل شد....، ولی عملاً به نظر می‌رسد که تا ۱۳۴۱ش اقدامی چشمگیر صورت نگرفت، ولی ساختمانی برای آموزش عمران در گرمسار در نظر گرفته شد!

در ۴ شهریور ۱۳۴۲ طبق لایحهٔ قانونی تشکیل انجمن‌های ده و اصلاح امور اجتماعی و عمران دهات و مصوبهٔ هیأت وزیران؛ سازمانی به نام اداره کل امور اجتماعی و عمران دهات، جانشین بنگاه سابق عمران کشور تشکیل شد.

برای تشکیل انجمن‌های ده، در هر ده قریه که حداقل ۲۵۰ نفر یا ۵۰ خانوار ساکن باشند و درآمد اکثریت اهالی از راه کشاورزی کسب شود، انجمنی با شخصیت حقوقی و استقلال مالی با عضویت افتخاری ۵ نفر که به اکثریت آراء مخفی اهالی برای ۳ سال انتخاب می‌شوند تشکیل می‌گردد. وظایف این انجمن نیز توضیح داده‌شده است و در پی آن نقدی هم دربارهٔ آن آمده است.

پی‌نوشت

۱. معین، ۱۲۶۹/۲

۲. مجموعه قوانین...، ۲۲۰

۳. مرتضوی تبریزی، ص ۱۹

۴. ودیعی، ص ۸-۹

۵. لمتن، ۳۷، پانوشت ۲

۶. *مجموعه قوانین*، ۲۲۱

۷. همان، ۲۲۰-۲۲۱

۸. زنجانی، ۲۴،۲۹

۹. پاپلی یزدی، ۷

۱۰. کریمی، ۱۴۵

۱۱. همو، ۱۳۳-۱۳۴

۱۲. همو، ۱۳۳-۱۳۴

۱۳. همو، ۱۴۷-۱۴۸

۱۴. همو، ۱۴۹

۱۵. اهلرس، ۶۱، ۶۲-۶۳

۱۶. خسروی، *جامعهٔ دهقانی...*، ۷-۸

۱۷. حسامیان، ۵۹-۶۰

۱۸. مؤمنی، ۶۸

۱۹. همو، ۶۹

۲۰. حسامیان، ص ۳۸

۲۱. همو، ۴۱

۲۲. همو، ۴۶-۴۷

۲۳. اهلرس، ۷۰

۲۴. خسروی، *جامعه‌شناسی ده...* ۷۹

۲۵. همان، ۸۰-۸۵

۲۶. مندراس، ۱۸۳-۱۸۴

۲۷. آل احمد، ۲۷-۲۸

۲۸. همو، ۲۸

۲۹. عجمی، ۱۱۵

۳۰. اهلرس، ۶۰-۶۱

۳۱. همو، ۶۰-۶۱

۳۲. نیک خلق، ۳۳،۳۵

۳۳. راوندی، ۱۸۳/۳

۳۴. پیرنیا، ۱۴۵-۱۴۶

۳۵. زرگر، ۱۰۳

۳۶. همو، ۱۰۴-۱۰۶

۳۷. سعیدی، ۸۴

۳۸. کریمی، ۱۵۵

۳۹. آل احمد، ۳۸

۴۰. وثوقی، ۵۷، ۶۱

۴۱. مجیدزاده، ۱۰۷، ۱۱۳

۴۲. همو، ۱۰۶

۴۳. همو، ۱۰۰-۱۰۱

۴۴. همو، ۱۵۹

۴۵. هفت لشکر، ۷

۴۶. دیاکونف، ۵۰۲، حاشیه ۱۸۱

۴۷. دیاکونف، ۱۷۵

۴۸. دیاکونف، ۱۷۵-۱۷۶

۴۹. ۱۲۲/۱، حاشیهٔ ۴؛ نیز نک: رضی، تعلیقات بر *وندیداد*، ۱۴۸۹-۱۴۹۰

۵۰. یسنا، ۱۲۲/۱، حاشیهٔ ۴؛ برهان قاطع، ۲۹۷۴

۵۱. دیاکونف، ۱۷۹

۵۲. دیاکونف، ۱۷۳-۱۷۷
۵۳. دیاکونف، ۱۴۹، ۱۶۰، ۱۶۱
۵۴. دیاکونف، ۱۷
۵۵. بلعمی، ۳۲۸/۱
۵۶. همانجا
۵۷. اصطخری، ۱۴۴
۵۸. مولوی، ۲۰۱، ۳۵۰، ۳۵۷
۵۹. *اوستا*، ۳۱۳
۶۰. قمی، ۵۶-۵۷
۶۱. یاقوت، ۴۱/۱
۶۲. *مجموعه قوانین*، ۲۲۰
۶۳. *وندیداد*، ۷۴۸/۲
۶۴. *بندهش*، ۱۳۳
۶۵. *شایست نشایست*، ص ۱۸۱
۶۶. *متون پهلوی*، ۱۷۳
۶۷. نک: پورداود، حاشیه بر *یشتها*، ۴۳۵
۶۸. دیاکونف، ۱۷۹
۶۹. توین بی، ۱۹-۲۱، ۲۳ حاشیهٔ ۳؛ شارپ، ۳، ۱۶۹
۷۰. کریستن‌سن، ۲۸
۷۱. توین‌بی، ۱۳-۱۴
۷۲. همو، ۷۰ به بعد، ۹۶
۷۳. همو، ۹۹
۷۴. همو، ۱۲۰
۷۵. همو، ۳۳
۷۶. همو، ۱۲
۷۷. همو، ۱۳، ۱۷۵-۱۷۶
۷۸. دیاکونف، ۱۷۵، ۱۸۲
۷۹. کریستن‌سن، ۲۷؛ دربارهٔ واژهٔ ویس و روستاگ نک: مکنزی، ۲۴۵، ۲۵۱؛ رضی، ۱۴۹۰
۸۰. کریستن‌سن، ۸۰
۸۱. همو، ۲۸-۲۹
۸۲. همو، ۳۰
۸۳. فردوسی، ۳۲۰/۷، ۳۳۴، ۳۶۱؛ پیگولوسکایا، ۲۸۹ به بعد؛ کریستن‌سن، ۱۱۲، ۱۳۸، ۱۴۰
۸۴. *کارنامهٔ اردشیر بابکان*، ۵۱
۸۵. پیگولوسکایا، ۳۴۱
۸۶. بلعمی، ۹۴۹/۲-۹۵۰
۸۷. فردوسی، ۳۶۹/۷
۸۸. پیرنیا، ۵۷
۸۹. پیگولوسکایا، ۲۵۲
۹۰. خسروی، *جامعه‌شناسی ده*، ۴۳-۵۱
۹۱. سهامی، ص ۲۹
۹۲. لمتن، ص ۳۴-۳۵
۹۳. پیرنیا، ۵۷
۹۴. ابن‌اثیر، ۵۱/۶
۹۵. رضازاده لنگرودی، ۸۳-۸۷
۹۶. زرین‌کوب، ۲۳۱-۲۳۲؛ افشاری
۹۷. سهامی، ۲۹
۹۸. مرتضوی تبریزی، ۲۹
۹۹. خسروی، *جامعه‌شناسی ده*، ۷۸
۱۰۰. اصطخری، ۱۷۱
۱۰۱. نرشخی، ۱۳-۲۱؛ نیز نک: بیرونی، ۳۱۰، ۳۱۱
۱۰۲. لمتن، ۳۶
۱۰۳. سهامی، ۲۹
۱۰۴. عنصرالمعالی کیکاووس، ۲۴۰
۱۰۵. نظامی گنجوی، ۱۲۹، ۱۳۱
۱۰۶. نظامی عروضی، ۷۵
۱۰۷. همو، ۶۱
۱۰۸. حبیش تفلیسی، ۲۳۷
۱۰۹. سعدی، ۱۵۵
۱۱۰. مرتضوی تبریزی، ۳۰
۱۱۱. حمدالله مستوفی، ۵۰-۵۱
۱۱۲. مرتضوی تبریزی، ۳۰-۳۱
۱۱۳. جامی، ۵۷۲-۵۷۳
۱۱۴. مرتضوی تبریزی، ۳۱
۱۱۵. همو، ۳۰-۳۲
۱۱۶. آدمیت، ۶۹-۸۷
۱۱۷. لمتن، ۳۶-۳۷
۱۱۸. پولاک، ۳۴۸-۳۵۷
۱۱۹. آلمانی، ۲۲۳-۲۲۶
۱۲۰. فلاندن، ۵۷
۱۲۱. دیولافوا، ۱۴۴

کتابشناسی:

آدمیت، فریدون، *فکر دموکراسی اجتماعی در نهضت مشروطیت ایران*، انتشارات پیام، تهران ۱۳۶۳ش.

ابن‌اثیر، علی، *الکامل فی التاریخ*، بیروت ۱۳۸۵-۱۳۸۶ق/۱۹۶۵-۱۹۶۶م.

آل احمد، جلال، *تات نشین‌های بلوک زهرا*، تهران، ۱۳۵۲ش.

آلمانی، هانری رنه د.، *از خراسان تا بختیاری* (سفرنامه)، ترجمهٔ علی محمد فره‌وشی، تهران، ۱۳۳۵ش.

ابن‌منظور، محمد، *لسان العرب*، بیروت، بی‌تا.

اصطخری، *ممالک و مسالک*، ترجمهٔ فارسی قرن۵ هفتم، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۶۸ش.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن، *مرآة البلدان*، به کوشش عبدالحسین نوایی و میرهاشم محدث، تهران، ۱۳۶۸ش.

افشاری، مهران، *تازه به تازه، نو به نو*، تهران، ۱۳۸۵ش.

اوستا، ترجمه و به کوشش جلیل دوستخواه، تهران، ۱۳۸۰ش.

اهلرس، اکارت، ایران، شهر ـ روستا ـ عشایر (مجموعه مقالات)، ترجمهٔ عباس سعیدی، تهران، ۱۳۸۰ش.

برهان قاطع، محمد حسین بن خلف تبریزی، تهران، ۱۳۶۱ش.

بلعمی، محمد، *تاریخ*، به کوشش محمدتقی بهار و محمد پروین گنابادی، تهران، ۱۳۵۳ش.

بندهش، ترجمهٔ مهرداد بهار، تهران، ۱۳۶۹ش.

بیرونی، ابوریحان، *الآثارالباقیه*، ترجمهٔ اکبر دانا سرشت، تهران، ۱۳۵۲ش.

پاپلی یزدی، محمدحسین، *فرهنگ آبادیها و مکانهای مذهبی کشور*، مشهد، ۱۳۶۷ش.

پورداود، ابراهیم، حاشیه و ترجمهٔ *یشتا*، تهران، ۱۳۵۶ش.

پولاک، یاکوب ادوارد، *سفرنامه* (ایران و ایرانیان)، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران، ۱۳۶۷ش.

پیرنیا، حسن، *خطوط برجستهٔ داستان‌های ایران قدیم*، تهران، ۱۳۰۷ش.

پیگولوسکایا، ن. و.، *شهرهای ایران در روزگار پارتیان و ساسانیان*، ترجمهٔ عنایت‌اللّه رضا، تهران، ۱۳۶۷ش.

توین‌بی، آ. و دیگران، *جغرافیای اداری ایران باستان*، ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده، تهران، ۱۳۶۹ش.

جامی، عبدالرحمان، *مثنوی هفت اورنگ*، به کوشش مرتضی مدرس گیلانی، تهران، کتابفروشی سعدی.

حبیش تفلیسی، *کامل التعبیر*، تهران، ۱۳۲۶ش.

حسامیان، فرخ و دیگران، *شهرنشینی در ایران*، تهران، ۱۳۸۷ش.

حمداللّه‌مستوفی، *نزهة‌القلوب*، به کوشش گای لسترنج، تهران، ۱۳۴۲ش.

خسروی، خسرو، *جامعهٔ دهقانی در ایران*، تهران، ۱۳۵۷ش.

همو، *جامعه‌شناسی روستایی*، تهران، ۱۳۷۲ش.

دیاکونف، ا. م.، تارخ ماد، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران، ۱۳۳۷ش.

دیولافوا، مادام، سفرنامه (ایران و کلده)، ترجمهٔ علی‌محمد فره وشی، تهران، ۱۳۳۲ش.

راوندی، مرتضی، *تاریخ اجتماعی ایران*، تهران، ۱۳۵۶ش.

رضازاده لنگرودی، رضا، *جنبش‌های اجتماعی در ایران پس از اسلام*، تهران ۱۳۸۵ش.

زضوی، حسین، *فقر، روستا، توسعه*، تهران ۱۳۷۷ش.

رضی، هاشم، *دانشنامهٔ ایران باستان، عصر اوستایی تا پایان دوران ساسانی*، تهران، ۱۳۸۱ش.

همو، تعلیقات بر *وندیداد* (نک : هم).

زرگر، اکبر حاجی ابراهیم، *درآمدی بر شناخت معماری روستایی ایران*، به کوشش اصغر کریمی، تهران، ۱۳۷۸ش.

زرین‌کوب، عبدالحسین، *دو قرن سکوت*، تهران، ۱۳۳۶ش.

زنجانی، حبیب‌اللّه، *جمعیت شناسی روستایی ایران*، تهران، ۱۳۶۹ش.

سعدی، مصلح‌الدین، *گلستان*، به کوشش غلامحسین یوسفی، تهران، ۱۳۶۸ش.

سعیدی، عباس، *مبانی جغرافیای انسانی*، تهران، ۱۳۳۸ش.

سنایی غزنوی، مجدود، *دیوان*، به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، تهران، ۱۳۸۵ش.

سهامی، سیروس، *بستر جغرافیائی تاریخ ایران*، تهران، ۱۳۵۵ش.

شارپ، رلف نارمن، *فرمانهای شاهنشاهان هخامنشی*، تهران، ۱۳۸۸ش.

شایست نشایست، متنی به زبان پارسی میانه (پهلوی ساسانی)، ترجمه و به کوشش کتایون مزداپور، تهران، ۱۳۶۹ش.

صفی نژاد، جواد، *نظامهای آبیاری سنتی در ایران*، بی جا، ۱۳۵۹ش.

عجمی، اسماعیل، *ششدانگی، پژوهشی در زمینه جامعه شناسی روستایی*، تهران، ۱۳۵۲ش.

فردوسی، ابوالقاسم، *شاهنامه*، به کوشش م. ن. عثمانف و دیگران، مسکو، ۱۹۶۸م.

فلاندن، اوژن، *سفرنامه*، ترجمهٔ حسین نورصادقی، اصفهان، ۱۳۲۴ش.

عنصرالمعالی کیکاووس، *قابوس‌نامه*، به کوشش غلامحسین یوسفی، ۱۳۶۴ش.

قمی، حسن بن محمد، *تاریخ قم*، ترجمهٔ عبدالملک قمی، به کوشش جلال‌الدین طهرانی، تهران، ۱۳۶۱ش.

کارنامهٔ اردشیر بابکان، ترجمهٔ بهرام فره‌وشی، تهران، ۱۳۵۴ش.

کریستن‌سن، آرتور، *ایران در زمان ساسانیان*، ترجمهٔ غلامرضا رشید یاسمی، تهران، ۱۳۸۷ش.

کریمی، اصغر، «بررسی اجمالی نظریه‌های گوناگون در مورد شکل کلی مساکن سنتی و بومی»، *فصلنامهٔ تحقیقات جغرافیایی*، تهران، ۱۳۶۵ش، س ۱، شم ۱.

لانگ، چارلز، «دین عامیانه»، *مقدمه‌ای بر پژوهش دین عامیانه*، ترجمه و به کوشش ابراهیم موسی‌پور، تهران، ۱۳۸۹ش.

لمتن، ا. ک. س.، *مالک و زارع در ایران*، ترجمهٔ منوچهر امیری، تهران، ۱۳۴۵ش.

مؤمنی، باقر، *مسئله ارضی و جنگ طبقاتی در ایران*، تهران، ۱۳۵۹ش.

متون پهلوی (ترجمه، آوا نوشت)، به کوشش جاماسب جی دستور منوچهر جی جاماسب ـ آسانا، ترجمهٔ سعید عریان، تهران ۱۳۷۱ش.

مجیدزاده، یوسف، *آغاز شهر نشینی در ایران*، تهران، ۱۳۶۸ش.

مرتضوی تبریزی، مسعود، *مهاجرت روستائیان به شهرها و تاثیرات اقتصادی و سیاسی آن در دوره پهلوی دوم*، تهران، ۱۳۸۳ش.

معین، محمد، *فرهنگ فارسی*، تهران، ۱۳۸۲ش.

مجموعه قوانین و مقررات مربوط به وزارت کشور از آغاز انقلاب اسلامی تا پایان ۱۳۶۵ش، وزارت

کشور، تهران، ۱۳۷۰ش.

مکنزی، دیوید نیل، *فرهنگ کوچک زبان پهلوی*، ترجمهٔ مهشید میرفخرائی، تهران، ۱۳۷۹ش.

مندراس، هانری، «جامعه‌شناسی محیط روستایی»، *طرح مسائل جامعه‌شناسی امروزی*، ترجمهٔ عبدالحسین نیک گهر، مشهد، ۱۳۴۷ش.

مور، پرینگتن، *ریشه‌های اجتماعی دیکتاتوری و دموکراسی* (نقش ارباب و دهقان در پیدایش جهان‌نو)، ترجمهٔ حسین بشریه، تهران، ۱۳۶۹ش.

مولوی، جلال‌الدین محمد، *مثنوی معنوی*، به کوشش رینولد نیکلسون، تهران ۱۳۸۵ش.

نرشخی، محمد، *تاریخ بخارا*، ترجمهٔ احمد بن محمد بن قباوی، تلخیص محمد بن زفر، به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، تهران، ۱۳۵۱ش.

نظامی گنجوی، الیاس، *مخزن الاسرار*، به کوشش محمدتقی بهروز ثروتیان، تهران، ۱۳۶۳ش.

نظامی عروضی، احمد، *چهار مقاله*، به کوشش محمد قزوینی، تهران، ۱۳۴۱ش.

نیک‌خلق، علی‌اکبر، *مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی روستائی ایران*، تهران، ۱۳۵۸ش.

وثوقی، منصور، *جامعه‌شناسی روستائی*، تهران، ۱۳۶۶ش.

ودیعی، کاظم، *روستا نشینی در ایران*، تهران، ۱۳۵۵ش.

وندیداد، ترجمه و به کوشش هاشم رضی، تهران، ۱۳۷۶ش.

هفت لشکر (طومار جامع نقالان)، از کیومرث تا بهمن، به کوشش مهران افشاری و مهدی مداینی، تهران، ۱۳۷۷ش.

یاقوت حموی، *معجم البلدان*، به کوشش فردیناند و وستنفلد، لایپزیگ، ۱۸۶۶-۱۸۷۳م، چاپ افست تهران، ۱۹۶۵م.

یسنا، ترجمه و به کوشش ابراهیم پورداود، تهران، ۱۳۴۰ش.

شهر و شهرنشینی

حسین سلطان‌زاده

اقتصاد ایران در قرن‌های نخست هجری در بسیاری از نقاط کشور دچار انحطاط شد، به‌گونه‌ای که مردم به سادگی نمی‌توانستند خراج را پرداخت کنند. در مواردی حکام از خلفا اجازه می‌خواستند تا با خشونت برخورد کنند، اما در دهه‌های نخست هجری و به‌ویژه در دورهٔ خلافت حضرت علی(ع) با این‌گونه درخواست‌ها غالباً مخالفت می‌شد[۱]. حضرت علی(ع) در هنگام زمامداری و خلافت خویش آن گروه از حکام و مأمورانی را که به مردم ستم می‌کردند، از کار برکنار کرد. برای نمونه می‌توان به حاکم بصره اشاره کرد که پس از بازخواست و پرسش از کارهای او، مجبور به ترک بصره شد[۲].

در دورهٔ بنی‌امیه و بنی‌عباس غالباً بسیاری از حکام با ستمگری از مردم خراج می‌گرفتند و به زور متوسل می‌شدند. برای نمونه می‌توان به این گزارش بلاذری اشاره کرد که مأموران سپاهی را برای سرکوبی مردم قم، که از دادن خراج امتناع کرده بودند، فرستاد. سپاه خلیفه پس از سرکوبی مردم و تخریب بخشی از استحکامات شهر، به جای دو میلیون درهم، مبلغی بیش از هفت میلیون درهم بازستاندند[۳]. همین سیاست‌ها

موجب شد که برخی از شهرها توسعه نیابند، به‌ویژه آنکه همه یا بیشتر خراج‌هایی که از مردم دریافت می‌کردند، از کشور خارج می‌شد و چندان مصرف آبادی شهرها و رونق شهرنشینی نمی‌شد.

پیدایش حکومت‌های محلی ایرانی در قرن‌های ۳ و ۴ق موجب بهبود شرایط اقتصادی کشور شد، زیرا بخشی از عوارض و مالیات‌هایی که از مردم گرفته می‌شد، در داخل کشور صرف ساخت کانال‌های آبیاری، حفر قنات و آبادی شهرها می‌شد. معزالدوله دیلمی در زمان حکمروایی خود شماری سد در حوالی بغداد ساخت که موجب افزایش تولید محصولات کشاورزی و کاهش قیمت برخی از آنها شد. نوشته‌اند که او برای تشویق کارگران، در دامن قبای خود خاک می‌ریخت و به طرف سد حمل می‌کرد[۴]. عضدالدوله دیلمی هم در فارس بر روی رود کر، بند معروف عضدی را ساخت. فعالیت‌های عمرانی موجب شد که در قرن‌های ۳ و ۴ کشاورزی در کشور رونق کم‌نظیری یابد، و برخی محصولات به نقاط دوردست صادر شود[۵].

حمل و نقل دریایی نیز در سده‌های ۴ و ۵ق توسعه یافت و موجب رونق تجارت و شهرنشینی در برخی از شهرهای بندری شد. سیراف یکی از این شهرها بود که کالاهایی مانند عاج، آبنوس، صندل، جواهرات و برخی داروهای گران‌قیمت از نقاطی مانند چین و هند به آنجا وارد و از آنجا از طریق دریایی یا زمینی به سرزمین‌های دیگر صادر می‌شد[۶]. به نوشتهٔ اصطخری ثروت برخی از بازرگانان سیراف به چهار میلیون دینار معادل چهل میلیون درهم یعنی برابر با خراج یک سال و نیم ایالت فارس می‌رسید. او در جای دیگری در کتاب خود به بازرگانی اشاره کرده است که شصت میلیون درهم سرمایه داشت[۷]. رونق دادوستد موجب پیشرفت بازرگانی و توسعه برخی نمادهای مالی مانند صرافی‌ها شد. ناصرخسرو در اصفهان به راسته‌بازاری اشاره کرده است، که در آن دویست نفر صراف به کار اشتغال داشتند[۸].

شهرهای ایرانی از قرن ۱ تا قرن ۷ق

نخستین شهرهایی که پس از دورهٔ اسلامی ساخته شد، بیشتر همچون اردوگاهی بود برای استقرار سپاهیان و مهاجران. کوفه و بصره از این‌گونه شهرها بود، که در دههٔ دوم

هجری ساخته شد[۹]. خانه‌هایی که در این دو شهر ساخته شد، ابتدا از نی و چوب بود و تقسیم‌بندی فضای شهر بیشتر بر اساس روابط قوی بود. پس از مدتی، در اثر آتش‌سوزی شمار فراوانی از خانه‌ها ویران شد. خلیفه دوم اجازه داد خانه‌ها را با خشت بسازند، به شرطی که خانه‌ای با بیش از سه اتاق ساخته نشود و ارتفاع خانه‌ها زیاد نباشد[۱۰]. فضایی باز را نیز برای بازار در نظر گرفتند، که قرار شد هر کس صبح زودتر مکانی را اشغال می‌کرد تا شب آنجا به او تعلق داشت مسجد جامع، بیت‌المال و دارالاماره در کنار هم قرار داشتند.

بغداد یکی از بزرگترین شهرهای تازه‌بنیان بود که نقشهٔ آنرا خاندان آل نوبخت به شکل دایره‌ای که دو قطر به چهار قسمت مساوی تقسیم کرده بود، طراحی کردند. بنای این شهر در دورهٔ منصور عباسی و در سال ۱۴۱ق آغاز شد. برای شهر چهار دروازه به نام‌های باب‌الکوفه، باب‌البصره، باب خراسان و باب‌الشام قرار دادند و بارویی به ضخامت پنجاه گز پیرامون شهر ساختند. کاخ و مسجد جامع در میان شهر ساخته شد، و سپس بیت‌المال و دیوان خراج و سایر نهادهای حکومتی و محل سپاه را در نزدیکی مرکز شهر ساختند. بازاری نیز در میان شهر ساخته شد که گویا به دلایل امنیتی مدتی بعد محل آنرا تغییر دادند، زیرا به نوشتهٔ ابن‌اثیر نگران بودند که عده‌ای جاسوس در بازار و حوالی آن سکنی گزینند و رفت و آمدها به کاخ‌ها را نیز زیر نظر داشته باشند. افزون بر این، شورشی نیز علیه منصور در بازار صورت گرفت که عزم او را برای جابه‌جایی محل بازار استقرار کرد[۱۱].

نیشابور از شهرهای کهن ایران بود که در سال ۳۱ق مسلمانان فتح کردند. این شهر در دورهٔ طاهریان، صفاریان و سامانیان از رونق بسیار برخوردار شد. در قرن‌های ۴ و ۵ق آنرا دارالعلم خراسان می‌گفتند، که حدود بیست مدرسه در شهر ساخته شده بود[۱۲]. نیشابور از سه بخش کهن دژ، شارستان و ریض (حومه) تشکیل می‌شد. کهن‌دژ در بیرون شهر بود، و ریض پیرامون کهن‌دژ؛ مسجد جامع نیز در ریض قرار داشت، شهر چهار دروازهٔ اصلی داشت و ریض نیز چند دروازه داشت بازارهای بزرگ شهر در ریض قرار داشتند[۱۳]. براساس نوشتهٔ امام حاکم نیشابوری (۳۲۱-۴۰۵ق) نیشابور از چهل و هفت محله تشکیل می‌شد. در دورهٔ سلجوقیان بر اعتبار و رونق شهر افزوده شد، و یکی از

مراکز مهم علمی در جهان اسلام به‌شمار می‌رفت. این شهر در اثر زلزله‌ای در سال ۵۳۰ق و سپس یک آتش‌سوزی بزرگ و بعد حملهٔ غزان ویران شد، و شهر جدید را در نزدیکی شهر قدیم برپا کردند[۱۴].

شیراز، یکی دیگر از شهرهای بزرگ در این دوران بود. عضدالدوله بناهای متعددی در این شهر ساخت. نوشته‌اند که او کاخی با ۳۶۰ اتاق در شهر ساخته بود. مقدسی که گویا شیراز و کتابخانهٔ عضدی را دیده بود، آنرا بسیار مجهز توصیف کرده است[۱۵]. او به بیمارستان شهر و بازار آن نیز اشاره کرده است[۱۶].

اصفهان از دیگر شهرهای بزرگ بود که در دورهٔ سلجوقیان توسعه یافت. به گزارش ابن‌حوقل از عراق تا خراسان، شهری بزرگتر از اصفهان نبود[۱۷]. مقدسی نیز به بازار اصفهان و رونق شهر در آن هنگام اشاره کرده است[۱۸]. ناصرخسرو که در سال ۴۴۴ق با کاروانی تجارتی وارد اصفهان شد، نوشته است آن کاروان هزار و سیصد خروار بار داشت، اما هیچ کوی و محلی در آن شهر برای عبور کاروان تنگ و نامناسب نبود. او از کوچه‌ای موسوم به «کوطراز» نام برده است که در آن پنجاه کاروانسرا بود[۱۹]. مافروخی نیز به محاسن اصفهان در قرن ۵ق اشاره کرده است، از جمله هزار کوشک و سرای بزرگ، بازارهای بزرگ، مسجد جامع و دکان‌هایی که کالاهای ظریف بغداد، دیبای روم، جواهر بحرین، آبنوس عمان، عاج هندوستان، تحفه‌های چین، پوستین‌های خراسان، چوبینه‌های طبرستان، پشمینه‌های آذربایجان، فرش‌های ارمن و غیره در آنها عرضه می‌شد[۲۰].

بلخ شهر بزرگ دیگری بود که در کتاب *فضایل بلخ* به شمار بسیاری بناهای عمومی در آن اشاره شده است[۲۱].

در پی یورش مغولان بسیاری از شهرهای ایران ویران شد، زیرا مغول‌ها برای کنترل بهتر شهرها از سیاست ایجاد وحشت استفاده می‌کردند و به همین سبب در مواردی حتی مردم شهرهایی را که تسلیم می‌شدند، به‌طور ناگهانی مورد حمله قرار می‌دادند و می‌کشتند. برای نمونه می‌توان به شهر مرو اشاره کرد که پس از آنکه مردم مرو حاضر به تسلیم شدند و عده‌ای از شیوخ شهر را با هدایایی نزد تولی فرستادند، او به ظاهر پذیرفت. اما پس از آنکه مردم شهر تسلیم شدند، سپاه مغول طی پنج روز عده بی‌شماری

از مردم شهر را کشتند و اموال آنان را غارت کردند. نوشته‌اند که شمار کشته‌های مرو بیش از یک میلیون نفر شد[۲۲]. در نیشابور و هرات نیز مغول‌ها عدهٔ بسیاری از مردم را کشتند[۲۳]. بعضی از شهرهایی که در پی حملهٔ مغول آسیب دیدند، مانند شهر ری که به ام‌البلاد در ایران مشهور بود، دیگر هیچ‌گاه رونق پیشین در آنها پدید نیامد[۲۴].

شهرهای ایران از دورهٔ ایلخانی تا دورهٔ قاجار

در دورهٔ ایلخانی دوباره از برخی وزرا و دیوانسالاران ایرانی در اداره کشور استفاده شد، و به‌تدریج اصلاحاتی در امور شهری و اقتصادی صورت گرفت. خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی یکی از افرادی بود که اصلاحات بسیاری در دورهٔ وزارت او صورت گرفت؛ یکی از آنها، جلوگیری از «اجلال نزول» ایلچی‌ها و مأموران حکومتی در خانه‌های مردم بود که موجب از بین رفتن امنیت اجتماعی و شهری شده بود. از این‌رو، دستور داده شد که در شهرهای بزرگ، عمارت و ایلچی‌خانه ساخته شود یا خانه کرایه کنند تا مأموران حکومتی در هنگام مأموریت و سفر در آنها مستقر شوند[۲۵].

باج‌گیری خربندگان، شتربانان و برخی از مأموران حکومتی از کسبه و تجار، یکی دیگر از مواردی بود که امنیت اقتصادی و اجتماعی را برهم زده بود. در این دوره تلاش‌های فراوانی برای ممنوعیت زورگیری و باج‌خواهی مأموران حکومتی صورت گرفت[۲۶]. دریافت مالیات و خراج از کشاورزان نیز بی‌نظم بود، و مأموران حکومتی به کشاورزان اجحاف می‌کردند و مبالغ هنگفتی به بهانه‌های مختلف می‌گرفتند. برای این موضوع نیز قوانین وضع شد[۲۷]. برای توسعهٔ اقتصاد کشور و گسترش بازرگانی، پول واحدی ضرب شد، و کوشیدند که یک واحد وزن یکسان نیز در همه جا مورد استفاده قرار گیرد.

ضعف نهادهای قضایی، جعل اسناد و مصادرهٔ اموال و املاک مردم موجب نارضایتی مردم شده بود. در این مورد نیز مقرراتی وضع شد، مانند اینکه خرید و فروش املاک در روزنامه «دارالقضا» ثبت شود[۲۸].

برای توسعهٔ کشاورزی هم مقرراتی تدوین شد، و برای آباد شدن زمین‌های بایر، معافیت‌ها و تسهیلات مالی در نظر گرفتند؛ در نتیجه کشاورزی توسعه یافت.

اصلاحات صورت گرفته در این دوره موجب توسعهٔ شهرنشینی شد، و بنابر گزارش خواجه رشیدالدین فضل‌الله قیمت املاک و خانه‌ها تا ده برابر افزایش یافت[۲۹].

رشیدالدین فضل‌الله شهرکی را موسوم به ربع رشیدی در نزدیک تبریز ساخت، که در آن افزون بر شمار فراوانی خانه، مسجد و مدرسه و سایر بناهای عمومی ساخت[۳۰]. او کتابخانه‌ای مجهز و دارالشفایی برای معالجه و درمان مردم در آنجا ساخت که به اساتید و طلاب آنجا مستمری می‌داد[۳۱].

رونق اقتصادی و توسعهٔ شهرنشینی در این دوره در برخی از شهرها به حدی رسید که به ادعای خواجه رشیدالدین هر سال بیش از هزار خانه در بعضی از شهرها ساخته می‌شد[۳۲]. سیاست‌های دورهٔ غازان خان در دورهٔ اولجایتو ادامه یافت[۳۳]. ضعف دولت ایلخانی از دورهٔ ابوسعید آغاز شد، پس از او طی مدت بیست سال، هشت نفر حکومت را به‌دست گرفتند.

حملهٔ تیمور موجب شد که برخی از شهرها ویران شوند و شماری از شهرها نیز به سبب مشکلات اقتصادی و کمبود نیروهای متخصص دچار رکود شوند، زیرا سیاست تیمور این بود که هر شهری را که تصرف می‌کرد، گروهی از صنعتگران و نیروهای کارآمد آنجا را برای توسعه شهرهای ماوراءالنهر به آنجا می‌فرستاد و بخشی مهم از ثروت کشور را صرف آبادانی آن نواحی می‌کرد. برای نمونه می‌توان به ساخت مسجد جامع تیمور در سمرقند اشاره کرد که او برای بنای آن حدود دویست نفر سنگتراش از آذربایجان، فارس و هندوستان و سایر نواحی به آنجا فرستاد[۳۴]. به این ترتیب بسیاری از شهرها و آبادی‌های نواحی شرق ایران مانند سمرقند، بخارا و هرات به صورت چشمگیری توسعه یافت.

شاهرخ پس از فوت تیمور (۸۰۷ق) به قدرت رسید. او سیاست توسعه‌طلبی پدر را رها کرد. اصلاحاتی در امور اقتصادی صورت داد. در دورهٔ حکومت چهل و سه سالهٔ او نوعی آرامش نسبی پدیدار آمد که زمینهٔ توسعه بازرگانی و گسترش برخی از شهرها فراهم شد. روند توسعهٔ شهرنشینی در برخی از نواحی کشور پس از شاهرخ، در دورهٔ حکومت کوتاه میرزا الغ‌بیک و حکومت سلطان حسین بایقرا اندکی ادامه یافت، اما با ضعف پادشاهان بعدی این روند فروکش کرد[۳۵].

دورهٔ شاه اسماعیل بیشتر به جنگ گذشت و فرصت چندانی برای توسعهٔ کشور پدید نیامد. در دورهٔ حکومت پنجاه ساله شاه تهماسپ نوعی آرامش نسبی شکل گرفت، و زمینه برای توسعه شهرنشینی پدید آمد، هرچند که سیاست‌های بد اقتصادی زمان شاه تهماسپ فرصت و امکان چندانی برای توسعهٔ شهرها پدید نیاورد. شاه تهماسب به جای توسعه فعالیت‌های اقتصادی و عمرانی بیشتر به فکر گردآوری ثروت به شکلی بیهوده بود. نوشته‌اند که در خزانهٔ خود بیش از یک میلیون زر نقد، جواهر، طلا، نقره و چند صد خروار ابریشم گردآورده بود. سایر اجناس و کالاهای زینتی و منسوجات و به گفتهٔ قاضی احمد قمی، اجناس بیوتات چنان زیاد بود که با وجود هفت هزار شتر همه بر روی زمین می‌ماند[۳۶]. شاه تهماسپ گویا حقوق و مستمری سپاهیان را به‌طور منظم نمی‌پرداخت، به‌ویژه در چهارده سال پایانی حکومت خود به علت عدم پرداخت منظم حقوق آنان، دست آنها را در غارت مردم و بازرگانان باز گذاشت.

جنگ با عثمانی‌ها و ازبک‌ها در دورهٔ صفویه مقداری زیادی از سرمایه و نیروی انسانی و اقتصادی کشور را هدر داد. در دورهٔ شاه عباس اندکی آرامش نسبی برقرار شد و او برای توسعهٔ بازرگانی قواعدی وضع کرد. امنیت جاده‌ها را مورد توجه قرار داد و برای بهبودی حمل و نقل دستور داد شمار فراوانی کاروانسرا در کنار جاده‌ها بسازند[۳۷].

روابط ایران با کشورهای اروپایی به دلایل اقتصادی و سیاسی گسترش یافت و گروه‌های متعددی از بازرگانان و فرستادگان مذهبی و سپاهی اروپایی به ایران آمدند. رفت و آمد گروه‌های اروپایی به‌تدریج موجب بروز دگرگونی‌هایی فرهنگی در برخی از هنرها شد. برای نمونه می‌توان به هنر نقاشی یا نگارگری ایرانی اشاره کرد که تحت تأثیر نقاشی غربی قرار گرفت و از لحاظ محتوا و شکل تغییراتی در آن صورت گرفت. بیشترین فعالیت‌های اقتصادی و اجتماعی مؤثر در توسعهٔ شهرنشینی در اواخر دورهٔ شاه تهماسپ و سپس از دورهٔ حکومت شاه عباس اول تا دورهٔ فرمانروایی شاه سلیمان صورت گرفت و بسیاری از شهرهای کشور مانند قزوین، اصفهان، شیراز و مشهد توسعه یافتند. قزوین در دورهٔ شاه تهماسپ پایتخت کشور شد و به سرعت توسعه یافت و فضاهای متعددی در آن ساخته شد. به نظر می‌رسد که بخشی مهم از فضاهای ساخته شده و به‌خصوص باغ‌های حکومتی و سکونتگاهی متعلق به پادشاه و بزرگان کشوری در حاشیهٔ

شهر بود.

نویدی شیرازی در مجموعه‌ای موسوم به *روضة‌الصفات*، مجموعه‌ای از چهارده باغ که به پادشاه و رجال تعلق داشت، به نظم توصیف کرده است[۳۹].

شاه عباس در سال ۱۰۱۱ق دستور ساخت میدان نقش‌جهان و فضاهای واقع در کنار آنرا در اصفهان صادر کرد[۴۰]. نوشته‌اند که پیش از صفویه در محل این میدان، یک میدان کوچک بود که دارالحکومهٔ شهر در کنار آن بوده است[۴۱]. اصفهان به عنوان پایتخت کشور به یکی از بزرگ‌ترین و زیباترین شهرهای کشور تبدیل شد. یکی از فعالیت‌های مهم شهرسازی در این دوره، طراحی و ساخت چهار باغ به عنوان یک محور شهری تفریحی ـ ارتباطی است که فضاهای پیرامون آن نیز غالباً به رجال و امرا داده شد تا در آنها عمارت بسازند[۴۲].

اصفهان در دورهٔ شاه عباس چنان گسترش یافت که برای مهاجران شهرک‌ها و محله‌های جدیدی ساختند، که از آن جمله می‌توان به محلهٔ عباس‌آباد، شهرک فرح‌آباد و جلفا اشاره کرد. برخی از سیاحان جمعیت شهر را در این دوره تا یک میلیون نفر برآورد کرده‌اند، اما به نظر می‌رسد حداقل جمعیت شهر در حدود ششصد هزار نفر بوده است[۴۳]. اصفهان در پی حمله افغان‌ها بسیاری از جمعیت خود را از دست داد و دچار رکود و ویرانی شد. شیخ محمدعلی حزین که اصفهان را پس از حملهٔ افغان‌ها مشاهده کرده بود، آنرا خراب و نیمه‌ویران یافت[۴۴].

میرزا حسین خان دربارهٔ محله‌های اصفهان در دورهٔ قاجاریه نوشته است که آنها را می‌توان به سه گروه طبقه‌بندی کرد: نخست شماری از محله‌ها که به‌طور کامل ویران بودند، دوم، شماری از محله‌ها که به‌طور کامل آباد و سپس تعدادی از محله‌ها که نیمه‌آباد بودند[۴۵]. مادام دیولافوا نیز که در دورهٔ قاجار به اصفهان رفته بود، آنرا نیمه‌ویران توصیف کرده است[۴۶]. البته با وجود آنکه اصفهان در دورهٔ افغان‌ها بسیار آسیب دید و در دورهٔ قاجار مورد بی‌توجهی قرار گرفت، از بزرگترین و بهترین شهرهای کشور به‌شمار می‌رفت.

تبریز دومین شهر مهم کشور از جنبهٔ اقتصادی بود و بسیاری از کالاها از برخی از نقاط کشور برای ارسال به قلمرو عثمانی و برخی نقاط اروپا به آنجا وارد و از آنجا صادر می‌شد. برخی جمعیت این شهر و حومهٔ آنرا در دورهٔ صفویه تا یک میلیون نفر برآورد

کرده‌اند، اما حداقل حدود نیم میلیون نفر جمعیت داشت[۴۷]. شاردن نوشته که سالانه شش هزار عدل ابریشم در کارگاه‌های شهر بافته می‌شد و در شهر حدود سیصد کاروانسرا و حدود پانزده هزار باب دکان و حجره وجود داشت[۴۸]. اولیا چلبی که در سال ۱۰۵۰ق، در دورهٔ شاه صفی، مدتی در تبریز اقامت داشت، شمار کاروانسراها را دویست، خان‌ها را هفتاد و تعداد دکان‌ها را هفت هزار باب برشمرده است[۴۹].

تبریز از اواخر دورهٔ صفویه و در پی عواقب ناشی از حملهٔ افغان‌ها و به‌ویژه حملهٔ ترکان عثمانی از رونق پیشین افتاد. نوشته‌اند که در آخرین حملهٔ ترکان عثمانی در سال ۱۷۲۵م به سبب مقاومت مردم، جنگ شدیدی میان دو طرف روی داد که در پی آن در حدود دویست هزار نفر از مردم در یک هفته کشته شدند. شیخ محمدعلی حزین تبریز را پس از حملهٔ عثمانی‌ها نیمه‌ویران توصیف کرده است[۵۰]. افزون بر جنگ، زلزله‌های متوالی نیز به شهر خسارت وارد کرد و موجب کشته شدن عده‌ای از مردم شد، چنان‌که گویا در زلزله‌ای که چند سال پس از دفع حملهٔ ترکان عثمانی به وقوع پیوست، در حدود نود هزار نفر جان خود را از دست دادند[۵۱].

تبریز در دورهٔ قاجار مورد توجه قرار گرفت و به مرکز اقامت ولیعهد کشور تبدیل شد. به همین سبب به یک شهر مهم از جنبهٔ سیاسی و اداری تبدیل شد[۵۲]. اعتمادالسلطنه شمار کاروانسراها و تیمچه‌های آباد شهر را نزدیک به چهل و پنج باب و شمار دکان‌های واقع در بازار را پنج هزار باب و دکان‌های واقع در گذرها و مراکز محله‌ای را دوازده هزار و پانصد باب ذکر کرده است[۵۳].

شیراز یکی دیگر از شهرهای مهم این دوران بود که در زمان شاه عباس اول بیش از پیش مورد توجه قرار گرفت. امامقلی خان حاکم فارس به پیروزی از کارهای عمرانی شاه عباس، در شیراز چند عمارت مهم مانند مدرسهٔ خان و کاخی در میان شهر ساخت[۵۴]. شیراز در زمان حملهٔ افغان‌ها خسارت دید و مقداری از رونق افتاد، اما در دورهٔ فرمانروایی کریم خان زند، به‌عنوان پایتخت کشور برگزیده شد و فعالیت‌های عمرانی قابل توجهی در آن صورت گرفت. نوشته‌اند که دوازده هزار کارگر از نقاط مختلف کشور برای عمران شهر بسیج شده بودند[۵۵]. کریم خان مجموعه‌ای وسیع شامل بازار، مسجد، ارگ و حمام در شهر بنا کرد. سنگ‌فرش کردن بازار و برخی از معابر و جاری کردن

نهر آب در دو سوی خیابان‌ها را نیز به او نسبت داده‌اند[۵۶]. او عده‌ای از اعیان و بزرگان شهرهای دیگر را برای سرمایه‌گذاری در امور اقتصادی و عمرانی و اقامت به شیراز دعوت کرد[۵۷].

پس از دورهٔ زندیه به‌تدریج از رونق شهر کاسته شد و در دورهٔ قاجار هم در پی تغییر پایتخت و بی‌توجهی حکام قاجاری به شهر و همچنین آسیب‌های ناشی از زلزله، بخش‌هایی از شهر دچار ویرانی شد[۵۸].

تهران در سال ۱۱۹۶ق، در دورهٔ شاه تهماسپ صفوی مورد توجه قرار گرفت و از روستا به شهر تبدیل شد. برای تبرک، تعداد ۱۱۴ برج به عدد سوره‌های قرآن کریم پیرامون شهر ساختند. جمعیت تهران را تا اوایل دورهٔ قاجار حدود پانزده هزار نفر دانسته‌اند[۵۹]. تهران در دورهٔ فتحعلی شاه گسترش یافت و تعدادی بنای بزرگ و عمومی مانند مسجد جامع جدید (سلطانی)، باغشاه، قصر قاجار و قصر لاله‌زار در آن ساخته شد. این شهر در سال ۱۲۸۴ق، در زمان ناصرالدین شاه به اندازه هزار و هشتصد ذرع از سوی دروازه شمیران و هزار ذرع از هر یک از سه طرف دیگر توسعه یافت و شکل شهر را به تقلید از پاریس به شکلی نزدیک به هشت ضلعی انتخاب کردند و دوازده دروازه برای شهر قرار دادند[۶۰].

پی‌نوشت

۱. اجتهادی، ۱۴۱
۲. ابن‌اثیر، ۲۱۵/۴
۳. بلاذری، ۷۳
۴. فقیهی، ۱۷۵
۵. *حدودالعالم*، ۱۳۰؛ ابن‌حوقل، ۱۰۶
۶. اصطخری، ۳۶
۷. همو، ۱۲۱، ۱۳۴
۸. ناصرخسرو، ۱۱۷
۹. بلاذری، ۳۶، ۱۰۳
۱۰. ابن‌اثیر، ۳۵۳/۲
۱۱. ابن‌اثیر، ۲۱۹/۹
۱۲. سلطان‌زاده، *تاریخ مدارس ایران*، ۱۰۳-۱۰۷
۱۳. ابن‌حوقل، ۱۶۸
۱۴. حاکم نیشابوری، ۱۲۲
۱۵. مقدسی، ۶۴۰/۲
۱۶. همو، ۶۵۶/۲
۱۷. ابن‌حوقل، ۱۰۶
۱۸. مقدسی، ۵۸۰/۲
۱۹. ناصرخسرو، ۱۱۷
۲۰. مافروخی، *محاسن اصفهان*
۲۱. صفی‌الدین بلخی، ۴۱
۲۲. سیفی هروی، ۵۷
۲۳. ابن‌اثیر، ۲۰۳/۲۶
۲۴. حمدالله مستوفی، *نزهةالقلوب*
۲۵. رشیدالدین فضل‌الله، *تاریخ مبارک غازانی*، ۳۶۰
۲۶. همان، ۳۶۳
۲۷. رشیدالدین فضل‌الله، *جامع التواریخ*، ۳۱۲
۲۸. وصاف، ۳۸۹/۳
۲۹. رشیدالدین فضل‌الله، *تاریخ مبارک غازانی*، ۲۰۴
۳۰. رشیدالدین فضل‌الله، *وقف‌نامهٔ ربع رشیدی*
۳۱. رشیدالدین فضل‌الله، *مکاتبات رشیدی*، ۲۳۶
۳۲. رشیدالدین فضل‌الله، *تاریخ مبارک غازانی*، ۳۵۱
۳۳. حمدالله مستوفی، *تاریخ گزیده*، ۶۰۶
۳۴. شرف‌الدین علی یزدی، ۱۴۴
۳۵. روملو، ۵۰۰
۳۶. قاضی احمد قمی، ۵۹۹
۳۷. اقبال آشتیانی، ۶۸۷
۳۸. نویدی شیرازی در این باره چنین سروده است:

شهنشه شهری اندر جنب قزوین
فکنده طرح با صد زیب و تزیین
بنام آن شهر عالی جعفرآباد
که شاه جعفری افکنده بنیاد
بدین نام نکو معمور گشته
بدار السلطنه مشهور گشته

نویدی شیرازی، *دوحةالازهار*، ۲۶
۳۹. نویدی شیرازی، روضةالصفات
۴۰. هنرفر، ۳۹۶
۴۱. جملی کاری، ۷۷
۴۲. اسکندر بیک، ۵۴۴/۲
۴۳. شاردن، ۵۰/۷
۴۴. حزین، ۹۰
۴۵. تحویلدار، ۳۲

۴۶. دیولافوا، ۲۵۵
۴۷. شاردن، ۴۰۹/۲
۴۸. همو، ۴۰۹/۲
۴۹. اولیا چلبی، ۲۷۸
۵۰. حزین، ۷۶
۵۱. دروویل، ۴۸
۵۲. نادر میرزا قاجار، ۱۶۸
۵۳. اعتمادالسلطنه، ۳۴۴/۱
۵۴. آربری، ۷۱
۵۵. موسوی اصفهانی، ۱۵۴
۵۶. گرانتوسکی، ۳۰۰
۵۷. نیبور، ۶۴
۵۸. دیولافوا، ۴۱۱
۵۹. کریمان، ۱۹۱
۶۰. همو، ۲۲۳

کتابشناسی:

آربری، ا. ج، *شیراز*، ترجمهٔ منوچهر کاشف، تهران، ۱۳۴۶ش.

ابن‌اثیر، علی، *الکامل*، ترجمهٔ عباس خلیلی و ابوالقاسم حالت، تهران، انتشارات علمی.

ابن‌بطوطه، *سفرنامه*، ترجمهٔ محمدعلی موحد، تهران، ۱۳۵۹ش.

ابن‌حوقل، *صورةالارض*، ترجمهٔ جعفر شعار، تهران، ۱۳۴۵ش.

ابن‌فقیه، *مختصرالبلدان*، ترجمه مسعود، تهران، ۱۳۴۹ش.

اجتهادی، ابوالقاسم، *بررسی وضع مال و مالیه مسلمین از آغاز تا پایان دوران اموی*، تهران، ۱۳۶۳ش.

اسکندر بیک منشی، *عالم آرای عباسی*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۵۴ش.

اصطخری، *مسالک و ممالک*، ترجمهٔ قرن ۵ و ۶ق، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۴۰ش.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن، *صراةالبلدان*، به کوشش میرهاشم محدث و عبدالحسین نوایی، تهران، ۱۳۶۷ش.

اقبال آشتیانی، عباس، *تاریخ ایران*، تهران، ۱۳۸۶ش.

امستد، *تاریخ شاهنشاهی هخامنشی*، ترجمه محمد مقدم، تهران، ۱۳۴۰ش.

اولیا چلبی، «سفرنامه»، ترجمه و تلخیص حاج حسن نخجوانی، تبریز، *نشریه دانشکده ادبیات تبریز*، تبریز، ۱۳۳۸ش، شم ۳.

باوزانی، الساندرو، *ایرانیان*، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران، ۱۳۵۹ش.

بلاذری، احمد، *فتوح‌البلدان*، ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش، تهران، ۱۳۶۴ش.

پیرنیا، حسن، *اشکانیان*، تهران، ۱۳۴۴ش.

همو، *ایران باستان*، کتاب ششم، تهران، ۱۳۴۴ش.

تحویلدار اصفهانی، حسین، *جغرافیای اصفهان*، به کوشش منوچهر ستوده، تهران، ۱۳۴۲ش.

تفضلی، احمد، *شهرستان‌های ایران*، در شهرهای ایران، به کوشش محمدیوسف کیانی، تهران، ۱۳۶۸ش.

جملی کاری، ج. ف، *سفرنامه*، ترجمهٔ عباس نخجوانی و عبدالعلی کارنگ، تبریز، ۱۳۴۸ش.

حاکم نیشابوری، محمد، *تاریخ نیشابور*، ترجمهٔ محمد بن حسین خلیفهٔ نیشابوری، به کوشش بهمن کریمی، تهران، ۱۳۳۹ش.

حدودالعالم، به کوشش منوچهر ستوده، تهران، ۱۳۶۲ش.

حزین لایهیجی، محمدعلی، *تاریخ*، اصفهان، ۱۳۳۲ش.

حمدالله مستوفی، *تاریخ گزیده*، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران، ۱۳۳۹ش.

همو، *نزهةالقلوب*، به کوشش گای لسترنج، تهران، ۱۳۶۲ش.

حمزهٔ اصفهانی، *سنی ملوک‌الارض والانبیاء*، ترجمهٔ جعفر شعار، تهران، ۱۳۳۶ش.

درورویل، گاسپار، *سفرنامه*، ترجمهٔ جواد محیی، تهران، ۱۳۴۸ش.

دیاکونف، ا. م.، *تاریخ ماد*، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران، ۱۳۵۷ش.

همو، *اشکانیان*، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران، ۱۳۵۱ش.

دیولافوا، *سفرنامه*، ترجمهٔ علی محمد فره‌وشی، تهران، ۱۳۳۱ش.

رشیدالدین فضل‌الله، *مکاتبات رشیدی*، به کوشش محمد شفیع، لاهور، ۱۹۴۵م.

همو، *جامع‌التواریخ*، به کوشش بلوشه، لیدن، ۱۹۱۱م.

همو، *وقف‌نامهٔ ربع رشیدی*، به کوشش مجتبی مینوی و ایرج افشار، تهران، ۱۳۵۶ش.

روملو، حسن، *احسن‌التواریخ*، به کوشش سیدن، کلکته، ۱۹۳۱م.

سرفراز، علی اکبر، *تخت سلیمان*، تبریز، ۱۳۴۷ش.

سلطان‌زاده، حسین، *تاریخ مدارس ایران*، تهران، ۱۳۶۴ش.

همو، *تخت جمشید*، تهران، ۱۳۸۶ش.

همو، *نائین شهر فراره‌های تاریخی*، تهران، ۱۳۷۴ش.

سیفی هروی، سیف، *تاریخ‌نامه هرات*، به کوشش صدیقی، کلکته، ۱۹۴۳م.

شاردن، ژان، *سیاحت‌نامه*، ترجمهٔ محمد عباسی، تهران، ۱۳۳۵ش.

شرف‌الدین علی یزدی، *ظفرنامه*، به کوشش محمد عباسی، تهران، ۱۳۳۶ش.

صفی‌الدین بلخی، عبدالله، *فضایل بلخ*، ترجمهٔ فارسی عبدالله محمد بلخی، به کوشش عبدالحی

حبیبی، تهران، ۱۳۵۰ش.

فرای، ریچارد. ن، *میراث باستانی ایران*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران، ۱۳۴۴ش.

فردوسی، ابوالقاسم، *شاهنامه*، تهران، ۱۳۵۴ش.

فقیهی، علی‌اصغر، *آل بویه و اوضاع زمان ایشان*، تهران، ۱۳۵۷ش.

کالج، مالکوم، *پارتیان*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران، ۱۳۵۷ش.

کریمان، حسین، *تهران در گذشته و حال*، تهران، ۱۳۵۵ش.

کولسنیکف، *ایران در آستانهٔ یورش تازیان*، ترجمهٔ م. ر. یحیایی، تهران، ۱۳۵۵ش.

گرانتوسکی و دیگران، *تاریخ ایران*، ترجمهٔ کیخسرو کشاورزی، تهران، ۱۳۵۹ش.

گزنفن، *کورش‌نامه*، ترجمهٔ رضا مشایخی، تهران، ۱۳۵۰ش.

مافروخی، *محاسن اصفهان*، ترجمهٔ حسین بن محمد بن ابی‌الرضا آوی، به کوشش عباس اقبال آشتیانی، تهران، ۱۳۲۸ش.

مجمل‌التواریخ والقصص، به کوشش محمدتقی بهار، تهران، ۱۳۱۸ش.

مشکور، محمدجواد، *پارتیها*، تهران، ۱۳۵۰ش.

مقدسی، محمد، *احسن‌التقاسیم فی معرفة الاقالیم*، ترجمهٔ علینقی منزوی، تهران، ۱۳۶۱ش.

موسوی اصفهانی، محمدصادق، *تاریخ گیتی گشا*، به کوشش سعید نفیسی، تهران، ۱۳۱۷ش.

نادر میرزا قاجار، *تاریخ و جغرافی دارالسلطنه تبریز*، تهران، ۱۳۲۳ش.

ناصر خسرو، *سفرنامه*، به کوشش نادر وزین‌پور، تهران، ۱۳۵۸ش.

نویدی شیرازی، زین‌العابدین، *دوحة‌الازهار*، به کوشش علی مینایی و ابوالفضل رحیموف، مسکو، ۱۹۷۴م.

همو، *روضة‌الصفات*، به کوشش ابوالفضل رحیموف، مسکو، ۱۹۷۴م.

نیبور، کارستن، *سفرنامه*، ترجمهٔ پرویز رجبی، تهران، ۱۳۵۴ش.

وصاف، *تاریخ*، به کوشش مهدی اصفهانی، بمبئی، ۱۲۶۹ق.

هرتسفلد، ارنست، *تاریخ باستانی ایرانی بر بنیاد باستانشناسی*، ترجمهٔ علی‌اصغر حکمت، تهران، ۱۳۵۴ش.

هنرفر، لطف‌الله، *گنجینهٔ آثار تاریخی اصفهان*، اصفهان، ۱۳۴۴ش.

خانواده و خویشاوندی در ایران و تحولات آن

سکندر امان‌اللّهی بهاروند

خانواده و خویشاوندی از ارکان اساسی جامعهٔ انسانی به‌شمار می‌آید، که متنوع و دارای کارکردهای گوناگون است. چنین وضعیتی از ویژگی‌های جامعهٔ انسانی است و در میان دیگر جانداران یافت نمی‌شود. اما پیش از آن لازم است مفهوم و منشأ این دو را به اختصار بررسی کنیم.

مفهوم خانواده و خویشاوندی

خانواده گروهی از افراد است که از راه پیوند زناشویی (سببی)، همخونی (نَسَبی) و پذیرش (خواندگی) با هم ارتباط دارند، و فعالیت اقتصادی آنها مشترک است و معمولاً در یک محل با هم زندگی می‌کنند[1]. افزون بر این، ممکن است افراد غیرخویشاوند به صورت خدمتکار یا در موقعیتی دیگر به‌عنوان عضو چنین نهادی محسوب شوند[2]، اما خویشاوندی شامل روابط اجتماعی گسترده‌ای است که نه تنها اعضای خانواده بلکه گروه‌های فراتر از آنرا دربرمی‌گیرد. این شبکه وسیع متشکل از افرادی است که از راه

همخونی (نسبی) پیوندهای زناشویی (سببی) و ساختگی[1] با هم ارتباط دارند و نسبت به هم احساس همبستگی می‌کنند[۳].

نقش ابعاد جسمانی ـ فرهنگی در شکل‌گیری خانواده و خویشاوندی

دو ویژگی جسمانی یا بیولوژیکی انسان که در شکل‌گیری خانواده دخالت داشته است، عبارت است از: آمادگی جنسی سالانه، وضعیت بارداری و رشد کند نوزاد. آمادگی جنسی در طول سال زمینهٔ تداوم رابطهٔ میان دو جنس مخالف را فراهم می‌آورد. مسألهٔ بارداری زنان و رشد کند نوزاد عامل دیگر در شکل‌گیری ازدواج و خانواده به‌شمار می‌رود. نوزاد انسان برخلاف دیگر جانداران به کندی رشد می‌کند و سالیان زیادی نیاز به مواظبت و مراقبت دارد. چنین کاری در دورهٔ پیش از تولید غذا یعنی مرحلهٔ شکار و گردآوری خوراک از عهدهٔ مادر برنمی‌آمد، بلکه چنین وضعی همکاری مرد و زندگی مشترک را می‌طلبید که در این میان بهترین گزینه همانا تشکیل خانواده بود[۴].

اصولاً بسیاری از جانداران به‌طور گروهی یا به‌صورت خانواده متشکل از یک زوج نر و ماده با بچه‌ها زندگی می‌کنند، که چنین روابطی زاییدهٔ عوامل غریزی چون غریزهٔ جنسی، صیانت ذات، مهر مادری و غیره است. به دیگر سخن، روابط اجتماعی جانداران بیشتر واکنش بیولوژیکی در ارتباط با نیازهای بیولوژیکی است. اما خانوادهٔ انسان برخلاف دیگر جانداران به‌طور بی‌سابقه‌ای تحت تأثیر یک عامل اساسی غیربیولوژیک یا فراتنی یعنی فرهنگ قرار داد. فرهنگ از دیدگاه انسان‌شناسی به جنبهٔ غیربیولوژیک (فراتنی) یا شیوهٔ زندگی انسان اطلاق می‌شود که همهٔ ابعاد زندگی از جمله زبان، شیوهٔ معیشت، نظام اجتماعی، سیاسی، دینی، آداب و رسوم، هنر، ابزار و فنون، جشن‌ها و به طور کلی آنچه را که انسان پدید می‌آورد دربرمی‌گیرد[۵].

فرهنگ که زبان رکن اساسی آن است، مهم‌ترین عامل تعیین کنندهٔ ساختار و کارکردهای خانواده و خویشاوندی است. چنان‌که کنترل امور جنسی، شیوهٔ همسر گزینی، انواع ازدواج، مشروعیت فرزندان، حقوق و مسئولیت اعضای خانواده نسبت به یکدیگر

(1). Fietive

و جامعه، محل سکونت پس از ازدواج، طلاق و غیره در چارچوب فرهنگ صورت می‌گیرد. شبکهٔ خویشاوندی پدیده‌ای فرهنگی است که به اشکال گوناگون در جوامع انسانی یافت می‌شود. خویشاوندی در میان دیگر جانداران به علت نداشتن زبان بسیار محدود است. اما زبان انسان را قادر ساخته است که واژه‌های گوناگونی برای روابط خویشاوندی در سطوح مختلف به‌کار گیرد. در نتیجه شبکهٔ خویشاوندی بسیار گسترده و متنوع است، که در تعیین هویت، وابستگی گروهی و موقعیت اجتماعی افراد، عامل اساسی به‌شمار می‌آید.

به‌طور کلی انسان توانسته است از طریق فرهنگ انواع خانواده و نظام‌های خویشاوندی را پدید آورد. به دیگر سخن با آنکه فقط یک نوع انسان وجود دارد، با این حال برخلاف دیگر جانداران، الگوهای گوناگونی از خانواده و نظام‌های خویشاوندی در جوامع انسانی یافت می‌شود.

خانواده و خویشاوندی در ایران

نظام خانواده و خویشاوندی در ایران مانند دیگر جوامع رکن اساسی جامعه را تشکیل می‌دهد، که در ارتباط با عوامل اکولوژیکی (زیست‌بوم)، شیوهٔ زندگی و معیشت، ساختار دینی و به‌طور کلی در چارچوب فرهنگ شکل گرفته است. از آن گذشته، ایران در طول چند هزار سال گذشته دچار فراز و نشیب‌هایی شده است که بر خانواده و خویشاوندی تأثیر گذاشته است. بنابراین در اینجا به بعضی از عوامل که نقش عمده‌ای در ساختار خانواده و خویشاوندی داشته‌اند اشاره می‌کنیم:

۱. وضعیت اکولوژیکی (زیست‌بوم): ایران سرزمینی است که از لحاظ آب و هوا بسیار متنوع است. چنین وضعیتی در شکل‌گیری و شیوه‌های متفاوت زندگی مؤثر بوده است که آن هم به نوبهٔ خود خانواده و خویشاوندی را تحت تأثیر قرار داده است.

۲. شیوهٔ زندگی: وضعیت اکولوژیکی ایران منجر به تنوع شیوه‌های زندگی چون شهرنشینی، ده‌نشینی توأم با کشاورزی ـ دامداری، کوچ‌نشینی مبتنی بر دامداری شده است. شیوه‌های دیگر زندگی عبارت است از: کوچ‌نشینی توأم با دامداری ـ باغداری (در استان فارس)، ده‌نشینی مبتنی بر صید ماهی، کوچ‌نشینی مبتنی بر خدمات (کولی‌ها).

شیوه‌های زندگی یاد شده در ساختار خانواده و خویشاوندی مؤثر است، چنان‌که، برای مثال، خانوادهٔ گسترده در میان کوچ‌نشینان در مقایسه با ده‌نشینان کمتر است، اما شبکهٔ خویشاوندی در میان آنها در مقایسه با ده‌نشینان و شهرنشینان بسیار گسترده‌تر است.[۶]

۳. دین: دین در طول چند هزار سال گذشته، در تمام ابعاد زندگی مردم ایران نفوذ داشته است، چندان‌که روابط خویشاوندی و خانواده چون دیگر جنبه‌های زندگی با توجه به دستورات و قوانین دین تنظیم شده است. نوع ازدواج، دایرهٔ همسرگزینی، وظایف زن و شوهر نسبت به یکدیگر، حقوق و وظایف اعضای خانواده نسبت به یکدیگر و نیز مسألهٔ ارث و مالکیت در میان خویشاوندان بر اساس قوانین دین انجام گرفته است و می‌گیرد.

ویژگی‌های خانواده و خویشاوندی در جامعهٔ سنتی ایران

خانواده و خویشاوندی در جامعهٔ سنتی ایران یعنی از دورهٔ باستان تا تحولات ناشی از تمدن غرب به روال گذشته ادامه داشت که در اینجا مشخصات یا ویژگی‌های آن به اختصار شرح داده می‌شود:

الف ـ ازدواج: ۱. ازدواج از واجبات دین به‌شمار می‌آمد که هر فرد بالغ موظف به انجام آن بود. ۲. ازدواج نه صرفاً به دلیل عشق و عاشقی، بلکه برای داشتن اولاد و ادامه نسل، ارضای غرایز جنسی، تشکیل خانواده و در مواردی با توجه به امور سیاسی و پیوند میان گروه‌ها صورت می‌گرفت. ۳. ازدواج امری فردی به‌شمار می‌رفت، بلکه با توافق دیگران (اقوام داماد و عروس) انجام می‌گرفت. ۴. عواملی چون قشربندی، دین، خویشاوندی و ثروت در زناشویی و همسرگزینی دخالت داشت. ۵. مهریه و جهیزیه از موضوعات مربوط به ازدواج بود و توافق دربارهٔ آنها لازم بود. ۶. ازدواج پدرمکانی بود. ۷. رایج‌ترین نوع ازدواج تک‌زنی بود هرچند چندزنی هم رواج داشت. ۸. طلاق به‌ندرت اتفاق می‌افتاد.

ب ـ خانواده: ۱. باتوجه به این واقعیت که بیشتر مردم ایران روستایی یا کوچ‌نشین بودند و به امور کشاورزی ـ دامداری اشتغال داشتند، خانواده یک واحد تولید و مصرف به شمار می‌رفت[۷]. اما خانواده در شهرها وضع متفاوتی داشت. ۲. وجود نظام پدرتبار،

پدرمکانی و نیز مسألهٔ مالکیت، منجر به شکل‌گیری خانواده پدرسالاری شده بود که در این میان پدر به عنوان سرپرست خانواده شناخته می‌شد و از قدرت زیادی برخوردار بود[۸]. ۳. کارکردهای چندگانه، با توجه به این واقعیت که در جامعهٔ سنتی ایران بسیاری از سازمان‌ها و نهادهای نوین که خدمات گوناگون در زمینهٔ آموزشی، بهداشتی، امداد رسانی و غیره ارائه می‌دهد، وجود نداشت، ناگزیر خانواده کارکردهای چندگانه‌ای ازجمله تربیت و فرهنگ‌آموزی، برآوردن نیازهای جسمی ـ روانی اعضا، تأمین رفاه و مواظبت از سالخوردگان و معلولین را عهده‌دار بود. ۴. وابستگی خانواده به شبکهٔ خویشاوندی در زمینهٔ معیشت و ساختار کلی اقتصادی جامعهٔ سنتی که عمدتاً مبتنی بر کشاورزی ـ دامداری بود، مانع از استقلال اقتصادی و سیاسی خانواده، آن‌گونه‌که در جوامع نوین وجود دارد، می‌شد. بنابراین، خانواده در مقایسه با جامعهٔ معاصر از استقلال کمتری برخوردار بود. ۵. اشکال خانواده، به نظر می‌رسد در جامعه سنتی ایران، به علت شیوهٔ معیشت و ساختار کلی اقتصاد که مهم‌ترین ویژگی عدم تنوع و کمبود مشاغل بود، خانوادهٔ گسترده در مقایسه با جامعهٔ معاصر رواج بیشتری داشت.

ج ـ خویشاوندی: از آنجایی که به‌طور مفصل دربارهٔ شبکهٔ خویشاوندی گفتگو خواهیم داشت، در اینجا تنها به عمده‌ترین ویژگی‌های آن اشاره خواهیم کرد: ۱. روابط خویشاوندی در ایران همواره از ۳ طریق: سببی (خون)، نسبی (زناشویی) و ساختگی برقرار می‌شد. ۲. خویشاوندی در ایران همواره مبتنی بر پدرتباری بوده است، اما خویشاوندان سببی (مادری) به‌ویژه خویشاوندان درجه یک چون پدر و مادر، دایی‌ها و خاله‌ها و نیز فرزندان آنها از اهمیت ویژه برخوردار بودند. ۳. گروه‌های خویشاوند پدر تبار دارای منافع مشترک در زمینهٔ اقتصاد، تعهدات، امور ازدواج و غیره بودند[۹]. ۴. خویشاوندی در ایران باستان و جامعهٔ سنتی دورهٔ اسلامی همواره کارکردهای چندگانه داشته است که بعد به آنها اشاره خواهد شد.

تحول در نظام خانواده و خویشاوندی از دوران باستان تاکنون

خانواده و خویشاوندی در ایران از دوران باستان تاکنون دچار تغییر و تحول شده است. معمولاً در بررسی تاریخ و اوضاع اجتماعی ایران با در نظر گرفتن ویژگی‌های جامعه

و تحولات آن سه دورهٔ عمدهٔ تاریخی به شرح زیر در نظر گرفته شده است: ۱. دوران باستان که معمولاً از تأسیس سلسلهٔ هخامنشی در سال ۵۵۹ق‌م، آغاز شد و تا پایان ساسانیان در نیمهٔ اول قرن ۷ق ادامه یافت. در این دوره فرهنگ و زبان ایرانی حاکم بود. ۲. دوران اسلامی که از استقرار اسلام در قرن ۱ق آغاز شد و هنوز ادامه دارد. در این دوره فرهنگ رایج در ایران ترکیبی از فرهنگ ایرانی ـ اسلامی است. ۳. دورهٔ معاصر که جامعهٔ ایران به علت نفوذ تمدن غرب دچار تغییر و تحول شدید شده است. در این دوره فرهنگ ایران ترکیبی است از فرهنگ ایرانی ـ اسلامی و غربی. میزان تحولات در جامعهٔ ایران در این دوره در مقایسه با دوره‌های قبل بسیار گسترده و بی‌سابقه است. ذکر این نکته لازم است که در گذشته علوم انسانی به‌گونهٔ امروزی وجود نداشت که کارشناسان و متخصصان انسان‌شناسی (مردم‌شناسی)، جامعه‌شناسی و غیره، اوضاع کلی جامعه را، از جمله ساختار خانواده و خویشاوندی و چگونگی گروه‌های هم‌تبار، بررسی کنند. ازاین‌رو، پژوهشگر ناگزیر است با بهره‌گیری از راهکارهای مختلف و با استفاده از مطالعات انسان‌شناسان و جامعه‌شناسان دربارهٔ جوامع کنونی که در مراحل مختلف تکامل اجتماعی قرار دارند، دربارهٔ گذشته استنتاج کند. بنابراین قسمت‌هایی از این مقاله بر اساس مطالعات انسان‌شناسی و تحقیقات تاریخی و میدانی نگارنده تنظیم شده است.

خانواده و خویشاوندی در ایران باستان

یکی از مسائل عمدهٔ بررسی خویشاوندی و خانواده در ایران باستان، به‌ویژه در زمان هخامنشیان و اشکانیان، نبود اسناد و مدارک در این زمینه است. دورهٔ باستان که متجاوز از هزار سال به درازا کشید، دورهٔ اقتدار ایرانیان و گسترش فرهنگ و زبان ایرانی است. هرچند اسناد و مدارک تاریخی دربارهٔ برخی از جنبه‌های زندگی ایرانیان به جا مانده است، اطلاعات دربارهٔ خانواده و خویشاوندی نایاب است. در دورهٔ ساسانیان با توجه به متون دینی و حقوقی به‌جا مانده از آن دوره، اطلاعات جالبی موجود است که می‌توان دربارهٔ جنبه‌هایی از خانواده و خویشاوندی سخن گفت. از طرفی بعضی از محققان وضعیت خانواده و خویشاوندی زمان ساسانیان را با توجه به اینکه دین زردشت در زمان هخامنشیان و اشکانیان (پارتیان) رایج بوده به آن روزگار تعمیم می‌دهند.

شاید همین نبود منابع دربارهٔ خانواده و خویشاوندی سبب گردیده است که مورخان و پژوهشگران تاریخ ایران چون اینوسترانتف، پیگولوسکایا، گرانتوسکی، پیرنیا، فـرای، امستد، بریان، ماری کخ، ویسهوفر، راوندی (جلد ششم)، رجبی، کوک، ماریا برسیوس، در این زمینه سکوت اختیار کنند. برخی دیگر مانند کریستین‌سن، و پریخانیان، مطالب اندکی دربارهٔ حقوق خانواده در زمان ساسانیان نوشته‌اند. و بالأخره مظاهری کتابی را با عنوان *خانواده در روزگار پیش از اسلام*، در ارتباط با روزگار ساسانیان نوشته اسـت که به آن اشاره خواهیم کرد.

یکی از پژوهشگران دربارهٔ مشکل کمبود منابع و اسناد مکتوب دربارهٔ جامعه ایران باستان می‌نویسد: «با اینکه دربارهٔ مردم و در زمینه اقتصاد و اجتماع ولع ما برای بازیافت و شناخت، بیش از زمینه‌های تاریخی است، اما از اوضاع اجتماعی و اقتصادی ایران باستان تقریباً چیزی نمی‌دانیم. هنگامی که آدمی خود را با ۲۰۰ سال تاریخ هخامنشیان مشغول می‌کند، بی‌اختیار به این میل درونی می‌رسد که به راستی روز و شب مردم عادی در شهر و روستای هخامنشی چگونه سپری می‌شده است. متأسفانه، برخلاف یونان که در آنجا می‌توان به کمک نوشته‌های گوناگون فیلسوفان، مورخان، ادیبان و سخنوران بـه جامعهٔ همعصر هخامنشیان نزدیک شد، در اینجا تنها به قیاس است که می‌توانیم تصویری مات از جامعهٔ هخامنشی داشته باشیم. چنین است که آدمی به عمق مسأله نبود ادب مکتوب پی می‌برد و بی‌درنگ از خود می‌پرسد که به راستی هزار سال از تعیین‌کننده‌ترین و پرتکاپوترین سده‌های زندگی ایرانیان چگونه سپری شده است»[۱۰].

حال پرسش اساسی این است که چه باید کرد؟ در پاسخ به این پرسش باید یادآور شد که خوشبختانه می‌توان با بهره‌گیری از دانش انسـان‌شناسـی[(1)] بـه ویـژه شـعبهٔ مردم‌شناسـی، در بررسـی خـانواده و خویشـاوندی در ایـران باسـتان اسـتفاده کـرد. انسان‌شناسان در طول یک قرن و نیم گذشته مشغول بررسی جنبه‌های مختلف زندگی جوامع گوناگون از اسکیموهای شکارچی قطب شمال گرفته تا کوچ‌نشینان خاورمیانه و نیز روستائیان و جوامع صنعتی مانند ژاپن و غیره بوده‌اند. اکنون کمتر جامعه‌ای یافت

(1). Anthropolage

می‌شود که بررسی نشده باشد. از آن گذشته انسان‌شناسان توانسته‌اند از طریق مقایسهٔ اطلاعات گردآوردی شده نه تنها الگوهای ازداوج، خویشاوندی و خانواده را در سراسر گیتی شناسایی کنند، بلکه دیگر جنبه‌های زندگی را، چون نظام سیاسی، اقتصادی، دینی و غیره مشخص کنند. چنان‌که، برای مثال اکنون مشخص شده است که صرف نظر از تنوع مراسم عروسی، فقط چهار نوع ازدواج یعنی تک‌همسری، چندزنی، چند شوهری و ازدواج گروهی وجود دارد[۱۱].

خانواده و خویشاوندی در ایران

جامعهٔ ایران در روزگار باستان همانند دوره‌های بعدی، جامعه‌ای سه قطبی متشکل از ده‌نشینان، کوچ‌نشینان (عشایر) و شهرنشینان بود، که در این میان اکثر مردم روستایی بودند و شهرنشینان درصد کمی از جمعیت را تشکیل می‌دادند. بر این اساس، اقتصاد ایران مبتنی بر کشاورزی ـ دامداری بود، یعنی بیشتر ایرانیان باستان به کشاورزی اشتغال داشتند. بااین‌همه، شهرنشینان به مشاغل غیرکشاورزی ـ دامداری چون پیشه‌وری تجارت و غیره می‌پرداختند.

ایرانیان باستان تا پیش از ورود اسلام پیرو دین زردشت بودند، اما فرقه‌هایی چون مزدکی و مانوی نیز وجود داشت. افزون بر این، اقلیت‌های دینی چون یهودیان، مسیحیان و احتمالاً مندائیان در امپراتوری بزرگ ساسانی زندگی می‌کردند. از دیگر سو، جامعهٔ ایران باستان جامعه‌ای طبقاتی بود که پایگاه اجتماعی افراد عمدتاً براساس اصل و نسب تعیین می‌شد و برخلاف امروز تحرک اجتماعی به سختی صورت می‌گرفت که چنین وضعی در *نامهٔ تنسر* منعکس شده است[۱۲]. با این توضیحات، اکنون به بررسی ازدواج، خانواده و خویشاوندی در ایران باستان می‌پردازیم:

الف ـ ازدواج

در ایران باستان پیوند زناشویی از واجبات دینی بود، که به منظور برآوردن نیازهای دنیوی و رستگاری در آخرت انجام می‌شد.

۱. رستگاری در آخرت: براساس دستورات دین زردشت، زناشویی از واجبات بود که

هر فرد زردشتی موظف بود آنرا انجام دهد. زیرا زردشتیان معتقد بودند اگر مردی بدون فرزند ذکور فوت کند، روان او در سرای دیگر دچار گرفتاری می‌شود و توان گذر از پل چینوت (= پل صراط) و رسیدن به بهشت را نخواهد داشت. از آن گذشته، وجود اولاد مایهٔ همیاری و حمایت از نیروهای اهورامزدا علیه نیروهای اهریمن می‌شود.

۲. اولاد ذکور: در جامعهٔ پدرتباری، پدرسالاری و پدرمکانی ایران باستان تنها فرزند ذکور می‌توانست نسل را ادامه دهد و از نابودی آن جلوگیری کند. در جامعهٔ ایران باستان اولاد ذکور نه تنها اجاق خانواده را روشن نگه می‌داشتند، بلکه به عنوان نیروی نظامی و نیز سرمایه‌ای برای روزگار پیری و ناتوانی والدین محسوب می‌شدند.

۳. غرایز جنسی: شکی نیست که غرایز جنسی از عوامل اصلی زناشویی بود، به‌ویژه در جامعه سنتی که محدودیت روابط جنسی حاکم بوده است. در ایران باستان ارضای غرایز جنسی در چارچوب ازدواج صورت می‌گرفت. بنابراین ازدواج به روابط جنسی میان زن و مرد مشروعیت می‌بخشید.

۴. تأسیس خانواده و استقلال فردی: در جوامع سنتی از جمله در ایران باستان تا زمانی‌که فرد ازدواج نمی‌کرد و خانواده تشکیل نمی‌داد به رسمیت شناخته نمی‌شد. از این‌رو، ازدواج سرانجام منجر به تشکیل خانواده و به رسمیت شناخته شدن فرد به عنوان سرپرست خانواده می‌شد.

ب ـ عوامل مؤثر در ازدواج

شرایط ازدواج و عواملی که در آن دخالت دارند نه تنها بستگی به اوضاع اجتماعی ـ فرهنگی هر جامعه دارد، بلکه باید هماهنگ با شرایط هر زمان یا هر دوره باشد. به دیگر سخن، گذشت روزگار و تغییر تحولات در اوضاع اجتماعی ـ فرهنگی، در شکل‌گیری عوامل تأثیرگذار بر ازدواج دخالت دارد. چنان‌که شرایط و وضعیت ازدواج در ایران باستان در مقایسه با جامعهٔ کنونی حاکی از آن است که بعضی از شرایط آن زمان تغییر یافته است، و افراد در انتخاب همسر و تعیین محل سکونت از آزادی بیشتری برخوردارند. در ایران باستان چند عامل به شرح زیر در امور ازدواج دخالت داشت:

۱. دین: دین چه در ایران باستان و چه در جامعهٔ معاصر از عوامل مؤثر بر ازدواج

بوده است. چنان‌که، در ایران باستان ازدواج با غیرزردشتیان ممنوع بود. افزون بر این، دین در دایرهٔ همسرگزینی نیز دخالت داشت و دارد، چنان‌که هریک از ادیان زردشتی یا اسلامی ممنوعیت ازدواج با بعضی از خویشاوندان را مشخص کرده‌اند. جاری کردن صیغهٔ عقد نیز براساس دستورات دینی صورت می‌گیرد. در ایران و بالأخره دین شرایط طلاق را تعیین کرده است.

۲. وضعیت جسمی: بدون تردید وضعیت جسمی فرد چه در گذشته و چه در زمان حال مورد توجه بود.

۳. قشربندی: قشربندی همواره از عوامل اساسی در همسرگزینی بوده است. جامعهٔ ایران باستان به اقشار نابرابر تقسیم می‌شد و به‌ویژه در زمان ساسانیان تقریباً به‌صورت بسته یعنی نیمه‌کاستی بود که اعضای هر طبقه یا قشر معمولاً در درون همان قشر ازدواج می‌کردند. البته اعضای طبقهٔ برتر می‌توانستند با دختران و یا زنان طبقهٔ پایین‌تر ازدواج کنند، اما عکس آن رخ نمی‌داد. در *نامهٔ تنسر* به وضوح منع ازدواج میان طبقات مورد تأکید قرار گرفته است[۱۳].

۴. خویشاوندی: در جامعهٔ پدرتباری ایران باستان، خویشاوندی از دیگر عوامل اساسی در پیوند زناشویی به‌شمار می‌آمد. موقعیت اجتماعی هر فرد و طبقه‌ای که در آن قرار می‌گرفت، به‌نحوی مرتبط با خویشاوندی بود، چون پایگاه اجتماعی افراد از طریق اصل و نسب یعنی پدر و گروه پدرتبار تعیین می‌شد. بنابراین، از آنجایی که هر فرد متعلق به گروه پدرتبار بود که ازدواج بدون موافقت آن صورت نمی‌گرفت، می‌توان متوجه این واقعیت شد که خویشاوندی یکی از عوامل مهم در امر ازدواج بود. در جامعهٔ سنتی، خویشاوندان در خیر و شرّ شریک بودند و در نتیجه ازدواج می‌بایست با مشورت و توافق خویشاوندان انجام گیرد. افزون بر این، در دورهٔ ساسانیان، ازدواج با خویشاوندان نزدیک امری پسندیده تلقی می‌شد و بدین جهت آنرا بر ازدواج با غیرخویشاوند ترجیح می‌دادند.

۵. سن: با در نظر گرفتن این واقعیت که میان سن و وضعیت بدنی (جسمی) رابطهٔ مستقیم وجود دارد، بدین معنی که انسان با گذشت زمان مراحل مختلف تغییرات بدنی را تجربه می‌کند، می‌توان دریافت که چرا این پدیده در ازدواج مؤثر است. برای مثال، معمولاً ازدواج میان یک جوان هیجده ساله با یک زن شصت ساله غیرمنتظره است.

به طور کلی در ایران باستان سن ازدواج برای دختران بین ۹ تا ۱۵ سالگی[۱۴]، و برای پسران از ۱۵ تا ۲۰ سالگی ذکر شده است[۱۵].

ج ـ مراحل ازدواج

چون ازدواج اجباری و از واجبات دینی به‌شمار می‌آمد، پدر و مادر موظف بودند هنگامی‌که فرزندان آنها به سن ازدواج می‌رسیدند، زمینهٔ ازدواج آنها را فراهم کنند. چنین کاری در چند مرحله انجام می‌گرفت:

۱. انتخاب همسر: اولین مرحلهٔ پیوند زناشویی، همانا انتخاب همسر بود که بیش از هر چیز با توجه به سه عامل یعنی دین، خویشاوندی و قشربندی اجتماعی صورت می‌گرفت. چنان‌که پیشتر اشاره شد، ازدواج زردشتیان با غیرزردشتیان ممنوع بود و نیز افراد هر قشر می‌بایست در داخل قشری که به آن تعلق داشتند ازدواج کنند. سرانجام، صرف‌نظر از محدودیت‌های یاد شده، دایرهٔ همسرگزینی شامل ازدواج با خویشاوندان نزدیک، که در دورهٔ اسلامی محارم شمرده می‌شوند، و افراد غیرخویشاوند بود. البته خویشاوندان نزدیک که اکنون محارم شمرده می‌شوند در آن روزگار محارم محسوب نمی‌شدند و ازدواج میان آنها خویذ وگدس[(1)] نامیده می‌شد که ثواب شمرده می‌شد[۱۶]. هرچند پدر در انتخاب همسر برای فرزند (پسر و دختر) مختار بود، بااین‌همه، در مواقع خاص دختر می‌توانست در صورت نارضایتی از چنین انتخابی سرباز زند[۱۷]. اما با همهٔ اینها با توجه به این واقعیت که در شرایط آن زمان که فرد تابع شبکهٔ خویشاوندی بود، در انتخاب همسر آزادی چندانی نداشت.

۲. خواستگاری: اطلاعات چندانی از چگونگی خواستگاری، نامزدی و مراسم عروسی در ایران باستان در دست نیست. بنابراین برای شناخت و بازسازی این مراسم نه تنها باید از اندک اطلاعات به‌جا مانده استفاده کنیم، بلکه باید از مطالعات و گزارش‌های مردم‌شناسی دربارهٔ مراسم زردشتیان ایران و هندوستان که هنوز بعضی از آداب و رسوم گذشته را حفظ کرده‌اند بهره گیریم. اما با توجه به چنین وضعیتی و با توجه به محدودیت

(1). Khaed Vagdas

این مقاله، ناگزیر گفتگو در این زمینه کوتاه خواهد بود.

به‌طور کلی در زمان ساسانیان و آن‌گونه‌که اکنون در بین مزدائیان مرسوم است، پس از انتخاب دختر مورد نظر، پدر و مادر داماد آینده، به اتفاق چند تن از دوستان برای خواستگاری نزد خانوادهٔ عروس می‌روند. پدر دختر معمولاً چند روز بعد و پس از مشورت با اعضای خانواده و خویشاوندان و نیز گردآوری اطلاعات دربارهٔ وضعیت خانوادگی داماد آینده، نظر خود را به اطلاع خواستگار می‌رساند. پس از موافقت دختر و پدرش، مراسم نامزدی که در زمان ساسانیان «نامزَدَن» نامیده می‌شد برگزار می‌شد، اما پیش از آن مراسم «شیرینی‌خوران» انجام می‌گرفت[۱۸].

۳. مهریه ـ جهیزیه: یکی از شرایط ازدواج تعیین مهریه بود که در زمان ساسانیان پایندانیه[(۱)] یعنی وثیقهٔ اطمینان خوانده می‌شد که در زمان حیات داماد یا پس از مرگ او قابل پرداخت بود. مبلغ مهریه حدود ۳۰۰ درهم برآورد شده است، اما مهریهٔ رده‌های بالای جامعه بیشتر از این بوده است[۱۹]. جهیزیه (پسازَگان[(۲)]) که عبارت بود از اسباب، کالا و هرچه عروس از خانه پدر به خانه شوهر می‌برد. این رسم هنوز در ایران رایج است. چون در زمان ساسانیان، دختر پس از ازدواج از ارث محروم می‌شد، خانواده‌اش سعی می‌کردند جهیزیه (کابین) مناسبی برای او تهیه کنند[۲۰].

۴. تنظیم قبالهٔ نکاح: پیوند زناشویی با تنظیم عقدنامه و ثبت آن در دفتر زناشویی رسمیت می‌یافت. خوشبختانه اسنادی که از ایران باستان به‌جا مانده است، حاوی اطلاعات ارزشمندی در این زمینه است. براساس دینکرد[۲۱]، عقدنامه در محضر مؤید و با حضور عروس (ویوگ[(۳)])، داماد، پدر عروس، پدر داماد، و سه گواه[(۴)] تنظیم و در آن وظایف و مسئولیت‌های زن و شوهر در قبال یکدیگر مشخص می‌شد[۲۲]. یکی از اسناد مهم دورهٔ ساسانیان، قبالهٔ نکاح یا عقدنامه‌ای است که در سال ۶۲۷م یعنی در اواخر سلطنت یزدگرد سوم و پیش از فتح ایران به دست اعراب مسلمان تنظیم شده است[۲۳]. متن این عقدنامه الگویی برای دفترداران (محضرداران) آن زمان بوده است که در اینجا نکات اساسی آنرا به نقل از مظاهری[۲۴] بازگو می‌کنیم:

---

(1). Payandanih (2). Passazagan (3). Wayōg (4). Guyog

ـ مراسم عقد در مجمع یا انجمن[۱] با مشارکت روحانیان (دستوران) و به ریاست یکی از آنها و نیز با حضور عروس، داماد، پدر و مادر عروس و پدر و مادر داماد و چند گواه انجام می‌گرفت.

ـ دستوری که بر این مجمع ریاست داشت، از روی پرسش‌نامه‌ای که مشتمل بر تعدادی پرسش روشن و کوتاه بود، با دقت، کار و بار و رضایت والدین عروس و داماد را جویا می‌شد. سپس همین مطالب را از داماد و عروس می‌پرسید. پس از آگاه شدن از چند و چون رضایت آنها، متن عقدنامه را به داماد و عروس می‌داد که با دقت آنرا بخوانند و همه چیز بر طبق قوانین شاهنشاهی به جای آورده می‌شد.

ـ داماد و عروس در مقابل دفتردار و کاتبش قرار می‌گرفتند که کاتب چنین می‌نوشت: در ماه بهمن[۲] به سال بیستم اعلیحضرت فرمانبذ شاه گران‌مایه خسرو پسر اورمزد... به روز دی به‌مهر، فرزند خوش نامک فلان فرزند بهمان از ده... ناحیه... در برابر این مجمع حضور یافت. میل دارد که به موجب شرع دوشیزه... دختر شایسته... خانواده... ناحیه به عنوان شاه زنی[۳] به زنی بگیرد.

ـ در ازدواج کامل یعنی شاه زن پدر داماد به عنوان سالار عروس شناخته می‌شود. به دیگر سخن عروس زیر اقتدار (سرداریه = سالاری) پدر شوهر قرار می‌گیرد که این بدان معنی است که به عضویت خانوادهٔ داماد درمی‌آید.

ـ سپس کاتب می‌نگارد که بدین‌گونه، فلان (نام شوهر) که از پدر دختر (نام پدر) خواستگاری ازدواج با دوشیزه (نام عروس) شده و دوشیزه را به موجب قوانین شرع به واسطهٔ هدیه‌ای که به طیب خاطر به پدر او داده است و نیز با توافق متقابل به دوشیزه (نام عروس) او به زنی می‌گیرد.

ـ داماد متعهد می‌شود و اعلام می‌دارد که «در سراسر زندگی خویش به چشم احترام به وی خواهم نگریست، به نام همسر بزرگش خواهم داشت، و در منتهای وفا، بانوی خانه (کدک بانوگ)[۴] او را نگه خواهم داشت، و به عنوان شوهر و صاحب اختیار، همیشه و به اندازه وسع و استطاعت خویش خوراک و رخت و پوشاکش خواهم داد. بچه‌هایی را

(1). Hanžaman (2). Vahman (3). Pad Pādinšayiha Zanig (4). Kadag Bānug

که بزاید فرزندان شایستهٔ خود خواهم دانست». نوعروس نیز اعلام می‌دارد که «در سراسر زندگی‌ام کاری خلاف اخلاق، خلاف وظیفه ... خلاف یگانگی، و تکالیف فرمانبرداری و اخلاص در حق او (شوهرم) نخواهم کرد».

ـ کاتب می‌نگارد «و عقد بدین‌گونه بسته شده است، نامبرده فلان (نام شوهر)، و دوشیزه (نام عروس)... را به حکم شرع زن خود کرده... و شوهر... پس از آنکه وی را به موجب شرع و به موجب عقد نکاح به تصاحب درآورد، چنین مصلحت دانست... که برای زن نامبرده ... سه هزار درهم پول رایج در این شاهنشاهی برگیرد». سپس شوهر اعلام می‌دارد که «از همهٔ دارایی که دارم از همهٔ آن املاک به دستم بیاید و از همهٔ آن املاک که از تاریخ امروز بخرم و به همین گونه از همهٔ آن املاک و اراضی که ممکن است به فروش برسانم یک سهم مشاع از دو سهم برای نامبرده... [عروس] برخواهم داشت و کاری خواهم کرد که حق کامل برخورداری از اموال و املاک پیش گفته شده را داشته باشد، به‌نحوی که چون خودش یا کسی از جانب وی بیاید و سهم مذکور را به هر بهانه‌ای که باشد از من خواستار شود درست و دست نخورده و بی‌هیچ‌گونه قصوری به او بازپس دهم». شهود عقد نیز، گذشته از پدر عروس و پدر داماد، در این میان وظیفه داشتند که آگاهانه همهٔ سخنان دو طرف عقد را تصدیق کنند. دفتردار همهٔ سخنان را یادداشت می‌کرد و قبالهٔ نکاح را به حسب قانون تنظیم می‌کرد و پس از تنظیم، خود قباله را امضا می‌کرد و به امضا کاتب که از دستیارانش بود می‌رساند که چنین نوشته می‌شد «من... پسر... به حکم وظیفه‌ای که دارم پرسش کردم و از قصد و نیت هر یک و همه در اثنای گفتگو دربارهٔ عقد نکاح (حاضر) جویا شدم و آنان که توافق متقابل... (داماد) را اعلام داشتند. فلان پسر فلان، فلان پسر فلان... هستند و فلان... پدر دوشیزه به تأیید و تصدیق فلان... پسر فلان و فلان پسر فلان... و فلان پسر فلان ضامن دوشیزه فلان و... دختر... است». چنان‌که گفته شد عقدنامهٔ زناشویی در دفتر زناشویی ثبت می‌گردید[۲۵].

د ـ انواع ازدواج

هرچند در ایران باستان رایج‌ترین نوع ازدواج همانا تک‌همسری بود، ازدواج چند زنی به ویژه در میان اشراف و بلندپایگان که از موقعیت مالی مناسبی برخوردار بودند

اتفاق می‌افتاد[۲۶]. اما ظاهراً ازدواج چندزنی در بین دیگر اقشار به‌ویژه در صورت نازایی یا ناتوانی زن اول همانند امروز اتفاق می‌افتاد. با وجود این، روحانیان زردشتی معاصر اصرار می‌ورزند که در ایران باستان دین مزدایی، بیش از یک همسر را به رسمیت نمی‌شناخت و مرد حق نداشته است که همزمان بیش از یک همسر نگهدارد[۲۷]. صرف نظر از ازدواج تک‌همسری یا چندهمسری، به‌طور کلی در ایران باستان چند نوع ازدواج وجود داشته است:

۱. ازدواج شاه زن یا پادشاه زن(۱): در ایران باستان همهٔ دخترانی که برای نخستین بار با رضایت پدر و مادر، عروس می‌شدند پیوند زناشویی آنها با عنوان «پادشاه زن» در دفتر زناشویی ثبت می‌شد. در این نوع ازدواج اولاً سرداری (سالاری) از سوی پدر یا قیم دختر، به پدرشوهر و در صورت مرگ او، به شوهر منتقل می‌شد که در نتیجه دختر از قید سیادت و اقتدار پدر رها می‌شد، و به همین دلیل چنین دوشیزه‌ای «شاه زن» نامیده می‌شد. البته چنین ازدواجی مستلزم آن بود که دختر به هنگام ازدواج برادر یا خواهری داشته باشد که سلالهٔ پدری را نگهدارد[۲۸]. ثانیاً، در این نوع ازدواج، پادشاه زن از کامل‌ترین حقوق و مزایای زندگی زناشویی بهره‌مند می‌شد. او به عنوان کدک بانوگ (کدبانو) امور داخلی خانه را اداره می‌کرد و تربیت فرزندان و نظارت بر کارکنان خانه را عهده‌دار بود. پادشاه زن از لحاظ اصل و نسب و پایگاه اجتماعی می‌بایست با شوهرش هم‌طبقه باشد. از آن گذشته، پادشاه زن و فرزندان او از شوهرش ارث می‌بردند و فرزندان او جانشین پدر می‌شدند[۲۹].

۲. ایوک زن(۲): اگر یگانه فرزند، ایوکنیه(۳)، خانواده بود به‌عنوان جانشین پدر شناخته می‌شد. تفاوت این نوع ازدواج با ازدواج پادشاه زن، در آن است که چون دختر تنها وارث پدر می‌شد، اولین فرزند از زناشویی متعلق به پدرش بود و نه شوهر. اگر صاحب دو پسر می‌شد، یک پسر برای جانشینی پدر و دیگری برای جانشینی شوهر تعیین می‌شد، و آن زن به مرتبه شاه زن ارتقا می‌یافت[۳۰].

۳. خود سر زن (خود سرای(۴)): یکی از مؤبدان زردشتی این ازدواج را «خودرأی

(1). Padinšayiha (2). Evak Zan (3). Evaknih (4). Xodsrai

زن» نامیده است[۳۱]. در این نوع زناشویی، دختر از فرمان پدر سرپیچی می‌کرد و از ازدواج با مردی که پیشنهاد می‌کرد امتناع می‌ورزید و در عوض با کسی که دوست می‌داشت ازدواج می‌کرد. چنین ازدواجی از نظر مردم «وصلتی غیر شرعی و ناساز [به‌شمار می‌آمد] که ایرانیان به چشم وصلتی غیرطبیعی و دهشت‌بار به آن می‌نگریستند [اما] مجاز بود ...». کاووس دربارهٔ چنین ازدواجی می‌گوید: «در خودسرای به معنی دختری است که تنها به میل و اراده خودش شوهر کند. این دختر نه هیچ‌گونه قرب و منزلتی پیش خدایان دارد... نه کمترین سهمی از میراث پدر و مادر خود می‌تواند ببرد»[۳۲]. اما از طرفی آمده است که ازدواج خودسر یا خودرأی ازدواجی است که پدر در تدارک ازدواج دختر قصور کرده و با دست رد بر سینهٔ خواستگاران مانع از ازدواج او شده است. در چنین شرایطی دختر به میل خود صرف نظر از رضایت پدر، شوهر خود را انتخاب می‌کرد. هرچند چنین ازدواجی با موازین شرع ناسازگار و فاقد اعتبار بود، طبق قوانین مدنی زمان ساسانیان انجام می‌گرفت[۳۳]. اما با آنکه چنین دختری برای اولین بار ازدواج می‌کرد، به‌عنوان «شاه زن» شناخته نمی‌شد، زیرا ازدواج او به روال شرعی و عادی صورت نگرفته بود، و پدر و قیم او، سالاری یا سرداری او را به شوهرش منتقل نکرده بودند. تنها راه برون رفت از این وضعیت و رسیدن به مقام شاه زنی داشتن پسری لایق بود که سالاری او را قبول می‌کرد و در نتیجه ازدواج شرعی می‌شد و به مقام شاه زنی می‌رسید[۳۴].

۴. چکرزن (چاکرزن): در منابع دربارهٔ این نوع ازدواج اقوال متضاد است، چنان‌که بعضی آنرا ازدواج مجدد زن بیوه پس از درگذشت شوهر اولش دانسته‌اند، که با وجود ازدواج مجدد هنوز متعلق به شوهر متوفی محسوب می‌شد یا به عبارتی چاکر او به شمار می‌آمد[۳۵]. بعضی دیگر معتقدند که چکرزن، ازدواج دختر یا زنی از طبقهٔ پایین با مردی از اشراف، یا طبقهٔ بالا بود که به‌عنوان چکر یعنی خدمتکار در خدمت شاه زن قرار می‌گرفت. یکی از طرفداران نظریهٔ اول می‌گوید: اگر زنی بیوه پس از درگذشت شوهر نخستین خود، به عقد ازدواج دیگری در بیاید، این پیوند زناشویی زیر نام چاکرزن ثبت می‌شد. این زن در سراسر زندگی در خانهٔ شوهر مقام کدبانویی خانه را داشت و از همگی حقوق و مزایای پادشاه زن در طول عمر برخوردار بود. اما پس از درگذشت وی، آیین کفن و دفن و سایر مراسم مذهبی را برای او تا سی روز شوهر دوم برگزار می‌کرد، و تمام

هزینه‌های پس از آن به عهدهٔ بستگان شوهر اولی بود. ایرانیان باستان معتقد بودند که آن زن در دنیای دیگر از آن شوهر نخستین خود خواهد بود، و به همین علت پیوند زناشویی او با شوهر دوم با نام چاکرزن بسته می‌شد[۳۶]. چنان‌که خواهد آمد این برداشت تصویر کاملی از چکرزن ارائه نمی‌کند. یکی دیگر از طرفداران این نظریه تعریف متفاوتی پیشنهاد کرده است و می‌نویسد: «اگر مردی بی‌زاد و ولد می‌مرد، بیوه‌اش را ــ اگر می‌توانست فرزند بیاورد ــ به زنی نزدیک‌ترین همخون شوهر درگذشته‌اش می‌دادند. این‌گونه ازدواج را چکر[(۱)]، چکریه[(۲)] می‌خواندند»[۳۷]. در ایران باستان، بیوه‌ای که این گونه ازدواج می‌کرد همچنان از همان حقوقی برخوردار بود که در خانه شوی درگذشته‌اش بود و سهمی از دارایی او را به ارث می‌برد، و اگر در خانه چکر ـ شوهر خود، فرزندانی می‌آورد، آنها را فرزندان مشروع و جانشینان (وارثان شوهر گذشته‌اش) تلقی می‌کردند و نه از آن شوهر که اکنون داشت[۳۸]. بالأخره در یکی دیگر از منابع آمده است که زن بیوه‌ای که قیومیت شوهر مرده‌اش را تقبل می‌کرد «چاکر زن» نامیده می‌شد[۳۹].

بر اساس نظریهٔ دوم، چکر زن الزاماً بیوه نبود، بلکه چون در مقایسه با پادشاه زن از قشر پایین‌تری به شمار می‌آمد و در مقام دوم قرار می‌گرفت چکرزن نامیده می‌شد. از آنجایی‌که طبقهٔ اشراف بیش از یک همسر داشتند که در این میان «پادشاه زن» از طبقهٔ خودشان انتخاب می‌شد، زنانی را از طبقات پایین‌تر به منظور کمکی و انجام کارهای خانه برمی‌گزیدند که چنین زنانی چکرزن (چاکرزن) نامیده می‌شدند. چکر زن مهریه دریافت می‌کرد، اما او و فرزندانش هیچ‌گونه سهمی از ارث نمی‌بردند، مگر اینکه شوهر هنگامی‌که زنده است سهمی جداگانه برای آنها در نظر می‌گرفت. در موارد نادری اگر پادشاه زن نازا بود یا فوت می‌کرد، چکرزن به مقام پادشاه زن می‌رسید که در آن صورت او و فرزندانش همانند پادشاه زن ارث می‌بردند، و فرزندان ذکور او می‌توانستند جانشین پدر شوند[۴۰].

یکی دیگر از کسانی‌که تحقیقات مفصلی دربارهٔ ساسانیان انجام داده است، از چنین ازدواجی با عنوان زن خدمتکار (زن چکاری‌ها) یاد کرده است. او بر آن است که احتمالاً

---

(1). Čakar (2). Čakerih

کنیزان زرخرید و زنان اسیر جزء طبقه چاکرزن به شمار می‌رفتند[۴۱].

با توجه به گفتار یاد شده، به این نتیجه می‌رسیم که عنوان چکرزن هم به زنانی که در مقام دوم بعد از پادشاه زن قرار می‌گرفتند اطلاق می‌شد و هم شامل زنان بیوه و دخترانی که پس از درگذشت شوهر یا نامزدشان ازدواج می‌کردند می‌شد. اما تفاوت بین این دو در آن است که زنان بیوه و دخترانی که پس از درگذشت نامزدشان ازدواج می‌کردند، متعلق به شوهران یا نامزدان متوفی بودند که در دنیای دیگر به آنها می‌پیوستند. همچنین، اولین فرزندی که از چنین ازدواجی به دنیا می‌آمد متعلق به شوهر یا نامزد متوفی بود و نه شوهر فعلی.

۵. سَتَر زن (استوری): ایرانیان باستان معتقد بودند روان مرد متأهلی که بدون فرزند ذکور از دنیا می‌رفت، یا جوانی که به سن بلوغ می‌رسید و پیش از آنکه ازدواج کند فوت می‌کرد، در سرای دیگر دچار گرفتاری می‌شد. زیرا روان چنین کسی نمی‌توانست از پل چینود (پل صراط) که به بهشت منتهی می‌شود، عبور کند[۴۲]. از طرفی، انقطاع نسل براساس دیانت زردشتی، گناه بزرگی شمرده می‌شد. بدین‌جهت، خویشاوندان نزدیک متوفی، موظف بودند برایش استدی (جانشین) گمارند که می‌توان آنرا جانشین فرعی یا ابدال تعریف کرد چنین جانشین موظف بود برای مرد مرده جانشین تعیین کند که فرزند بزاید[۴۳]. بنابراین، اگر مرد مرده دارای پادشاه زن بود، آن زن به جانشینی او منصوب می‌شد و با برادر یا یکی از خویشاوندان نزدیک او ازدواج می‌کرد و فرزندانی که به دنیا می‌آمدند، فرزندان مرد مرده و وارث او شناخته می‌شد. اگر پادشاه زن وجود نداشت، دختر فرد متوفی به عقد یکی از خویشاوندان نزدیک او درمی‌آمد. اگر دختر هم نداشت، خویشاوندان او زمینهٔ ازدواج دختری را با یکی از خویشاوندان نزدیک او فراهم می‌کردند و مخارج ازدواج را از دارایی‌هایی مرد متوفی می‌پرداختند. چنین ازدواجی را با عنوان ستودی در دفاتر ازدواج ثبت می‌شد و بچه‌هایی که از این ازدواج به دنیا می‌آمدند متعلق به مرد مرده بودند[۴۴]. در تَنْسَرْ از چنین ازدواجی با عنوان «ابدال» یاد کرده و نوشته است که «معنی ابدال به مذهب ایشان آن است که چون کسی از ایشان را اجل فراز رسیدی، و فرزندی نبودی، اگر زن گذاشت آن زن را به شوهری دادند از خویشاوندان متوفی که بدو اولی‌تر و نزدیک‌تر بودی و اگر نبودی [و] دختر بودی

همچنین، و اگر این هچ دو نبودی، از مال متوفی زن خواستندی و به خویشان اقرب او سپرده، هر فرزند که در وجود آمدی، بدان مرد صاحب‌تر که نسبت کردندی و اگر کسی برخلاف این روا داشتی بکشتندی، گفتندی تا آخر روزگار نسل آن مردی باید بماند»[۴۵].

۶. ازدواج موقت: در روزگار ساسانیان، نوعی ازدواج موقت وجود داشت. این نوع ازدواج که عنوان «ازدواج استقراضی» داشت، جوهر مذهبی داشت و انجام آن ثواب محسوب می‌شد که آن نیروزد[(۱)] می‌نامیدند. در این وصلت موقت، شوهری برای کمک به یکی از همکیشان زردشتی که همسرش فوت کرده و بچه‌هایش نیاز به مواظبت داشتند زنش را به‌طور موقت به چنین مرد بینوا و پریشان روزگار برای مدتی واگذار می‌کرد. شوهر موقت موظف بود از هر جهت زندگی آن زن را تأمین کند، اما کودکانی که در این مدت به دنیا می‌آمدند متعلق به شوهر اصلی بودند. زن استقراضی پس از سپری شدن قرارداد به خانهٔ شوهر اصلی برمی‌گشت[۴۶]. مظاهری به نادرستی این ازدواج را «ازدواج بر سبیل کفالت» نامیده و با آنکه مطالبی از ماتیکان هزار داتستان نقل کرده است، چنین وصلتی را ازدواج تلقی نکرده است. نامبرده در این زمینه می‌نویسد: «و این زن چیزی با خود به نام جهاز به خانهٔ میرک [شوهر] نمی‌آورد و حتی حقی بر مهر ندارد، و این امر بسیار خوب، نشان می‌دهد که در این میان هیچ نشانه‌ای از ازدواج نیست... بی‌گمان زنی که خود بچه داشته باشد، هرگز نمی‌تواند کانون زناشویی را رها کند و برای اطفال یکی از همکیشان به خانهٔ او برود. تنها زنان نازا و زنانی که بچه‌هایشان بسیار بزرگ شده بودند و دیگر در خانه احتیاجی به وجود مادر نداشتند، می‌توانستند به این‌گونه خدمت‌ها بپردازند»[۴۷]. مایهٔ تعجب است که نویسنده آن بخش از الزامات ازدواج استقراضی را مبنی بر اینکه بچه‌هایی که از این ازدواج به دنیا می‌آمدند متعلق به شوهر اصلی بوده‌اند و نه شوهر موقت، نادیده گرفته است. بر این اساس متوجه می‌شویم که در این ازدواج نه تنها شوهر موقت حق هم‌بستر شدن با زن استقراضی را داشته، بلکه برخلاف ادعای مظاهری، همهٔ زنانی که در چنین وصلتی شرکت می‌کرده‌اند

(1). Nirazd

نازا و پیر نبوده‌اند.

ه ـ محل سکونت پس از ازدواج: چنان‌که قبلاً اشاره شد، در جامعهٔ ایران همـواره پدرتباری، پدرمکانی و پدرسالاری حاکم بوده است. در ایران باستان نه تنها نسل از طریق پدر مشخص می‌شد، بلکه نظام پدرمکانی یعنی پیوستن عروس به خانوادهٔ داماد از اصول کلی جامعه به شمار می‌رفت. در نظام پدرتباری و پدرمکانی، تنها پسر به عنوان ادامه دهندهٔ نسل شناخته می‌شد که آتشگاه خانواده را روشن نگه می‌داشت و کیش مردگان را برپا می‌کرد. بنابراین، پسر نمی‌توانست خانوادهٔ پدری را ترک کند و به خانوادهٔ عروس بپیوندد. بررسی انواع ازدواج در ایران باستان مبین این واقعیت است که هدف اصـلی ازدواج همانا تولید مثل آن هم اولاد ذکور به منظور ادامهٔ نسل بود[۴۸].

و ـ کارکردهای ازدواج: با توجه به آنچه تاکنون دربارهٔ ازدواج بیان شد می‌توان نتیجه گرفت که پیوند زناشویی چند کارکرد اساسی داشته است: ۱. تولید مثل بـرای ادامـهٔ نسل و جانشین سرپرست خانوار که برای برپا نگهداشتن آتشگاه خانواده و زنده نگهداشتن کیش مردگان ضروری بوده است. ۲. مشروعیت بخشیدن روابط جنسی میان زن و شوهر و فرزندانی که از این پیوند به دنیا می‌آمدند. ۳. تشکیل خانواده که به‌صورت یک واحد اجتماعی ـ اقتصادی، زمینهٔ همکاری و رفاه اعضا را فراهم می‌کرد. ۴. پیوند زناشـویی هستهٔ یک گروه پدرتبار جدید به شمار می‌آمد که در نهایت پس از زاد و ولد منجر به پیدایش یک گروه همخون پدرتبار می‌شد.

ز ـ طلاق (هیلیشن[(1)]): به نظر می‌رسد که طلاق در ایران باستان بدون دشـواری صورت می‌گرفته است. مثلاً زن و شوهر در صورت توافق می‌توانستند به دادگاه مراجعه کنند که بدون دردسر، گواهی طلاق (هیلیشن‌نامک) صادر می‌شد. اما به‌طور کلی مرد در چهار مورد می‌توانست همسرش را طلاق دهد: ۱. خیانت. ۲. پنهان کردن دشـتان (عادت ماهانهٔ زنان). ۳. جادوگری. ۴. نازایی[۴۹]. در چنین شرایطی، زن از هرگونه حقوقی محروم می‌شد. اما اگر طلاق با توافق دو طرف صورت می‌گرفت، زن نه تنها جهاز بلکه کابین (مهریه) و دیگر اموال خود را می‌برد[۵۰].

---

(1). Hilishn

خانواده

خانواده در ایران باستان کوچک‌ترین و اساسی‌ترین واحد اجتماعی بود که اعضای آن از طریق پیوند زناشویی (سببی)، خونی (نسبی) و خواندگی مرتبط می‌شدند. اعضای خانواده دارای فعالیت‌های اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و دینی مشترک بودند و با هم در یک مکان زندگی می‌کردند. با توجه به اینکه ایرانیان باستان چون ایرانیان یک قرن پیش اغلب روستایی و کوچ‌نشین بودند و اقتصاد آنها مبتنی بر کشاورزی ـ دامداری بود، می‌توان گفت اکثر خانواده‌های آن زمان واحدهای تولید و مصرف بودند. از آن گذشته، نکتهٔ مهمی که دربارهٔ خانواده در ایران باستان مورد توجه قرار نگرفته است موضوع تأثیر تنوع ازدواج در ارتباط با مسألهٔ جانشین و نیز ازدواج با خویشاوندان نزدیک در ساختار و ترکیبات خانواده بوده است که از جهاتی در مقایسه با ساختار خانواده در ایران معاصر متفاوت است. افزون بر این، خانواده در ایران معاصر، زیر پوشش شبکهٔ خویشاوندی قرار داشته است.

انواع خانواده

چگونگی ساختار و انواع خانواده در زمان هخامنشیان و اشکانیان (پارتیان) چندان مشخص نیست، زیرا مدارک و شواهدی در این زمینه در دست نیست. با آنکه تعداد بی‌شماری کتاب و مقاله دربارهٔ هخامنشیان و اشکانیان نوشته شده است، مطلبی دربارهٔ موضوع مورد بحث ما دیده نمی‌شود. مثلاً با آنکه در کتاب *از زبان داریوش* اطلاعات جالبی دربارهٔ جنبه‌های مختلف زندگی ایرانیان زمان هخامنشیان یافت می‌شود، از انواع خانواده سخنی به میان نیامده است و تنها به خانواده یک کارگر متشکل از شوهر، همسر و دو پسر اشاره شده است که اعضای این خانواده در تخت جمشید مشغول کار بوده‌اند[۵۱]. این خانواده یک خانوادهٔ ساده یا هسته‌ای بوده است. مظاهری در کتابی با عنوان *خانواده ایرانی در روزگار پیش از اسلام*، به تطور خانواده پیش از ساسانیان پرداخته است، اما نه تنها به انواع خانواده اشاره نکرده است، بلکه برداشت او از خانوادهٔ کهن نیز بدون اساس است. وی می‌نویسد: «خانوادهٔ بزرگ کهن‌ترین نمونهٔ نوعی است که می‌شناسیم، ترکیب آن از این قرار است: در ملکی موروث که قابل انتقال نیست، پدر و مادر و فرزندان

و نوادگان و برادران و خواهران و عروسان و دامادان و عموزادگان و عمه‌زادگان و دایی‌زادگان و خاله‌زادگان و بستگان دیگر، خلاصه همه را زیر نظر رئیسی واحد، در پیرامون اجاقی واحد و برای برگزاری آیین واحد و پرستشی واحد، در زیر سقفی واحد گردمی‌آورد. این گروه گروهی است که از تیره پدید آمده است. در مقابل، ترکیب گروه ساسانی، گروه قرن ۶م با نمونه‌ای مطابقت دارد که تحول و تکامل بیشتر یافته است و چنین می‌نماید که خانواده این دوره با پدر و مادر و فرزندان حجمی بسیار کمتر از نمونه تیره‌ای خود دارد»[۵۲]. کسی که کمی آشنایی با دانش انسان‌شناسی و مطالعات مردم‌شناسان از جوامع مختلف دنیا داشته باشد، متوجه می‌شود خانواده‌ای با چنین ترکیباتی که در امر واقع مجموعه‌ای از ده‌ها خانواده از گروه‌های پدری و مادری است. پدیده‌ای تخیلی و غیرواقعی است. با وجود این، مظاهری روی‌هم‌رفته اطلاعات ارزشمندی از وضعیت کلی خانواده در زمان ساسانیان فراهم کرده است. به‌هرروی، واقعیت آن است که نه گزارش تاریخی از انواع خانواده در ایران باستان در دست است و نه مورخان معاصر که دربارهٔ تاریخ ایران باستان تحقیق کرده‌اند، مطلب چندانی در این زمینه نوشته‌اند. بنابراین، برای پی بردن به وضعیت ساختار خانواده در ایران باستان می‌توان با توجه به انواع ازدواج در آن زمان و عوامل مربوط به آن چون مسألهٔ جانشینی، ازدواج خویشاوندان بسیار نزدیک که اکنون محارم شناخته می‌شوند و نیز با بهره‌گیری از یافته‌های مردم‌شناسی دربارهٔ خانواده در میان جوامع کنونی از جمله ایران، در این راه گام برداشت. آنچه مسلم است عوامل دیگر چون نظام خویشاوندی مبتنی بر پدرسالاری، پدرتباری، پدرمکانی، دستورات دینی و شیوهٔ امرار معاش بر اساس کشاورزی ـ دامداری در این میان دخالت داشته‌اند.

چنین به نظر می‌رسد که انواع خانواده در دورهٔ ساسانیان همانند ایران معاصر شامل پنج نوع: خانوادهٔ گسترده، پیوسته، ساده (هسته‌ای)، چندهمسری و ناقص بوده است. اما ترکیب اعضای هریک از این خانواده در مقایسه با جامعهٔ کنونی ایران تفاوت‌هایی داشته است که به آنها اشاره خواهد شد.

۱. خانوادهٔ گسترده: این نوع خانواده در ایران باستان از گروهی از افراد تشکیل می‌شد که روابط میان آنها از طریق نسب (خون) و زناشویی (سببی) برقرار می‌شد. «در

رأس این گروه سرپرست خانواده قرار داشت و افراد این گروه را رشتهٔ دقیق و استواری از حقوق و تعهدات به هم پیوند می‌داد. افراد خانواده را گذشته از علقهٔ خویشاوندی، پرستش مشترک به‌ویژه از طریق آتشگاه خانگی و پرستش روان‌های نیاکان پدری و حقوق دینی، دارایی مشترک خانواده[۱] و فعالیت مشترک در تولید و مصرف نیز به هم پیوند می‌داد. افراد خانواده صلاحیت قانونی مختلف و نابرابری داشتند و آنها را مناسبات اختیارداری و فرمانبرداری با یکدیگر متصل می‌ساخت»[۵۳]. این نوع خانواده شامل پدربزرگ، مادربزرگ، پدر، مادر، پسران متأهل با همسران و فرزندان آنها، نوه‌های مجرد و متأهل با فرزندان آنها و در بین طبقات بالا کنیزان و خدمتکاران بوده است. بارتولمه در توصیف چنین خانواده‌ای می‌نویسد: «رئیس خانوار در خانه یا حیاط اربابی با سایر اعضای خانواده‌اش زندگی می‌کرد، چنین خانوادهٔ عهد ساسانی از لحاظ شمارهٔ نفرات به مراتب از یک خانواده آلمانی بزرگ‌تر بوده است، چون خانواده‌های پسران ارباب، یعنی عروسان و نواده‌ها نیز جزء خانوادهٔ اصلی ارباب یا پدربزرگ به شمار می‌رفتند. تمام اعضای یک خانواده که می‌توانست متشکل از چند خانوار باشد ــ به استثنای دخترانی که به خانهٔ شوهر رفته بودند ــ تحت سرپرستی رئیس خانواده یا «کتک ختای» حداقل تا زمان تقسیم ارث، با یکدیگر به سر می‌بردند»[۵۴]. امور داخلی خانواده را «کدک بانوگ» (کدبانو) یعنی همسر رئیس خانواده اداره می‌کرد. گستردگی چنین خانواده‌ای بستگی به وسعت املاک رئیس خانواده و میزان ثروت او داشت. اصولاً اشراف و بلندپایگان در آن زمان از ملاکان بزرگ بودند که در ملک خانوادگی زندگی می‌کردند. اما تفاوت اساسی در مقایسه با خانوادهٔ گستردهٔ دورهٔ اسلامی آن بود که به علت احتمال ازدواج میان خویشاوندان نزدیک یعنی برادر و خواهر، ممکن بود بعضی از زوج‌های تشکیل دهندهٔ چنین خانواده‌ای از فرزندان رئیس خانوار باشند که با هم ازدواج کرده‌اند. در این صورت، چنین زوجی از یک سو پسر و دختر خانواده به شمار می‌آمد و از دیگر سو، عروس و داماد آن محسوب می‌شد.

---

(۱). در یک خانوادهٔ بزرگ، برادرانی که از هم جدا نشده بودند و یکجا زندگی می‌کردند تنها دارای سهام نظری ــ سهام فرضی ــ بودند و از دیدگاه قانونی شریک... بودند.

۲. خانوادهٔ ساده (هسته‌ای)؛ خانوادهٔ ساده یا هسته‌ای آن نوع خانواده است که از یک زوج با فرزندان تشکیل شده است[۵۵]. البته ممکن است افراد مجرد دیگری چون برادر، خواهر، مادر یا کسی دیگر از خویشاوندان عضو این خانواده باشند[۵۶]. تشکیل چنین خانواده‌ای از طریق ازدواج خودرأی زن، ایوک زن، و پادشاه زن امکان‌پذیر بوده است. قضاوت دربارهٔ اینکه خانوادهٔ هسته‌ای چند درصد از کل خانواده‌های جامعهٔ آن زمان را تشکیل می‌داد و کدام نوع خانواده رایج‌ترین بود امکان‌پذیر نیست.

اما تفاوت خانوادهٔ هسته‌ای آن دوره در مقایسه با خانوادهٔ هسته‌ای معاصر، آن است که نه تنها خانواده در آن دوره زیر پوشش شبکهٔ خویشاوندی بود و استقلال چندانی نداشت، بلکه فرزندانی که در خانوادهٔ هسته‌ای ایوک‌زن به دنیا می‌آمدند متعلق به پدر واقعی نبودند. بلکه جزء فرزندان پدرزن که در قید حیات نبوده شمرده می‌شدند. به‌طور کلی تفاوت دیگر خانواده هسته‌ای آن دوره در مقایسه با خانوادهٔ هسته‌ای امروزی، فقدان استقلال خانواده و کارکردهای چندگانهٔ آن بوده است.

۳. خانوادهٔ چندزنی: این نوع خانواده شامل شوهر، همسران با فرزندان و احتمالاً افراد دیگری از خویشاوندان مجرد است. با آنکه گفته می‌شود دین مزدایی فقط ازدواج تک‌همسری را تجویز می‌کرد و چندهمسری را جایز نمی‌دانست[۵۷]، ازدواج چندزنی و داشتن کنیزان در بین رده‌های بالای جامعه معمول بوده است. کریستن‌سن، با توجه به قوانین زمان ساسانیان می‌نویسد: «اصل تعدد زوجات اساس تشکیل خانواده به شمار می‌رفت. در عمل عدهٔ زنانی که مردی می‌توانست داشته باشد، به نسبت استطاعت او بود. ظاهراً مردمان کم‌بضاعت به‌طور کلی بیش از یک زن نداشتند. رئیس خانه (کذک خوذای = کدخدا) از حق ریاست دودمان (سرداریهٔ دوذک = سرداری دوده) بهره‌مند بود. یکی از زنان، سوگلی و صاحب حقوق کامله محسوب می‌شد و او را زن پادشایی‌ها (پادشاه زن) یا «زن مختار» می‌خواندند. از او پست‌تر زنی بود که عنوان خدمتکاری داشت و او را زن خدمتکار (زن چکاری‌ها) می‌گفتند. حقوق قانونی این دو نوع زوجه متفاوت بود. ظاهراً کنیزان زرخرید و زنان اسیر جزء طبقهٔ چاکر زن بوده‌اند»[۵۸].

۴. خانوادهٔ پیوسته: این خانواده از دو یا در مواردی سه خانوادهٔ هسته‌ای که مردان آنها با هم برادر یا به‌نحوی خویشاوند هستند، تشکیل شده است. برای مثال، اگر در

دورهٔ ساسانیان، سرپرست خانوادهٔ گسترده فوت می‌کرد، چند برادر که با هم زندگی می‌کردند، یک خانواده پیوسته به شمار می‌آمد. مثال دیگر، اگر مردی به نحوی صاحب فرزند ذکور نمی‌شد، مرد بالغی را که در مواردی زن و فرزند داشت، به فرزندخواندگی فرا می‌خواند که در این صورت آن مرد با خانواده‌اش به خانوادهٔ پدرخوانده می‌پیوست[۵۹]؛ و بدین سان یک خانوادهٔ پیوسته متشکل از دو خانوادهٔ هسته‌ای تشکیل می‌شد. پدر خانواده تا زمانی‌که زنده بود سرپرستی خانواده را برعهده داشت. اما پس از مرگ او، پسرخوانده به عنوان جانشین و سرپرست خانواده به رسمیت شناخته می‌شد.

۵. خانوادهٔ ناقص: خانواده‌ای است که «فقط با یکی از والدین (پدر یا مادر) ادامه حیات می‌دهد»[۶۰]. چنین خانواده‌ای به علت فوت یا طلاق شوهر یا همسر تشکیل می‌شود. در زمان ساسانیان اگر مردی که دارای همسر و فرزندان صغیر بود فوت می‌کرد و همسرش ادارهٔ خانواده را به عهده می‌گرفت بدون آنکه ازدواج کند، در این صورت یک خانوادهٔ هسته‌ای تبدیل به خانواده ناقص می‌شد. از طرفی اگر همسر فوت می‌کرد و شوهر با فرزندان مجرد باقی می‌ماندند در آن صورت خانوادهٔ ناقص شکل می‌گرفت.

کارکردهای خانواده

چنان‌که قبلاً اشاره شد، بسیاری از نهادها و مؤسسات نوین در ایران باستان وجود نداشتند، ازاین‌رو، خانواده کارکردهای چندگانه‌ای عهده‌دار بود: ۱. یکی از کارکردهای اساسی خانواده ادامهٔ نسل برای جانشینی سرپرست خانواده و تقویت گروه خویشاوند پدرتبار بود که خانواده کوچک‌ترین واحد آن محسوب می‌شد. ۲. تأمین رفاه و برآوردن نیازهای اعضا و دفاع از آنان. ۳. تربیت فرزندان و امور جامعه‌پذیری یا فرهنگ‌پذیری از دیگر وظایف خانواده بود[۶۱]. ۴. برپاداشتن آتشگاه خانگی و انجام مراسم نیایش و پرستش روان‌های نیاکان پدری[۶۲]. ۵. فراهم کردن زمینهٔ ازدواج برای پسران و دخترانی که به سن ازدواج رسیده بودند، از وظایف سرپرست خانوار بود. قصور یا منع ازدواج دختران از نظر شرعی گناهی بزرگ محسوب می‌شد[۶۳]. ۶. تشکیل خانواده موجب به رسمیت شناختن شوهر به‌عنوان سرپرست واحدی جدید با مسئولیت‌های اجتماعی مرتبط به آن می‌شد. زیرا، تا پیش از تأسیس خانواده، هر فرد جزیی از خانواده پدری به

شمار می‌آمد که سرپرستی آن به عهده پدر یا قیم پدر (ستوریه) بود. اما پس از تشکیل خانوادهٔ جدید، شوهر به عنوان رئیس خانواده (کزک خوذای = کدخدا) سرپرستی آنرا به عهده می‌گرفت و به عنوان نماینده خانواده در ارتباط با گروه‌های مختلف جامعه شناخته می‌شد. ۷. کارکردهای اقتصادی، چون در ایران باستان اغلب مردم به کشاورزی ـ دامداری اشتغال داشتند و قسمتی از فرآورده‌های خود را مصرف می‌کردند، خانواده یک واحد تولید و مصرف به‌شمار می‌آمد، از آن گذشته درآمد و هزینه‌های اعضاء خانواده مشترک بود، بنابراین، خانواده یک واحد اقتصادی ـ اجتماعی تلقی می‌شد. ۸. کارکردهای سیاسی، چون خانواده عضوی از گروه خویشاوند پدرتبار بود، یک واحد سیاسی ـ اجتماعی محسوب می‌شد و ناگزیر در خیر و شر آن گروه شریک بود. چنان‌که اعضای آن به‌ویژه سرپرست، مؤظف بودند اعضای گروه را در امور دفاعی یا تهاجمی یاری دهند و در مقابل تهاجم دشمنان به سرزمین و اموال هریک از اعضا گروه پدرتبار دفاع کنند.

شبکهٔ خویشاوندی و کارکردهای آن در ایران باستان

خویشاوندی عبارت است از روابط اجتماعی گسترده‌ای که اعضای خانواده و گروه‌های فراتر از آن از طریق پیوند نسبی (خون)، سببی (زناشویی) و خواندگی مرتبط می‌شوند، و اعضا نسبت به هم احساس همبستگی می‌کنند. چنان‌که در ابتدای این مقاله اشاره شد، خویشاوندی به‌گونه‌ای‌که در جوامع انسانی یافت می‌شود، پدیده‌ای است فرهنگی و از دستاوردهای انسان. «نظام خویشاوندی وسیله‌ای است برای سازمان دادن شماری از افراد بر بنیادهای نسبی، سببی و [ساختگی] برای هدایت، تنظیم و کنترل رفتار متقابل خویشاوندان در بافت‌ها و زمینه‌های گوناگون. خلاصه آنکه هدف نظام خویشاوندی همان ایمن ساختن زندگی است، که در زمینه‌های معیشت، تهاجم، دفاع و حفاظت ایفای نقش می‌کند. در نظام خویشاوندی بر آن مقاطعی از زندگی شخص تأکید می‌شود که در آنها کمک و یاری ضرورت ویژه‌ای دارد. تولد، نام‌گذاری، بلوغ، ازدواج، بیماری و مرگ، آموزش دادن و پروردن بچه‌ها، و نیز اجرای فعالیت‌های مربوط به حفظ حیات یعنی معیشت، تهاجم، دفاع، مداوا، شکار، ماهیگیری، کشتکاری، گله‌داری، کسب مهارت در هنرها و پیشه‌ها همه و همه کارکردهای نظام خویشاوندی است. نظام خویشاوندی میان اشخاص

رابطه ایجاد می‌کند تا هم همبستگی اجتماعی را فزونی بخشد و هم از مزایای یاوری در فعالیت‌های که مستقیماً به جهان خارج مربوطند برخوردار شوند»[۶۴].

خویشاوندی در ایران باستان چون دیگر جوامع سنتی نقشی بسیار مهم در زندگی افراد و گروه‌ها داشته است، چندان‌که هویت فردی ـ گروهی، پایگاه اجتماعی، حقوق و مسئولیت‌های افراد تا حد زیادی بستگی به عضویت آنها در گروه‌های همخون (پدرتبار) داشته است. گروه خویشاوند همخون در ایران باستان دارای چند ویژگی اساسی به این شرح بوده است: «۱. اشتراک در زندگی اقتصادی، ۲. داشتن تعهدات مشترک، ۳. اشتراک در زندگی اقتصادی و داشتن زمین‌های مشترک»[۶۵].

عناصر تشکیل دهندهٔ خویشاوندی

۱. پیوندهای نسبی (خونی): اساسی‌ترین رکن خویشاوندی در ایران باستان بر الگوی پدرتباری[(1)] بوده است. در نظام پدرتباری نه تنها نسب و هویت افراد از طریق پدر مشخص می‌شود، بلکه نظام خانواده و شبکه خویشاوندی، حقوق و موقعیت اجتماعی افراد و به‌طور کلی روابط اجتماعی، تحت تأثیر این پدیده قرار دارد. در نظام پدرتباری چون نسب از طریق پدر مشخص می‌شود، افرادی که دارای نیای مشترک در طول نسل‌های گذشته هستند، خود را خویشاوند خونی می‌دانند و به‌صورت گروه‌های خویشاوند چون دودمان، تیره و طایفه سازمان می‌یابند. بر این اساس آشکار است که نظام خویشاوندی پدرتباری در ایران همواره از جهات مختلفی در امر ازدواج و خانواده نقش مؤثری داشته است. پدرتباری حتی پس از مرگ افراد نمود داشت چنان‌که در کتیبه‌های بازمانده از هخامنشیان، اشکانیان و ساسانیان و نیز بر گورهای دورهٔ اسلامی، تنها از پدر افراد نام برده شده است، بدون آنکه به نام مادر آنها اشاره‌ای شده باشد.

۲. پیوندهای سببی (زناشویی): زناشویی یا ازدواج از عوامل عمده برقراری روابط خویشاوندی در همهٔ جوامع انسانی از جمله ایران است. در جامعهٔ ایران نه تنها تشکیل خانواده و تولید مثل از طریق ازدواج صورت می‌گیرد، بلکه ازدواج باعث برقراری روابط

---

(1). patrilineal

خویشاوندی سببی میان اقوام داماد و عروس می‌شود. از آن گذشته، ازدواج منجر به تشکیل خانواده به عنوان کوچک‌ترین واحد اجتماعی و نیز هسته بنیادی گروه پدرتبار تازه‌ای که در نتیجه زاد و ولد در طول نسل‌های آینده شکل می‌گیرد به شمار می‌آید. افزون بر این، زناشویی نه تنها مشروعیت فرزندان را مشخص می‌کند، بلکه حقوق افراد خانواده را نسبت به یکدیگر تعیین می‌کند. کوتاه سخن آنکه روابط خویشاوندی سببی در جامعه ایران از زمان‌های کهن تا کنون از اهمیت برخوردار بوده است.

۳. پیوندهای خویشاوندی ساختگی[(۱)]: هرچند پیوندهای خویشاوندی نسبی (خونی) و سببی رکن اساسی خویشاوندی است، انواعی از پیوندهای خویشاوندی غیر نسبی و سببی یافت می‌شود که در اصطلاح انسان‌شناسی پیوندهای خویشاوندی ساختگی نامیده می‌شود[۶۶]. نمونهٔ این پیوندها همانا «فرزندخواندگی» یا خواهر شرط برادر شرایط است که در میان فرقه یارسان (اهل حق) رایج است که بر اساس آن زن یا مردی خواب می‌بینند که خواهر و برادر شده‌اند. کسی که چنین خوابی می‌بینند به رهبر مذهبی فرقه مراجعه می‌کند که پس از انجام مراسم خاص، پیوند برادری و خواهری میان این دو برقرار می‌شود و از آن پس به‌عنوان برادر و خواهر شناخته می‌شوند و نسبت به هم محرم می‌شوند به‌طوری‌که فرزندان آنها هم با هم محرم می‌شوند و نمی‌توانند با هم ازدواج کنند[۶۷]. در ایران باستان نیز روابط خویشاوندی از طریق فرزندخواندگی برقرار می‌شد، مثلاً اگر مردی فرزند ذکور نداشت کودک یا مرد بالغ یا حتی متأهلی را به فرزندخواندگی فرامی‌خواند[۶۸].

گروه‌های خویشاوند در ایران باستان

خویشاوندان در ایران باستان عمدتاً به دو گروه اساسی یعنی خویشاوندان پدری نسبی[(۲)] و خویشاوندان مادری یا نافیه[(۳)] تقسیم می‌شدند، که باید خویشاوندی خواندگی را به آنها افزود. چون در ایران باستان نظام خویشاوندی عمدتاً مبتنی بر پدر تباری و پدرمکانی بود، جامعه ایرانی از گروه‌های متعدد پدرتبار تشکیل می‌شد که کوچک‌ترین

(1). Fictive Kinship (2). Nabanazdišta (3). Nafiya

واحد آن همانا خانواده بود. خانواده زیر نظر یک سرپرست اداره می‌شد. اولین گروه خویشاوند فراتر از خانواده از تعدادی از سران خانواده پدرسالار تشکیل می‌شد که از نسل یک نیای مشترک، که سه یا چهار نسل پیش می‌زیست، بودند[۶۹]. نام این گروه معمولاً برگرفته از نام نیای مشترک بود که بانی آن به شمار می‌آمد. این گروه در سرزمین مشترک و زیر نظر یکی از سران خانواده‌ها که سمت ریش سفیدی داشت اداره می‌شد. چنین گروهی اکنون در لرستان دودمو[(۱)] یا «دودمان» نامیده می‌شود. این گروه همخون به‌طور جمعی عمل می‌کرد و اعضای آن در خیر و شر شریک بودند و ویژگی‌های زیر از اختصاصات گروه همخون بود: ۱. اشتراک در زندگی اقتصادی. ۲. داشتن تعهدات مشترک. ۳. اشتراک در زندگی سیاسی. ۴. داشتن زمین‌های مشترک[۷۰].

دومین گروه همخون (گروه پدرتبار) که شاید بتوان آنرا معادل ویس[(۲)] در *اوستا* و ویث[(۳)] در دورهٔ هخامنشیان[۷۱] دانست. این واحد در زمان حال «تیره» نام دارد، که چند دودمان را در بر می‌گیرد. در آن دوره، ویس از تعدادی دودمان تشکیل می‌شد که نیای مشترک آنها حدود شش نسل پیش زندگی می‌کرد. از قراین چنین برمی‌آید که نام این واحد هم معمولاً از نام بانی آن گرفته می‌شد؛ چنان‌که بانی تیرهٔ هخامنش از ایل پاسارگاد، شخصی به همین نام بوده است که حدود شش نسل با کورش کبیر فاصله داشته است. به‌هرروی، این گروه همخون دارای نامی بود که هویت گروه بر اساس آن مشخص می‌شد. اعضای این گروه قلمرو مشترکی داشتند و به‌صورت جمعی در امور تهاجمی و دفاعی شرکت می‌کردند. از آن گذشته، داشتن تعهدات مشترک، اشتراک در زندگی سیاسی، شرکت در مراسم شادی و عزاداری یکدیگر، یاری رساندن به همدیگر و داشتن هویت مشترک از خصوصیات آن به شمار می‌آمد. افزون بر این، عضویت در هر یک از این گروه‌ها، عامل مهمی در تعیین پایگاه اجتماعی اعضا بود. با توجه به این واقعیت که پایگاه اجتماعی گروه‌های خویشاوند یکسان نبود، عضویت در این گروه‌ها عامل اساسی در تعیین پایگاه اجتماعی افراد بود. برای مثال، اعضای گروه‌های همخون اشراف، فرصت دستیابی به مقام‌های دولتی و درباری را داشتند و املاک وسیعی را مالک

(3). Dūdamū (4). Vis (5). Vith

بودند، حال آنکه اعضای دیگر گروه‌ها از چنین امتیازاتی محروم بودند[۷۲]. گسترهٔ گروه همخون پدرتبار به همین جا ختم نمی‌شد، بلکه واحد بزرگ‌تری بود که در زمان هخامنشیان دنتو نامیده می‌شد که از تعدادی ویس تشکیل می‌شد. اما متأسفانه اطلاعاتی درباره آن در دست نیست.

کارکردهای خویشاوندی

مطالعات انسان‌شناسی حاکی از آن است که خویشاوندی پدیده‌ای ست کهن و تا پیش از پیدایش تمدن (شهرنشینی و تشکیل دولت) حدود ۴۰۰۰ق‌م عامل اصلی در تشکیل و ادارهٔ جوامع انسانی که به‌صورت گروه‌های کوچک زندگی می‌کردند، بوده است[۷۳]. تا پیش از گسترش نفوذ تمدن غرب بسیاری از جوامع ابتدایی فاقد دولت بودند که در این میان، خویشاوندی رکن اصلی نظام اجتماعی آنها را تشکیل می‌داد. اما خویشاوندی در جامعهٔ سنتی ایران کارکردهای چندگانه‌ای به شرح زیر داشته است: ۱. هویت فردی ـ گروهی بیشتر از طریق وابستگی به شبکه‌های خویشاوندی مشخص می‌شد. ۲. شبکهٔ خویشاوندی به‌صورت چتر حمایتی اعضای گروه را زیر پوشش قرار می‌داد که در صورت نیاز از یاری‌ها و حمایت‌های لازم بهره‌مند می‌شدند. ۳. وابستگی فرد به شبکهٔ خویشاوندی او را ملزم به تبعیت از گروه خویشاوند می‌کرد و در نتیجه استقلال فردی محدود می‌شد. ۴. خویشاوندان نزدیک به‌ویژه در جوامع روستایی و کوچ‌نشین، در خیر و شر شریک بودند. ۵. گروه خویشاوند پدرتبار نقش اساسی در تنظیم ازدواج داشته است. ۶. گروه خویشاوند در مواردی برخی از وظایف دولت را چون حل و فصل درگیری‌ها، دفاع از حریم افراد، و سازمان دادن امور تدافعی عهده‌دار بوده است.

خانواده و خویشاوندی در دورهٔ اسلامی

با آنکه کتاب‌های بسیاری دربارهٔ تاریخ ایران در دورهٔ اسلامی نوشته شده است، باز هم بسیاری از آنها به‌صورت وقایع‌نگاری بوده و کمتر به تجزیه و تحلیل ساختار اجتماعی به ویژه خانواده و خویشاوندی پرداخته‌اند. باز هم ناگزیر برای مقابله با چنین مشکلی، باید با بهره‌گیری از متون تاریخی، ادبی و اطلاعات انسان‌شناسی و جامعه‌شناسی، به

بررسی وضعیت خانواده و خویشاوندی در دورهٔ اسلامی و جامعه معاصر بپردازیم.

تأثیر اسلام بر ازدواج، خانواده و خویشاوندی در ایران

استقرار اسلام در ایران و جایگزین شدن آن به جای دین مزدایی موجب دگرگونی‌هایی در جنبه‌های مختلف جامعه ایران به‌ویژه در شیوهٔ همسرگزینی شد. با وجود این، چون اعراب مسلمان ابزار و فنون نوین و پیشرفته‌ای که موجب دگرگونی در شیوهٔ معیشت و فعالیت‌های اقتصادی ایرانیان شود، به ارمغان نیاوردند، بدین‌جهت تغییرات بنیادی در ازدواج، خانواده و خویشاوندی رخ نداد. افزون بر این، نظام خویشاوندی اعراب همانند ایرانیان مبتنی بر پدرتباری، پدرمکانی و پدرسالاری بود، و ازدواج تک‌همسری یا چندزنی در میان آنها رواج داشت، بنابراین، هرچند بعضی از جنبه‌های ازدواج تغییر کرد، تغییر اساسی در ساختار خویشاوندی صورت نگرفت.

ازدواج

بعضی از انواع ازدواج چون ازدواج با خویشاوندان نزدیک، ازدواج استقراضی و ازدواج به منظور داشتن اولاد ذکور برای جانشینی مرد مرده که مغایر با دستورات اسلامی بود ملغی شد:

۱. ممنوعیت ازدواج با خویشاوند نزدیک، در دین مزدایی ازدواج با خویشاوندان نزدیک چون ازدواج برادر با خواهر مجاز بود. اما چون براساس قوانین اسلام چنین رابطه‌ای در دایرهٔ محارم قرار می‌گیرد، ازدواج با آنها ممنوع شد. براساس دستورات اسلامی، ازدواج با گروهی از خویشاوندان نزدیک مانند مادر، مادربزرگ، دختر، خواهر، عمه، خاله، دختر برادر، دختر خواهر، عروس، نوه‌ها، مادرخوانده، خواهرزن (تازمانی‌که زن طلاق نگرفته یا فوت نکرده باشد)، که جزء محارم به شمار می‌روند، ممنوع بود. مادر رضاعی، پدر رضاعی، پدر و مادر زن رضاعی، عمو، دایی، خاله و عمه نیز جزء محارم هستند، و ازدواج با آنها خلاف شرع است[۷۴].

۲. ممنوعیت ازدواج استقراضی و ازدواجی که برای داشتن اولاد ذکور برای جانشینی مرد متوفی که بدون اولاد ذکور درگذشته است.

۳. شرایط طلاق نیز تغییر یافت و از چهار موردی که موجب طلاق می‌شد، یعنی جادوگری، پنهان نگهداشتن دشتان (عادت ماهانهٔ زنانه)، خیانت و نازایی، تنها خیانت موجب طلاق می‌شد.

۴. عقد ازدواج، در ایران زمان ساسانیان، عقد ازدواج به زبان پارسی میانه خوانده می‌شد، اما در دورهٔ اسلامی به زبان عربی جاری شد.

امور مشترک میان ازدواج دورهٔ پیش از اسلام و دورهٔ اسلامی عبارت است از: ۱. ازدواج به‌صورت تک‌همسری و چندهمسری. ۲. ازدواج از واجبات دینی به شمار می‌رفت. ۳. ازدواج برای ادامه نسل صورت می‌گرفت. ۴. مهریه و جهیزیه همچنان به روال گذشته جزئی از پیوند زناشویی بود.

انواع ازدواج

ازدواج در وهلهٔ اول بر دو نوع است دائم یا موقت (صیغه = متعه). ازدواج دائم آن است که مدت زناشویی معین نشده باشد، که در آن زن نه تنها مهریه دریافت می‌کند، بلکه از شوهر ارث می‌برد. اما ازدواج موقت برای مدت معین با مهریه معین انجام می‌گیرد، و زن از شوهر ارث نمی‌برد[۷۵]. همچنین اسلام ازدواج تک‌زنی و چندزنی را مجاز دانسته است. هرچند براساس دستورات اسلام، مرد مجاز است چهار زن عقدی و همزمان تعدادی زن صیغه در اختیار داشته باشد، بااین‌حال در *قرآن* مجید تأکید شده است که اگر کسی نتواند عدالت در میان همسران را برقرار کند، بهتر است فقط یک همسر اختیار کند[۷۶].

عواملی که در ازدواج دخالت دارند

در دورهٔ اسلامی عوامل متعددی در ازدواج دخالت دارد، که بعضی از آنها در جامعهٔ ایرانی پیش از اسلام وجود داشتند. مهم‌ترین عوامل مؤثر در ازدواج عبارت است از:

۱. نواقص جسمی (بدنی) یا عیوب بدنی: اگر مرد یا زن بعد از عقد متوجه شوند، می‌توانند عقد را فسخ کنند، همچون خواجه بودن، قطع آلت تناسلی، عنین بودن (عدم توانایی جنسی) برای مردان و جذام، پیسی، «قرن (گوشت)، استخوان یا غددی در دهانه

رحم زن که مانع نزدیکی و یا تنفر جنسی در مرد گردد»، شلّ بودن به‌طور آشکار، یکی بودن مجرای ادرار و مدفوع و نابینایی برای زنان،[۷۷]

۲. دین: دین مانند دورهٔ پیش از اسلام در تمام جنبه‌های ازدواج از انتخاب همسر گرفته تا صیغه عقد یا طلاق دخیل بود. چنان‌که ازدواج زن مسلمان با مرد غیرمسلمان ممنوع است، مسلمان هم نمی‌تواند با زن غیرمسلمان به‌طور دائم ازدواج کند. اما ازدواج موقت (صیغه) با زنان اهل کتاب مانند یهودی و نصارا مانعی ندارد[۷۸]. با مراجعه به رساله‌های مختلف، متوجه می‌شویم که تمام جنبه‌های ازدواج باید بر اساس احکام دین یعنی اسلامی باشد، در غیر آن صورت هر اقدامی غیرشرعی محسوب می‌شود و فاقد اعتبار است[۷۹]. و بالأخره ازدواج از تکالیف دینی است.

۳. قشربندی: هرچند نظام طبقاتی نیمه بسته دورهٔ ساسانی از هم پاشیده شد، و اسلام هم ازدواج بین طبقات را منع نکرد قشربندی مبتنی بر نظام طبقاتی باز که در جامعهٔ اسلامی شکل گرفت، به‌نحوی در ازدواج دخالت داشت. چنان‌که در جامعهٔ سنتی اسلامی ـ ایرانی، موقعیت اجتماعی یک کنیز (برده زن)، برده یا افراد معمولی متفاوت از زنان و مردان طبقهٔ اشراف و بلندپایگان بود.

۴. خویشاوندی: تا پیش از تحولات اخیر، خویشاوندی در جامعهٔ سنتی به روال گذشته، نقشی مهم در ازدواج داشت. چنان‌که، از یک سو، ازدواج زیر نظر گروه‌های پدرتبار و با توافق آنها انجام می‌گرفت، و از دیگر سو، با توجه به تأکید بر انتخاب همسر در میان خویشاوند غیرمحرم به ویژه عموزاده‌ها، تعداد قابل توجهی از ازدواج‌ها میان خویشاوندان صورت می‌گرفت. نکتهٔ جالب آن است که در میان اعراب مسلمان تا زمانی که پسرعمو تمایل به ازدواج با دخترعمویش نشان می‌داد، کس دیگر حق خواستگاری از آن دختر را نداشت. این رسم تا پیش از تحولات اخیر رایج بود و هنوز هم تا اندازه‌ای ادامه دارد،[۸۰]

۵. اهداف ازدواج: اهداف و کارکردهای ازدواج در دورهٔ اسلامی، همانند دورهٔ پیش از اسلام است که مجدداً به آنها اشاره می‌کنیم: مشروعیت بخشیدن به روابط جنسی میان زن و شوهر؛ مشروعیت فرزندان؛ ادامهٔ نسل؛ تشکیل خانواده؛ جلوگیری از بی‌بند و باری‌های جنسی؛ تنها ازدواج به خاطر جانشینی حذف شده است.

طلاق

طلاق در جامعهٔ سنتی اسلامی، امری ناپسند به‌شمار می‌رفت که برخلاف امروز به سادگی انجام نمی‌گرفت. پیش از این به مواردی که موجب فسخ نکاح می‌شد، اشاره کردیم. اصولاً قوانین مربوط به ازدواج و خانواده در طول هشت دهه گذشته بارها مورد بازبینی قرار گرفته است[۸۱]. تازه‌ترین منبع در این باره، کتابی است با عنوان *قوانین و مقررات مربوط به خانواده* که در سال ۱۳۸۶ش جهانگیر منصور تدوین کرده است و موارد فسخ نکاح را چنین ذکر کرده است: ۱. جنون هریک از طرفین اعم از دائمی یا ادواری (مادهٔ ۱۱۲۱). ۲. عیوبی که در مرد وجود دارد و حق فسخ نکاح را برای زن امکان‌پذیر کرده است که بر اساس مادهٔ ۱۱۲۲، عبارتند از: خصاء [اخته شده]، عنین به شرط اینکه حتی یک بار عمل زناشویی انجام نداده باشد، مقطوع بودن آلت تناسلی. ۳. عیوبی که در زن وجود دارد و به موجب آن مرد می‌تواند عقد ازدواج را فسخ کند، براساس مادهٔ ۱۱۲۳ به این شرح است: قرن، جذام، بَرَص، افضاء، زمین‌گیری، نابینایی از هر دو چشم. براساس مادهٔ ۱۱۲۴، عیوب زن در صورتی موجب فسخ نکاح می‌شود که این عیوب هنگام عقد وجود داشته‌اند. اما اگر جنون و عنین در مرد، بعد از عقد هم حاد شود حق فسخ نکاح برای زن محفوظ است.

بر اساس مادهٔ ۱۱۲۹، هرگاه شوهر از دادن نفقه خودداری کند، زن می‌تواند تقاضای طلاق کند. همچنین بر اساس مادهٔ ۱۱۳۰ درصورتی‌که ادامهٔ ازدواج موجب عسر و حرج برای زوجه باشد، یعنی وضعیتی به‌وجود آید که ادامهٔ زندگی برای زوجه مشقت‌بار باشد، زن می‌تواند تقاضای طلاق کند. موارد ذیل از مصادیق عسر و حرج به شمار می‌آید: ۱. ترک زندگی خانوادگی زوج حداقل به مدت شش ماه متوالی یا نه ماه متناوب در مدت یک سال بدون عذر موجه. ۲. اعتیاد زوج به یکی از مواد مخدر یا ابتلاء وی به مشروبات الکلی که به اساس زندگی خانوادگی خلل آورد. ۳. محکومیت قطعی زوج به حبس پنج سال یا بیشتر. ۴. ضرب و شتم یا هرگونه سوءرفتار زوج که عرفاً با توجه به وضعیت زوجه قابل تحمل نباشد. ۵. ابتلاء زوج به بیماری‌های صعب‌العلاج روانی یا ساری یا عارضهٔ صعب‌العلاج دیگری که زندگی مشترک را مختل کند[۸۲].

انواع طلاق

پیش از آنکه انواع طلاق را شرح دهیم، لازم است به دو موضوع یعنی شرایط اجرای طلاق و شرایط زنی که طلاق می‌گیرد اشاره کنیم. اصولاً برای اجرای طلاق سه شرط لازم است: ۱. طلاق دهنده باید بالغ و عاقل باشد. طلاق افراد نابالغ، دیوانه یا سفیه باطل است. ۲. طلاق نباید از روی اجبار باشد. ۳. حضور دو شاهد عادل ضروری است. اما شرایط زنی که طلاق داده می‌شود عبارت است از: ۱. زن در عادت ماهانه نباشد. ۲. پس از آخرین آمیزش جنسی یک بار عادت ماهانه رخ داده باشد و تمام شده باشد. ۳. اگر زن باردار بوده وضع حمل کرده، ایام استراحت پس از زایمان او تمام شده باشد[۸۳] (پاکی از نفاس).

اصولاً از نظر فقه اسلامی، دو قسم طلاق وجود دارد: رجعی و بائن.

۱. طلاق رجعی: در این‌گونه طلاق شوهر می‌تواند پس از اجرای طلاق، بدون آنکه مجدداً عقد کند، زندگی زناشویی را با همسرش از سر گیرد.

۲. طلاق بائن: در این‌گونه طلاق مرد حق ندارد به زن خود رجوع کند، مگر آنکه او را مجدداً عقد کند. طلاق بائن پنج قسم است: ۱. طلاق زنی که نه سالش تمام نشده باشد. ۲. طلاق زنی که یائسه باشد، یعنی اگر سیده است بیشتر از شصت سال و اگر سیده نیست بیشتر از پنجاه سال داشته باشد. ۳. طلاق زنی که شوهرش بعد از عقد با او نزدیکی نکرده باشد. ۴. طلاق زنی که او را ۳ دفعه طلاق داده‌اند. ۵. طلاق خلع و مبارات. طلاق خلع آن است که زن به علت بیزاری و کراهت از زندگی زناشویی تقاضای طلاق می‌کند و برای جلب موافقت شوهر، مهریه یا اموال دیگری را به او می‌بخشد. اما طلاق مبارات به علت بیزاری زن و شوهر از یکدیگر صورت می‌گیرد که در این میان باز هم زن باید اموالی را به شوهر بدهد تا او را طلاق دهد[۸۴].

خانواده

پیش از این یادآور شدیم که تغییر دین مزدایی باعث دگرگونی‌هایی در بعضی از جنبه‌های ازدواج گردید که در نتیجه تغییراتی در روابط درونی خانواده ایجاد شد. اول اینکه منع ازدواج با محارم، ترکیب خانواده‌ای که براساس ازدواج خواهر با برادر تشکیل

شده بود به هم زد؛ دوم اینکه ممنوعیت ازدواج استقراضی، روابط میان زن با شوهر دوم و نیز روابط فرزندانی که از چنین ازدواجی به دنیا می‌آمدند تغییر داد؛ سوم ازدواج‌هایی که به منظور جانشین برای مرد مرده صورت می‌گرفت، مانند ازدواج ایوکنیه، و ستر زنی که فرزندان به مرد مرده تعلق داشتند و نه پدر واقعی آنها، به علت مغایرت با احکام اسلامی ملغی شد. این دگرگونی موجب تغییر در روابط خویشاوندی در درون خانواده شد. اما چنین دگرگونی‌هایی موجب تغییر در ساختار کلی انواع خانواده نشد. زیرا انواع خانواده پیش از اسلام با ترکیبات درونی متفاوت هم چنان باقی ماند. اما علت اصلی ادامهٔ انواع خانواده در جامعهٔ سنتی ایران دورهٔ اسلامی همانا مربوط به تداوم شیوه معیشت مبتنی بر کشاورزی ـ دامداری و محدودیت فعالیت‌های اقتصادی بود. همان‌گونه که پیش از این گفته شد، اعراب مسلمان با دین نوینی به ایران آمدند، اما همزمان ابزار و فنون پیشرفته و پیچیدهٔ نوینی اختراع نکرده بودند که شیوهٔ معیشت و فعالیت‌های کلی اقتصادی ایران آن روزگار را دگرگون سازد. بنابراین اکثر مردم این سرزمین در دورهٔ اسلامی و تا پیش از نفوذ تمدن غرب که بعد ما به آن خواهیم پرداخت، همچنان به روال گذشته به کشاورزی ـ دامداری اشتغال داشتند. در نتیجه، انواع خانواده دچار دگرگونی نشد.

انواع خانواده

در دورهٔ اسلامی هم پنج نوع خانواده یعنی گسترده، ساده (هسته‌ای)، چندزنی، پیوسته و ناقص همانند گذشته ادامه یافت که اکنون به علت تحولات در شیوهٔ زندگی و امرار معاش، نوع گسترده به شدت کاهش یافته و خانوادهٔ ساده رایج‌ترین نوع شده است.

کارکردهای خانواده

خانواده در جامعهٔ ایرانی دورهٔ اسلامی تا پیش از نفوذ تمدن غرب، همانند گذشته دارای چند ویژگی اساسی بود که قبلاً آنها را شرح داده‌ایم و اکنون مجدداً به آنها اشاره می‌کنیم.

خانواده در جامعهٔ ایرانی دورهٔ اسلامی همانند دوره ساسانیان، کوچک‌ترین واحد اجتماعی و اغلب یک واحد تولید و مصرف بود، که زیر پوشش شبکهٔ خویشاوندی یعنی گروه پدرتبار قرار داشت. عضویت در گروه پدرتبار سبب گردید که خانواده از پشتیبانی گروه برخوردار شود اما در عوض از استقلال نسبی محروم گردد. و بالأخره اعضای خانواده همانند گذشته دارای درآمد و مخارج مشترک بود و با هم زندگی می‌کردند.

کارکردهای خانواده در دورهٔ اسلامی و تا پیش از تحولات اخیر، همانند زمان ساسانیان بود با این تفاوت که بر پا داشتن آتشگاه و پرستش روان نیاکان به بوتهٔ فراموشی سپرده شد. بنابراین کارکردهای خانواده همانا ادامهٔ نسل، تأمین رفاه برای اعضا، تربیت کردن فرزندان و فراهم آوردن زمینه ازدواج آنها، همبستگی و تقویت گروه پدرتبار که خانواده عضوی از آن به شمار می‌آید و از حمایت آن برخوردار می‌باشد.

خویشاوندی

روابط خویشاوندی در دورهٔ اسلامی همانند زمان ساسانیان از سه طریق نسبی (خون)، سببی (ازدواج) و ساختگی یا خواندگی برقرار می‌شد. با وجود این، پس از استقرار اسلام در ایران، تغییراتی در بعضی از جنبه‌های این روابط رخ داد. چنان‌که می‌دانیم در دورهٔ پیش از اسلام، روابط نسبی (خونی) نه تنها به طور طبیعی بلکه از طریق ساختگی برقرار می‌شد. چنان‌که اگر مردی بدون فرزند پسر فوت می‌کرد، برای جلوگیری از قطع نسل او، از طریق ازدواج ایَوکنیه یا سَتَری اقدام می‌شد. در این نوع از ازدواج‌های مصلحتی فرزندان به مرد مرده تعلق داشتند و نه پدر واقعی (طبیعی) آنها. چنین فرزندانی به عنوان وارث و جانشین مرد متوفی شناخته می‌شدند و عضوی از گروه پدرتبار به شمار می‌آمدند. این شیوه در دورهٔ اسلامی ملغی شد، اما فرزندخواندگی که در زمان ساسانیان وجود داشت در دورهٔ اسلامی هم ادامه یافت. روابط خویشاوندی سببی (پیوند زناشویی)، همانند زمان ساسانیان اهمیت داشت. اما در دورهٔ اسلامی نوعی دیگر از خویشاوندی ساختگی که «خویشاوندی رضاعی» نامیده می‌شود و مبتنی بر فقه اسلامی است در ایران رایج شد. این نوع رابطه از طریق شیر دادن آن هم بر اساس ضوابطی برقرار می‌شد. بر این اساس اگر زنی بچه‌ای را طبق ضوابطی که مشخص شده است شیر دهد، آن زن

مادر رضاعی آن بچه شناخته می‌شود و محرم به شمار می‌آید. افزون بر این، افراد دیگر جزء خویشاوندان رضاعی آن بچه محسوب می‌شوند و محارم شناخته می‌شوند که عبارتند از: شوهر، پدر و مادر آن زن و بچه‌های او، نوه‌ها، خواهران و برادران آن زن، عمو، عمه، اولاد شوهر آن زن، پدر و مادر شوهر آن زن، عمو، عمه، دایی و خاله شوهر آن زن[۸۵].

انواعی دیگر از خویشاوندی ساختگی در ایران وجود دارد که الزاماً اسلامی نیست. قبلاً به موردی از این قبیل که در میان فرقه یارسان (اهل حق) رایج است اشاره شد. نوعی دیگر از خویشاوندی ساختگی در خراسان و گرگان است که «کریب گزینی» نامیده می‌شود و در ارتباط با ختنهٔ پسران شکل می‌گیرد. «کریب» به کسی گفته می‌شود که هنگام ختنه‌سوران پسرِ یکی از دوستانش از او خواسته می‌شود که مقدمات مراسم ختنه‌سوران را فراهم کند و در مواردی هنگام انجام ختنه، دست و پای کودک را می‌گیرد. پس از انجام مراسم ختنه‌سوران، رابطهٔ نزدیکی میان خویشان کودک و کریب برقرار می‌شود که در این میان کریب را عزیز می‌شمارند و تا حد سرپرست و بزرگ‌تر خانواده احترام می‌گذارند و با خانوادهٔ [او] رفت و آمد صمیمانه پیدا می‌کنند. متقابلاً خانوادهٔ کریب نیز هنگام ختنهٔ فرزندان خود مردی را از خانواده سابق‌الذکر به عنوان کریب برمی‌گزینند. به این ترتیب میان دو خانواده رسم کریب گزینی ممکن است تا چند نسل دوام یابد و آن دو خانواده به قدری با همدیگر نزدیک شوند که حتی اعضای خانواده‌هایشان از ازدواج با یکدیگر همچون ازدواج با محارم پرهیز کنند. هنوز اتفاق نیفتاده است که دو خانواده کریب به هم زن بدهند و از هم زن بگیرند، چون اعضای خانواده مانند اعضای یک خانواده محرمند[۸۶]. این رسم در خراسان نیز گزارش شده است[۸۷].

ساختار خویشاوندی و کارکردهای آن در جامعهٔ سنتی ایران اسلامی

با توجه به این واقعیت که هر انسان در خانواده‌ای به دنیا می‌آید و نیز با عنایت به اینکه خانواده کوچک‌ترین واحد شبکهٔ خویشاوندی محسوب می‌شود، به آسانی در می‌یابیم که هر انسان به نحوی وابسته به شبکهٔ خویشاوندی است. اما گستردگی

یا محدودیت گسترهٔ شبکه خویشاوندی و نیز چگونگی نفوذ آن بر زندگی افراد و گروه‌ها در جامعهٔ سنتی در مقایسه با جامعهٔ نوین متفاوت است. حتی در جامعهٔ سنتی تفاوت‌هایی میان شبکهٔ خویشاوندی در جامعهٔ کوچ‌نشین (عشایر) و روستایی در مقایسه با شهرنشینان وجود داشته است. بنابراین، برای شناخت چگونگی ساختار خویشاوندی و کارکردهای آن لازم است ابتدا وضعیت آنرا در جامعهٔ سنتی بررسی و سپس تغییر و تحول آنرا که در نتیجهٔ عوامل نوسازی صورت گرفته است مشخص کنیم.

ویژگی‌های جامعهٔ ایران در دورهٔ اسلامی پیش از نوسازی

جامعهٔ سنتی ایران در دورهٔ اسلامی تا پیش از نفوذ تمدن غرب بسیاری از ویژگی‌های اساسی دورهٔ ساسانیان را دارا بود. به‌طور کلی ویژگی‌های جامعه دورهٔ اسلامی به این شرح بود: ۱. وجود سه شیوهٔ زندگی شهرنشینی، ده‌نشینی و کوچ‌نشینی. ۲. اکثر مردم ایران غیر شهرنشین بودند. ۳. بر این اساس اکثریت مردم به کشاورزی ـ دامداری اشتغال داشته‌اند که چنین وضعی حاکی از اهمیت کشاورزی و دامداری در اقتصاد مملکت بود. ۴. دین نقش کلیدی در جامعه داشت. ۵. خویشاوندی در چنان شرایطی از اهمیتی خاص برخوردار بود. ۶. نظام سیاسی همانا شاهنشاهی بود که سلاطین از طریق زور به قدرت می‌رسیدند و نه بر اساس رأی مردم. ۷. تعداد باسوادان اندک بود و سواد سنتی هم با آموزش نوین بسیار متفاوت بود. ۸. کوچ‌نشینان (عشایر) از قدرت نظامی ـ سیاسی بالایی برخوردار بودند به‌طوری‌که بیشتر سلسله‌هایی که بر ایران حکومت کرده‌اند یا از کوچ‌نشینان بوده‌اند یا به کمک آنها به قدرت رسیده‌اند. ۹. جامعه از اقوام فرهنگ‌های گوناگون با مرزهای قومی مشخص تشکیل می‌شد که ارتباط میان اقوام مناطق مختلف برخلاف امروز اندک بود.

خویشاوندی در جامعهٔ سنتی

ساختار اقتصادی اجتماعی و سیاسی جامعهٔ سنتی به تقویت و تداوم نظام خویشاوندی کمک می‌کرد. اما، در این میان، شرایط زندگی کوچ‌نشینان بیش از شهرنشینان و

ده‌نشینان در گستردگی شبکهٔ خویشاوندی و کارکردهای آن مؤثر بوده است. بنابراین ابتدا وضعیت خویشاوندی را در میان کوچ‌نشینان بررسی می‌کنیم:

ساختار خویشاوندی و نقش آن در میان کوچ‌نشینان

خویشاوندی مهم‌ترین و اساسی‌ترین رکن جامعهٔ کوچ‌نشین بود، به‌طوری‌که ایلات و قبایل کوچ‌نشین هریک از مجموعه‌ای از گروه‌های خویشاوند پدرتبار تشکیل شده بودند. برای پی بردن به چنین وضعیتی، لازم است از چگونگی ماهیت شیوهٔ زندگی کوچ‌نشینی آگاهی یابیم. بدون تردید ماهیت زندگی کوچ‌نشینی عامل اساسی در گستردگی شبکهٔ خویشاوندی در میان کوچ‌نشینان است. به‌طور کلی زندگی کوچ‌نشینی دارای چند ویژگی اساسی است که منجر به شکل‌گیری ماهیت این نوع شیوهٔ زندگی شده است. این ویژگی‌ها عبارت است از: زندگی کوچ‌نشینی در وهلهٔ اول مبتنی بر پرورش دام است. کوچ‌نشینان وابسته به مراتع طبیعی هستند که این مراتع با توجه به شرایط آب و هوایی در مناطق مختلف به‌طور فصلی یافت می‌شد. کوچ‌نشینان برای دستیابی به مراتع، ناگزیر باید از محلی به محل دیگر کوچ کنند. کوچ‌نشینان برای نگهداشتن تعادل میان تعداد دام و مراتع نمی‌توانند به صورت گروه‌های بزرگ در یک محل با هم زندگی کنند، و ناگزیر به صورت گروه‌های کوچک متشکل از چند خانوار زندگی می‌کنند. در جامعهٔ سنتی که دولت مجهز به تجهیزات نوین چون وسیلهٔ نقلیه جدید، وسایل مخابرات، ابزارهای جنگی پیشرفته و وسایل ارتباطی جمعی نبود، توان برقراری امنیت و آرامش را به‌ویژه در مناطق کوهستانی و دوردست را نداشت. در نتیجه کوچ‌نشینان مسئولیت برقراری امنیت منطقهٔ خویش را عهده‌دار بودند. ثروت کوچ‌نشینان از اموال منقول چون دام و غیره تشکیل می‌شد که ربودن و انتقال آن آسان‌تر بود. در چنان شرایطی دستبرد به اموال و تهاجم گروه‌ها به قلمرو یکدیگر امری عادی تلقی می‌شد.

بدیهی است در چنان شرایط دشواری کسی نمی‌توانست به‌طور مستقل زندگی کند، بلکه ادامهٔ آن نوع زندگی شدیداً پشتیبانی گروهی را می‌طلبید که چنین حمایتی از طریق شبکهٔ خویشاوندی فراهم می‌شد[۸۸].

کوچ‌نشینی

شبکهٔ خویشاوند در میان کوچ‌نشینان به دلایلی که برشمردیم بسیار گسترده است و دارای کارکردهای اقتصادی، سیاسی و اجتماعی است. این شبکهٔ وسیع از رده‌های چندگانه‌ای تشکیل شده است که خانواده کوچک‌ترین واحد آنرا تشکیل می‌دهد:

۱. خانواده: قبلاً خانواده و اقسام آنرا در ایران شرح داده‌ایم. رایج‌ترین نوع خانواده در میان کوچ‌نشینان، خانوادهٔ هسته (ساده) است و پس از آن خانوادهٔ گسترده قرار دارد.

خانواده در میان کوچ‌نشینان پدرسالاری است و به صورت یک واحد تولید و مصرف است، که فعالیت اعضای آن از لحاظ اقتصادی، اجتماعی و سیاسی مشترک است. هویت اعضای خانواده مشترک است که برگرفته از نام سرپرست خانواده است . خانواده به عنوان جزئی از گروه خویشاوند پدرتبار در زمینهٔ اقتصادی چون دسترسی به مراتع، چشمه‌سارها در مناطق گرمسیری (قشلاق) و سردسیری (ییلاق) و نیز عبور از ایل‌راه‌ها سهیم است. افزون بر این خانواده در خیر و شر گروه پدرتبار شریک است.

۲. اردو (مال): اردو یک واحد اجتماعی متشکل از تعداد کمی خانواده است، که در یک جا چادر می‌زنند و با هم کوچ می‌کنند. اردو واژه‌ای است ترکی، اما در میان لرها و کردها واژهٔ «مال» رایج است. قشقایی‌ها و ترکمن‌ها اصطلاح «اُبه» و بلوچ‌ها واژه هَلک[1] یا لوگان[2] به‌کار می‌برند. هر «مال» یا «اُبه» از چند خانواده و در مواردی تا ۳۰ خانواده تشکیل می‌شود. کوچ‌نشینان برای حفظ تعادل میان دام و مرتع مجبورند برخلاف شهرنشینان و ده‌نشینان که به‌صورت جمعیتی بزرگ در یک محل تجمع می‌کنند، به صورت گروه‌های کوچکی متشکل از تعداد کمی خانواده در یک محل گرد آیند. اعضای «مال» یا «اُبه» روابط نزدیکی با هم دارند که نظیر آن در ده یا شهر کمتر یافت می‌شود.

---

(1). Halk (2). Logān

گروه خویشاوند هم‌تبار

اردو یک واحد اجتماعی ـ مکانی است، که هرچند معمولاً میان اعضای آن رابطهٔ خویشاوندی وجود دارد، ممکن است بعضی از اعضا خویشاوند نباشند. اما برعکس گروه خویشاوند هم‌تبار از افرادی تشکیل شده است که نیای مشترک دارند، یعنی خویشاوند خونی (نسبی) هستند، خواه در یک محل زندگی کنند خواه به‌طور پراکنده در میان گروه‌های دیگر مستقر شده باشند. ساختار اجتماعی کوچ‌نشینان ایران عمدتاً بر اساس نظام خویشاوندی پدرتباری استوار است. چنان‌که پیش از این هم گفته شد، در نظام پدرتباری نسب و هویت فرد در ارتباط با پدر و گروه پدری تعیین می‌شود. گروه پدر تبار شامل افرادی است که دارای نیای مشترک هستند، و معمولاً گروه به نام او نام‌گذاری شده است. کوچک‌ترین واحد گروه پدرتبار زیر تیره[1] است که در میان ایلات، «دودمان»، اولاد و غیره نامیده می‌شود. اعضای این گروه خود را از نسل نیای مشترکی می‌دانند که حدود چهار پشت (نسل) پیش زندگی می‌کرده است. نام دودمان برگرفته از نام بانی آن است که منشأ هویت گروه نیز به شمار می‌آید. دودمان از سران تعدادی خانواده تشکیل می‌شود که دارای هویت و منافع مشترک می‌باشد و اعضای آن در خیر و شرّ شریک هستند. سرپرستی گروه را یکی از مردان ورزیده و باتجربه که به عنوان نمایندهٔ گروه شناخته می‌شود به عهده می‌گیرد.

سومین رده از خویشاوندی پدرتبار، تیره[2] نامیده می‌شود که معمولاً در میان کوچ‌نشینان ایران به همین نام شناخته می‌شود. اعضای تیره نیز خود را از نسل نیای مشترکی می‌دانند که شش تا هفت پشت (نسل) پیش می‌زیسته است. معمولاً تیره نیز به نام بانی آن نام‌گذاری می‌شود و مانند زیر تیره هویت اعضای آن مشترک است. هر تیره متشکل از چند اولاد است که اعضای آن منافع مشترک در زمینه‌های اقتصادی، سیاسی و اجتماعی دارند، چنان‌که اگر عضوی از آنها مورد یورش قرار گیرد، بقیهٔ اعضا به صورت یک واحد عکس‌العمل نشان می‌دهند. لازم به یادآوری است که ممکن است بعضی از خانواده‌ها که عضو گروه دیگر هستند به تیره ملحق شوند.

---

(1). Sublineage (2). Lineage

چهارمین رده از گروه خویشاوند پدرتبار، طایفه نام دارد که از تعدادی تیره هم‌تبار تشکیل شده است، هرچند ممکن است افراد یا اعضای دودمان و تیره‌ای از گروه پدرتبار متفاوتی به طایفه ملحق شوند. طایفه نیز به نام بانی آنکه میان ده تا پانزده پشت (نسل) و شاید بیشتر، زندگی می‌کرده است، نام‌گذاری می‌شود، و اعضای آن چون دودمان و تیره دارای هویت و منافع مشترک هستند.

به‌طور کلی طوایف و ایلات ایرانی‌تبار برای نام‌گذاری رده‌های خویشاوند پدرتبار معمولاً پسوند «وند» به آخر نام بنیان‌گذار اضافه می‌کنند. چنان‌که اگر نام بانی گروه پدر تبار شاپور باشد آن گروه شاپوروند نامیده می‌شود. ایلات ترک زبان پسوند «لو» یا «لی» به آخر نام بنیان‌گذار اضافه می‌کنند که در این صورت شاپورلو یا شاپورلی خوانده می‌شود. البته گروه‌های پدرتبار ممکن است از راه‌های دیگر نام‌گذاری شوند[۸۹]. نام طایفه خواه برگرفته از نام بانی آن باشد یا از طریقی دیگر نام‌گذاری شده باشد، هویت مشترک اعضای طایفه به شمار می‌آید. اعضای طایفه در قلمرو مشترک زندگی می‌کنند و به صورت یک واحد سیاسی ـ اجتماعی عمل می‌کنند.

پنجمین گروه خویشاوند پدرتبار، گروه فوق طایفه است که «ایل» نامیده می‌شود و شامل چند طایفه است. بعضی از ایلات خود را از تبار واحدی می‌دانند، مانند ایلات بیرانوند، بهاروند و قلاوند که به ترتیب خود را از نسل بیران، بهار، و قلا می‌دانند. اما ایلات دیگر ممکن است فاقد نیای مشترک باشند و به دلایل مختلف به صورت یک گروه منسجم سازمان یافته باشند. به‌هرروی، همهٔ قبایل ایران خواه خود را از تبار مشترک بدانند یا ندانند، از گروه‌های پدرتبار متعدد تشکیل شده‌اند که همه قلمرو مشترک و هویت مشترک دارند که همان نام قبیله است. اما نکته‌ای که ذکر آن ضروری است اینکه هرچه از کوچک‌ترین ردهٔ خویشاوندی یعنی خانواده، به طرف بزرگ‌ترین رده یعنی ایل یا قبیله یا اتحادیه ایلی حرکت کنیم، از میزان تعهدات اعضا نسبت به یکدیگر کاسته می‌شود. چنان‌که اعضای خانواده نه تنها در زیر یک سقف با هم زندگی می‌کنند، بلکه منافع و مسئولیت اعضا در تمام زمینه‌ها مشترک است. اما در رده‌های بالاتر به‌تدریج از شدت منافع و مسئولیت‌های اعضا کاسته می‌شود یا به دیگر سخن مسئولیت اعضا نسبت به یکدیگر در زمینه‌های

مختلف محدود می‌شود.

نقش خویشاوندی در زندگی کوچ‌نشینان

خویشاوندی در بین کوچ‌نشینان به دلایلی که برشمردیم، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و تمام جنبه‌های زندگی آنها را شدیداً تحت تأثیر قرار می‌دهد. بدین سبب خویشاوندی کارکردهای گوناگونی دارد که در اینجا به مهم‌ترین آنها اشاره می‌کنیم:

۱. هویت: خویشاوندی اساسی‌ترین عامل تعیین هویت در میان کوچ‌نشینان است، به طوری‌که هر فرد با توجه به عضویت در رده‌های مختلف دارای چند هویت است. از جمله هویت خانوادگی، دودمان، زیر تیره، تیره، طایفه، ایل.

۲. حقوق و مسئولیت‌ها: حقوق و مسئولیت‌های هر فرد با توجه به عضویت در گروهای تبار مشخص می‌شود.

۳. پایگاه اجتماعی: پایگاه اجتماعی افراد در میان کوچ‌نشینان (ایلات و عشایر) در ارتباط با عضویت در گروه پدرتباری، و موقعیت گروه پدرتبار در جامعهٔ ایلی شکل می‌گیرد. با توجه به این واقعیت که ساختار اقتصادی و شیوهٔ معیشت در جامعهٔ ایلی به گونه‌ای است که فعالیت اقتصادی افراد محدود است، و فرد از لحاظ اقتصادی وابسته به گروه پدرتبار است، یافتن شغل و تحرک اجتماعی بسیار محدود است. بنابراین، پایگاه اجتماعی افراد در ارتباط با جایگاه اجتماعی ـ سیاسی گروه پدرتبار تعیین می‌شود.

۴. ازدواج. انتخاب همسر و زناشویی از جمله اموری است که با توافق اعضای گروه پدرتبار صورت می‌گیرد. ازدواج امری فردی محسوب نمی‌شود، بلکه از امور گروه پدرتبار به شمار می‌آید.

۵. محدودیت استقلال فردی: عضویت در گروه پدر و اشتراک منافع در زمینه‌های اقتصادی، سیاسی، امنیتی، اجتماعی و غیره از یک سو، باعث می‌شود که فرد از پشتیبانی گروه پدرتبار برخوردار شود. از دیگر سو، فرد به عنوان عضوی از گروه پدر تبار، ناگزیر باید از تصمیمات گروه تبعیت کند و بدین‌سان از استقلال فردی کاسته می‌شود.

۶. تأمین امنیت: گروه پدرتبار مسئول تأمین امنیت و دفاع از حقوق اعضا است، به طوری‌که اگر یکی از اعضا به نحوی مورد هجوم قرار گیرد، اعضای این گروه به صورت یک گروه متحد از او حمایت می‌کنند. به‌طور کلی می‌توان گفت که هر فرد از گهواره تا گور زیر چتر شبکه قرار گرفته است، و مسیر زندگی و فعالیت‌ها در زمینه‌های مختلف در ارتباط با شبکهٔ خویشاوندی شکل می‌گیرد.

خویشاوندی در میان روستائیان و شهرنشینان

قلمرو شبکهٔ خویشاوندی در میان روستائیان و شهرنشینان در جامعهٔ سنتی ایران در مقایسه با کوچ‌نشینان، نسبتاً محدودتر بود، هرچند کارکردهای چندگانه‌ای داشت. از طرفی نقش شبکهٔ خویشاوندی در میان روستائیان در مقایسه با شهرنشینان پررنگ‌تر است، که چنین تفاوتی را باید در ارتباط با شیوهٔ زندگی این دو جستجو کرد. به‌طور کلی چند تفاوت اساسی میان شهر و روستا وجود داشته و دارد که بر نقش شبکهٔ خویشاوندی تأثیر داشته است:

۱. جمعیت شهر در مقایسه با روستا نه تنها به مراتب بیشتر است بلکه از گروه‌های متفاوت تشکیل شده است. از آن گذشته، چنین وضعی سبب شده است که دهها هزار نفر با هم زندگی کنند، بدون آنکه همدیگر بشناسند. اما برعکس در روستا چون جمعیت کم است روابط چهره به چهره است و همه همدیگر را می‌شناسند.

۲. یکی از مهم‌ترین تفاوت‌ها میان شهر و روستا، همانا شیوهٔ معیشت است. که روستائیان همواره به امور کشاورزی ـ دامداری اشتغال داشته‌اند، اما فعالیت‌های اقتصادی شهرنشینان نسبتاً متنوع بود. مهم‌تر آنکه فرد به‌طور مستقل و بدون وابستگی به زمین و گروه خویشاوندی می‌توانست حرفهٔ مورد نظر را دنبال کند. بدین‌سان می‌توان گفت شهرنشینان در مقایسه با روستائیان از استقلال بیشتری برخوردار بودند یا به عبارتی وابستگی آنها به گروه خویشاوند کمتر بود.

۳. امنیت: شهر به علت داشتن بارو و استحکامات، قابلیت دفاعی بیشتری داشت. از آن گذشته تأمین امنیت به عهدهٔ دولت بوده است. اما در روستا هم هرچند استحکاماتی وجود داشت، این استحکامات قابل مقایسه با شهرها نبود و نکتهٔ اساسی

آنکه چون روستاها پراکنده بود، بار امنیت بر دوش روستائیان یعنی گروه‌های خویشاوند بود.

۴. در جامعهٔ شهری بعضی از کارکردهای خویشاوندی تا حدی به گروه‌ها و نهادهای غیر خویشاوند چون بنیادهای خیریه، اصناف، هیأت‌های مذهبی و سازمان‌های دولتی واگذار شده است. در نتیجه از دامنهٔ نفوذ گروه خویشاوند در مقایسه با جامعه روستایی کاسته شده است.

ماهیت شبکهٔ خویشاوندی و کارکردهای آن در شهر و روستا

خویشاوندی در جامعهٔ شهری و روستایی همانند کوچ‌نشینان بر اساس قوانین اسلامی و فرهنگ ایرانی شکل گرفته است. اما نقش آن به دلایلی که برشمردیم در هر یک از این سه شیوهٔ زندگی تفاوت‌هایی داشته است.

الف ـ ماهیت

۱. ساختار شبکهٔ خویشاوندی در جامعهٔ شهری و روستایی همانند کوچ‌نشینان بوده است، با این تفاوت که شبکهٔ خویشاوندی در جامعه شهری ـ روستایی نسبتاً محدودتر بوده است.

۲. هرچند در جامعهٔ شهری و روستایی نسل از طریق پدر مشخص می‌شد، یعنی نظام پدرتباری برقرار بود، خویشاوندان مادری (سببی) به ویژه خویشاوندان درجه یک از اهمیت ویژه برخوردار بودند.

۳. شیوهٔ معیشت در جامعهٔ شهری به‌گونه‌ای بوده است که خویشاوندان الزاماً منافع مشترک اقتصادی نداشته‌اند.

۴. با آنکه هویت فرد در جامعهٔ شهری و روستایی تا پیش از تحولات تحت تأثیر شبکهٔ خویشاوندی قرار داشت، در جامعهٔ شهری عوامل دیگر در شکل‌گیری فرد دخالت داشته‌اند از جمله پیشه یا حرفه که فرد بدان اشتغال داشته است.

۵. در جامعهٔ شهری فرد نه تنها عضو گروه خویشاوند بود، بلکه در مشکلات دیگر چون اصناف و هیأت‌های مذهبی عضویت داشته است.

ب ـ کارکردهای خویشاوندی

شبکهٔ خویشاوندی در جامعهٔ شهر ـ روستایی نیز کارکردهای چندگانه‌ای داشت، اما در مواردی این کارکردها در مقایسه با جامعهٔ کوچ‌نشین، دقیقاً همانند نبود.

۱. هویت: در جامعهٔ سنتی ایران هویت افراد از طریق نام پدر، نام گروه پدرتبار و سپس نام ده یا شهر تعیین می‌شد. چنان‌که در جامعهٔ شهری و روستایی برای شناسایی فرد، لازم بود نام، نام پدر و سپس نام ده یا شهری که در آن زندگی می‌کرد پرسیده شود. اما در جامعهٔ شهری عوامل دیگر چون مناصب و مشاغل در تعیین هویت افراد دخالت داشت.

۲. همیاری و حمایت: شبکهٔ خویشاوندی در جامعهٔ شهری و روستایی در مقایسه با کوچ‌نشینان، از لحاظ گستردگی، همبستگی میان اعضا، تعهدات و الزامات نسبت به یکدیگر با محدودیت‌هایی روبه‌رو بود. اما خویشاوندان نزدیک (نسبی و سببی) نه تنها در مراسم مختلف مانند جشن عروسی، زیارت حج، مرگ و میر و خاک‌سپاری، همدیگر را یاری می‌دادند، بلکه در موارد دیگر به کمک یکدیگر می‌شتافتند.

۳. ازدواج: در جامعهٔ شهری، توافق خویشاوندان نسبی و سببی درجه یک برای پیوند زناشویی لازم بود. در جامعهٔ روستایی به‌ویژه رضایت خویشاوندان نسبی (پدری) نزدیک برای برقراری پیوند زناشویی ضروری بود.

۴. پایگاه اجتماعی: در جامعهٔ روستایی، پایگاه اجتماعی افراد معمولاً در ارتباط با عضویت آنها در گروه خویشاوندی پدرتبار مشخص می‌شد، اما در جامعهٔ شهری هر چند خویشاوندی نقش مهمی در تعیین منزلت اجتماعی افراد داشت، چون پرداختن به مشاغل در خارج از شبکهٔ خویشاوندی امکان‌پذیر بود، چنین وضعی می‌توانست در تعیین پایگاه اجتماعی افراد مؤثر باشد. بدین ترتیب ممکن بود فردی از گروه پدرتبار از طبقهٔ پایین به دلیل لیاقت یا نزدیکی به منافع به‌نحوی به شغل مهمی دست یابد و پایگاه اجتماعی او تغییر یابد؛ چنان‌که، برای مثال، کربلایی قربان پدر امیرکبیر به عنوان آشپز در دستگاه میرزا عیسی قائم مقام مشغول به‌کار شد، اما فرزند او یعنی امیر کبیر به مرتبهٔ صدارت اعظمی رسید[۹۰].

دگرگونی در جامعهٔ سنتی و تأثیر آن بر خویشاوندی

جامعهٔ سنتی ایران در مدتی کمتر از یک قرن به علت نفوذ تمدن غرب و برنامه‌های نوسازی دچار تغییر و تحول شده است، که این روند همچنان ادامه دارد. اعراب مسلمان با دینی نوین آمدند و بعضی از جنبه‌های زندگی ایرانیان را تغییر دادند، بدون اینکه شیوهٔ معیشت و ابزار و فنون را تغییر دهند. اما موج جدید با ابزار و فنون و علوم نوین وارد میدان شد و تقریباً تمام جنبه‌های اساسی زندگی ایران را دگرگون ساخت.

به‌طور کلی، ابزار و فنون (تکنولوژی) و علوم پیشرفته غرب چون از کارایی بسیار بالایی برخوردارند، به‌تدریج جایگزین شیوه‌های رایج در جامعهٔ سنتی ایران گردیده‌اند که چنین روندی هنوز هم ادامه دارد. اصولاً عناصری که از تمدن غرب اقتباس شدند، می‌توان به دو گروه مادی و غیرمادی تقسیم کرد: گروه مادی شامل ابزار و فنون (تکنولوژی) از جمله وسایل تولید چون کارخانجات، وسایل کشاورزی، وسایل نقلیهٔ نوین، وسایل ارتباط جمعی، ابزارهای نظامی، وسایل خانگی و صدها مورد دیگر. گروه غیرمادی، عبارت است از نظام آموزش، نظام بانکی و اقتصادی، نظام سیاسی، واژه‌ها، قوانین، آداب و رسوم، پوشاک و شیوهٔ آرایش. این عناصر که از خرد و کلان بالغ بر هزاران فقره می‌شود، جنبه‌های مختلف زندگی در جامعه سنتی را تحت تأثیر قرار داده و دگرگونی‌های بی‌سابقه‌ای را به بار آورده است. از آنجایی که بررسی همهٔ این موارد و تحولات در چارچوب این مقاله امکان‌پذیر نیست، ناگزیر به چند عامل عمده که در ازدواج، خانواده و خویشاوندی تأثیر گذاشته است، اشاره می‌کنیم.

پیامدهای نفوذ تمدن غرب و نوسازی در ایران

۱. تغییر در ابعاد سه قطبی جامعهٔ سنتی ایران: در جامعهٔ سنتی ایران بین ۲۰ تا ۳۰ درصد از جمعیت ایران شهرنشین و بقیه ده‌نشین یا کوچ‌نشین بوده‌اند. اما بر اساس سرشماری ۱۳۸۶ش، شهرنشینان ۷۱ درصد جمعیت ایران را تشکیل می‌دهند و جمعیت روستایی و کوچ‌نشین به ۲۹ درصد کاهش یافته است که در این میان جمعیت کوچ‌نشینان اکنون کمتر از یک درصد است.[۹۱]

۲. دگرگونی اقتصادی: اقتصاد جامعه سنتی مبتنی بر کشاورزی ـ دامداری بود و

در چنین جامعه‌ای اکثر مردم شغل همسانی داشتند. هرچند در شهرها مشاغل گوناگونی وجود داشت و فعالیت‌های اقتصادی برخلاف ده‌نشینان و کوچ‌نشینان متنوع بود، تعداد مشاغل به علت ناپیچیدگی ابزار و فنون چندان زیاد نبود. اما پس از اقتباس از عناصر تمدن غرب و برنامه‌های نوسازی، فعالیت‌ها به‌طور بی‌سابقه‌ای تخصصی شد و فزونی یافت به‌طوری‌که هزاران شغل جدید به‌وجود آمد. در نتیجه اکنون حدود ۴۵/۱۰ درصد از مردم ایران با مشاغل خدماتی، ۳۲ درصد در امور صنعتی، و تنها ۲۲/۸۰ درصد هنوز به کشاورزی ـ دامداری اشتغال دارند. به دیگر سخن، برخلاف گذشته اکنون ۷۷ درصد از مردم به امور غیرکشاورزی ـ دامداری پرداخته‌اند[۹۲]. این تحولات امکان شغل‌یابی و استقلال فردی را فراهم کرده است که تأثیر آنرا بر خویشاوندی بررسی خواهیم کرد.

۳. تحول در نظام سیاسی: نظام سیاسی در جامعهٔ سنتی مبتنی بر نظام سلطنتی استبدادی بود که ساختار دولت ساده و کارکردهای آن محدود و منحصر به پاسداری از مرزها، برقراری نظم داخلی به‌طور نسبی، و فعالیت‌های عمرانی نسبتاً کم بود. اما نوسازی ارتش و برقراری دولت نوین، تغییراتی در کارکردهای دولت ایجاد کرد از جمله: دولت نوین علاوه بر وظایف سنتی، وظایف و مسئولیت‌های دیگری چون تضمین آذوقهٔ عمومی، خدمات درمانی ـ بهداشتی، ارائهٔ آموزش از ابتدایی تا دانشگاهی، تأمین آب آشامیدنی، برق، گاز تلفن، تأسیس فرودگاه، جاده‌سازی، تأسیس کارخانجات در زمینه‌های مختلف، را به عهده گرفت. وابستگی مردم به دولت، تا پیش از نوسازی، دولت برای تأمین امور مالی خود وابسته به مردم بود که از طریق أخذ مالیات بودجه سالانه را تأمین می‌کرد. اما پس از اکتشاف نفت و گاز و دیگر معادن که متعلق به دولت بود، به‌تدریج درآمد دولت از این منابع طبیعی فزونی یافت و در نتیجه از وابستگی دولت به مردم به شدت کاسته شد. در واقع مردم به‌تدریج و به دلایل مختلف تا حد زیادی به دولت وابسته شدند. دولت نوین با توجه به توان نظامی، امنیت را در تمام نقاط دور و نزدیک برقرار کرد، اما این توانمندی دولت سبب گردید تا در تمام جنبه‌های زندگی شهروندان از گهواره تا گور دخالت کند. چنان‌که برخلاف گذشته، پس از تولد فرد، صدور شناسه الزامی است، ثبت ازدواج در دفاتر رسمی از جمله الزامات دیگر است، و نیز حتی پس از مرگ باید جواز دفن دریافت شود. افزون بر این، افراد برای انجام

فعالیت‌های مختلف چون تجارت، خانه‌سازی، خرید و فروش ماشین، دریافت گواهینامهٔ رانندگی و غیره بایستی از دولت مجوز دریافت کنند. نفوذ دولت در تمام جنبه‌های زندگی و فعالیت افراد و کنترل آنها بی‌سابقه است. دولت اکنون با وسایلی که در اختیار دارد، اطلاعات زیادی دربارهٔ زندگی خصوصی و فعالیت شهروندان در اختیار دارد به‌طوری‌که به آسانی می‌تواند با هریک از آنها در صورت لزوم برخورد کند. روی‌هم‌رفته این تحولات از اهمیت و نقش خویشاوندی در زندگی افراد کاسته است.

۴. تغییر و تحول در نظام آموزشی: نظام آموزشی سنتی مانند دیگر جنبه‌های جامعهٔ سنتی تغییر یافته است. اکنون به علت تخصصی شدن امور، بسیاری از وظایف خانواده به نهادها و سازمان‌های آموزش خارج از خانواده واگذار شده است. آموزش نوین در ارتباط با جامعهٔ نوین صنعتی و پیچیده شکل گرفته است. آموزش نوین برخلاف گذشته همگانی و فراگیر است. معمولاً دولت متولی آموزش نوین است، اما مؤسسات غیردولتی هم در این زمینه فعالیت دارند. محتویات دروس متفاوت است و آموزش نوین در ارتباط با امور تولید، اداری، خدماتی و دیگر نیازهای جامعهٔ نوین سازمان یافته است. آموزش نوین زمینهٔ دستیابی به مشاغل نوین را فراهم آورده و از این رهگذر موجب تحرک اجتماعی ـ جغرافیایی گردیده است. آموزش نوین باعث تنویر و تنوع افکار و بالا رفتن سطح آگاهی شده است. آموزش نوین باعث ایجاد شکاف در زمینه‌های مختلف شده است. روی‌هم‌رفته، آموزش نوین یکی از مهم‌ترین عوامل است که استقلال فردی را در پی داشته است و به نوبهٔ خود از اهمیت روابط و وابستگی بین اعضای گروه پدرتبار، کاسته است.

۵. گسترش شهرنشینی: بنا به گزارشی که در سال ۱۳۰۲ش تنظیم شد. جمعیت شهرنشین ایران در آن زمان حدود ۳۵ درصد بوده است. اما اکنون ۷۰ درصد از مردم ایران در شهرهای بزرگ و کوچک زندگی می‌کنند. نفوذ تمدن غرب و نوسازی نه تنها باعث گسترش شهرنشینی در ایران شد، بلکه ساختار شهرهای نوین و چگونگی کیفیت زندگی در آنها در مقایسه با شهرهای سنتی متفاوت است. اکنون امکانات بیشتری در شهرها فراهم است و در واقع کیفیت زندگی به مراتب بالا رفته است. تحولات در ساختار شهرها، از جهتی روابط سنتی محله‌ها را به هم ریخته است، و از جهت دیگر، مهاجرت

روستائیان و کوچ‌نشینان و استقرار آنها در شهرها، مایهٔ ایجاد فاصله مکانی بین اعضای گروه‌های خویشاوند که قبلاً در سرزمین مشترک با هم زندگی می‌کردند، شده است. افزون بر این، تجمع جمعیتی انبوه در یک مکان، زمینه ارتباط میان افراد و گروه‌های مختلف را فراهم آورده است، که در این میان روابط اجتماعی تنها منحصر به روابط خویشاوندی نیست بلکه افراد با عضویت در گروه‌های غیرخویشاوند، و نیز اشتغال به مشاغل خارج از قلمرو گروه خویشاوند، از استقلال نسبی برخوردار شده‌اند. چنین تحولی باعث کاهش دایرهٔ شبکه خویشاوندی گردیده است.

۶. تغییر و تحول در ابزار و فنون: ابزار و فنون نوین و بهره‌گیری از نیروی ماشین، از مهم‌ترین و مؤثرترین عناصر تمدن غرب به شمار می‌آید که تغییرات بنیادی در جامعهٔ سنتی ایران ایجاد کرده است. در اینجا برای روشن شدن مطلب به چند مورد از آن اشاره می‌کنیم: بهره‌گیری از کارخانه‌ها در تولید انبوه کالاها و ابزارها، زمینهٔ اشتغال و گسترش تجارت و نیز دستیابی به کالاهای متنوع را به ارمغان آورده است. وسایل نقلیهٔ نوین چون ماشین، قطار و هواپیما، که باعث جابه‌جایی مسافران، کالاها، گسترش تجارت، برقراری ارتباط میان نقاط دور و نزدیک و گسترش شهرها گردیده است. استفاده از دستگاه چاپ امکان دسترسی همگان را به کتب و نشریات فراهم آورده است، و نقش مهمی در گسترش دانش و سوادآموزی داشته است. بهره‌گیری از نیروی برق، که اکنون بدون آن ادامهٔ شیوهٔ زندگی نوین میسر نیست. وسایل ارتباط جمعی نوین مانند تلفن، تلگراف، رادیو، تلویزیون و اخیراً ماهواره، کامپیوتر و تلفن همراه، زمینهٔ برقراری ارتباط میان مردم نقاط دور و نزدیک دنیا را امکان‌پذیر ساخته و از این رهگذر انقلابی در زمینهٔ دسترسی به دانش و اطلاعات وسیع رخ داده است. دستگاه‌های پزشکی نوین، عمل جراحی و معالجهٔ بیماری‌ها را آسان کرده است. حتی اکنون برای رفع نواقص یا نارسایی‌های جسمی مانند ضعف بینایی، شنوایی، فرسودگی دندان‌ها، از وسایل نوین پزشکی استفاده می‌شود. از آن گذشته، در این روزگار، جراحی پلاستیک مایهٔ زیبایی و طراوت پسران و دختران، زنان و مردان گردیده است.

به‌طور کلی تکنولوژی یا ابزار و فنون که به مواردی از آن اشاره شد، مهم‌ترین عامل تغییر و تحول در ایران بوده است. اهمیت تکنولوژی تا آن حد است که لسلی وایت

آنرا عامل تعیین کنندهٔ نظام‌های فرهنگی یا راه و روش زندگی انسان می‌داند[۹۳].

تغییر و تحول در نظام خویشاوندی

تاکنون از تغییر و تحولات ناشی از نفوذ تمدن غرب و نوسازی در ایران گفتگو کرده‌ایم حال چگونگی تأثیر این تحولات بر خویشاوندی را بررسی می‌کنیم:

الف ـ ازدواج: اکنون بیشتر مردم ایران در شهرها زندگی می‌کنند و امکان دستیابی به مراکز آموزش و یافتن شغل برایشان فراهم شده است، و زنان نیز به بازار کار راه یافته‌اند. در نتیجه مردان و زنان برخلاف گذشته متکی به گروه خویشاوند نیستند و از استقلال بیشتری برخوردار شده‌اند. چنین تحولی در انتخاب همسر و امور زناشویی تأثیر گذاشته است. افزون بر این، تغییرات در ساختار شهرها و استفاده از وسایل نقلیهٔ نوین و نیز وسایل ارتباطی مانند تلفن و کامپیوتر زمینهٔ ارتباط میان پسران و دختران و افراد مجرد و غیر مجرد را امکان‌پذیر ساخته است. همچنین وجود مراکز آموزشی، کتابخانه‌ها، پارک‌ها، رستوران‌ها، و نیز محل کار، سبب گردیده است که پسران و دختران، زنان و مردان، از گروه‌ها و قشرهای نقاط مختلف شهر با یکدیگر آشنا شوند و در این میان شریک زندگی خود را پیدا کنند. البته این بدان معنی نیست که شیوه همسریابی به روش سنتی یعنی از طریق واسطه به کلی منسوخ شده است. افزون بر این، انتخاب همسر در میان خویشاوندان و خانواده‌هایی که با هم رفت و آمد دارند به روال گذشته ادامه دارد. اما نکتهٔ اساسی آن است که اکنون برخلاف گذشته، ازدواج‌های تحمیلی به دلایلی که برشمردیم کاهش یافته است. اما در شهرهای قبیله‌نشین مانند ایلام هنوز اختلاف میان مدرنیته و ارزش‌های قبیله‌ای مشکل‌ساز است که در نتیجه در چنین شهرهایی نرخ خودکشی زنان بالا است. به‌طور کلی هرچند نفوذ گروه خویشاوند در مقایسه با گذشته کاسته شده است. خویشاوندان درجه یک پدری و مادری، هنوز بر ازدواج نظارت و نفوذ دارند.

اما هرچند در جامعهٔ روستایی و کوچ‌نشین (عشایری) نیز تغییراتی صورت گرفته است. در مقایسه با جامعهٔ شهری، گروه خویشاوند هم‌تبار، در امور ازدواج نظارت می‌کند، با این تفاوت که برخلاف گذشته، دایرهٔ شبکه خویشاوندان هم‌تبار کاهش یافته است

و خانواده و اعضای دودمان بر امور زناشویی نظارت دارند.

یکی دیگر از تحولات در امور زناشویی، افزایش نومکانی و کاهش پدرمکانی است. اکنون شهرنشینان به دلایلی گوناگونی از جمله محل کار، استقلال فردی، وجود امکانات و بالا رفتن سطح توقعات، ترجیح می‌دهند که پس از ازدواج، محل سکونت را به میل خود انتخاب کنند. اما روستائیان و کوچ‌نشینان که در محل باقی مانده‌اند، پس از ازدواج معمولاً در همان ده یا گروه عشایری که به دنیا آمده‌اند زندگی می‌کنند که البته اگر با خانوادهٔ پدر داماد زندگی نکنند، دست‌کم در همان حوالی سکونت می‌گزینند.

از دیگر پیامدهای تحولات اخیر، افزایش میزان طلاق به ویژه در میان شهرنشینان است. که تا حد نگران‌کننده‌ای رسیده است. در جامعهٔ سنتی با توجه به قدرت هم خویشاوند هم‌تبار و نظارت آن بر امور زناشویی، عدم استقلال مالی افراد و وابستگی اقتصادی به خویشاوندان، و نفوذ ارزش‌های سنتی که طلاق را پدیده‌ای ناپسند می‌دانست و همچنین با عنایت به این واقعیت که طلاق منجر به گسیختگی روابط میان دو گروه خویشاوند می‌شد، تا حد امکان از وقوع آن جلوگیری می‌شد. اما اینک، به علت استقلال فردی و کاهش نفوذ شبکهٔ خویشاوندی، عدم شناخت زوج از یکدیگر، مسائل اقتصادی، اعتیاد و عدم توجه به سنت‌ها، طلاق به طور بی‌سابقه‌ای افزایش یافته است. طلاق در میان روستائیان و کوچ‌نشینان که هنوز زندگی آنها دستخوش تحولات بزرگ همانند زندگی شهرنشینان نشده است، نسبتاً کمتر اتفاق می‌افتد.

ب ـ خانواده: خانواده همچون دیگر عناصر جامعهٔ سنتی از تغییر و تحولات اخیر مصون نمانده است. بلکه از جهات مختلف تحت تأثیر این تحولات قرار گرفته است:

۱. اکنون که اکثر مردم شهرنشین شده‌اند و به امور غیرکشاورزی ـ دامداری، اشتغال دارند، می‌توان گفت که برخلاف گذشته بیشتر خانواده‌ها واحد تولید و مصرف نیستند. هرچند که درصد قابل توجهی از خانواده‌ها که هنوز ده‌نشین یا کوچ‌نشین هستند، همانند گذشته واحدهای تولید و مصرف به شمار می‌آیند. ۲. گسترش خانوادهٔ هسته‌ای: با توجه به شرایط کنونی زندگی و گسترش نومکانی، اکنون خانوادهٔ هسته‌ای رایج‌ترین نوع خانواده است، اما انواع دیگر خانواده یعنی گسترده، پیوسته، چندهمسری و ناقص

همچنان وجود دارند. ۳. روابط میان اعضای خانواده به ویـژه در شـهرهای بـزرگ در مقایسه با گذشته دچار تحول شده است، به‌طوری‌که اکنون پدرسالاری در بسیاری از خانواده تضعیف شده است، زیرا زنان و فرزندان (پسران و دختران) بـا بهـره‌گیـری از امکانات آموزشی و فرصت اشتغال در خارج از خانه و همچنین بالا رفتن سطح آگاهی و توقعات و تغییر در نگرش سنتی مبنی بر اینکه اطاعت از پدر و شوهر از واجبات است، سبب کاهش پدرسالاری گردیده است. توجه داشته باشیم که در جامعهٔ سـنتی پـدر نان‌آور خانواده بود و اعضای خانواده زیر نفوذ شبکهٔ خویشاوندی قرار داشتند. ۴. بهبود موقعیت زنان و دختران. در جامعهٔ سنتی که سوادآموزی وسیلهٔ تحرک اجتماعی برای زنان نبود، فعالیت زنان شهری همانا خانه‌داری و پرورش فرزندان بود. زنان روسـتایی و کوچ‌نشین (عشایر) در امور تولیدی شرکت می‌کردند، اما شغل اصلی آنها خانه‌داری بود. نفوذ تمدن غرب و نوسازی در ایران موقعیت زنان را به‌طور کم‌سابقه‌ای تغییر داده است به‌طوری‌که اکنون تعداد دانشجویان دختر بر دانشجویان پسر فزونی یافته است. زنان و دختران اکنون به مشاغل گوناگون اشتغال ورزیده‌اند و در نتیجه موقعیت اجتماعی و اقتصادی آنها به‌طور چشمگیری بهبود یافته است. این تحولات تأثیر چشمگیری در رابطهٔ میان مردان و زنان بخشیده است. به‌طوری‌که اکنون زنان در امور داخلی خانه، ازدواج فرزندان و تصمیم‌گیری‌های اساسی دخالت دارند.

۵. تغییر در کارکردهای خانواده: شیوهٔ زندگی در جامعهٔ نوین برخلاف جامعهٔ سنتی بسیار پیچیده و تخصصی شده است، به‌طوری‌که فرا گرفتن مهارت‌های لازم سـال‌هـا آموزش می‌طلبد که چنین امری خارج از توان خانواده است. با آنکه قسمت زیادی از فرهنگ‌پذیری از جمله آموختن زبان، آشنایی با آداب و رسوم و ارزش‌ها و شیوهٔ معاشرت هنوز در خانه صورت می‌گیرد، بخش بزرگی از کارکردهای خانواده به خارج از آن منتقل شده است، و به مرکز و مؤسساتی مانند مهدکودک، مدرسه، دانشگاه و آموزشگاه‌های حرفه‌ای واگذار شده است. در نتیجه بخش مهمی از جامعه‌پذیری که قبلاً در خانواده انجام می‌گرفت و فرد را برای تقبل نقش اجتماعی آماده می‌کرد در آموزشگاه‌ها و در نتیجهٔ معاشرت با همسالان آموخته می‌شود. بااین‌همه، تولید مثل هنوز در چـارچوب ازدواج و خانواده انجام می‌گیرد، و خانواده مسئولیت تأمین رفاه اعضا را به عهده دارد،

هرچند بنیادها و سازمان‌هایی وجود دارد که در صورت نیاز اعضای خانواده را یاری می‌دهد.

از طرفی تغییر در شیوهٔ زندگی، گسترش نومکانی، کاهش، نفوذ شبکه خویشاوندی و اقتدار پدرسالاری از یک سو، گسترش بیکاری و مشکلات اقتصادی ـ اجتماعی ناشی از آن و اعتیاد از دیگر سو موجب افزایش طلاق و از هم‌گسیختگی خانواده شده است.

ج ـ تحولات در شبکهٔ خویشاوندی

در ابتدای این مقاله از قدمت و اهمیت خویشاوندی در زندگی انسان گفتگو کردیم و یادآور شدیم که تا پیش از پیدایش دولت، روابط میان انسان‌ها براساس خویشاوندی تنظیم می‌شد. اما تکامل اجتماعی ـ فرهنگی که منجر به پیدایش تمدن (شهرنشینی و دولت) و سرانجام انقلاب صنعتی شد، نقش خویشاوندی را کاهش داد. به عبارتی، نفوذ تمدن غرب و نوسازی جامعه، موجب تغییرات در خویشاوندی و کارکردهای آن شده است: ۱. کاهش دایرهٔ شبکهٔ خویشاوندی: دایرهٔ شبکهٔ خویشاوندی نسبت به گذشته کوچک شده است، اما در میان کوچ‌نشینان و قبایلی که یکجانشین شده‌اند هرچند به گستردگی گذشته نیست، در مقایسه با شهرنشینان و ده‌نشینان گسترده‌تر است. ۲. شیوهٔ برقراری روابط خویشاوندی همانند گذشته از طریق نسبی (خونی) سببی (ازدواج)، رضاعی و خواندگی صورت می‌گیرد، که در این میان روابط نسبی و سببی چون گذشته عمده‌ترین شیوهٔ برقراری روابط خویشاوندی است. اما نکتهٔ اساسی آن است که این روابط به گستردگی گذشته نیست یا به عبارت دیگر دایره‌های شبکهٔ خویشاوند کوچک شده است. سخنان یکی از پیرمردان لرستان کوچ‌نشین بیان کنندهٔ این واقعیت است. این پیرمرد که زندگی کوچ‌نشین را رها کرده بود و در خرم‌آباد زندگی می‌کرد، این تحول را چنین شرح می‌داد: «روزگاری برقراری پیوند زناشویی بین سران دو ایل به منزلهٔ برقراری روابط بین همه اعضای آن ایل تلقی می‌شد. بعداً چنین روابطی به‌تدریج به ردهٔ طایفه، سپس تیره و دودمان کاهش یافت. اما اکنون به روابط بین دو خانواده محدود شده است»[۹۴].

تغییرات در کارکردهای شبکهٔ خویشاوندی

کارکردهای خویشاوندی در جامعهٔ سنتی ایران متناسب با شیوهٔ زندگی آن روزگار بود، اما حالا که شیوهٔ زندگی سنتی دگرگون شده است، بعضی از جنبه‌های خویشاوندی کارآیی گذشته را از دست داده است.

الف ـ هویت، نقش خویشاوندی در تعیین هویت افراد کاهش یافته است، زیرا اکنون هویت افراد از طریق نام و نام‌خانوادگی مشخص می‌شود که در بسیاری از موارد نام خانوادگی الزاماً ربطی به پیوند خویشاوندی ندارد. چنان‌که نام‌خانوادگی ممکن است مربوط به پیشه یا صنعتی باشد مانند جوکار، زارع، سبزی‌فروشان، شیرافکن و غیره که ربطی به خویشاوندی ندارد. اما چون نام پدر در شناسنامه یا هر کارت شناسایی به عنوان بخشی از هویت گنجانده می‌شود، می‌توان گفت که خویشاوندی هنوز در تعیین هویت نقش دارد. هویت افراد در میان کوچ‌نشینان و روستائیان هنوز تا حد زیادی از طریق خویشاوندی مشخص می‌شود.

ب ـ پایگاه اجتماعی، یکی از کارکردهای خویشاوندی در جامعهٔ سنتی، تعیین پایگاه اجتماعی افراد بود، زیرا هویت و موقعیت اجتماعی افراد معمولاً از طریق اصل و نسب آنها مشخص می‌شد. به عبارتی به اصطلاح جامعه‌شناسی، پایگاه اجتماعی افراد انتسابی یعنی از پیش تعیین می‌شد. اما اکنون پایگاه اجتماعی افراد در ارتباط با میزان تحصیلات و نوع شغل تعیین می‌شود، یعنی تحرک اجتماعی امکان‌پذیر است. به‌طوری که افراد از طبقات یا گروه‌های فرودست می‌توانند از طریق تحصیل به مشاغل بالا دست یابند. البته خویشاوند هنوز از جهاتی در این میان نقش دارد، زیرا فرزندان افرادی که در رده‌های بالای جامعه قرار دارند در صورت تحصیلات و تخصص یا حتی با تحصیلات کمتر، به آسانی دسترسی به مشاغل معتبر و کلیدی را دارند.

ج ـ منافع مشترک، یکی از مهم‌ترین عوامل در تقویت و تداوم روابط خویشاوندی، همان منافع مشترک در زمینهٔ اقتصادی، دفاعی، سیاسی و غیره بوده است. چنان‌که بارها در این مقاله اشاره کرده‌ایم دست‌کم در جامعهٔ سنتی ایران ۷۰ درصد از مردم به صورت ده‌نشین یا کوچ‌نشین سکونتگاه مشترک داشتند و به‌طور مشترک از منابع طبیعی چون اراضی کشاورزی، مراتع و منابع آب استفاده می‌کردند. در شهرها هم

شیوهٔ اقتصاد به‌گونه‌ای بود که حمایت خویشاوندان را می‌طلبید. اما نفوذ تمدن غرب و نوسازی چنان تحولاتی را ایجاد کرده است که اکنون بیشتر مردم یعنی حدود ۷۰ درصد از آنها در شهرها زندگی می‌کنند، و برخلاف گذشته معمولاً منافع مشترک اقتصادی ندارند، زیرا به مشاغلی پرداخته‌اند که ربطی به شبکهٔ خویشاوندی ندارد. در نتیجه، هر چند گروه‌های خویشاوند در روستاها و در بین کوچ‌نشینان از جهاتی اشتراک منافع دارند، پس از اصلاحات ارضی که مالکیت انفرادی جایگزین مالکیت جمعی شد، اشتراک منافع بین آنها کاهش یافت. افزون بر این، گسترش نفوذ دولت در روستا و در میان کوچ‌نشینان که اکنون فاقد قدرت هستند، باعث تأمین امنیت شده که این هم از نفوذ شبکه خویشاوندی کاسته است.

د ـ حمایت و همیاری در جامعهٔ سنتی، حمایت و همیاری در میان خویشاوندان به دلایل مختلفی که از آنها یاد کردیم، بسیار گسترده و ضروری بود. اما تحولات اخیر، چنین ضرورتی را کاهش داده است و در نتیجه از دایرهٔ شبکهٔ خویشاوند در حمایت از اعضا کاسته شده است و حمایت و همیاری به گروه کوچک‌تر یعنی خویشاوندان نزدیک تقلیل یافته است.

نتیجه‌گیری

خانواده و خویشاوندی از آغاز پیدایش انسان تاکنون مهم‌ترین و اساسی‌ترین رکن جامعهٔ انسانی را تشکیل داده است که چنین وضعی هنوز ادامه دارد. خانواده و خویشاوندی پدیده‌ای است فرهنگی یعنی ساخته و پرداختهٔ انسان است. ازاین‌رو، نه تنها گوناگون، بلکه تغییرپذیر است. در این مقاله تغییر و تحولات خانواده و خویشاوندی در ایران را در سه دوره یعنی دورهٔ باستان، اسلامی و معاصر بررسی کرده و ویژگی‌های هر دوره مشخص شده است. اما آنچه مسلم است، تغییر و تحولات در خانواده و خویشاوندی در دورهٔ معاصر که ناشی از نفوذ تمدن غرب و نوسازی است، در مقایسه با دوره‌های پیشین بسیار شدید و بی‌سابقه است. چنان‌که شیوهٔ همسرگزینی، مکان زوج پس از ازدواج، ساختار و کارکردهای خانواده و نیز ساختار شبکهٔ خویشاوندی و کارکردهای آن همگی به‌نحوی دچار تغییر و تحول شده است که در صفحات قبلی

آنها را شرح داده‌ایم. هرچند این تغییر و تحولات باعث کاهش دایرهٔ شبکهٔ خویشاوندی و نفوذ آن شده است، خانواده و خویشاوندی هنوز از ارکان اساسی جامعهٔ معاصر ایران، و بدون تردید تا انسان وجود دارد این وضع ادامه خواهد داشت.

پی‌نوشت

۱. ساروخانی، ۱۳۵؛
Scupion, 659

۲. تحقیقات میدانی

۳. بهنام، ۴۷؛
Harris, 663

4. Sahlins, 59-61

5. Tylor, 1-2

۶. تحقیقات میدانی

۷. دیاکونف، ۱۱۹

۸. بارتولمه، ۱۲

۹. پریخانیان، ۳(۲)/۱۹

۱۰. رجبی، ۲۸۳/۳

11. Peoples, 172

۱۲. نامهٔ تنسر...، ۶۹-۷۰

۱۳. همان، ۹۵

۱۴. *روایت آذر فرنبغ...*، ۴۴، *صد در نثر ...*، ۱۳۴

۱۵. مظاهری، ۴۳-۴۴

۱۶. کریستین‌سن، ۳۴۷؛ بارتولمه، ۳۲-۳۳

۱۷. مظاهری، ۵۱؛ بارتولمه، ۲۰

۱۸. مظاهری، ۵۸

۱۹. مظاهری، ۷۶؛ بارتولمه، ۲۰

۲۰. بارتولمه، ۲۰

21. Madan, 11-739

22. Shaki, 184

۲۳. مظاهری، ۷۳-۷۱

۲۴. همو، ۷۷-۷۱

۲۵. همو، ۷۷-۷۱

۲۶. کریستن‌سن، ۳۴۶

۲۷. آذرگشسب، ۱۷۷

۲۸. مظاهری، ۸۹

۲۹. بارتولمه، ۲۵-۲۴

۳۰. مظاهری، ۹۰

۳۱. آذرگشسب، ۱۸۰

۳۲. مظاهری، ۹۳-۹۲

33. Shaki, 185

۳۴. مظاهری، ۹۲

۳۵. پریخانیان، ۳(۲)/۳۵؛
Shaki, 35

۳۶. آذرگشسب، ۱۷۸-۱۷۷

۳۷. قس: نیوگه (Niyoga)

۳۸. پریخانیان، ۳(۲)/۳۵-۳۶

39. Shaki, 186

۴۰. بارتولمه، ۲۴، ۲۶

۴۱. کریستین‌سن، ۳۳۶

۴۲. صدر بندهش، ۱۳۴

۴۳. پریخانیان ۴۰-۴۱؛
Shaki, 186

44. Shaki, 186;
پریخانیان ۴۰-۴۱؛ کریستین‌سن ۳۵۴-۳۵۵

۴۵. *نامهٔ تنسر*، ۶۸

۴۶. بارتولمه، ۲۹-۲۸

۴۷. مظاهری، ۱۰۳

۴۸. پریخانیان، ۳(۲)/ ۳

۴۹. *روایت پهلوی*، ۴۵

۵۰. پریخانیان، ۳(۲)/۳۵

۵۱. کخ، ۲۶۴-۲۶۳

۵۲. مظاهری، ۳

۵۳. پریخانیان، ۳(۲)/۲۸

۵۴. بارتولمه، ۱۷

55. Spradly, 386

۵۶. امان‌اللّهی، *کوچ‌نشینی...*، ۱۳۰-۱۳۱

۵۷. آذرگشسب، ۱۷۵

۵۸. کریستین‌سن، ۳۴۶

۵۹. بارتولمه، ۱۸

۶۰. ساروخانی، ۱۳۹

۶۱. بارتولمه، ۱۵-۱۴

۶۲. پریخانیان، ۳(۲)/۲۸

۶۳. کریستین‌سن، ۳۵۱

۶۴. وایت، ۱۸۲-۱۸۱

۶۵. پریخانیان، ۳(۲)/۲۹

66. Spradey, 381

۶۷. تحقیقات میدانی

۶۸. پریخانیان، ۳(۲)/۴۰

۶۹. همو، ۳(۲)/۳۰

۷۰. همو، ۳(۲)/۲۹

۷۱. فرای، ۸۵

۷۲. پریخانیان، ۳(۲)/۳۱

73. Fried; Service

۷۴. نساء/۴/۲۶، ۲۷؛ خمینی، ۸۳؛ بهنام، ۱۳۱

۷۵. شریعتمداری، ۳۹۵، ۴۰۴

۷۶. النساء/۴/۳، ۲۹

۷۷. بی‌آزار شیرازی، ۷۰-۷۱

۷۸. شریعتمداری، ۴۰۰

۷۹. خمینی، ۲۷۹-۲۸۷

80. Eickelman, 129

81. Mir-Hosseini, 192-196

۸۲. منصور، ۵۲-۵۸

۸۳. بهشتی، ۳۲۴-۳۲۵

۸۴. خمینی، ۲۹۸-۲۹۹

۸۵. خمینی، ۲۹۰-۲۹۲

۸۶. بهنام، ۳۶-۳۷

۸۷. شکورزاده، ۱۳۳

88. Barth, 63-83;
امان‌اللّهی، *کوچ‌نشینی*، ۱۳۰، ۱۷۵-۱۸۰

۸۹. امان‌اللّهی، *کوچ‌نشینی*، ۱۵۹-۱۶۰

۹۰. ولایتی، ۲۶۳

۹۱. سالنامه آماری کشور ۱۳۸۶ش

۹۲. سالنامه آماری کشور ۱۳۸۶

۹۳. وایت، ۴۲-۴۱

۹۴. مصاحبه با مرحوم امیرخان کرد علیوند، ۱۳۵۰ش

کتابشناسی:

آذرگشسب، اردشیر، *مراسم مذهبی و آداب زردشتیان*، تهران، ۱۳۵۲ش.

امان‌اللّهی بهاروند، سکندر، «تأثیر تمدن غرب بر جامعه سنتی ایران، نگرش کلی از دیدگاه انسان‌شناسی»، *مجموعه مقالات نخستین همایش ملی ایران*، تهران، ۱۳۸۳ش.

همو، سکندر، *کوچ‌نشینی در ایران، پژوهش دربارهٔ عشایر و ایلات*، تهران، ۱۳۶۷ش.

امستد، ا. ت.، *تاریخ شاهنشاهی هخامنشی*، ترجمهٔ محمد مقدم، تهران، ۱۳۷۲ش.

اینوسترانتسف، کنستانتین، *مطالعاتی دربارهٔ ساسانیان*، ترجمهٔ کاظم کاظم‌زاده، تهران، ۱۳۴۸ش.

بارتولمه، کریستیان، *زن در حقوق ساسانی*، ترجمهٔ ناصرالدین صاحب‌الزمانی، تهران، ۱۳۴۴ش.

بتیس، دانیل، خرد *پلاک، انسان‌شناسی فرهنگی*، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران، ۱۳۷۵ش.

برسیوس، ماریا، *زنان هخامنشی*، ترجمهٔ هایده مشایخی، تهران، ۱۳۸۷ش.

بریان، پی‌یر، *تاریخ امپراطوری هخامنشیان (از کورش تا اسکندر)*، ترجمهٔ مهدی سمسار، تهران، ۱۳۷۷ش.

بلاذری، احمد، *فتوح‌البلدان*، ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش، تهران، ۱۳۴۶ش.

بهنام، جمشید، *ساختهای خانواده و خویشاوندی در ایران*، تهران، ۱۳۶۳ش.

بهشتی، محمد و دیگران، *شناخت اسلام*، تهران، ۱۳۷۱ش.

بی‌آزار شیرازی، عبدالکریم، مجلدات چهارگانه *رسالهٔ نوین امام خمینی*، تهران، ۱۳۶۷ش.

پریخانیان، *جامعه و قانون ایرانی تاریخ ایران از سلوکیان تا فروپاشی دولت ساسانیان*، به کوشش احسان یارشاطر ترجمهٔ حسن انوشه، تهران، ۱۳۷۷ش.

پیرنیا، حسن، *ایران باستان*، تهران، ۱۳۶۲ش.

پیگولوسکایا، ن. و. و دیگران، *تاریخ ایران از دوران باستان تا سدهٔ هیجدهم*، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران، ۱۳۵۳ش.

خمینی، روح‌الله، *توضیح‌المسائل*، تهران، ۱۳۶۹ش.

دیاکونف، ا. م.، *تاریخ ایران باستان*، ترجمهٔ روحی ارباب، تهران، ۱۳۸۳ش.

دینوری، احمد، *اخبارالطوال*، ترجمهٔ دکتر مهدی دامغانی، تهران، ۱۳۶۴ش.

راوندی، مرتضی، *تاریخ اجتماعی ایران، مناظری از زندگی اجتماعی و خانواده در ایران*، تهران، ۱۳۷۱ش.

رجبی، پرویز، *هزاره‌های گمشده [از] خشایار شاه تا فروپاشی هخامنشیان*، تهران، ۱۳۸۱ش.

روایت آذر فرنبغ، ترجمهٔ حسن رضایی باغ‌بیدی، تهران، ۱۳۸۴ش.

روایت پهلوی، ترجمهٔ مهشید میرفخرایی، تهران، ۱۳۶۷ش.

ساروخانی، باقر، *جامعه‌شناسی خانواده*، تهران، ۱۳۷۹ش.

سالنامهٔ آماری کشور، مرکز آمار ایران، تهران، ۱۳۸۷ش.

صدر در نثر صد در بندهش، به کوشش دابار، بمبئی، ۱۹۰۹م.

شریعتمداری، محمدکاظم، *توضیح المسائل*، تهران، خورشید نو.

شکورزاده، ابراهیم، *عقاید و رسوم عامه مردم خراسان*، تهران، ۱۳۴۶ش.

فرای، ریچاردنلسون، *میراث باستانی ایران*. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران، ۱۳۶۸ش.

کخ، ماری، *از زبان داریوش*، ترجمهٔ پرویز رجبی، تهران، ۱۳۶۷ش.

کریستین‌سن، آرتور، *ایران در زمان ساسانیان*، ترجمهٔ غلامرضا رشید یاسمی، تهران، ۱۳۵۱ش.

کوک، امانوئل، *شاهنشاهی هخامنشی*، ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر، تهران، ۱۳۸۴ش.

گرانتوسکی، ا. آ، و دیگران، *تاریخ ایران از زمان باستان تاکنون*، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران، ۱۳۵۹ش.

لوکاس، هری، *تاریخ تمدن: از نوزایی تا سدهٔ ما*، ترجمهٔ عبدالحسین آذرنگ، تهران، ۱۳۶۸ش.

لینسکی، گرهارد، جین لسکی، *سیر جوامع بشری*، ترجمهٔ ناصر موفقیان، تهران، ۱۳۶۹ش.

محبوبی اردکانی، حسین، *تاریخ مؤسسات تمدن جدید در ایران*، تهران، ۱۳۷۶ش.

مظاهری، علی‌اکبر، *خانوادهٔ ایرانی در روزگار پیش از اسلام*، ترجمهٔ عبدالله توکل، تهران، ۱۳۷۳ش.

مفتخری، حسین و حسین زمانی، *تاریخ ایران از ورود مسلمانان تا پایان طاهریان*، تهران، ۱۳۸۱ش.

منصور، جهانگیر، *قوانین و مقررات مربوط به خانواده*، تهران، ۱۳۸۶ش.

نامهٔ تنسر به گشنسب، ترجمهٔ ابن‌اسفندیار از ترجمهٔ عربی ابن‌مقفع، به کوشش مجتبی مینوی،

تهران، ۱۳۵۴ش.

وایت، لسلی. ا.، *تکامل فرهنگ*، ترجمهٔ فریبرز مجیدی، تهران، ۱۳۷۹ش.

ولایتی، علی اکبر، «امیرکبیر»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳۸۰ش، ج ۱۰.

ویسهوفر، یوزف، ایران باستان از ۵۵۰ پیش از میلاد تا ۶۵۰ پس از میلاد، ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر، تهران، ۱۳۷۷ش.

Amanolahi, S., «The Impact of Modernization on Iran», *The Journal of Daito Asian Studies*, Tokyo, 2010, vol. X.

Arasteh, R., *Education and social Awakening, Iran*, Leiden, 1962.

Banani, A., *The Modernization of Iran*, Stanford, 1961.

Barth, F., «Herdsman of southwest Asia», *Cultural and Social Anthropology*, New York, ed. P.. B. Hammond, 1964.

Burns, E., M., *Western Civilizations, Their History and their Culture*, New York, 1950.

Eickelman, D., F., *The Middle East, on Anthropological Approach*, Michigan, 1981.

Fried, Morton, H., *The Evolution of politica Society*, New York. 1967.

Harris, M., *Cultur, people and Natur*, New York, 1975.

Lambton, A., «The Impcat of west on Persia», *Internation Fffairs*, 35(1): 1957.

Mir-Hosseini, Z., «Family Law in Modern Persia», *Encyclopaedia Iranica*, ed. E. Yarshater, New York, 1999.

Peoples, T. and G. Baihy, *Humanity, An Introduction to cultural Anthropology*, New york, 2003.

Sahlins, D. M., «The Origin of Society», *Physical and Archaeology*, ed. P. B. Hammond, New York, 1964.

Scupion, R. and Ch. Decc, *Anthropology*, A Global perspective, New Dehli, 2005.

Service, E., R., *Primitive Social organi An Evolutionary Perspective*, New York, 1962.

Shaki, M., «Family law in zoroastrianis», *Encyclopaedia Iranica*, ed. E. Yarshater, New

York, 1999, vol. IX.

Tylor, E. B., *The Origins of Culture*, New york, 1958.

White, L., *The Evolution of Cultur*, New York, 1959.

تاریخچهٔ شکل‌گیری و تحول هنر آشپزی در ایران

علی بلوکباشی

آشپزی

فن یا هنر آماده کردن، پروردن و پختن مواد خوراکی خام و طبیعی به شیوه‌های گوناگون برای خوردن را آشپزی می نامیم. هنر آشپزی یا طباخی را علم[۱] و صنعت نیز نامیده‌اند[۲].

ریشه‌شناسی

بخش اول واژهٔ آشپزی (ŝâ+paz+i) از as سنسکریت و ریشهٔ ad به معنای خوردن (نک: واژهٔ فارسی کرکس، در اوستا کهرکس، -kahrka به معنای مرغ و saâ + به معنای خورنده، و مجموعاً یعنی مرغ‌خوار) که با edo لاتین و واژه‌های رایج در میان قوم‌های دیگر هندواروپایی مانند essen آلمانی و to eat انگلیسی پیوستگی دارد[۳]. آش در سنسکریت به‌صورت -âça در pratarâça- به معنای ناشتایی و sâyamâça- به معنای شام آمده است[۴].

در فرهنگ و ادبیات فارسی کلمهٔ آش به دو معنای عام و خاص آمده است. به معنای عام به هر نوع غذا: «مصالح آش بامداد و شبانگه و ... در ماهی دو نوبت»[۵]، و «مجاوران بقاع مذکوره و ... جمع شوند و ختم کنند و آش خورند»[۶]؛ و به معنای خاص به نوعی غذای رقیق مخصوص که اقسام گوناگون دارد: «آش بَقرا، الحق، آش خوش‌طعمِ خوش خوراک است»[۷] و «به خراسان همه روستایی و شهری این آش (آش رشته) خورند، چنان‌که به آذرآبادگان آش بلغور را» گویند[۸]، اطلاق می‌شود. آش در جزء ترکیبی واژه‌های آشپز، آشپزخانه، آشپزی و آش‌خانه به معنای خورش، یعنی هر نوع غذا و خوراک است. واژه‌های خوالیگری، دیگ‌پزی، خورده‌پزی، پزندگی، طباخی و طباخت مترادف آشپزی، و واژه‌های خوالیگر، دیگ‌پز، خورده‌پز (یا خوردی‌پز)[۹]، پزنده، طباخ، مطبخی و باوَرچی (= بائورچی ba'urçi از ترکیب -ba'ur ترکی مغولی به معنای جگر یا کبد و پسوند فاعلی -iç ، مجموعاً به معنای خوالیگر و آشپز)[۱۰] و خورشگر (خورش: هرنوع غذا و خوراک + گر پسوند صفتی شغل‌ساز): «خورش‌های کبک و تذرو سپید/ بسازید ... »، «خورشگر ببردی به ایوان اوی/ ... »[۱۱] مترادف آشپز به کار رفته است. خورش‌خانه: «خورش‌خانهٔ پادشاه جهان/ ... »[۱۲]، مطبخ، خوالیگاه[۱۳]، آش‌خانه «مشارالیه ... روغن و کشک گوسفندان را نقل آش‌خانهٔ همدان گرداند»[۱۴]، و آشلُغ (از ترکیب آش فارسی با ادات نسبت لُغ ترکی): «گفتم آشلُغ دوَست، یعنی مطبخ، یکی از آن دیو و یکی از آن فرشته»[۱۵]، طباخانه[۱۶]، باورچی‌خانه[۱۷]، مطبوخ‌خانه[۱۸] و تنورخانه نیز مترادف و هم معنای آشپزخانه در زبان و ادب فارسی کاربرد داشته است. آشپزخانه، باورچی‌خانه و مطبخ در متون تاریخی فارسی گاهی به معنای اسباب و ظروف پخت و پز هم آمده است: «استری ... که علاوه بر او مفرش را ... با آشپزخانه بر آن حمل نمودیم»[۱۹]. «مرا بر میان بار شتر باورچی‌خانه بار کردند»[۲۰] و «مطبخ او (عمرو لیث) را چهارصد شتر می‌کشیدند»[۲۱].

پیدایش

زمان آشنایی انسان با عمل پختن غذا مشخص نیست. بنا بر اساطیر ایرانی هوشنگ از بنیان‌گذاران نهادها و نظام‌های اولیهٔ زندگی اجتماعی و نخستین کسی بود که مردم

را به ذبح گاو و گوسفند و پختن خوراک از گوشت آنها آشنا کرد[۲۲]. بنا بر نظر دانشمندان احتمالاً وقتی که انسان برای نخستین بار به‌طور اتفاقی گوشت بازمانده از حیوانی سوخته در آتش‌سوزی در جنگل را یافت و خورد، مزهٔ آن به دهانش خوش آمد، آنگاه با قرار دادن گوشت حیواناتی که شکار کرده بود روی آتش و بریان و کباب کردن گوشت، پختن غذا را فرا گرفت و آشپزی را آغاز کرد[۲۳]. با کباب کردن و پختن مواد خوراکی روی آتش تحول بزرگی در نظام تغذیهٔ انسان پدید آمد و رفته رفته شیوهٔ پخت و پز شکل گرفت. مدارک به‌دست آمده از انسان‌های غارنشین عصر پارینه‌سنگی نشان می‌دهد که انسان‌های نئاندرتال(۱) از آتش برای پختن غذا و کباب کردن سراستخوان‌های بزرگ حیوانات و خوردن بافت اسفنجی مغزدارِ دو سر آنها بهره می‌برده‌اند. آثار بازمانده از عمل آماده سازی و پخت مواد خوراکی به دست انسان تا ۴ هزار سال پیش از تاریخ، و از زمان پیدایی صنعت سفالگری، نشان دهندهٔ روش نئاندرتال‌ها در کباب کردن استخوان‌ها و احتمالاً آب پزکردن غذا در آن دوران است[۲۴]. همچنین، در دورهٔ اوج عصر پارینه سنگی، انسان‌های ماگدالنی(۲) روش خاصی برای پختن و گرم کردن غذا به کار می‌بردند. بنابر آثاری که در برخی پناهگاه‌های سنگی در موتیه(۳) و سردابه‌های سن ـ مارسل(۴) در فرانسه به دست آمده است، آنها تعدادی قطعه سنگ بزرگ روی آتش می‌گذاشتند و با گرم شدن سنگ، غذاهای خود را می‌پختند[۲۵].

بنا بر گمان برخی محققان، فن آشپزی در میان اولین جامعه‌های کشاورزی در خاور نزدیک با اهلی کردن حیوانات و کشت غله در حدود ۱۰هزار سال پیش از میلاد آغاز شد، و در ماهورهای هلال خصیب (یا هلال بارور: سرزمین پهناور و حاصلخیزی در کنارهٔ شرقی و شمالی جزیرةالعرب از مصر و فلسطین تا شمال میان‌رودان و مغرب ایران) و ناحیه‌ای در بیرون از هلال و در جنوب آناتولی توسعه یافت[۲۶]. سنت‌های فرهنگی آشپزی مردم کشورهای کنونی بالکان، یونان، آناتولی و هلال خصیب نشان می‌دهد که در بسیاری موارد، با چشم‌پوشی از اختلاف جزئی در برخی مواد تأثیرگذار فرهنگی ناحیه‌ای، به‌طور کلی باهم اشتراک دارند[۲۷].

---

(1). Neanderthal (2). Magdalenian (3). Mouthier (4). Saint- Marcel

آثار نقاشی‌های غاری در عصر سنگ و به‌دست آمدن کنده‌کاری‌ها و رمزنوشته‌هایی از سرزمینهای کهن باستانی و کشف برخی دست‌ساخته‌های باستان‌شناختی شواهدی گویا از پیدایی و فرایند رشد و توسعهٔ هنر آشپزی را می‌نمایانند[۲۸].

آگاهی‌های ما از چگونگی تهیهٔ غذا در ایران باستان بسیار اندک است. گزارش‌هایی جسته و گریخته دربارهٔ خوراک‌های درباری دورهٔ ساسانی و موادی که در تهیهٔ آنها به‌کار می‌رفته و رسم و آداب خورد و خوراک و سفره‌های تشریفاتی دربار بدون اشاره به چگونگی شیوه‌های طبخ غذاهای معمول در آن زمان به ما رسیده است[۲۹]. شواهد و اطلاعات ما دربارهٔ آثار نفوذ شیوه‌های آشپزی نجبای پیش از اسلام یا اوایل دورهٔ اسلامی در آشپزی معمول و جاری در ایران نیز بسیار اندک است[۳۰].

بنا بر نوشتهٔ ردنسون[۳۱]، بر اساس داده‌های رسالهٔ *خسرو کواتان و ریدگ*، پختن سوپی با هفت نوع از بهترین مواد خوراکی، بخشی از دانش طباخی دورهٔ ساسانی بوده که نقش مهمی در آموزش و پرورش مردان دربار ساسانی، و بعدها دستگاه خلافت عباسی داشته است[۳۲]. همچنین گویند در دربار ولاش (= بلاش) فرزند یزدگرد دوم، پادشاه ساسانی (پادشاهی از ۴۸۳تا ۴۸۷م) پختن ۴ نوع خوراک در آشپزخانهٔ شاهی بسیار شهرت داشته است. ثعالبی در *غرر اخبار ملوک‌الفرس*، نام و مواد و چگونگی تهیهٔ این خوراک‌ها را چنین توضیح می‌دهد: ۱. «خوراک شاهی» که از گوشت گرم و سرد، برنج فسرده، برگ معطر، مرغان مُسمّن (فربه و پرچرب)، خبیص (یا آفروشَه، نوعی حلوای عسلی) با شکر و طبرزد (= تبرزد یا تبرزه: قند سفید) تهیه می‌شد؛ ۲. «خوراک خراسانی» که مواد آن گوشت کباب شده به سیخ، گوشت پخته در دیگ، کره و عصارات بود؛ ۳. «خوراک رومی» که آنرا با شیر و شکر، و گاهی باتخم مرغ و عسل و یا برنج با کره و شکر و شیر می پختند؛ ۴. «خوراک دهقانی» که از گوشت گوسفند نمک سود و نارسود (گوشتی که در رب انار می خواباندند) و تخم مرغ پخته تهیه می کردند. غذای معمول اقوام کشاورزان ایران پیش از اسلام را هم نوعی آبگوشت نوشته‌اند[۳۳].

پس از ظهوراسلام و استیلای عرب‌های مسلمان بر سرزمین ایران، حدود دو قرن خلفای اموی و عباسی مستقیماً بر ایران حکومت کردند. در این دوره، ایرانیان در دستگاه‌های دیوانی و اداری خلفا وارد شدند و با آنها در فعالیت‌های اجتماعی، اقتصادی

و فرهنگی همکاری کردند. در نتیجهٔ این آمیزش طبعاً آداب و عادات ایرانیان، و در آن میان غذاها و شیوه‌های آشپزی دربار ساسانی و اشراف ایرانی در دستگاه خلافت عباسی راه یافت و کم کم در میان مردم طبقات عالیهٔ جامعهٔ عرب بغداد گسترش یافت. ازاین رو، به‌درستی اسلوب طبخ در میان اعراب را زاده و اقتباسی از آشپزی بغداد؛ و آشپزی ایرانی را مادر آشپزی بغداد دانسته‌اند[۳۴].

بسیاری از مواد و مصالح و نام و اصطلاحات در آشپزی پیشرفتهٔ دربار خلفای عباسی یا «آشپزی بغداد» بی‌پیشینه بود و از هنر خوراک‌پزی و خوان‌آرایی دربار ساسانی و از مکتب آشپزی ایرانی سرچشمه می‌گرفت. ازاین‌رو بیشتر خوراک‌ها، نوشابه‌ها، ابزارهای خوراک‌پزی و خوان چینی، آیین خوراک‌خوری و باده‌گساری و افشاره‌نوشی در بزم‌های خلفا و امرا و وزرا از زبان فارسی به زبان عربی وارد شده است[۳۵]. از فرهنگ عربی نیز عناصری، و درآن میان برخی مواد و غذاهای معمول در بغداد با نام عربی آنها مانند قلیه (= خورش)، مُسَمَّن (= مُسَما)، لقمه (تکه)، ادویه، مربا (پرورده)، شربت (افشره)، خبیص (افروشه یا حلوا) و مانند آنها بر اثر نزدیکی و تماس قشر نازکی از اشرافیت ایرانی حاضر در دربار عباسی، در فرهنگ ایرانی وارد شده است؛ ولیکن ذائقهٔ ایرانی ظاهراً صورت آشپزی التقاطی بغدادی با آشپزی شاخه‌های غیر ایرانی را نپذیرفته است، زیرا امروزه اثری از این آشپزی در غذاهای ایرانی برجای نمانده است[۳۶].

روش‌های آشپزی

روش‌های گوناگون برای آشپزی و فراهم کردن انواع غذا به‌کار می‌رود. معمول‌ترین روش‌های امروزی پختن غذا عبارت است از: ۱. روش آرام پختن به کمک آب: آب پزکردن یا جوشاندن غذا در آب، نیم‌جوش کردن درآب و بخارپز کردن؛ ۲. با گرما یا هُرم آتش: بریان یا کباب کردن، سرخ کردن روی آتش یا روی گوشت کباب کن و در روغن، تنوری و دودی کردن؛ ۳. روش زود و سریع پختن با پرتو مادون قرمز یا «مایکروویو»[(۱)] (ریزموج یا خُردموج).

(1). Microwave

لوی اشتراوس در مقالهٔ «مثلث طباخی»[1] در مبحثی با بهره‌گیری از الگوی تقابل‌ها در زبان‌شناسیِ ساختاری به نظام تقابل در فن طباخی می‌پردازد و مثلثی از این تقابل‌ها را در آشپزی ارائه می‌دهد. او غذای پخته را غذای خام و تازهٔ دگرگون شده با روش‌های معمول فرهنگی، و غذای گندیده را غذای خام و تازهٔ دگرگون شده به‌طور طبیعی می‌داند. ادموند لیچ[2] با نکته‌گیری از این نظر معتقد است که بسیاری از مواد غذایی پیش از پخت و پز در آشپزخانه دارای جنبه‌های طبیعی و فرهنگی هستند، زیرا که مردم عموماً از «گیاهان و جانداران اهلی شده» استفاده می‌کنند که به نوعی از راه‌های متداول در فرهنگ‌ها از صورت وحشی ـ طبیعی خود به صورت طبیعی ـ فرهنگی درآمده‌اند.

لوی اشتراوس روش‌های «تنوری کردن»، «آب‌پزک ردن» و «دودی کردن» خوراک را از اصلی‌ترین روش‌های پخت و پز می‌داند و می‌نویسد: در روش تنوری کردن گوشت بدون کاربرد واسطه‌های افزار فرهنگی یا هوا و آب، با آتش (عامل تغییر) تماس می‌گیرد و در جریانی ناقص می‌پزد. در روش آب پزکردن غذای خام با واسطهٔ آب و ظروف فرهنگی در جریانی کامل به حالت تجزیه شده، مانند گندیدگی طبیعی در می‌آید. دود دادن، شیوهٔ پختن کُند غذا، ولیکن کامل و بدون وساطت افزارهای فرهنگی و استفاده از هواست. او دو روش تنوری کردن و دود دادن را در پخت و پز جریانی طبیعی و متعلق به طبیعت، و شیوهٔ آب‌پز کردن را جریانی فرهنگی و متعلق به فرهنگ و جزئی از آن می‌داند[۳۷]. ادموند لیچ در تجزیه و تحلیل دیدگاه لوی ـ اشتراوس در مقولهٔ طبیعت و فرهنگ، به دو بُعدی بودن انسان، یعنی انسانِ جزئی از طبیعت و انسانِ جزئی از فرهنگ اشاره می‌کند و بعد طبیعی انسان را مبتنی بر خوردن غذا و بعد فرهنگی او را مبتنی بر نوع استفاده از جنبهٔ فرهنگی غذا و بهره‌گیری از آن می‌انگارد. در نتیجه آشپزی را وسیله و راهی برای تبدیل طبیعی خوراک به فرهنگ ارزیابی می‌کند و می‌گوید مقولات آشپزی را می‌توان همچون نمادهایی از تمایزات اجتماعی به‌کار برد[۳۸]. در آشپزی، زنان مستقیماً با مواد غذاییِ طبیعی سر و کار دارند و با پختن غذا، مواد خام طبیعی را به صورت پختهٔ فرهنگی درمی‌آورند[۳۹].

(1). Lévi-Strauss, C. «Culinary Triangle», 1965 (2). Edmond Leach

با توجه به اینکه هیچ یک از موجودات خوراک خود را نمی‌پزند، مگر انسان که آنرا اول می‌پزد و بعد می‌خورد، ازاین‌رو انسان را «حیوان طباخ» نیز توصیف کرده‌اند[۴۰]. مالینوفسکی اهمیت اصلی فرهنگ را، بنا بر یک قاعدهٔ عام، اقناع و برطرف کردن نیازهای بیولوژیکی که بر همهٔ افراد انسانی و تمدن‌ها تحمیل شده است، می‌دانست[۴۱]. ازاین‌رو رفتار و اعمالی همچون روش‌های آشپزی، پاسخی فرهنگی به برخی نیازهای بیولوژیکی انسان، یعنی تغذیه است[۴۲]. همچنین بنابر نظر ریچارد تپر[(۱)]، جدا از اهمیت زیستی خوراک، خوراک جزء سازندهٔ هویت فرهنگی است که مطابق با آن، آداب غذایی همچون نشانه‌های عینی طبقه، جنسیت، قومیت، یا مقوله‌بندی‌های اجتماعی دیگر اهمیت می‌یابند[۴۳].

در بخشی از مقالهٔ آشپزی در *دایرة المعارف آمریکا*، بهترین شیوه‌های مطلوب در انتخاب و آماده کردن مواد غذایی و روش آشپزی انواع غذاهای اصلی، روش‌های پخت و پز مانند سرخ کردن، کباب و بریان کردن، تنوری کردن، آب‌پز کردن و آرام پختن گوشت‌ها، ماکیان، پرندگان شکاری، ماهی و صدف و خرچنگ، طرز استفاده از تخم مرغ، پنیر، انواع سبزی‌های خشک و تازه، حبوبات، غلات، برنج و بلغور در تهیهٔ انواع غذاها، روش‌های پخت محصولات ماکارونی، میوه‌های تازه و خشک و مانند آنها، و چگونگی و روش کاربرد شکر، شربت‌ها، شیر و محصولات شیری در تهیهٔ غذاها و روش‌های تهیهٔ انواع خوراک و نوشابه با مواد دیگر به تفصیل توصیف شده است[۴۴].

آشپزی و جنسیت

در همهٔ جامعه‌های جهان آشپزی را همچون هنری از هنرها نگریسته و آنرا ملاکی برای سنجش چند و چونی و پس‌ماندگی یا پیشتازی فرهنگ جامعه گرفته‌اند. بنابر اسناد به‌دست آمده، فنون بنیادین آشپزی مانند کباب کردن، جوشاندن، تنوری کردن، بریان کردن، بخارپزکردن و دیگر روش‌های آشپزی را زنان پدید آورده‌اند[۴۵]. ازاین‌رو، کدبانوی خانواده با خوراک‌هایی که می‌پزد، افزون بر تبدیل سفرهٔ خانواده به نمایشگاهی

(1). Richard Tapper

از هنر آشپزی، خود نیز از دست‌پختش لذت می‌برد و دیگران را نیز از خود خشنود می‌دارد[۴۶]. دانش ترکیب مواد خوراکی متنوع، تدبیر در کاربرد روش‌های گوناگون آماده کردن، پختن، آرایش و زینت دادن غذاهای مختلف برای چینش در سفره، هنری است که در هر فرهنگ به کوشش نسل‌های بسیار توسعه یافته است. این هنر هم به مهارت، خلاقیت و بردباری نیاز داشته است و هم به مراقبت و دلسوزی[۴۷].

در گذشته و حتی در این روزگار، در بیشتر جامعه‌های جهان، کدبانوانی که در هنر آشپزی قابلیت و مهارت نشان داده‌اند و به‌خوبی توانسته‌اند امور آشپزخانهٔ خانواده را بگردانند و با خوراک‌های مطبوع و خوش‌رنگ و بو سفرهٔ را سنگین و رنگین بیارایند، در میان خویشاوندان، و به‌ویژه نزد همسران و اعضای خانواده پایگاه و اعتبار خانه خدایی یافته‌اند[۴۸]. بنابر نوشتهٔ ویل دورانت در *لذات فلسفه*: زن از مقام خدایی به پایگاه آشپزی رسیده است، ولی اگر بختش یاری کند، شوهرش می‌تواند جایگاه او را دوباره بالا ببرد و به مقام خدایی برساند[۴۹]. مهارت درآشپزی وسیله‌ای بود برای نشان دادن منزلت و پایگاه بانوی خانه و متمایز ساختن خانوادهٔ خود در گروه اجتماعی‌ای که به آن تعلق داشت.

همان طور که روند فن آشپزی در جهان بشری پیش رفت و خوراک‌ها شکلی متنوع یافت، و شیوه‌های طبخ غذا دگرگون و متحول شد، حضور زنان در عرصهٔ آشپزی نیز نمود بیشتری پیدا کرد و شایستگی و مهارت آنان در هنرهای مربوط به پخت و پز آشکارتر شد[۵۰]. در بیشتر فرهنگ‌های جهان اسلام، به‌ویژه در فرهنگ ایران، آشپزی را نخستین کار و گرانبهاترین «غازه» (آرایش) و زیور زنان دانسته و ناآشنایی با آنرا «آهو» (عیب) شمرده و گفته‌اند: «آن زن که خوالیگری نداند، درختی بی‌بار و گُلی است بی‌رنگ و بوی»[۵۱]. در تاریخ آشپزی، به‌ویژه آشپزی در سرزمین‌های حوزهٔ فرهنگی ایران و جامعه‌های اسلامی، مردان کمتر به آشپزخانه راه داشته‌اند و در مواقعی خاص و در برخی مراسم و آیین‌های شادی و سوگ و مهمانی‌های بزرگ، و در آشپزخانه‌های دربار پادشاهان، امیران، اعیان، اشراف و آشپزخانه‌های عمومی و بازاری آشپزی می‌کرده‌اند.

از دیرباز مردان در جامعه‌های اسلامی و ایران به لحاظ غذا به زنان سخت وابسته بوده‌اند. این وابستگی از کار پخت و پز روزانهٔ کدبانوان در خانه و کوشش آنان در آماده

و فراهم کردن سه وعده غذای روزانه برای اعضای خانواده و پذیرایی از مهمانان در شام یا ناهار آشکار می‌شود. کم و انگشت‌شمار بودن خوراک پزی‌ها و اماکن غذاخوری در محیط بیرون از خانه در گذشته، مردان را بیش از پیش وابسته و نیازمند زنان و ناگزیر از خوردن غذا، به ویژه شام در خانه و همراه با همسر و فرزندان می‌کرد.

در ایران قدیم، و در برخی پاره‌فرهنگ‌های کنونی ایران، آشنایی و مهارت دختر در پخت و پز از ملاک‌های مهم گزینش او برای همسری پسران بوده و هست.

دختران در خانهٔ پدری این هنر را از راه تقلید و تجربهٔ عملی در زیر دست و با راهنمایی مادرانشان در آشپزخانه به دست می‌آوردند. ازاین‌رو دختر را نمونه و الگوی مادر و میراث‌دار هنرها و شایستگی‌های او می‌شمردند. زنانی که فن آشپزی را بنا بر سنت در خانهٔ پدری آموخته بودند، وقتی که به خانهٔ شوهر می‌رفتند، موضوع آشپزی مشکلی در زندگی و روابط زناشویی آنها پیش نمی‌آورد. دختر همین که عروس می‌شد و به خانهٔ شوهر در می‌آمد، چاقچور از پا در نیاورده به آشپزخانه می‌رفت[۵۲].

در فرهنگ ایران دو ویژگی، یکی زیبایی و دیگری هنر آشپزی از عامل‌های خوشبختی زن در خانهٔ شوهر به‌شمار می‌آمد و این دو وجه برای جاکردن در دل شوهر و به دست آوردن محبت او قطعی و لازم می‌نمود. تهرانی‌ها باور داشتند که بخت دختر در رفتن به خانهٔ شوهر به آینه و دیگ وابسته است. آینه نمادی از زیبایی صورت و حسن خلق و رفتار دختر، و دیگ مظهر هنر آشپزی و دست‌پخت خوب او بود. بنابر این باور نیز با جهاز دختر آینه و دیگ و دیگبر همراه می‌کردند[۵۳]. برخی خانواده‌ها نیز همراه با جهاز دخترانشان اسباب آشپزخانه، و اعیان و اشراف، آشپز و خدمتکار به نام «سرجهازی» می‌فرستادند[۵۴]. آشپزهای سرجهازی دختران و آشپزهای مطبخ اعیان اغلب کنیزان سیاه بودند. مؤلف *فرائدالسلوک* می‌نویسد: «مطبخی من کنیزکی است حبشی که اگر ابلیس ناگاه چهرهٔ او بیند مفاجا بمیرد»[۵۵]. به هنگام ازدواج عین‌السلطنه، کنیزی به نام تازه گل خانم خریدند و سر قبالهٔ همسرش کردند. کنیزی باسواد و تربیت شده بود و با آنکه آشپزی نکرده بود، در سفری همراه با گروه به عتبات، آشپزی را برعهده گرفت و دست پخت بسیار خوبی هم نشان داد[۵۶].

سابقاً برخی خانواده‌های اشراف جوامع اسلامی دختران خود را برای آموزش طباخی

و خانه‌داری به مکتب مخصوص این هنرها می‌فرستادند[۵۷]. امروزه این رسم در میان گروه بزرگ‌تری از خانواده‌های شهری ادامه یافته است. برخی خانواده‌های امروزی نیز برای سرجهازی دخترانشان به جای کنیز آشپز، کتاب آشپزی می‌فرستند. امروزه شمار دختران خانواده‌های متجدد شهرنشین، به‌ویژه شهر تهران که آموزش‌های آشپزی را در خانهٔ پدری آموخته باشند و با این هنر پیش از رفتن به خانهٔ شوهر آشنایی داشته باشند، اندک است. این رویداد بیشتر به سبب اشتغال و فعالیت شمار بزرگی از دختران و زنان شهرها در بیرون از محیط خانه و جذب بازار کار شدن و به فعالیت‌های آموزشی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی پرداختن آنان است. این گروه زنان و دختران دیگر نه وقت کافی دارند و نه قادر هستند که از راه نگاه کردن به دست مادر و تقلید از آنها یا زنان سالخوردهٔ خانواده روش‌های پخت و پز را بیاموزند. آنها هنگامی اهمیت و ارزش آشپزی را درمی‌یابند که زندگی مستقل و مشترک با همسران خود را آغاز کرده‌اند. کارخانه‌های صنایع غذایی نیز با تولید بیش از پیش غذاهای آماده، یخ زده، خشک شده و پخته یا کنسرو شدهٔ با کیفیت مناسب، پا به پای فرهنگ مردم زمانه پیش رفته و امروزه به کمک آشپزان آمده‌اند. فنون و روش‌ها و مواد پروردهٔ آشپزی نیز در ساده‌تر کردن آشپزی و همگون کردن آن و آهنگ شتاب دادن به پخت و پز[۵۸] در آشپزخانه‌ها و یاری رساندن به کدبانوانی که اشتغالات بیرون از خانه دارند، نقشی بزرگ ایفا می‌کنند.

کمبود وقت برای کدبانوان شاغل، کم‌وبیش موجب تعطیل آشپزخانهٔ خانواده و گرایش افراد خانواده به غذای آمادهٔ بازاری، از جمله غذاهای تازه و سرد و یخ زده و «فست فود»[(1)] (غذای حاضری یا آماده)، انواع غذاهای کنسرو شده، یا سفارش دادن غذا به خوراک‌پزخانه‌های بازاری و رفتن به رستوران، و یا استفاده از آشپز یا خدمتکار آشنا با آشپزی در خانه شده است. ورود دستگاه‌های سریع یا زودپز مانند اجاق‌های برقی خوراک‌پزی و «مایکروویو» به آشپزخانه‌ها، تا اندازه‌ای جبران کمبود وقت کدبانوی خانه را می‌کند.

---

(1). Fast Food

آشپزی ایرانی

الف ـ اصول

یکی از نشانه‌های هویتی و پیشرفت فرهنگی هر ملت در جامعه‌های جهانی، ویژگی‌های فرهنگی و مهارت‌هایی است که آن ملت در گزینش و در به هم آمیختن مواد خوراکی و روش‌های پختن غذا به‌کار می‌برد. فرآورده‌های خوراکی مخصوص قلمرو بوم ـ زیستی و فرهنگ بومی هر قوم وملت در شیوه‌های آشپزی آنها دخالت دارد و فرهنگ آن قوم و ملت را از اقوام و ملل دیگر متمایزمی‌کند.

روش مخصوص آشپزی ایرانی برآمده از سلایق فرهنگی مردم اقوام گوناگون و بازتابندهٔ سنت‌های اجتماعی و فرهنگی مردم ساکن در ایران و اقوام دیگر در دوره‌های تاریخی گذشته و تأثیرپذیری آن از عوامل زیست ـ محیطی، پوشش گیاهی و مواد طبیعی و محصولات کشاورزی در سرزمین پهناور ایران در خلال قرن‌ها بوده است[۵۹]. هنر آشپزی در خلال اعصار تحت تأثیر حوزه‌های جغرافیایی و فرهنگ و دین مردم آن حوزه‌ها بوده و خصوصیت اقلیم و منطقه نیز به لحاظ مواد گیاهی تعیین کنندهٔ نوع غذا و چگونگی روش پختن غذاها و خوش‌طعم و گوارا شدن و سلامتی‌آور بودن آنها بوده است. ارزش‌های معنوی و تابوهای مذهبی مربوط به غذاها نیز، روش‌های ذبح، تطهیر، ذخیره‌سازی و پخت و پز را در هر منطقه مشخص می‌کرده است[۶۰].

در جوهرهٔ آشپزی ایرانی راز و رمزی برگرفته از فرهنگ ایرانی نهفته که به آن ویژگی خاصی بخشیده است. به بیانی «رندی و پرده‌پوشی» که از ویژگی‌های هویت فرهنگی ایرانیان است، به فرهنگ آشپزی ایرانی نیز سرایت کرده و در غذاهای آن نیز آشکارا نمود یافته است. غذاهای ایرانی مانند قیمه، قورمه سبزی، آبگوشت و جز آنها همه پر از مواد درهم آمیخته است که اجزای آنها گم و پوشیده‌اند و با غذاهای غربی مثل «استیک گوشت» یا غذاهای دیگرکه ساده و بی پرده و عیان هستند، تفاوت دارند[۶۱].

آشپزی ایرانی را مانند فرش، معماری، عرفان و ادبیات ایرانی، هنری بسیار پیشرفته و همچون فرش دستاورد بی‌چون و چرای زنان ایرانی دانسته و گفته‌اند که این هنر همچون سرچشمهٔ زاینده‌ای حوزه‌های وسیعی از هنر آشپزی در بیرون از سرزمین ایران را سیراب کرده و به صورت مکتب مادرِ آشپزی در میان ملت‌های مسلمان و شبه‌قارهٔ

هندوستان در آورده است و از راه فرهنگ اسپانیا و ایتالیا در فرهنگ آشپزی جنوب اروپا نیز نفوذ کرده است[۶۲]. ازاین‌رو، همان کیفیت لطیف و ظریف در دستاورد هنرهای ایرانی در هنر آشپزی ایرانی نیز مشاهده می‌شود. بی‌جا نیست که ایرانگردان فرنگی عموماً خوراک‌های ایرانی را به پاکیزگی و خوش‌طعمی ستوده‌اند و صنعت آشپزی ایرانیان را چندان پایین‌تر از آشپزی عالی فرانسوی‌ها ندانسته و تنها عیبی که برآشپزی ایرانی گرفته‌اند، همانا مصرف برنج و روغن بسیار فراوان در آشپزخانه‌های آنان است[۶۳].

در بررسی خصوصیات آشپزی ایرانی به لحاظ تاریخی می‌توان گفت که ترکیب کلی غذاها در ایران قرون وسطا تا قرن‌های ۷ و ۸ق/۱۳ و۱۴م با سنت‌های آشپزی در سرزمین‌های آسیای مرکزی، از جمله خوارزم بسیار همانند بوده است. تمامی این منطقه در آن زمان، از آناتولی شرقی و سراسر فلات ایران گرفته تا هندوکش، خوارزم، سغد و حتی شاید تا آبگیر طارم در خاور دور، از هر نظر از تأثیر فرهنگ مدیترانه‌ای مصون بوده و مهاجرت گرایش‌ها و سنت‌های فرهنگ آشپزی، یک فرایند شرقی ـ غربی داشته است[۶۴]. برای نمونهٔ تأثیر چین در عهد باستان در فرهنگ غذایی ایران، وارد شدن برنج، گیاه بومی سرزمین چین و خورش همیشگی مردم آن به دستیاری هندوان قابل بررسی است[۶۵]. اگر چه ایرانیان از قرن‌ها پیش با برنج آشنا بوده‌اند، ولیکن گویا از سدهٔ ۴ق در زمرهٔ طعام‌های برخی از مردم نواحی ایران درآمد، به‌طوری‌که مؤلف *حدود العالم* (تألیف ۳۷۲ق)[۶۶] در شرح غذای دیلمیان طعام همهٔ مردم آن ناحیت را برنج با ماهی نوشته است.

ب ـ تأثیرگذاری

فرهنگ آشپزی ایرانی چنان گسترده و پیشرفته بوده که بنابر آگاهی‌های موجود، در دورهٔ ساسانی از مرزهای فرهنگ ایرانی فراتر رفته و بر بنیان‌گیری شیوه‌های آشپزی در فرهنگ‌های دیگر، به‌ویژه فرهنگ‌های همسایگان سرزمین ایران مانند ترک و عرب و هند تأثیر گذاشته است. رویش دو شاخهٔ مهم آشپزی جهان امروز، یکی آشپزی ترکی و عربی و دیگری آشپزی هندی را از تنهٔ اصلی مکتب آشپزی مادر، یعنی آشپزی ایرانی دانسته‌اند.

دربار امپراتوری عثمانی که مرکز گرد آمدن نمایندگان تمدن‌ها و فرهنگ‌های گوناگون بود و اوضاع مساعدی برای گرفتن عناصر فرهنگی از فرهنگ‌های دیگر داشت، با أخذ مایه از فرهنگ آشپزی ایرانی که با کوچ قبایل ترک سلجوقی از ایران به آن سرزمین رفته بود، مکتب آشپزی ترکی را در آن سرزمین، و به‌خصوص در شهر استانبول پدید آورد. رابطهٔ میان آشپزی ایرانی و ترکی و بده‌بستان‌ها میان مردم ایرانی و ترک، دو سویه بود و قرن‌ها ادامه یافت و نتیجه و نشانه‌های آن امروزه در نام غذاها و شیوه‌های پخت و پز و وسایل آشپزخانه و خدمهٔ آشپزخانهٔ دو فرهنگ به‌خوبی آشکار است. پرورش و گسترش هنر آشپزی در باب‌عالی حاصل آموخته‌های ترک‌های سلجوقی در ایران و أخذ شیوهٔ آشپزی بغداد و بازمانده‌هایی از تمدن بیزانسی یا روم شرقی در قلمرو جدید عثمانی بوده است[۶۷].

در سرزمین عراق فرهنگ آشپزی ایرانی و ترکی عثمانی بر غذاهای گروه‌های قومی ـ مذهبی ساکن در آن سرزمین و فرهنگ واژگان غذا تأثیر فراوان داشته است. بغداد به لحاظ تاریخی یک شهر جهان‌وطنیِ باز و دربرگیرندهٔ سنت‌های بسیار متنوع بوده است. مثلاً در گروه‌های اجتماعی بغداد نخبگان سنی از شیوه و سبک فرهنگ آشپزی ترکی عثمانی و بازرگانان شیعه مذهب از مکتب آشپزی ایرانی پیروی می‌کرده‌اند. یهودیان بغداد، جدا از غذاهای مخصوص قومی خود، در تهیهٔ بسیاری از غذاها از آشپزی ایرانی، و مسیحیان عمدتاً از سنت‌های آشپزی موصلی و مردم کوهستانی تأثیر پذیرفته بودند. مردم بصره نیز در شیوهٔ پخت و پز، به‌ویژه تهیهٔ ماهی کم‌وبیش از آشپزی ایرانی پیروی می‌کردند و اسلوب آشپزی آنها با مردم ساکن در نواحی خلیج فارس و خوزستان مشترک بوده است[۶۸].

آشپزی هندی با آشپزی ایرانی خویشاوندی نزدیک دارد و هر دو فرهنگ بر یکدیگر تأثیرگذار بوده‌اند. پادشاهان گورکانی و خدمه و مهاجران ایرانی در سدهٔ ۱۰ق با بردن فرهنگ ایرانی و زبان فارسی به هندوستان، بر فرهنگ و زبان مردم هند تأثیر گذاشتند و میان دو شیوهٔ آشپزی ایرانی و آشپزی بومی هندوستان پیوند زدند و با ترکیب غذاهای ایرانی و ادویهٔ هندی مکتب آشپزی تازهٔ هندی را در آن دیار پدید آوردند. از سوی دیگر، تأثیر شیوهٔ آشپزی هندی را نیز بر آشپزی مردم جامعه‌های جنوب سرزمین ایران می‌توان

مشاهده کرد[۶۹].

ویژگی‌های کیفی

الف ـ چربی و روغن

نوع و مقدار مصرف چربی، روغن، و ادویه و چاشنی برای خوش‌رنگ و بو و ذائقه پسند کردن طعم غذا از ویژگی‌های کیفی آشپزی در هر جامعه به شمار می‌رود. چربی‌ها از دو منبع حیوانی مانند روغن حیوانی و کره، و گیاهی مانند روغن دانه‌های نباتی و گیاهی آفتاب‌گردان، زیتون، کنجد، سویا و مانند آنها به دست می‌آید[۷۰]. پرکاربردترین و برترین چربی درآشپزی ایران و عرب و ترک، روغن خوراکی (چربی حیوانی) بوده است که مردم عرب به آن سَمن می‌گویند.

ایرانیان بنا بر سنت آشپزی در فرهنگشان غذاها را کم‌آب یا حتی بی‌آب و بسیار پرروغن و چرب و با ادویه وچاشنی مناسب هر غذا می‌پختند. پولاک در سفرنامه‌اش به عادت ایرانیان به پختن و خوردن غذاهای چرب، به‌طوری‌که یک بند انگشت روغن روی آن بایستد و باب دندان خورنده باشد، اشاره می‌کند[۷۱]. مثلاً غذاهایی که در آشپزخانهٔ کاسب‌کار گیلانی پخته می‌شد، چنان پرروغن بود که در لایه‌هایی از روغن گُم می‌شد و آنها را با ادویهٔ فراوان ذائقه‌پذیر می‌کردند[۷۲]. پرچربی و کم‌چربی بودن غذاها به ایام سرد و گرم فصل‌های سال، و ماه رمضان بستگی داشت. مثلاً برای فصل سرما غذاها را بیش از همیشه پرگوشت و پرچربی و برای فصل گرما غذاها را کم‌گوشت و کم‌چربی می‌پختند[۷۳].

در گذشته، بهترین و پرمصرف‌ترین روغن خوراکی، روغن زرد حیوانی خوش‌عطر و طعم میش یا گاو بود که معمولاً از کرهٔ دوغی یا مَسکه به دست می‌آوردند و در تهران به روغن کرمانشاهی معروف بود. درکرمان این نوع روغن از گوسفندان چریده در سبزهٔ زیرهٔ کوهسار کرمان به دست می‌آمد. روغنی که از گوسفندان فراهان و کوهستان فارس و فرغانهٔ آذرآبادگان، به‌ویژه نواحی کوهسار سرآب نیز فراهم می‌آمد، نیکو و پر خواهان بود[۷۴]. امروزه طعم روغن حیوانی ذائقه ناپذیر و مصرف آن در میان شهرنشینان ایران بسیار کم شده است. روغن پر مصرف دیگر، روغن دنبه یا به عربی اَلیَه بود که از آب

کردن دنبهٔ گوسفند به دست می‌آید. از زمان‌های بسیار قدیم، روغن دنبه در آشپزی ایرانی، به‌خصوص در آشپزخانه‌های قشر نادار شهری به‌کار می‌رفت. روغن کنجد نیز از قدیم در آشپزخانه‌های ایرانیان[۷۵] و سرزمین‌های عربی و مصر[۷۶] مصرف داشته است. در برخی مناطق ایران از روغن خشخاش، روغن پنبه و کنجد در غذاها استفاده می‌کردند. مثلاً در نواحی سردسیر جنوبی کاشان مانند قمصر خشخاش رسیده را می‌چیدند و در آفتاب خشک می‌کردند و در زمستان می‌کوبیدند و به جای روغن در غذاهایی مانند آش و قلیه (تا دورهٔ صفوی قلیه به معنای خورش به‌کار می‌رفته است) می‌ریختند[۷۷]، یا در میان ترکمنان پلو را که در همهٔ مراسم می‌پزند و در مواقع عادی در خانواده‌های اغنیا خورده می‌شود، با روغن کنجد یا روغن پنبه می‌پزند[۷۸]. امروزه مصرف روغن‌های دنبه، کنجد و خشخاش کاربرد همگانی ندارد و مردم ایران کمتر از آنها در پخت و پز استفاده می‌کنند.

روغن زیتون از روغن‌هایی بود که به صورت سُس یا آبِ خورش نیز از آن استفاده می‌کردند. موطن اولیهٔ زیتون را ایتالیا و روغن آنرا از زمان باستان چربی آشپزی‌های مردم جنوب ایتالیا می‌دانستند[۷۹]. به عقیدهٔ برخی موطن اصلی آن ایران مرکزی و بلوچستان بوده و از ایران به سوریه و ایتالیا رفته است. در این زمان هم زیتون در ایران و در دو منطقهٔ منجیل و رودبار گیلان پرورش می‌یابد[۸۰] و روغن آن در آشپزی گیلان مصرف بسیار دارد. گیلانی‌ها از زیتون پرورده‌ای که از ساخته‌های خود آنهاست، همچون چاشنی در کنار غذاهایشان استفاده می‌کنند[۸۱]. در کشور مصر نیز ظاهراً روغن زیتون از قدیم کاربرد زیادی داشته است، چون ناصرخسرو در سفرنامه‌اش (قرن ۴ق) از فراوانی و ارزانی آن و گران و اندک بودن روغن کنجد در آنجا سخن می‌گوید[۸۲].

در آشپزی‌های ایرانی، معمولاً از دههٔ ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ش استفاده از نوعی روغن گیاهی هیدروژنه مرسوم شد که ابتدا آنرا «روغن فرنگی» می‌نامیدند و بعداً به «روغن نباتی» شهرت یافت[۸۳]. از روغن حیوانی و کره برای چرب کردن پلو و چلو و برخی غذاها و خورش‌ها، و از روغن‌های گیاهی و نباتی بیشتر در سرخ کردنی‌ها استفاده می‌کرده و می‌کنند[۸۴].

پاره‌ای الزامات دینی و آیینی در کاربرد چربی‌ها و روغن‌ها در آشپزی میان

جماعت‌های دینی نقش مؤثر دارند. مثلاً چون در شریعت یهود باهم آمیختن گوشت و فرآورده‌های شیری در آشپزی منع شده است، ازاین‌رو ایرانیان کلیمی در غـذاهای گوشتی خود معمولاً روغن دنبه و گاهی روغن کنجد به‌کار می‌برند[۸۵].

ب ـ رنگ و بو و طعم

در فرهنگ آشپزی بیشتر جامعه‌های جهان سه ویژگی، یعنی رنگ، بو و طعم غذا بیش از هر چیز دیگر اعتبار و اهمیت دارد. چگونگی رنگ و طعم یا مـزهٔ هـر غـذا در مجموعهٔ غذاهای رایج در یک جامعه به شماری عوامل زیست محیطی، نظام معیشتی و پاره‌ای باورهای قومی و مذهبی و سلایق فرهنگی بستگی دارد. در برخی فرهنگ‌ها به کاربرد ادویه‌های تند و بودار در طبخ غذا و عطرآگین بودن آن بسیار اهمیت می‌دهند و همین عطر و طعم و بوی غذا از ویژگی‌های تمایز دهنـدهٔ فرهنـگ آشـپزی برخـی جامعه‌های جهان مانند هند، عرب و ایرانی از یکدیگر شده است.

غذاهای ایرانی مجموعه‌ای از رنگ‌ها را با طعم و عطر و بویی ملایم و متناسـب بـا هر غذا شکل می‌دهد. آشپزان ایرانی از قدیم برای خوش‌طعم و خوش‌رنگ و بو کردن غذاها از گیاهان معطر، آچارها، ادویه‌ها، بوافزارها، انواع سرکه و ترشی و رب‌ها استفاده می‌کرده‌اند، اما نه به آن مقدار که رنگ تند و طعم بد و بو وعطر زننده به دست‌پختشان بدهد. نمک هم به اندازه‌ای در غذاهایشان می‌ریخته‌اند که غذا را خوش‌نمک کند. این شیوه‌ای خلاف شیوهٔ آشپزی در برخی جامعه‌های دیگر مشرق زمین را می‌نماید که در آنها کاربرد مقدار زیاد ادویه بسیار معمول و از اجزای جداناپذیر غذاهای آنها بوده است.

چاشنی‌ها، بوافزارها و ادویه‌های مخصوص آشپزی ایرانیان را به‌طور کلی می‌توان به ۷ دسته تقسیم کرد: ۱. گیاهان معطرِ ریحان، نعناع، سیر، شوید، آویشن، مرزنجوش و مانند آنها؛ ۲. ادویه‌های برگرفته از گل مانند زعفران، میخک و گل محمدی؛ ۳. ریشه‌ها و غده‌های گیاهی زیرزمینی مانند زنجبیل، زردچوبه و ریشهٔ خردل؛ ۴. پوست‌های معطر گیاهی مانند دارچین و کاسیا؛ ۵. میوه‌های گیاهانی مانند انواع فلفل، زیـره، سـماق و رازیانه؛ ۶. عصارهٔ گل‌ها و گیاهانی مانند وانیل و گلاب؛ ۷. تخم و دانه‌های گیاهانی مانند جوزهندی، هِل و سیاه‌دانه[۸۵]. در هر یک از پاره‌فرهنگ‌های ایرانی بنا بر ذائقهٔ فرهنگورانش

گزیده‌ای از این چاشنی‌ها در غذاها به‌کار می‌رفت، مثلاً مردم کازرون از چاشنی‌هایی مطلوب فرهنگ آشپزی خود استفاده می‌کنند[۸۶].

بانوی ایرانی برای اندازه‌گیری مقدار چاشنی و ادویهٔ هر غذا، به ندرت از فنجان و قاشق پیمانه استفاده می‌کرد. او با نگاه کردن به حجم غذا و چشیدن آن می‌توانست مقدار مواد و چاشنی و ادویهٔ لازم آن غذا را دریابد. کاربرد به اندازهٔ ادویه و چاشنی در غذا هنری است که کدبانوان ایرانی در خلال سال‌ها آشپزی بردبارانهٔ خود به‌دست آورده‌اند[۸۷].

رنگ زرد و زعفرانی غذا خوشایند ذوق ایرانی و اشتهاآور بوده است. ازاین‌رو ایرانیان در پختن بیشتر غذاهای خود، به‌ویژه پلو و خورش و آبگوشت، معمولاً زعفران یا زردچوبه و گاهی هم هر دو را باهم به‌کار می‌بردند. در سال‌های اخیر نیز رنگ قرمز با افزودن گوجه فرنگی، یا رب آن جای خود را در میان غذاها باز کرده و جای بیشتر چاشنی‌های نغز ایرانی را گرفته است[۸۸].

ایرانیان در انتخاب چاشنی غذا، خواص صحّی و طبّی را هم در نظر می‌گرفته‌اند. مثلاً به خورش فسنجان، که گردو از مواد اصلی آن است و طبیعت گرم دارد و مناسب برای هر مزاجی نیست، آب انار یا رب انار که طبیعت سرد دارد، چاشنی می‌زنند تا آنرا سازگار با مزاج‌های سرد و گرم کنند. یا به خورش قورمه سبزی چاشنی آب غوره که طبیعت سرد دارد، می‌زنند تا گرمی طبیعت سبزیِ تره و جعفری خورش را بی‌اثر و طبع پذیر مزاج‌های گرم کنند[۸۹].

در آشپزی ایرانی پیاز و نعناع و سیرِ در روغن تفت داده شده به صورت پیازداغ، نعناع‌داغ و سیرداغ، و گاهی نیز مخلوطی از همهٔ آنها جای خاصی دارد و برای معطر و خوش‌طعم کردن برخی غذاها به‌کار می‌رود[۹۰]. مردم پاره‌ای از نواحی جنوب، پیازداغ را «بُن بریز»، یعنی ریختن بن یا شالودهٔ غذا می‌گویند. همه پیاز داغ‌ها معمولاً زردچوبه و قدری هم فلفل و برخی از آنها مانند پیازداغ‌های جنوب یا شمال سیر و فلفل بسیار دارند و عموماً طلایی پررنگ است. عطر و طعم خاص غذاهای پیازداغ‌دار هم از همین پیازداغ با سیر است[۹۱].

ایرانی‌ها برخی غذاها و خوراک‌های آیینی و تشریفاتی را برای چینش در سفره یا

پخش میان مردم به طرز زیبایی می‌آرایند. مثلاً روی آش رشته و آش شله قلمکار، یا کوفتهٔ سماق و هلیم بادمجان را با نعناع‌داغ یا پیازداغِ همراه با سیر، و روی شله زرد را با دارچین و خلال بادام یا پسته و گاهی نارگیل، و روی حلوا را با خلال بادام و پسته تزیین می‌کنند[۹۲]. پیاز را «مزهٔ تمام پختنی‌ها» و آنرا چون جان درتن و تن بی‌جان را چون چوب و سنگ دانسته‌اند[۹۳]. در نواحی ساحلی ایران، مانند سواحل دریای کاسپی و سواحل و جزایر خلیج فارس، از قدیم سیر در فرهنگ آشپزی بسیار کاربرد داشته[۹۴] و در فرهنگ آشپزی ترکمن‌ها پیاز و پیازداغ جای چاشنی غذا به‌کار می‌رفته است. بنا بر باور ترکمن‌ها، پیاز در «اون آش» (نوعی آش رشته) که در مراسم سوگواری پخته می‌شود، نقش عنصر میانجی میان جهان زندگان و مردگان را دارد و بوی عطر پیازداغ روان مردگان را شاد می‌کند[۹۵].

از شاخصه‌های تمییز میان فرهنگ غذایی مردم هر اقلیم با یکدیگر، یکی هم طرز و اندازهٔ استفاده از هریک از چاشنی‌ها و ادویه‌ها و دیگر مواد محرک و یا استفاده نکردن از آنها در پخت و پز غذاها است.

مردم عرب از دیرباز با مصرف ادویه و انواع آن که از هندوستان به سرزمین‌های عرب می‌آوردند و از آنجا به باختر می‌بردند، آشنا شده‌اند. درآشپزی عربی نوعی صمغ به نام « مَصطَکی»، یا «کُندر رومی» به‌کار می‌رود که در آشپزی امروز ایرانی شناخته نیست، ولیکن در آشپزی دورهٔ صفوی و در پخت بیشتر غذاها کاربرد داشته است. این صمغ را غالباً به بهارات[۹۶] می‌افزایند تا عطر و طعم خوشی به خورش‌ها بدهد. عناصر ترکیب دهندهٔ بهارات میان مردم هریک از سرزمین‌های ایران متفاوت بوده است، ولیکن اصلی‌ترین عناصر آن زیره، تخم گشنیز، دارچین، زنجبیل و گاهی میخک است که در ادویهٔ هندی نیز به کار می‌رود[۹۷].

جهان‌شمول شدن

یکی از جلوه‌های جهانی شدن فرهنگ‌ها، فرامرزی شدن غذاهای مردم سرزمین‌های گوناگون جهان است. امروزه غذاهایی که خاستگاه و ریشه در فرهنگ سنتی مردم جامعهٔ خاصی دارد همراه با روش‌های پخت و پز آنها از راه رسانه‌های عمومی نوشتاری و تصویری

و گفتاری، یا از راه پخت و عرضهٔ آنها در خوراک پزی‌ها و رستوران‌ها به آشپزخانه‌ها و سفره‌های مردم سرزمین‌های دیگر راه یافته است. مثلاً خوراک‌های ایرانی، هندی، ترکی، عربی، لبنانی، چینی، ژاپنی، اسپانیایی، ایتالیایی، فرانسوی و ملل دیگر فضای آشپزخانه‌های رستوران‌های یکدیگر و شهرهای بزرگ دیگر جهان و کم‌وبیش شماری از آشپزخانه‌های خانگی شهرنشینان را تسخیر کرده و از این راه مردم کشورهای مختلف جهان را با فرهنگ‌های یکدیگر آشنا نموده است[۹۸].

در روزگار کنونی براثر ارتباط جامعه‌های جهان و تأثیرگذاری و تأثیرپذیری فرهنگ آشپزی میان ملت‌ها و بالطبع همگون‌سازی برخی غذاها در سفرهٔ مردم جهان، همچنین تنوع غذایی و در دسترس بودن انواع مواد خوراکی و اختراع و تولید و کاربرد همگانی گونه‌های مختلف اسباب و وسایل نوین پخت و پز آشپزخانه، و توسعهٔ خوراک‌پزی‌های بازاری و رونق آشپزخانه‌های رستوران‌ها، هنر آشپزی تحول یافته و شیوه‌های نوین و یکسانی در کار طبخ در جهان پدیده آمده است. در آشپزی ایرانی شیوهٔ سنتی و ملی پخت و پز هرچند هنوز راه خود را ادامه می‌دهد، ولیکن در تقابل با شیوه‌های نوین آشپزی که از فرهنگ‌های دیگر به سرزمین ایران وارد شده و در آشپزخانه‌های برخی خانواده‌های ایرانی، به‌ویژه خانواده‌های شهری متجدد راه یافته، خواهی نخواهی تأثیراتی از بیرون پذیرفته و در همگامی با آشپزی خانوادهٔ جهانی کم‌وبیش صبغهٔ تازه‌ای به غذاهایش داده است.

در ایران تا اواخر دههٔ ۱۳۵۰ش/۱۹۷۰م برای کدبانوان ایرانی، حتی در خانواده‌های خیلی متجدد و غرب‌زده، پخت و پز روزانه از روی کتاب‌های دستور آشپزی به جای تقلید از دست‌پخت مادران بسیار عجیب می‌نمود. تا آن تاریخ پختن غذاهای غیرایرانی هنوز چندان در آشپزخانهٔ خانواده‌ها راه نیافته بود و خانواده‌های طبقات متوسط وحتی بالای جامعهٔ ایرانی پختن غذای ایرانی در خانه را به هر غذای غیرایرانی و فرنگی ترجیح می‌دادند. پختن و خوردن غذاهای فرنگی در خانه یا بیرون از خانه فقط در میان قشرهای محدودی از روشنفکران و متجددان جامعهٔ شهری معمول بود و خانهٔ ایرانی معمولاً جای امنی برای آشپزی بومی جلوه می‌نمود[۹۹]. از آن پس رفته رفته کتاب‌های دستور آشپزی ایرانی و فرنگی جای آموزش شفاهی آشپزی را در خانواده‌ها گرفت و با راه یافتن انواع

غذاهای غربی و غیرایرانی به حریم برخی خانواده‌ها و آشپزخانهٔ رستوران‌ها، و تقلید از الگوهای آشپزی فرنگی، نوعی هویت سازی اجتماعی نیز برای گروه کاربران این نوع خوراک‌ها در جامعهٔ شهری پدید آمد.

امروزه شیوهٔ آشپزی ایرانی و شرقی نیز در جامعه‌های اروپایی و آمریکایی نفوذ کرده و مجموعه‌ای از غذاهای شرقی در فرهنگ آشپزی آنها جای گرفته است[۱۰۰]. شمار بزرگی از ایرانیان مهاجر به اروپا و آمریکا و سایر کشورها، به‌ویژه مهاجران پس از انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ش، در شهرهای محل اقامت خود، به‌خصوص در شهرهای آمریکا رستوران‌های مخصوص غذاهای ایرانی برپا کرده‌اند و در آنها به پختن و عرضهٔ غذاهای خاص و معروف ایرانی مانند چلوکباب، چلوخورش و انواع پلوها به ایرانیان و علاقمندان و طالبان این غذاها پرداخته‌اند[۱۰۱]. در برخی رستوران‌های اروپایی و آمریکایی نیز مثل رستوران‌های انگلیسی شهر لندن پخت و عرضهٔ غذاهای ملی ایران و کشورهای دیگر مانند اشکمبه‌سیسی[(1)] (شکمبه یا سیراب و شیردان)، آبگوشت کله، کباب و برخی خورش‌ها تداول یافته و نشانه‌ای از بالندگی برای آنها شده است. رستوران‌های ایرانی و ترکی لندن نیز غذاهای ملی خود را به مشتریان خودی و خارجی عرضه می‌کنند. اینها نمونه‌ای از گرایش جهانی به آشنایی با فرهنگ آشپزی و غذاهای جامعه‌های یکدیگر است[۱۰۲].

نقش طبقاتی

برخی آشپزی ایرانی را هنری توده‌ای و پرورانده شده در خانه‌های مردم ساده یا حتی فقیر انگاشته و باور دارند که نمونهٔ هنر اعلای آشپزی از خانه‌های اعیان و اشراف سر درآورده و خورد و خوراک این گروه چیزی است کم‌وبیش همانند دستاوردهای آشپزی متعارف مردم، با این تفاوت که در آشپزخانه‌های اعیان مواد کمیاب و گرانبها، مانند گوشت و روغن و قند و برخی مواد دیگر بیشتر مصرف می‌شده است[۱۰۳]. اما چنان‌که می‌نماید هنر آشپزی ایرانی با پیچیدگی‌ها و ظرافت‌های هنری آن در تهیهٔ انواع غذاها از فرآورده‌های گوناگون کشاورزی و مواد کمیاب و گرانبهایی مانند گوشت، مرغ، ماهی

(1). Istanbul Işkembecisi

و انواع پرندگان باید، همان‌طورکه دریابندری هم به آن اشارهٔ ضمنی کرده، برآمده و دست‌پروردهٔ دربار شاهان و مردم نسبتاً مرفه و برخوردار از تنعم مادی طبقات میانه و بالای جامعهٔ شهرنشین و توسعه یافته در آشپزخانه‌های این گروه بوده باشد، که در فراهم کردن انواع مواد خوراکی و طبخ غذاهای متنوع و مجلل توانایی داشته‌اند. مردم تنگدست و فقیر طبقات پایین در پروردن و توسعهٔ آشپزی نقش چندان زیادی نداشته‌اند. غذای اصلی و همگانی آنها بیشتر نان بود که همراه با چند نوع غذای سادهٔ تهیه شده از موادی کم هزینه مانند آش، کلّه جوش، اشکنه و جز آن از آشپزخانه‌های آنها بیرون می‌آمد[۱۰۴]. ترکیب عمدهٔ غذای این گروه در قرون وسطا آرد بود که در پختن بیشتر غذاها، به‌ویژه آش که در میان مردم سراسر مناطق بیابانی و کویری ایران و دشت‌های آسیای مرکزی اشتراک داشت، به‌کار می‌رفت[۱۰۵]. نان و آب‌دوغ‌خیار و برخی غذاهای سادهٔ محلی و قومی دیگر غذای تودهٔ مردم و سپاهیان، و پلاو و حلویات غذای اعیان بود[۱۰۶]. از غذاهای ساده طبخ دیگر در سفرهٔ تودهٔ مردم فقیر، خوراک کله و پاچه و سیراب و شیردان بود که اعیان و حتی مردم قشر میانه کمتر آنها را می‌خوردند. کسانی را هم که کارشان در دورهٔ صفوی پاک کردن و پختن و فروختن کله و پاچه یا سیرابی و شیردان بود «گَنده پاک کن» می‌نامیدند[۱۰۷]. غذای سادهٔ دیگر بادنجان روی ریگ بود که در تهیهٔ آن بادنجان را در تنور سنگکی می‌پختند و بعد پوستش را می‌کندند و خرد می‌کردند و آنگاه ماست و نمک و فلفل بر آن می‌زدند و می‌خوردند[۱۰۸]. غذای مردم نادار تهران و شمیران هم پاچه‌پلو بود که آنرا با برنج و پاچهٔ گوسفند، به جای گوشت تهیه می‌کردند[۱۰۹].

هنر آشپزی عالی[(1)] در میان مردم طبقهٔ بالای ایران شیوع داشت. در آشپزی این طبقه رسم بسیار چشمگیر کاربرد گوشت با میوه و مواد به‌دست آمده از میوه‌ها مانند مغز گردو یا سبزی‌هایی از جمله ریواس و کنگر بود. ترکیب گوشت و میوه در پختن غذاها حتی به دوران پیش ازاسلام و در تمامی فلات ایران و تمدن‌های جوامع آسیای مرکزی و قفقاز کهن باز می‌گردد. بقایایی از سنت آشپزی از ترکیب گوشت و نوعی میوه هنوز در میان ارمنیان، به‌ویژه در میان گرجیان و اقوام منتسب به قفقاز و در غذاهای

(1). Haute Cuisine

محلی ایرانی بازمانده است. غذای فسنجان نمونهٔ شاخص از این سنت آشپزی است[۱۱۰].

آشپزخانه یا مطبخ

جای مخصوص پخت و پز و آماده کردن غذا و نگهداری مواد خوراکی است. رکن اصلی آشپزخانه اجاق یا آتشدان است که روی آن مواد خام خوراکی را با روش‌های گوناگون به مواد پختهٔ غذایی تبدیل می‌کنند. در زبان و ادب فارسی کلمات دیگری مترادف و هم معنای آشپزخانه به‌کار می‌رود. آشپزخانه شکل و کارکرد خصوصیِ خانگی، اعیانی و درباری، و عمومیِ رسمی و بازاری دارد. در گذشته، به آشپزخانه‌های شاهی و خانقاهی و عمومی «کارخانه» هم می‌گفتند[۱۱۱].

اجاق

الف ـ پیشینه

زمانی‌که آتشِ افروخته مهار و تحت کنترل و نظارت انسان درآمد، انسان از آن برای گرمازایی و پختن مواد خام، به ویژه کباب کردن گوشت حیوانات استفاده کرد. آثار بازماندهٔ برخی چاله‌های آتش و اجاق‌های سنگی سادهٔ ابتدایی از عهد انسان نئاندرتال در دورهٔ پارینه‌سنگی، و به‌دست آمدن اجاقی با هواکشی که ظاهراً هوای تازه را وارد اجاق می‌کرد، در کلبه‌ای بر روی تل ماسه‌ای در اوکراین، حکایت از شکل یافتن فرهنگ پخت و پز دارد[۱۱۲]. خاکستر به جا مانده از اجاق‌های کاهگلی هزارهٔ ششم تا چهارم پیش از میلاد در لایه‌های مختلف تپه زاغهٔ قزوین و تپهٔ جعفرآباد خوزستان و تپه سیلک کاشان، و آثار اجاقی در گودین تپهٔ کنگاور با دودکش‌هایی درون دیوار نشان از قدمت بهره‌گیری خانواده‌های استقرار یافتهٔ ایرانی از این سازه هم برای گرما و هم برای پختن غذا دارد[۱۱۳].

پس از دستیابی انسان به ظرف‌های سنگی و سفالی و راه یافتن آتش مهار شده به محل زیست انسان، طبخ غذا با آتش جایگاه ویژه‌ای در زندگی بشر یافت. انسان برای استفادهٔ بهینه از آتش در پخت و پز، اجاق، رکن اصلی آشپزی را ساخت. اجاق‌های اولیه بسیار ساده و به‌صورت چاله و بعد اجاق‌هایی دیواره‌دار از گل، سنگ و یا خشت خام بود. در آغاز سدهٔ سوم پیش از میلاد، در معماری خانه‌های ایرانی اجاق‌های گلی را در

مدخل خانه می‌ساختند که دو بخش داشت، یکی برای طبخ غذا و دیگری احتمالاً برای پختن نان[۱۱۴]. پیدایی و رواج فن آجرپزی و ساخت اجاق‌های آجری در خانـه، شـکل اجاق‌های خوراک‌پزی را توسعه داد و راه را برای ایجاد فضایی مناسب برای آشپزخانه و تسهیل کار پخت غذا گشود.

شکل سادهٔ اجاق‌های اولیه در اجتماعات انسانی را می‌توان در جامعه‌های عشایری امروز ایران دید. عشایر هرجا چادر برمی‌افرازند، چاله‌ای در بخش زن‌نشین چادر برای پخت و پز و استفاده از گرمازایی آن در زمستان، و چاله‌ای هم در بیرون از چادر برای مواقع ضروری یا پخت و پز در فصول گرم می‌سازند. این چاله‌ها را گرد یا مستطیل شکل به عمق ۱۰ تا ۳۰ سانتی‌متر می‌کَنَند و قسمتی از دور دهانهٔ آنها را سنگ می‌چینند[۱۱۵].

تنور نان‌پزی که از اجزای اصلی خانه‌های سنتی در برخی از جامعه‌های شـهری و روستایی ایران بوده، غالباً نقش و کاربری اجاق را نیز ایفا می‌کرده است. در خانه‌های ایرانی، تنور را در وسط اتاق و در داخل زمین می‌ساختند و در تمام سال در آن نـان می‌پختند و از آن برای پخت و پز نیز استفاده می‌کردند[۱۱۶].

ب ـ اجاق‌بندی

با تحول و تکامل جامعهٔ انسانی، اجاق به صورت رکنی از ارکان بایستهٔ محل زیست خانواده‌ها درآمد و جایی معین و ثابت در خانه یافت. در شهرهای ایران، به‌ویژه تهران، رسم بود که پس از پایان یافتن بنای تمامی ارکان خانه، اجاق خانه را می‌ساختند. برخی فرجام بنّایی را که اجاق می‌ساخت، آوارگی می‌دانستند[۱۱۷]، ازاین‌رو، برخی بنّایـان بـا کراهت به ساختن اجاق یا اجاق‌بندی در خانه‌ها تن در می‌دادند، ولیکن «اجاق بستن» و یا «اجاق زدن» موقت برای پختن غذاهای عزاداری و نذری را با اشتیاق می‌پذیرفتند. پس از بستن یا زدن اجاق، معمار یا بنّا از صاحبخانه خلعت و انعام می‌گرفت و صاحب خانه نیز برای شروع پخت و پز در اجاق به خویشان و آشنایان ولیمه (مهمانی) می‌داد.

باورهای عرفی و اعتقادات مذهبی ایرانیان در ساختنِ جهتِ اجـاق تـأثیر داشـت. اجاق‌های آشپزخانه را معمولاً شرقی ـ غربی می‌ساختند، زیرا پخت و پز کردن در پشت اجاق‌های رو به مشرق را که به سوی درآمدن خورشید و مشهد امام رضا(ع) است، موجب

افزونی برکت و نعمت می‌دانستند. از سوی دیگر، ایستادن و پخت و پز کردن در پای اجاق‌های شمالی ـ جنوبی را ناپسند می‌دانستند، زیرا اجاق رو به جنوب را، رو به سوی آتشکده، و ایستادن و آشپزی پشت آنرا نوعی تجدید آیین زردشتی، و اجاق رو به شمال را، پشت به قبله ایستادن، و پخت و پز در پای آنرا بی‌احترامی به خانهٔ خدا و خالق نعمت‌ها می‌پنداشتند[۱۱۸].

ج ـ قداست

در فرهنگ ایرانی آتش و اجاق هر دو جایگاهی مقدس و متبرک داشته است. اجاق مفهوم خانه، خانواده، زاد و رود، دوده و خاندان را می‌رسانده و به این مفهوم در متون فارسی بسیار به کار رفته است. حاج سیاح در *خاطرات*[۱۱۹] خود می‌نویسد: «مقدرات مردم را ... با تسخیر و جن‌گیری و نذر به فلان سید یا اجاق و ... می‌خواهند به وفق دلخواه ایشان کنند». «اجاق زاده»، «اجاقی» و «اجاقلو» هم به معنا و مفهوم «دارای خاندان شریف و نجیب بودن» و «خاندان و دودمان شریف و اصیل و صاحب کشف و کرامات» آمده است. جنبهٔ قدسیانهٔ اجاق به آشپزخانه نیز قداست بخشیده بود. قداست اجاق و آشپزخانه نزد اهل فتوت چندان بود که به هنگام ورود به «کارخانه» (= آشپزخانه) با پای راست داخل می‌شدند و اول نظر بر «اجاق» و بعد بر «دیگ» می‌انداختند[۱۲۰].

اجاق روشن و گرم در بیشتر فرهنگ‌های جهان نیز کنایه از خانه و به مفهوم خانواده و دودمان به شمار می‌رود. جمع شدن اعضای خانواده در گرداگرد اجاق آشپزی برای خوردن غذا استعاره‌ای از استواری و انسجام خانواده دانسته شده است[۱۲۱].

در فرهنگ ایران، اجاقِ روشن، مظهر و نمادی از خانوادهٔ پویایِ دارای عَقَبِه و زاد و رود، و اجاقِ بی‌آتش و خاموش، یا به اصطلاح «اجاق کور»، مظهر خانوادهٔ بی‌فرزند (به ویژه بدون فرزند ذکور) و زن نازا به شمار می‌آمده است. بنابر باور عامه، آوردن فرزند پسر، اجاق خانهٔ مرد را روشن و عقبه‌دار، و نیاوردن فرزند، اجاق خانه و اجاق مرد را کور و بی‌نور و بی‌عقبه می‌کند[۱۲۲].

آشپزخانهٔ خصوصی خانگی

الف ـ آشپزخانه‌های سنتی

در هر خانه معمولاً همراه با ارکان دیگر خانه فضایی مخصوص برای آشپزی می‌ساختند. آشپزخانه را ابتدا در جایی دور از عمارت یعنی بیرون از فضای محل سکونت خانواده، در حیاط، یا با چند پله در زیرزمین و زیر ساختمان می‌ساختند[۱۲۳]، تا محل پخت و پز از دیدهٔ همه پوشیده باشد: «گفتم به ضحاک: باید آشخانه/ پنهان باشد از خویش و بیگانه»[۱۲۴] و دود و دم آشپزی و بوی غذا شامهٔ اعضای خانواده و دیگران را نیازارد. در برخی جاها هم دور اجاق را دیوارکی می‌کشیدند که به شکل کوره‌های تقطیر مایعات درمی‌آمد[۱۲۵].

معماری ارکان آشپزخانه‌های قدیم ساده و اجاق‌ها و تجهیزات درون آن کم‌وبیش بی‌آرایه بود. در بخشی از آشپزخانه اجاق‌های خشتی، سنگی یا آجری خوراک‌پزی و در گوشهٔ برخی از آشپزخانه‌ها نیز چال کم‌عمقی در کف زمین برای چاله یا تنور نان پزی قرارداشت. تخت یا پیشخوانی برای آماده کردن مواد غذایی معمولاً در نزدیک اجاق، و رف‌ها و طاقچه‌هایی برای گذاشتن اسباب و ظروف آشپزی در دیوارهای دورادور آشپزخانه می‌ساختند. چاهک آب با دهانه‌ای تنگ و برجسته برای آبکش کردن برنج و ظرف‌شویی در کف زمین آشپزخانه بود[۱۲۶].

برای انبار کردن و ذخیرهٔ مواد خوراکی، میوه، آذوقه و اسباب و لوازم آشپزخانه در هر خانه پستو و کَتّه و جایی معمولاً در داخل یا نزدیک آشپزخانه در نظر می‌گرفتند. در قدیم، به‌ویژه در دورهٔ صفوی و حتی قاجار این نوع انباری و نیز اسباب مطبخ را در دربار پادشاهان و بزرگان «حویج‌خانه» (مخفف حوایج)[۱۲۷]: «غلامی چند باورچی با دیگ و دیگ بر[۱۲۸] و حویج‌خانه به‌در رفتند» می‌نامیدند[۱۲۹]. در دربار صفویان انباری که در آن انواع سبزی و میوهٔ مورد نیاز مطبخ سلطنتی را نگهداری می‌کردند، «یمیش‌خانه» و گردانندهٔ آنرا «یمیشچی‌باشی» می‌نامیدند[۱۳۰].

فضای آشپزخانه‌های سنتی اولیه به هنگام پختن غذا براثر سوزاندن هیزم و خار و خاشاک و فضولات حیوانات و نداشتن دودکش یا هواکش مناسبی که دود اجاق را به بیرون از محل آشپزخانه یا به پشت بام ببرد، همیشه آکنده از دود بود. برخی خانواده‌ها

برای کم دود کردن مواد سوختی و نامطلوب نبودن بوی دود، از هیزم خشک درختانی خاص استفاده می‌کردند. با همهٔ اینها، عموم آشپزخانه‌های سنتی قدیم دود گرفته و سیاه بود، به‌طوری‌که «هرجا که مطبخ» می‌دیدی «به نظر «تونهٔ (= تون) حمام» می‌آمد[۱۳۱]. دود مواد سوختی آشپزی چندان زیاد بود که حضرت رسول(ص) «به دود مطبخ خود نرنجاندن» را از حقوق همسایه و حرمت به او دانسته‌اند[۱۳۲].

آشپزخانهٔ ایرانی جای آفرینش هنرهای آشپزی و گردآوردن اعضای خانواده دور اجاق روشن و گرم خانواده و ایجاد همبستگی میان آنها بوده است. ازاین‌رو ایرانیان باور داشتند که اجاق آشپزخانه پیوسته باید روشن و از آن دود برخیزد. آن خانه را «کز مطبخ او دود همی برناید»[۱۳۳] و دود گرفته و سیاه‌اندود نبود، نشانهٔ خِست و لئامت صاحبخانه و «مطبخ سفید داشتن» را کنایه از خسیس بودن و از طعام خالی بودن آشپزخانهٔ او می‌دانستند، و از کسی که «کاسه سیه دارد و مطبخ سفید»[۱۳۴] چشمداشت بذل و بخشش نداشتند. در کتاب *تاریخ‌الوزراء* در وصف تنگ‌نظری و دست‌خشکی شمس‌الملک عثمان، پسر نظام‌الملک آمده که «مطبخ پاکیزک او شکوهی داشت و به خاکستر ملوث نشدی»[۱۳۵].

ب ـ آشپزخانه‌های امروزی

در تحول و گذار تاریخی از سنت به تجدد و تبدیل خانه‌های سنتی قدیم به خانه‌های نوین امروزی، آشپزخانه از بیرون بنا و گوشهٔ حیاط خانه و زیرزمین به درون فضای زیست اعضای خانواده منتقل شده است. در این دگرگونی و جابه‌جایی، نخست آشپزخانه در مکانی نزدیک در ورودی اصلی خانه قرار گرفت تا مواد خام تهیه شده از بیرون خانه سریع‌تر در آن جای گیرد. بعد به فضایی امن در بخش میانیِ قسمت بستهٔ خانه و کنار فضای اتاق مخصوص نشیمن و اتاق غذاخوری یا ناهارخوری رفت و از راه در یا دریچه‌ای تعبیه شده در دیوار میانی با آنها ارتباط یافت. چندی بعد هم در و دیوار حایل میان فضاهای ناهارخوری و آشپزخانه برداشته شد و فضای آشپزخانه به سوی ناهارخوری باز و به اصطلاح «اوپن»[(1)] شد و به آن پیوست. امروزه آشپزخانه‌هایی که در فضای بسته

(1). Open

و تاریک خانه قرار گرفته‌اند، معمولاً از روشنایی و تهویهٔ طبیعی پنجره یا از وسایل روشنایی و تهویه‌های دیگر مانند «پاسیو»[(1)] (فضای روباز یا سقف‌دار شیشه‌ای برای نورگیری) نور و هوا می‌گیرند. بنا بر نظر برخی، تغییر وضعیت مکانی آشپرخانه و آمدن آن در فضای بسته و در جوار فضاهای نشیمن و خوابِ اعضای خانواده، تحولی در مسیر فراهم شدن آسایش و راحتی بیشتر در شیوهٔ زندگی مردم در عصر کنونی فراهم کرده است. عرضهٔ گاز بوتان در ایران در دههٔ ۱۳۴۰ش و استفاده از آن در آشپزخانه‌ها نیز پاکیزگی فضای پخت و پز را در محیط زیست به دنبال آورد[۱۳۶].

رفته رفته معماری داخلی آشپزخانه نیز تغییر یافت و از شکل سنتی خود درآمد و با آرایه‌ها و تزیینات جدید آراسته شد. در این هنگام رف و طاقچه و اجاق‌های گلی و آجری جای خود را به دولابچه، قفسه، گنجه و کابینت‌های چوبی و فلزی ساده و تزیینی و اجاق‌های فرنگی نفتی و گازی و برقی داد. با مجهز شدن فضای آشپزخانه با اسباب و وسایل تسهیل کنندهٔ پخت و پز مانند چراغ‌ها و ماشین‌های گوناگون و لگن‌ها و ماشین‌های شستشو، تحولی در کاربری مطبخ نیز روی داد و آشپزخانه در کانون زندگی جمعی خانواده قرار گرفت[۱۳۷].

تحول فضایی آشپزخانه و بیرون آمدن از وضعیت دخمه‌گونهٔ پیشین و در دسترس قرارگرفتن و نزدیک و همجوار شدن با فضای زیست زندگی امروزی خانواده‌ها، همچنین برخوردارشدن آن از فضا و چشم‌انداز مناسب و نور و تهویهٔ خوب و کافی، اهمیت و اعتبار آشپزخانه را به مثابهٔ اصلی‌ترین رکن خانه در گرد هم‌آوری اعضای خانواده و تغذیهٔ آنها و خوردن غذای گهگاهی در آن آشکار کرد[۱۳۸]. همراه با تحول معماری آشپزخانه، نگهداری و محافظت از مواد غذایی نیز از طریق دود دادن، یخ زدن در بخار یا فریز کردن و راه‌های دیگر توسعه یافت. با جانشین شدن انواع اجاق فرنگی (فر: اجاق نفت‌سوز یا گازسوز)، برقی، الکتریکی، و مایکروویو (موج ریز) به جای اجاق‌های هیزمی و زغالی قدیمی و منقل‌های فرنگی (منقل فلزی) و چراغ‌های خوراک‌پزی نفتی، و آمدن انواع یخچال و فریزر (یخ‌گیر یا یخ‌بند) و اسباب و وسایل جدید آماده کردن مواد برای طبخ و

(1). Patio

به کارگرفتن آنها در آشپزخانه‌ها، شکل معماری آشپزخانه تغییر یافت و در شیوه‌های پخت و پز نیز دگرگونی‌هایی پدیدآمد و همهٔ آنها به کارآمدی آشپزان و توسعهٔ هنرآشپزی شتاب بخشید[۱۳۹]. امروزه در آشپزخانه می‌توان مجموعه‌ای از اسباب و ظروف و روش‌های آشپزی قدیمی و سنتی و نوین را در کنار و همراه هم مشاهده کرد. کدبانوی آشنا به هنر آشپزی نیز توانسته است در آشپزخانه به‌خوبی میان شیوه‌های کهنه و نو وفاق پدید آورد.

آشپزخانهٔ اعیانی ـ درباری

در متون تاریخی جسته و گریخته به عریض و طویل و پرتجمل بودن آشپزخانه‌های شاهان، بزرگان، امیران و خلیفگان، و تعدد آشپز و کمک آشپز و حشم و خدمه و اسباب و وسایل آشپزخانهٔ آنها در تهیهٔ خوراک‌های متنوع و عالی اشاره کرده‌اند. مثلاً فخرالدین ابوسلیمان داوود بناکتی در تاریخ خود (نوشته‌ای از ۷۱۷ق)[۱۴۰] به گستردگی آشپزخانهٔ عمرو لیث اشاره می‌کند که ۳۰۰ شتر فقط اسباب مطبخ او را در سفرها می‌کشیدند. محمد بن منصور مبارکشاه در *آداب‌الحرب والشجاعه* (تألیف ۶۲۶-۶۳۳ق) ۱۰۰۰ اشتر را هم برای حمل وسایل آشپزخانهٔ امیر کم دانسته و نوشته که وکیل مطبخ او درخواست ۱۰۰ شتر دیگر می‌کند[۱۴۱]. قاضی منهاج سراج جوزجانی (وفات: ۶۵۸ق) در *طبقات ناصری*[۱۴۲] در گستردگی آشپزخانهٔ ابومسلم مروزی می‌نویسد که ۱۲۰۰ سر بارکش اسباب مطبخ او را حمل می‌کردند.

در دورهٔ صفویان و قاجاریان، بیرونی و اندرونی خانه‌های اشراف و رجال مملکتی هریک آشپزخانه‌ای جداگانه و اختصاصی داشت. مسئولیت آشپزخانهٔ بیرونی با آشپز و آشپزخانهٔ اندرونی برعهدهٔ یکی از کنیزان آشپز بود[۱۴۳]. برخی از اعیان به‌جز حیاط بیرونی و حیاط اندرونی، حیاط دیگری هم به نام حیاط آشپزخانه داشتند[۱۴۴]. در این حیاط آشپزان و آشپزباشی و عملهٔ آشپزخانه زندگی می‌کردند و در آشپزخانهٔ آن غذاهای روزانهٔ اهل خانه و مهمانان را آماده می‌کردند.

در اندرون ساختمان‌های ارگ شاهی در دورهٔ ناصری دو آشپزخانه، یکی در داخل محوطه و مخصوص شاه و نزدیکان او، و یکی هم در بیرون حصار و در خیابان احمد

شاهی برای زنان و خدمتگزاران دربار دایر بود[۱۴۵].

در آشپزخانهٔ شاهان صفوی، بنابر نوشتهٔ شاردن هر روز معمولاً یک بار برای درباریان و حرمسرا، و دو بار برای شخص شاه و زنان آبستن حرم، غذا می‌پختند و می‌فرستادند[۱۴۶].

در آشپزخانه‌های سلاطین قاجار هر روز چند برابر خوراک مورد مصرف افراد انـدرون غذا تهیه می‌شد و اطرافیان اهل اندرون را هم از آن نصیبی بود. هر ناهار و شام، مجمعه (= مجموعه: سینی گرد و بزرگ)هایی از اطعمه و اشربهٔ سهم خدمهٔ اندرون را از مطبخ‌های شاهانه به خانه‌های بیرون و پیرامون ارگ می‌بردند و می‌فروختند. پس مانده‌های غذا را هم در میان فقرا پخش می‌کردند. غذاهای هر مجمعه بنا بر فصل سال، قابی پلو مانند شیرین‌پلو با یک مرغ در لای آن، بشقابی حلوای زعفرانی، چند گُل شامی، پیاله‌ای ترشی، ظرفی مربا، و تُنگی دوغ یا شربت، یا چلوخورش، چلوکباب، سبزی‌پلو با کوکو و ماهی، یا باقلاپلو همراه اشربه و حلویات و میوه‌های سال بودند[۱۴۷].

اسباب آشپزخانه

برای آماده کردن مواد خوراکی و پختن غذا به ابزارها و وسـایل و ظـرف‌هـایی بـا کاربری‌های گوناگونی نیازاست. درآغاز انسان از ابزارها و اسباب سـاده و معـدودی در آشپزی استفاده می‌کرد. رفته رفته بـه شـمار و تنـوع و پیچیـدگی آنهـا افـزوده شـد به‌طوری‌که امروزه در آشپزخانه‌ها فهرست بلند بالایی از انواع اسباب آشپزی سنتی قدیم و نوین به کار می‌رود. ابزارها و وسایل گوناگونی با کاربری‌های متفاوت از ساده‌ترین دست ساخته‌های بشر تا پیچیده‌ترین محصولات تولیدی کارخانه‌ها برای آماده کردن، عمل آوردن، پختن و نگهداری غذا، در میان مردم سرزمین‌های جهان، از کهن‌ترین زمـان تاکنون به‌کار می‌رفته است. این ابزارها و وسایل را از جنس‌هایی مانند استخوان، چوب، گل، سنگ، چرم، سفال پخته، چینی، فلز، به ویژه مس و آلومینیوم و جنس‌های دیگر می‌ساخته‌اند.

بنا بر یک روایت اسطوره‌ای، وقتی حضرت ابراهیم(ع) خواست خانهٔ کعبه را بسازد، جبرییل به فرمان خداوند نخستین بار «همهٔ اسباب طبخ» مانند سفره‌ای از «پوست قوچ سفید» که قبلاً جبرییل برای قربانی کردن « از جهت آدم و حوا از بهشت آورده» بود،

یک تختهٔ نان بندی از چوب درخت طوبی، نان تراش از چوب طبرقو (ظاهراً تبرخون که به معنای عناب است)، یک دیگ با سرپوش و یک کفگیر برای او آورد[۱۴۸] تا آشپزخانه‌ای دایر کند و برای کارگران خانهٔ خدا غذا بپزد.

بنا بر تحقیقات باستان‌شناسان، در دورهٔ پارینه‌سنگی پیشین، استفاده از بطری‌های چرمی و ظرف‌های ساخته شده از پوست تنهٔ درختان یا چوب برای آشپزی استفاده می‌کرده‌اند[۱۴۹]. اتیس میسن(۱) در *سهم زن در فرهنگ نخستین*(۲) کاربرد آتش در ساختن ابزارهای چوبی، به ویژه ظرف‌های چوبی ضد آب و نسوز برای آشپزی و نگهداری و انبارکردن خوراکی‌ها را از برجسته‌ترین دستاوردهای زنان و تحولی در فن آشپزی دانسته است. سرانجام هم زنان چگونگی ساختن ظروف و اسباب آشپزی را از خاک رس و به کمک آتش آموختند[۱۵۰].

در دربار فاطمی مصر از چوب خلنگ (چوب شمشاد) که در کنارهٔ دریای کاسپی در گرگان بارگیری و به مصر فرستاده می‌شد، برای ساختن ظروف چوبی آشپزی همراه با ظروف چینی نقش‌دار استفاده می‌کردند. از فلز برنج نیز برای ساخت اسباب آشپزخانه استفاده می‌کردند. آدام متز از ناصر خسرو برای کاربرد قدرهای (قدر= دیگ) برنجی شاهد می‌آورده است[۱۵۱]. البته ناصرخسرو از سبوهای برنجی دمشقی سی منی که زنان با آنها آب حمل و نگهداری می‌کردند یاد می‌کند و نه دیگ[۱۵۲]. در گذشته، مردم عرب و ایرانیان بیشتر از ظروف مسی در آشپزی استفاده می‌کردند. ازاین‌رو در میان عرب‌ها اسباب و وسایل آشپزی را «صفر»، یعنی مس هم می‌نامیدند[۱۵۳]. ظروف مسی را در بیشتر جاها، پیش از کاربرد معمولاً با قلع سفید می‌کردند. ظروف مسی آنچنان سفید می‌شد که به گفتهٔ الثاریوس[۱۵۴] به صورت نقره می‌نمود. بغدادی، نویسندهٔ دورهٔ عباسی، بهترین ظروف برای آشپزی را، نخست دیگ‌های سنگی، سپس دیگ‌های سفالی و آنگاه از روی ضرورت و ناچاری دیگ‌های مسی قلع‌اندود دانسته است. او پختن غذا در دیگ مسی سفید نشده با قلع را ناشایست و بد می‌دانست[۱۵۵].

مهم‌ترین وسایل و اسباب آشپزی عبارت بودند از: ابزارها و وسایل خرد و نرم کردن

---

(1). Otis T. Mason (2). Woman's Share in Primitive Culture

غلات و حبوب و دانه‌ها مانند دستاس‌ها و هاون‌های کوچک و بزرگ سنگی، چوبی و فلزی (هاون یکی از اسباب‌های بسیار لازم در آشپزخانه بود که با آن دانه‌های ادویه، سنگ نمک، بلغور، خرده‌های نان خشک، سبزی و چیزهایی مانند آنها را می‌کوبیدند و خرد و نرم می‌کردند. همچنین از گرد آجری که در هاون کوبیده و نرم می‌کردند برای پاکیزه کردن و جلا دادن ظروف مسی و برنجی استفاده می‌کردند[۱۵۶]. ابزارهای بریدن و تکه تکه کردن مواد غذایی مانند انواع ساطور و کارد و چاقو؛ ابزارهای بیختن مانند الک و غربال؛ ابزارهای خمیرکردن و پختن نان مانند لاوک یا تشت خمیرزنی، تخته و وردنه یا چوبهٔ بازکردن چانهٔ خمیر، ساج یا طبق نان‌بندی، سیخ و انبرک نان‌پزی، سبد و سفرهٔ خمیر و نان؛ ظروف و وسایل پختن مواد غذایی مانند «قِدر» (دیگ) و دیگچه به اندازه‌های گوناگون، دیگ بردیگ[۱۵۷]، پاتیل، تابه یا مِقلا، کماجدان، قابلمه، انواع کفگیر، کفجه یا قاشق، انواع کاسه و سُکُرِه (کاسهٔ سفالی و پیاله) و بشقاب و کاسهٔ ماست‌خوری، منقل و سیخ یا سَفُود کباب‌پزی؛ تبر و ابزار خرد کردن چوب و هیزم برای سوخت، انبر، آتش گردان، بادبزن دستی، خاک‌انداز و بادگیر برای افروختن آتش؛ ابزارهای تیزکردن مانند سنگ‌فسان یا سنگ‌ساب؛ ظرف‌های نگهداری و ذخیرهٔ مواد خوراکی جامد و مایع مانند خُم و خُمره و خُمچه، مشک و خیک، کندو و تاپو، جوال و کیسه، سبو و کوزه، جعبه و قوطی‌های فلزی و شیشه‌ای مخصوص نگهداری ادویه و سبزی، سینی‌های گرد مسین یا نقره‌ای، دوری‌ها و قاشق‌های چوبی بزرگ و کوچک و بسیاری ظروف دیگر از جملهٔ اسباب آشپزخانه بودند[۱۵۸].

سوخت آشپزخانه

انسان‌های اولیه در عصر سنگ و دورهٔ غارنشینی معمولاً از چوب و خرده استخوان‌هایی که مغز آنها را خورده بودند، برای سوزاندن و کباب کردن گوشت و پختن خوراک استفاده می‌کردند[۱۵۹]. بعدها انسان از هیزم، زغال چوب و زغال سنگ برای سوخت اجاق‌های خوراک‌پزی خود استفاده کرد. به احتمال زیاد هیچ چیز به اندازهٔ توسعهٔ اجاق‌هایی که در گذشته با چنین مواد سوختی گرم می‌شدند[۱۶۰] و به ویژه اختراع اجاق‌های مدرن کنونی و نیروی به کاراندازندهٔ آنها همراه با تولید اسباب نوین آشپزی

به پیشرفت سریع فنون آشپزی در جهان کمک نکرده است.

سوخت عمومی مردم ایران در سده‌های ۳ و ۴ق هیزم بود. مؤلف *کتاب الطبیخ* آشپزان را به انتخاب چوب خشک زیتون، بلوط و مانند آنها که دود زیاد و تند ندارد، برای پخت و پز سفارش می‌کند و آنها را مؤکداً از استفادهٔ چوب انجیر و چوب‌های شیره‌دار دودزا دور می‌دارد[۱۶۱].

بنا بر نوشتهٔ بیرونی در *صیدنه*[۱۶۲]، مردم آبادی‌های اطراف رشته کوه‌های زرافشان (در آسیای مرکزی) در کوه‌های بُتّم، در بخش علیای رود زرافشان، سوراخ‌هایی می‌کندند و بخار نوشادُر ساطع شده از آنها را از راه‌های کاریزمانندی به خانه‌های خود می‌آوردند و با فراهم کردن اجاق‌های مخصوصی از آن برای پختن غذا استفاده می‌کردند. مردم از زغال نیز در هرجا که چوب به فراوانی یافت می‌شد، ازجمله در میان مردم آبادی‌های فرغانهٔ ایران، بهره می‌جستند. مردمی که توانایی خرید هیزم را نداشتند از برگ‌های خشک و «سَعَف» (شاخه و برگ خرما) استفاده می‌کردند. مردم عراق عموماً خاربُن‌ها و بته‌های خار می‌سوزانیدند. مردم تنگدست فضولات حیوانات و فضولات خشک شدهٔ آدمیان را برای سوخت به‌کار می‌بردند. فضولات خشک شده را در بازارها می‌فروختند. خاک اره نیز از مواد سوختی مردم بود[۱۶۳]. در زمان صفویان، مردم ده‌نشین غالباً از تپاله‌های خشک شدهٔ گاو برای سوخت استفاده می‌کردند و گاهی آنها را به مردم فقیر شهر نیز می‌فروختند[۱۶۴]. الئاریوس از کاربرد هیزم، بوته‌های خار وتپالهٔ گاو و شتر برای روشن کردن اجاق آشپزی در دورهٔ صفوی یاد می‌کند. بهترین مواد سوختی برای پختنی‌ها، هیزم خشک و پر مغز، مانند هیزم درختان طاق و سقز و بادام و زردآلو بود. مردم ایران معمولاً هیزم تر و بی‌مغز، مانند هیزم درختان بید و صنوبر را که برای مصرف پختنی‌ها نیکو نبودند و آنها را تباه می‌کردند، کمتر به‌کار می‌بردند[۱۶۵]. هیزم خشک، به‌ویژه هیزم درخت زیتون و «سِندِیان» (درخت بلوط) و «دَقَل» (نوعی درخت خرمای مرغوب) را برای دودزا نبودن و دود نامطلوب نداشتن، بسیار مناسب می‌دانستند[۱۶۶]. برخی چوب درخت‌های میوه و درخت‌های جنگلی را که خوب سوزند و آتش بادوام دارند، برای آشپزی توصیه می‌کنند. چوب کاج را جرقه‌زا و چوب درختان توت و بید را نامناسب و زغال چوبی را خوش‌سوز می‌دانستند که سنگین، سفت و خیلی سیاه باشد

و صدای خرده‌چینی بدهد. برای سوخت چراغ خوراک‌پزی نیز نفت خوب تصفیه شده را که دود نمی‌کند، مناسب می‌دانستند[۱۶۷].

برخی از اعیان ایرانی برای انبارکردن سوخت و هیزم مورد مصرف سالانهٔ خود در خانه‌هایشان هیزم‌دان یا هیزم‌خانه داشتند که آنرا « اُدن‌خانه یا اُدون‌خانه» می‌نامیدند (اُدون: هیزم)، گردآورندهٔ هیزم و هیزم‌فروش را ادونچی؛ رئیس هیمه‌خانهٔ سلطنتی، صاحب جمع هیمه‌خانه در دربار شاهان صفوی را ادونچی‌باشی و ناظر آنرا «اُدونداریاشی» یا «اُدونجی‌باشی» می‌نامیدند[۱۶۸]. مردم هیزم و زغال را در کَته یا دستو (دست‌دان)های جداگانه و معمولاً در دسترس و کنار آشپزخانه نگهداری می‌کردند. نزدیکی آشپزخانه و انبار هیزم گاهی سبب آتش‌سوزی‌های بزرگ می‌شد. در کتاب *گلستان* به افتادن «آتش مطبخ» به «انبار هیزم» ظالمی که هیزم «به حیف» (به ستم) از دراویش می‌ستاند و «به طرح» (به زور) به توانگران می‌فروخت و آتش گرفتن خانه و همهٔ املاکش اشاره دارد[۱۶۹].

آشپزخانهٔ عمومی

الف ـ رسمی

در بیشتر شهرهای ایران آشپزخانه‌هایی در بیرون خانه و در اماکن عمومی مذهبی و غیر مذهبی برای تغذیهٔ رایگان عموم مردم دایر بود که معمولاً با هزینهٔ بیت‌المال می‌گردیدند[۱۷۰]. در عصر عباسی، برخی مساجد آشپزخانهٔ عمومی داشتند و در ماه رمضان به هزینهٔ خلیفه یا مردم خیّر در آن خوراک می‌پختند و مردم را تغذیه می‌کردند[۱۷۱]. در هر یک از تکیه‌ها و خانقاه‌ها و کاروانسراها نیز آشپزخانه‌ای دایر بود که صوفیان و دراویش و مسافران و اعضای کاروان‌ها در آنها غذا می‌خوردند.

ب ـ بازاری

بازار از دیرباز در زندگی اجتماعی مردم جامعه‌های اسلامی و ایران، به ویژه جامعه‌های شهری بسیار تأثیرگذار بوده است. ریشه‌ها و صنف‌ها هریک در بازارها راسته‌هایی داشتند. یکی از این راسته‌ها به غذا و غذاپزی اختصاص داشت، مثلاً در محلات شرق و غرب بغداد بازارهایی به نام «سوق‌الطعام» وجود داشت که در آنها انواع خوراک را به مردم

می‌فروختند[۱۷۲].

در دورهٔ عباسی محل کار پیشه‌ورانی که در بازار با آتش سروکار داشتند، مانند نانوایان و طباخان از محل کار عطاران و بزازان دور بود و در راسته‌ای مخصوص قرار داشت[۱۷۳]. این جداسازی بدان سبب بود که بازار و دکان‌های بازاریان را از حوادث آتش‌سوزی دور نگهدارند. واقعهٔ آتش‌سوزی معروف بازار سمرقند در ۳۱۵ق از یک دکان هریسه‌پزی در دروازهٔ سمرقند برخاست و همهٔ بازار را در خود سوزاند[۱۷۴].

در ایران و دیگر سرزمین‌های جهان اسلام مردم قشرهای طبقهٔ پایین اجتماع و کارگران، (معمولاً برای ناهار) از غذاهای آمادهٔ بازاری استفاده می‌کردند[۱۷۵]. صاحب خوراک‌پزی برای مشتریان خود خدمتکارانی گمارده بود تا از آنها پذیرایی و نیازهای آنها را برآورده کنند و برای شستن دست‌هایشان حتی آفتابه و لگن و صابون بیاورند. بدیع‌الزمان همدانی در *مقامات* از این غذاخوری‌ها یاد کرده و مقدسی به هریسه فروشی‌هایی اشاره می‌کند که مردم در بالاخانهٔ آنها غذا می‌خوردند[۱۷۶].

در اصفهان دورهٔ صفوی تعداد زیادی آشپزخانهٔ عمومی در بازارهای شهر بود که هرکدام یک نوع غذای خاص می‌پختند. در جلوخان هریک از این دکان‌ها دو یا سه دیگ بزرگ روی اجاق بار گذاشته بودند و قسمتی از داخل دکان را با پرده از آنجا جدا کرده و در آن برای نشستن مشتریان و خوردن غذا تخت گذاشته بودند. مشتری‌ها روی این تخت‌های فرش‌پوش می‌نشستند و غذا می‌خوردند. شماری ازمردم شهر اصفهان نیز به واسطهٔ گرانی سوخت و هیزم در اصفهان از آشپزخانه‌های خانهٔ خود استفاده نمی‌کردند و خوراک را از آشپزخانه‌های بازار تهیه می‌کردند[۱۷۷].

در زمان قاجار نیز در بازارهای شهرهای بزرگ چندین دکان آشپزی بود که در آنها انواع غذاها را می‌پختند. در دو سه دکان، استادان آشپز هر روز چند گوسفند می‌خریدند و آنها را بریان می‌کردند و به مشتریان می‌فروختند[۱۷۸]. اعتمادالسلطنه دربارهٔ (شیوع طبخ) چلاو و پلاو و انواع خورش‌ها در آشپزخانه‌های بازار تهران می‌نویسد: «سابقاً در تمام دارالخلافه از چلاو تبریز و پلاو قزوین یک دو سه دکه بیشتر دایر نبوده است و اینک کارخانجات (آشپزخانه‌ها) بازاری این دو لون مطبوخ» با همهٔ متعلقات آنها «به یک صد می‌رسد» و در تمام این کارخانجات «ناهار مهیا می‌شود و غذای شام مصروف می‌گردد»[۱۷۹].

۱. دکه‌های ثابت

در این دکه‌ها انواع غذای گوشتی از تمامی اعضا و احشای گوسفند را به‌طور جداگانه یا مخلوط به صورت غذاهایی متنوع می‌پختند و به مشتریان خود عرضه می‌کردند. بسحاق فصل سوم «کنزالاشتها» را به طعام‌های آشپزخانه‌های بازاری اختصاص داده و از خوراک‌هایی مانند «تابه بریان»، «بریان محلی»، «قیمه»، «خاگینه»، «سیخک»، «مُسَمَّن» و چند تای دگر نام می‌برد که در زمان او در بازار طبخ می‌شده و به فروش می‌رسیده است[۱۸۰].

از دکه‌های معروف و عمومی در بازار بیشتر شهرهای اسلامی هلیم‌پزی بوده است که از قدیم به‌دست آشپزهای ماهر طبخ می‌شده است. هلیم‌پزان بازار شهرها هلیم را بیشتر در زمستان برای صبحانه و در ماه رمضان برای سفرهٔ افطاری می‌پختند و آماده می‌کردند. هلیم معمولاً از غذاهای تودهٔ مردم و بازاریان بوده است. این غذا را اهل بخارا «هریسه» و مردم دو کشور افغانستان و ترکستان «حلیم» (= هلیم) می‌نامیدند و عموماً غذای صبحگاهی آنها بود[۱۸۱].

در هریک از آشپزخانه‌های بازاری معمولاً یک یا چند نوع غذا می‌پختند. مثلاً دیزی پزی‌ها یا دیزی‌سراها و قهوه‌خانه‌های بازار در دیزی‌های سفالی ساده و لعاب‌دار، یا دیزی‌های سنگی و رویِ یک یا دو نفره و چند نفره آبگوشت، یا به اصطلاح «دیزی» برای ناهار مشتری‌های خود که بیشتر از پیشه وران و کارگران بودند، می‌پختند. آبگوشت ساده، که در دورهٔ قاجار به آن «یخنی» می‌گفتند، بنا بر روایت *سفرهٔ اطعمه* شامل ۱۴بادیه (نوع مختلف) بود[۱۸۲]. آبگوشت را عموماً با گوشت و دنبهٔ گوسفند و پیاز و نخود و لوبیا و سیب زمینی به‌عمل می‌آوردند و پذیرای مشتری‌های ناهار بازار می‌شدند. در برخی خوراک‌پزی‌ها آبگوشت را در ظرف‌های دردار مسیِ قوطی مانند به نام قابلمه می‌پختند و به مشتریان عرضه می‌کردند. دکان‌های عرضه کنندهٔ آبگوشت در قابلمه را قابلمه‌پزی می‌نامیدند[۱۸۳].

کباب‌پزها یا کبابی‌ها با بریان کردن و تهیهٔ کباب کوبیده و برگ و چنجهٔ به سیخ کشیده از گوشت گوسفند، و دکان‌های پلویی و چلوپزی با پختن پلو و انواع خورش‌ها، و چلوکبابی‌ها با تهیهٔ چلو همراه انواع کباب‌های برگ و کوبیده از مشتریان خود پذیرایی

می‌کردند. کباب‌پزهای برخی کبابی‌ها بهترین آشپزها بودند و در دکان‌های خود آبگوشت، آش، هلیم، و غذاهای غیر گوشتی مانند فرنی و شیربرنج نیز می‌پختند[۱۸۴].

کله‌پزی، یا به اصطلاح امروزی طباخی (به معنای شغل کله و پاچه‌پز و گاه پاچه فروش)، از خوراک‌پزی‌های مهم در بازارهای همه شهرهای ایران بود. کله‌پزان بازار معمولاً سر و پاچهٔ پاک شده و موی گوسفندان را در پاتیل‌هایی می‌ریختند و شب تا صبح روی آتش بار می‌گذاشتند تا بپزد. سحرگاهان کله و پاچهٔ آماده را برای صبحانه عرضه می‌کردند. گفته‌اند که نیکوترین پاچه‌پزی بازاری در روستای اُسکوی آذربایجان بوده است. در سلماس و دیلمان پاچهٔ گاو و گاومیش می‌پختند و بومیان شهر پس از خوردن این خوراک برای گواریدن سنگینی و گرانی آن از آبِ رود زوله می‌نوشیدند[۱۸۵].

بریانی از مطبوع‌ترین مطبوخ بازاری و مخصوص اصفهان و «برزخ مابین کباب و گوشت آب‌پز» و از هر دو مأکول‌تر بود. بریانی خوراک سفرهٔ بیشتر کسبهٔ بازار و ناهار غالب خانواده‌های اصفهانی بوده است. در قدیم، در شهر اصفهان یک کارخانهٔ بریان‌پزی بود که بریان پخته را برای فروش میان جماعت بریان فروش بازارها پخش می‌کرد. جماعت کباب‌پزهای اصفهان کباب‌هایی مطبوع به نام «کباب لوله» می‌پختند و میان آنرا از گوشت بره پر می‌کردند و در بازار می‌فروختند[۱۸۶].

۲. بساط‌داران سیار

گروهی آشپزهای دوره‌گرد هم بودند که دکان و جای ثابت و معینی نداشتند و معمولاً در جای‌های تجمع مردم و مراکز کارگری بساط آشپزی خود را پهن می‌کردند. این آشپزهای سیار در بیشتر شهرهای ایران، به ویژه تهران پراکنده بودند و دستهٔ جگرکی‌ها، سیراب شیردونی‌ها، جَغور بَغوری‌ها، کبابی‌ها، چلوفروش‌ها، کوفته‌فروش‌ها، عدسی فروش‌ها، آش‌فروش‌ها و مانند آنها را تشکیل می‌دادند[۱۸۷].

سیرابی‌فروش‌های تهران، معمولاً سیراب (= معده که شامل شکمبه، نگاری، شیردان و هزارلای گوسفند است) و «بریانی» (= جگر سفید) همراه با خوش‌گوشت، جگر سفید و خِرخِرهٔ گوسفند (قصبة الریه) پخته و آماده را از «کارخانه» (آشپزخانه) یا «سیراب پزخانه»، در نزدیک کشتارگاه می‌گرفتند و در دیگ‌هایشان می‌ریختند و در کوچه‌ها و

خیابان‌ها می‌گرداندند، یا در سر گذرها و کنار دکان‌های نانوایی می‌نشستند و دیگهایشان را برای گرم ماندن محتوایش روی آتش و چراغ کوچکی می‌گذاشتند وآنرا کاسه کاسه به مشتریان می‌فروختند. مشتریان خوراک سیراب و شیردان بیشتر از طبقهٔ فقیر تهران بودند[۱۸۸].

عرضه کنندگان «جَغور بَغور»، دل و جگر و جگر سفید (شُش) و خِرخِره (قصبه الریه) گوسفند یا گاو را خُرد می‌کردند و در تابه‌های بزرگ همراه پیاز و سیر و فلفل و زردچوبه و دیگر ادویه و چاشنی‌ها با پیه و دنبهٔ گوسفند تاب می‌دادند و سرخ و آمادهٔ فروش می‌کردند. این غذا بوی و عطر زیاد و طعم خوبی داشت و بیشتر خوراک تودهٔ مردم نادار و کارگران بود و به کنایه آنرا «حسرت‌الملوک» می‌گفتند، یعنی غذایی که پادشاهان آرزو و حسرت خوردن آنرا دارند[۱۸۹]. این غذا با اندکی تفاوت در مواد و شیوهٔ پخت، از دورهٔ تیموری، و شاید هم پیش از آن دوره شناخته شده بوده و به نام «الحسیبک» نامیده می‌شده و بسحاق به طنز آنرا «حسیب‌البزغاله» و لقبش را «بریان‌الفقرا» خوانده است[۱۹۰].

آشپزخانهٔ فرنگی

تا زمان سلطنت ناصرالدین شاه در تمام شهرهای ایران خوراک‌پزیهای بازار به مردم غذا عرضه می‌کردند. از آن پس رفته رفته پدیدهٔ خوراک‌پزی به سبک فرنگی، یا به اصطلاح امروزه رستوران در شهرها ظاهر شد، به‌طوری‌که اکنون شماری از خوراک‌پزی‌های سنتی قدیم در شهرهای ایران، همچنین در برخی شهرهای بزرگ کشورهای اسلامی جای خود را به رستوران، یا آشپزخانه‌هایی به سبک فرنگی و با آشپزهای فرنگی یا فرنگی‌پز داده‌اند. رستوران پدیده‌ای تازه و از واردات فرهنگ اروپایی به جامعهٔ ایران و جامعه‌های اسلامی جهان است. برپایی نخستین رستوران‌ها در ایران را در دههٔ نخست ۱۳۰۰ش/ دههٔ ۱۹۲۰م توسط روس‌ها و ارمنیان دانسته‌اند[۱۹۱].

در رستوران‌ها، خلاف خوراک‌پزی‌های سنتی، بخش آشپزخانه و جای آماده کردن مواد و پختن غذا از بخش غذاخوری که در آن میز و صندلی برای نشستن و غذا خوردن گذاشته‌اند، جدا و دور از چشم و در عقب فضای غذاخوری است[۱۹۲]. اعتمادالسلطنه در *روزنامهٔ خاطرات*[۱۹۳] خود، از سفارش آوردن ناهار از « دکان آشپزی» یاد می‌کند و

می‌نویسد که در این نوع دکان‌های آشپزی «به سبک فرنگی» میز و صندلی گذاشته بودند و مردم غذا می‌خوردند.

در زمان حکومت قاجار تهران یکی دو تا رستوران داشت که در خیابان علاءالدوله برای عرضهٔ خوراک به خارجیان و ایرانی‌های فرنگی‌مآب تأسیس شده بود. بعداً، پس از انقراض حکومت قاجار و روی کار آمدن دولت پهلوی در چند محلهٔ تهران رستوران‌هایی گشایش یافت[۱۹۴]. در سال ۱۳۱۱ش، ۵۵ کافه و ۳۳ رستوران در تهران دایر بود که بیشترین آنها در محلهٔ دولت (۲۸ کافه و ۱۵رستوران) و تنها یک کافه و رستوران در ارگ و یک کافه در عودلاجان فعالیت می‌کردند[۱۹۵]. در این رستوران‌ها معمولاً آشپزهای خارجی نیز کار می‌کردند و خوراک‌های خارجی، به‌ویژه خوراک‌های قفقازی و روسی می‌پختند و به مردم عرضه می‌کردند.

از تأثیرات فرهنگی آشپزخانه‌های فرنگی یکی کم‌کم چشاندن طعم برخی غذاهای غیرایرانیِ مانند سوپ، برش، کتلت، کتلت دسته‌دار، راگو، ژیگو و مانند آنها به مردم تهران و آشنا کردن ذائقهٔ آنها با غذاهای خارجی؛ دیگر رفتن زن و مرد به این رستوران‌ها و در کنار هم نشستن آنها در پشت میز و خوردن غذا با قاشق و چنگال بود[۱۹۶].

امروزه در ایران رستوران‌هایی هستند که گردانندگان و آشپزان آنها اغلب از جماعت‌های مهاجر قومی کشورهای دیگر یا بومیِ آشنا با آشپزی ملل دیگر هستند که در آنها غذاهای ملی آن کشورها را طبخ و عرضه می‌کنند. مردم برای تنوع در غذا و آشنایی با فرهنگ غذایی دیگران به این رستوران‌ها می‌روند و یا مهمانی‌های خود را در آن جاها برگزار می‌کنند. رستوران‌های بسیاری نیز در تهران و شهرهای بزرگ دیگر ایران به سبک غربی و بیشتر وابسته به هتل‌ها دایر شده‌اند که در آشپزخانهٔ آنها غذاهای بین‌المللی، از چینی، ژاپنی، هندی گرفته تا اروپایی، به‌ویژه ایتالیایی، فرانسوی همراه با برخی غذاهای ایرانی پخته می‌شود. غذاهایی که از آشپزخانه‌های این رستوران‌ها بیرون می‌آید، بیشتر مطلوب افراد قشرهای متجدد و کسانی است که جلای وطن کرده و از کشورهای دیگر آمده و در ایران سکونت گزیده‌اند.

پس از ۱۳۲۰ش یک نوع دکان تهیه و فروش خوراک در تهران به نام «اغذیه فروشی» که گردانندگان آنها بیشتر ارمنی بودند، گشایش یافت. دراین دکه‌ها اقسام ساندویچ‌ها

و غذاهای سرد همراه نوشابه‌های الکلی و غیر الکلی آماده و فروخته می‌شد. مشتریان یا اغذیه فروشی‌ها اغلب مرد و به‌ندرت زن بودند[۱۹۷]. تأثیرات فرهنگ آشپزی آمریکایی بر قلمرو فرهنگ آشپزی ایرانی ظاهراً از اواخر دههٔ ۱۳۴۰ش، آشکار می‌شود. در این زمان است که به‌تدریج شیوهٔ خوراک‌پزی‌های آمریکایی جایگزین فرهنگ قدیم خوراک‌پزی‌های روسی می‌شود. گفته‌اند رضا رئیسی، تحصیل‌کردهٔ کشاورزی دانشگاه دولتی پلی‌تکنیک کالیفرنیا، نخستین پیتزافروشی[(۱)] را در ۲۹ ژانویهٔ ۹/۱۹۶۹ بهمن ۱۳۴۸ به نام دکهٔ پیتزای ری[(۲)] در تهران بازکرد. به دنبال آن ۳ فروشگاه دیگر در تهران و مشهد برپا شد. ۴ سال بعد هم جواز تأسیس شماری رستوران‌های مرغ سرخ کردهٔ کنتاکی[(۳)] را گرفت. پس از او نیز یک زوج آمریکایی به ایران آمدند و کوشیدند تا زنجیره‌ای از این نوع فروشگاه‌ها را در ایران راه بیندازند، که پس از گشودن ۶ تا از این نوع خوراک‌پزی‌ها، دولت نوبنیاد انقلاب اسلامی به هستی و فعالیت همهٔ آنها در ایران پایان داد و جوازشان را باطل کرد[۱۹۸].

حِسبَت

رسیدگی به کار آشپزان و پزندگان بازاری و بررسی نظافت آشپزخانه‌ها و اسباب و ظرف‌های آنها و چگونگی رعایت پاکیزگی و به کار بردن مواد سالم و جلوگیری از تقلبات خوراک‌پزان و فروشندگان در کار پخت و پز غذا و نرخ و بهای خوراک‌ها از قدیم در حیطهٔ اختیارات گروهی بازرس قرار داشت. بازرسان حکومتی در بازارها می‌گشتند و در غذاخوری‌ها کیفیت غذاها را بررسی می‌کردند و آشپزان خلاف‌کاری را که دستورالعمل‌های قانونی و عرفی را در کار پخت و پز رعایت نمی‌کردند، جریمه می‌کردند. متولی یا متولیان این شغل در زمرهٔ محتسبان بودند. در زمینهٔ امور حِسبَت و وظایف محتسبان و طرز عملشان کتابهای چندی نوشته شده است[۱۹۹]. یکی از کتاب‌های معروف در امور حِسبَت *معالم‌القربه*، نوشتهٔ ابن‌اخوه، محمد بن احمد قرشی (۶۴۸-۷۲۹ق/ ۱۲۵۰-۱۳۲۹م) است که چند باب از آن به حِسبَت انواع پزندگان مانند بریانگران،

(1). Pizzeria (2). Ray's Pizza Pantry (3). Fried Chicken Kentucky

کیپا پـزان (رواسـین:کله‌پـزان)، کبـاب‌پـزان، هریسـه‌پـزان و ماننـد آنهـا اختصـاص یافته است[۲۰۰].

محتسبان یا بازرسان حکومتی در بازارها می‌گشتند و کیفیت غذاهای دکان‌هـای غذاخوری را بررسی می‌کردند و آشپزان خلاف‌کاری را که دستورالعمل‌های قـانونی و عرفی را در کار پخت و پز رعایت نمی‌کردند، جریمه می‌کردند[۲۰۱]. رعایت پاکیزگی در هر کاری، به ویژه کار آشپزی واجب بود. طباخان موظف بودند که هر روز ظرف‌هایی که در پخت و پز به‌کار می‌بردند با گَرد آجر، اُشنان و گَرد گُل خشک شده و سرانجام برگ تازهٔ ترنج بشویند[۲۰۲] و بعد در آب گرم و اُشنان بجوشانند و پاکیزه کنند و از مگس و حشرات دور نگهدارند[۲۰۳]. ابن‌سیار وراق در *الطبیخ و اصلاح‌الاغذیه* به خوشبو کردن ظروفی که در آن غذا نگه می‌داشتند با صبرِ زرد و عنبر اشاره کرده است[۲۰۴].

محتسبان بر نظافت آشپزهای آشپزخانه‌های بازارها نیز نظارت می‌کردند و مراقب بودند که پیوسته ناخن‌هایشان را کوتاه نگهدارند[۲۰۵]. همچنین مراقب بودند که آشپزها به هنگام پختن غذا گوشت بز را با گوشت گوسفند یا گوشت شتر را بـا گوشـت گـاو نیامیزند و روغن و گوشت طعام را به اندازه، ادویه‌اش را زیاد و آبش را کم بریزند و خوب بپزند[۲۰۶]. مأموران حسبه، افزون بر رعایت این کارها از آشپزها می‌خواستند که به خاطر سلامت عامهٔ مردم دستورهای آشپزی یعقوب بن اسحاق کندی را در تهیهٔ غذاها همان طورکه در رسالهٔ *کیمیاءالطبایخ* آمده است، درآشپزی به‌کار گیرند[۲۰۷].

آشپز

جماعت یا دسته‌ای خاص از پیشه‌وران را که در کار پزندگی و طبخ انواع غذا اشتغال دارند آشپز می‌گویند هر گروه از آشپزها به نام غذایی خوانده می‌شدند که طبخ می‌کردند مانند بریانگر، کباب‌پز، دیزی‌پز، چلویی و مانند آنها.

آگاهی‌های تاریخی ما دربارهٔ جماعت و صنف آشپز، چه آشپزهای دربـاری و چـه آشپزهای بازاری و پایگاه و منزلت اجتماعی آنها و چگونگی سلسله مراتب میان آنان در ایران و جامعهٔ اسلامی بسیار اندک است. مثلاً از چگونگی تشکیلات آشپزها در دوره‌هایی که کار و فعالیت آنان در شهرهای بزرگ و مراکز حکومت‌نشین جوامع اسلامی، به‌ویژه

در دستگاه حکومت خلیفگان عباسی و شاهان قدیم ایران توسعه داشته است، اطلاعاتی در دست نداریم و برای ما روشن نیست که آیا آشپزها نیز همچون دیگر کارپیشگان دورهٔ عباسی از تشکیلات صنفی نسبتاً منظمی برخوردار بوده‌اند، یا نه؟! همچنین به‌درستی معلوم نیست که آیا در میان این صنف مانند صنف‌های دیگر پیشه‌وران در جامعه‌های اسلامی مراتبی به نام شیخ، استاد، خلیفه و نقیب شناخته می‌شده و وجود داشته است، یا نه؟!.

بنا بر تحقیق و نظر شیخلی احیاناً طباخان (آشپزها) هم مانند خیاطان و تجار در دورهٔ عباسی تشکیلات صنفی و رئیس یا شیخی داشته‌اند که از میان افراد صنف انتخاب می‌شدند. شیخ به کار و حرفهٔ طباخی آگاهی و بصیرت کافی داشت و از افراد دیگر حرفهٔ خود ممتاز بود و مقامات رسمی نیز او را به رسمیت می‌شناختند. او نمایندهٔ صنف در کلیهٔ مسائل عمومی آن شناخته می‌شد. تعیین نرخ‌ها یا مشورت با محتسب در رفع اختلافات در میان افراد صنف از مهم‌ترین وظایف او بود. فرمان‌برداری از شیخ لازم بود و شیخ بود که می‌توانست ورود فردی را به صنف اجازه دهد. عدم شایستگی شیخ در کارها نیز موجب برکناری او می‌شد[۲۰۸].

جماعت آشپزها یا طباخان ایران ظاهراً از دورهٔ صفوی (۹۰۷-۱۰۴۸ق/۱۵۰۲-۱۷۳۶م) به این سو شکل صنفی به خود گرفتند و هریک از رسته‌های آن یکی از اصناف به شمار می‌رفتند[۲۰۹]. مثلاً مؤلف رسالهٔ *وسیلة‌النجاة*، نوشته‌ای از ۱۲۶۶ق، طباخان را صنفی از ۱۷صنف پیشه‌وران دانسته که به سلسلهٔ درویشان عجم پیوسته بودند[۲۱۰].

میرزا حسین تحویلدار در *جغرافیای اصفهان* در ذیل «وصف انواع خلایق» اصفهان، ۱۹۹ نوع پیشه را نام می‌برد و دربارهٔ یکایک آنها توضیح می‌دهد. از این مجموعه پیشه‌وران، ۹ پیشه به صنفی مربوط می‌شدند که با آشپزی و خوراک‌پزی سر و کار داشتند مانند رُواس (کله‌پز)، خباز، کبابی، آشپز، شیره‌پز، بریانی، هلیم‌پز، عدس‌پز و عدس فروش و آب‌بند (سازنده و فروشندهٔ فرنی، فالوده، شیربرنج و لبنیات)[۲۱۱]. تحویلدار جماعت آشپز را در سدهٔ ۱۴ق، در دو گروه «چلو و پلوپز» و «پخت و پزی» معرفی می‌کند. نخستین صنف، چلو، پلو، خورش و آش می‌پختند، و صنف دوم از قدیم و بنا بر دستور کلانتر شهر «سینی گوشت» را روی یخ می‌گذاشتند و «سردفروشی» می‌کردند تا با گوشت

بریان مشتبه نشود. در آن شهر احتمالاً دو گروه طباخ و قصاب در یک جماعت یا صنف قرار می‌گرفته‌اند. این گمان را نوشتهٔ تحویلدار که «جماعت کاردگر» را به کسانی اطلاق می‌کند که «کارشان اغلب با کارد و ساطور قصابی و طباخی» بوده است، تأیید می‌کند[۲۱۲].

در فهرست اصناف شهر اصفهان در سال ۱۳۰۳ش، از هر یک از جماعت بریانی، جگرکبابی، چلُوِی، طباخ و بریانی، و کبابی به نام یک صنف نام برده شده است[۲۱۳]. بنا بر آمار *سرشماری نفوس شهر تهران* در ۱۳۱۱ش، خوراک‌پزخانه‌های تهران مجموعاً در ۱۰ پیشهٔ کبابی، طباخی، کله‌پزی، چلوکبابی، پلویی، جگرکی، آش‌پزی، فرنی‌پزی، لبو پزی، و حلیم‌پزی (هلیم‌پزی) فعالیت می‌کردند. این پزندگان در محلات ده‌گانهٔ تهران قدیم بازار، دولت، سنگلج، حسن‌آباد، عودلاجان، ارگ، قنات آباد، محمدیه، شرق و شهرنو پراکنده بودند[۲۱۴]. در این آمار مشخص نشده که این ۱۰ پیشه که همه در کار پزندگی اشتراک داشته‌اند آیا هریک به تنهایی صنفی بوده‌اند یا همه زیر عنوان صنف آشپز شناخته می‌شده‌اند؟ در کتاب *طبقه بندی مشاغل ایران* نیز که بر اساس طبقه بندی استاندارد بین‌المللی مشاغل تنظیم و تدوین شده است، در ۱۳۷۷ش، ۱۴شغل آشپز، بریانی‌پز، جگرکی، هلیم‌پز، دیزی‌پز، سرآشپز، سیرابی‌پز، طباخ، فرنی‌پز، کبابی، کله و پاچه‌پز، کمک آشپز، لوبیاپز و هریسه‌پز درگروه شغلی آشپزها آورده شده‌اند[۲۱۵].

آشپزان درباری

شیوهٔ پیچیده و عالی هنر آشپزی در بیشتر جوامع، نخست به‌دست گروه آشپزان ماهر در دربار پادشاهان و خانه‌های بزرگان و اشراف پرورانده شد و سپس به لایه‌های پایین جامعه‌های آنها نفوذ کرده و گسترش یافته است[۲۱۶]. این باور را قدیم‌ترین کتاب‌های آشپزی موجود به زبان فارسی و عربی که آنها را آشپزهای خبرهٔ آشپزخانه‌های درباری و بزرگان و اعیان نوشته‌اند، تأیید می‌کنند[۲۱۷].

در متون تاریخی گهگاه به مناسبت‌هایی از گستردگی و شکوه آشپزخانه‌های شاهان و امیران مملکت و شمار بالا و قابلیت‌های فراوان آشپزهای آنها یاد شده است. مثلاً ابوعمر عثمان منهاج سراج جوزجانی (وفات: ۶۵۸ق) در *طبقات ناصری* از یک هزار طباخ در دستگاه ابومسلم مروزی یاد می‌کند که «در هر روز ۳ هزار من نان در مطبخ او بپختندی

و ۱۳۰ گوسفند بیرون گاوان و مرغان خرج شدی»[۲۱۸]. مؤلف *تاریخ عالم آرای عباسی* هم از ۱۲۰ باورچی و شربتدار در دربار سلطنت شاه صفوی یاد می‌کند که زیر نظر خوانسالاران شاه به ترتیب اسباب ضیافت مشغول بوده‌اند[۲۱۹]. پختن برخی غذاها، طباخ مخصوص داشت. مثلاً بنا بر نوشتهٔ استاد نوراللّه، پختن خوراکی به نام «بورق» در زمان شاه اسماعیل به طباخی خاص سپرده شده بود[۲۲۰].

چنان رسم بود که آشپزهای درباری و بزرگان را از میان آشپزهای سرزمین‌هایی که به سبب خوراک‌هایشان شهرت داشتند، انتخاب و به مطبخ‌های دربار و خانهٔ بزرگان می‌آوردند، و یا طباخان شاهی را از میان بندگان و کنیزکان کارکشته و ماهر در هنر آشپزی برمی‌گزیدند. به روایتی طاهر ذوالیمینین، مؤسس سلسلهٔ طاهریان، از خراسان که هنرآشپزی آنجا با هنر آشپزی در فرهنگ بین‌النهرین بسیار متفاوت بود، آشپزی به بغداد آورد و به کار گمارد[۲۲۱]. همچنین به روایت کتاب *تاریخ بغداد* حجاج بن یوسف، حاکم اموی خراسان و عراق که ظاهراً شیفتهٔ غذاهای لذیذ بود، آشپزی به نام بشیر در خدمت داشت که از اهالی شرق ایران (ظاهراً خراسان) بود[۲۲۲]. شیخلی به نقل از ابن‌کثیر در *البدایه والنهایه* می‌نویسد که هاشم بن بشیر، که مردی عالم و محدث (وفات: ۱۸۳ق/۷۹۹م) بود ظاهراً فرزند بشیر طباخ بوده و به پدرش در آشپزی کمک می‌کرده است[۲۲۳].

از آشپزهای برجسته و نامدار در تاریخ فرهنگ آشپزی ایران آگاهی چندان زیادی دردست نداریم. آشنایی ما با شماری از آنان بیشتر از دورهٔ صفوی به این سو است. نامی‌ترین آشپزان دورهٔ صفوی، محمدعلی باورچی بغدادی صاحب *کارنامه* و پدرش و استاد نوراللّه نویسندهٔ *مادةالحیوة*، و در دورهٔ قاجار میرزا علی‌اکبر خان آشپزباشی، نویسندهٔ *سفرهٔ اطعمه* و کربلایی قربانعلی، پدر میرزا تقی خان امیر کبیر، طباخ و آشپزباشی میرزا بزرگ قائم مقام فراهانی بوده‌اند[۲۲۴]. استاد نوراللّه در *مادةالحیوة* از دو استاد آشپز نیز نام می‌برد. یکی استاد حسین خان کبابی (وفات: ۹۹۲ق) که اقسام کباب مرغ و بره و ... را «بسیار با نزاکت طبخ» می‌کرد، و دیگری استاد فولاد بریانی که اقسام بریان‌پلاو را بهتر از او در آن روزگار کس نمی‌پخت[۲۲۵]. در *المآثر والآثار* نیز از سه استاد آشپز که در دربار ناصرالدین شاه منصب طباخ‌باشی داشتند، نام برده شده است. این

آشپزباشی‌ها عبارت بودند از استاد حاج حسین، فرزند او استاد زین‌العابدین و فرزند او استاد محمدابراهیم. در دورهٔ محمدابراهیم آشپزباشی، پنج آشپز مخصوص و دوازده خدمه در آشپزخانهٔ شاهی کار می‌کردند[۲۲۶].

صاحب *فتوت‌نامهٔ طباخان*، استادانی از صنف آشپزان را نام می‌برد که به روایتی افسانه‌ای در عصر حضرت ابراهیم خلیل(ع) می‌زیستند. او استاد نوروز رومی را همراه نام هفت استاد طباخ کامل دیگر که از یمن، مصر، بصره، مدینه، دمشق و قزوین بودند، ذکر می‌کند و می‌نویسد که آنها گروه فتیان در صنف آشپزان کهن را تشکیل می‌داده‌اند. بنا بر نظر مؤلف، استاد ابراهیم نوروز مقدم بر همه استادان طباخ بوده و طباخی نیز بر او ختم شده است. آنها همه کوچکانِ (مریدان) پیر خود ابراهیم خلیل بودند[۲۲۷]. مؤلف ناشناختهٔ کتاب خطی *الذخائر والتحف*، نوشته‌ای از دورهٔ عباسی، پیری به نام محمد بن کبیر واسطی طباخ را پیر و مراد آشپزان معرفی می‌کند و می‌گوید «همهٔ کسانی که پختنی‌ای می‌پزند، پیرو او هستند»[۲۲۸].

برای به کار گماردن افراد در مطبخ شاهان بسیار دقت و احتیاط به‌کار می‌بردند تا افرادی صالح و با صفات نیکو را برگزینند و در این کار بگمارند. نادر میرزا در صفات خوالیگر آشپزخانهٔ شاهی می‌نویسد[۲۲۹] خوانسالار و خوالیگر بزرگان و پادشاهان باید «سخت هشی‌وار و پاک‌زا بود که بیم گزند» از او نرود.

در ایران و جامعه‌های اسلامی زنانی هم بودند که در خانه‌ها یا آشپزخانه‌های درباری و اعیان به شغل آشپزی اشتغال داشتند که کمتر از آنان نام برده شده است. این دسته آشپزان معمولاً از کنیزان بودند.

مناصب و القاب دیوانی

کهن‌ترین سندی که اشاره‌ای ضمنی به مناصب کارکنان آشپزخانه می‌کند، کتاب *مروج‌الذهب* مسعودی است که می‌نویسد در آشپزخانهٔ خلیفهٔ عباسی یک «قیم» یا «وکیل» (سرپرست آشپزخانه) بود که بر مطبخ خلیفه و چند آشپز و چند «خادم» (پیشخدمت) آنجا نظارت می‌کرد. کار قیم افزون بر نظارت بر آشپزی فراهم ساختن صورت خوراکی‌ها و مواد و مصالح طبخ و به کارگرفتن آشپزان و خادمان در گرداندن

آشپزخانه بود. طباخ (آشپز یا سرآشپز) تنها مسئول خوراک‌های پخته در آشپزخانه بود[۲۳۰].

از دورهٔ صفوی به این سو، با برخی مناصب و القاب دیوانی آشپزها در منابع تاریخی برمی‌خوریم که هریک نشانگر منصب و شغلی در آشپزخانه‌های درباری بوده است. یکی از این مناصب «توشمال» به معنای طباخ است. در *فتوت نامهٔ* آشپزها، دست‌نوشته‌ای از دورهٔ صفوی (۱۰۹۳ق) واژهٔ مغولی «توشمال» («شخص مورد اعتماد یا صاحب مقام»)[۲۳۱] به معنای آشپز آمده است[۲۳۲]. در *تذکرة‌الملوک* به برخی از مناصب دیوانی در آشپزخانهٔ شاهی مانند «توشمال‌باشی»، «مُشرِف مطبخ» و «صاحب جمع مطبخ» و مقدار مواجب هریک از آنها در دورهٔ صفوی اشاره شده است[۲۳۳]. بنابر نوشتهٔ شاردن «توشمال باشی» به رئیس ملازمان یا مباشران مطبخ، یا خوانسالار عالی شاه در دربار صفوی اطلاق می‌شده است[۲۳۴]. مینورسکی در شرح وظایف توشمال‌باشی می‌نویسد: صاحب این مقام، ناظر و یا بازرس مطبخ شاه بود و کلیهٔ امور آشپزخانه را تحت نظر داشت[۲۳۵]. مؤلف *عالم آرای شاه طهماسب* می‌نویسد که آقا بیک استاجلو توشمال‌باشی شاه بود و بیست طبّاخ زیر نظر او کار می‌کردند[۲۳۶]. در *دستورالملوک* به وظیفهٔ کسی که منصب توشمال‌باشی داشت، اشاره کرده و می‌نویسد: «توشمال‌باشی از جمله مقربان و معتمدان است و انجام مطبوخات سرکار خاصهٔ شریفه در سفر و حضر ... در عهدهٔ مشارالیه است»[۲۳۷]. «مُشرِف» که به معنای مباشر و ناظر هزینه[۲۳۸] و بازرس است، زیر نظر صاحب جمع که رئیس آشپزخانه یا هم‌ردیف او بود، انجام وظیفه می‌کرد. بخشی از وظایف او نیز تعیین و برآورد بودجه و اعتبار آشپزخانه بود[۲۳۹].

طباخ‌باشی یا آشپزباشی از القاب دیوانی دیگری بود که در دورهٔ صفوی و دوره‌های پس از آن به سرپرست طباخان یا سرآشپز می‌دادند[۲۴۰]. برخی از افراد نیز بنا بر شغل آشپزی خود در تاریخ به این پیشه منسوب و شهرت یافته بودند. مانند مولانا طبخی قزوینی، از شاعران دارالسلطنهٔ قزوین که دکان طباخی داشت و از دسترنج کار خود «چاشت و شام شاعران مفلس و نامرادان بینوا» را تأمین می‌کرد[۲۴۱]. یا حاجی محمدعلی باورچی بغدادی، آشپز دورهٔ صفوی و مؤلف کتاب *کارنامه* و یا میرزا علی‌اکبر خان آشپزباشی، آشپز ناصرالدین شاه و مؤلف کتاب *سفرهٔ اطعمه*. در اوایل دورهٔ اسلامی نیز

گاهی به افراد لقب طباخ می‌داده‌اند[۲۴۲].

در دورهٔ قاجار به‌جز آشپز و شاگرد آشپز و سرآشپز یا آشپزباشی و دیگر خدمهٔ آشپزخانه، چند تن دیگر نیز با عنوان ناظرخرج، خرج بیار و ایاغچی درآشپزخانه‌های شاهی به کارهای مربوط به مطبخ اشتغال داشتند. خرج بیار هزینهٔ یومیه می‌آورد و همراه آشپزان و شاگرد آشپزان همه تحت فرمان ناظرآشپزخانه کار می‌کردند. ایاغچی هم زیر نظر شربتدار کار می‌کرد و نگهداری ظروف آشپزخانه و اسباب شربتخانه با او بود[۲۴۳].

ویژگی‌های سرآشپز

از خصوصیات یک سرآشپز، همه‌چیزدانی و مهارت او در آشپزی و صاحبِ دست‌پخت خوب و خوشمزه بوده است. برای یک سرآشپز، یا آشپز ماهر پیش و بیش از همه چیز داشتن حس بویایی و چشایی تیز و قوی، و بعد داشتن شمّ اقتصادی در مصرف مواد غذایی و پرهیز از ریخت و پاش و مصرف بی‌جا و زیاد مواد و به‌جا نگذاشتن ضایعات کمتر، و بالأخره توانایی در پختن انواع غذاها با حجم زیاد و برآمدن از پس پذیرایی شمار بالای مهمان بوده است. غذاهایی که یک آشپز ماهر و کاردان می‌پزد، خوب جا می‌افتد و طبخی مطبوع دارد. مثلاً خورش او خوب به روغن می‌افتد به‌طوری‌که روغن روی آن می‌ایستد؛ غذاهای آب پز او حالت آبکی ندارند؛ در پختن پلو و چلو که مایهٔ افتخار هر آشپز ایرانی است، دستی قوی دارد وآنرا خوب از آب در می‌آورد[۲۴۴]؛ و دانه‌های برنجش خوب قد و دم می‌کشد. خلاصه غذاهایی که در آشپزخانه از زیر دست یک سرآشپز آگاه درمی‌آید شِفته و شُله، وارفته و آبکی، و بی‌رنگ و بو نمی‌شوند و طعم نامطبوع و دل‌ناچسب نمی‌گیرند.

پختن برنج وعمل آوردن پلو و چلوی ایرانی مهارت، دقت و احتیاط بسیار فراوان آشپز را می‌طلبد و به قول ایرانیان، میان صد آشپز به سختی می‌توان دو نفر را پیدا کرد که بتوانند پلو را از آب درآورند[۲۴۵]. برنج آشپز به هنگام پخت نباید بشکند یا به هم بچسبد و خمیر و یا سفت و سخت شود[۲۴۶]. از ویژگی‌های دیگر و هنرهای مهم آشپز ایرانی در پختن برنج، به دست آوردن ته‌دیگ خوب و مطلوب از خود برنج یا از ورقه‌های نازک سیب‌زمینی و یا نان لواش و مانند آن است که در کف دیگ می‌گذارند[۲۴۷]. نوراللّه

در *مادة الحیوة* یکی از عیب‌های آشپز را سوزاندن ته غذا (ته‌دیگ) و آب داشتن غذا دانسته است[۲۴۸].

مؤلف *کتاب الطبیخ* آشپز خوب را آشپزی می‌داند که با قوانین آشپزی آشنا و در پخت و پز مهارت داشته باشد[۲۴۹]. ازاین‌رو، در انتخاب و استخدام آشپز معمولاً دست پنجهٔ او را در آشپزی امتحان می‌کردند و بهترین را برمی‌گزیدند[۲۵۰]. گویند ابوالملیح، باورچی مشهور سلطان حسین میرزا چهل لون غذا در مجلس ضیافت امیر علیشیر نوایی طبخ کرده بود که هیچ‌کس نام آنها را نمی‌دانست، و حافظ غیاث‌الدین ده‌دار ولایت آذربایجان در هنر طباخی، آش‌ها (انواع غذا) و طعام‌هایی اختراع کرده بود که هیچ باورچی نام آنها را نمی‌دانست[۲۵۱].

نویسندهٔ رسالهٔ *مادةالحیوة*، آشپزهایی را که در فن آشپزی مهارت داشتند و خوش دست پخت بودند با عنوان «استاد» می‌نامد و کسانی را هم که با مصالح خوب، طعامی بد طبخ می‌کردند، سرزنش می‌کند و از آنها می‌خواهد که نام طباخی بر کار خود نگذارند و اسم استادان گذشته را بدنام نکنند[۲۵۲]. صاحب رسالهٔ *خوراکهای ایرانی* در مبحث کوتاهی از کتابش صفاتی که طباخِ استاد باید داشته باشد، چنین بر می‌شمرد: «اگر خوالیگر دانشمند و به‌کار خود اوستاد و با فرهنگ نباشد، هرچه گردآورده‌ای به کار ناید و خورش‌ها تباه گردد و دادهٔ خداوند روزی‌رسان از دست رود»[۲۵۳].

جامهٔ آشپزی

بنا بر سنت معمول در ایران، ظاهراً شاغلان برخی پیشه‌ها، به ویژه صنف پزندگان و آشپزان بازاری و درباری به هنگام کار لباس مخصوص کار می‌پوشیده‌اند تا از سرایت آلودگی به مواد غذایی جلوگیری کنند. اطلاعات ما از جامهٔ کار آشپزها در دوره‌های تاریخی گذشته اندک است و گهگاه جسته و گریخته و پراکنده اشاراتی به نوع و شکل و رنگ قطعاتی از البسهٔ آشپزان شده است. اشارهٔ طبری به لباس خاص طباخان در کتاب *تاریخ* خود و یا گفتهٔ جاحظ در *الحیوان* دربارهٔ یکی از طباخان درخانهٔ بزرگان که به هنگام آشپزی «لباس کار» می‌پوشید[۲۵۴]، مؤید کاربرد جامهٔ کار در میان آشپزان در جامعه‌های اسلامی، اگر نه به‌طور همگانی، اما به‌صورت موردی بوده است. مثلاً، بنا بر

روایت تاریخی در دورهٔ عباسی کباب‌پزها به وقت پختن کباب «ازار» (پیش‌بند، لنگ) می‌بستند[۲۵۵]. آشپزهای مطبخ‌های درباری و بازاری ایران هم به احتمال فراوان به هنگام آشپزی جامهٔ مخصوص کار می‌پوشیدند. در *تاریخ الوزراء*، نوشته‌ای از قرن ۶ق، در شرح امسک و بخل فرزند نظام‌الملک، ضمن اشاره به شکوه و پاکیزگی و به کار نگرفتن مطبخ و دیگ‌های مطبخ او، می‌نویسد: جامهٔ مطبخی او سفید تر از کاغذ بود»[۲۵۶] که شاید منظور از «جامهٔ مطبخی» لباس کار آشپز در آشپزخانهٔ او بوده باشد. ابن‌اخوه[۲۵۷] در حسبت پزندگان نان، نانوایان را به هنگام خمیر گرفتن به پوشیدن جامه‌ای با آستین‌های تنگ و چسبان، بستن دهان بند و آویختن پیشبندی سفید بر گریبانشان توصیه می‌کند. نیز در *تاریخ عالم آرای عباسی* به سنت بستن پیشبند یا لنگ به هنگام پخت و پز در آشپزخانهٔ شاهی دورهٔ صفوی اشاره می‌کند و می‌نویسد شاه «با مقربان و مخصوصان فوطه‌های زرین تار طباخانه بر میان بسته» و «به نشاط طباخی مشغولی» شدند[۲۵۸]. امروزه نیز پزندگان نانوایی موظفند که در موقع کار پیراهن سفید بپوشند یا پیشبندی سفید بر کمر ببندند و موی سرشان را هم در دستمالی سفید بپوشانند[۲۵۹].

از لباس کار جماعت آشپزان دورهٔ قاجار اطلاع چندان زیادی در دست نیست و ظاهراً لباس مخصوص و متحدالشکلی نداشتند. صدور دستوری از سرتیپ بوذرجمهری، کفیل بلدیهٔ طهران در سال‌های آغازین سلطنت رضا شاه، و موظف کردن اعضای دکان‌های پزندگی مانند طباخی (چلوکبابی)، پلوقزوینی، کبابی، آشپزی (پزندهٔ انواع آش مانند آش رشته، آش کشک و مانند آنها)، هلیم‌پزی، خوراک‌پزی (کوفته، شامی، ماهی، و آبگوشت‌پزی‌ها) و برخی پزندگان دیگر و رستوران‌ها به رعایت برخی مقررات، نشانگر این واقعیت است. بنابر این اعلان پوشیدن لباس تمیز و بستن پیشبند سفید برای پیشخدمتان، و پوشیدن پیراهن سفید بلند برای آشپزان و شاگرد آشپزان در رستوران‌ها توصیه شده است. یا در دکان‌های پزندگی مانند چلوکبابی و ... استاد و شاگرد و همه خدمتگزاران باید در موقع کار پیراهن سفید بلند می‌پوشیدند و پیشبند سفید به کمر می‌بستند و شاگردان این دکان‌ها همه باید با کلاه یا سربرهنه خدمت می‌کردند و لنگ بر کمر می‌بستند و عرقچین بر سر نمی‌گذاشتند و آستین بالا نمی‌زدند و پابرهنه راه نمی‌رفتند[۲۶۰].

آشپزی‌نامه‌نویسی

دستورنامهٔ آشپزی، مجموعه آثاری از رساله و کتاب و مقاله را دربرمی‌گیرد که در زمینهٔ آشپزی، تاریخچه، دستورها و روش‌های پخت و پز غذاهای گوناگون در جامعهٔ ایران فرهنگی نوشته شده است.

انسان مهارت خود را در آشپزی و تبدیل مواد خام خوراکی به مواد پخته از چند هزار سال پیش آغاز کرد و کم کم به متنوع و رنگین کردن غذاها و گستردن و آراستن سفرهٔ غذا پرداخت و با سفره‌آرایی هنر آشپزی را جلوه‌گاه فرهنگ مردم جامعه ساخت. زمانی بس دراز گذشت تا نویسندگانی علاقمند به فرهنگ خورد و خوراک و شیوه‌های پخت و پز اقوام و جامعه‌های مختلف، و آشپزهایی خوش‌ذوق در آشپزخانه‌های دربارهای شاهان و خلفا و امیران چگونگی هنر آشپزی را از فضای محدود و دود گرفتهٔ تاریک آشپزخانه به عرصهٔ ادبیات نوشتاری آشپزی کشاندند و متونی چند در مقولهٔ آشپزی پدید آوردند. رفته رفته فرایند تألیف متون آشپزی در ایران و جامعه‌های اسلامی چنان گسترش و اهمیت یافت که در این زمان بنا بر نظری کتاب‌های مربوط به دستورهای آشپزی یکی از ضرورت‌های مهم زندگی و مانند اجاق و دیگ و تابه به‌صورت ابزار و وسیلهٔ آشپزی در گنجهٔ آشپزخانهٔ بسیاری از کدبانوان درآمده‌اند[۲۶۱].

آشپزی‌نامه‌نویسان

آثار نوشتاری آشپزی بازمانده از دوران تاریخی قدیم در ایران مانند دیگر آثار ادبی و تاریخی، اکثراً به قلم نویسندگان مرد نوشته شده است. در دهه‌های اخیر است که شماری از بانوان فرهیخته و آشنا با هنر آشپزی در ایران به جمع نویسندگان پیوسته‌اند و در مکتوب کردن چم و خم پخت و پز و روش‌های گوناگون تهیهٔ خوراک‌های در فرهنگ‌ها و پدید آوردن کتاب‌های دستور آشپزی کوشیده و حتی بر مردان پیشی گرفته‌اند. در مجموعه نوشته‌های آشپزی موجود در ایران، اندک‌اند آثاری که به نظام تغذیه و انواع خوراک و روش‌های آشپزی در میان مردم عشایری و روستایی و مردم قشرهای مختلف طبقات پایین اجتماع شهری جامعه پرداخته باشند[۲۶۲].

از حدود یک قرن پیش سبک و روش تألیف کتاب‌های آشپزی در ایران، هم به لحاظ

ساختاری و محتوایی و هم به لحاظ هدف و انگیزهٔ تألیف، تغییر کرده است و نویسندگان متون آشپزی در نوشته‌های خود سنت تاریخی ثبت و ضبط غذاها را کنار گذاشته و به آموزش دستور آشپزی برای استفادهٔ همگان، به ویژه کدبانوان و آشپزهای خانگی و بازاری همت گمارده‌اند. تألیف و چاپ و نشر دستور آشپزی غذاهای بومی و قومی ایران به زبان فارسی و عربی و زبان‌های فرانسه، انگلیسی و آلمانی توسط نویسندگان ایرانی، عرب، و غربی، یا ترجمهٔ کتاب‌های آشپزی فرنگی از زبان‌های خارجی به زبان فارسی و تألیف و ترجمهٔ مقالات آشپزی در مطبوعات و اجرای برنامه‌های آشپزی در رسانه‌های عمومی مانند رادیو و تلویزیون همه به‌گونه‌ای در آشنایی ایرانیان با اسلوب آشپزی و غذاهای ملل و اقوام مختلف جهان و جهانیان با فرهنگ غذایی ایرانیان نقش داشته‌اند.

الف ـ دردورهٔ باستان

درحالی‌که برخی از پژوهشگران نوشتن کتاب‌های طباخی و دستورنامه‌های خوراک‌پزی را از کارهایی می‌دانند که در شرق پیشینهٔ کهن داشته و در زمان ساسانیان میان ایرانیان رایج و معروف بوده[۲۶۳]، ولیکن جز در متن رساله‌ای به زبان پهلوی به نام «خسرو و ریدگ» که احتمالاً به اواخر دورهٔ امپراتوری ساسانی و زمان خسرو دوم، یعنی خسروپرویز (سلطنت ۵۹۱-۶۲۸م) مربوط است، و گزارش ثعالبی از چگونگی تهیهٔ چهار نوع خوراک در دربار بلاش[۲۶۴]، و اشاراتی چند در جای جای متون کهن، نوشتهٔ قابل ملاحظه و مهم دیگری دربارهٔ آشپزی و چگونگی پخت غذاهای ایرانی از آن دوره و یا سده‌های اولین دورهٔ اسلامی، به دست ما نرسیده است.

متن رسالهٔ *خسرو و ریدگ* کهن‌ترین اثری است که در آن شرحی دربارهٔ برخی خوراک‌های ایرانی و تهیهٔ آنها، به صورت مناظره میان خسرو و «واسپوهر»، شاهزاده‌ای جوان به نام «خوش آرزو»، از درباریان یا خانوادهٔ طبقهٔ بالای جامعه آمده است[۲۶۵].

در این مناظره خوش آرزو به پرسش‌های شاه دربارهٔ بهترین و زیباترین لباس‌ها و خوش مزه‌ترین خوراک‌ها با رنگ و بوی خوش و چگونگی تهیهٔ آنها پاسخ می‌دهد. این خوراک‌ها شامل غذاهای گوشتی گرم از گوشت برهٔ دو ماههٔ پرورده با شیر مادر یا گوشت

گاو؛ غذاهای گوشتی سرد (نوعی کنسرو گوشت)، شیرینی‌ها و مرباها و برخی میوه‌های خشک (خشکبار) و نوشیدنی‌ها ست[۲۶۶].

ب ـ در دورهٔ اسلامی

۱. پیشینه

نویسندگان، ادیبان و شاعران فارسی و عربی‌زبان دورهٔ اسلامی در آثار منظوم و منثور خود بی‌آنکه به شیوه و روش‌های آشپزی ایرانیان بپردازند، جسته و گریخته به برخی خوراک‌های متداول در میان مردم دوره‌های تاریخی مختلف ایران اشاراتی کرده و ماهیت برخی خوراک‌ها را روشن ساخته‌اند. ماکسی رُدنسون، از پیشگامان مطالعه و تحقیق در زمینهٔ خوراک‌ها و آشپزی در جامعهٔ اسلامی، این‌گونه اطلاعات را از اشعار و نوشته‌های قدما به‌نحوی شایسته گردآوری و در رسالهٔ بلند خود «تحقیقات دربارهٔ اسناد عرب مربوط به خوراک»[(1)] بیان کرده است[۲۶۷]. شاعرانی هم در دیوان‌ها و دفترهای شعر خود به جد یا طنز و شوخی به وصف شماری از غذاها پرداخته‌اند. قدیم‌ترین شاعر ایرانی که خوردنی‌های رایج میان مردم زمانهٔ خود را به شعر درآورده، حکیم ابواسحاق حلاج شیرازی (وفات: ۸۲۷ یا ۸۳۰)، معروف به بسحاق اطعمه، یا شیخ اطعمه، شاعر طنزپرداز و خوش‌ذوق عصر تیموری است. بسحاق، که او را در برابر «شاعر دَلق»، یعنی نظام‌الدین محمود قاری مؤلف *دیوان البسه*، «شاعر حَلق» خوانده‌اند، در دیوانش که به *دیوان اطعمه* معروف شده به‌گونه‌ای به توصیف غذاها پرداخته که گویی «شب و روز را در آشپزخانه می‌گذرانده و لحظه‌ای از خوردن انواع خوراکی‌ها غافل نشده و آشپزخانه‌ای داشته که آشپزخانهٔ رستوران «اندرسن» کپنهاک را، که صد و هشتاد نوع غذا به مشتری می‌دهد، پشت سر می‌گذاشته است[۲۶۸]. مهم‌ترین بخش‌های این دیوان که فقط به توصیف غذاها پرداخته و در واقع جای بحثش در مبحث خوراک است و نه آشپزی، عبارت است از « سفرهٔ کنزالاشتها» در ۱۰ فصل دربارهٔ آش‌ها، طعام‌های بازاری، غذاها، میوه‌ها، حلواها و جز آن. بسحاق در کلیات دیوانش بخشی را هم در ۹ باب به «فرهنگ دیوان اطعمه»

(1). «Recerches sur Les documents arabes relatifs á La cuisine»

اختصاص داده که در آن شرح مواد و دستور آشپزی و پختن بعضی از غذاها و خوردنی‌های معمول در دورهٔ تیموری به‌نحوی گویا آمده است، به طوری‌که می‌توان این فرهنگ واژه‌ها را به قولی[۲۶۹] رساله‌ای آشپزی دربارهٔ غذاهای تودهٔ مردم، وگاهی مردم فقیر قرن ۹ق دانست[۲۷۰].

۲. عصر صفوی

از دورهٔ صفوی دو مجموعهٔ آشپزی مفصل دربارهٔ دستور و طرز پختن غذاهای گوناگون از دو سرآشپز حرفه‌ای در دست است که این دو مجموعه را به‌درستی می‌توان نخستین متن تخصصی و عملی در هنر آشپزی ایرانی به شمارآورد. نخستین و قدیم‌ترین اثر، رسالهٔ کارشناسانه و پر و پیمان *کارنامه*، دربارهٔ «طباخی و صنعت آن» و انواع «غذاهای رنگارنگ»، نوشتهٔ محمدعلی باورچی بغدادی است. مؤلف رساله‌اش را در سال ۹۲۷ق، به نام یکی از رجال با عنوان میرزایی، در دو دهه پس از روی کار آمدن حکومت صفوی، و در روزگار سلطنت شاه اسماعیل (سلطنت: ۹۰۷-۹۳۰ق) بر اساس آنچه «در مدت عمر درین صنعت حاصل کرده و از صنعت‌های استادان ماهر به استرشاد یاد گرفته و در کتب حکما مطالعه نموده» در ۲۶ باب تألیف کرده است[۲۷۱]. دستور تهیهٔ غذاها در این رساله عمدتاً به سنت آشپزی اواخر دورهٔ تیموری و اوایل پادشاهی صفوی (سدهٔ ۸ق/ ۱۵م) باز می‌گردد، چون به‌طور وضوح خوراک‌های رایج در میان مردم طبقهٔ بالای اجتماعی و حتی نخبگان آن دوره را عرضه می‌کند[۲۷۲].

دومین رسالهٔ کارشناسانهٔ آشپزی بازمانده از دورهٔ صفوی، رسالهٔ *مادةالحیوة*، نوشتهٔ آشپززاده‌ای حرفه‌ای به نام نوراللّه است. مؤلف، که به قول خودش «ابا عن جد» از دورهٔ شاه اسماعیل «به امر طباخی» اشتغال داشته‌اند، رساله‌اش را در سال ۱۰۰۳ق، پس از *کارنامه*[۲۷۳] و در روزگار شاه عباس اول (سلطنت: ۹۹۶-۱۰۳۸ق) و با همت طلبیدن از «استادان ماضی» در «علم طباخی» نوشته است تا «طالبان این علم و کسانی را که از آن نصیبی باشد، فیضی یابند». رساله در یک فصل و ۵ باب و هر باب مشتمل بر چند «رنگ طعام» و یک مقدمه و خاتمه است[۲۷۴].

فراگنر در مقالهٔ تحلیلیِ «از قفقاز تا بام جهان: سرگذشت آشپزی»[1] احتمال می‌دهد که باورچی اصلاً ترک بوده و با نورالله، آشپز مخصوص شاه و آشپز دربار ارتباط داشته است. او با سنجش طرز تهیهٔ غذاهای گوناگون با برنج در دو رساله، و این تلقی که باورچی کلمهٔ پلو را به مفهوم کنونی آن در ایران به‌کار نبرده، بلکه به مفهومی به‌کار برده است که امروزه بیشتر در هندوستان، افغانستان و آسیای مرکزی باز نمود دارد، در صورتی‌که نورالله اقسام پلوها و چلوخورش‌ها را دقیقاً به مفهوم کنونی آن در ایران به کاربرده، نتیجه می‌گیرد که هر دو استاد، اولاً از یک زنجیرهٔ پیوستهٔ سنت آشپزی در ایران سخن به میان آورده‌اند، ثانیاً تصور امروزی ایرانیان از پلو در سدهٔ نخست حکومت صفوی پدید آمده است[۲۷۵]!

ایرج افشار از کتاب آشپزی مستقل دیگری به نام «نسخهٔ شاهجهانی» که در دورهٔ صفوی و در زمان پادشاهی شاهجهان (۱۰۲۷-۱۰۶۸م)، از پادشاهان گورکانی هند نوشته شده و در ۱۹۵۶م در مَدرَس هند چاپ شده است، نام برده است. این کتاب که به نام «نان و نمک» هم شهرت یافته به ده بخش تقسیم شده و در این بخش‌ها به شیوهٔ پخت و تهیهٔ نان‌ها، آش‌ها، قلیه‌ها، بریان‌ها، کباب‌ها، یخنی‌ها، هریسه، خاگینه، سمبوسه، آچار و مربا و شیرینی و برخی غذاهای دیگر ایرانی و هندی رایج در هندوستان می‌پردازد[۲۷۶]. او در چاپ جدید *آشپزی دورهٔ صفوی*، صورتی از آثار مربوط به دستورنامه‌های آشپزی ایرانی و هندی (۵۱ اثر) به زبان فارسی را از کتاب استوری و منابع دیگر استخراج کرده و آورده است.

۳. عصر قاجار

در دورهٔ قاجار دو شاعر به نام میرزا عبدالله گرجی اصفهانی، مشهور به «میرزا اشتها» و متخلص به «اشتها» و «سرگشته» (۱۲۴۵- ۱۲۸۹ق)، و تقی دانش تفرشی، ملقب به «ضیاء لشکر» و متخلص و مشهور به «حکیم سوری» (۱۲۴۰-۱۳۲۶ش) طبع خود را در سرودن اشعار تفننی در وصف طعام، آزموده و دفترهایی در معرفی غذاها ترتیب داده‌اند.

(1). «From the Caucasus to the Roof of ... »

میرزا عبدالله گرجی دیوان کوچکی دارد که به شیوه و تقلید بسحاق، نام بسیاری از غذاهای معمول در زمان خود، به ویژه غذاهایی که از آشپزخانه‌های اصفهانیان بیرون می‌آمده، در شعرش آورده و امین خضرایی، مصحح دیوان او نیز فهرستی از نام این غذاها و خوردنی‌ها را در دوازده صفحه در پایان کتاب فراهم آورده است[۲۷۷]. اشعار دیوان تقی دانش که به دیوان حکیم سوری معروف است، بنا بر نوشتهٔ جلال‌الدین همایی در مقدمه بر دیوان[۲۷۸] تقلیدی است از هر دو شاعر پیشین، بسحاق شیرازی و میرزا اشتهای اصفهان[۲۷۹]. ایرج افشار در آشپزی دورهٔ صفوی در مبحث «سروده‌ها و نوشته‌های لغوی، ادبی، شوخی»، صورتی از سروده‌ها و قطعات نوشته به طنز و شوخی در آشپزی، از قدیم‌ترین نوشته مانند دیوان نظام‌الدین احمد اطعمه (وفات: ۸۶۲ق) و *دیوان اطعمهٔ* صوفی محمد هروی (سدهٔ ۹ق) تا جدیدترین آنها را معرفی کرده است[۲۸۰] که بیشتر آنها همچون *دیوان* بسحاق اطعمه یا *دیوان* میرزا اشتهای اصفهانی سروده‌هایی در وصف خوراک‌اند نه چگونگی طرز پخت آنها. در بخش سوم همین مبحث، مشخصات سه دستورنامه از آثار منثور و جدی در آشپزی فرنگی آمده که روشن نیست چرا آنها را در مبحث سروده‌ها و نوشته‌های شوخی و طنز طبقه بندی کرده و آورده است.

از دورهٔ قاجار دو رسالهٔ تخصصی مهم در آشپزی، یکی به نام *سفرهٔ اطعمه*، نوشتهٔ میرزا علی‌اکبر خان آشپزباشی، آشپز مخصوص ناصرالدین شاه، و یکی دیگر به نام *نامهٔ نامی* یا *کارنامه* نوشتهٔ یکی از شاهزادگان قاجار به نام نادر میرزا (۱۲۴۲-۱۳۰۳ق) در دست است. *سفرهٔ اطعمه* در ۱۳۰۱ق به درخواست دکتر تولوزان[(1)]، حکیم‌باشی فرانسوی شاه در شرح انواع خوراک و دستور طرز پختن آنها و آجیل‌ها و تنقلات و عصرانه‌ها و مانند آنها در یک مقدمه و هشت باب و خاتمه‌ای دربارهٔ اسباب آشپزخانه، آبدارخانه، شربتخانه و قهوه‌خانه نگاشته شده است[۲۸۱].

سفرهٔ اطعمه و دو رسالهٔ آشپزی دورهٔ صفوی، در واقع بخشی از متون کلاسیک ادبیات معمول در فرهنگ آشپزی ایرانی به شمار می‌روند که با فهرست مجموعه‌ای از خوراک‌ها، به‌ویژه خوراک‌های درباری و غذاهای مربوط به اقشار عالی جامعه همراه‌اند. مؤلفان

(1). Dr. Désirer Tholozan

این رسالات، آنها را احیاناً برای آگاهی آشپزان با کار یکدیگر یا شاید بنابر میل و دستور شخصیت‌های برجستهٔ دورهٔ خود نوشته‌اند، مانند *سفرهٔ اطعمه* که آنرا میرزا علی‌اکبر خان به سفارش و برای مسیو تولوزان نوشته است[۲۸۲].

نامهٔ نامی یا *کارنامه* در میان سال‌های میان ۱۲۹۲و ۱۳۰۱ق تألیف و با عنوان *خوراکهای ایرانی*[۲۸۳] در ۱۳۸۶ش به کوشش احمد مجاهد چاپ و منتشر شده است. مؤلف این رساله، آشپزحرفه‌ای نبوده، ولیکن آگاهی‌ها و معارف آشپزی در طبخ خوراک‌های گوناگون ایرانی را، بنا بر نوشتهٔ خود، از راه حضور در آشپزخانهٔ شاهی پدر که هر روز در آن خورش‌های تازه و جور واجور برای میهمانان می‌پختند، و نگاه کردن به دست خوالیگران پدر در چگونگی تهیهٔ غذاها و پرسش از آنها، و بعداً پرس و جو از همسر و کدبانوی خانهٔ خود که در مهارت آشپزی او را کامل و «سرِخوالیگران» برشمرده، فرا گرفته بوده است. نادر میرزا قاجار کتاب آشپزی خود را «کارنامهٔ تازه»ای، «بدان‌گونه که کس ننوشته» است، معرفی کرده است[۲۸۴].

از تمایزات این رساله با رساله‌های دیگر آشپزی پیش از آن، یکی نگارش آن به زبان فارسی «سره» و با بیانی ساده و روان، و دیگری مشخص کردن خاستگاه جغرافیایی و از کدامین شهر و مردم دیار بودن برخی غذاها و روش‌های گوناگون پخت و پز در فرهنگ‌های مختلف است. مثلاً آش جوین را ویژهٔ مردمان فراهان و آشتیان و گرکان و تفرش[۲۸۵]، گوهرانی خورش را مازندرانی[۲۸۶] و کوفتهٔ آرزومان را ویژهٔ آذرآبادگان[۲۸۷] می‌شناساند[۲۸۸].

در زمان سلطنت مظفرالدین شاه، عزیزالله منشی، فرزند آقا میرزا محمدعلی خان مستوفی دیوان همایون، به اشارهٔ آقا میرزا ابراهیم، عکاسباشی مخصوص همایونی، کتابی به نام *کتاب تربیةالبنات*، در «مقدمات علم تدبیر منزل و ثروت فامیلی و برای تعلیم دخترها» نوشت. متن جلد اول این کتاب ترجمه و اقتباس از کتابی به زبان فرانسه بود و در ۱۳۲۳ق چاپ و منتشر شده است[۲۸۹]. کتاب در ۲۲۸ صفحه و در قطع وزیری و حاوی یک دیباچه و ۲۰ درس است. درس هفتم آن به پاکیزگی و نظافت «آشپزخانه»، «ترتیب شستشوی ظروف» و «جداول تنظیم»، درس دهم و یازدهم به غذا و اقسام آن و تغذیه و وظایف کدبانو، و درس بیستم به آتش و اجاق آشپزخانه برای پخت و پز

می‌پردازد. «طریقهٔ آب کردن روغن»، «اقسام سوپ و آش» (طرز تهیه و پخت آبگوشت، شوربا و انواع سوپ‌ها)، «غذاهای گوشت»، «غذاهای ماهی»، «بقولات و حبوبات»، «تخم مرغ» (انواع غذاهایی که با تخم مرغ می‌پزند مانند تخم مرغ عسلی، پخته، نیمرو و خاگینه)، «نان برنجی»، «شیرینی»، «مرباها»، «قهوه و چای» و «مشروب آب و شیر» از فصل‌های مربوط به آشپزی در این کتاب است[۲۹۰].

کتاب‌های آشپزی استادان آشپز در دورهٔ صفوی و قاجار و دستورها و طریق‌های پخت و پز انواع غذا و مواد پیشنهاد شده برای آنها برای کدبانوان و صنف آشپزان بازاری و استادان آشپزخانه‌های کاروانسراها، خانقاه‌ها و بیمارستان‌ها نمی‌توانستند کاربرد و آموزشی و عملی داشته باشند. دستورهای آشپزی آنها به آشپزخانه‌های بزرگ و پرتجمل دستگاه‌های دربار شاهی، افراد عالی‌مرتبهٔ اجتماعی مانند شاهزادگان، بزرگان و رجال اختصاص داشت که گنجایش تهیهٔ میزان بسیار بالای غذا را برای چینش و رنگین کردن سفرهٔ گستردهٔ آنان داشتند. این کتاب‌ها را معمولاً برای حفظ و تداوم مهارت‌ها و روش‌های آشپزی خاص خود و انتقال آنها در میان خود به صورت افقی در درون نسل می‌نوشتند[۲۹۱]. در این میان تنها استثنا کتاب *خوراکهای ایرانی* نادر میرزا است که دستور آشپزی آن به سبک و شیوه‌ای نوشته شده که کم‌وبیش نوعی دستور طباخی برای آشپزان، به‌ویژه کدبانوانی است که بخواهند از آن در پختن غذاهای متنوع بهره بگیرند.

۴. دوران معاصر

الف ـ داخل ایران

تا آنجا که می‌دانیم بنا بر سنت ایرانی، آشپزی در حوزهٔ عمل و مخصوص زنان و عمدتاً بر عهدهٔ آنان بوده و در جامعهٔ زنانه به‌طور شفاهی از نسلی به نسلی دیگر آموخته شده و انتقال یافته است. مردان غالباً در آشپزخانه‌های دربارشاهان و خانه‌های امیران و بزرگان و نیز آشپزخانه‌های عمومی و بازاری آشپزی می‌کردند. بااین‌حال، در ادبیات مکتوب آشپزی ایران از آغاز تا اواخر دورهٔ قاجار نویسندهٔ زنی دیده نمی‌شود و آشپزی‌نویسان همه مرد بوده‌اند. از اواخر این دوره است که رفته رفته سنت نوشتن

کتاب‌های آشپزی از انحصار مردان بیرون می‌آید و نام نویسندگان زن بر روی کتاب‌های آشپزی نمایان می‌شود[۲۹۲].

نخستین زنی که ظاهراً در تاریخ ایران به نوشتن کتاب آشپزی پرداخت، یک بانوی فرانسوی تبارایرانی به نام ژوزفین ریشار (یا ریشارد)، ملقب به «نشاط‌الدوله»، دختر ژوزف (یوسف خان) مؤدب‌الملک، معروف به «ریشار خان» یا «ریشارد خان» بود[۲۹۳]. ریشار خان در ۱۳۲۱ق/۱۹۰۳م، کتابی درآشپزی با عنوان *طباخی* برای استفادهٔ خدمتکاران زن ایرانی در دو بخش، دستور پختن غذاهای ایرانی و فرنگی نوشته و منتشر کرده بود[۲۹۴]. نشاط‌الدوله سال‌ها پس از پدرش کتاب آشپزی خود را با بهره‌گیری از مطالب کتاب پدرش و تحت تأثیر سنت‌های نوین اروپایی، و اختصاص دادن فصلی مستقل از آن به غذاهای فرانسوی برای کدبانوان ایرانی نوشت و با عنوان *طباخی نشاط* در حدود ۱۳۳۹ق/ ۱۹۲۰م منتشر کرد[۲۹۵]. نسخهٔ مورد بررسی ما بدون تاریخ انتشار در ۲۶۴ صفحه در معرفی و دستور تهیهٔ ۴۰۴ نوع خوراک تنظیم و تدوین شده است. مؤلف مطالب کتاب را با غذاهای ایرانی و نخست با آبگوشت آغاز می‌کند و پانزده نوع آبگوشت را شرح می‌دهد و بعد در فصل‌هایی جداگانه به آش‌ها و اشکنه‌ها می‌پردازد. بعد مباحثی از کتاب را به توضیح «ترتیب صرف شام و صرف نهار» (= ناهار)، «پاک کردن کارد و چنگال نقره»، «پاک کردن لکهٔ نفت و روغن از شیشهٔ لامپا»، «پاک کردن ظروف آشپزخانه و پاک کردن برنج»، «پاک کردن لوازمی مانند دستکش جیر، چرم کلاه، مبل‌های منزل و ...»، «طریقهٔ میزچیدن»، «طریقهٔ لوازمات سفره چیدن»، و «تعیین جای اشخاص در اطراف میز» اختصاص می‌دهد. سرانجام خوراک‌های ایرانی را با «تخم مرغ پختهٔ رنگی برای عید» پایان می‌دهد و جدولی از غذاهای اروپایی زیر عنوان «فهرست طبخ اروپایی» در صفحات ۲۵۹ تا ۲۶۴ می‌آورد[۲۹۶].

از زمان سلطنت ناصرالدین شاه ترجمهٔ دستورنامه‌های آشپزی فرنگی، معمولاً از زبان فرانسه، آرام آرام برای آگاهی قشر خاصی از مردم ایران آغاز شد. ۳ نمونه از این‌گونه ترجمه‌ها در فهرست کتابشناسی *آشپزی دورهٔ صفوی*[۲۹۷] آمده است: یکی *آشپزی فرنگی (طباخی)*، از بورژوا و سویل (سدهٔ ۱۳ق)؛ دیگری *آشپزی فرنگی*، ترجمهٔ علی بخش قاجار (تاریخ ترجمه: ۱۳۰۲ق)؛ و سوم *آشپزی فرنگی*، بعضی از خوراکی‌های ایرانی،

تحریر احمدقلی شاملو (ذیقعدهٔ ۱۳۱۵ق). این نوشته‌ها و نوشته‌های دیگری که پس از آنها با عنوان «آشپزی فرنگی» قسمتی از بعضی متون آشپزی نویسندگان ایرانی را بـه خود اختصاص داد، ورود غذاهای فرنگی را به سفرهٔ برخی از مردم ایران، به‌ویژه درباریان و خانواده‌های اعیان و اشراف شهری، به دنبال نفوذ فرهنگ اروپایی نشان می‌دهد[۲۹۸].

به نظر فراگنر بیشتر کتاب‌های آشپزی که تا اواخر دههٔ ۱۹۷۰م و پایان دوران سلطنت پهلوی نوشته شده است، سخت زیر تأثیر کتاب *طباخی نشاط*، به ویژه مباحث مربوط به «آشپزی فرنگی» آن بوده است. این کتاب چندین بار تجدید چاپ شده است و فراگنر مدعی است که سی و نهمین! چاپ آنرا (که به احتمال زیاد اشتباه کرده است) در اواخر دههٔ ۷۰ به‌دست آورده و مورد بررسی قرار داده است[۲۹۹].

از شگفتی‌ها این که از *طباخی نشاط*، که به ادعای فراگنر ده‌ها بار چاپ شده بوده است، خانبابا مشار در *فهرست کتابهای چاپی فارسی*، از آغاز تا آخر سال ۱۳۴۵ شمسی، نامی نیاورده و فقط *رسالهٔ طباخی* پدر او، مؤدب‌الملک معروف به ریشار خان را معرفی کرده است.

مشار در مجموعهٔ کتاب‌های تألیفی و کتاب‌های اقتباس و ترجمه شده دربارهٔ طباخی، به چند کتاب از آثار زنان ایرانی اشاره می‌کند که به ترتیب قدمت عبارتند از *طباخی جدید فرنگی*، نوشتهٔ خانم حاجب، ۱۳۱۲ش، در ۳۲۰ صفحهٔ رقعی؛ *طباخی ایرانـی و فرنگی*، نوشتهٔ بدرالملوک بامداد، ۱۳۱۵ش (این تاریخ، تاریخ چاپ دوم کتاب است و تاریخ چاپ نخست آن بنابر تاریخ مقدمهٔ کتاب ۱۳۱۲ش و عنوان کامل اثر نیز *طباخی ایرانی، فرنگی، ترکی* است)، در ۲۰۷صفحهٔ جیبی (نسخهٔ مورد استفادهٔ مـا ۲۹+ ۳۲۶ صفحه است)؛ *دستور طباخی*، از بانو فروغ شهاب دختر میرزا یحیی دولت‌آبادی، بی‌تاریخ انتشار و در ۲۱۹ صفحه. خانبابا مشار در ذیل حرف «پ» نیز کتابی با عنوان *پخـت و پز* از همین نویسنده در ۲۴۰ صفحه آورده و تاریخ انتشار آنرا ۱۳۳۶ ش داده است[۳۰۰]. احتمالاً این کتاب باید ویرایش و چاپ دیگری از همان اثر با تغییر عنوان و افزایش مطالب آن باشد. یک کتاب آشپزی محلی هم با عنوان *طباخی گیلان*، نوشتهٔ فروغ‌نیا معرفی کرده که به کوشش فهیمهٔ اکبر در ۱۳۳۸ش و در ۷۶ صفحهٔ جیبی چـاپ و منتشـر شده است[۳۰۱].

دو کتاب آشپزی دیگر بدون نام نویسنده در فهرست مشار ضبط شده که یکی از آنها با عنوان *دستور طباخی و تدبیر منزل برای دبیرستانهای دختران*، چاپ ۱۳۳۱ش (چاپ ششم آن ۱۳۳۳ش)، و دیگری با عنوان *دستور طباخی و خانه‌داری*، توسط هنرستان دختران، بی‌تاریخ انتشار است. نویسندگان این هر دو اثر چنان‌که می‌نماید باید زن باشند[۳۰۲].

بدرالملوک نویسندهٔ کتاب *طباخی ایرانی* ... و دبیر دروس اخلاق و تدبیر منزل در مدارس دخترانهٔ ایران، در مقدمهٔ کوتاهش انگیزهٔ خود را در تألیف کتاب، نشان دادن سلیقهٔ سرشار ایرانیان در تهیهٔ انواع غذا و نمود آنها در دیوان اطعمهٔ بسحاق و منظومهٔ حکیم سوری[۳۰۳]، و سپس پاسخ به شماری از بیگانگانی که با حالات و عادات خوب مردم ایران ناآشنا هستند و همه چیز خوب ایرانی، حتی خوراک‌های لذیذ ایرانی را انکار می‌کنند، دانسته است. این موضوع و حس ملی نویسنده، او را واداشته تا با مراجعه به نوشته‌های پیشین و پرس و جو از بانوان و خانواده‌های باسلیقه، کتاب آشپزی خود را در چگونگی پخت و پز و تهیه اقسام غذاها، شیرینی‌ها، مرباها و ترشی‌های ایرانی و غذاهای معمول فرنگی در برخی خانواده‌های ایرانی، پس از تجربهٔ عملی در تهیهٔ آنها و اطمینان از خوب بودنشان تدوین و با طرح‌هایی همراه کند[۳۰۴].

کتاب با یک فهرست موضوعی مفصل (از صفحهٔ ۲ تا ۲۹) با صفحه‌شماری جدا از متن اصلی و یک مقدمهٔ کوتاه ۲صفحه‌ای (ازشمارهٔ صفحات متن) با عنوان «هو الذی یُطعِمُنی و یَسقین» برگرفته از قرآن مجید[۳۰۵] آغاز می‌شود. سپس زیر مبحث «دانستنی‌های طباخ» به چند چیز مهم که آشپز باید بداند، اشاره و در همین مبحث «اصطلاحات مهم طباخی» تعریف شده است. آنگاه متن دستورها و روش‌های طباخی غذاهای مربوط به فرهنگ آشپزی سه جامعهٔ گوناگون، زیر سه بخش (صفحهٔ ۸-۲۹۶) طبخ ایرانی، فرنگی و ترکی آمده است. دستور طبخ غذاهای ایرانی و غیر ایرانی با تخم مرغ، ماهی، گوشت و اندام‌های خوراکی دیگر گاو، گوساله، گوسفند و بره، گوشت پرندگان خانگی و شکاری، طبخ انواع سبزی‌ها، «نباتات خشک» مانند عدس و برنج و سالادها و سس‌ها (چاشنی‌ها) و به دنبال آن طرز تهیهٔ مرباها، شربت‌ها، بستنی‌ها، ترشی‌ها و شیرینی‌های ایرانی و فرنگی، همه باهم در بخش مربوط به طبخ فرنگی

آمده‌اند. از آن پس تا صفحهٔ پایانی کتاب (۳۲۶) به موضوعاتی مانند «آذوقه و تهیهٔ آن» و نگهداری و محافظت از آنها، «تنظیف مطبخ و اثاثیهٔ آن»، اجاق آهنین و طرز شستن ظروف، «دستور چیدن میز سفره» به طرز ایرانی و فرنگی و سرانجام آخرین مبحث کتاب «وظایف مهمانان» پرداخته شده است.

از آشپزخانه تا سفره، اثری ترجمه و تألیف درآشپزی از بانوی دیگر ایرانی به نام فخری امیرحسینی (اعلامی) است که به‌صورت مصور با عکس‌های رنگی در ۱۴۵ صفحه در ۱۳۴۷ش در تهران چاپ و منتشر و در ۱۳۵۱ش با افزوده‌هایی تجدید چاپ شده است. در این کتاب که خطابش به دوشیزگان و کدبانوان است، دستور پخت شمار اندکی از غذاهای ایرانی مانند چند نوع آش، پلو، خورش و ترشی، شیرینی و مربا در مباحثی مستقل یا با غذاها و خوراک‌های غیرایرانی آمده است. بیشتر صفحات کتاب در شرح دستور غذاهای فرنگی یا غیرایرانی مانند اردورها، سوپ‌ها، سالادها، خوراک‌ها، دسرها، نوشابه‌های گرم مانند قهوهٔ فرانسه و ترک و جز آن است[۳۰۶]. نویسنده در مقدمه برکتاب، بهترین جای خانه را آشپزخانه دانسته و تلویحاً به جایگاه زنان در خانواده اشاره می‌کند و می‌نویسد: «در یک خانه مهم‌ترین کاری که انجام می‌گیرد تا چراغ حیات و سلامت خانواده روشن بماند، کار آشپزی است، و مهم‌ترین وظیفه را در خانه کسی انجام می‌دهد که کار آشپزی یا نظارت آنرا بر عهده دارد»[۳۰۷]. در این مقدمه برخی اصطلاح‌های آشپزی مانند «تفت دادن»، «طلایی کردن پیاز» و «ساطوری کردن»، و برخی دستورهای لازم که باید آشپز بداند مانند «میزان نمک» غذا، «تهیهٔ مواد» و «شناخت گوشت و ماهی تازه» به اختصار توضیح داده شده است.

از سال‌های پایانی نیمهٔ نخست قرن ۱۴ش/۲۰م به این سو ده‌ها اثر دربارهٔ آشپزی و غذاهای ایرانی به قلم نویسندگان زن و مرد ایرانی نوشته و ترجمه و چاپ شده است، که در میان آنها دو کتاب، یکی کتاب مصور *هنر آشپزی*، نوشتهٔ رزا منتظمی (فاطمه بحرینی) و دیگری *کتاب مستطاب آشپزی: از سیر تا پیاز*، نوشتهٔ نجف دریابندری بسیار جامع و برجسته می‌نمایند.

کتاب *هنر آشپزی منتظمی* قدیم‌ترین کتاب جامعی است که یک بانو از معلمان آشپزی ایرانی برای آموزش دستورهای آشپزی و روش‌های گوناگون پخت و پز انواع

خوراک ایرانی و فرنگی با مواد مختلف به آشپزان، به ویژه بانوان نوشته است. این کتاب نخستین بار در سال ۱۳۴۷ش حاوی ۶۰۰ دستور غذایی چاپ و منتشر شد. رزا منتظمی این کتاب را براساس یافته‌های تجربی‌اش که در دوره‌های آموزشی کلاس آموزش آشپزی و شیرینی‌پزی به بانوان و دوشیزگان و آشنا کردن آنها با هنر آشپزی در ۱۳۳۷ش در تهران دایر کرده بود، و پس از بارها آزمایش و تجربه در پختن هریک از انواع مجموعهٔ غذاها به زبانی ساده و روان نوشته است. مؤلف انگیزهٔ خود را در تألیف کتاب، آموختن هنر آشپزی به همه، به‌طوری‌که «خانواده‌های عزیز ایرانی، حتی با تجربهٔ کم نیز بتوانند به تهیهٔ غذاهای لذیذ و استفادهٔ درست از مواد اولیه که با قیمتی بسیار گران فراهم می‌شود، توفیق یابند» دانسته است[۳۰۸].

کتاب با مبحثی زیر نام «هنر پذیرایی» شروع می‌شود. در این مبحث نویسنده چگونگی فراهم کردن تدارکات برای انواع مهمانی‌ها، طرز چیدن و آرایش میز غذا، طریق پذیرایی به هنگام صبحانه، ناهار، چای عصرانه و شام و پذیرایی ایستاده را به تفصیل توضیح می‌دهد[۳۰۹]. در چاپ‌های نخست کتاب خوراک‌های ایرانی مانند انواع پلو و چلو، خورش و قلیه، شامی و کوفته، کباب، انواع شیرینی، ترشی و رب با غذاهای فرنگی مانند انواع سوپ، اردور، پاته و مانند آنها درهم و با هم آمده بودند، ولیکن در ویرایش‌های بعدی کتاب اصلاحات و افزوده‌هایی در آن إعمال شد و تعداد دستورهای آشپزی آن به نزدیک ۱۰۰۰ دستور افزایش یافت و غذاهای فرنگی و غذاهای ایرانی آن هم از یکدیگر تفکیک و در دو بخش جداگانه تنظیم و در ۹۴۴ صفحه تدوین گردید. روش مؤلف در هر دستورغذایی نخست شرح غذا، بعد ارائهٔ مواد لازم برای غذای ۶ تا ۸ نفر و آنگاه طرز تهیهٔ آن است. چند صفحه از کتاب هم به «چند دستور ساده برای تهیهٔ غذاهای فوری» برای استفادهٔ دانشجویان خارج از کشور و کسانی‌که فرصت کافی برای تهیهٔ غذاهای مفصل را ندارند، اختصاص داده شده است[۳۱۰].

استقبال بانوان ایرانی از این کتاب بسیار زیاد و تصورناپذیر بود، به‌طوری‌که تا سال ۱۳۸۵ش (چاپ مورد استفاده در این مقاله)، با چشم‌پوشی از چاپ‌های قاچاقی آن در بازار سیاه، به چهل و چهارمین چاپ رسید. در دورهٔ جنگ ۸ سالهٔ ایران و عراق برای جلوگیری از فروش کتاب در بازار سیاه، آنرا با ارائهٔ دفتر بسیج اقتصادی خانواده

همراه با کالاها و مواد دیگر غذایی مورد نیاز و ممهور به مهر *هنر آشپزی* به متقاضیان می‌دادند[۳۱۱]. آخرین چاپ‌های آن (از ۴۱ به بعد) شامل ۲ جلد و حاوی بیش از ۱۷۰۰ دستور غذایی است.

کتاب مستطاب آشپزی را اگرچه یک نویسندهٔ مرد نوشته، ولیکن جای دست هنرمندانهٔ یک زن نیز در آن آشکار است. نجف دریابندری با همکاری همسرش، فهیمهٔ راستکار این متن را فراهم آورده‌اند. این کتاب جامع‌ترین و ارزشمندترین اثر نوشته شده در زمینهٔ دستورآشپزی به زبان فارسی است که هم جنبهٔ تاریخی ـ پژوهشی و هم جنبهٔ کاربردی در آشپزخانه دارد. از این اثر می‌توان همچون منبعی معتبر برای پژوهش در تاریخچهٔ آشپزی در ایران و جهان استفاده کرد، و کدبانوان و آشپزان باتجربه و بی‌تجربه هم می‌توانند از دستورهای آن در تهیهٔ غذاها بهره‌مند گردند. اندیشهٔ روشنفکرانه همراه با جستجوهای پژوهانه و زبان روان طنزآمیز و قلم هنرمندانهٔ نویسنده در این کتاب مستطاب، موجب خلق اثری بس ژرف و دقیق و ماندگار در تاریخ و هنر آشپزی در ایران و جوامع اسلامی و جهان شده است. کتایون مزداپور در گفتگویی در کتاب *خوراک و فرهنگ*[۳۱۲]، به‌درستی آنرا «شهنامهٔ کتاب‌های آشپزی» دانسته است.

کتاب در ۲ جلد، هر جلد در ۹۸۴ صفحه و نخستین بار در ۱۳۸۷ش با تصویرهای رنگی چاپ شده است. مباحث مختلف کتاب پس از متن پیشگفتار و سپاسگزاری، در سه کتاب با عنوان‌های «آشنایی و آموزش»، «دستورهای پخت و پز»، و «پیوست‌ها» (شامل ۴ پیوست) تنظیم شده است. هر کتاب بخش‌ها و فصل‌های متعددی را در مسائل مربوط به آشپزی و آشپزخانه دربرمی‌گیرد. سه بخش از کتاب اول به مکتب‌های آشپزی ایران و جهان، آشپزخانه و مواد خوراکی و ۲۹ بخش از کتاب دوم (بخش چهارم تا آخر بخش سی و دوم) به دستورهای پخت و پز و تهیهٔ انواع نوشیدنی گرم و سرد، سالادها، سس‌ها، هفت‌با، پیش‌غذا (اردور)، چلو و پلو، خورش، آبگوشت و اشکنه، خوراک، تاس‌کباب و شمار بسیاری دیگر از خوردنی‌ها و غذاهای ایرانی و فرنگی متداول در ایران، و شیرینی‌ها، مرباها و مارمالادها، ترشی‌ها و شورها، و نان‌ها اختصاص یافته است. در دو پیوست نخست از پیوست‌های چهارگانهٔ کتاب، نویسنده از دو وسیلهٔ بسیار پرکاربرد و ضروری در آشپزخانه‌ها، یعنی فرموج پز (مایکروویو) و یخبند (فریزر) صحبت

می‌کند و طریق پخت و پز و مدت و روش پخت در فرموج‌پز و نگهداری و یخ‌بندی مواد در یخ‌بند را شرح می‌دهد. دو پیوست دیگر به فرهنگ‌واژه‌ها و اصطلاح‌ها، و نمایه‌ها اختصاص دارند.

پیشگفتار مؤلف با این جمله شروع می‌شود «هیچ‌کس با خواندن کتاب آشپزی، آشپز نمی‌شود!» و بعد چنین می‌آید که «هیچ آشپزی، و نیز هیچ‌کسی که خیالِ آشپز شدن در سر داشته باشد، از کتاب آشپزی بی‌نیاز نیست»[۳۱۳]. مطالب کتاب از راه تجربی و غذاهایی که پخته و آزموده‌اند و نه ترجمه از روی چند کتاب دیگر فراهم آمده و عکس‌های داخل کتاب هم عکس‌هایی است از غذاهایی که اختصاصاً برای عکسبرداری پخته شده است[۳۱۴].

در سال ۱۳۶۱ش، خانم گلی امامی دستورنامه‌ای به نام *آشپزی بدون گوشت*، برای بانوان نوشت تا کسانی‌که در فراهم کردن گوشت مشکلاتی دارند، بتوانند مواد پروتئینی دیگر را جایگزین آن کنند. این کتاب آشپزی با تجدید نظر و اصلاحاتی تا ۱۳۷۵ش ۹ بار تجدید چاپ شد. کتاب به‌جز پیشگفتار و یادداشت نویسنده و دو فهرست موضوعی و منابع، دارای ۳ بخش پروتئین و تغذیه، یک صد غذای بدون گوشت، و بیست غذای بدون گوشت دیگر است که غذاهای ایرانی، فرنگی، هندی و سایر ملل را دربرمی‌گیرد. مؤلف دستور پخت مجموعه‌ای از غذاهای ایرانی در آشپزی‌های سنتی را از زمان صفویه و قاجاریه تا امروز و آشپزی سنتی کشورهای دیگری مانند هند، چین، یونان، ایتالیا و آسیا را دست‌چین و آزمون کرده و در این اثر آورده است[۳۱۵].

برخی از نویسندگان، به ویژه مردم نگاران و پژوهشگران فرهنگ عامهٔ حوزه‌های جغرافیایی ـ فرهنگی مختلف ایران، در آثار خود بخش‌هایی را به آشپزی و غذاهای ایرانی ـ محلی اختصاص داده‌اند. جعفر شهری از نویسندگان مردم نگار خوش قلمی بود که در آثار مردم‌گرایانهٔ خود هرجا مناسبت دانسته معمولاً مطالبی در بارهٔ آشپزی و خوراک‌های ایرانی، به ویژه تهرانی آورده است. او مجلد پنجم کتاب *طهران قدیم* (۱۳۷۱ش) خود را مستقلاً به فن آشپزی و خوراک‌های متداول میان تهران‌نشینان اختصاص داده است. در این کتاب افزون بر معرفی انواع غذا و مقدار مواد لازم برای تهیهٔ هریک از آنها، شیوه و دستور چگونگی پخت آنها را هم نوشته است. افزون بر

آن به خواص و مضار طبی غذاها و مواد به‌کار رفته در آنها نیز پرداخته است. به گفتهٔ او « هر آینه خواننده به همان دقت و ریزبینی که [کتاب] نوشته شده» به مطالب نظر بیفکند «نه تنها آشپزی ماهر می‌شود، بلکه نیمچه طبیبی کارآمد خواهد شد که بسا از بیماری‌های غیربالینی، خود و اطرافیان [خود را] رفع بکند»[۳۱۶]. بنابر نظر او اطلاعات کتاب برای مبتدیان در هنر آشپزی، به ویژه دخترانی که از پشت میز مدرسه و دانشگاه به خانهٔ محبت رفته‌اند و اطلاع چندانی از پخت و پز ندارند، سودمند خواهد بود.

قسمت نخست این کتاب، از صفحهٔ۲۳ تا ۱۹۱، مباحث مربوط به آشپزی و غذاها، و قسمت دیگر کتاب از صفحهٔ ۱۹۳ تا ۴۷۴، مباحث مربوط به خواص خوراکی‌ها را در برمی‌گیرد. بعد از آن فصل‌هایی به «دستوراتی در جهت حفظ سلامت» و «دستوراتی از طب قدیم» اختصاص یافته (۴۷۵تا ۴۹۸)، که دستورهای طبی در فصل اخیر به زبان شعر و برگرفته از *طب یوسفی* است. در قسمت آشپزی و غذاها، مباحثی هم به معرفی و شرح «غذای بیمار»، «غذای زائو»، «دهان‌گیرهٔ دامادها»، «غذاهای حاضری یا قاتق فقرا» و «پس‌غذایی و تفننی‌ها» (مانند یخ‌دربهشت، لرزانک، رویخی و هل‌وگلاب) اختصاص یافته است[۳۱۷].

از چند دههٔ پیش پژوهشگران فرهنگ‌های قومی و بومی در ایران و علاقمندان به مطالعه و ثبت و ضبط جلوه‌هایی از فرهنگ‌ها و هنرهای مردمی، و در آن میان هنر آشپزی و غذاهای محلی ایران، به بررسی آشپزی و غذاهای ایرانی پرداخته و آثاری در این زمینه، به ویژه در معرفی انواع غذاهای بومی و محلی فراهم آورده‌اند. در میان این پژوهش‌ها به چند اثر محلی برای نمونه می‌توان اشاره کرد: نخست سه اثر دربارهٔ دستور آشپزی گیلان. کهن‌ترین آن، یک رسالهٔ ۴برگی دربارهٔ طرز طبخ غذا به سبک مرسوم مردم گیلان، به تاریخ ۱۰ ربیع‌الاول ۱۲۲۹ است که در پایان نسخه‌ای از *مادةالحیوة* آمده است. این رساله را چند تن از دختران پزندهٔ گیلان به دستور میرزا محمد کریما وزیر سابق رشت و لاهیجان نوشته‌اند[۳۱۸]. اثر دیگر *طباخی گیلان: طبخ محلی*، از فروغ‌نیا در سال ۱۳۳۸ش است[۳۱۹]. و نوشتهٔ سوم، *هنرآشپزی در گیلان*، نوشتهٔ زری خاور (مرعشی)، چاپ اول ظاهراً در ۱۳۷۰ یا ۱۳۷۱ش و چاپ ششم در ۱۳۸۸ش است. *آشپزی کردستان (لوسه‌رخوانی کورده‌واری)* دربارهٔ غذاهای محلی سنندج، مهاباد،

کرمانشاه، اورامان و پیرامون آن که نخستین بار در ۱۳۷۸ و بعد در ۱۳۸۶ش تجدید چاپ شد[۳۲۰]. *آشپزی در فرهنگ مردم کازرون* در یازده فصل و یک پیوست با عنوان «غذاها در شعر محلی»، چاپ ۱۳۸۳ش نیز از آن جمله است[۳۲۱].

ب ــ در بیرون از ایران

از چند نسل پیش تاکنون در بیرون از سرزمین ایران، شماری از ایرانیان مقیم شبه قارهٔ هند و کشورهای اروپایی و آمریکایی، بنابر گرایش‌های ملی و علاقه به حفظ و احیاء میراث فرهنگی و هنری گذشتگان و شناساندن و آموزش هنر آشپزی و انواع غذاهای ایرانی به ایرانیان مهاجر به این کشورها و خارجیانِ شیفتهٔ فرهنگ ایران، به نوشتن رساله‌هایی در آشپزی و تهیهٔ غذاهای ایرانی به زبان فارسی، انگلیسی، فرانسه و زبان‌های دیگر پرداخته‌اند. کسانی که به این کار همت گماردند و آثاری در آشپزی پدید آوردند بیشتر مرد بودند. در اینجا به معرفی نمونه‌هایی از معروف‌ترین این آثار می‌پردازیم.

همزمان حکومت صفویان در ایران، در میانهٔ قرن ۱۰ق گورکانیان، دودمانی از قوم مغول مقیم در سرزمین ایران، فرهنگ ایرانی و زبان فارسی را که در درون آنها ریشه و شاخه دوانده بود، با خود از ایران به هندوستان بردند و بیش از ۳۰۰ سال در بخش‌های بزرگی از آن سرزمین فرمانروایی کردند. در دورهٔ پادشاهی گورکانیان هند و دوره‌های پس از آن، آثاری ارزشمند در زمینهٔ هنرها، از جمله آشپزی ایرانی/ هندی که در دربار و خاندان‌های آنها مرسوم بود، و شیوهٔ درست کردن انواع نان و شیرینی و مربا و آچار (ترشی) به زبان‌های فارسی و اردو نوشته شد که برخی از آنها بعداً در هندوستان چاپ شدند. صورتی از این رساله‌ها را ایرج افشار از جزوهٔ سوم از جلد دوم کتاب معروف استوری و دریابندری از دست‌نویس فهرست رساله‌های آشپزی در کتاب‌های خطی فارسیِ بنیاد فهرستگان که در اختیارش گذاشته بودند، با شرحی کوتاه آورده‌اند. *نعمت‌نامهٔ ناصرشاهی، مجموعة‌الطعام، الوان نعمت، خلاصة‌المأکولات والمشروبات*، و *نسخهٔ شاهجهانی یا نان و نمک* از جملهٔ این رسالات‌اند[۳۲۲].

فراگنر در مبحثی دربارهٔ آثار آشپزی مردم‌نگارانه به معرفی برخی کتاب‌های آشپزی

ایرانی که بانوان ایرانی خارج از کشور به زبان انگلیسی برای آشنایی غربی‌ها با فرهنگ آشپزی و ویژگی‌ها و برجستگی‌های غذاهای ایرانی نوشته‌اند، می‌پردازد. بنا بر نظر او نوشتن کتاب‌های آشپزی به زبان‌های غربی بخشی از مقولهٔ شایع و بسیار متداول در ادبیات آشپزی مربوط «غذای قومی» مردم سراسر جهان را شکل می‌دهند. بیشتر این آثار کم‌وبیش خصوصیت مردم‌نگارانه دارند و قصد از نوشتن آنها ارائهٔ فرهنگی همگن در چشم‌انداز کتاب‌های آشپزی است[۳۲۳].

یکی از قدیم‌ترین کتاب‌های آشپزی ایرانی به زبان انگلیسی کتاب *در آشپزخانهٔ ایرانی: دستورهای غذایی دلپذیر خاورمیانه*[(۱)]، نوشتهٔ بانوی ایرانی مائده مزدا است که نخستین چاپ آن با تصاویر رنگی در ۱۹۶۰م و سیزدهمین چاپ آن در ۱۹۷۶م در آمریکا منتشر شد. کتاب به‌جز مقدمه، حاوی ده بخش مربوط به دستور تهیه و پخت انواع غذاهای ایرانی و یک بخش شامل صورت‌های غذا برای شام عید نوروز، ناهار و شام تابستان و زمستان و یک پیوست دربارهٔ گیاهان معطر و ادویه‌های ایرانی و با یک نمایه و مجموعاً در ۱۷۵ صفحه است.

نویسنده هنر آشپزی را به سبک قدیم و سنتی در زمانی‌که در ایران و نیز در بادکوبه به‌سر می‌برد، از مادربزرگش که کدبانویی تبریزی بود، و نیز مادرش آموخت. او تجربیات سنتی خود را پس از دو سال کاربرد عملی دستورهای آشپزی ایرانی در پختن غذاها همراه با آموخته‌هایش از روش آشپزی نوین کدبانوان آمریکایی و چشاندن آنها به دوستان آمریکاییش، به‌صورت نوینی در این اثر ارائه داده است[۳۲۴].

در ۱۹۷۴م در آمریکا، نشر دانشگاهی ویرجینیا کتابی از نستا رمضانی، یک بانوی ایرانی مقیم آن کشور با عنوان *آشپزی ایرانی: سفره‌ای از غذاهای لذیذ غیر بومی*[(۲)] به زبان انگلیسی چاپ و منتشر کرد، که تاکنون در آمریکا بارها تجدید چاپ شده و نسخهٔ مورد بررسی در این مقاله چاپ چهارم آن در ۱۹۹۱م است. نویسنده در پیشگفتار کتاب می‌نویسد: پس از ۱۶ سال اقامت در آمریکا به سرزمین مادری‌اش، ایران بازمی‌گردد و در یک سال زندگی با خانوادهٔ پدری و رفت و آمد با خویشان و آشنایان و شرکت

(1). Mazda, M., In Persian Kitchen ... (2). Persian Cooking: ...

در مهمانی‌ها و سرکشیدن در آشپزخانه‌های میزبانان، تصمیم به نوشتن کتاب *آشپزی ایرانی* می‌گیرد تا این هنر را به آمریکایی‌ها بشناساند. به گفتهٔ مؤلف با اینکه قبلاً تجربهٔ لازم در پختن غذاهای ایرانی را داشته و برای شوهرش در آشپزخانهٔ آمریکایی خود غذاهای ایرانی می‌پخته، ولیکن در سفرش به ایران بسیاری از راز و رمزهای پوشیدهٔ آشپزی ایرانی را از آشپزهای ورزیده و ماهر خانوادگی و در آشپزخانه‌های ایرانی به‌دست آورده است.

نویسنده در این کتاب فقط به گردآوری مجموعه‌ای از دستورالعمل‌های پخت و پز غذاها بسنده نکرده، بلکه با معرفی هر غذا اندازه و مقدار لازم مواد و چاشنی‌های آن غذا را هم می‌دهد تا کار پخت و پز با اسلوب ایرانی برای علاقمندان آسان شود. به باور او کدبانوی ایرانی به کتاب آشپزی نیازی ندارد، چون از راه گوش آشپزی را می‌آموزد و با چشیدن و خوردن چند کَف از این و چند پَر از آن غذا، اندازهٔ چاشنی‌های غذا را به‌دست می‌آورد[۳۲۵].

کتاب یک پیشگفتار، و یک مقدمه با عنوان «ایران و غذاهای آن» دارد. محتوای متن کتاب در ۱۷ فصل و ۲۷۱ صفحه (271-1)، و۳ پیوست (296-273) فراهم آمده و دربرگیرندهٔ یک راهنمای خرید، فرهنگ فارسی ـ انگلیسی نام غذاها و نمایه است. فصل‌ها با این عنوان‌ها تنظیم و تدوین شده‌اند: پیش‌غذاها (اشتهاآورها)؛ سوپ‌ها (آبگوشت، آش و سوپ)؛ شکم‌پُرهای گیاهی (دلمه)؛ سوفله[1]های ایرانی (کوکو)؛ غذاهای ماستی (بُرانی)، سبزیجات، سالادها؛ برنج (پلو و چلو) و غذاهای برنجی؛ پلو و خورش؛ آب‌پَزها؛ کاسرول[2] (خوراک)ها و خوراک‌های دیگر؛ کباب؛ پرندگان شکاری (کبک و قرقاول)؛ نان؛ شیرینی‌های خشک، نان شیرین و شیرینی‌ها؛ دسرها (پودینگ‌ها)، ژلاتین و دسرهای دیگر؛ شربت‌ها؛ و ترشی‌ها. نویسنده چگونگی پخت و پز هریک از غذاها و مواد لازم برای آنها را به دقت شرح داده است[۳۲۶].

یکی دیگر از آثار مشهور آشپزی ایرانی، نوشته‌ای است به زبان انگلیسی از نجمیه (خلیلی) باتمانقلیج، بانوی ایرانی مقیم آمریکا، به‌نام *غذای تازهٔ زندگی*[3]. این کتاب

(1). Soufflé (2). Casserole (3). New Food of Life.

که بنا بر نوشتهٔ فراگنر نخستین‌بار در سال ۱۹۸۶م چاپ و منتشر شده است، علی‌الظاهر برای نسل جوان ایرانی‌تبار آمریکایی که احتمالاً با زبان فارسی ملی خود احساس بیگانگی می‌کنند، ولیکن هنوز رشته پیوندهای نیرومندی با فرهنگ نیاکانشان دارند، نوشته شده است[۳۲۷].

نویسنده در پیشگفتار کتابش (چاپ ۲۰۰۰م)، این اثر را حاصل ۱۸ سال بررسی و گردآوری و تجربه در پخت و پز غذاها و ابداع فنونی تازه در غرب برای آشپزی غذاهای ایرانی معرفی می‌کند. همچنین این اثر را حاصل کار روی سه کتاب دیگرش می‌داند که قبلاً دربارهٔ غذاها و مراسم و آداب ایرانی به زبان‌های فرانسه، انگلیسی و فارسی نوشته است. او این کتاب را، برای کسانی که با فرهنگ ایرانی و پخت و پز به روش ایرانی آشنایی اندکی دارند، یا از سرگرمی‌های سازنده در آشپزخانه لذت می‌برند، همچنین برای آشپزهای خبره نوشته است[۳۲۸]. نویسنده فصلی کوتاه از کتاب را «طبقه بندی غذاهای سرد و گرم» و فصلی بلند از آن را، که در واقع بخشی ویژه از مباحث کتاب به شمار می‌آید، تحت عنوان «مراسم» به غذاهای مخصوص جشن‌ها و آیین‌های ایرانی و سرانجام یک فصل را هم به فرهنگ واژه‌های فارسی ـ انگلیسی غذاها و آشپزی ایرانی در فهم‌پذیر کردن کتاب برای انگلیسی زبانان اختصاص داده است. در مبحث مراسم، نویسنده همراه با شرح کوتاهی دربارهٔ هریک از جشن‌ها و مراسم نوروزی، عروسی، رمضان، عید قربان، و جشن‌های تیرگان، سده، شب یلدا و مانند آنها به پختن غذاهای سنتی و تشریفاتی مخصوص ایرانیان در این مراسم می‌پردازد[۳۲۹].

نویسنده برای نشان دادن همانندی زیبایی و رنگارنگی غذاهای ایرانی با قالی‌های خوش‌طرح و زیبای ایرانی، کتابش را با تصویرهای رنگی فراوانی از غذاهای گوناگون، ظرف‌های مسی و سفالی، سفره‌ها و دستمال‌ها و منسوجات آشپزخانه و مینیاتورها تزیین کرده است. جای جای کتاب را نیز با خوشنویسی شعرها و قطعه‌هایی گزیده از ادبیات کلاسیک فارسی مرتبط با غذا آراسته است. این کتاب را مؤلف با عنوان *نوش جان: هنر آشپزی و آداب و رسوم ایرانی* به فارسی نیز برگردانده و در ۱۳۸۴ش چاپ و منتشر کرده است.

یکی از جامع‌ترین و معروف‌ترین کتاب‌های آشپزی ایرانی به زبان انگلیسی در بیرون

از ایران، کتاب *آشپزی ایرانی: غذای سنتی، منطقه‌ای و نوین*[1]، نوشتهٔ محمدرضا قانون پرور، کارشناس هنر آشپزی و استاد ایرانی در ادبیات فارسی و ادبیات تطبیقی در دانشگاه تکزاسِ آوستین آمریکا است[۳۳۰]. کتاب ابتدا در دو مجلد (جلد اول در ۱۹۸۲م و جلد دوم در ۱۹۸۴م) و بعد هر دو جلد در یک مجلد و با برخی اصلاحات و روزآمد شدن روایت‌ها و افزودن شماری دیگر دستورهای آشپزی همراه با تصاویر بدیع و زیبا در ۲۹۶ صفحه (سال ۲۰۰۶م، کالیفرنیا) چاپ و منتشر شده و تا کنون پرفروش‌ترین کتاب آشپزی ایرانی به زبان انگلیسی در خارج از ایران بوده است.

کتاب دارای یک مقدمه و ۱۷ بخش و یک نمایه است که مطالب مباحث مختلف آن آشپزی با گیاهان معطر و ادویه‌ها، برنج و غذاهای تهیه شده از برنج، وپخت و پز غذاهای اصلی با گوشت و پرندگان (خورش و خوراک)، کباب‌ها و کتلت‌ها، ماهی و غذاهای دریایی، آش‌ها و هلیم‌ها، کوفته‌ها و مانند آنها را شامل می‌شوند. او به‌جز تألیف و نشر کتاب‌ها و مقالاتی در آشپزی و تاریخ غذا با درس دادن دوره‌هایی از آشپزی ایرانی در سراسر ایالات متحدهٔ آمریکا و اجرای نمایش آشپزی ایرانی در برنامه‌های تلویزیونی شهرهای مختلف آن کشور در دههٔ ۱۹۸۰م فرهنگ آشپزی و انواع غذاهای ایرانی را به مردم آمریکا شناسانده و پخت و پز برخی از آنها را به آشپزخانه‌های آنها برده است[۳۳۱].

فراگنر با توجه به گسترهٔ فرهنگ ایران در منطقهٔ پهناوری میان امپراتوری عثمانی و هند و چین، زبان مشترک برای تبادل مقاصد ادبی، از جمله انتقال فرهنگ آشپزی از راه نوشته در سرزمین‌هایی مانند افغانستان، ماوراءالنهر (شامل جمهوری‌های مستقل امروزی تاجیکستان و ازبکستان در آسیای مرکزی) و ماوراء قفقاز (جمهوری آذربایجان) را تا پیش از سدهٔ ۱۹، زبان فارسی، و متون آشپزی نوشته شده به زبان ترکی را مربوط به دورهٔ نوین این سرزمین‌ها می‌داند[۳۳۲].

یکی از چشمگیرترین مجموعه‌های مردم‌نگارانه در زمینهٔ آشپزی برآمده از این حوزهٔ فرهنگی، اثری است که در زمان سلطنت امیر امان‌اللّه خان و به دستور محمود

(1). Persian Cuisine: ...

سمیع، یکی از ژنرال‌های برجستهٔ ارتش افغان در افغانستان نوشته و به نام *طبخ طعام برای مکتب فنون حربیه* (۱۹۲۸م) چاپ و منتشر شده است. این کتاب مجموعهٔ بزرگی از دستورهای آشپزی و غذاهای سنتی رایج در تمام منطقه و گوشه و کنارهای سرزمین افغانستان را دربرمی‌گیرد. این کتاب منبعی عالی در شناخت سنت‌های آشپزی طبقات بالای افغان و مردم آسیای مرکزی است، ولیکن روشن نیست که آیا این غذاها برای سربازانی که در طول خدمت سربازی در دو دههٔ ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰م زندگی مجللی نداشته‌اند، پخته می‌شده است یا نه! سنت تألیف کتاب‌های آشپزی برای استفادهٔ کدبانوان در افغانستان از دههٔ ۱۹۷۰م به این سو معمول شد[۳۳۳].

تاجیک‌ها برخلاف مردم دیگر این سرزمین‌ها درگذشته کمتر به تألیف و تصنیف کتاب‌های آشپزی در فرهنگ خود می‌پرداخته‌اند، به‌طوری‌که فراگنر برای مطالعهٔ تطبیقی اصطلاحات آشپزی تاجیکی با ایرانی و افغانی به سختی توانست کتابی در آشپزی به نام *طعامهای تاجیکی*[(۱)]، نوشتهٔ امین‌اف چاپ استالین‌آباد (شهر دوشنبهٔ کنونی) را در ۱۹۵۹م بیابد. مجموعه غذاهای ارائه شده در این اثر را دو آشپز حرفه‌ای، یکی تاجیک به نام عارف‌اف و دیگری غیرتاجیک به نام تسوکرمن[(۲)] گردآوری کرده بودند. به‌طور کلی این کتاب چیزی برای گفتن دربارهٔ آشپزی روزانهٔ تاجیک ندارد و نشان دهندهٔ فقدان یک زندگی خوب در تاجیکستان آن زمان است[۳۳۴].

---

(1). Taomhoi Tojiki (1). Tsuckerman

پی‌نوشت

۱. نورالله، ۱۹۶

۲. همان، ۳۵

۳. پورداود، *فرهنگ* ...، ۲۲۳حاشیهٔ۶

4. Horn, 4

۵. رشیدالدین فضل‌الله، *جامع‌التواریخ*، ۱۳۷۸/۲

۶. همو، *تاریخ مبارک*...، ۲۰۹، ۲۱۲

۷. نورالله، ۲۴۲

۸. نادر میرزا، ۴۴

۹. نک: زمخشری، ۳۴۳/۱

۱۰. نک: روشن، ۲۳۱۹/۳، در لغت خوارزم به معنای «چاشنی‌گیر» آمده است، نک: اسماعیلی، ۴۳۲/۲ حاشیه

۱۱. فردوسی، ۱/ ۴۹، ۵۶ وجاهای مختلف

۱۲. فردوسی، همانجاها

۱۳.زمخشری، ۱۲۹/۱

۱۴. رشیدالدین فضل‌الله، *سوانح‌الافکار*، ۱۶۳

۱۵. بهاءالدین ولد، ۲۰۵/۱

۱۶. اسکندر بیک، ۱۷۰/۱

۱۷. بیغمی، ۷۸۸/۲؛ طرطوسی، ۲۸۰/۳

۱۸. معیرالممالک، ۹۸

۱۹. موریه، ۱۲

۲۰. طرطوسی، ۴۳۲/۲

۲۱. نظام‌الملک، ۱۸

۲۲. ثعالبی، ۵؛ طبری، ۳۳

23. *Encyclopedia of Americana*, VII/719

۲۴. داماس، ۳۳/۱-۳۴

۲۵. همو، ۳۴/۱

۲۶. دانیل، ۲۰-۳۰

27. Fragner, «From the Caucasus...», 52-53

28. *Encyclopedia of Americana*, VII/719

۲۹. یادداشت مؤلف

30. Fragner, «Ašpazi», 789

31. Radinson, 99-100

32. Dioury, 248

۳۳. ثعالبی، ۵۸۵؛ Rodinson, 248

۳۴. افشار، «بیست»؛ Fragner, ibid; دریابندری، ۱۱۴/۱

۳۵. واژه‌های فارسی آشپزی دخیل در زبان عربی را نک: امام شوشتری، ۹۷-۱۲۴

۳۶. دریابندری، ۹۴/۱-۹۶، ۱۱۴

37. Leach, 30-31

38. id, 34

۳۹. دیگار، ۲۶۶

۴۰. هدایت، فواید ...، ۵۸

41. see: Parsones, 62

۴۲. فکوهی، ۲۳

43. Tapper, «Blood...», 215

۴۴. برای اطلاع بیشتر نک: *Encyclopedia of Americana*, VII/720-735.

۴۵. رید، ۲۰۷-۲۰۸

۴۶. دریابندری، ۱۰/۱

۴۷. همانجا

۴۸. یادداشت مؤلف

۴۹. دورانت، ۱۶۹

۵۰. یادداشت مؤلف

۵۱. نادر میرزا، ۱۷

۵۲. کتیرایی، ۲۲۶

۵۳. شهری، *تاریخ اجتماعی ...*، ۲۳/۵، ۴۹۳

۵۴. کتیرایی، ۱۶۶؛ آل احمد، ۴۹

۵۵. سبحان، ۱۸۴

۵۶. سالور، ۱۷۵۲/۲-۱۷۵۳

۵۷. زین‌العابدین مراغه‌ای، ۲۳۶

58. *Encyclopedia of Americana*, VII/719

۵۹. یادداشت مؤلف؛ نیز:

Ghanoonparvar, xiii

60. *Encyclopedia of Americana*, VII/719

۶۱. «نقد، بررسی...»، ۵۲۵

۶۲. دریابندری، ۱۹/۱

۶۳. ویلس، ۲۲۲

64. Fragner, «From the Caucasus», 54

۶۵. پورداود، *هرمزدنامه*، ۳۶-۳۷

۶۶. *حدودالعالم*، ۱۵۰

۶۷. دریابندری، ۶۷/۱، ۱۱۰-۱۱۲

68. Zubaida, «National...», 35

۶۹. دریابندری، ۱/ ۱۰۳؛ نیز: همو، ۱۲۰۰/۲حاشیه

۷۰. یادداشت مؤلف

۷۱. پولاک، ۸۹

۷۲. مرعشی، ۱۹

۷۳. شهری، *طهران قدیم*، ۳۱۹/۳؛ شرح آشپزی در ماه رمضان و غذاهای مخصوص آن ماه و چگونگی تهیه و پخت آنها نک: همو ۳۱۹-۳۲۸؛ نیز: وکیلیان، ۱۸۰-۱۹۹

۷۴. نادر میرزا، ۱۲

۷۵. نمونه را نک: بسحاق اطعمه، ۵۶، ۲۹، ۱۳۰

۷۶. دریابندری، ۱۱۳/۱؛ نیز برای مثال نک: ناصرخسرو، ۶۸

۷۷. ضرابی، ۱۷. -۱۷۱

۷۸. لوگاشوا، ۷۸

۷۹. دریابندری، ۱۳۸/۱

۸۰. نک: دهخدا، ذیل زیتون

۸۱. دریابندری، ۷۵۲/۱؛ پاینده، ۴۲۵

۸۲. ناصرخسرو، همانجا

83. Chehabi, 55

۸۴. مظلوم‌زاده، ۵۹؛ طرز استفاده از چربی‌ها مانند کره، انواع روغن و روغن‌های گیاهی و مارگارین برای پختن و سرخ کردن غذاها را نک:

Encyclopedia of Americana, VII//720-735

۸۵. دریابندری، ۷۳/۱

۸۶. روزنامهٔ همشهری، ۲۴؛ نیز نک: پولاک، ۹۳-۹۴

87. Mazda, 15-16

۸۸. دریابندری، ۲۰/۱، ۷۷

۸۹. شهری، *طهران قدیم*، ۲۴/۵

۹۰. دربارهٔ طرز تهیهٔ آن نک: مظلوم‌زاده، ۳۷-۳۸؛ دریابندری، ۷۵/۱-۷۶

۹۱. فره‌وشی، ۸۱

۹۲. یادداشت مؤلف

۹۳. نادر میرزا، ۱۵

۹۴. پولاک، ۹۳-۹۴

۹۵. بلوکباشی، *آشپز و آشپزخانه*، ۹۴

۹۶. در زبان عربی به ادویه بَهار و بَهارات می‌گویند که نام قدیم هندوستان در زبان سنسکریت است، نک: آذرنوش، ۵۱؛ حکمت، ۱

۹۷. دریابندری، ۱۱۳/۱-۱۱۴؛ باورچی بغدادی، *کارنامه*، بیشتر صفحه‌ها، نیز نک: احسن، ۱۲۴

۹۸. یادداشت مؤلف

99. Fragner, «Social Reality...», 67

100. Nayer-Nouri, 207-210

۱۰۱. برای اطلاع بیشتر نک:

Chehabi, 43

102. Zubaid, «National», 45;

نیز: یادداشت مؤلف

۱۰۳. دریابندری، ۶۹/۱، ۷۲

۱۰۴. دربارهٔ غذای معمولی یک خانوادهٔ از اعیان تهرانی نک:

مستوفی، ۱۸۱/۱-۱۸۲؛ دربارهٔ غذای عامهٔ مردم تهران نک: شهری، *طهران قدیم*، ۳۲۵/۳-۳۲۸؛ دربارهٔ غذای سه طبقهٔ اغنیا، متوسطین و فقرا و ضعفای کاشان نک: ضرابی، ۲۴۶-۲۴۸

105. Fragner, «From the Caucasus», 55

۱۰۶. ملکم، ۱۱۲/۲-۱۱۳

۱۰۷. شاردن، ۸۳۸/۲

۱۰۸. آشپزباشی، ۵۷

۱۰۹. نادر میرزا، ۹۸

110. Fragner, ibid

۱۱۱. بصیرالملک شیبانی، ۴۲؛ نیز نک: *فتوت‌نامه‌ها*...، ۶۶؛ معیرالممالک، ۲۶

112. *Encyclopedia of Anthropolgy*, 71, 171;

داماس، ۳۳/۱-۳۴، ۶۷

۱۱۳. جلی، ۲۵۴/۴

114. Ghirshman, 47

۱۱۵. برای نمونه‌ای از اجاق‌های عشایری نک: اجاق بختیاری، دیگار، ۲۱۸؛ امیراحمدیان، ۱۹۵-۱۹۸

۱۱۶. برای نمونه در زمان کنونی نک: بازن، ۱۶۱

۱۱۷. هدایت، *نیرنگستان*، ۸۲

۱۱۸. شهری، *طهران قدیم*، ۲۰۱/۳

۱۱۹. حاج سیاح، ۶۸

۱۲۰. فتوت‌نامه‌ها، ۶۶

121. *Encyclopedia of food*, II/490

۱۲۲. نک: نجفی، ۴۹/۱؛ معین، ۱/ ۱۴۵؛ لغت‌نامهٔ فارسی، ذیل کلمات «اجاقلو و اجاقی»

۱۲۳. الئاریوس، ۲۷۰؛ آل احمد، ۲۸

۱۲۴. لاهوتی، ۴۰۵

۱۲۵. الئاریوس، همانجا

۱۲۶. نک: مظلوم‌زاده، ۱۵-۱۸

۱۲۷. نک: *تذکرة‌الملوک*، ۶۳، ۶۸، ۷۰

۱۲۸. ظاهراً صورت دیگری است از دیگبر به معنای کیسه یا خریطه‌ای پشمی یا چرمی که دیگ و دیگچه را در آن می‌گذاشتند و حمل می‌کردند

۱۲۹. طرطوسی، ۴۵۰/۴

۱۳۰. کمپفر، ۱۴۷

۱۳۱. طالبوف، ۹۲

۱۳۲. غزالی، ۴۲۸/۱

۱۳۳. نک: بلوکباشی، *آشپز و آشپزخانه*، ۹۸-۱۰۲

۱۳۴. همان، ۱۰۶

۱۳۵. ابوالرجاء قمی، ۱۵

۱۳۶. نک: حائری، ۱۵۷-۱۵۸؛

Chehabi, 58-59

۱۳۷. بلوکباشی، «اسباب‌خانه»، ۱۱۳

۱۳۸. حائری، ۱۵۸

139. *Encyclopedia of Americana*, VII/719

بلوکباشی، «اسباب خانه»، همانجا

۱۴۰. بناکتی، ۲۱۷

۱۴۱. فخر مدبر، ۳۶۵

۱۴۲. منهاج سراج، ۱۰۶/۱

۱۴۳. پولاک، ۹۴

۱۴۴. کتیرایی، ۴۵

۱۴۵. شهری، طهران قدیم، ۸۷/۱

۱۴۶. فلسفی، ۱۹/۴

۱۴۷. شهری، همانجا

۱۴۸. فتوت‌نامه‌ها، ۶۵؛ نیزنک: افشاری، ۱۰۳۰

۱۴۹. داماس، ۶۷/۱

۱۵۰. رید، ۲۰۶، ۲۰۸

۱۵۱. متز، ۱۲۵/۲ و حاشیه

۱۵۲. ناصرخسرو، ۶۷

۱۵۳. احسن، ۱۸۹، حاشیهٔ۳۹۱

۱۵۴. الئاریوس، ۲۷۰

۱۵۵. ابن‌کریم، ۱۱

۱۵۶. رایس، ۱۳۶

۱۵۷. دیگی دو طبقه که در داخل طبقهٔ زیرین آب می‌ریختند تا بجوشد و کف طبقهٔ بالایی را برای گرم کردن غذای درون آن داغ کند، نک: دریابندری، ۱۸۴۷/۲

۱۵۸. نک: بلوکباشی، «ذیل اسباب خانه»، ۱۱۲-۱۱۳؛ در دربار دورهٔ قاجار، نک: آشپزباشی، ۸۳؛ در میان مردم کازرون، نک: مظلوم‌زاده، ۱۶

۱۵۹. داماس، ۳۴/۱

160. *Encyclopedia of Americana*, VII/719

۱۶۱. ابن‌کریم، ۱۱

۱۶۲. بیرونی، ۹۷۱-۹۷۲

۱۶۳. احسن، ۱۳۵-۱۳۶

۱۶۴. شاردن، ۸۷۳/۲

۱۶۵. الئاریوس، ۲۷۱؛ نیز نک: نادر میرزا، ۱۴

۱۶۶. احسن، ۱۳۵

۱۶۷. بامداد، ۳۰۹-۳۱۰

۱۶۸. کمپفر، ۱۴۸؛ نیز نک: لغت نامهٔ فارسی، ذیل همین کلمه

۱۶۹. نک: سعدی، ۷۸

۱۷۰. فخر مدبر، ۱۰۲

۱۷۱. احسن، ۳۴۱

۱۷۲. صوفی هراتی، ۸۵؛

Beg, 24

۱۷۳. شیخلی، ۵۹

۱۷۴. نرشخی، ۱۲۸، ۱۳۱

۱۷۵. داماس، ۳۹۴/۱

۱۷۶. نک: احسن، ۱۵۹-۱۶۰

۱۷۷. شاردن، ۸۳۷/۲

۱۷۸. ویلس، ۲۱۹

۱۷۹. اعتمادالسلطنه، *المآثر*...، ۱۵۳/۱

۱۸۰. بسحاق اطعمه، ۱۹-۲۰

۱۸۱. نرشخی، ۱۳۱؛ شیخلی، ۶۷

۱۸۲. نک: آشپزباشی، ۴۳-۴۵؛ نادر میرزا، ۲۲۵

۱۸۳. بلوکباشی، *آشپز و آشپزخانه*، ۱۲۶

۱۸۴. شهری، *گزنه*، ۱۶۵؛ دربارهٔ دیزی‌پزی در دیزی‌پزخانه‌ها و قهوه‌خانه‌ها و نیز پختن دیزی در تنور نانوایی سنگکی و دیزی‌های خانگی و انواع آبگوشت، نک: شهری، *تاریخ اجتماعی*...، ۴/ ۵۱۳-۵۳۰، ۵۳۸-۵۵۷، ۵۸۰ -۵۸۵، ۵۹۱-۵۹۶، طهران قدیم، ۲۳۷/۲

۱۸۵. نادر میرزا، ۲۳۰

۱۸۶. تحویلدار، ۱۱۸

۱۸۷. دربارهٔ این نوع آشپزهای بساطی نک: شهری، *تاریخ اجتماعی*، ۱۸۷/۵-۱۹۴، ۱۰۱/۶-۱۰۲

۱۸۸. شرح بیشتر را نک: جمال‌زاده، ۶۹، ۲۳۴-۲۳۵؛ آشپزباشی، ۵۴، ۵۶؛ شرح چگونگی خرید وپخت و فروش این خوراک را نیز نک: شهری، *تاریخ اجتماعی*، ۷۶۱/۳-۷۶۸

۱۸۹. آشپزباشی، ۵۳-۵۴؛ نیز: شهری، تاریخ اجتماعی، ۵۶۰/۴-۵۶۱؛ دریابندری، ۱۴۷۹/۲؛ چگونگی پخت این غذا در تبریز را نک: نادر میرزا، ۱۴۴-۱۴۵

۱۹۰. بسحاق اطعمه، ۲۸۰

191. Chehabi, 56

۱۹۲. برای اطلاع نک: اعلان بلدیه در۱۳۰۷ش، نک: *روزنامهٔ اطلاعات*، ۳

۱۹۳. اعتمادالسلطنه، *روزنامهٔ خاطرات*، ۱۹

۱۹۴. شهری، *تاریخ اجتماعی*، ۳۹۲/۱-۳۹۳

۱۹۵. بلوکباشی، *آشپز و آشپزخانه*، ۱۳۷

۱۹۶. شهری، همانجا

197. see: Chehabi, 57

198. id, 57-58;

دربارهٔ انواع خوراک‌پزی‌های به سبک فرنگی و رستوران‌های عرضه‌کنندهٔ غذاهای ملیت‌های دیگر

199. Beg, 24

۲۰۰. برای عناوین شماری از کتاب‌های مربوط به امور حسبه نک: شعار، «پانزده ـ شانزده»

201. Beg, 24

202. Ibn Karim Baghdadi, 33

۲۰۳. ابن‌اخوه، ۹۵؛ نیزنک: شیخلی، ۸۵

204. Marin, 208

205. Ibn Karim Baghdadi, 33

۲۰۶. ابن‌اخوه، همانجا

207. Beg, 24

۲۰۸. شیخلی، ۸۵-۸۶

۲۰۹. نک: کیوانی، ۲۷۶

۲۱۰. فتوت‌نامه‌ها، ۲۳۲، ۲۵۹

۲۱۱. دربارهٔ جماعت صنف خوراک‌پزها نک: تحویلدار، ۱۱۸-۱۱۹

۲۱۲. تحویلدار، ۱۱۹

۲۱۳. جناب، ۷۷-۷۹

۲۱۴. برای اطلاع از تعداد هریک ازاین پزندگان درمحلات

مختلف نک: *سرشماری نفوس ...*، ۱۰۰
۲۱۵. نک: *طبقه‌بندی مشاغل...*، ۱۳۲
۲۱۶. دریابندری، ۶۹/۱
۲۱۷. نک: همین مقاله: آشپزی‌نامه‌نویسی
۲۱۸. منهاج سراج، ۱۰۶/۱
۲۱۹. اسکندر بیک، ۷۷۵/۲
۲۲۰. نوراللّه، ۱۹۹؛ شرح این غذا و طریق تهیهٔ آنرا نک: نوراللّه، ۱۹۸-۱۹۹
۲۲۱. اشپولر، ۴۰۴/۲
222. Beg, 24
۲۲۳. شیخلی، ۱۰۰
۲۲۴. باورچی بغدادی، ۱۰ به بعد؛ نوراللّه، ۱۸۰ به بعد؛ اعتمادالسلطنه، *خلسه*، ۷۵
۲۲۵. نوراللّه، ۲۰۱، ۲۱۵
۲۲۶. اعتمادالسلطنه، *المآثر*، ۴۸/۱، ۳۸۶
۲۲۷. فتوت‌نامه‌ها، ۶۵، ۶۷، ۷۱
۲۲۸. نک: شیخلی، ۱۵۳
۲۲۹. نادر میرزا، ۱۷
۲۳۰. مسعودی، ۲۲۶/۶-۲۲۷
۲۳۱. نک: مینورسکی، ۱۲۸حاشیهٔ۲
۲۳۲. فتوت‌نامه‌ها، ۷۱
۲۳۳. *تذکرةالملوک*، ۵۳، ۶۳، ۷۱
۲۳۴. شاردن، ۳۴۹/۵
۲۳۵. وظایف دیگر توشمال باشی را نک: مینورسکی، ۱۲۹
۲۳۶. *عالم‌آرای شاه طهماسب*، ۴۰۹
۲۳۷. میرزا رفیعا، ۸۴
۲۳۸. معین، ذیل همین کلمه
۲۳۹. مینورسکی، ۱۲۲
۲۴۰. انوری، ذیل همان کلمات
۲۴۱. اسکندربیک، ۲۹۱/۱
242. Beg, 23-24
۲۴۳. آشپزباشی، ۸۳- ۸۴
244. Tapper, «Introduction», 10; Zubaida, «Rise in...», 98
۲۴۵. درویل، ۹۲
۲۴۶. شاردن، ۸۳۵/۲-۸۳۶
۲۴۷. دریابندری، ۳۴۳/۱
۲۴۸. نوراللّه، ۲۱۰
۲۴۹. ابن‌کریم، ۱۱
۲۵۰. امین‌الدوله، ۱۱۷
۲۵۱. واصفی، ۴۰۶/۱، ۴۷۹
۲۵۲. نوراللّه، ۲۵۵
۲۵۳. نادر میرزا، ۱۶؛ برای جزئیات صفات استاد آشپز نک: نوراللّه، ۱۹۴-۱۹۵
۲۵۴. نک: شیخلی، ۶۷-۶۸؛ برای طبری و جاحظ نک: همو، «یادداشتها»، ۷۹، شماره های۲۲۴و۲۲۵
۲۵۵. شیخلی، ۶۷-۶۸
۲۵۶. ابوالرجاء قمی، ۱۵
۲۵۷. ابن‌اخوه، ۷۷
۲۵۸. اسکندر بیک، ۱۷۰/۱
۲۵۹.. روغنی، ۶۶
۲۶۰. *روزنامهٔ اطلاعات*، ۳-۴
۲۶۱. دریابندری، ۱۲/۱
262. Tapper, «Introduction», 4
۲۶۳. داماس۳۹۳/۱
۲۶۴. همین مقاله نک: آشپزی
265. Unvala, 3-4
266. Unvala, 17-18;
آموزگار، ۵۸-۵۹؛ برای اطلاع ازشرح کامل این خوراکها و تنقلات و نوشیدنیها نک:
Unvala, 17-42
267. Rodinson, *Recherches sur...*
۲۶۸. بلوکباشی، *آشپز و آشپزخانه*، ۱۹۰-۱۹۲؛ باستانی پاریزی، ۱۲، ۱۶-۱۷
۲۶۹. دریابندری، ۱۰۰/۱
۲۷۰. برای اطلاع بیشتر دربارهٔ مطالب این رساله نک: بسحاق اطعمه
۲۷۱. باورچی بغدادی، ۳۵-۳۷؛ برای عنوان بابها، نک: همو، ۳۷-۳۹
272. Fragner, «From the Caucaus», 58
۲۷۳. فراگنر به اشتباه ۷۰سال است
۲۷۴. نوراللّه، ۱۸۹-۱۹۰، ۱۹۲؛ برای اطلاع از عنوان بابها

نک: همو، ۱۹۲-۱۹۳

275. Fragner, ibid

۲۷۶. افشار، «بیست و چهار، سی و سه»

۲۷۷. نک: اشتها، سراسر دیوان

۲۷۸. نک: بلوکباشی، *آشپز و آشپزخانه*، ۱۹۷

۲۷۹. همانجا

۲۸۰. همانجا

۲۸۱. همانجا

۲۸۲. همانجا

۲۸۳. نک: نادر میرزا، ۴، ۸، ۱۸

۲۸۴. برای اطلاعات بیشتر نک: نادر میرزا، سراسر کتاب

۲۸۵. نادر میرزا، ۶۲

۲۸۶. نک: همو، ۱۵۶

۲۸۷. همو، ۱۷۹

۲۸۸. برای خاستگاه جغرافیایی پاره‌ای غذاها و روش‌های آشپزی در نواحی مختلف نک: نادر میرزا، ۲۱-۲۲

۲۸۹. عزیزالله منشی، ۵/۱

۲۹۰. همو، ۱۸۵/۱-۲۱۹

291. Fragner, «Social Reality...», 65

۲۹۲. بلوکباشی، *آشپز و آشپزخانه*، ۲۰۹

293. Fragner, «Social Reality», 66-67

294. ibid

295. ibid

296. ibid

۲۹۷. افشار، «چهل و هفت»،

۲۹۸. برای نمونه نک: »منو» (صورت غذا)ی شام در مهمانی فرمانفرما سالور، ۱۱۲۰/۲

299. Fragner, ibid, 67

۳۰۰. مشار، ۵۸۸/۱

۳۰۱. همو، ۲۲۴۶/۲-۲۲۴۷

۳۰۲. همو، ۱۴۲۶/۱

۳۰۳. نک: همین مقاله

۳۰۴. بامداد، ۱-۲

۳۰۵. الشعراء/۷۹/۲۶

۳۰۶. نک: امیرحسینی، سراسر کتاب

۳۰۷. همو، ۵

۳۰۸. منتظمی، ۵

۳۰۹. برای شرح به تفصیل، نک: همو، ۱۸-۳۰

۳۱۰. برای آگاهی از محتوای کتاب، نک: منتظمی، سراسر کتاب

۳۱۱. بلوکباشی، *آشپز و آشپزخانه*، ۲۱۵

۳۱۲. «نقد، بررسی»، ۵۳۱

۳۱۳. دریابندری، ۹/۱

۳۱۴. «نقد، بررسی»، ۵۳۶

۳۱۵. برای اطلاع بیشتر نک: امامی، سراسر کتاب

۳۱۶. شهری، *طهران قدیم*، ۲۵/۵

۳۱۷. بلوکباشی، همان، ۲۲۲-۲۲۳

۳۱۸. همان، ۲۲۱

۳۱۹. همان، ۲۲۲

۳۲۰. همانجا

۳۲۱. همان، ۲۲۴

۳۲۲. دریابندری، ۹۸/۱-۹۹؛ بلوکباشی، همان، ۲۲۵، ۲۲۸

323. Fragner, «Social Reality», 68

۳۲۴. برای اطلاع بیشتر نک:

Mazda, *In Persian...*

325. Ramazani, *Persian Cooking...*

۳۲۶. بلوکباشی، همان، ۲۳۰

327. Fragner, ibid, 68

328. Batmanglij, 9

329. id, *New Food of Life*

۳۳۰. بلوکباشی، همان، ۲۳۲

۳۳۱. برای آگاهی از محتوا نک:

Ghanoonparvar, *Persian...*

332. Fragner, «Social Reality», 64-65

333. ibid, 69

334. ibid, 71

کتابشناسی:

آذرنوش، آذرتاش، *فرهنگ معاصر عربی ـ فارسی*، تهران، ۱۳۸۸ش.

آشپزباشی، علی‌اکبر، *سفرنامهٔ اطعمه*، تهران، ۱۳۵۳ش.

آل احمد، جلال، *زن زیادی*، تهران، ۱۳۳۱ش.

آموزگار، ژاله، «نمونه‌هایی از هنر خوالگیری در فرهنگ کهن ایرانی»، *خوراک و فرهنگ*، به کوشش علیرضا حسن‌زاده، تهران، ۱۳۸۷ش.

ابن‌اخوه، محمد، *آیین شهرداری*، ترجمهٔ جعفر شعار، تهران، ۱۳۶۰ش.

ابن‌عدیم، *الوصلة الی الحبیب فی وصف الطّیبات والطیب*، به کوشش سلیمی محجوب و دریّةالخطیب، حلب، ۱۴۰۶ق/۱۹۸۶م.

ابن‌کریم، محمد بن حسن، *الطبیخ*، بیروت، ۱۹۶۴م.

ابن الندیم، محمد، *الفهرست*، به کوشش گوستاو فلوگل، بیروت، لایپزیگ، ۱۸۷۱م.

ابوالرجاء قمی، نجم‌الدین، *تاریخ‌الوزراء*، به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه، تهران، ۱۳۶۳ش.

احسن، محمدمناظر، *زندگی اجتماعی در حکومت عباسیان*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران، ۱۳۶۹ش.

اسکندر بیک، *تاریخ عالم آرای عباسی*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۵۰ش.

اسماعیلی، حسین، تعلیقات بر *ابومسلم‌نامه* (نک: هم، طرطوسی).

اشپولر، برتولد، *تاریخ ایران در قرون نخستین اسلامی*، ترجمهٔ مریم میراحمدی، تهران، ۱۳۶۹ش.

اشتها، عبدالله، *دیوان*، به کوشش امین خضرایی (واله)، تهران، ۱۳۷۰ش.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن، *خلسه*، به کوشش محمود کتیرایی، تهران، ۱۳۴۸ش.

همو، *المآثر و الاثار*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۷۴ش.

همو، *روزنامهٔ خاطرات*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۵۶ش.

افشار، ایرج، «کتابشناسی آشپزی پیشینه»، مقدمه بر متن دو رساله در *آشپزی دورهٔ صفوی*، تهران، ۱۳۸۹ش.

افشاری، مهران، «جوانمردی پیشه وران»، *چیستا*، تهران، ۱۳۶۹ش، س ۷، شم ۸.

امام شوشتری، محمدعلی، «هنرزیبای خوراک پزی و خوان آرایی در ایران باستان»، *دوازده مقالهٔ تاریخی*، به کوشش یحیی شهیدی، ۱۳۵۳ش.

امامی، گلی، *آشپزی بدون گوشت*، تهران، ۱۳۷۵ش.

امیراحمدیان، بهرام، *ایل بختیاری*، تهران، ۱۳۷۸ش.

امیرحسینی (اعلامی)، فخری، *از آشپزخانه تا سفره*، تهران، ۱۳۵۱ش.

امین‌الدوله، علی بن محمد، *سفرنامه*، به کوشش اسلام کاظمیه، تهران، ۱۳۵۴ش.

انوری، حسن، *فرهنگ بزرگ فارسی*، تهران، ۱۳۸۱ش.

الئاریوس، آدام، *سفرنامه*، ترجمهٔ احمد بهپور، تهران، ۱۳۶۳ش.

بازن، مارسل و کریستیان برمبرژه، *گیلان و آذربایجان شرقی*، ترجمهٔ مظفرامین فرشچیان، تهران، ۱۳۶۵ش.

باستانی پاریزی، محمدابراهیم، «عسل مصفّی»، *دیوان اشتها*، تهران، ۱۳۷۰ش.

بامداد، بدرالملوک، *طباخی ایرانی، فرنگی، ترکی*، تهران، ۱۳۱۵ش.

باورچی بغدادی، محمدعلی، *کارنامه و مادةالحیوة* (متن دو رساله در آشپزی دورهٔ صفوی)، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۶۰ش.

بسحاق اطعمه، احمد، *کلیات*، به کوشش منصور رستگار فسایی، تهران، ۱۳۸۲ش.

بلوکباشی، علی، *آشپز و آشپزخانه*، تهران، ۱۳۹۲ش.

همو، «اسباب‌خانه»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳۷۷ش، ج ۸.

بصیرالملک شیبانی، طاهر، *روزنامهٔ خاطرات*، به کوشش ایرج افشار و محمد رسول دریاگشت، تهران، ۱۳۷۴ش.

بناکتی، فخرالدین ابو سلیمان، *تاریخ*، به کوشش جعفر شعار، تهران، ۱۳۴۸ش.

بهاءالدین ولد، محمد، *معارف*، به کوشش بدیع الزمان فروزانفر، تهران، ۱۳۳۳ش.

بیرونی، ابوریحان، *الصیدنه فی الطب*، ترجمهٔ مظفرزاده، تهران، ۱۳۸۳ش.

بیغمی، محمد، *داراب نامه*، به کوشش تهران، ۱۳۳۹ش.

پاینده، محمود، *فرهنگ گیل و دیلم*، تهران، ۱۳۶۶ش.

پورداود، ابراهیم، *هرمزدنامه*، تهران، ۱۳۳۱ش.

همو، *فرهنگ ایران باستان*، تهران، ۱۳۵۶ش.

پولاک، یاکوب ادوارد، *سفرنامه*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران، ۱۳۶۱ش.

تحویلدار، میرزا حسین، *جغرافیای اصفهان*، به کوشش منوچهر ستوده، تهران، ۱۳۴۲ش.

تذکرةالملوک، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، ۱۳۳۲ش.

ثعالبی مرغنی، حسین، *غرر اخبار ملوک‌الفرس و سیرهم*، به کوشش زتنبرگ، پاریس، ۱۹۶۳م.

جاحظ، عمرو، *البُخَلاء*، بیروت، ۱۴۰۷ق/۱۹۸۷م.

جلی، ویدا، «تنور، اجاق، بخاری ... »، *مجموعه مقالات کنگرهٔ تاریخ معماری و شهرسازی ایران*، تهران، ۱۳۷۵ش.

جمال‌زاده، محمدعلی، *فرهنگ عامیانه*، به کوشش محمدجعفر محجوب، تهران، ۱۳۴۱ش.

جناب اصفهانی، علی، الاصفهان، اصفهان، ۱۳۵۳ق.

چلبی، داود، مقدمه بر *الطبیخ* (نک: هم ، ابن‌کریم).

حاج سیاح، *خاطرات*، به کوشش حمید سیاح و سیف‌اللّه گلکار، تهران، ۱۳۵۶ش.

حائری، محمدرضا، *خانه، فرهنگ، طبیعت*، تهران، ۱۳۸۸ش.

داماس، موریس، *تاریخ صنعت و اختراع*، ترجمهٔ عبداللّه ارگانی، تهران، ۱۳۶۲ش.

حدودالعالم، به کوشش منوچهر ستوده، تهران، ۱۳۴۰ش.

حکمت، علی‌اصغر، *سرزمین هند*، تهران، ۱۳۳۷ش.

حکیم سوری، تقی دانش (ضیاء لشگر)، *دیوان*، به کوشش جلال‌الدین همایی، تهران، ۱۳۳۷ش.

خاور (مرعشی)، زری، *هنرآشپزی در گیلان*، تهران، ۱۳۸۸ش.

داماس، موریس، *تاریخ صنعت و اختراع*، ترجمهٔ عبداللّه ارگانی، تهران، ۱۳۶۲ش.

دانیل، گلین، *تمدنهای اولیه و باستانشناسی خاستگاه آنها*، ترجمهٔ هایده معیری، تهران، ۱۳۶۳ش.

دریابندری، نجف و فهیمهٔ راستکار، *کتاب مستطاب آشپزی از سیر تا پیاز*، تهران، ۱۳۸۴ش.

دهخدا، علی‌اکبر، *لغت‌نامه*، .

دورانت، ویل، *لذات* فلسفه، تهران، ۱۳۵۷ش.

دیگار، ژان پیر، *فنون کوچ نشینان بختیاری*، ترجمهٔ اصغر کریمی، ۱۳۶۶ش.

درووِیل، گاسپار، *سفرنامه*، ترجمهٔ جواد محیی، تهران، ۱۳۴۸ش.

رازی، محمد بن زکریا، *منافع‌الاغذیه و دفع مَضارّها*، قاهره، ۱۳۰۵ق.

رایس، کلارا کولیور، *زنان ایرانی و راه و رسم زندگی آنان*، ترجمهٔ اسدالله آزاد، تهران، ۱۳۸۳ش.

رشیدالدین فضل‌الله، *تاریخ مبارک غازانی*، به کوشش کارل یان، تهران، ۱۳۵۸ق/۱۹۴۰م.

همو، *جامع‌التواریخ*، به کوشش محمد روشن و مصطفی موسوی، تهران، ۱۳۷۸ش.

همو، *سوانح‌الافکار*، تهران، ۱۳۵۸ش.

روزنامهٔ اطلاعات، ۶ مهر ۱۳۰۷، س ۳، شم ۶۰۹.

روزنامهٔ همشهری، ۲ تیر ۱۳۸۹، س ۱۸، شم ۵۱۵۲.

روشن، محمد و مصطفی موسوی «بحثی دربارهٔ واژه‌های مغولی ـ ترکی»، *جامع التواریخ*، تهران، ۱۳۷۸ش.

روغنی، داود، *نان سنگک*، به کوشش جواد صفی نژاد، تهران، ۱۳۸۵ش.

رید، ایولین، *مادرسالاری*، ترجمهٔ افشنگ مقصودی، تهران، ۱۳۸۸ش.

زمخشری، محمود، *پیشرو ادب*، به کوشش سید محمد کاظم امام، تهران، ۱۳۴۲ش.

زین‌العابدین مراغه‌ای، *سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیک*، به کوشش محمد امین، تهران، ۱۳۶۲ش.

سالور، قهرمان میرزا (عین‌السلطنه)، *روزنامهٔ خاطرات*، به کوشش مسعود سالور و ایرج افشار، تهران، ۱۳۷۶ش.

سبحانی، اسحاق، *فرائدالسلوک*، به کوشش نورانی وصال و غلامرضا افراسیابی، تهران، ۱۳۶۸ش.

سرشماری نفوس شهرطهران (سومین احصائیهٔ بلدی)، تهران، ۱۳۱۲ش.

سزگین، فؤاد، «مقدمه»، *کتاب الاغذیه*، اسحاق بن سلیمان اسراییلی، فرانکفورت، ۱۴۰۶ق/۱۹۸۶م.

سعدی، *گلستان*، به کوشش غلامحسین یوسفی، تهران، ۱۳۸۴ش.

شاردن، ژان، *سفرنامه*، ترجمهٔ اقبال یغمایی، تهران، ۱۳۷۴ش، ج ۲، ۱۳۷۵ش، ج ۳.

شعار، جعفر، مقدمه بر *آیین شهرداری* (نک: هم، ابن‌اخوه).

شهری، جعفر، *تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم*، تهران، ۱۳۶۹.

همو، *طهران قدیم*، تهران، ۱۳۷۱ش.

همو، *گزنه*، تهران، ۱۳۵۲ش.

شیخلی، صباح، ابراهیم سعد، *اصناف در عصر عباسی*، ترجمهٔ هادی عالم‌زاده، تهران، ۱۳۶۲ش.

صابی، هلال، *الوزراء*، به کوشش عبدالستّار احمد فراج، دارالاحیاء الکتب العربیه، ۱۹۵۸م.

ضرابی، عبدالرحیم کلانتر، *تاریخ کاشان*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۶۰ش.

صوفی هروی، محمد، *دیوان اشعار*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۸۶ش.

طالبوف، عبدالرحیم، *مسالک المحسنین*، تهران، ۱۳۴۷ش.

طبری، محمد، *تاریخ الرسل و الملوک*، ترجمهٔ صادق نشأت، تهران، ۱۳۵۱ش.

طبقه‌بندی مشاغل ایران، مرکز آمار ایران، تهران، ۱۳۷۸ش.

طرطوسی، ابوطاهر، *ابومسلم‌نامه*، به کوشش حسین اسماعیلی، تهران، ۱۳۸۰ش.

عالم آرای شاه طهماسب، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۷۰ش.

عزیزالله منشی، *تربیة البنات*، تهران، ۱۳۲۳ش.

غزالی، ابوحامد محمد، *کیمیای سعادت*، به کوشش حسین خدیوجم، تهران، ۱۳۶۱ش.

فتوت‌نامه‌ها و رسائل خاکساریه، به کوشش مهران افشاری، تهران، ۱۳۸۲ش.

فخر مدبر، محمد، *آداب الحرب و الشجاعة*، به کوشش احمد سهیلی خوانساری، تهران، ۱۳۴۶ش.

فردوسی، ابوالقاسم، *شاهنامه*، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران، ۱۳۸۶ش.

فره‌وشی، بهرام، *فرهنگ پهلوی*، تهران، ۱۳۴۶ش.

فکوهی، ناصر، «انسان شناسی خوراک: نگاهی به مفهوم غذاهای قومی- جماعتی»، *خوراک و فرهنگ*، به کوشش، علیرضا حسن زاده، تهران، ۱۳۸۷ش.

فلسفی، نصرالله، *زندگانی شاه عباس اول*، تهران، ۱۳۴۶ش.

کتیرایی، محمود، *ازخشت تاخشت*، تهران، ۱۳۴۸ش.

کمپفر، انگلبرت، *سفرنامه*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران، ۱۳۶۰ش.

لاهوتی، ابوالقاسم، *دیوان*، مسکو، ادارهٔ نشریات به زبانهای خارجی.

کیوانی، مهدی، «اصناف»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳۷۹ش، ج ۹.

لوگاشوا، بی‌بی‌رابعه، *ترکمنهای ایران*، ترجمهٔ سیروس ایزدی و حسین تحویلی، تهران، ۱۳۵۹ش.

متز، آدم، *تمدن اسلامی در قرن چهارم هجری*، ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگزلو، تهران، ۱۳۶۲ش.

محبوبی اردکانی، حسین، تعلیقات بر *المآثر والآثار* (نک: هم، اعتمادالسلطنه).

مرعشی، احمد، مقدمه بر *هنرآشپزی در گیلان* (نک: هم، خاور).

مستوفی، عبدالله، *شرح زندگانی من*، تهران، ۱۳۴۱ش.

مسعودی، علی، *مروج الذهب*، به کوشش عبدالامیر علی مهنّا، بیروت، ۱۴۱۱ق/۱۹۹۱م.

مشار، خانبابا، *فهرست کتابهای چاپی فارسی*، تهران، ۱۳۵۲ش.

مظلوم‌زاده، محمدمهدی، *آشپزی در فرهنگ مردم کازرون*، کازرون، ۱۳۸۳ش.

معیرالممالک، دوستعلی خان، یادداشتهایی از زندگانی خصوصی ناصرالدین شاه، ۱۳۶۲ش.

معین، محمد، *فرهنگ فارسی*، تهران، ۱۳۵۷ش.

منتظمی، رزا، هنر آشپزی، تهران، ۱۳۸۵ش.

منهاج سراج، عثمان، *طبقات ناصری*، به کوشش عبدالحی حبیبی، کابل، ۱۳۴۲ش.

موریه، جیمز، *حاجی بابا اصفهانی*، ترجمهٔ میرزا حبیب اصفهانی، به کوشش محمدعلی جمال‌زاده، تهران، ۱۳۳۰ش.

میرزا رفیعا، *دستورالملوک*، به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه، تهران ۱۴۷-۱۳۴۸ش.

مینورسکی، ولادیمیر، *سازمان اداری حکومت صفوی*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران، ۱۳۶۸ش.

نادر میرزا قاجار، *خوراکهای ایرانی*، به کوشش احمد مجاهد، تهران، ۱۳۸۶ش.

ناصرخسرو، *سفرنامه*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، ۱۳۳۵ش.

نجفی، ابوالحسن، *فرهنگ فارسی عامیانه*، تهران، ۱۳۷۸ش.

نرشخی، محمد، *تاریخ بخارا*، ترجمه و تحقیق امین عبدالمجید بدوی و نصرالله مبشرالطّرازی، قاهره، دارالمعارف مصر.

نشاط، ژوزفین ریشارد، *طباخی نشاط*، بی‌جا، بی‌تا.

نظام‌الملک، حسن، *سیاست‌نامه*، به کوشش محمد قزوینی و مرتضی مدرسی چهاردهی، تهران، ۱۳۳۴ش.

«نقد، بررسی و بزرگداشت کتاب مستطاب آشپزی از سیر تا پیاز»، *خوراک و فرهنگ*، به کوشش علیرضا حسن‌زاده، تهران، ۱۳۸۷ش.

نورالله، *مادةالحیوة رساله در علم طباخی* (متن دو رساله در آشپزی دورهٔ صفوی)، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۶۰ش.

هدایت، صادق، *فواید گیاه‌خواری*، تهران،

همو، *نیرنگستان*، تهران، ۱۳۳۴ش.

همایی، جلال‌الدین، مقدمه بر *دیوان حکیم سوری* (نک : هم).

واصفی، محمود، *بدایع‌الوقایع*، به کوشش الکساندر بالدیرف، تهران، ۱۳۶۹ش.

وکیلیان، احمد، *رمضان در فرهنگ مردم*، تهران، ۱۳۷۰ش.

ویلس، چارلز جیمز، *تاریخ اجتماعی ایران درعهد قاجاریه*، ترجمهٔ سید عبدالله، به کوشش حمید دودانگه و مهرداد نیکنام، تهران، ۱۳۶۳ش.

Batmanglij (Khalili) , N. , New Food of Life: Ancient Persian and Modern Iranian Cooking and Ceremonies, Washngton, 2000.

Beg, M. A. J., «Tabbākh», *The Encyclopaedia of Islam*, New edition, Leiden, 1998, vol. X.

Chehabi, H. E., «The Westernization of Iranian Culinary Culture», *Iranian Studies*, 2003, vol. XXXVI, no. 1.

Dioury, A. , «Of Leaven Foods: Ramadan in Morocco», *Culinary Culture of Middle East*, ed. S. Zubaida and R. Tapper, London, 1994.

Encyclopedia of Americana, New York, 2006, vol. VII.

Encyclopedia of Anthropology, ed. D. E. Hunter and Ph. Whitten, New York, 1976.

Encyclopedia of Food and Culture, ed. H. Katz Solomon, New York, 2003.

Fragner, B., «Ašpazi», *Encyclopaedia Iranica*, ed. E. Yarshater, LOndon, 1987, vol. II.

id, «From the Caucasus to the Roof of The World: A Culinary Adventure», *Culinary Culture of Middle East*, ed. S. Zubaida and R. Tapper, London, 1994. Heine, Peter «The Revival of Traditional Cooking in Modern Arabic Cookbooks», *Culinary Culture of Middle East*, ed. S. Zubaida and R. Tapper, London, 1994.

id, B. , «Social Reality and Culinary Fiction: the Perspective of Cookbooks from Iran and Central Asia», *Culinary Cultures of the Middle East*, ed. S. Zubaida and R. Tapper, London,1994.

Ghanoonparvar, M. R., Persian Cuisine: Traditional, Regional and Modern Food, California, 2006.

Ghirshman, R., Iran From the earliest times of the Islamic Conquest, London, 1965.

Ibn Karim Baghdadi, Muhammad ibd Hassan, «*A Baghdad Cookery Book*», tr. A. J. Arberry, *Islamic culture*, 1939, vol. XIII, no. 1-2.

Leach, E. , *Levi-Strausss*, 1970.

kanz al-Fawā'id fi Tanwī' al-Mawā'id, ed. By M. Marin and D. Waines, Beirut, 1413/1993.

Maclagan, I. , «Food and Gender in a Yemeni Community», *Culinary Culture of Middle East*, ed. S. Zubaida and R. Tapper, London, 1994..

Marin, M., «Beyond Taste: the complements of colour and smell in the medieval Arab culinary tradition», *Culinary Culture of Middle East*, ed. S. Zubaida and R. Tapper, London, 1994.

Mazda, M., *In Persian Kitchen: Favorite Recipes from the Near East*, Tokyo, 1976.

Nayer-Nori, A. H. , Iran's Contribution to the World Civilization, Tehran, 1348.

Parsones, T., «Malinowski and the Theory of Social Systems», *Man and Culture*, ed. R. Firth, London, 1970.

Ramazani, N., Persian Cooking: A Table of Exotic Delights, Virginia, 1974.

Roden, C., «Jewish Food in the Middle East», *Culinary Culture of Middle East*, ed. S. Zubaida and R. Tapper, London, 1994.

Rodinson, M., «Recherches sur les documents arabes relatifs à lā cuisine», *Revue des Etudes Islamiques*, Paris, 1949.

Schlimmer, J. L., *Terminologie Media Pharmaceutique*, Tehran, 1970.

The Shorter Oxford English Dictionary, ed. C. T. Onions, 1972.

Tapper, R., «Blood, Wine and Water», *Culinary Culture of Middle East*, ed. S. Zubaida and R. Tapper, London, 1994.

id and S. Zubaida, «Introduction», *Culinary Cultures of the Middle East (CCMD)* , ed. S. by Zubaida and R. Tapper, London, 1994.

Unvala, J. M. , King Husrav and his Boy, Paris, 1921.

Yamani, M., «You are What You Cook: cuisine and class in Mecca», *Culinary Culture of Middle East*, ed. S. Zubaida and R. Tapper, London, 1994.

Zubaida, S. «National, Communal and Global Dimensions in Middle Eastern Food Culture», *Culinary Culture of Middle East*, ed. S. Zubaida and R. Tapper, London, 1994.

id, «Rice in the Culinary Cultures of the Middle East», *Culinary Culture of Middle East*, ed. S. Zubaida and R. Tapper, London, 1994.

تاریخ پوشاک ایرانیان از ابتدای اسلام تا قاجار

محمدرضا چیت‌ساز

پیشگفتار

وقتی اعراب مسلمان، در پی فتوحات خود، در دسته‌ها و قبایل مختلف به سوی ایران حرکت کردند و در نواحی مختلف آن ساکن شدند، ایرانیان با همان لباس‌هایی که همیشه بر تن داشتند به زندگی خود ادامه دادند. اما به مرور زمان فرهنگ عربی ـ اسلامی در بسیاری از شئونات اجتماعی و از آن جمله نوع لباس ایرانیان تأثیر بسیارگذاشت. از سوی دیگر، اعراب مسلمانی که به ایران آمده بودند، هرچند از امتیاز و موقعیت فاتحان برخوردار بودند، نمی‌توانستند از تأثیر عمیق و شدید فرهنگ ایرانی برکنار باشند. بدین‌ترتیب، عرصه برای اختلاط فرهنگی در تمامی شئونات آن و از جمله پوشاک مردم مهیا شد. ایرانیانی که لباس عربی می‌پوشیدند، در کنار اعرابی که در این زمان از لباس‌های ایرانی استفاده می‌کردند ــ با هر قصد و نیتی که داشته‌اند ــ نمونه‌هایی از این اختلاط فرهنگی به شمار می‌روند. این اختلاط ویژگی مهم قرون اولیهٔ اسلامی است که در بحث پوشاک نیز مطرح است. برای فهم دقیق‌تر لباس ایرانی ـ عربی این دوران،

ابتدا مختصری از لباس ساسانی و سپس لباس پیامبر اسلام، که اطلاعات نسبتاً بیشتری از آن در اختیار است ــ برای فهم درست‌تر لباس عربی ــ به عنوان مدخلی برای موضوع بیان خواهد شد. چنین تأثیر متقابلی را در دوره‌های بعدی، به‌ویژه دورهٔ ترکان و یا دورهٔ مغولان، نیز می‌توان دید. بررسی پوشاک ایرانیان در بخش‌های تاریخی زیر ارائه شده است:

بخش اول: دورهٔ خلفای راشدین و بنی‌امیه.

بخش دوم: دورهٔ بنی‌عباس.

بخش سوم: دورهٔ حکومت‌های ایرانی.

بخش چهارم: دورهٔ ترکان.

بخش پنجم: دورهٔ مغول.

بخش ششم: دورهٔ تیموری.

بخش هفتم: دورهٔ صفوی.

بخش هشتم: دورهٔ افشار تا قاجار.

پوشاک هریک از این دوره‌ها، بر اساس طبقات و گروه‌های اجتماعی که از آن اطلاعاتی در دست است، ارائه شده است. بدین‌ترتیب، در اغلب این دوره‌ها می‌توان لباس سلاطین و خلفا، امرا و بزرگان و درباریان، علما و فقها و شعرا، صوفیان، نوازندگان، جنگیان، زنان، مردم عادی، لباس سوگواری، لباس مجازات و محکومین و سرانجام توضیحاتی دربارهٔ پیشه‌ها، بازارها و قیمت‌های لباس را به تفکیک مورد بررسی قرار داد. از آنجا که در همهٔ این دوره‌ها، پوشش سر از مهم‌ترین و مشخص‌ترین البسه تقریباً همهٔ طبقات اجتماعی به شمار می‌رفت و به نوعی ویژگی شاخص این طبقات بود، شروع بررسی پوشاک هر طبقهٔ اجتماعی با سرپوش‌های آنان آغاز و با بحث در دیگر لباس‌های آنان با عنوان تن‌پوش‌ها ادامه خواهد یافت.

۱. لباس ساسانی

شاید بتوان مهم‌ترین ویژگی پوشاک ساسانی را که به دوره‌های پس از اسلام سرایت کرد، قباهای کوتاه تا زانوان، نوعی کلاه‌های بلند و همچنین نوعی نیم‌تنهٔ کوتاه دانست.

این قبا، جلو باز و آستین بلند بود و اغلب یک لبهٔ قبا بر روی لبهٔ دیگر رفته و با دگمه‌ای بسته می‌شد. لبهٔ پایینی آن به شکل‌های مختلفی بریده و دوخته می‌شد. برای زیبایی و راحتی بیشتر در دو طرف این قبا اغلب چاک‌هایی در پهلوهای آن می‌دادند. رنگ این قباها بیشتر، لاجوردی، سفید، سفید و سیاه، سبز، سرخ و یا زرد بود که اغلب با نقوشی دایره‌ای، یا گل‌های چند پر و یا سه نقطهٔ مثلثی کنار هم تزیین شده بود[۱]. این نوع قباها، و نقوش و تزیینات آنها، پس از اسلام تا قرن‌ها بعد و در دوره‌های مختلف ــ با مختصر تغییراتی ــ همچنان استفاده می‌شد. یکی از رایج‌ترین کلاه‌های قرون اولیهٔ اسلام که قلنسوه[۲] نام داشت، و تقریباً در شکل‌ها و رنگ‌های گوناگون و با مختصر تغییراتی در دوره‌ها و قرون بعدی نیز ــ با نام‌هایی چون عبادیه[۳] و یا معتصمیات[۴] ــ از آن استفاده شد، ریشه در ایران قبل از اسلام به‌ویژه نواحی شرقی‌تر آن دارد[۵]. نوعی نیم تنهٔ کوتاه ساسانی نیز مورد استفاده قرار می‌گرفت[۶]، که شیوهٔ دوخت یا بافت آنرا می‌توان در نیم‌تنه‌های دوران‌های اسلامی همچون، بدن[۷]، صدره[۸]، نیمچه[۹]، کرته[۱۰]، (قرطق) و مانند آن دید. این شباهت، به‌ویژه در سردوشی‌های (بازبکند)[۱۱] آن لباس‌ها بیشتر و بهتر قابل تشخیص است.

۲. لباس پیامبر اسلام

سرپوش

در منزل گاه تنها عرقچینی به‌سر داشتند[۱۲]. در بیرون منزل به دور عرقچین عمامه‌ای می‌بستند[۱۳]. از عمامه‌های اصلی و مهم پیامبر، که هنگام خطبه گفتن یا فتح مکه به‌سر داشتند، عمامه‌ای سیاه از برد یمانی بود، که ظاهرا حرقانیه نام داشت[۱۴]. عمامه‌های دیگر ایشان، سفید (سحاب = ابر)[۱۵]، زرد[۱۶] و نوعی از پارچه مخطط قطری «قطریه» بود[۱۷]. عمامه را ظاهراً سه دور به دور سر پیچانده و دو دنباله آنرا در جلو و پشت سر آویخته نگه می‌داشتند[۱۸]، که گاه آنرا لثام می‌زدند[۱۹]. ایشان در مواقع جنگ سر خود را با پارچه یا نوعی کلاه که روی گوش‌ها را نیز می‌گرفت، می‌پوشاندند و سپس مغفر یعنی زره سر را بر آن می‌بستند و سرانجام کلاه‌خودی فلزی (سبوغ) بر سر می‌گذاشتند[۲۰].

تن‌پوش

از جامه‌های ایشان نوعی حبره بود[۲۱]. حبره ردایی بود بلند و نسبتاً گشاد، با آستین‌هایی بلند و از جنس کتان، که چون در حضرموت یمن تهیه می‌شد به جامه حضرمی نیز شهرت داشت. رنگ آن سفید با راه‌راه‌های قهوه‌ای یا سرخ مات بود و حاشیه‌ای در لبه داشت[۲۲]. پیامبر با این حبره که ظاهراً لباس رسمی ایشان به شمار می‌رفت، نمایندگان قبایل مختلف را به حضور می پذیرفتند[۲۳]. ردای دیگری تقریباً به همین شکل، اما از پشم و ظاهراً با راه‌راه‌های قهوه‌ای و سیاه، نیز داشتند که آنرا بیشتر در اعیادی چون عید فطر و قربان و یا روز جمعه می‌پوشیدند[۲۴]. به جز آن، برد یمانی (حضرمی) سبز رنگی[۲۵]، و ردای بحرانی (از بحرین) با دو حاشیهٔ خشن و ظاهراً سفید[۲۶]، و حله‌ای زردرنگ داشتند که گاه آنرا خیس کرده و از سر می‌آویختند[۲۷]. هنگام عزیمت به غزوهٔ تبوک جبهٔ پشمی و سادهٔ شامی که آستین‌هایی بلند و نسبتاً تنگ داشت به تن داشتند.[۲۸]. کسای معروف ایشان مرطی بود از پشم و به رنگ سیاه[۲۹]. برای پیامبر تن‌پوشی (خمیصه) نقش‌دار آورده بودند که ایشان آنرا بخشیدند[۳۰]. از البسهٔ دیگر پیامبر، باید به نوعی سروال سفید از برد یمانی یا زرد رنگ و همچنین ازاری پشمی و سیاه اشاره کرد که گاه به کمر می‌بستند و تا پایین بدن را می‌پوشاند[۳۱]. پاپوش‌های ایشان نعلینی چرمی و وصله‌دار و همچنین خفی از چرم سیاه بود[۳۲]. یکی از زره‌های معروف آن حضرت زره ذات‌الفضول بود، که بلندی آن تا حدود زانوان می‌رسید و در کمر حلقه‌هایی برای گذراندن کمربند داشت[۳۳]. این کمربند ظاهراً همان است که «الابرقه» نام داشت[۳۴]. کمربند دیگر پیامبر، «منطقه»، چرم دباغی شده قرمزی بود با نوعی سگک در جلو[۳۵].

دورهٔ خلفای راشدین و بنی‌امیه

خلفا

سرپوش

خلفای راشدین در نوع لباس خود همواره جانب سادگی را رعایت می‌کردند. عمامه‌های آنان اغلب از پارچهٔ راه‌راه برد یمانی بود. رنگ آن گاه سیاه بود، همچون عمامه

عمر بن خطاب خلیفهٔ دوم[۳۶]، و گاه سرخ مات یا قهوه‌ای بود همچون عمامه علی بن ابی‌طالب(ع)[۳۷]. البته آن حضرت عمامه‌های سیاه و سفید پیامبر را نیز بر سر می‌گذاشتند[۳۸]. با روی کارآمدن بنی‌امیه و به‌ویژه پس از فتوحات بعدی این سلسله، سادگی لباس‌ها، جای خود را به البسه‌ای تجملی‌تر و متنوع‌تر داد[۳۹]. عمامه‌های آنان هم به رنگ سفید بود، که شعار اصلی امویان (مبیضه) به شمار می‌رفت[۴۰] و هم سبز بود مانند عمامه سلیمان بن ولید[۴۱]. گاهی نیز قرمز بود همچون عمامه ولید بن یزید. البته بر این عمامه‌ها، تزیینات و سنگ‌دوزی‌های متنوعی نیز وجود داشت[۴۲]. عمر بن عبدالعزیز، جز عمامه، یک «کمه» که باید نوعی «قلنسوه» گرد و دراز باشد بر سر می‌گذاشت. در روز جمعه آنان با عمامهٔ سفید و گاه با کلاه نوک‌تیز جواهرنشان به مسجد می‌رفتند[۴۳].

تن‌پوش

تن‌پوش آنها، اغلب ازار نخی سفید رنگی بود که تا ساق پاها را فرا می‌گرفت. گاه همچون خلیفهٔ دوم به جای این ازار، یک برد یمانی سیاه و ظاهراً با یک یا دو حاشیه خاکستری، به کمر می‌بستند که تا روی پاها می‌رسید[۴۴]. بالاپوش آنان نیز جامه‌ای بود بلند و بیشتر از جنس کرباس، که آستین‌هایی بلند داشت و گاه قرمز رنگ بود، همچون جامهٔ ابوبکر خلیفهٔ اول[۴۵] لباس رویی آنان عبایی بود گشاد و بلند، از پشم شتر یا گوسفند یا کرباس، همچون عبای فدکی ابوبکر[۴۶]. گاه جبهٔ پشمین می‌پوشیدند، همچون خلیفهٔ دوم، که وصله‌های بسیار چرمی و پوستی نیز بر خود داشت[۴۷]. گاه نیز رنگ آن همچون ردای عثمان زرد رنگ بود[۴۸]. یا اینکه ارغوانی یا سرخ مات بود مانند حلهٔ نازک علی بن ابی‌طالب که حاشیه‌هایی، ظاهراً خاکستری، به همراه ریشه‌هایی آویخته داشت[۴۹]. گاهی نیز، این حاشیه سرخ مات و زمینهٔ عبا سیاه بود[۵۰]. ازار ولید بن یزید ابریشمی، مشجر و زردرنگ[۵۱]؛ لباس هشام گل‌دار[۵۲]، اما ازار عمر بن عبدالعزیز که جانب سادگی را مراعات می‌کرد، از پشم شتر بود[۵۳]. این ازارها با بندی به کمر محکم می‌شد[۵۴]. تن‌پوش ولید بن یزید، «وشی»[۵۵] یعنی گل‌دار و نقش‌دار و به رنگ زرد[۵۶]؛ تن‌پوش سلیمان بن ولید ابریشمی و سبز[۵۷]؛ تن‌پوش هشام ابریشمی و سرخ[۵۸]؛ اما تن‌پوش عمر بن عبدالعزیز،

از کرباس مصری و پنبه‌ای ضخیم بود. وی همچنین یک «قرطق» (کرته) می‌پوشید که نوعی نیم‌تنه کوتاه، با آستین‌هایی کوتاه بود[۵۹]. بر روی این لباس‌ها، عبا یا «مطرف» (ردایی ابریشمین و منقش و مخطط و حاشیه‌دار)[۶۰] یا کسای بلند و گشادی[۶۱] می‌پوشیدند، که بیشتر مواقع ابریشمین بود، همچون دو کسای ابریشمین و گل‌دار سلیمان که به رنگ بنفش و سبز بود[۶۲]. قبای هشام از پوست فنک و سبزرنگ بود[۶۳]. حلهٔ ولید بن یزید، وشی زربفت بود[۶۴]، اما کسای عمر بن عبدالعزیز، ظاهراً از پشم شتر تهیه شده بود[۶۵]. آنان در روز جمعه با ردایی سفید، درحالی‌که خاتم و عصای پیامبر را که نشان‌های خلافت نیز بودند، به دست داشتند، به مسجد می‌رفتند[۶۶]. «ثیاب‌المنادمه» جامه‌ای رنگین و مخصوص عشرت بود که خلفا و یا بزرگان به تن می‌کردند[۶۷]. پاپوش‌های آنان در ابتدا اغلب نعلین‌های چرمی یا از برگ خرمای تابیده شده بود، اما بعدها بیشتر به شکل نوعی چکمه درآمد[۶۸]. رنگ آنها گاه زردرنگ بود مانند کفش عبدالملک بن مروان[۶۹]، یا وشی و گل‌دار بود مانند کفش ولید بن یزید[۷۰]، اما ظاهراً در باقی موارد قرمز رنگ بوده است[۷۱]. آنان شمشیرهای خود را نه بر کمر، بلکه اغلب با تسمه‌ای به روی شانه خود می‌آویختند.

بزرگان و امرا

سرپوش

عمامه‌ها یا ابریشمی و سرخ‌رنگ بود مانند عمامهٔ حجاج بن یوسف[۷۲]، یا اغلب سفید بود[۷۳] یا سیاه[۷۴]، که گاه دنبالهٔ آن از پشت سر و نیز از جلو آویخته می‌شد[۷۵]، و با قسمت آویخته شدهٔ جلو، گاه صورت خود را «لثام» می‌زدند[۷۶]. خالد بن ولید و بعدها حجاج بن یوسف[۷۷] از اولین امرایی بودند که از «طویله» و قلنسوه که کلاهی گرد و تقریباً دراز بود، استفاده کردند. ظاهراً کلاه بلند موسوم به «عبادیه» نیز همین بوده است[۷۸]. استفاده از این نوع کلاه، که تقلیدی از کلاه‌های ایرانیان بود، بعدها در دوران خلفای عباسی رواج بسیار یافت. یکی از بزرگان خوارج «برنس»، که سرپوشی مخروطی بود و اغلب روپوشی شنل مانند به آن متصل بود، می‌پوشید[۷۹]. بزرگان عرب همچنین از نوعی عمامهٔ سرخ و زربفت و گوهرنشان که به آن تاج می‌گفتند، استفاده

می‌کردند[۸۰].

تن‌پوش

بیشتر امرای خلفای راشدین جبهٔ پشمین می‌پوشیدند، که گاه سروالی نیز زیر آن به پا می‌کردند[۸۱]. بعدها اغلب از طرف خلفا، جبه و ردایی به حاکم انتخاب شده اهدا می‌شد. جامه‌ها اغلب از کتان سفید[۸۲]، و گاه زربفت و ابریشمین و رنگی[۸۳]، یا چون جامهٔ ابراهیم بن مالک اشتر، از نوع زرد هراتی بود[۸۴]، که بلندی آنها تا زانوان می‌رسید و آستین‌هایی بلند داشت. عباها و رداهایشان، یا ابریشمین و منقش و مخطط چهارخانه‌ای و سیاه و حاشیه‌دار بود که به آن مطرف می‌گفتند[۸۵]، یا برد یمانی مخطط و پنبه‌ای بود با زمینهٔ سرخ و خطوط سیاه، یا زمینهٔ سیاه با خطوط سرخ بود، که به نوع پشمی آن «حله برجد» می‌گفتند، مانند عبای عمرو عاص[۸۶] آنها گاه جبه‌ای نیلگون یا عبایی خاکستری از خز به تن می‌کردند[۸۷]، که می‌توانست همچون ردای ابراهیم بن مالک اشتر، گل‌دار باشد[۸۸]. گاه روپوش پنبه‌ای زبر و درشت بافتی به تن می‌کردند، مانند یکی از بزرگان خوارج[۸۹]، یا همچون امرا بالاپوشی از پوستین[۹۰] آنان همچنین از چرم یا ابریشم و به‌ندرت از برگ خرمای بافته شده، کمربندی به دور کمر می‌بستند[۹۱]. پاپوش‌های آنان اغلب چکمه‌های ساخت بصره، یا نعال چرمی بود[۹۲]. تحت تأثیر حکومت‌های ایران و روم، بر لباس‌های مأمورین حکومتی، نوشته‌ها یا علاماتی اغلب غیر از رنگ خود پارچه لباس (معمولاً روی سینه و یا بازوان لباس) نصب می‌شد، که به آن طراز می‌گفتند[۹۳].

علما و شعرا

سرپوش

شعرا اغلب سر و ریش و دستان خود را خضاب می‌کردند و حنا می‌بستند[۹۴]، حتی گاه نوعی کلاه‌گیس بر سر می‌نهادند[۹۵]. در کنار عمامه‌های رایج، از عمامه‌های زردرنگ هروی نیز استفاده می‌کردند[۹۶]. برخی نیز عمامه خود را بیشتر به صورت لثام بر چهرهٔ خود می‌گذاشتند[۹۷].

تن‌پوش

شعرا اغلب البسهٔ زردرنگ و منقش به تن می‌کردند[۹۸]. همچنین از حله‌های یمانی گل‌دار، یا مطرف‌های ابریشمی منقش و مخطط با چهارخانه‌های حاشیه‌دار[۹۹]، یا «دراعه» های زردرنگ[۱۰۰] یا از پوستین[۱۰۱] استفاده می‌کردند. کمربند یا غلافی زراندود نیز حمایل می‌کردند[۱۰۲] و اکثرشان هنگام خواندن اشعار خود، قضیب یا چوبدستی ویژهٔ خود را در دست داشتند[۱۰۳]. علما، گاه لباس‌های ابریشمی و یا جامه‌های عدنی[۱۰۴]، به رنگ‌های تیره یا زرد[۱۰۵] که می‌توانست گل‌دار نیز باشد[۱۰۶]، به تن می‌کردند. از خفتان (قفطن) نیز استفاده می‌کرده‌اند[۱۰۷].

بذله‌گویان

سرپوش و تن پوش

ابن‌نغاش جامه‌ای همچون جامهٔ زنان می‌پوشید، و با حرکات زنانه، لباس‌های رنگ کرده و براق، سر و صورت آرایش شده و خضاب کرده و دستانی حنا بسته، در میان مردم ظاهر می‌شد[۱۰۸]. از باب مزاح کسی در دربار سروالی از پوست بوزینه با دم آن پوشیده بود[۱۰۹].

جنگیان

سرپوش

آنانی که کلاه‌خود نداشتند، گاه تنها تسمه و طناب‌هایی را بر سر می‌پیچاندند[۱۱۰]، یا فقط دستاری بر سر داشتند[۱۱۱]. کلاه‌خودهای آنان کلگی‌های فلزی بود، که اغلب با تسمه در زیر گلو بسته می‌شد. گاه پشت این کلاه‌خود لبه‌ای داشت، که یا از خود فلز کلاه‌خود ساخته شده بود یا زرهی بود که به کلاه‌خود متصل شده و پشت گردن را می‌پوشاند[۱۱۲]. برخی از آنها حتی بخش‌هایی از صورت و چانه را نیز فرا می‌گرفت[۱۱۳]. بالای کلاه‌خودها گاه پرهایی نصب می‌شد[۱۱۴]. در بیشتر موارد به مراه این کلاه‌خودها، عمامه خود را نیز که اغلب قرمز[۱۱۵]، سیاه[۱۱۶]، سبز[۱۱۷]، زرد[۱۱۸] و یا سفید[۱۱۹] بود، در زیر یا بالای آن به دور سر می‌بستند.

تن‌پوش

غیر از تن‌پوش‌های عادی، از زره‌های آهنی یا کتانی (= دلاص) یا بافته شده از موی بز نیز استفاده می‌کردند[۱۲۰]. این زره‌ها هم نوع کوتاه داشت و هم نوع بلند، و برخی آستین‌های کوتاه داشت و برخی آستین‌های بلند[۱۲۱] تعدادی از آنها، زرهی نیز برای سر داشتند[۱۲۲]. گاه در هنگام جنگ، برای راحتی بیشتر، دامن زره خود را بالا آورده و در شال یا کمربند یا دگمه‌های دور کمر زره محکم می‌کردند[۱۲۳]. آنان از زره‌های دو حلقه‌ای «حلق‌المضاعفه»[۱۲۴] و همچنین از ساعد بندها و ساق‌پوش‌های فلزی نیز استفاده می‌کردند[۱۲۵]. شمشیرهای آنان هم از نوع قوسی و خمیده و هم از نوع مستقیم و بدون انحنا بود، که این نوع اخیر معمولاً بزرگ‌تر از شمشیرهای خمیده بود[۱۲۶]. شمشیرها را اغلب به دور گردن یا به کمک تسمه‌ای به یکی از شانه‌ها می‌آویختند[۱۲۷]. از شمشیرها، نوع یمنی[۱۲۸]، هندی[۱۲۹] و مشرفی[۱۳۰] آنها معروف‌تر بود.

زنان

سرپوش

سرخود را با دستاری می‌بستند و آنرا در پیشانی گره می‌زدند. یا قطیفه‌ای مشکی بر سر می‌انداختند[۱۳۱]. گاهی نیز «خمره»ای (روبندی) سفید به دور پیشانی می‌بستند که روی صورت را هم می‌پوشانید[۱۳۲]. یا پارچه‌ای را به صورت شال بر کمر یا همچون روپوش یا چادری بر سر و روی خود می‌کشیدند[۱۳۳]. اما به‌هرحال بسیاری از زنان و به‌ویژه زنان غیرمسلمان، حجاب نمی‌شناختند[۱۳۴]. برخی از کنیزکان دربار نوعی سربند بر سر می‌گذاشتند که به آن تاج می‌گفتند[۱۳۵]. زنان این دوره، بیشتر بر گردن مهره‌های قرمز[۱۳۶] و عقدهایی از جزع‌های سفید و سیاه، با واسطه ای در میان[۱۳۷]، و النگوها و قرط‌هایی نقره‌ای و طلایی، به‌دست و گوش‌های خود[۱۳۸] و جلاجل و خلخال به پاهای خود داشتند[۱۳۹].

تن‌پوش

پایین‌پوش آنان یا سروالی گشاد[۱۴۰]، یا دامنی بلند بود، که گاه از پارچه برد مخطط تهیه می‌شد[۱۴۱]. بر روی تن پوش‌های کوتاه و بلند خود نیز، اغلب کمربندی (وشاح)

نسبتاً پهن از چرم یا ابریشم بسته می‌شد[۱۴۲]. دختربچه‌ها اغلب پیراهن کوتاه و بی‌آستین (موصد) به تن داشتند[۱۴۳]. بر تمامی این لباس‌ها، نوعی طیلسان و یا روپوشی که برای زنان عادی سیاه[۱۴۴] یا کبود[۱۴۵]، و برای زنان طبقات بالاتر زرد یا سبز[۱۴۶] بود، می‌پوشیدند. رقاصه‌ها اغلب، دامنی تنگ و بلند به همراه تن‌پوشی آستین کوتاه و دگمه دار به تن داشتند[۱۴۷].

مردان

سرپوش

عمامه در ابتدا بیشتر ویژهٔ اعراب شهری بود، و عربان بدوی و صحرانشین اغلب سربرهنه و یا تنها نوعی عرقچین و یا دستاری ساده به سر داشتند[۱۴۸]. عمامه‌ها به شکل‌های نسبتاً متفاوت، اما نزدیک به هم پیچیده می‌شد. شایع‌ترین روش آن بود که دو طرف پارچهٔ عمامه، هم از جلو و هم از عقب، قدری آویخته می‌شد[۱۴۹]، که گاه و در صورت لزوم با قسمت آویخته شده جلو، نیمی از صورت و بینی و دهان خود را می‌پوشانیدند، که به این عمل «لثام» می‌گفتند[۱۵۰]. رنگ این عمامه‌ها اغلب سیاه[۱۵۱]، سفید[۱۵۲]، زرد[۱۵۳]، سبز[۱۵۴]، سرخ[۱۵۵]، آبی و سفید، قرمز و زرد[۱۵۶] و مانند آن بود. گاه روی عمامه، پارچه‌ای برای محافظت از سرما یا گرما می‌انداختند، که تا شانه‌ها را نیز فرا می‌گرفت. این پارچه را که در دوره‌های بعد استفاده از آن، به‌ویژه برای علما، رواج بسیاری یافت «طیلسان» می‌گفتند[۱۵۷].

تن‌پوش

سروال آنان اغلب از کتان سفید بود، که بندی نیز در کمر داشت. گاه به جای آن قطیفه یا ازاری به دور کمر می‌بستند، که تا پایین پاها را می‌پوشاند[۱۵۸]. تن‌پوش‌های بلند یا کوتاه، با آستین‌های کوتاه و بلند را نیز که اغلب از کتان سفید و رنگ نشده بود، به تن می‌کردند[۱۵۹]. سپس کمربندی چرمی[۱۶۰] یا بافته شده از برگ خرما[۱۶۱] به کمر بسته و روی آن قبایی می‌پوشیدند. شکل و نوع این قباها که گفته می‌شود اعراب آنرا از ایرانیان (و از رومیان؟) أخذ کرده بودند، متنوع و در رنگ‌های مخطط سیاه[۱۶۲]،

سفید[۱۶۳]، مخطط قرمز[۱۶۴]، سفید و قهوه‌ای[۱۶۵]، ارغوانی[۱۶۶] و مانند آن، و جنس آنها نیز بیشتر پنبه‌ای[۱۶۷] یا پشمی (پشم شتر)[۱۶۸] و به‌ندرت از حریر[۱۶۹] بود. شتربانان و چوپانان جبه پشمین و برد خشن می‌پوشیدند[۱۷۰]. مستمندان نیز جبه پشمین یا پوستینی به تن می‌کردند و کمربندی از برگ خرمای بافته شده به کمر داشتند[۱۷۱]. البته پشمینه‌پوشی را بعدها زاهدان و معتکفان رواج دادند[۱۷۲]. به‌ندرت، بر لباس‌هایشان کلمات و نوشته‌هایی نیز دیده می‌شد[۱۷۳]. آنان همچنین از جامه‌های رنگین و نقش‌دار یمنی[۱۷۴] و یا لباس‌های براق نیز استفاده می‌کردند[۱۷۵].

توضیحاتی پیرامون پیشه‌ها، بازارها و قیمت‌های البسه

تعدادی از صحابی پیامبر در ابتدا شغل بزازی داشتند و[۱۷۶] برخی نیز خیاط بودند[۱۷۷] از آنجا که خیاطی را اعراب دون شأن خود می‌دانستند[۱۷۸] غالباً موالی ایرانی به این شغل می‌پرداختند[۱۷۹]. جولاهگی پیشه‌ای حقیر شمرده می‌شد[۱۸۰]. امام ابوحنیفه در کوفه خرازی و خزفروشی داشت[۱۸۱]. برخی از علمای دورانهای بعدی به سبب پیشه‌هایی از این دست به اسکاف و اسکافی (کفشگر)[۱۸۲]، حذا (کفش‌دوز)[۱۸۳]، سختیانی (پوست‌فروش یا دباغ)[۱۸۴] معروف شده‌اند. غیر از بردهای یمانی مخطط[۱۸۵] و جامه‌های صحاری یمن[۱۸۶] و بردهای قطر[۱۸۷]، از پارچهٔ بافت هجر در بحرین[۱۸۸] و نیز از جامه‌های مصری[۱۸۹]، عراقی[۱۹۰]، رومی[۱۹۱]، ایرانی[۱۹۲]، و نوعی پارچه به نام «معافر» که بافت خود اعراب بود[۱۹۳]، و قطیفه‌های مشکی زنانه بافت خیبر، و نوع فدکی آن[۱۹۴]، استفاده می‌شده است. بازار شعارین (بافندگان) موصل[۱۹۵] و محلهٔ قبادوزان بصره[۱۹۶] معروفیتی داشتند. در شهر تازه بنا شدهٔ واسط، بزازان سمت راست و خرازان و کفشگران سمت چپ بازار جای داشتند[۱۹۷]. چرم طایف غیر از استفاده اعراب، به ایران و حبشه نیز ارسال می‌شد[۱۹۸]. قیمت جامه‌ها دو و سه درهم، برد چهار درهم[۱۹۹]، حله چهل درهم[۲۰۰]، چارقد و جامهٔ زنانه به ترتیب چهار و هفت درهم[۲۰۱]، قطیفه پنج[۲۰۲] و جامهٔ جلو باز هشت درهم[۲۰۳] بود. البته البسهٔ گران‌قیمت نیز خرید و فروش می‌شد[۲۰۴]. گاه البسه و پارچه‌ها جزو غنایم به شمار می‌رفتند، مانند پارچه‌های غزوهٔ حنین[۲۰۵]، پارچه‌های یمنی غزوه خیبر، به همراه ۱۵۰۰ قطیفه[۲۰۶]، و همچنین پارچه‌هایی پشمی و

یک مرط (کسای ابریشمین)[۲۰۷]. گاه نیز معادل جزیه را با پارچهٔ یمنی می‌پرداختند[۲۰۸]. مالیات مسیحیان نجران سالی یک یا دو هزار حلـه بـود[۲۰۹]. پیشـهٔ قصـاری (گـازر = رختشوی) نیز وجود داشت[۲۱۰].

دورهٔ بنی‌عباس

خلفا

سرپوش

از آنجا که ایرانیان در به قدرت رسیدن عباسیان، سهم عمده‌ای داشتند[۲۱۱]، توانستند تأثیرات عمده‌ای در روش حکومتی و دیگر شئونات عباسیان و از آن جمله لباس آنان بگذارند[۲۱۲]، مانند برسر گذاشتن کلاه بلند و سیاه[۲۱۳] پشمی به نام قلنسوه، که معمولاً یک قطعه سنگ قیمتی در جلوی آن نصب می‌شد و اغلب خلیفه دور آن، عمامهٔ سیاهی می‌بست[۲۱۴]. قلنسوه را به خاطر بلندیش از داخل با چوب‌هایی نازک استوار می‌کردند، شاید به همین خاطر بود که قسمت پایین آن یعنی جایی که برروی سر سوار می‌شد، تا حدی چهارگوشه بود[۲۱۵]. گاه نوشته‌هایی نیز بر آن می‌نوشتند، چنان‌که بر قلنسـوهٔ هارون‌الرشید نوشته بود «غازی، حاج»[۲۱۶]. گاه بر این قلنسوه و عمامه، طیلسانی نیز بر سر می‌انداختند که اغلب سیاه رنگ بود و ادامه‌اش تا حدود کمر و یـا پـایین‌تـر هـم می‌رسید، مانند طیلسان‌های سفاح و امین[۲۱۷]. آنان همچنین از نوعی کلاه‌های دستاردار به نام «رصافیه»[۲۱۸] که ظاهراً از زمان مأمون رواج یافت، استفاده می‌کردند[۲۱۹]. گاه دو انتهای عمامه در جلو و عقب به صورت آویخته رها می‌شد[۲۲۰]. پس از رویارویی عنصر عربی و ایرانی در قضیه امین و مأمون، نوعی عکس‌العمل عربیت نسبت به مظاهر ایرانی و از آن جمله لباس‌های آنان ــ به‌ویژه شیوع کاربرد قلنسوه ــ به وجود آمـد[۲۲۱]، امـا این کلاه دوباره و ظاهراً با تغییراتی اندک و با نام خلیفه، با عنوان «معتصمیات»، معمول شد[۲۲۲]. مدتی بعد، مستعین خلیفهٔ دوازدهم عباسی، قدری از ارتفاع و بزرگی این کلاه کاست[۲۲۳]. به‌هرحال در کنار قلنسوه، مهم‌ترین عمامه آنان تا سال‌های بعد همانا عمامه‌ای سیاه بود[۲۲۴] از جنس خز[۲۲۵]، که گاه به دور رصافیه‌ای بسـته مـی‌شـد. البتـه آنـان از عمامه‌های سفید[۲۲۶] و وشی[۲۲۷] نیز بر سر می‌گذاشتند.

تن‌پوش

از آنجا که شعار عباسیان سیاه بود و به این خاطر به «مسوده» معروف بودند، لباس رسمی آنان نیز سیاه بود. خلیفه هم از قباهای بلند و نسبتاً گشاد عربی استفاده می‌کرد و هم از قباهای کوتاه‌تر با آستین‌های تنگ‌تر ایرانی. رنگ این قباها اغلب سیاه و گاه نیز بنفش بود[۲۲۸]. قبای نوع ایرانی، اغلب یقه‌ای به شکل هفت داشت، که با بردن لبه سمت چپی قبا به زیر بغل سمت راست، درست می‌شد. گاه از این یقهٔ باز، می‌شد لباس زیری خلیفه را دید. این لباس «خفتان» ملیله‌دوزی شده، بدون یقه و با آستین‌هایی کوتاه و اغلب بلند و جلو باز بود (هرچند انواع کوتاه‌تر و جلو بسته نیز داشت) به همراه دگمه‌هایی کوچک و نزدیک به هم در روی سینه. جنس آن ابریشمی و زربفت بود و معمولاً تصاویر گل و بوته داشت[۲۲۹]. گاه روی این قبا یک شال و یا کمربند مرصعی به کمر می‌بستند، و روی آن عبایی مشکی[۲۳۰] بر دوش می‌انداختند. عبای هارون ازاری رشیدی (سندی) بود از جنس ابریشم با خطوط پهن قرمز[۲۳۱]. گزارش کرده‌اند، منصور جبه‌ای هراتی و زردرنگ می‌پوشید، اما وقتی مردم به دیدنش می‌آمدند قبایی سیاه به تن می‌کرد[۲۳۲]. هارون نیز جبه‌هایی وشی و نقش‌دار از ابریشم، که گاه آستری از پوست سمور داشت بر تن می‌کرد[۲۳۳]. مأمون جز اینها، ردایی ابریشمی و قبایی از «برد» مخطط سیاه و سفید داشت[۲۳۴]، که در جریان ولایتعهدی امام هشتم شیعیان و سفر به خراسان که رنگ سبز رسمیت یافت، جامهٔ سبز پوشید[۲۳۵]، اما سرانجام باز به لباس سیاه که شعار عباسیان بود گروید[۲۳۶]. معتصم به رسم ایرانیان آستین‌های قباها را تنگ‌تر کرد. وی که به بازی ایرانی چوگان علاقهٔ زیادی داشت، در موقع این بازی نیم‌تنه نقش‌داری را، که کمربندی زرین برآن بسته بود، به تن می‌کرد[۲۳۷]. نوع آرایش ایرانی خلفای عباسی را می‌توان در روی سکه‌های متوکل دید[۲۳۸]. در حدود سال ۳۲۰ق لباس مقتدر که برای جنگ عزیمت می‌کرد، خفتانی ابریشمی و زربفت با نقوش نقره‌ای‌رنگ به همراه نیم‌تنه‌ای (صدره) و سروالی به پا و عبای پیامبر بر دوش بود[۲۳۹]. ظاهراً این خفتان‌ها، را می‌توان نوعی «بدنه» (جامه‌ای کوتاه تا کمر که به صورت یکدست بافته می‌شد) دانست

که جامه ویژهٔ خلفا نیز بود[۲۴۰]. از حدود سال ۵۷۸ق که خلیفه ناصر به افکار جوانمردان و فتیان متمایل شد، و سراویل اهل فتوت را، که شلواری نقش‌دار و چسبان و تا حدود زانوان بود، به پا کرد، این سراویل که چیزی شبیه به شلوار زورخانه‌ای امروز بود، تا پایان دولت عباسیان از سوی خلفا مورد استفاده قرار گرفت[۲۴۱]. خلفای عباسی همچنین گاهی جامه‌های سفید نیز بر تن می‌کردند[۲۴۲].

بزرگان و درباریان

سرپوش

میان آنها، کلاه سیاه و بلند قلنسوه که گاه طیلسانی بر آن می‌انداختند، رواج بسیاری داشت[۲۴۳]. به نوعی از این کلاه طویله می‌گفتند[۲۴۴]. که اگر به دورش عمامه‌ای می‌بستند آنگاه رصافیه‌ای پدید آمده بود[۲۴۵]. در زمان مأمون و با حمایت وزیر ایرانی‌اش فضل بن سهل که سبزپوشی در مقابل سیاه پوشی رواج یافت، بر قلنسوه‌های سیاه نشان سبزی نصب شد[۲۴۶]. سرپوش حاجب‌الحجاب نیز اغلب عمامهٔ سیاهی بود[۲۴۷]. می‌نویسند افشین در جشن عروسی پسرش، گونه‌ای تاج طلایی جواهرنشان بر سر داشته است[۲۴۸].

تن‌پوش

ابوسلمه خلال همدانی و ابومسلم خراسانی لباسی سیاه بر تن داشتند[۲۴۹]. منصور دستور داد تا بر پشت لباس خود آیه «فسیکفیکهم اللّه و هوالسمیع‌العلیم» را بنویسند[۲۵۰]. آستین قباها در دوران معتصم تنگ‌تر شد، اما با روی کار آمدن مستعین، این آستینها تا سه وجب گشاد شد[۲۵۱]، به‌طوری‌که می‌توانستند برخی از وسایل خود را، مانند قلم، دفتر یا دستمال در آن قرار دهند[۲۵۲]. در دورهٔ هارون، جعفر برمکی نوعی یقهٔ بلند را معمول ساخت[۲۵۳]. در دورهٔ مامون و با حمایت وزیر ایرانی‌اش فضل بن سهل سبزپوشی در مقابل سیاه‌پوشی رواج یافت[۲۵۴]. جنس اغلب این لباس‌ها از ابریشم بود[۲۵۵]. «ثیاب‌المنادمه» جامه‌ای رنگین و مخصوص عشرت بود که خلفا یا بزرگان به تن می‌کردند[۲۵۶]. متوکل جامه‌ای به نام خود «متوکلی» پدید آورد که با

پنبه‌دوزی در میان آستر و رویهٔ اصلی لباس پدید می‌آمد و در حقیقت نوعی «مبطنه» بود تا ظاهر هیکل را پر ابهت‌تر نشان دهد[۲۵۷]. افشین اشروسنه، سردار ایرانی معتصم، دراعه‌ای بلند از دیبای سرخ‌رنگ و زربفت و سوزن‌دوزی شده، که بر سینهٔ آن تزیینات بسیار داشت، می‌پوشید و رویش کمربند می‌بست[۲۵۸]. لباس حاجب‌الحجاب جبهٔ سیاه حاشیه‌دوزی شده‌ای به همراه کمربند و شمشیر بود[۲۵۹]. طراز دوزی بر لباس‌های عمال حکومتی همچون گذشته مرسوم بود، که اغلب به رنگی غیر از رنگ لباس و با خط کوفی بر پشت یا جلو و روی سینه لباس نوشته و یا نصب می‌شد[۲۶۰]. هرکس که می‌خواست به دارالحکومه و به دیدار خلیفه برود، اغلب می‌بایست روپوشی سیاه به نام «سواد» برتن کند[۲۶۱]. غلامان دربار هارون، جامه‌های مخطط و رنگارنگ تستری (شوشتری) و سپاهانی (اصفهانی) و نوعی سقلاطون، که اغلب ابریشمین و زربفت و به رنگ آبی یا سرخ مات و کبود بود، برتن داشتند[۲۶۲]. تقریباً از همین زمان است که «جواری‌الغلامیات» کنیزکانی که لباس غلامان را به تن داشتند، پدید آمد[۲۶۳]. به مرور زمان غلامان خردسال ترک نیز با قباهای ابریشمی و کمربند زرین به دربار راه یافتند[۲۶۴].

علما

سرپوش

علما عموماً قلنسوه سیاهی را که به دورش عمامه‌ای ساده و یا زربفت پیچیده می‌شد، بر سر می‌گذاشتند[۲۶۵]. قضات باید «طویله»، نوعی قلنسوه دراز و بلند و تا حدی مخروطی سیاه (گاه از پوست سمور)، بر سر می‌گذاشتند[۲۶۶]، که به دورش عمامه سیاهی بسته می‌شد[۲۶۷] و اغلب طیلسانی بر آن می‌انداختند[۲۶۸]. این طیلسان‌ها که اغلب لبه‌های حاشیه‌دوزی شده‌ای داشت، و به رنگ‌های سیاه، سبز یا کبود بود، کم‌کم لباس ویژهٔ قضات و فقها شد[۲۶۹]. به نظر می‌رسد در مواقع تدریس، عمامه‌ها را تحت‌الحنک می‌کردند، یعنی ادامه آنرا آویخته می‌گذاشتند[۲۷۰]. خطیبان کلاه خمره‌ای‌مانندی که گاه با دستاری ابریشمین همراه بود به سر می‌نهادند[۲۷۱]. کاتبان نوعی دستار، که «مندیل» دبیقی بود، بر سر می‌گذاشتند[۲۷۲].

تن‌پوش

لباس‌های زیر آنها پیراهن‌های آستین بلند، آستین کوتاه یا نیم‌تنه‌های آستین کوتاه بود. آنان همچنین از قباهای جلو باز و جلو بسته‌ای که گاه آستین‌هایی بسیار گشاد داشت و اغلب دارای دو بازوبند در محل بازوان بود، به تن می‌کردند[۲۷۳]. قبای قضات سیاه بود، که گاه کمربندی نیز به همراه آن می‌بستند[۲۷۴]. برخی از علما، که تمایلی به سیاه پوشی نداشتند، گاه با محدودیت‌ها و آزارهایی نیز از سوی عباسیان روبه‌رو می‌شدند[۲۷۵]. در زمستان جبه‌ای که آستر آن از پنبه پر شده بود به تن می‌کردند[۲۷۶]. پزشکان عرب اغلب جبه‌ای پنبه‌ای و سفید می‌پوشیدند[۲۷۷]. پوشیدن جامهٔ بخارایی اغلب نشانهٔ پیروی از فلاسفه و خردگرایان بود و در نزد فقها چندان مرسوم نبود[۲۷۸]. جامهٔ کاتبان دراعه‌ای بلند با آستین‌هایی گشاد بود، که در این آستین‌ها لوازم تحریر خود را می‌گذاشتند[۲۷۹]. سروال برخی از آنان از حریر دبیقی بود با بندهایی از ابریشم ارمنستانی[۲۸۰] گاه نوعی جوراب نیز از پشم یا ابریشم یا چرم به پا می‌کردند که موزج نام داشت[۲۸۱].

شعرا و نوازندگان

سرپوش

در دورهٔ هارون، آنان به گذاشتن عمامه بزرگ و سیاه تشویق شدند[۲۸۲]. البته برخی از شعرا مانند فقها لباس می‌پوشیدند و چنان‌که اسحاق موصلی طویله، کلاهی بلند و مخصوص قضات، بر سر می‌گذاشت[۲۸۳]. برخی از نوازندگان کلاهی نیم‌دایره‌ای و نوک‌دار به رنگ قهوه‌ای، یا گونه‌ای کلاه مثلثی سیاه بر سر می‌گذاشتند[۲۸۴].

تن‌پوش

تن‌پوش غالب آنان جامه‌های سیاه و زربفت بود[۲۸۵]. برخی پوستین یا «دواجی» از پوست سمور در بر می‌کردند[۲۸۶]. آنانی که به وضع لباس خود نمی‌رسیدند، ردایی از پوست گوسفند می‌پوشیدند[۲۸۷]. آنان گاه همچون زاهدان ردا و دراعه به تن می‌کردند[۲۸۸]. رداهای آنان اغلب ابریشمی سیاه (المطرف‌الاسود) بود که گاه دراعه‌ای وشی نیز همراه

داشت[۲۸۹]. این جامه‌ها گاه آن‌قدر بلند و دراز بود که پایین آن روی زمین کشیده می‌شد[۲۹۰]. گاهی برخی از شعرا لباس هایی غیرمعمول می‌پوشیدند، مانند متنبی که هفت قبای هفت رنگ روی هم می‌پوشید[۲۹۱]. یا ابوالعتاهیه نیز سبد خرمایی را سوراخ کرده به جای تن‌پوش و سبد دیگری را به جای سروال به پا می کرد[۲۹۲]. یا برخی از آنها لباده‌ای قرمز می‌پوشیدند[۲۹۳]. وقتی آوازه‌خوانان خراسانی به دربار واثق، خلیفهٔ عباسی، می‌رفتند، قباهای خراسانی به تن داشتند[۲۹۴]. در زمستان لباسی سراسری با سرپوشی از پارچه مومزده، که نوعی بارانی به شمار می‌رفت، می‌پوشیدند[۲۹۵]. پاپوش‌های آنان غیر از کفش‌های متداول، گاه دو موزهٔ دنباله‌دار بود که یکی را به جای جوراب و دیگری را همچون کفشی که ظاهراً در پشت آن دنباله‌ای داشت، به پا می‌کردند[۲۹۶].

جنگیان

سرپوش

سرپوش‌های سرداران یا عمامهٔ سیاه، یا سیاه و قرمز بود، که هنگام نبرد اغلب آنرا به صورت لثام می‌کردند، یا کلاه سیاه دو شاخ بود[۲۹۷]. گروهی از عیاران و زندانیان بغداد که در سپاه امین (در نبرد میان امین و مأمون) بودند، پوششی از پوست و برگ درخت خرما را، که گاه قیراندود نیز شده بود، به‌صورت کلاه ساخته، درون آنرا با ریگ و شن پر کرده همچون کلاه‌خود به‌کار می‌بردند. آنان همچنین زنگوله و تکه پشم‌ها و صدف‌های قرمز و زردی نیز به گردن آویخته بودند[۲۹۸]. البته استفاده از انواع کلاه‌خودهای فلزی نیز به عنوان مهم‌ترین سرپوش جنگیان مانند دوره‌های پیشین کاربرد داشت.

تن‌پوش

به جز جامه‌ها و زره‌های معمولی، اغلب خفتانی (غژآگند= آکنده از قز) که جامه‌ای آستین‌بلند و اغلب تا حدود کمر بود، به تن می‌کردند. معمولاً میان دو رویه آنرا از ریزه‌های ابریشم پر می‌کردند تا ضربه‌گیری آن بهتر باشد. جنس خفتان خلیفه از دیبای

شوشتری و به رنگ نقره‌ای بود[۲۹۹]. آنان همچنین از قباهای سورمه‌ای یا سیاه‌رنگ ابریشمی نیز استفاده می‌کردند[۳۰۰]. در ایام متوکل، سربازان قباهای خاکستری یا قهوه‌ای کم‌رنگ به تن کردند[۳۰۱]. البته نگهبانان خلیفه اغلب لباس‌هایی رنگارنگ به تن می‌کردند[۳۰۲]. جنس لباس نفت‌اندازان سپاه، به‌گونه‌ای بود که آتش در آن اثر نداشت[۳۰۳]. بسیاری از عیاران و دزدانی که در سپاه امین (در نبرد میان امین و مأمون) بودند، تقریباً برهنه نبرد می‌کردند، یا تنها لنگی بر کمر می‌بستند. البته عده‌ای از آنان شلوار کوتاه ویژهٔ عیاران را به پا داشتند، که کمربندی از برگ‌های بافته شدهٔ خرما بر آن بسته بودند[۳۰۴]. از زمان متوکل به بعد، آرام آرام سپاهیان عباسی، آموختند که به شیوهٔ ایرانیان شمشیر را بر کمر ــ بر خلاف سنت عربی که شمشیر را بر شانه و یا گردن می‌آویخت ــ بیاویزند[۳۰۵]. آلات جنگی آنان بیشتر شمشیرهای هندی[۳۰۶]، نیزه‌های خطی[۳۰۷]، نیزه‌های نئین، نوعی قلاب و فلاخن[۳۰۸]، سپرهایی مدور که اغلب نام سردارانی مهم بر آنها نوشته بود[۳۰۹]، کمان‌های معمولی، کمان‌های بنداق‌انداز[۳۱۰]، و مانند آن بود.

زنان

سرپوش

بیشتر زنان نوعی دستار ساده یا نقش‌دار، که اغلب با زنجیری نقره‌ای یا طلایی تزیین شده بود، به سر داشتند یا اینکه نوعی مقنعه بر سر می‌گذاشتند[۳۱۱]. زنان اعیان اغلب از برنس سفید یا رنگارنگ ابریشمینی که مرواریددوزی شده بود، استفاده می‌کردند. این کلاه را ظاهراً اول بار علیه (عباسه) دختر مهدی عباسی، معمول ساخت[۳۱۲]. برنس کلاهی بود تقریباً مثلثی شکل و مخروطی نسبتاً بلند و نوک‌دار که اغلب با منگوله‌ای همراه بود. برنس‌ها اغلب ادامه‌ای داشتند که از پشت تا گردن و شانه‌ها و گاه تا پایین‌تر را نیز می‌پوشاند. ادامه نوعی از برنس‌ها به صورت بلندی، تقریباً تمام بدن را می‌پوشاند. نوع دیگری از کلاه‌های مخروطی شکل که ظاهراً بالای آن نوک‌دار نبود و «طرطور» نام داشت نیز مورد استفادهٔ زنان این دوره قرار گرفته است[۳۱۳]. همچنین برخی از زنان، روبندی می‌زدند که بر پیشانی بسته می‌شد[۳۱۴].

تن‌پوش

لباس منزل آنها، بیشتر جامه‌هایی یقه باز بود که روی آن جامه‌هایی نسبتا تنگ و کوتاه می‌پوشیدند[۳۱۵] و قباهایی بلند با آستین‌های بلند و زردرنگ نیز به تن می‌کردند[۳۱۶]. زبیده همسر هارون، جامه‌ای زربفت با کمربند مرصع می‌پوشید[۳۱۷]. مادر معتز «دواج» که نوعی بالاپوش یا روپوش ضخیم بود، به تن می‌کرد[۳۱۸]. آنان همچنین دراعه نیز می‌پوشیدند[۳۱۹]. رنگ قرمز را زنان جوان، و رنگ سفید را بیشتر زنان مسن‌تر به‌کار می‌بردند[۳۲۰]. بر کمربندهای زنان اغلب اشعاری به عربی نوشته می‌شد[۳۲۱]. گاه نوعی طلسم به کمربندشان آویخته بود که نوشته‌هایی به خط کوفی داشت. سروال ایشان اغلب به رنگ سفید یا رنگ‌های دیگر بود[۳۲۲]. همچنین اغلب به پاهایشان خلخال، به بازوهایشان بازوبند، و به دست‌هایشان دستبند بود[۳۲۳].

مردان

سرپوش

بر سر «کلوته» سفید ابریشمی که نوعی عرقچین بود، می‌گذاشتند، و بر آن اغلب عمامه و دستار می‌بستند یا به‌ندرت قلنسوه سیاه[۳۲۴] رنگ عمامه بیشتر سیاه، سفید، زرد، قرمز، بنفش و یا «عتابی» بود، که به شکل‌های مختلف و در اندازه‌هایی کوچک و بزرگ بسته می‌شد[۳۲۵]. بعدها به جای قلنسوه، گاهی «طربوش» یا «خفیفه»‌ای بر سر می‌گذاشتند[۳۲۶]. خمیرگیرها دستاری سفید بر پیشانی و پارچه‌ای بر دهان و بینی خود می‌بستند[۳۲۷].

تن‌پوش

اغلب سروالی به پا و پیراهن بلندی که آستین‌هایی بلند داشت به تن می‌کردند[۳۲۸] و روی آن یک روپوش بلند می‌پوشیدند و کمربند می‌بستند[۳۲۹]. گاهی روی این لباس، نوعی جلیقه کوتاه که تا حد کمر می‌رسید، بی‌آستین و یا باآستین‌هایی تا آرنج، و جلو باز بر تن می‌کردند[۳۳۰]. یا اینکه بدون سروال قبا بر تن می‌کردند[۳۳۱]. پاپوش آنان نعلین یا نوعی کفش به نام «جرموک» بود، که گاهی زیر آن نوعی جوراب چرمی (موزج) به

پا می‌کردند. رنگ این کفشها بیشتر سیاه، قرمز، یا زرد بود[۳۳۲]. آنان از چکمه‌های ساق‌دار چرمی یا نوعی نعلین چوبی به نام «قبقاب» نیز ــ به ندرت ــ استفاده می‌کردند[۳۳۳]. در این دوره محتسبان به لباس صاحبان حرفه توجه بسیار می‌کردند[۳۳۴]. طباخان «پیراهن کار» می‌پوشیدند[۳۳۵]. خمیرگیرها، پیش‌بندی سفید و بدون آستین به تن می‌کردند[۳۳۶]. کبابی‌ها و روغن‌فروش‌ها ازاری لنگ‌مانند همچون پیش‌بند به کمر داشتند[۳۳۷]، که می‌توانست مندیلی دبیقی باشد همچون سقاها[۳۳۸] در زیر این لنگ، سقاها، گلکارها و ملاحان، شلواری کوتاه که تا ران‌ها و یا حداکثر زانوان می‌رسید (تنبان) به پا می‌کردند[۳۳۹]. بالاتنهٔ ملاحان اغلب عریان بود، در غیر این صورت لباسی خشن و پشمی به تن می‌کردند[۳۴۰]. شراب‌فروشان بیشتر نوعی لباس پوست پلنگی به تن داشتند[۳۴۱]. کشتی‌گیران و معرکه‌گیران نیز تنبان می‌پوشیدند[۳۴۲]. ساربانان، فوطه‌ای ازار مانند به صورت لنگ به کمر می‌بستند و عبایی از پشم شتر و به همان رنگ بر تن می‌کردند[۳۴۳] لباس تجار اغلب نوعی لبادهٔ (قفطان) بلند بود که تا ساق پاها می‌رسید. جنس آن اغلب از ماهوت سیاه یا کبود و مانند آن بود، که طرازدوزی شده و آستین‌هایی تا آرنج داشت[۳۴۴]. کشاورزان جامه‌های پنبه‌ای کلفت[۳۴۵]، و شکارچیان جامه‌هایی از نمد سفت[۳۴۶] می‌پوشیدند. اغلب بالاتنهٔ بندگان لخت بود، اما با ازاری لنگ مانند که بر کمر می‌بستند پایین‌تنهٔ خود را می‌پوشانیدند[۳۴۷]. عیاران بغداد نیز با بدنی برهنه، و تنها با لنگی یا تنبانی کوتاه دیده می‌شدند[۳۴۸]. جامه «موصلیانه» جامه‌ای رنگارنگ بود که بیشتر افراد اهل لهو و لعب آنرا می‌پوشیدند[۳۴۹]. آنان همچنین، گاه کفش‌هایی که هرلنگه آن رنگی داشت، مانند قرمز یا سیاه به پا می‌کردند[۳۵۰]. نوعی پیراهن (درع) اروی (هروی) نیز معروفیت بسیار داشت[۳۵۱]. خوارج اغلب پشمینه‌های پر از وصله و پینه بر تن داشتند[۳۵۲].

سوگواری

لباس سوگواری سیاه بود[۳۵۳]. زنان نیز در عزاداری سیاه می‌پوشیدند. اغلب زنان در این وقت با موهایی کنده یا آشفته، با روی سیاه کرده و مویه‌کنان به سوگواری می‌پرداختند[۳۵۴]. هارون با پای برهنه جنازه مادر خود را تشییع کرد[۳۵۵]. اما مأمون با قبای سفید درحالی‌که بدون سرپوش و سر برهنه بود در تشییع پیکر امام هشتم شیعیان

شرکت جست[۳۵۶].

محکومان و مجرمان

سرپوش

آنان را ابتدا سر برهنه می‌کردند. گاه خاک بر سر و کلاه محکوم می‌ریختند[۳۵۷]. یا عمامه سفید که نشانه بنی امیه و مخالفت با عباسیان بود بر سرشان می‌نهادند[۳۵۸]. در بیشتر مواقع، نوعی کلاه‌های بوقی شکل و زنگوله دار نمدی و یا کلاه‌های بلند ابریشمی زنانه که گاه دم روباهی به آنها آویخته بود، بر سرشان می‌گذاشتند[۳۵۹]. رنگ این کلاه‌ها اغلب قرمز بود[۳۶۰]. گاهی پوست گاوی بر محکوم می‌پوشانیدند به‌طوری‌که، شاخ‌های گاو بر دو قسمت سر قرار می‌گرفت و در فکین، کلبتین آهنی می‌انداختند[۳۶۱]. همچنین در برخی از مواقع گردنبندهایی از پوست شتر یا از سیر و خرمهره بر گردنشان می‌انداختند[۳۶۲].

تن‌پوش

محکومین را اغلب جامه‌های خشن و پشمی و گاه جامه‌هایی مویین و قرمز رنگ می‌پوشاندند. یا اینکه دراعه‌های دیبای زنانه با رنگ‌های تند و زنانه بر تنشان می‌کردند[۳۶۳]. گاهی نیز قبایی سفید به نشانهٔ تمایل به بنی‌امیه برآنها می‌پوشاندند[۳۶۴]. در دورهٔ هارون در زمستان و تابستان به زندانیان لباس داده می‌شد[۳۶۵].

توضیحاتی پیرامون پیشه‌ها، بازارها و قیمت‌های البسه

جز پارچه‌هایی که از آنها یاد شد، از انواع پارچه‌های بز، نوعی منسوج پنبه‌ای گرانبها معلم، میز، اوداری، ملحم، مویی، کرکی و نیز پوست حیواناتی چون سمور، قاقم، فنک و مانند آن لباس تهیه می‌شد[۳۶۶]. از جمله هدایای مهم در آن دوره انواع البسه بود. پسر هارون به موسیقی‌دانی هفت تخته جامهٔ خراسانی، ده سفط (بغچه) جامهٔ مصری، پنج تخته حریر وشی کوفی، پنج تخته خز سوسی (شوشی) هدیه داد[۳۶۷]. در محلهٔ عتابیهٔ بغداد، پارچه‌های ابریشمی مخطط و ساده و معروفی به نام عتابی[۳۶۸] و در محلهٔ دیگر

آن شهر به نام رصافه، کلاه بلندی بدین نام تهیه می‌شد[۳۶۹]. باب‌القز (دروازهٔ ابریشم) نام یکی از دروازه‌های بغداد بود[۳۷۰]. در بصره نعلین، فوطه و جامه‌های کتان[۳۷۱]، در احساء فوطه[۳۷۲]، در کوفه کوفیه‌های حریر[۳۷۳]، در ابله عمامه ابلی[۳۷۴]، و در واسط بند شلوار و پشم‌های رنگین[۳۷۵]، تولید می‌کردند. کفش‌ها و صندل‌های ساخت هند معروف بود[۳۷۶]. یک پیراهن عادی دو درهم قیمت داشت[۳۷۷] و این کمی کمتر از دستمزد یک روزه یک بردهٔ خیاط بود[۳۷۸]. البته لباس‌های گرانبها نیز از جمله عمامه‌های سیصد[۳۷۹] و پانصد دیناری[۳۸۰] تهیه می‌شد. در سال ۴۸۸ق که نمایشی بزرگ و نوعی کارناوال در بغداد از پیشه‌های مختلف برگزار شد، بافندگان نیز گردونه‌ای را بر چاهی نهاده بودند که بافنده‌ای در آن چیزی می‌بافت[۳۸۱] حائکان (بافندگان) مانند دوره‌های پیشین، همچنان طبقه‌ای فرودست و حقیر به شمار می‌رفتند[۳۸۲].

دورهٔ حکومت‌های ایرانی

الف ـ نواحی شرقی (طاهریان، صفاریان و سامانیان)

سلاطین و حاکمان

سرپوش

طاهر ذوالیمینین قلنسوه سیاه بر سر می‌گذاشت[۳۸۳]. به نظر نمی‌رسد پسرش عبدالله، تاج به غنیمت گرفته شده مازیار را بر سر گذاشته باشد[۳۸۴]. عمرو بن لیث تاجی مزین به سنگ‌های قیمتی داشت[۳۸۵]. البته او نیز قلنسوه سیاه بر سر می‌گذاشت[۳۸۶]. گاه، طیلسانی سیاه یا سبزرنگ که ادامه‌اش در پشت سر تا نیمهٔ کمر می‌رسید، بر بالای این قلنسوه قرار می‌دادند[۳۸۷]. سامانیان گاه از تاج‌هایی مثلثی‌شکل که آویزهایی در جلو داشت برسر می‌نهادند.

تن‌پوش

طاهر قمیصی بر تن و سروالی به پا داشت و بر آنها ردایی بلند می‌پوشید که آستین‌هایی گشاد داشت، و در آنها درهم و دینار می‌گذاشت[۳۸۸]. البته لباس اصلی او خلعت سیاه‌رنگی بود، که مأمون در بغداد بر او پوشاند[۳۸۹]. یعقوب لیث لباس‌های

ساده‌تر[۳۹۰] می‌پوشید، اما جانشین و برادرش عمرو بن لیث بیشتر جامه‌های زربفت و دیباهای رومی برتن می‌کرد[۳۹۱]. یعقوب همچنین خفتان یا نیم‌تنه‌ای ساده، اما رنگ شده از جنس، ظاهراً کرباس و از نوعی که به آن «فاختی یا فاخته‌ای» می‌گفتند داشت[۳۹۲]. این خفتان را که «بدنه» نیز نام داشت، عمرو نیز، البته به همراه رشته‌های طلا و سنگ‌های قیمتی، می‌پوشید[۳۹۳]. ظاهراً این جامه بدون نیاز به بریدن و دوختن، به صورت یکدست بافته می‌شد. «بدنه» جامه‌ای بود کوتاه و تنگ تا کمر، از کتان یا پنبه، که اغلب بدون آستین بود، یا آستین‌هایی کوتاه داشت[۳۹۴]. لباس رویی یعقوب و عمرو، خلعتی از پوست سمور و به رنگ سیاه یا قهوه‌ای تیره بود[۳۹۵]. امرای صفاری، گاهی لباده‌هایی از پوست شیر نیز می‌پوشیدند[۳۹۶]. البته همراه این لباس‌ها اغلب کمربند یا شالی برکمر می‌بستند[۳۹۷]. آنان موزه‌های ساق‌دار و بلند و خف‌هایی همچون چکمه و نیز نوعی صندل یا نعال مرصع به نقره نیز به پا داشتند[۳۹۸]. امیران سامانی جامه‌های خود را اغلب از پارچه‌های «زندنیچی»، که کرباسی رنگ نشده و سفید با بافتی درشت بود، یا نوع ابریشمین آن، تهیه می‌کردند[۳۹۹]. همچنین از بردهای فندقی بخارا که پارچه‌ای راه‌راه و اغلب به رنگ سرخ، سبز یا سفید بود، نوعی قبای ایرانی تهیه می‌کردند که تا زانوان می‌رسید، و آستین‌های کوتاه یا بلند داشت[۴۰۰]. پارچه‌های ضخیم و زمستانی و بافته شده «ویذار» که در نرمی همچون خز و ابریشم بود، نیز در رنگ‌های اغلب زرد مورد استفاده آنان قرار می‌گرفت[۴۰۱]. آنان همچنین از پارچه‌های نازک و دیباهای شوشتری، که اغلب راه‌راه‌های باریک و پهن (شاید کبود رنگ) داشت[۴۰۲]، و کتان‌های سفید مصری و حریرهای مرصع زربفت برای خود جامه می‌دوختند. قباهای آنان اغلب پرنقش و نگار بود و بر شانه‌های آن نوعی سردوشی به شکل گل چهارپر نقش شده بود. آنها نیم‌تنه (بدنه) نیز می‌پوشیدند[۴۰۳]. برخی از البسهٔ آنان، مطرز بود مانند طرازی با عنوان «امیر منصور ابوالقاسم نوح بن منصور»[۴۰۴]. به جز سروال از «رانین» نیز استفاده می‌کردند[۴۰۵]. رانین یا رانپا، از دو تکه چرم لوله‌ای‌شکل تشکیل می‌شد که هرکدام را جداگانه در پای خود به صورت سروال می‌پوشیدند و در محل کمر آنرا محکم می‌کردند. بر روی قبا کمربند باریکی بسته می‌شد که اغلب تسمه‌هایی مرصع و پرتزیین از آن آویخته بود[۴۰۶].

بزرگان و درباریان

سرپوش

دستارها و عمامه‌های سیاه[۴۰۷]، سبز[۴۰۸]، سفید و سرخ همراه با سنگ‌های قیمتی و نیز قلنسوه‌های سیاه بر سر داشتند[۴۰۹]. سامانیان به جز این، از کلاه‌های مثلثی بلند و گاه استوانه‌ای‌شکل هم استفاده می‌کردند[۴۱۰]. در مجالس عیش و نوش گاهی تاجی از برگ مورد و یا گل‌های دیگر که «پساک» نام داشت، بر سر می‌گذاشتند[۴۱۱]. غلامان و درباریان ترک، کلاه‌هایی نمدین و سیاه‌رنگ که بر آنها نوارهایی از نقره بود، بر سر داشتند[۴۱۲]. برخی از سران سپاه همچون سبکری دارای زلف و زلفین (جعده و طره) بودند[۴۱۳].

تن‌پوش

امرای صفاری قباهای خلعتی سیاه حاشیه‌داری که اغلب آستین‌هایی گشاد و بلند داشت می‌پوشیدند[۴۱۴]. برخی از درباریان، لباسهای رنگارنگ به تن داشتند[۴۱۵]. غلامان ترک دربارهای طاهری و سامانی در نیشابور و بخارا، اغلب قباهای گشاد و درشت بافت پنبه‌ای و سفید «زندنیچی» و «بردی‌های فندقی» سرخ و سفید و سبز[۴۱۶] قباهای «دارای» و جامه‌های «عنوان» و جامه‌های «چاچی» که شاشیه نام داشت و قباهای گنجه‌ای استفاده می‌کردند[۴۱۷]. طراز لباس درباریان سامانی مطرز به نام سلاطین وقت بود. حاجب و غلامان خاصه، قبای معلم هشت‌خانه می‌پوشیدند، که بر آنها نام حاجب بزرگ دربار مطرز بود[۴۱۸]. آنان اغلب براین لباس‌ها کمربند و یا شالی می‌بستند که گاه محل آویختن شمشیر یا خنجرشان بود[۴۱۹]. برخی نیز دبوس یا گرز داشتند[۴۲۰]. پاپوش‌هایشان اغلب موزه‌های ساق‌دار و چکمه بود، که با تکه‌های فلزی و یا سنگ‌های قیمتی مزین شده بود[۴۲۱].

علما، فقها، صوفیان و شعرا

سرپوش

در سال‌هایی که سلسلهٔ طاهری در شرف تأسیس بود (حدود ۲۰۲- ۲۰۴ق)، امام هشتم شیعیان(ع) در مرو، در نماز عید عمامه سفیدی از کتان بر سر داشتند.

یک سر آنرا بر سینه رها کرده و سر دیگر را به پشت و میان دو شانه انداخته بودند[۴۲۲]. در این زمان همچنین سبزپوشی و بر سر نهادن عمامه‌های سبز، به پیروی از مأمون و وزیر ایرانی‌اش، تاحدی رواج یافت[۴۲۳]. عالمان سیستانی، بیشتر از نوعی عمامهٔ بزرگ «سگزی وار» استفاده می‌کردند[۴۲۴]. علمای سامانی گاه طاقیه یا طیلسانی اغلب سیاه یا سبز، از ملحم مرغزی، بر سر می‌نهادند، که پارچه‌ای با تار ابریشم و پود کرباس بود[۴۲۵]. شاید نوعی از سرپوش‌های مانویان قرون پیشین را نیز بر سر می‌نهادند، که گونه‌ای قلنسوه بلند یا نوع کوتاه‌تر و سفید رنگ و قوس‌دار یا مخروطی بلند بود، و با تسمه‌ای در زیر چانه محکم می‌شد[۴۲۶]. نوشته‌اند محمد بن کرام صوفی و فقیه معروف دورهٔ طاهری از این قلنسوه سفید مخروطی‌شکل، بر سر داشته است[۴۲۷]. نوع دیگر این سرپوش‌ها، کلاهی نیم‌گرد بود، که ادامه‌اش پشت گردن را نیز می‌پوشاند[۴۲۸]. از سرپوش‌های دیگر، انواع دستارها را باید نام برد که در رنگ‌های سفید[۴۲۹]، یا سبز[۴۳۰] و مانند آن تهیه می‌شد، که اغلب طیلسان کوتاه یا بلند و حاشیه‌داری را که تا حد کمر می‌رسید، بر آن می‌انداختند[۴۳۱]. ظاهراً طیلسان گذاشتن بیشتر ویژهٔ علما و فقها بود، زیرا کسانی که هنوز به آن مرتبهٔ علمی و فقهی نرسیده بودند، طیلسان خود را تا کرده بر دوش می‌گذاشتند؛ تنها درصورتی‌که به مراحل بالای فقهی و علمی می‌رسیدند می‌توانستند طیلسان خود را بر سر و تن خود بیندازند[۴۳۲]. اکثر این طیلسان‌ها، از جنس دیبای نازک (رفرف) قواره‌داری بود که در بم می‌بافتند. البته نوع شرب (کتان) نازک آنان نیز تهیه می‌شد[۴۳۳]. تحت‌الحنک کردن، که همان آویخته ماندن ادامه عمامه بر شانه و سینه بود نیز رواج داشت[۴۳۴].

تن‌پوش

آنان در آستین‌های گشاد قباهای خود گاهی وسایل خود مانند قلم، دفتر یا حتی کتاب‌هایشان را قرار می‌دادند[۴۳۵]، و جبه‌هایی می‌پوشیدند که هم در جلو و هم عقب چاک‌هایی داشت[۴۳۶]. جبه‌های گشادتر و جلو باز یعنی نوعی دراعه نیز

به تن می‌کردند، که بیشتر ویژه قاضیان بود، و اغلب رنگ سفید داشت[۴۳۷]. در ماوراءالنهر خطبا کمربند به کمر نمی‌بستند، اما دیگران، به‌ویژه شعرا، از کمربند و شال استفاده می‌کردند. همچنین خطیبان، معمولاً قبا یا ردا به تن نمی‌کردند، بلکه به جای آن دراعه جلو بازی را بر روی لباس‌های دیگرشان می‌پوشیدند[۴۳۸]. علمای خراسان، از کرباس‌های درشت‌بافت ویذاری، که اغلب به رنگ زرد بود، جامه زمستانی و از کتان‌های درشت بافت بخارا پیراهن‌های بخارایی تهیه می‌کردند[۴۳۹]. لباس صوفیان بیشتر پشمینهٔ سفید یا شتری رنگ، کبود و یا سیاه بود[۴۴۰]. یا بالاپوش پروصله‌ای که مرقع نام داشت، به تن می‌کردند[۴۴۱]. شاید از نوعی از شنل نیز که بر دوش می‌افتاد، استفاده کرده باشند[۴۴۲]. ظاهراً گونه‌ای از رداها را نیز می‌پوشیدند که آستین‌هایی بلند و چسبان داشت و جلویشان کاملاً باز بود. دو لبهٔ آنها روی سینه به شکل مثلث برمی‌گشت و اغلب رنگ آبی آسمانی، سبز، یا کبود داشت.

جنگیان

سرپوش

سپاهیان خراسانی دارای کلاه‌های سیاه بودند[۴۴۳]. شاید شکل آنها نیم‌دایره‌ای بلند، یا مثلثی و یا سه‌گوش بوده است[۴۴۵]. دستارهای سیاه یا سبز حاشیه‌دار، نیز به‌کار می‌رفت[۴۴۵]. گروهی از عیاران و زندانیان بغداد که در سپاه امین (در نبرد میان امین و مأمون) بودند، پوششی از پوست و برگ درخت خرما را، که گاهی قیراندود نیز شده بود، به صورت کلاه درآورده، درون آنرا با ریگ و شن پر کرده و همچون کلاه‌خود به کار می‌بردند. آنان همچنین زنگوله و تکه پشم‌ها و صدف‌های قرمز و زردی نیز به گردن آویخته بودند[۴۴۶]. البته استفاده از انواع کلاه‌خودهای فلزی و یا چرمی نیز به عنوان مهم‌ترین سرپوش جنگیان مانند دوره‌های پیشین کاربرد داشت[۴۴۷]. گاه به جای این خودهای آهنین، نوعی کلاه نیم‌دایره‌ای بلند، سه‌گوش یا مثلث‌شکل سیاهی را که در طرفین دارای روگوشی بود، برسر می‌گذاشتند[۴۴۸].

تن‌پوش

«غلاله» پیراهنی آستین کوتاه بود که اغلب زیر زره به تن می‌کردند[۴۴۹]. تعدادی از عیاران سپاه امین تقریبا برهنه نبرد می‌کردند، یا تنها لنگی بر کمر می‌بستند و البته عده‌ای از آنان شلوارهای کوتاه ویژهٔ عیاران به پا داشتند، که به همراه آن کمربندی از برگ‌های بافته شده خرما بسته بودند[۴۵۰]. جامه‌های سپاهیان سامانی از تنوع و رنگارنگی بیشتری برخوردار بود[۴۵۱]. قباهای کرباسی آنان اغلب جلوباز، با آستین‌هایی بلند و تنگ بود، و رنگشان نیز بیشتر قرمز و یا زرد بود[۴۵۲]. بر بازوان این قباها اغلب بازوبند و بر شانه‌ها نیز، بازبکند (نوعی سردوشی) نقش شده بود[۴۵۳]. در زیر لباس‌های خود سروال یا اغلب رانین و رانپاهای چرمی به پا می‌کردند[۴۵۴]. شمشیرهای آویخته به پهلوی چپ کمربند، کمان‌های چاچی[۴۵۵]، کمان‌مهره (بنداق‌انداز)[۴۵۶]، نیزه‌های خطی[۴۵۷]، گرز و دبوس[۴۵۸] و سپرهای فلزی یا چرمی که اغلب نام‌ها و نوشته‌هایی بر آنها بود و به شکل دایره‌ای و یا مستطیل بدون گوشه بود[۴۵۹]، از جمله آلات جنگی آنان به شمار می‌رفت.

زنان

سرپوش

گاه از مقنعه‌های سرخ و سیاه حاشیه‌دوزی شده استفاده می‌شد[۴۶۰]، و ازار یا چادرمانندی را برسر می‌انداختند[۴۶۱].

تن‌پوش

آنان اغلب جبه‌های سیاه‌رنگی به تن می‌کردند[۴۶۲]. زنان این دوره نوعی جوراب‌های بلند یا کوتاه ساده یا زربفت نیز به پا داشتند[۴۶۳]. کفش‌های آنان از نوعی نمد یا چرم و اغلب نقش‌دار و رنگارنگ و زردوزی شده و مرصع به سنگ‌های قیمتی بود[۴۶۴]. برخی از زنان اعیان قبایی بلند و جلو بسته با آستین‌هایی بلند و چسبان به رنگ آبی سیر، به تن می‌کردند، که در محل کمر آن نوعی کمربند طلایی دو نواره بسته شده بود. گاهی بر روی این لباس که بر بازوان آن گل‌های چندپر طلایی به صورت بازوبند بسته شده بود، شنلی بلند به رنگ قرمز قرار می‌گرفت[۴۶۵].

مردان

سرپوش

غلامان اغلب موهایشان را بافته و به صورت طره آویزان می‌گذاشتند[۴۶۶]. مردان این دوره از مندیل‌های پنبه‌ای و سفید قومسی که یا ساده یا نقش‌دار و حاشیه‌دار بود و دو نوع کوچک و بزرگ داشت[۴۶۷] و کرباس‌های مروی درشت‌بافت[۴۶۸]، دستارهایی به رنگ‌های مختلف سیاه، سفید، سبز و مانند آن بر سر می‌گذاشتند[۴۶۹]. یا همچون مردم بخارا از کلاه بلند نوک‌دار و درازی که نوعی کلاه قلنسوه مانند به شمار می‌رفت، استفاده می‌کردند[۴۷۰]. کلاه بلند موسوم به عبادیه، بعدها از روی همین نوع کلاه ساخته شد[۴۷۱]. ظاهراً خوارزمیان این کلاه بلند را قدری کج برسر می‌گذاشتند تا از مردم خراسان بازشناخته شوند[۴۷۲]. بازرگانان بزرگ مرو از طیلسان استفاده می‌کردند، اما تحت‌الحنک نمی‌آویختند[۴۷۳]. همچنین از کلاه‌های مثلثی سه‌گوش و ساده، یا نوعی از آنکه روگوشی نیز داشت[۴۷۴]، استفاده شده است. کلاه‌های ساده نیم‌دایره‌ای نیز بر سر می‌گذاشتند[۴۷۵]. سیستانیان عمامه‌های خود را چندین بار به دور سر می‌پیچیدند، که به این ترتیب، به قول نظامی عروضی، «دستار بزرگ سگزی‌وار» درست می‌شد[۴۷۶]. نوعی از عمامه‌های آن نواحی که زردرنگ بود و در حدود هرات تهیه می‌شد (هری عمامه)، از ارزش بیشتری برخوردار بود[۴۷۷]. برخی از نوازندگان نوعی کلاه لبه‌دار بلند سیاه بر سر می‌گذاشتند[۴۷۸].

تن‌پوش

در تابستان معمولاً نوعی از پیراهن‌های نازک به تن می‌کردند. جنس این جامه‌ها اغلب از پنبه یا حریر بود[۴۷۹]. همچنین از پارچه‌های پنبه‌ای ضخیم و درشت‌بافت مروی لباسی به نام لباس میمون «لباس‌القرود» تهیه می‌شد[۴۸۰]. از جامه‌های پنبه‌ای درشت بافت سفید یا زردرنگ بخارایی، و جامه‌های بافته شدهٔ زردرنگ ویداری نیز استفاده می‌شد[۴۸۱]. از کرته (قرطق، قرطقه) که نیم‌تنه بود با آستین‌های کوتاه و جلو باز، نیز استفاده می‌شد، که بلندی آن تا حدود ران‌ها می‌رسید، و اغلب رنگ شرابی، آبی فیروزه‌ای و یا کبود داشت[۴۸۲]. آنان همچنین از نوعی از بدنه که آن هم نیم‌تنه‌ای بود کوتاه و تنگ کتانی یا پنبه‌ای، استفاده می‌کردند[۴۸۳]. عده‌ای، قباهای کرباسی خراسانی آستین

بلند و جلو باز را، که اغلب تا زانوان را می‌پوشاند، به تن می‌کردند[۴۸۴]. آستین‌های نوعی از قبا چندان گشاد بود که درون آنها لوازمی را قرار می‌دادند و یا اینکه بلندی آنها را تا سرآستین برمی‌گرداندند. بر روی قبای زیری یا رویی اغلب کمربند یا شالی به کمر می‌بستند[۴۸۵]. اعیان در زمستان از پوست برخی از حیوانات و جوندگان پوستین‌هایی برای خود تهیه می‌کردند[۴۸۶]، اما این کار را فرودستان با نمد می‌کردند[۴۸۷]. سقاها تنها ازاری بر کمر داشتند[۴۸۸]. روستائیان کمتر سروال به پا می‌کردند، و تنها پارچه یا تکه پوستینی بر کمر و نیز بر گردن و سینه خود می‌آویختند[۴۸۹]. برخی نوازندگان قبایی جلوبسته با آستین‌هایی بلند و چسبان به تن می‌کردند، که روی آستین‌ها و جلو و پهلوهای آن حاشیه‌دوزی قهوه‌ای داشت و رنگ آن اغلب آبی سیر بود[۴۹۰]. پاپوش‌های ایشان از چرم، اغلب نوک‌تیز و به رنگ زرد بود[۴۹۱].

سوگواری

سیاه رنگ سوگواری و ماتم بود[۴۹۲]. رنگ کبود نیز تقریباً همین معنا را داشت[۴۹۳]، به‌ویژه زنان هنگام سوگواری البسهٔ خود را به رنگ نیلی سیر در می‌آوردند[۴۹۴]. پس از مرگ امام‌الحرمین جوینی در نیشابور، تا یک سال مردمان بدون دستار و کلاه و سربرهنه بودند[۴۹۵]. در تشییع جنازه‌ها اغلب گریبان جامه‌ها را می‌دریدند و سرها را برهنه می‌ساختند و خاک و کاه بر سر و شانه‌های خود می‌ریختند و با پای برهنه به دنبال جنازه حرکت می‌کردند[۴۹۶].

محکومان و مجرمان

سرپوش

در ابتدا او را سربرهنه می‌کردند[۴۹۷]. وقتی بابک خرم دین پس از سال‌ها به اسارت درآمد، کلاهی بوقی‌شکل و بزرگ که چندین ترک (رویه) به رنگ‌های مختلف داشت و با سنگ‌های قیمتی آراسته شده بود، برسرش نهادند[۴۹۸]. این کلاه‌های بوقی‌شکل تقریباً شبیه همان سرپوش مثلثی بود که برنس نام داشت[۴۹۹]. گاهی نیز، مقنعه‌های زنانه بر سرشان می‌گذاشتند[۵۰۰].

تن‌پوش

بابک را، دراعه‌ای از حریر سرخ پوشاندند، که روی سینهٔ آن سنگ‌های قیمتی داشت[۵۰۱]. از جامه‌های رنگین زنانه[۵۰۲] یا دراعه‌های حریر زردرنگ نیز استفاده می‌شد[۵۰۳]. گاهی محکومین را لباده‌های پشمینه می‌پوشاندند[۵۰۴]. یا اینکه کمربند و دامن لباسش را بر گردنش انداخته و می‌کشیدند[۵۰۵].

توضیحاتی پیرامون پیشه‌ها، بازارها و قیمت‌های البسه

همان‌گونه‌که مصر را مرکز البسه کتانی می‌دانستند، خراسان را نیز مرکز بزرگ پارچه‌های پنبه‌ای می‌شمردند[۵۰۶]. قباهای خراسانی را بر تن آوازه‌خوانان دربار واثق عباسی[۵۰۷]، و در میان البسه مکتفی عباسی می‌توان دید[۵۰۸]. اطلاعات ما از انواع پارچه‌های سفید خفیه، بی‌باف، عمامه‌های شهجانی، حفیه، راختج (تاختج)، ملحم ابریشمی، مصمت، سعیدی، ظرائفی، مشطی و زینت بسیار اندک است[۵۰۹]. طوس جوراب و بند شلوار[۵۱۰] و پوستین‌های کرکی[۵۱۱]؛ قومس مندیل‌های (نوعی عمامه) سفید پنبه‌ای ساده و یا حاشیه‌دار، و پارچه‌های نازک پشمی و طیلسان و نوعی جامه به نام کنیس (کومس= قومس؟)[۵۱۲]؛ دامغان دستارهای شرابی (شرب) از کتان ظریف و منسوجات پشمی[۵۱۳]؛ قاین پارچه‌های صادراتی[۵۱۴]؛ قهستان انواع کرباس و پلاس‌های پشمی و پنبه‌ای[۵۱۵]؛ و جوزجان سختان، نمد و پلاس و حقبیه (نوعی کمربند مرصع زنانه) تولید می‌کردند[۵۱۶]. قباهای هیطل[۵۱۷]، جامه‌های پنبه‌ای درشت‌بافت و پارچه گران‌بهای یزدیات و نیز قباها و بردی‌های فندقی بخارا[۵۱۸]، کرباس‌های شرغ[۵۱۹]، منسوجات ابریشمی یا کرباس‌های قیمتی و درشت‌بافت زندنیچی زندنه[۵۲۰]، جامه‌های ضخیم و زمستانی و پنبه‌ای و زردرنگ ویذار[۵۲۱]، نمدهای طالقان[۵۲۲]، جامه‌های پنبه‌ای طواویس[۵۲۳]، و پای تابه (جوراب) و پارچه‌های پشمی دارزنگی[۵۲۴] معروفیت بسیار داشت. در خوارزم جامه‌های پشمی و پنبه‌ای و انواع پوستین‌ها[۵۲۵]، در چغانیان جامه‌های پشمی و پلاس[۵۲۶]، در کاث (کاژ) کرباس و قژآگند[۵۲۷]، در مرو انواع پارچه‌های پنبه‌ای نرم و ظریف[۵۲۸] تا نوع خشن (لباس میمون)[۵۲۹] و دستارهای ابریشمی[۵۳۰]، در کابل پارچه ظریف کتانی برای جامه زنانه سبنی[۵۳۱]، در هرات دستارهای زردرنگ (هری عمامه)[۵۳۲]، در بست کرباس[۵۳۳]، و در

کرمان شال‌های مرغوب تهیه می‌شد[۵۳۴]. بهای یک دست لباس ویذاری از دو تا بیست دینار بسته به نوع دوخت و مرغوبیت و اندازه پارچه بود[۵۳۵]. مندیل‌های سفید پنبه‌ای بزرگ و حاشیه‌دار قومسی گاه تا دو هزار درهم ارزش داشت[۵۳۶]. در میان هدایای سلاطین و امرا از جمله عمرو بن لیث[۵۳۷] یا رتبیل[۵۳۸] اغلب با انواع لباس‌های گرانبها، روبه‌رو می‌شویم. برخلاف جولاهگان که مردمانی فرودست و فقیر بودند و گاه به این خاطر سر به طغیان برمی‌داشتند[۵۳۹]، بزازان وضعیت بسیار بهتری داشتند[۵۴۰]، چنان‌که در بیهق بزازان خاندانی معروف به شمار می‌رفتند[۵۴۱]. برخی از بزرگان و رجال این زمان در ابتدا جولاهه[۵۴۲]، خیاط[۵۴۳]، خراز[۵۴۴]، گازر[۵۴۵] و مانند آن بوده‌اند.

ب ـ نواحی مرکزی، غربی و جنوبی (آل زیار و آل بویه)

سلاطین و حاکمان

سرپوش

اغلب کلاه بلند و نوعی قلنسوه «القلانس‌المرتفعه» برسر گذاشته و به دورش دستاری از دیبا یا کتان که اغلب مطرز و گل‌دوزی شده و زربفت بود، می‌بستند[۵۴۶]. البته سلاطین بویهی از تاج‌های مرصع پادشاهان ساسانی ظاهراً استفاده کرده‌اند[۵۴۷]. مرداویج نیز تاجی مانند تاج انوشیروان که بی‌شباهت به تاج سلاطین بویهی نبود، برسرمی‌گذاشت[۵۴۸]. البته استفاده از دستار و عمامه، به‌ویژه سیاه‌رنگ آنکه نشانه پیوند با خلافت عباسیان بود، ـ اگرچه به ندرت ـ استفاده می‌شده است[۵۴۹].

تن‌پوش

لباس زیرین آنان نوعی جامه بلند و یقه گرد و جلو بسته با نقوش تزیینی و با آستین‌هایی بلند بود، که بر روی آن اغلب قباهای کوتاه ایرانی به تن می‌کردند که جلو باز بود و یک لبه را بر لبه دیگر قرار می‌دادند، یا اینکه روی سینه آنرا با دگمه‌هایی می‌بستند. این قباها، که رنگ بیشتر آنها قرمز بود، در سرآستین‌ها و لبه‌ها و بازوبندها، نوارهای طلایی داشت[۵۵۰]. نوعی دیگر از همین قباها، با آستین‌هایی کوتاه و یقه چهارگوش، نقوشی بر آستین و سینه داشت، و از کمر به پایین جلو باز و اغلب رنگ

آن خاکستری بود. سلاطین بویهی از خفتان که ظاهراً از البسهٔ ویژه خلفای عباسی بود، در رنگ‌ها و طرح‌های گوناگون استفاده کرده‌اند. نوعی از این جامه، که بیشتر خلفا به صورت خلعت هدیه می‌دادند، آستین‌هایی تا آرنج داشت، جلوی آن بسته بود و بلندی‌اش تا کمر می‌رسید. این جامه نیاز به بریدن و دوختن نداشت، زیرا آنرا به صورت جامه‌ای یک دست می‌بافتند. روی آستین‌ها و جلوی سینه آن اغلب مطرز بود و طوری بافته شده بود که تنه آن از بالا به پایین گشادتر می‌شد. جنس آنها بیشتر از ابریشم بود[۵۵۱]. گاه نیز دراعه‌های بلند و گشادی به تن می‌کردند[۵۵۲]. آنان همچنین، اغلب در فصل سرما، از کساهای مازندرانی که روپوشی بلند و پشمی بود، استفاده می‌کردند[۵۵۳]. سیاه‌پوشی نیز هنوز نشانه پیوند با خلافت عباسیان بود[۵۵۴]. مرداویج بدنه‌ای می‌پوشید[۵۵۵] و برآن جبه‌ای سیاه برتن می‌کرد[۵۵۶]. آنان همچنین بر روی لباس‌های خود کمربندی چرمی و مرصع بسته، و شمشیر را با حمایلی چرمی یا از پارچه ابریشمی دوال‌مانند و پهنی به رنگ سفید یا سرخ یا سفید و سرخ یا سبز و آبی به خود می‌آویختند[۵۵۷]. موزه‌هایشان ظاهراً کوچک‌تر از موزه‌های خراسانیان بود، با ساق‌های تنگ و نوک‌تیز و اغلب مزین به سنگ‌های قیمتی[۵۵۸] رنگ کفش‌های مرداویج زرد بود[۵۵۹].

بزرگان و درباریان

سرپوش

در خانه گاه تنها شال نازکی به عنوان دستار برسر می‌بستند[۵۶۰]. سرپوش وزارت اغلب عمامه‌ای بزرگ و تحت‌الحنک دار بود[۵۶۱]. البته وزیرانی که خود از علما محسوب می‌شدند ــ که اغلب نیز چنین بود ــ برسر طیلسان می‌انداختند[۵۶۲]. در مجالس می‌گساری گاه پساک که تاجی از گل و گیاه مورد بود بر سر می‌نهادند[۵۶۳].

تن‌پوش

در منزل پیراهن و سروالی بنددار می‌پوشیدند[۵۶۴]. وزیر معمولاً بر جامه‌های زیرین خود، مبطنه، که جامه‌ای اغلب جلو بسته و آستین بلند بود، می‌پوشید، که وسط آن از پنبه پر شده بود و بر آن قبای خلعتی شاه را پوشیده و بر آن کمربند می‌بست. گاه بر

این لباس‌ها، دراعه‌ای آستین‌گشاد و سیاه‌رنگ نیز پوشیده می‌شد[۵۶۵]. آنان از دیباهای نازک و اغلب کبود رنگ ساده یا راه‌راه باریک و پهن شوشتری و رومی و بغدادی نیز استفاده می‌کردند[۵۶۶]. در مجالس می‌گساری اغلب جامه‌های رنگارنگ استفاده می‌کردند[۵۶۷]، همچنان‌که غلامان دربار، جامه‌ها و قباهای رنگارنگ می‌پوشیدند[۵۶۸]. آنان از موزه‌های ساق‌داری که نوع مرغوب آن جمشک (شمشک) نام داشت، به پا می‌کردند[۵۶۹].

علما و فقها و صوفیان و شعرا

سرپوش

کاتبان دستاری از قصب، یعنی ابریشم نازک، بر سر خود می‌پیچیدند، اما هرگز طیلسان نمی‌گذاشتند[۵۷۰]. گاهی خطبا عمامهٔ زرد برسرمی‌گذاشتند[۵۷۱]. البته علما اغلب ــ و گاه حتی برخی از صوفیان نیز ــ عمامهٔ بزرگی «عمامه‌الکبیره» بر سر بسته و تحت الحنک می‌آویختند[۵۷۲]. جنس بیشتر این عمامه‌ها از کتان، کرباس، دیبا یا قصب بود[۵۷۳]. برخی از شعرا طیلسان کبود، سیاه و یا سبز بر سر و شانه‌های خود می‌انداختند[۵۷۴]. کلاه قاضیان را مهم‌ترین بخش لباس آنان دانسته‌اند. ایشان کلاه‌های خمره‌ای‌مانندی برسر می‌گذاشتند، که به «دنیه» (مأخوذ از دن به معنی خمره) معروف بود. طول آن حدود دو وجب بود با لبه‌هایی در کنار و بالای گوش‌ها که بالا زده می‌شد تا روی گوش‌ها را نپوشاند. این دنیه‌ها را به طرز خاصی می‌آراستند[۵۷۵]. قاضیان همچنین نوع دیگری از طیلسان‌های بلند و حاشیه‌دار را که از نوعی دیبای نازک تهیه می‌شد و رنگ سیاه یا آبی آسمانی داشت، برسر و شانه‌های خود می‌انداختند[۵۷۶].

تن‌پوش

کاتبان اغلب جبهٔ جلو بسته و روی آن دراعه گشاد و جلو بازی از جنس دیبا برتن داشتند، اما ظاهراً از قبا و طیلسان استفاده نمی‌کردند[۵۷۷]. جامهٔ خطیبان خوزستان و عراق در هنگام خطبه خواندن ظاهراً مانند لباس سپاهیان بود، یعنی قبایی تا زانوان،

و روی آن منطق یا نوعی کمربند طلایی یا نقره‌ای، که به آن شمشیر خود را حمایل می‌کردند[۵۷۸]. این نوع قبای کوتاه را برخی محدثان یا حتی صوفیان نیز برتن می‌کردند، که البته از این بابت، مورد انتقاد و اعتراض دیگران قرار می‌گرفتند[۵۷۹]. اگر خطیب، خطبه را به نام خلفای عباسی می‌خواند، قبای سیاه، و اگر به نام خلفای فاطمی مصر می‌خواند، قبای سفید بر تن داشت[۵۸۰]. برخی از واعظان «مرقع» که خرقه‌ای وصله‌دار و رنگارنگ بود، می‌پوشیدند[۵۸۱]. علمای شیعی جامه‌های سبز بر تن می‌کردند[۵۸۲]. اما مقام نقابت یا سرپرستی شیعیان علوی که منصبی رسمی بود، باید جامهٔ سیاه بر تن می‌کرد، همچون شریف رضی[۵۸۳]. در زیر این لباس‌ها اغلب سروالی به پا می‌کردند[۵۸۴]. پیراهن‌های پشمینه و خشن به همراه جامه‌هایی از پشم سفید (صوف) و مرقع‌ها و خرقه‌های پر وصلهٔ رنگین و گشاد، که نوارهای سیاه و سفید داشت[۵۸۵]، سه جامه معمول صوفیه بود. البته آنان گاه نوعی جبهٔ پشمین و قبرصی را بر تن کرده و یک فوطه یا ازار بصری یا چیت هندی را به جای سروال، همچون لنگی به کمر می‌بستند[۵۸۶]، تا پایین بدن را بپوشاند[۵۸۷]. گاه در ماه رمضان صوفی جامه سیاه و خشنی را به عنوان توبه می‌پوشید[۵۸۸]. آنان همچنین دراعه‌های پشمین و سیاه‌رنگی را که آستین‌هایی گشاد داشت برتن می‌کردند[۵۸۹]. مقدسی صاحب *احسن‌التقاسیم*، برای دیدن وزیر مجبور می‌شود طیلسان خود را درآورده و دراعه برتن کند.

جنگیان

سرپوش

کلاه‌خودهای آهنی و گاه نیز چرمی برسر می‌گذاشتند[۵۹۰].

تن‌پوش

قباهایی جلو باز و کوتاه تا حد زانوان، با آستین‌های بلند و تنگ می‌پوشیدند و بر آن کمربندی می‌بستند[۵۹۱]. در ایام غیرجنگ، روی این قبا، دراعه‌ای بلند و گشاد و جلو باز برتن می‌کردند[۵۹۲]. به جز زره، از غژآگند نیز استفاده می‌شد[۵۹۳]. ظاهراً نوعی از این جامه‌ها در جلو و عقب چاک‌دار بود[۵۹۴]. کفش آنان موزه‌های ساق‌دار بود[۵۹۵]. آنها از

سپرهای بلند و مستطیل‌شکل بدون گوشه[۵۹۶]، و انواع مختلفی از زوبین و تبرزین[۵۹۷] و نیز شمشیرهای هندی و یمانی که اغلب تصاویری از ائمه شیعه نیز بر آنها حک شده بود، استفاده می‌کردند[۵۹۸].

زنان

چادر زنان دیلمی سیاه بود[۵۹۹]، و گاه روی خود را با پارچه نازک ابریشمی قصب می‌پوشاندند[۶۰۰]. برای دیگر البسه آنان به بخش‌های قبلی مراجعه شود.

مردان

سرپوش

مانند دوره‌های پیشین، سربرهنه بودن برخلاف ادب بود[۶۰۱]. در خوزستان فراشان و خادمان نیز اغلب دستار سرپوشی برسر داشتند[۶۰۲]. گاه سرخود را با مندیل یا شالی می‌بستند[۶۰۳]. گدایان نیز چنین می‌کردند[۶۰۴]. اعیان نوعی عمامه یا حتی از گونه‌ای طیلسان استفاده می‌کردند[۶۰۵]. در فارس اغلب مردم و حمال‌ها نیز دستار بر سر داشتند[۶۰۶]. استفاده از طیلسان‌های آهاردار و بلند از ابریشم نازک (رفرف) که در بم تهیه می‌شد، بسیار رایج و شایع بود[۶۰۷]، مؤلف *احسن التقاسیم* از گدایان، چارپاداران، جولاهگان و حجامتگران و حتی مستان طیلسان‌دار فارس سخن می‌گوید[۶۰۸]. عمامه‌های اغلب مردم از نوع عمامه‌های بلند ساخت بم بود، که آنرا همچون سطلی برسر می‌بستند[۶۰۹]. جنس اغلب آنها از کرباس و یا ابریشم نازک بود[۶۱۰]، اما گاه از کرباس قومسی ساده یا حاشیه‌دار نیز، که انواع کوچک و بزرگ داشت، برای تهیه عمامه‌های خود استفاده می‌کردند[۶۱۱]. اصفهانیان اغلب عمامه‌ها را طوری می‌بستند که دو طرف عمامه از دو سوی صورت قدری می‌افتاد و روی گوش‌ها را می‌پوشاند، اما جوان‌ترها عمامه‌های پنبه‌ای سرمه‌ای رنگی را که از لبه‌های آنها ریشه‌های سبز و قرمزی آویخته بود برسر می‌نهادند[۶۱۲]. نانوایان می‌بایست دستاری سفید بر پیشانی و دهان بندی بر دهان و بینی می‌بستند تا عرقشان در خمیر نیفتد[۶۱۳].

تن‌پوش

ظاهراً لباس بزرگان با لباس مردم جز در برخی از موارد، تفاوت چندانی نداشت؛ بیشتر تفاوت در جنس و رنگ و نوع دوخت لباس بود. در خوزستان به دلیل گرمای هوا اغلب از تن‌پوش نازکی به همراه ازار یا فوطه‌ای کتانی به صورت لنگ، برای پوشش نیم‌تنه پایین بدن استفاده می‌شد. رنگ این ازار بیشتر سرخ، سفید یا کبود بود[۶۱۴]. گاهی جامهٔ نازک و بلند و سراسری و جلو بسته و آستین بلندی به رنگ سفید می‌پوشیدند[۶۱۵]. البته همان‌گونه‌که اشاره شد، در فارس استفاده از طیلسان‌های آهاردار و بلند از ابریشم نازک (رفرف) که در بم تهیه می‌شد، بسیار رایج و شایع بود، و لباسی بود بااهمیت[۶۱۶]. همچنین دراعه‌های گشاد و جلو باز، نیز اهمیتی بسزا داشتند[۶۱۷]. آنان همچنین جبه و جامه‌های مبطنه سیاه یا سفید می‌پوشیدند. باید گفت که پشمینه‌پوشی و سیاه‌پوشی در میان مردم فارس رایج بوده است[۶۱۸]. آستین‌های قباهای کوتاه و جلو باز اصفهانیان، بسیار گشاد و گاه تا سه وجب هم می‌رسید. در این آستین‌ها جیب‌هایی تعبیه شده بود تا اشیاء مورد نیاز خود را در آنها بگذارند[۶۱۹]. آنان همچنین سروال‌های کوتاه یا بلند نیز به پا می‌کردند[۶۲۰]. نوع سروال دبیقی گشاد و بنددار را اغلب بازرگانان می‌پوشیدند[۶۲۱]. جوانان «بردی» راه‌راه بر شانه‌های خود می‌انداختند[۶۲۲]. لباس شکارچیان نوعی از نمد سفت و محکم بود[۶۲۳].

سوگواری

سرپوش

اغلب سر را برهنه کرده و خاک و کاه برسر می‌ریختند. زنان گونه‌های خود را سیاه می‌کردند[۶۲۴].

تن‌پوش

تن‌پوش مردم در ایام محرم سیاه‌رنگ بود[۶۲۵]. گاه لباس خود را چاک می‌دادند[۶۲۶] و پای را برهنه می‌کردند[۶۲۷]. هرچند فقه و شریعت کفن‌های سفید و بی‌نقش را تأیید می‌کرد، افراد مهم را در کفن‌های ابریشمی و نقش‌دار به خاک می‌سپردند. شماری از

کفن‌های ابریشمی و دوپودی (منیر) بویهیان به دست آمده است که نقش عقاب یک سر و دو سر دارند، و نوشته‌های آنها به خط کوفی است[۶۲۸].

محکومان و مجرمان

سرپوش

اولین تنبیه، برداشتن کلاه یا دستار محکوم بود[۶۲۹]، که گاه آنرا بر گردنش می‌انداختند[۶۳۰]. یا اینکه نوعی کلاه آهنین برسرشان می‌گذاشتند[۶۳۱]. یکی از نشانه‌های امان دادن به کسی، این بود که عرقچین خود را از زیر عمامه در آورده و به او بدهند[۶۳۲].

تن‌پوش

اغلب لباس‌های رنگین و زنانه بر محکوم می‌پوشاندند[۶۳۳]. محکومان مرد، ایستاده و درحالی‌که تنها عورتشان پوشیده شده بود، و زنان اغلب نشسته و با لباس حد می‌خوردند[۶۳۴].

رنگ لباس مخالفان: (بنی‌امیه، بنی‌عباس،آل زیار،آل بویه، طاهریان، صفاریان، سامانیان)

از دیرباز سفید نشانهٔ حکومت خلفای اموی بود[۶۳۵]. به همین دلیل کسانی که علیه امویان قیام می‌کردند (به‌ویژه اگر از ناحیهٔ خراسان برمی‌خاستند) جامهٔ سیاه می‌پوشیدند[۶۳۶]. چنان‌که حارث بن سریج که در خراسان علیه هشام قیام کرد، جامهٔ سیاه پوشید[۶۳۷]. با روی کار آمدن عباسیان سیاه نشانهٔ آنان شد[۶۳۸]. فرقه‌هایی که در خراسان و پس از قتل ابومسلم خراسانی به دست منصور عباسی، به خون‌خواهی او و علیه عباسیان به پاخاستند، از رنگ سفید در پرچم، و لباس خود و پیروانشان استفاده کردند[۶۳۹]. رنگ سبز بیشتر نشانهٔ خاندان پیامبر و ائمهٔ شیعه بود[۶۴۰]، به همین دلیل دولت شیعه‌مذهب فاطمی مصر، آنرا نشانهٔ خود برگزید[۶۴۱]. هرچند ظاهراً در ابتدا رنگ سفید شعار شورشیان علوی بود، زیرا در حدود ۲۰۰ق طرفداران هر سه تن از قیام کنندگان علوی جامه‌های سفید می‌پوشیدند[۶۴۲]. جامهٔ سفید نشانهٔ مقنع و پیروان سفیدجامهٔ او نیز بود که در خراسان و آن سوی‌تر علیه عباسیان قیام کرده بود[۶۴۳].

خرمیان و خوارج نیز رنگ سرخ را ویژهٔ خود ساخته بودند، به همین دلیل به پیروان بابک خرم‌دین «محمره» می‌گفتند[۶۴۴]. خوارج به غیر از رنگ سرخ، رنگ سیاه را نیز، به‌ویژه در قیام‌هایشان علیه بنی‌امیه، به‌کار می‌بردند[۶۴۵].

توضیحاتی پیرامون پیشه‌ها، بازارها و قیمت‌های البسه

بسیاری از منسوجات تولید شدهٔ نواحی اصفهان و فارس و خوزستان در این دوره به نواحی دیگر و حتی کشورهای دیگر فرستاده می‌شد[۶۴۶]. در اصفهان جامه‌های ابریشمی گوناگونی همچون حلهٔ عتابی و سقلاطون که ابریشمی و زربفت بود، تهیه می‌شد[۶۴۷]. یزد پارچه‌های نخی[۶۴۸]، میبد جامه‌های دیبا و مشطی و فرخ[۶۴۹]، زرند نوعی آستر[۶۵۰]، روذان کفش‌های شمشکی[۶۵۱]، بم طیلسان‌های بلند حاشیه‌دار از دیبای نازک (رفرف)[۶۵۲]، و سیراف فوطه و لنگ‌های کتانی و نوعی صندل[۶۵۳] تهیه می‌کردند. پارچه‌های دوپودی منیری و بردهای راه‌راه خزی و «اجاص عمری» و نوعی تافته به نام «برکان» در شیراز[۶۵۴]، کرباس و بردهای راه‌راه و جامه‌های نقش‌دار (ثیاب‌الوشی) در جهرم[۶۵۵]، انواع پارچه‌ها و نوع طبرستانی و پرده‌های سوزنجردی در دارابگرد[۶۵۶] ساخته می‌شد. کازرون را به سبب تولید البسهٔ کتانی، دمیاط عجم می‌گفتند[۶۵۷]، زیرا انواع پارچه‌های دبیقی، مخمل، شرب، قصب، شطوی در آنجا تولید می‌شد[۶۵۸]. بهترین کتان فارس معروف به توزی بود. در این شهر لباس‌هایی از کتان نازک و دبیقی و مندیل مخملی بافته می‌شد، که خلفا و سلاطین نیز از آنها بر تن می‌کردند[۶۵۹] در سینیر جامه‌های کتانی بسیار مرغوب[۶۶۰]، در فسا جامه‌های پشمی و ابریشمی، فوطه، منیر، دستارهای شرابی (شرب)، طرازهای رنگین، پارچه‌های چهار و هشت‌خانه معلم[۶۶۱]، و در جنابه طرازهای سلطانی[۶۶۲]، در ارجان جامه‌های «کندکی» که نوعی فوطه‌های پهن بود و «بربهاری»[۶۶۳] و در رامهرمز جامه‌های ابریشمی[۶۶۴] ساخته می‌شد. خوزستان از بزرگ‌ترین مراکز تولید انواع منسوجات بود[۶۶۵]. اهواز مرکز عمدهٔ دیبا و فوطه‌های ابریشمی زنانه بود[۶۶۶]. در قرقوب جامه‌های سوزنجرد و طرازهای سلطانی[۶۶۷]، در طیب جامه‌های سیاه و بند شلوار تولید می‌شد[۶۶۸]. بُصنا مرکز تولید انواع پرده بود[۶۶۹]. در نهر تیری جامه‌های سفید و لنگ‌هایی بزرگ[۶۷۰] در سنجار کفش‌های مرغوب[۶۷۱]، در بصره فوطه[۶۷۲]، در جندیشاپور

جامه‌هایی معروف به شاپوری و نوعی کفش به نام هملخت[۶۷۳]، در شوش طرازهای سلطانی و جامه و عمامه‌هایی از نوعی خز ضخیم[۶۷۴]، در شوشتر طرازهای سلطانی و دیباهایی که کسوت کعبه بودند و جامه‌هایی از دیبای کبود که خواستاران بسیار داشت[۶۷۵]، در دورق بافته‌های درشت[۶۷۶]، در مسرقان انواع پارچه[۶۷۷]، در عسکرمکرم مقنعه‌های ابریشمی و نوعی لباس کنفی به نام قنبی[۶۷۸]، تهیه می‌کردند. از سرزمین‌های شمالی‌تر، در ری انواع کرباس، طیلسان‌های پشمین، جامه‌های سیاه ابریشمی، و منیر دولابافت، و نوعی برد معروف به عدنی تولید می‌کرد[۶۷۹]. در کلین فشاپویه طرازدوزی[۶۸۰]، در قزوین جوراب و کفش و کمان[۶۸۱]، سر، طیلسان[۶۸۲]، و در همدان کفش و چکمه[۶۸۳] تولید می‌کردند. در این زمان اغلب نام محل بافت پارچه و گاه حتی نام سازندهٔ آن در حاشیه پارچه نوشته می‌شد[۶۸۴]. در *رسایل اخوان‌الصفا* که در حدود همین سال‌ها نوشته شده است، انواع حرف مربوط به بافندگی را در زمرهٔ صنایع تجملی و پس از صنایع اساسی قرار داده‌اند[۶۸۵]. به‌هرحال همانند نواحی دیگر و دوره‌های پیشین، جولاهگان از طبقات فقیر و فرودست جامعه به شمار می‌رفتند[۶۸۶]، اما وضع بزازان بسیار بهتر بود. قیمت طیلسانی از شرب نازک‌ساخت بم به همراه طاق (نوعی سرپوش همراه آن) بسیار مرغوب، ده دینار بود، و هر توپ پارچهٔ ابریشمی فارس صد دینار[۶۸۷] ارزش داشت. از انواع البسه برای پرداخت مالیات نیز استفاده می‌شد[۶۸۸]. برخی از کسانی که در این حرف مشغول به کار بودند، معروفیتی داشته‌اند[۶۸۹].

ج ـ سرزمین‌های شمالی (علویان طبرستان)

سلاطین و حاکمان

سرپوش

سفید نشانهٔ علویان زیدی‌مذهب طبرستان بود[۶۹۰]. البته امرای آل باوند قبل از قبول اسلام نوعی از قلنسوه سیاه را بر سر می‌گذاشتند[۶۹۱]. این سنت ظاهراً بعدها نیز حفظ شد، چنان‌که ناصر اطروش را که در گرگان، کلاه پادشاهی برسر نهاد «صاحب‌القلنسوه» می‌گفتند[۶۹۲]. این نوع قلنسوه، تاج قدیمی امرای گرگان به شمار می‌رفت[۶۹۳]. البته از

کلاه‌خودهای فلزی نیز استفاده می‌شد[۶۹۴].

تن‌پوش

برخلاف عباسیان که سیاه نشانهٔ آنان بود، سفیدپوشی نشانهٔ شیعیان زیدی بود. به این سبب آنها را مبیضه نامیده‌اند[۶۹۵]. سلاطین، امرا و حتی علمای شیعی سفید می‌پوشیدند[۶۹۶]. البته سبزپوشی نیز که نشانه‌ای از خاندان پیامبر و ائمهٔ شیعه بود[۶۹۷]، وجود داشت[۶۹۸]. از جامه‌های سرخ، به‌ویژه هنگام شورش، استفاده می‌کردند[۶۹۹]. امرای آل باوند قبل از قبول اسلام نوعی کمربند (کستی، کمربند زردشتیان) می‌بستند[۷۰۰].

سپاهیان و مردم

سرپوش

سپاهیان و نیز مردم عادی اغلب طیلسان‌های بلند و نوعی برنس‌های سراسری بر سر می‌انداختند، که نوعی بارانی کلاه‌دار و بلند بود که گاه رنگ سرخ داشت[۷۰۱]. شمشیرهای آنان اغلب با حمایلی از گردن آویخته بود[۷۰۲].

تن‌پوش

زره‌های سپاهیان، کوتاه و اغلب تنها روی سینه و شکم را می‌پوشاند[۷۰۳]. از آلات جنگی آنان باید به سپرهای بسیار معروف گیلکی[۷۰۴]، شمشیرهای یمانی و نوعی زوبین که در انداختن آن مهارت بسیار داشتند، اشاره کرد[۷۰۵]. مردم طبرستان از قدیم الایام جامه‌های سیاه می‌پوشیدند[۷۰۶]. البته به پیروی از بابک خرم‌دین، و زید بن علی، سرخ پوشی رواج داشت[۷۰۷]. اما هنگامی‌که پیرو زیدیان شدند، سفیدپوشی در میانشان رواج یافت[۷۰۸]. ایشان اغلب جبه‌ها و قباهایی سفید و پشمین و جلو باز را که تا حد زانوان می‌رسید و دارای آستین‌هایی بلند یا کوتاه بود، می‌پوشیدند، و معمولاً یک لبهٔ را روی لبه دیگر می‌انداختند و بر آن کمربندی ساده می‌بستند؛ قرآنی را نیز بر سینهٔ خود می‌آویختند[۷۰۹]. گاهی رنگ این لباس‌ها بنفش بود[۷۱۰]. زنار (= کستی) بستن از قدیم در میان آنان رواج داشت، اما با قبول اسلام تقریباً از رواج افتاد[۷۱۱]. شالی‌کاران گرگان،

شلوارهایی وصله‌دار و رداهای پاره و مندرس برتن داشتند[۷۱۲]. آنان از طیلسان نیز استفاده می‌کردند که البته طیلسان‌های ایشان بیشتر از نوع تن‌پوش بود تا سرپوش[۷۱۳] همچنین از پارچه‌های ابریشمی سیاه[۷۱۴] یا زرد، پنبه‌ای زرد کم‌رنگ و پشمی سرخ جامه‌هایی تهیه می‌کردند[۷۱۵]. شریف رضی در ابتدا جامهٔ سفید بر تن داشت[۷۱۶]، اما وقتی به نقابت علویان رسید، لباس سیاه پوشید[۷۱۷]. کسای مازندرانی را، سلاطین بویهی برتن می‌کردند[۷۱۸]. پاپوش‌های آنان اغلب کیمخته‌های پشمینی بود، که با بندهایی به پا محکم می‌شد و تا زانوان پا را می‌پوشاند[۷۱۹].

زنان

از چارقدهای ابریشمی نازک (شرابی)[۷۲۰] و چادرها و لباس‌هایی که رنگ سفید یا سیاه داشتند، استفاده می‌کردند[۷۲۱]. در تابستان اغلب جامه‌های کتانی و در زمستان ابریشمی می‌پوشیدند. آنان به‌ویژه پیش از قبول اسلام، از نوعی سروال یا رانین (رانپا؟) و گونه‌ای کلاه که از شکل آن اطلاع چندانی نداریم، استفاده می‌کردند[۷۲۲].

سوگواری و محکومان و مجرمان

در سوگواری دیلمیان سرها را برهنه می‌کردند، جامهٔ سیاه می‌پوشیدند و خود را با کیسه‌هایی طبری که بر سر و روی خود پیچانده بودند، می‌پوشاندند[۷۲۳]. لباس محکوم را گاه بر سر و گردن او انداخته و می‌کشیدند[۷۲۴].

توضیحاتی پیرامون پیشه‌ها، بازارها و قیمت‌های البسه

در سال ۹۸ق اسپهبد طبرستان به فاتحین مسلمان، طاقه‌های حریر هدیه داد[۷۲۵]. صنعت ابریشم از دیرباز در نواحی شمالی رونق داشت. ابریشم‌های طبرستان درشت بافت (خیش) بود، درحالی‌که ابریشم‌های خوزستان و فارس نازک و ریزبافت بود[۷۲۶]. دستارهای ممتاز طبری و طیلسان و پارچه‌های درشت‌بافت (ثیاب‌الخیش) و کسای مازندرانی در مکه هواخواهان بسیار داشت[۷۲۷]. یمن نیز که خود از مراکز تولید پارچه بود، از خریداران ابریشم و طیلسان‌های طبرستان بود[۷۲۸]. بند شلوارهای (التگک) معروف

ارمنی را با ابریشم‌های طبرستان تهیه می‌کردند[۷۲۹]. در گرگان جامه‌های حریر و ابریشم سیاه «وقایه» و دیبا و «قزین»[۷۳۰]، در استرآباد جامه‌های ابریشمی «مبرم» و «زعفور»های گوناگون[۷۳۱]، در کومش جامه‌ای معروف[۷۳۲]، در آمل جامه‌کتان و دستارچه‌های درشت بافت (خیش) و زربفت و «کیمخته» (نوعی کفش)[۷۳۳]، در ساری حریر و پرنیان و صندل[۷۳۴]، در روذان جامه‌های سرخ پشمین برای تهیه بارانی (برنس؟)[۷۳۵]، و در آبسکون کیمخته پشمین[۷۳۶]، تولید می‌کردند. یک کسای طبری ۴۰۰ درهم و یک مندیل طبری ۱۲ درهم ارزش داشت[۷۳۷].

دورهٔ ترکان (غزنویان، سلجوقیان و خوارزمشاهیان)

سلاطین و حاکمان

سرپوش

گاه موهای خود را در پشت سر به صورت سه طره آویخته می‌گذاشتند که نوعی آرایش ترکی بود[۷۳۸]. گاهی نیز سربند ساده‌ای برسر می‌گذاشتند، که نگین یا گره‌ای در جلو داشت. از کلاه‌های قوسی‌شکل، که زایده‌ای در جلو داشت، نیز استفاده می‌کردند[۷۳۹]. از سرپوش‌های دیگر آنان، نوعی دستار بود که ادامه‌اش در پشت سر آویخته بود و گاه روی آن تاج ساده و کنگره‌داری می‌گذاشتند[۷۴۰]. برخی از شاهان غزنوی، ظاهراً همچون محمود و پسرش امیر محمد، درحالی‌که موهای خود را باز می‌گذاشتند، «کلاه جوار» که نوعی کلاه مخروطی و احتمالاً سیاه بود، بر سر نهاده گرداگرد آن چندین دستار و در پایان دستاری سیاه می‌بستند[۷۴۱]. اما ظاهراً این شیوه مدتی بعد، کنار گذاشته شد[۷۴۲]. به نظر می‌رسد سلاطین غوری نیز از چنین کلاه‌هایی استفاده می‌کردند[۷۴۳]. بهرامشاه به پیروی از ترکان، کلاه «قندوزی» از پوست سگ آبی و به رنگ سیاه یا خرمایی، به همراه نوعی ترک (گونه‌ای خود؟) بر سر می‌نهاد و جعد ترکانه می‌بافت[۷۴۴]. تاج مسعود غزنوی با سلسله‌ها و عمودهایی استوار می‌شد، زیرا ظاهراً بلندی آن زیاد بود. شاه این تاج را روی کلاهش قرار می‌داد، و ظاهراً این غیر از تاج (هفتاد منی؟) او بود که آنرا از طلا و جواهرات گوناگون ساخته و از بالای تخت با زنجیرهایی زرین بالای سرش آویخته بودند[۷۴۵]. شاهان سلجوقی نیز مانند الب‌ارسلان از همین کلاه‌های بلند (طاقیه طولانی)

که بالای آن تکمه و یا گویی کوچک بود، بر سر می‌گذاشتند[۷۴۶]. نوعی از همین کلاه دراز و مخروطی‌شکل نیز، که ویژه ترکمانان بود، در انتهای خود قدری کج بود، پسر سلجوق از این نوع کلاه که به آن «کلاه ترکمانی کژ» می‌گفتند، برسر می‌گذاشت[۷۴۷]. محمد خوارزمشاه نیز چنین کلاهی بر سر می‌گذاشت[۷۴۸]. البته آنان از تاج‌های ذوزنقه‌ای[۷۴۹] و همچنین از عمامه‌های سفید یا[۷۵۰] عمامه‌های دوار و بزرگی که درجلوی خود نگینی درشت به شکل گل داشت[۷۵۱]، نیز استفاد می‌کردند.

تن‌پوش

جامهٔ زیرین آنان اغلب ساده و سفید[۷۵۲] و یا نقش‌دار و رنگی بود[۷۵۳]. قباهایی کوتاه و جلو باز با آستین‌هایی کوتاه یا بلند به تن می‌کردند. جلوی آنها روی سینه دگمه‌هایی (انگله) برای بستن وجود داشت، اما اغلب یک لبه قبا را بر زیر بغل دیگر برده و در آنجا با بندینک‌هایی محکم می‌کردند. غزنویان از این قباهای حریر و اطلسی سرخ‌رنگ، و معلم مخطط مورد، یعنی مقلم عمودی و چهارخانه یا هشت‌خانه و گل‌دار، که حاشیه دوزی‌هایی در سرآستین‌ها و دور لبه‌ها و محل بازوها داشت، برتن می‌کردند[۷۵۴]. گاه از سوی خلفای عباسی «دواج» که نوعی قبای گشاد دبیقی به رنگ سیاه یا رنگ‌های دیگر بود، برای سلاطین غزنوی فرستاده می‌شد[۷۵۵]. البته آنان قباهای سفید[۷۵۶]، قباهای کبود رنگ شوشتری و سقلاطون‌های عضدی نیز بر تن می‌کردند[۷۵۷]، که اغلب با سنگ‌های قیمتی سنگ‌دوزی شده بود[۷۵۸]. به نظر می‌رسد از پوست‌های پلنگ و ببر نیز در تهیهٔ البسه خود استفاده کرده باشند[۷۵۹]. قبای طغرل ملحم ابریشمی گل‌دار و حاشیه‌دار و جلو بازی بود[۷۶۰]. یا اینکه قبای سفید[۷۶۱]، و یا دراعهٔ سیاه (نشانهٔ خلافت عباسی) بر تن می‌کرد[۷۶۲]. سنجر بیشتر قبای زندنیچی که از نوعی کرباس درشت‌بافت یا از ابریشم تهیه می‌شد[۷۶۳]، و یا قبای عتابی که اغلب ابریشمی و مقلم عمودی بود، برتن می‌کرد[۷۶۴]. از دیگر قباهای آنان باید به قباهای مقلم آبی تیره در زمینهٔ سفید و با بازوبندهایی به رنگ آبی آسمانی، قباهای سرخ‌رنگ با بازوبندهایی تیره‌تر، قباهای آبی آسمانی با بازوبندهای قرمز اشاره کرد که اغلب با نقوشی اسلیمی و یا (+) و مانند آن تزیین شده بود[۷۶۵]. آنان همچنین از تن‌پوش‌های کوتاه تا کمر و چسبانی که به شکل‌ها و طرح‌های

گوناگونی تهیه می‌شد و نام‌های مختلفی چون خفتان، نیمچه، ارخالق، بدن، قرطق و کرته داشت، استفاده می‌کردند[۷۶۶]. و بر روی قباهای خود شالی ساده یا نقش‌دار، یا کمربندهای پولک‌دار حلقه‌ای می‌بستند[۷۶۷]، و به همراه آن سروالی سفید یا زردرنگ و نقش‌دار گشاد یا تنگ چسبان به پا می‌کردند که معمولاً در موزهٔ ساق‌داری فرو می‌رفت[۷۶۸]. این موزه‌ها که از چرم یا نوعی نمد ساخته می‌شد، اغلب رنگ سیاه، زرد یا قهوه‌ای و مانند آن داشت[۷۶۹]. همچنین معمولاً گردنبند و دستبند (دستوانه)هایی به خود می‌آویختند[۷۷۰].

بزرگان و درباریان

سرپوش

وزیران دستار بر سر می‌بستند. این دستار بیشتر از ابریشم بسیار نازک (قصب) بود، طول زیادی داشت و از آن عمامهٔ بزرگی می‌پیچیدند. این عمامه‌ها ظاهراً در جلوی خود نواری مطرز داشت[۷۷۱]. البته از دستارهای سادهٔ نیشابوری و قاینی نیز بر سر می‌گذاشتند، که از نظر مرغوبیت جنس و بزرگی به پای دستارهای قبلی نمی‌رسید[۷۷۲]. از نوعی تاج و نیز کلاه لبه‌دار هم استفاده می‌کردند[۷۷۳]. حاجب بزرگ معمولاً کلاه دوشاخ سیاهی بر سر، و طوق و گردنبندهایی به گردن داشت. والیان نیز چنین کلاهی بر سر داشتند[۷۷۴]. درباریان از کلاه‌هایی که گردی مسطحی بود یا نوعی کلاه دو قوسی با زایده‌ای در جلو استفاده می‌کردند[۷۷۵]. آنان از کلاه‌های مثلثی‌شکل سیاهی که دو تکه پارچه یا چرم از جلوی آن آویخته بود، و کلاه‌های بلند و مخروطی‌شکل لبه‌دار نیز استفاده می‌کردند[۷۷۶]. برخی از غلامان دربار، نوعی کلاه‌های چهارپر یا دوپر بر سر داشتند[۷۷۷].

تن‌پوش

خلعت وزارت که لباس رسمی وزیران بود و از سوی شاه هدیه داده می‌شد، شامل همهٔ لباس‌های وزیر از جمله قبایی ابریشمین و زربفت و جلو بسته و آستین بلندی بود که می‌توانست از سقلاطون بغدادی باشد. رنگ آن اغلب، کبود، آبی، قرمز یا سبزرنگ، همراه با نقوشی طلایی یا قرمز بود[۷۷۸]. به نظر می‌رسد طرازی با نام سلطان وقت به

همراه آن نقوش بر روی این قبا بوده است[۷۷۹]. سپس کمربندی مرصع (شال هزار مثقالی با فیروزه‌هایی در آن نشانده و گلابتون‌دوزی شده) به دور کمر می‌بست[۷۸۰] و برآن بالاپوش جلو باز و آستین کوتاه نقش‌داری می‌پوشید[۷۸۱]. وزیران گاه نوعی خرقه[۷۸۲] و هنگام جنگ نیز جامهٔ رزم برتن می‌کردند[۷۸۳]. قبای حاجب آستین بلند و از دیبای سیاه بود، به همراه کمربندی طلایی و موزه‌ای ساق‌دار[۷۸۴]، همچون والیان[۷۸۵]. البته گاه بر این لباس‌ها نوعی دراعه[۷۸۶] و به‌ندرت گونه‌ای طیلسان[۷۸۷] نیز اضافه می‌شد. معمولاً بر قباهای آنان که گاه عتابی سبز مقلم بود[۷۸۸] یا سرخ[۷۸۹]، و گاه از نوع ویذاری بود[۷۹۰] و نقوش لوزی، مربع‌شکل، مارپیچ یا مقلم و مانند آن داشت[۷۹۱]، نقش بازوبند و نیز سنگ‌دوزی‌هایی دیده می‌شد[۷۹۲]. این قباها گاه آستین‌هایی گشاد و دراز داشت، که در آن صورت اضافه آستین را در محل مچ برمی‌گرداندند[۷۹۳]. بر کمربندهای طلایی آنان تکه‌هایی چرمی و نیز لوحه‌های نقره‌ای آویخته بود، که علامت فرمان‌برداری امرا از سلاطین بود[۸۹۴]. غلامان دربار، با قباهای رنگارنگ از دیبای رومی و با گرزهایی طلایی و نقره‌ای و کمربندهای طلایی مرصع، درحالی‌که غلاف‌های طلایی شمشیرهای هندی را بردوش داشتند، دیده می‌شدند. سروال‌های گشاد و نقش‌دار آنان اغلب درون موزه‌های نقش‌دار و ساقدارشان فرو رفته بود[۷۹۵].

علما و فقها

سرپوش

علما اغلب عمامه‌هایی سفید که دنبالهٔ آنها آویخته بود، و گاه در جلوی خود دارای نواری رنگی (معمولاً طلایی) و نوشته‌دار بود برسر داشتند[۷۹۶]. طیلسان‌های بلند نیز که بر عمامه خود می‌انداختند، استفاده می‌شد، که ادامهٔ آنها تا پایین می‌رسید و اغلب سبز رنگ بود[۷۹۷]. برخی از این عمامه‌ها را از ابریشم نازک (قصب) تهیه می‌کردند[۷۹۸].

تن‌پوش

دراعه‌های بلند و گشاد ایشان آستین‌هایی بلند داشت و اغلب پشمی یا کتانی و گاه به رنگ کبود و نیلی بود[۷۹۹]. نوعی از این دراعه‌ها را از سر می‌پوشیدند، چه در جلو یا

عقب آن شکاف و یا درزی نبود[۸۰۰]. آنان همچنین از جبه‌های جلو باز و اغلب آستین کوتاه ملکی و بنداری و مرغزی، که نوع مرغزی آن زرد بود، نیز می‌پوشیدند[۸۰۱]. طیلسان‌های بلند و نیز بالاپوش‌های پوستی نیز از دیگر جامه‌های آنان بود[۸۰۲].

صوفیان

سرپوش

گاه تنها ازار، فوطه، شمله یا حتی خرقهٔ کوچکی بر سر داشتند، یا از دستاری بزرگ‌تر که ادامه‌اش در پشت سرآویخته بود، استفاده می‌کردند. اما اغلب سرپوش آنان کلاه بود[۸۰۳]. صوفیان جوان بیشتر طاقیه یا قلنسوه‌ای از جنس کرباس که کلاهی مخروطی و بلند بود برسر داشتند[۸۰۴]. این کلاه را از داخل با قطعات کاغذ و مقوا آستر می‌کردند تا استوار و عمود بایستد. همچنین قسمت میان آستر و قسمت بیرونی کلاه را اغلب با قطعات کاغذ یا پنبه می‌انباشتند. گاه نیز حاشیه‌ای از پوست دله به نام قندوز را به صورت نواری دور و لبه آن قرار می‌دادند. رنگ این کلاه سیاه، سفید یا سبز بود[۸۰۵]. به هرحال این نوع کلاه شباهت بسیاری با نوعی از کلاه دراز و مخروطی برخی از امرا و سلاطین این دوره دارد. به نظر می‌رسد «مزدوجه‌ای» که شیخ ابوسعید بر سر می‌گذاشت، نیز همین قلنسوه بوده است[۸۰۶]. اگر روی این کلاه سوزن‌کاری‌های زیاد شده بود، به آن کلاه هزارمیخی گفته می‌شد[۸۰۷]. بر بالای این کلاه، گاه قبه یا جوزه گره که نوعی گره دگمه‌مانند از قیطان بود، می‌آویختند[۸۰۸]. البته هنگام وعظ و خطابه اغلب عمامه‌ای برسر می‌گذاشتند که گاه سفید بود[۸۰۹]. هنگام سماع عمامه‌ها و کلاه‌های خود را برمی‌داشتند[۸۱۰].

تن‌پوش

مهم‌ترین بالاپوش صوفیان و زاهدان خرقه بود[۸۱۱]. از خرقه با نام‌های دیگری چون، مرقع، صوف، جبه، خشن، فرجی، دلق، ملمع، هزارمیخی، پشمینه، کبل، پلاس، چپ و راست، خلقان و مانند آن یاد شده که با هم تفاوت‌هایی در برش و دوخت و رنگ و تزیینات داشته‌اند[۸۱۲]. خرقه مانند معنی خود (دریده، پاره) بالاپوشی بود پر وصله و

رنگارنگ، که گاه، به این علت، بسیار کلفت و سنگین نیز می‌شد[۸۱۳]. مؤلف *کشف المحجوب* که خود از صوفیان این زمان است شش قسمت خرقه را نام برده است: «قب» که قسمت بالای گریبان بود، «خود گریبان»، «تیریز» که سجاف پهن دو طرف روی سینه قبا بود، «دوآستین»، «فراویز» که افزوده‌های رنگی روی قبا بود، و سرانجام «کمر»[۸۱۴]. برخی خرقه را در زیر لباس‌های خود طوری می‌پوشیدند که مقداری از آن دیده می‌شد، اما اغلب آنرا بر روی دیگر لباس‌های خود می‌پوشیدند[۸۱۵]. برخی از این مرقع‌ها و خرقه‌ها، جلو بسته بودند و بدین خاطر آنها را از سوراخ سر می‌پوشیدند[۸۱۶]. فرجی بالاپوشی پشمین بود که اغلب فراویز یعنی نقوش و افزوده‌هایی به رنگی دیگر بر خود داشت. ظاهراً این لباس گشاد و بلند را که آستین‌هایی بلند، گاه بسیار بلند و دراز، داشت و بدون کمر و شال کمر استفاده می‌شد، از پشت می‌پوشیدند؛ زیرا جلوی آن کاملاً بسته بود، اما پشت آن از بالا به پایین باز و دارای ردیفی از دگمه‌ها بود، که اغلب کسی دیگر باید آنها را می‌بست. برخی مواقع اضافه این سرآستین‌ها را یا در محل مچ دست برمی‌گرداندند و یا اینکه انتهای آویخته آنرا با بندی خفت می‌کردند[۸۱۷]. نام خرقه هزارمیخی به دلیل سوزن‌کاری‌های بسیار آن بود[۸۱۸]. صوفیان از نوعی جبه پنبه‌ای آستردار نیز استفاده می‌کردند[۸۱۹]. نوعی بالاپوش کوچک و تا حد کمر نیز به نام «لباچه» صوف، یا «کرفه» (کرته، کرتک) یا نیم‌جبه می‌پوشیدند که گاه سبزرنگ بود[۸۲۰]. آنان اغلب در آستین‌های بلند و گشاد خود وسایل شخصی خود، گاه حتی کفش، غذا، و مانند آنرا می‌گذاشتند[۸۲۱]. پوستین از بالاپوش‌های رایج آنان بود که از پوست گوسفند و یا آهوی دباغی شده تهیه می‌شد و گاه نام «کبل» داشت[۸۲۲]. این پوستین‌ها معمولاً خود دارای وصله‌هایی بود[۸۲۳]. همچنین از نمد[۸۲۴]، صوفی رومی[۸۲۵]، و چپ و راست که ظاهراً بالاپوشی نقش‌دار بود[۸۲۶]، استفاده می‌کردند. یا اینکه نوعی ردا را همچون شنلی بر دوش می‌انداختند[۸۲۷]. از شانه چپ برخی صوفیان گاهی سجادهٔ رنگینی آویخته بود، که هنگام تضرع آنرا دور گردن می‌انداختند[۸۲۸]. به جز رنگ‌هایی که یاد شد، باید گفت که قدیمی‌ترین و رایج‌ترین رنگ میان آنان رنگ کبود بود. پس از آن سیاه و سپس سفید، و سبز قرار داشت[۸۲۹]. درویشان مسافر نوعی زاویه یا احرام که از روی کتف راست به زیر بغل چپ می‌رفت، نیز برتن

می‌انداختند. دراویش خدمتگزار در خانقاه، اغلب ازاری را به صورت لنگ برکمر خود می‌بستند که در بیشتر مواقع، دامن یا لبه پایین آنرا از دو طرف بالا آورده و در کمر محکم می‌کردند[۸۳۰]. این باید اشاره‌ای باشد به عمل صوفیانه «میان بستن»[۸۳۱]. جز این آنان گاه از نوعی سروال یا رانپا (رانین، رعنین) نیز استفاده می‌کردند[۸۳۲]. پاپوش اصلی ایشان نوعی گیوه بود، که کف آن به جای چرم، از کهنه پارچه ساخته می‌شد، و جمجم (چمچم) نام داشت. آنان کفشی چوبی نیز داشتند به نام قبقاب، و نوعی جوراب به نام پاچیله[۸۳۳]. دراویش مسافر اغلب عصایی و رکوه یا کوزه‌ای چرمین به دست می‌گرفتند[۸۳۴].

نوازندگان

سرپوش

گاه کلاهی ساده و نیم‌گرد یا نوعی کلاه مسطح یا کلاهی مثلثی بر سر می‌گذاشتند، که می‌توانست با چیزی چون پر یا مانند آن تزیین شده باشد، با ادامه‌ای آویخته در پشت سر، یا دستاری بر سر می‌بستند[۸۳۵].

تن‌پوش

قبایی چسبان و جلو باز با آستین‌هایی بلند برتن می‌کردند، که در کمر با شالی که ادامهٔ آن آویخته بود، محکم می‌شد. این لباس اغلب درسرآستین‌ها حاشیه‌دوزی و در محل بازوان نقش بازوبند داشت. برخی از این لباس‌ها آستین‌هایی بسیار گشاد، به‌ویژه از آرنج تا پایین، داشت، و معمولاً با نقوش یا نگین‌هایی تزیین شده بود[۸۳۶].

زنان

سرپوش

هر چند آنان گاهی آرایشی که موها را به صورت دو طبقه می‌کرد، به‌کار می‌بردند[۸۳۷]، شیوهٔ طره‌های بافته و بلند در طرفین سر، رایج‌ترین گونهٔ آرایش موی زنان این دوره بود. شایع‌ترین سرپوش، نوارهای پیشانی‌بندی بود که اغلب نگینی رنگی و یا جقه مانندی

طلایی در وسطشان قرار داشت، که اغلب همراه آن تعدادی زنجیره مانند نیز بر سر و موها می‌کشیدند و یا حلقه‌های مدوری را از طره‌های بافته شدهٔ خود می‌آویختند. رنگ برخی از این پیشانی بندها، که ادامه آنها در پشت سر آویخته می‌ماند، آبی، قرمز، سفید، و مانند آن بود[۸۳۸]. کلاه‌های نیم‌گرد لبه‌دار آبی یا قرمز که جقه‌ای سبز یا سیاه، بر آنها نصب بود[۸۳۹]، کلاه‌های تخت با منگوله‌ای در بالا و نگین یا جقه‌ای در جلو و نواری بر لبه[۸۴۰]، و گونه‌ای از آنها که دو زایدهٔ شاخ‌مانند کوچک دو طرف آن بود[۸۴۱]، از جمله سرپوش‌های آنان است. نوعی کلاه مخروطی کوتاه که وسط آن قدری تو رفته بود[۸۴۲]، یا کلاه‌های مثلثی زرد، سفید یا قرمزرنگ[۸۴۳]، از دیگر سرپوش‌های زنان این دوره است. آنان همچنین از دستارهای سفیدی که گاه سه نگین درشت یا تعداد بیشتری بر جلوی آنها نصب بود[۸۴۴]، و گونه‌ای پیشانی‌بند که جلویش مثلثی و تاج‌مانند بود، استفاده می‌کردند[۸۴۵].

تن‌پوش

لباس زیری آنان گاهی یقه گرد بسته و سبزرنگ با نقش گل‌های شش‌پر طلایی یا یقه باز خال‌دار و مانند آن بود[۸۴۶]. لباس رویی ایشان، همانند لباس مردان، لباسی بلند با آستین‌هایی بلند و جلو بسته یا کاملاً جلو باز و گاه کوتاه‌تر تا حد زانوان بود. این لباس به دو نوع تنگ و گشاد دوخته می‌شد، که گاه آستین‌های آن، به‌ویژه از آرنج به پایین، فراخ‌تر بود[۸۴۷]. نوع دیگر آنها کاملاً جلو باز[۸۴۸] و به رنگ، آبی، سفید، بنفش، زرد، با نقوشی به رنگ قرمز، آبی، زرد، و سفید بر آنها بود. این نقوش اغلب، نقوش خال‌دار، سه نقطه‌های مثلثی کنارهم، شش ضلعی‌های بزرگ که وسطشان نقش انسانی بود، اسلیمی‌های ریز یا درشت، خطوط زیگزاگی عمودی، نقوش دایره‌ای (مدنر)، نقوش (+) و مانند آن بود که اغلب حاشیه‌ای متشکل از ردیفی از دایره‌های نزدیک به هم، بر لبه آنها وجود داشت. اغلب بازوبندهایی زرد بر بازوان آنها دیده می‌شد[۸۴۹]. زیر این لباس، شلوارهایی آبی با خطوط طلایی، یا مقلم جگری، و گاه نوعی دامن با نقوش اسلیمی می‌پوشیدند[۸۵۰]. کفش‌های آنان اغلب نوک تیز، قهوه‌ای یا سیاه و مانند آن بود که قسمت روی پا را نمی‌پوشاند[۸۵۱]. زنان این دوره نیز مانند دوره‌های دیگر از گردنبندهای کوتاه

و بلند، گوشواره‌ها، و انگشتر، استفاده می‌کردند، و خلخال‌هایی به مچ پا داشتند. ناخن، دست و پای خود را حنا می‌گذاشتند و روی گونه‌ها، پاها و پشت دست‌های خود را با حنا و یا گیاهان دیگر نقش‌های رنگی (نگار) می‌کردند[۸۵۲].

مردان

سرپوش

از سرپوش‌های سادهٔ آنان می‌توان به نوارهای پیشانی‌بند آبی، سبزسیر، قهوه‌ای یا سیاهی اشاره کرد که گاه تکه‌ای طلایی یا نگینی در جلوی آنها بود[۸۵۳]. کلاه‌های تخت، گرد و بزرگ، یا نوع بلندتر اما کوچک‌تر آنها، نیز استفاده می‌شد که همگی اغلب تکه‌ای طلایی یا نگینی در جلوی خود داشتند[۸۵۴]. از کلاه‌های نیم‌گرد که زایده‌ای در بالایشان بود، به رنگ کرم[۸۵۵]، و کلاه‌های مخروطی[۸۵۶] یا کلاه‌هایی با لبه‌ای به دورشان، نیز استفاده می‌کردند[۸۵۷]. دو طرف گوشهٔ نوعی از این کلاه‌ها، قدری قوسی و برآمده می‌شد[۸۵۸]. سرپوش‌های مثلثی هم مورد استفاده قرار می‌گرفت[۸۵۹]. آنان همچنین از دستارهایی که به صورت ساده یا تابیده شده، که ادامهٔ آن در پشت سر آویخته می‌ماند، و گاه با زنجیره‌هایی تزیین می‌شد، و می‌توانست آبی، سفید، سبز یا نیلی باشد، نیز بر سر می‌گذاشتند[۸۶۰]. گاه دو تکه رنگی و اغلب زردرنگ در جلوی دستار آنان دیده می‌شد[۸۶۱].

تن‌پوش

از لباس‌های زیری آنان، می‌توان به آبی چهارخانه، اشاره کرد[۸۶۲]. نمونهٔ موزه‌ای پیراهن یقه‌گردی با آستین‌هایی تا آرنج موجود است که انتهای آستین آن برشی کج خورده و دو نوار بازوبند از رنگ دیگری بر آن است[۸۶۳]. رایج‌ترین لباس آنان، لباسی بلند با آستین‌هایی بلند بود که اغلب نقش بازوبندی در محل بازوهای خود داشت. رنگ این لباس، آبی، سبز، بنفش، سفید، سیاه و مانند آن بود که اغلب می‌توانست با لوزی‌های قهوه‌ای، نقوش اسلیمی سیاه و سفید، یا سیاه و زرد، یا شش ضلعی‌های بزرگ قرمز و آبی، همراه باشد. غیر از این نقوش دیگر شامل سه نقطه‌های مثلثی کنار هم، مارپیچ‌های دایره‌ای، نقش (+) و راه‌راه‌های عمودی پهنی بود که یک در میان نقش‌دار بود و یا به

صورت زیگزاگی عمودی در می‌آمد. بازوبندها نیز اغلب زرد و گاه آبی یا سفید، و با نوشته‌هایی به رنگ قرمز یا سیاه بود[۸۶۴]. گونه‌ای از این لباس آستین‌هایی گشاد، به‌ویژه از آرنج تا سر مچ داشت به‌طوری‌که به راحتی می‌توانستند، دستان خود را در آنها پنهان کنند[۸۶۵]. نوع کوتاه‌تر این لباس‌ها که تا حد زانوان می‌رسید و جلو باز بود، نیز استفاده می‌شد[۸۶۶]. معمولاً شالی را روی لباس در کمر خود می‌بستند[۸۶۷]. در زیر این لباس، شلواری گشاد و پرچین و بلند یا نوع تنگ‌تر و نقش‌داری را که گاه ادامهٔ بند کمر آن در جلو آویخته می‌ماند، به پا می‌کردند، که سفید، قهوه‌ای یا صورتی بود[۸۶۸]. نوعی دامن، یا گونه‌ای لنگ (چرمی؟) کوتاه، به رنگ قهوه‌ای با خطوط سیاه را در وقت کار می‌پوشیدند، که شکافی نیز در جلوی خود داشت[۸۶۹]. چکمه‌های کوتاه یا کفش‌های ایشان بیشتر به رنگ سیاه، جگری، آبی، یشمی، خاکستری و کرم بود که از چرم، الیاف بافته شده یا چوب ساخته شده بود[۸۷۰].

سوگواری

سرپوش

اغلب دستار از سر برمی‌داشتند و سر برهنه به عزاداری می‌پرداختند. گاه نیز دستار سفید بر سر می‌گذاشتند.

تن‌پوش

جامهٔ سیاه و نیز کبود، جامه‌های مصیبت بود. اما گاه از جامهٔ سفید نیز برای عزاداری استفاده می‌کردند. برخی از مردم با پای برهنه به سوی مزار درگذشتگان می‌رفتند. یا اینکه نوعی جامهٔ پلاس بر تن می‌کردند[۸۷۱].

محکومان و مجرمان

سرپوش

اولین تنبیه برداشتن دستار یا کلاه بود، که اغلب آنرا بر گردن شخص می‌آویختند و می‌کشیدند، یا خاشاک و فضولات بر سر و روی او می‌ریختند[۸۷۲]. گاه نوعی مقنعهٔ زنانه

یا نوعی منطقه که سرپوشی لچک‌مانند و زنانه بود، بر سرشان می‌گذاشتند. دنبالهٔ این سرپوش، که آنرا در زیر گلو محکم می‌بستند، پشت سر می‌افتاد[۸۷۳]. رسم بود، سردارانی که درخواست عفو می‌کنند، کمربندهای خود را باز کرده و در گردن خود بیاویزند[۸۷۴]. همچنین در گوش‌های اسرا، گاه حلقهٔ بندگی می‌کردند. نوعی از این حلقه‌ها را به سبب بزرگیشان «نعل اسب» می‌گفتند[۸۷۵]. نوع دیگری از لوحه‌های نقره‌ای را نیز امرا به نشانهٔ فرمان‌برداری به کمر خود می‌آویختند[۸۷۶]. اما مهم‌ترین و رایج‌ترین کلاه مجازات و تحقیر، گونه‌ای کلاه قیفی و بلند بود. همچنین گاه، نوعی کلبتین و مانند آن بر سر و گردن محکوم می‌بستند[۸۷۷].

تن‌پوش

گاهی کفش‌ها را درآورده و پا را برهنه می‌کردند و لباس‌هایی زنانه بر محکوم می‌پوشاندند[۸۷۸].

توضیحاتی پیرامون پیشه‌ها، بازارها و قیمت‌های البسه

نیشابور هم چلوارهای ساده و بی‌نقش را برای تودهٔ مردم می‌بافت و هم زربفت‌های عتابی و سقلاطونی و پارچه‌های ابریشمین را برای خواص. غیر از این، پارچهٔ نفیسی به نام سابوری نیز در آنجا تولید می‌شد[۸۷۹]. مرو بزرگ‌ترین مرکز منسوجات ابریشمی خراسان بود. در مزینان نوعی جامه حریر ممتاز، در بیهق موزه‌های زنانه و مردانه سیم دوز و در دیه خسروآباد جامهٔ نمط قالی (متقال؟) تهیه می‌شد. هنوز از منسوجات زندنیچ (البته به عنوان کیسه‌های دینار) استفاده می‌شد[۸۸۰]. در ری پارچهٔ ابریشمی دوپودی معروف به «منیر» تهیه می‌شد، و محله‌ای به نام کلاه‌دوزان داشت. در فرا کرباس و نوعی پارچهٔ بسیار نازک به نام دبیقی تهیه می‌شد. در ساوه کفش‌های نرم و لطیف می‌دوختند[۸۸۱]. البسه خوارزمی آن‌قدر اهمیت داشت که مهریهٔ عقد دختران غزی بود. در اصفهان کوچه‌ای به نام کوطراز بود[۸۸۲]. نمونه‌هایی از این پارچه‌ها را که زمینهٔ آبی تیره و نقوش گیاهی با حاشیهٔ خط کوفی دارند، می‌شناسیم[۸۸۳]. پارچه‌های دیبا، دو روی بودند. شوشتر و نواحی آن هنوز از مراکز مهم

پارچه بافی بود، و خوزستان در دورهٔ سلاجقه وظیفهٔ جامه‌خانهٔ حکومتی را برعهده داشت. جامه‌های دیبای رنگارنگ و مقلم تستری (شوشتری)، به همراه سقلاطون‌های عضدی و حله‌های فخری و خزهای طاقی و کتان‌های مصری و دیباهای رومی جزو هدایای سلاطین محسوب می‌شد. کارخانه‌های شاهی تحت نظارت یک مشرف «طراز فاخری» می‌بافتند[۸۸۴]. در سال ۴۵۵ق از سوی امیر یمن و پس از فتح مکه، کعبه را با پارچهٔ ابریشم سفید چینی پوشاندند[۸۸۵]. غیر از این از ترکستان و مغولستان پوست‌های سمور و قاقم و سنجاب و روباه و همچنین کیش (تیردان) و ختو (شاخ کرگدن برای ساخت نوعی کمربند) و انواع دیبا، و حریر و طرغو، به نواحی غربی‌تر می‌رسید[۸۸۶]. خلعت‌هایی را که سلاطین به دیگران می‌دادند، از جامه‌خانهٔ شاهی می‌دادند، که حاجبان یا وزیران کدخدای آن بودند. ظهیرالدین فاریابی، در باب جامه‌ای که در مجلس سلطان طغرل بریده شده بود، قطعه شعری سروده است[۸۸۷]. اصطلاحاتی چون آستین‌پوش، شومال، لته پاره، گازرشست و مانند آن بسیار استفاده می‌شد[۸۸۸]. لباس‌ها را با گیاهی به نام اشنان و ظاهراً هفتگی می‌شستند[۸۸۹]. هرچند امام محمد غزالی در *کیمیای سعادت* خود اصل صناعت را ضرورت آدمی دانسته و آنرا بر سه پایهٔ برزگری و بنایی و جولایی (بافندگی) قرار داده است[۸۹۰]، مانند قرون گذشته، هنوز درزی و جولاهه‌ای و نداف و کفشگر، جزو پایین‌ترین مردم به شمار می‌رفتند[۸۹۱]، چندان‌که در یک کتاب مذهبی این دوره آمده است: «هرکس مؤمن باشد به بهشت رود گرچه جولاهه و کفشگر باشد»[۸۹۲]. اما تجارت و خرید و فروش پارچه شغل پرسودی بود و صاحب آن دارای مقام اجتماعی. چندان‌که یکی از افراد خاندان میکالی مقیم دربار غزنه، لقب بزاز داشت، یا پسر ابن‌عطاش (از رهبران ملاحده) که کرباس‌فروش بود، و محتسب جرجانیه عالی‌الدین خیاطی نام داشت[۸۹۳]. جزئی از مالیات نواحی گاه به صورت طاقه‌های پارچه یا جامه‌های فاخر دریافت می‌گردید[۸۹۴]. با شمشیر آویخته و کرباس به خدمت سلطان رفتن، نشانهٔ بندگی و اطاعت بود، همچنان‌که با خرقه بر تربت سلطان درگذشته مجاور شدن، راه بخشودگی[۸۹۵]. هرچند ارزش ردا و پیراهن شیخ ابوسعید را در این زمان صدوبیست دینار، فرجی او را هزار درهم، و در وقتی دیگر پنجاه دینار، و دستارچه‌اش را سیصد دینار نیشابوری تعیین کرده‌اند، ارزش واقعی لباس‌ها، بسیار کمتر از اینها و

به عنوان مثال یک دستار طبری مرغوب ده دینار ارزش داشته است[۸۹۶]. علمای این دوره مردان را از پوشیدن لباس‌هایی بیش از چهل درهم منع می‌کردند[۸۹۷]. واحدهای شمارش منسوجات و لباس، تخته (تختی)، طاقه، دستی و مانند آن بود[۸۹۸]. اغلب از لباس صوفیان، به عنوان پوشش فرار و گمنامی استفاده می‌شد[۸۹۹].

دورهٔ مغول

پادشاهان و حاکمان

سرپوش

مغولان معمولاً فرق سر را تراشیده و موهای پشت سر را بلند می‌گذاشتند[۹۰۰]. در غیر از مراسم رسمی گاه تنها سربند یا دستاری ساده به دور سر می‌بستند[۹۰۱]. یا اینکه موه‌ها را با توری سیاه نازکی در دو یا سه طبقه جمع کرده و ادامهٔ آنها را در پشت سر رها می‌کردند و نوار سیاهی دور سر می‌بستند که تزیینات طلایی داشت و دو انتهای آن در پشت سر به صورت رو به بالا و عمودی می‌ایستاد[۹۰۲]. گاهی نوعی کلاه مسطح با لبه ریشه‌دار بر سر می‌گذاشتند[۹۰۳]، یا اینکه بر عرقچینی تخم‌مرغی‌شکل دستاری سفید می‌بستند[۹۰۴]. اما مهم‌ترین سرپوش آنان تاج بود، که بیشتر از نوع تاج‌های ذوزنقه‌ای و از جنس طلا ساخته می‌شد[۹۰۵]. غازان خان در ۲۷ سالگی (محرم ۶۹۷) برای اینکه همه بدانند مسلمان شده، عمامه بر سر نهاد[۹۰۶].

تن‌پوش

معمولاً لباس آنان از دو لباس رویی و زیری تشکیل می‌شد. لباس زیری آستین بلند و به رنگ طلایی[۹۰۷]، قرمز[۹۰۸]، جگری، بنفش کم‌رنگ[۹۰۹]، خاکستری[۹۱۰]، سفید[۹۱۱]، آبی[۹۱۲] بود. روی این لباس، قبای رویی را به تن می‌کردند که لباسی بلند و آستین کوتاه بود. این قبا یا کاملاً جلو بسته بود یا اینکه جلو باز بود، اما لبهٔ سمت چپی را به زیر بغل سمت راست برده و در آنجا بسته بودند، بدین‌ترتیب یقه‌ای به شکل هفت روی سینه به وجود می‌آمد. رنگ این قبا می‌توانست سبز[۹۱۳]، طلایی یا آبی پررنگ[۹۱۴]، قرمز[۹۱۵]،

زرد[۹۱۶]، یا حتی چهارخانه‌ای باشد[۹۱۷]، که گاه با نقوش طلایی ابری‌شکلی بر سینه و آستین‌ها زربفت شده بود، همان‌گونه که جامه زربفت غازان خان را نام برده‌اند[۹۱۸]. گاهی این قبای رویی، با آستین‌هایی بلند و رنگ آن قرمز[۹۱۹]، آبی[۹۲۰] یا خاکستری بود، که اغلب تزیینات و نقوشی طلایی برسینه و آستین‌ها و نقشی دایره‌ای بر کتف‌ها (بازبکند؟)[۹۲۱] داشت[۹۲۲]. آنان همچنین نیم‌تنه‌های ابریشمی و زربفت و سنگ‌کاری شده[۹۲۳] و یا روپوش‌هایی از پوست[۹۲۴]، یا نوعی «فرجی قدسی» نقش‌دار که اغلب رنگ آن سبز بود به تن می‌کردند[۹۲۵]. معمولاً کمربندی روی لباس زیری (اگر قبای رویی کاملاً جلو باز بود) یا روی لباس رویی (اگر قبای رویی جلو بسته بود) به کمر می‌بستند که می‌توانست نقش‌دار و خردلی‌رنگ[۹۲۶] یا سفید با گلی ده پر[۹۲۷] در جلو باشد. این کمربند به خاطر آنکه شمشیر و کماندان و تیردان را از آن می‌آویختند، در کنار کلاه (کمر و کلاه) از علائم فرماندهی و حکومت قلمداد می‌شد[۹۲۸]. قبای دیگری که شاهان بر تن می‌کردند، آستین‌هایی داشت که از سرانگشتان دست نیز می‌گذشت[۹۲۹]. از لباس‌های دیگر آنان شنلی کوتاه بود که در یقه و دور گردن با تسمه یا نواری خفت می‌شد[۹۳۰]، یا نوعی ردا بود که مانند احرام حاجیان به دور خود می‌پیچیدند، که این لباس اخیر را البته به‌ندرت بر تن می‌کردند[۹۳۱]. شلوار آنان تنبانی سفید[۹۳۲]، و یا آبی پررنگ[۹۳۳]، و گشادی بود که در زیر لباس‌ها به تن می‌کردند، و انتهایش گاه درون چکمه فرو می‌رفت. اگر شاه به شکار یا جنگ می‌رفت، تیردان و غلاف شمشیر خود را در طرف راست و کماندان را در طرف چپ خود به کمر می‌آویخت (برای زره و کلاه‌خود آنان به قسمت جنگیان مراجعه شود). کفش آنان اغلب چکمه‌ای بود نوک‌تیز و به رنگ سیاه[۹۳۴]، قهوه‌ای[۹۳۵]، زرد[۹۳۶] یا سفید[۹۳۷]، که اغلب با سنگ‌ها و مهره‌هایی تزیین شده بود.

بزرگان و درباریان

سرپوش

گاه کلاهی ساده و نیم‌گرد به رنگ آبی یا طلایی (در بازی چوگان) به سر می‌گذاشتند[۹۳۸]. یا اینکه از سرپوشی ذوزنقه‌ای به رنگ قرمز[۹۳۹]، قهوه‌ای یا آبی با نقوش

طلایی[۹۴۰] استفاده می‌کردند. اما به نظر می‌رسد سرپوش‌هایی نیم‌گرد و لبه‌دار و نقش‌دار، که اغلب رنگ لبه‌ها، قرمز[۹۴۱]، بنفش[۹۴۲]، قهوه‌ای[۹۴۳] یا مشکی[۹۴۴] بود و خال‌های طلایی داشت، با چاکی در جلوی لبه، که گاه با بندی زیرچانه محکم می‌شد، مهم‌ترین سرپوش‌های بزرگان و درباریان این دوره بوده است. همچنین از سرپوش‌هایی که میله مانندی در بالای آنان بود، و نوع لبه‌دار آنها نیز به‌کار می‌رفت، استفاده می‌کردند[۹۴۵]. آنان از کلاه‌های قرمز یا آبی با لبهٔ پشمی و خزی سیاه (بیشتر در فصل سرما و در سفرها)[۹۴۶] نیز بر سر می‌گذاشتند. گاه نیز سر بندی طلایی که بالایش پرهای سیخ مانند زیادی قرار داشت، و پر بلند سیاهی نیز در وسط آن بود، بر سرشان بود[۹۴۷].

تن‌پوش

لباس اصلی آنان نیز مانند شاهان از دو نوع قبای زیری و رویی تشکیل می‌شد. قبای زیری دارای آستین‌هایی بلند و رنگ آن نیز سیاه، قهوه‌ای روشن، سبز[۹۴۸]، آبی[۹۴۹]، با ستاره‌هایی طلایی بر آن بود. اما قبای رویی گاه آستین کوتاه داشت، و بدین‌ترتیب لباس زیرین را می‌شد در محل بازوان، یا از چاک‌های پایین لباس رویی، که لبه سمت چپی آنرا در زیر بغل سمت راست برده و می‌بستند، دید. رنگ این قبای اخیر که به جز شکل یقه هفت آن، گاه نوعی یقهٔ لبه‌دار کوچک نیز داشت، و اغلب از کمر به پایین در دو پهلوهایش چاک‌دار بود، آبی یا بنفش کم‌رنگ، صورتی، قرمز، سبز، زرد[۹۵۰]، یا سفید[۹۵۱] بود، و با نقوشی طلایی یا قرمز یا قهوه‌ای روشن روی سینه و آستین‌ها[۹۵۲] و نقش دایره‌ای بر کتف‌ها (بازبکند؟) و بازوبند همراه بود[۹۵۳]. البته گاهی این قبای رویی بلند و سیاه بود، با نقش ستاره‌های طلایی بر آن[۹۵۴]. روی این قبای رویی، می‌توانست شالی[۹۵۵] آبی رنگ و نقش‌دار[۹۵۶] یا کمربندی سیاه با قطعات طلایی[۹۵۷] بسته شود، که شمشیر و کماندان و تیردان را از آن بیاویزند. اگر هم می‌خواستند دامن قبا را بالا زنند، لبه‌های پایینی آنرا بالا آورده و درون این شال یا کمربند فرو می‌بردند[۹۵۸]. همچنین آنان انواع پوستین و خفتان را نیز به تن می‌کردند. گاه نوعی شنل قرمز بسیار بلند، که با دو بندینک در زیر گردن بسته شده بود، و کلاه گشاد سبزرنگی به آن متصل بود (نوعی برنس بلند؟)

می‌پوشیدند[۹۵۹]. غیر از این، تنبان سفید یا قهوه‌ای با نقش دایره‌های مشکی، که می‌توانست پوست حیوانی همچون پلنگ باشد، در زیر همهٔ لباس‌ها به پا می‌کردند[۹۶۰]. این شلوار اغلب درون چکمه‌ای که اغلب نوک‌تیز سیاه یا قرمز بود فرو می‌رفت[۹۶۱]. از کفش‌های دیگر آنان که رنگ مشکی نیز داشت، نوعی کفش نوک‌تیز بود که روی پای آن باز و پشت آن قدری بلندتربود[۹۶۲].

علما و فقها

سرپوش

اغلب عمامه‌ای که به روش قدیمی و عربی بسته شده بود[۹۶۳] یا دستاری سفید[۹۶۴]، یا عمامهٔ پشمی سیاه[۹۶۶] بر سر می‌گذاشتند. بستن عمامه‌های بسیار بزرگ نیز هنوز مرسوم بود[۹۶۶]. یکی از نشانه‌های شناخت علما و قضات را نوع دستار آنان (به همراه دراعه) نوشته‌اند[۹۶۷]. قلنسوه، از سرپوش‌های علما و بزرگان در دوره‌های پیشین[۹۶۸]، که هم تنها و هم با بستن عمامه‌ای به دور آن بر سر گذاشته می‌شد، در این دوره نیز، البته به ندرت و بدون بستن عمامه به دور آن، استفاده شده است[۹۶۹]. از لباس‌های قدیمی‌تر که در قرون اولیهٔ اسلامی، در میان علما رواج بسیار داشت[۹۷۰] اما استفاده از آن در قرون بعدی و از جمله دوران مغول، بسیار کمتر شد، پوششی چادرمانند بود به نام طیلسان که بر سر قرار می‌گرفت و ادامه‌اش روی شانه‌ها و کمر و گاه تا پایین‌تر را نیز می‌پوشاند. چنین طیلسان جگری رنگی را بر تن یکی از علمای این زمان می‌توان دید[۹۷۱].

تن‌پوش

گاهی قبایی بلند و جلو بسته که آستین‌های بلندی نیز داشت، به رنگ بنفش کم‌رنگ[۹۷۲] یا سبز[۹۷۳] به تن می‌کردند، که می‌توانست یقهٔ قرمز خال‌دار و بازوبندهایی طلایی نیز داشته باشد[۹۷۴]. گاهی نیز این قبای بلند جلو باز بود با نقش فلس ماهی[۹۷۵]، و یا قبایی بود سفید، که لبهٔ سمت چپی آن در زیر بغل سمت راست محکم می‌شد، با آستین‌هایی که در انتها گشادتر بود[۹۷۶]. از لباس‌های بلند و گشاد و جلو بازی که علما

بر تن می‌کردند، پوستین‌های سمور و سنجاب به رنگ خاکستری[۹۷۷]، فرجی[۹۷۸]، دراعه (که از نشانه‌های ویژه علما و قضات بود)[۹۷۹] جامهٔ قدسی[۹۸۰]، و قباهای ابریشمی زردوزی شده به نام «نخ» و«کمخا»[۹۸۱] را می‌توان نام برد. اما پوشیدن شنل کوتاه که در گردن با تسمه و نواری خفت می‌شد، مانند آنچه گاه حاکمان نیز می‌پوشیدند[۹۸۲]، یا طیلسانی که ذکر آن در بالا گذشت و بیشتر لباسی مربوط به قرون قدیمی‌تر محسوب می‌شد، چندان شایع نبود.

نوازندگان

سرپوش

برخی مواقع عرقچینی بر سر می‌گذاشتند که به نظر می‌رسد دستاری به دورش بسته‌اند[۹۸۳]. یا اینکه کلاهی نیم‌گرد و طلایی بود که نوعی گوش پوش‌های چند تکه‌ای و روی هم قرار گرفته شده، از آن آویخته بود[۹۸۴].

تن‌پوش

لباس آنان اغلب قبایی بود بلند با آستین‌هایی بلند و نقش‌دار که در انتها این آستین‌ها گشادتر می‌شد و در محل بازوان دارای نقش بازوبند بود[۹۸۵]. یا قبای بلند و آستین کوتاهی بود، که لبهٔ بیرونی آستین‌ها قدری آویخته‌تر و تقریباً سمبوسه‌ای (مثلثی‌شکل) بود و از زیر آن آستین‌های بلند نارنجی یا زرد لباس بلند زیری دیده می‌شد[۹۸۶]. از شایع‌ترین آلات موسیقیایی این دوره می‌توان به بربط، چنگ، رباب، نای، دف، شیپور، کرنا، فلوت، طبل و مانند آن اشاره کرد[۹۸۷].

درویشان و جوانمردان

سرپوش

فتیان اغلب، عرقچینی از پارچهٔ زردخانی را که روی آن کلاه پشمی سفیدی که از بالای آن منگوله‌ای آویزان بود، یا گاه تنها کلاهی نمدی بر سر می‌گذاشتند[۹۸۸]. درویشان از عمامهٔ سیاه[۹۸۹] یا طاقیه که نوعی کلاه بلند بود[۹۹۰]، استفاده می‌کردند. همچنین از

کلاهی به نام تاج نمد، تاج مولوی یا تاج دوازده ترک[۹۹۱] استفاده می‌شد. گاه به دور این کلاه، که بر آن وصله‌هایی سفید، سیاه، سبز یا کبود و نوشته‌هایی از قرآن یا نقش‌هایی رمزی مانند کلید بود، دستاری می‌بستند[۹۹۲]. فرقه‌ای از قلندریان ریش و ابروان خود را می‌تراشیدند[۹۹۳]، فرقهٔ حیدریهٔ خراسان نیز حلقه‌های آهنی بر دست و گردن و گوش خود می‌آویختند[۹۹۴].

تن‌پوش

خرقهٔ اهل فقر بیشتر از جنس پشم یا پنبه یا پلاس و پوست بود. رنگ آن نیز می‌توانست سیاه، سفید، سبز، کبود، یا «خود رنگ» (خاکی یا کرم کم‌رنگ) باشد[۹۹۵]. دراویش هنگام ورود به خانقاه، کمر یا ازاری در میان بسته[۹۹۶]، سجاده یا ردایی بر دوش یا گردن خود انداخته، عصایی به دست راست و ابریقی به دست چپ داشته‌اند[۹۹۷]. آنان همچنین از جامه‌هایی همچون «شوشه» که مفتول‌ها و ریسمان‌هایی از آن آویخته بود، «هزار بخیه» یا «قریشی» و مانند آن، که مملو از وصله پینه‌های بی‌شمار بود، استفاده می‌کردند[۹۹۸]. در کنار مرقع و خرقه که از پوشش‌های اصلی و دراویشانهٔ اهل فقر بود، گاه از لباس‌های دیگری چون جبهٔ گران‌بهای مرعزی[۹۹۹]، جبهٔ سبز پشمین[۱۰۰۰]، و جبهٔ سفید و گشاد هزار میخی[۱۰۰۱] نیز استفاده می‌کردند. به‌هرحال باید دانست که پوشش اصلی اهل تصوف کلاه بود، لباس اصلی دراویش خرقه و جامهٔ اصلی فتیان شلوار[۱۰۰۲].

جنگیان

سرپوش

در اردوگاه سربازان بدون کلاه‌خود بودند و تنها کلاهی پوستی که دارای دو روگوشی بود بر سرداشتند[۱۰۰۳]. اما در مواقع جنگ از نوعی کلاه چرمی که پشت سر و گردن را می‌پوشاند استفاده می‌کردند[۱۰۰۴]. گاه نیز تنها سربندی از چرم به دور سر داشتند[۱۰۰۵]. کلاه‌خودهای آنان اغلب میله یا زایده‌ای مثلثی در بالای خود داشت که اغلب روبان‌هایی قرمز نیز به آنها بسته می‌شد. به این کلاه‌خودها، زرهی متصل بود (به جز زره تن) که

روی گوش‌ها، شانه‌ها و سینه را می‌پوشاند[۱۰۰۶]. یا اینکه روگوشی‌هایی دو یا سه تکه‌ای به آنها آویخته بود[۱۰۰۷]. رنگ این کلاه‌خودها اغلب طلایی، قرمز، یا نقره‌ای بود، که گاه روبانی قرمز یا طلایی به دور آنها و به دور سر می‌بستند[۱۰۰۸]. نوع دیگری از کلاه‌خودها، که بیشتر تیره رنگ بود، قسمت‌های کناری صورت را نیز می‌پوشاند[۱۰۰۹]. برخی از مواقع بر روی کلاه‌خود، نوعی کلاه حصیری بزرگ و شیب‌دار را برای جلوگیری از برخورد تیرها (به‌ویژه در نبردهای نزدیک و زمانی‌که دشمن در ارتفاع بالاتری مثل قلعه یا کوه بود) بر سر می‌گذاشتند[۱۰۱۰].

تن‌پوش

هرچند برخی مواقع بخش غیر مهم سپاه بدون زره بود[۱۰۱۱]، اغلب مواقع، به‌ویژه بخش‌ها و افراد مهم سپاه، از زره‌های فلزی و غیرفلزی استفاده می‌کردند. در سفرهای زمستانی اغلب پوستینی قهوه‌ای به همراه شلوار پوستی گشادی به تن می‌کردند[۱۰۱۲]. گاهی لباس آستین بلندی به رنگ قرمز، صورتی، بنفش و یا آبی که می‌توانست با نقوشی طلایی نیز همراه باشد، برتن می‌کردند که تنها بر کتف‌ها و ساعدها زره داشت و بر روی سینهٔ آن نیز صفحهٔ مدوری بود[۱۰۱۳]. یا اینکه بر این لباس بلند، نوعی زره غیرفلزی که مانند قبایی بلند و آستین کوتاه بود، و از نوارهای افقی متصل شده به هم تشکیل شده بود، می‌پوشیدند. رنگ این زره، اغلب بنفش، یا قرمز و زرد، یا سبز و مانند آن بود[۱۰۱۴]. از دیگر زره‌های غیرفلزی، می‌توان به زره‌های مویینی که بافتی متراکم داشتند یا زره‌هایی که از قطعات چرم سیاه ساخته شده بود، و روی آنها قبای بلند جلو باز آستین کوتاهی می‌پوشیدند، اشاره کرد[۱۰۱۵]. اما زره اصلی همان زره فلزی بود، که تا ساق پاها می‌رسید و آستین‌هایی کوتاه داشت، از کمر به پایین جلو باز بود و رنگ آن بسته به نوع فلز و ویژگی‌های آن جگری، طلایی، یا نقره‌ای بود. گاه این زره‌ها، به صورت پولک‌های روی هم قرار گرفته و به رنگ زرد و سفید، یا قرمز و سفید با حاشیهٔ خاکستری دیده می‌شد[۱۰۱۶]. بر روی این لباس رویی معمولاً کمربندی سیاه با میخ‌های نقره‌ای یا طلایی بسته می‌شد[۱۰۱۷]. این زره‌ها اغلب با ساعدبندها، دست‌پوش‌ها، زانوبندها،

ساق‌پوش‌ها و صفحه‌های مدوری روی سینه و پشت شانه‌ها همراه بود[۱۰۱۸]. کفش‌های آنان معمولاً چکمه‌هایی سیاه، کرم[۱۰۱۹]، قرمز[۱۰۲۰]، زرد[۱۰۲۱] یا سفید[۱۰۲۲] نوک‌تیز بود. این جنگیان اغلب، کمان یا کماندان (= قربان)[۱۰۲۳] و همچنین شمشیر را بر طرف چپ[۱۰۲۴]، و تیردان (= قور) را بر جانب راست خود می‌آویختند[۱۰۲۵]. غلاف شمشیرها اغلب سیاه یا قرمز با تزیینات طلایی[۱۰۲۶]، و کماندان‌ها قرمز رنگ با نقوش طلایی یا سفیدرنگ بود[۱۰۲۷]. تیردان‌ها نیز بنفش یا سفید با نقوش طلایی، یا سیاه و یا سیاه و سبز با میخ‌های طلایی بود[۱۰۲۸]. سپرها مدور و به رنگ‌های قهوه‌ای، قرمز با لبهٔ طلایی، خانه‌خانه‌های سیاه و سفید و دایره‌های متحدالمرکز و مانند آن بود[۱۰۲۹].

زنان

سرپوش

در مواقعی که بدون سرپوش بودند، فرق موها را از وسط باز کرده، و موها را در دو طرف سر جمع می‌کردند[۱۰۳۰]. یا اینکه موها را در چهار طره بافته، دو تا جلو و روی سینه، و دو تا را عقب سر، می‌آویختند. این شیوهٔ آرایش گاه با توری نازکی جلوی صورت همراه بود[۱۰۳۱]. گاهی موها را به شیوهٔ سه طبقه آرایش و با روبان‌هایی طلایی، تزیین می‌کردند[۱۰۳۲]. زنان اشراف نوعی گیسوی تابیده شدهٔ ابریشمی و گاه زرین به نام بغتاق را، که گاه انتهای آن تا به روی زمین نیز کشیده می‌شد، بر کلاه‌های خود می‌دوختند[۱۰۳۳]. برخی مواقع نوعی پیشانی‌بند یا سربند ساده‌ای به دور سر می‌بستند، که ادامه‌اش پشت سر آویخته می‌شد[۱۰۳۴]. نمونه‌ای از این پیشانی‌بندها طلایی نقش‌دار بود[۱۰۳۵]. از دستارها نیز که اغلب به همراه ردیفی از مرواریدها بود[۱۰۳۶]، یا سرپوش‌های کوتاه با لبهٔ سیاه که بالای آن پرهایی نصب شده بود[۱۰۳۷] (بغلطاق؟)[۱۰۳۸] نیز به عنوان سرپوش استفاده می‌شد. کلاه‌های لبه‌دار که توری نازک آن روی گردن و شانه‌ها را فرا می‌گرفت[۱۰۳۹]، کلاه قرمز با خطوطی زرد که دستاری به دور آن بسته می‌شد[۱۰۴۰]، و سرپوشی که ادامه‌اش از روی گوش‌ها می‌گذشت و تمام زیرچانه را فرا می‌گرفت[۱۰۴۱]، از دیگر سرپوش‌های زنان این دوره بوده است. همچنین از نوعی

روسری آبی[۱۰۴۲]، مقنعه‌های آبی، سفید و یا قرمز با نقوش و حاشیه‌های طلایی[۱۰۴۳]، نوعی چادر به رنگ قرمز مات[۱۰۴۴]، و نوعی تاج‌مانند که پرنده‌ای بالای آن نصب بود[۱۰۴۵]، نیز استفاده می‌کردند.

تن‌پوش

در خانه گاه لباس نازک طلایی رنگ آستین بلند یقه بازی به تن می‌کردند[۱۰۴۶]. لباس‌های زنان نیز مانند لباس‌های مردان از دو قسمت زیری و رویی تشکیل می‌شد. لباس‌های زیری اغلب، بلند و جلو بسته با آستین‌هایی بلند و به رنگ‌های قهوه‌ای روشن[۱۰۴۷]، قرمز[۱۰۴۸]، سبز، سبز تیره[۱۰۴۹]، زرد طلایی و یا آبی[۱۰۵۰] بود. لباس رویی که بر روی لباس‌های زیری پوشیده می‌شد، دو نوع جلو باز و جلو بسته داشت. این لباس گاهی آستین کوتاه بود، به رنگ سفید، آبی تیره[۱۰۵۱]، قرمز با حاشیهٔ طلایی[۱۰۵۲]، یا بنفش با بازوبندهای طلایی[۱۰۵۳]، و گاهی آستین بلند بود، به رنگ سفید با حاشیهٔ طلایی[۱۰۵۴]، قرمز با حاشیهٔ سفید[۱۰۵۵]، یا کبود که در مواقع عزاداری پوشیده می‌شد[۱۰۵۶]. ظاهراً لباس‌های رویی کوتاه با آستین‌های کوتاه را بیشتر زنان طبقات فرودست جامعه به تن می‌کردند[۱۰۵۷]. در برخی مواقع، اغلب در آستین‌های کوتاه، سرآستین‌ها، کنار آویخته یا سمبوسه‌ای بود[۱۰۵۸] همچنان‌که گاه سرآستین‌ها، گشادتر از خود آستین (اغلب در آستین‌های بلند) بود[۱۰۵۹]. نوع دیگری از این لباس‌های رویی، آستین‌هایی درازتر از سرانگشتان دست‌ها داشت که گاه هرچه پایین‌تر می‌رفت، گشادی آستین آن نیز بیشتر می‌شد[۱۰۶۰]. ویژگی مهم دیگر لباس‌های رویی، دو چاکی بود که از کمر به پایین در طرفین خود داشت. گاهی، نوعی شال را که می‌توانست سبزرنگ باشد، روی سینه و شانه‌های خود می‌انداختند[۱۰۶۱]. از لباس‌های دیگر زنان، نوعی نیم‌تنهٔ آستین کوتاه به رنگ طلایی با نقش‌های گیاهی بود که لباسی درخور توجه قلمداد می‌شد[۱۰۶۲]. بستن شال به دور کمر نیز، هرچند شایع نبود، گاه برخی از زنان به کار می‌بردند[۱۰۶۳]. معمولاً در زیر این لباس‌ها، تنبان‌هایی تنگ یا گشاد و پرچین، به رنگ قرمز با حاشیهٔ طلایی[۱۰۶۴]، یا مقلم قرمز و طلایی به پا می‌کردند[۱۰۶۵]. گاه نیز خاتون دامنی بلند می‌پوشید که حلقه‌های انتهایی آنرا کنیزکان به دست می‌گرفتند[۱۰۶۶]. کفش آنان نیز سیاه یا رنگ‌های دیگر بود[۱۰۶۷].

مردان

سرپوش

هنوز عمامه‌هایی که به شیوهٔ قدیمی‌تر و عربی‌تر پیچیده می‌شد، بر سر می‌گذاشتند. رنگ آنان اغلب سفید[۱۰۶۸]، گاه آبی یا رنگی دیگر بود[۱۰۶۹]. در جلوی برخی از این عمامه‌ها، نوار طلایی یا قرمز نوشته‌داری را به عمامه می‌دوختند[۱۰۷۰]. گاهی ادامهٔ عمامه از زیر چانه رد شده و بر روی شانهٔ دیگر یا به زیر قسمت آن سوی سر عمامه می‌رفت[۱۰۷۱]. البته عمامه‌های ساده‌تر نیز بسته می‌شد[۱۰۷۲]. در بیشتر مواقع، عرقچینی به سرگذاشته و به دورش دستاری می‌بستند[۱۰۷۳]. کلاه‌های مخروطی بلند[۱۰۷۴] یا کله‌قندی قرمز[۱۰۷۵] را نیز گاه طبقات فرودست جامعه بر سر می‌گذاشتند. نوعی کلاه پشمی که روبان‌هایی قرمز در بالا داشت، و ساده یا خال‌دار بود، نیز مورد استفاده قرار می‌گرفت[۱۰۷۶].

تن‌پوش

پیراهن زیرین معمولاً یقه گرد و مقلم بود. لباس خانه در بیشتر مواقع پیراهنی بود آستین بلند و سفید به همراه تنبانی به همان رنگ[۱۰۷۷]. لباس آنان از دو قسمت زیرین که اغلب آستین بلند و جلو بسته و به رنگ قرمز مات[۱۰۷۸] یا خردلی بود[۱۰۷۹]، و قسمت رویی که لباس اصلی‌تر به شمار می‌رفت، تشکیل می‌شد. لباس رویی اغلب لباسی بلند با آستین‌هایی بلند و جلو باز بود، که لبهٔ سمت چپی آنرا در زیر بغل سمت راست می‌بستند، بدین‌ترتیب یقه‌ای هفت‌مانند در روی سینه درست می‌شد، اما جلو یا پهلوی لباس از کمر به پایین چاک‌دار بود. آستین‌های این قباها گاه گشادی بیشتری داشت. رنگ بیشتر آنها، سبز، سبزسیر، بنفش[۱۰۸۰]، آبی کم‌رنگ[۱۰۸۱]، سرخ مات[۱۰۸۲]، سفید[۱۰۸۳]، چهارخانه‌های سفید و قهوه‌ای، نوارهای قرمز و سفید و مانند آن بود[۱۰۸۴]، که گاه بازوبندهای قرمزرنگی که نوشته‌های طلایی، یا آبی یا سفیدی داشت، بر روی آن دیده می‌شد. همچنین برخی از این قباها، دارای یقه‌ای قرمز، یا آبی، یا قرمز و طلایی[۱۰۸۵]، یا نوعی یقهٔ بزرگ مثلثی بود که روی شانه‌ها را نیز می‌گرفت و طرح آن شطرنجی قرمز و سفید بود[۱۰۸۶]. آنان همچنین از نیم‌تنه‌های آستین بلندی که گاه سبز رنگ با لبه

حاشیه‌ای پررنگ‌تر و همراه با نقوش گل‌های طلایی پنج پر گل‌دوزی شده بود[۱۰۸۷]، استفاده می‌کردند. بر روی لباس رویی می‌توانستند شالی را به دور کمر ببندند. اغلب، به‌ویژه به هنگام کار بدنی، لبه‌های پایینی لباس را بالا آورده و درون شال، که سیاه، قرمز، یا قهوه‌ای روشن بود[۱۰۸۸]، می‌کردند. تنبانی که زیر لباس‌ها می‌پوشیدند، اغلب سفید و گاه درون چکمه فرو می‌رفت[۱۰۸۹]. اما طبقات فرودست، بیشتر، دامنی سبز و بالا زده[۱۰۹۰] یا شلوارکی کوتاه[۱۰۹۱] به پا می‌کردند. در زمستان جامهٔ آنان پشمینهٔ نمد مانندی بود[۱۰۹۲]. کفش آنان به رنگ سبز، قهوه‌ای[۱۰۹۳]، و اغلب سیاه و نوک‌تیز و بدون پاشنه بود[۱۰۹۴].

سوگواری

سرپوش

شایع‌ترین و درعین‌حال ساده‌ترین شیوه برهنه کردن سر بود[۱۰۹۵]. یا اینکه جلوی سر را می‌تراشیدند، یا خاک و کاه بر سر می‌ریختند. مردمان طبقات بالاتر، بیشتر خرقه یا پلاس پاره‌ای سیاه بر سر می‌گذاشتند[۱۰۹۶]. خطیبان و قضات عمامهٔ خود را برداشته و شال پشمی سیاهی بر سر می‌گذاشتند[۱۰۹۷].

تن‌پوش

هرچند در منطقهٔ ختا لباس سوگواری سفید بود[۱۰۹۸]، در ایران لباس عزا همانا سیاه[۱۰۹۹] و یا نیلی (= کبود) بود[۱۱۰۰]. مردمان بر لباس‌های خود، در این‌گونه مراسم، گاهی جل چهارپایان یا نوعی تلیس (گونی) می‌پوشیدند[۱۱۰۱]. یا اینکه لباس‌های خود را پشت و رو کرده می‌پوشیدند[۱۱۰۲]. امیران جامهٔ پشمین نمدی بر تن می‌کردند[۱۱۰۳].

محکومان و مجرمان

در مواقعی توبه کنندگان به میل خود، و به دست امام شهر موی خود را می‌تراشیدند[۱۱۰۴]. اما مهم‌ترین شیوهٔ مجازات در این مورد، برداشتن کلاه یا سرپوش[۱۱۰۵]

و تراشیدن ریش بود[۱۱۰۶]، که گاهی با سوراخ کردن گوش و برهنه ساختن و دور شهر گرداندن[۱۱۰۷] همراه بود. یا اینکه محکوم را درون نمد یا کیسه‌ای می‌گذاشتند[۱۱۰۸]. گاهی کلبتین و نوعی دوشاخه یا یوغ بر سر و گردن آنان می‌بستند[۱۱۰۹]. یا اینکه کلاه محکوم را با ریگ انباشته و سپس بر گردنش می‌آویختند[۱۱۱۰]. محکومان اغلب عریان بودند و تنها میان‌بندی به اطراف کمر داشتند[۱۱۱۱].

توضیحاتی پیرامون پیشه‌ها، بازارها و قیمت‌های البسه

در نیشابور پارچه‌های حریر از قبیل «نخ» و «کمخا» بافته می‌شد که برخی را برای فروش به هند می‌بردند[۱۱۱۲]. شهر جام نیز حریر تولید می‌کرد[۱۱۱۳]. مارکوپولو، از مهارت و ظریف‌کاری زنان و قلاب‌دوزی کردن پارچه‌های ابریشمی با اشکال گونه‌گون در شهر کرمان می‌گوید[۱۱۱۴]. کتان ریشهری معروف بود و کرباس‌های کازرون[۱۱۱۵]. مردم غندجان فارس بیشتر کفشگر و جولاه بودند. قبله از نواحی شروان، ابریشمی نیکو تولید می‌کرد[۱۱۱۶]. پارچهٔ ارزنجان و دبیزی ارمنیه معروفیت داشت[۱۱۱۷]. در ماردین از پشم مرعزی پارچهٔ معروفی می‌بافتند که ابن‌بطوطه در دهلی خلعتی از آنرا از سلطان دریافت کرد[۱۱۱۸]. نوشته‌اند اهالی تبریز مقادیر زیادی منسوجات گرانبها، از جمله خیمه‌هایی از اطلس و پوست سمور و سنجاب برای اوکتای بافته‌اند[۱۱۱۹]. بسیاری از مردم خیاو سبلان موزه‌دوز و چوخاگر بودند[۱۱۲۰]. فهرست بلندبالایی از شهرهایی که در ایران پنبه یا ابریشم تولید می‌کردند، از طریق حمدالله مستوفی به ما رسیده است[۱۱۲۱]. بازار خیاطان نجف بسیار معروف بود[۱۱۲۲]. در دورهٔ اولجایتو، با فرستادن خواجه تاج‌الدین علیشاه تبریزی به بغداد، به منظور اداره کردن کارگاه‌های نساجی رونقی در بافت انواع پارچه‌ها، به‌ویژه پارچه‌های زربفت، به وجود آمد[۱۱۲۳]. نقوش چینی و مغولی همچون نقش اژدها، سیمرغ و دیگر حیوانات افسانه‌ای، ابرهای چینی (تشی) و مانند آن در بافت پارچه‌ها به کار می‌رفت. نام بافندگان پارچه‌ها نیز در حواشی آمده است. نمونه‌هایی از این پارچه‌ها را امروز می‌توان در موزه‌ها دید[۱۱۲۴]. ابن‌خلدون نویسندهٔ آن عصر، فصلی از کتاب معروف خود مقدمه را «در صناعت بافندگی و خیاطی» آورده است[۱۱۲۵]. زنان

نیز دوشادوش مردان در مراحل مختلف تهیه و تولید منسوجات و طرازدوزی و دباغی پوست و دوختن کفش و لباس، حضور داشتند[۱۱۲۶]. در مراسم مهم و جشن‌ها، دیوارها و بازارچه‌ها را با پارچه‌های رنگین می‌آراستند، چندان‌که در خوارزم بیشتر خانه‌ها، حتی خانهٔ امام جماعت آن شهر، چنین بود[۱۱۲۷]. درختان مقدس را نیز با پارچه‌های رنگین تزیین می‌کردند[۱۱۲۸]. در وقت ورود امیران، پیش پای ایشان طاقه‌های حریر پهن می‌کردند تا بر روی آن راه روند[۱۱۲۹]. پوست سفید قاقم و نیز پوست سمور و سنجاب که بیشتر یقهٔ لباس بزرگان از آنها تهیه می‌شد، از نواحی بلغار و سوداق (ناحیهٔ شمالی دریای کاسپی) می‌آمد. هرچند این جانوران در مغولستان و آسیای مرکزی نیز شکار می‌شدند و در فهرست هدایای چنگیز به محمد خوارزمشاه غیر از حریر و ابریشم و قز ختایی و طرغو (ترغو)، پوست سمور و قندوز نیز دیده می‌شود[۱۱۳۰]. در این دوره با یکدست شدن تجارت در نواحی زیر سلطهٔ مغولان، منسوجات مختلف و به‌ویژه عمل‌آوری ابریشم را در نواحی بسیاری می‌توان دید چنانکه سعدی شیرازی هم از دیبای رومی یاد کرده است[۱۱۳۱]. در این زمان نیز، شهرها و دیه‌ها، گاه باج و خراج خود را به صورت منسوجات می‌پرداختند، که در این میان پارچهٔ کرباس بیشتر به‌کار می‌رفت[۱۱۳۲]. گاه برای خشنودی امیری، چند خروار ابریشم و یا چندین طاقه جامه داده می‌شد[۱۱۳۳]. در دورهٔ غازان، جامهٔ خواب بیماران دارالشفاء و پوستین مستحقان را از طرف حکومت می‌دادند[۱۱۳۴]. در برخی از خانقاه‌ها، به هر درویش تازه واردی، یک دست لباس تمام داده می‌شد[۱۱۳۵]، چنانچه در بعضی از مدارس بزرگ، هریک از طلاب را سالانه، لباسی مقرر می‌کردند[۱۱۳۶]. خلعتی که از سوی سلاطین داده می‌شد، شامل قبا و کلاه و کمر و موزه بود[۱۱۳۷]. هنگام بیعت با سلطان جدید، کمر لباس را گشاده و کلاه از سر برمی‌داشتند[۱۱۳۸]. مانند دوره‌های پیشین، لباس فرار و گمنامی، لباس درویشانه بود[۱۱۳۹]. ارزش یک زره برابر با یک اسب یا پنج گوسفند، و ارزش یک پوست خوب برابر با پوست یک شتر بود[۱۱۴۰]. در کنار آب رکن‌آباد، مزار سعدی شیرازی، حوضچه‌هایی سنگی جهت شستن لباس، ساخته بودند[۱۱۴۱]. پیشوای جامه‌بافان، امیر عزالدین مقدم هروی بود[۱۱۴۲]. واحدهای شمارش منسوجات و لباس، بیشتر تخته و طاقه بود[۱۱۴۳].

دورهٔ تیموری

پادشاهان و حاکمان

سرپوش

در خانه گاه از کلاهی مخروطی یا بوقی‌شکل که بالای آن شل و بدون حالت بود، و می‌توانست آبی رنگ باشد استفاده می‌کردند[۱۱۴۴]. در مواقع شکار گاهی کلاه سفید و خال‌داری از پوست یوزپلنگ بر سر می‌گذاشتند، یا همچون سلطان حسین کلاهی سیاه از پوست بره، یا کلگی مخروطی سفید با لبهٔ پوستی (قهوه‌ای پرزدار) پوشش سر می‌کردند. یا دستاری سفید و بزرگ را که ادامهٔ آن در عقب سر، بزرگ‌تر پیچیده شده بود، و مزین به جقه و پر بود، به دور عرقچینی طلایی می‌بستند[۱۱۴۵]. همچنین آنان کلاه‌های لبه چاک‌دار و آبی رنگ یا کلاه‌های سفید با لبه مشکی که پارچه مانندی در جلوی آن آویخته می‌شد و اغلب پری طلایی در بالای آن بود بر سر می‌گذاشتند. در اعیاد مذهبی گاهی دستاری کوچک و سه لا، که به حالت نامنظمی دور سر پیچیده شده بود، با پری بالای آن بر سر می‌گذاشتند و به نماز می‌ایستادند[۱۱۴۶]. نوعی از کلاه‌های ایشان که می‌توان آنرا حد فاصل کلاه و تاج دانست، کلاهی بود با کلگی آبی کم‌رنگ که لبه‌ای پررنگ‌تر با ردیفی از مرواریدها داشت[۱۱۴۷]. از کلاه‌های مهم آنان کلاهی بود با کلگی کشیده‌تر سفید و لبه‌ای آبی که تمام پشت گردن آن دارای لبه مایل دیگری بود[۱۱۴۸]. اما رسمی‌ترین سرپوش آنان همانا تاج بود، که از یک کلگی به همراه لبه‌هایی کنگره‌ای تشکیل می‌شد. رنگ کلگی‌ها که معمولاً دربالایشان زایده‌ای طلایی یا پرهایی نصب می‌شد، اغلب زرد، سفید، قرمز، آبی یا آبی با خال‌های طلایی، بنفش یا طلایی و رنگ لبه‌های کنگره‌دار، بیشتر طلایی یا سیاه با نقوش سبز، و مانند آن بود[۱۱۴۹]. آنان هنگام جنگ از کلاه‌خودهای فلزی و مخروطی‌شکلی که بالایشان میله‌ای شکل بود، استفاده می‌کردند. رنگ این کلاه‌خودها، که اغلب پارچه‌ای مثلثی و رنگی را بالای میله آن می‌بستند، سیاه، نقره‌ای و طلایی بود و دارای روگوشی‌هایی نیز بود. بیشتر این کلاه‌خودها، قسمت زرهی آویخته‌ای داشتند که تمام گردن و کتف‌ها را نیز می‌پوشاند[۱۱۵۰]. در بیشتر موارد، سکرچی یا چتردار چتری را بالای سر شاه می‌گرفت، که اغلب قرمزرنگ و گاه همراه با نقوش سبز یا طلایی بود[۱۱۵۱].

تن‌پوش

در خانه لباس استراحت آنان اغلب پیراهن آستین بلند، ساده سفید یا مقلمی بود که یقهٔ گرد داشت[۱۱۵۲]. لباس اصلی آنان از دو بخش زیری و رویی تشکیل می‌شد. لباس زیری تقریباً همیشه لباسی بود بلند و جلو بسته با آستین‌هایی بلند و چسبان، که رنگ‌های متنوعی چون سبز، بنفش، نارنجی، آبی، قرمز، طلایی، صورتی، زرد یا سفید داشت. روی این لباس در محل شانه‌ها، و قسمت پایین‌تر از زانوان، گاه با نوعی گل‌دوزی، نقوشی طلایی و زربفت (و به‌ندرت قرمز) شامل سه نقطه‌های مثلثی کنار هم، گل‌های پنج پر بزرگ و کوچک، نقوش گیاهی و اسلیمی، و روی سینه به همراه ردیفی عمودی از دگمه‌های طلایی، تزیین می‌شد[۱۱۵۳]. اگر لباس رویی جلو باز بود، بر کمر لباس زیرین کمربندی سیاه که اغلب گل‌های شش و هشت پر طلایی بر آن بود، می‌بستند[۱۱۵۴]. لباس رویی اغلب لباسی بود بلند با آستین‌هایی کوتاه و جلو باز، یا اینکه لبه سمت چپی لباس را به زیر بغل سمت راست می‌گذاشتند و در آنجا با پنج دگمه محکم می‌کردند[۱۱۵۵]. به هرحال بسیاری از این قباهای رویی، از کمر به پایین دارای یک چاک در جلو، و یا دو چاک در پهلوها بود. تنوع رنگ این لباس‌ها نیز تقریباً به اندازهٔ رنگ لباس‌های زیرین بود[۱۱۵۶]. نوع دیگری از لباس‌های رویی، لباسی بود با آستین‌های کوتاه یا سرخود. آنان از پوستین‌های (آلتایی؟) نیز استفاده می‌کردند[۱۱۵۷]. گاهی نیز نیم‌تنه‌ای می‌پوشیدند، که تنها تا کمر بود. این لباس ظاهراً همان است که با عنوان «راست پشتک» از آن یاد می‌شود[۱۱۵۸]. بسیاری از لباس‌های رویی نیز دارای همان نقوش تزیینی لباس‌های زیری بودند، که گاه در کمر آنها، کمربندی تقریباً به همان صورتی که بیان شد یا شالی بسته شده بود. برخی از این قباها را به نازکی تمام می‌بافتند[۱۱۵۹]. در زیر این لباس‌ها گاه تنبان یا جورابی بلند که رنگ سفید یا قرمز با نقوش طلایی داشت به پا می‌کردند، که اغلب درون چکمه‌ای فرو رفته بود[۱۱۶۰]. کفش‌های آنان اغلب چکمه‌های نوک‌تیز و پاشنه‌داری بود به رنگ سیاه، قرمز، سفید، سبز، زرد و مانند آن[۱۱۶۱]. آنان همچنین به هنگام همراه بردن بازهای شکاری خود، از دستکش‌هایی چرمی استفاده می‌کردند[۱۱۶۲]. (برای لباس‌های جنگی شاهان، به قسمت جنگیان مراجعه شود).

بزرگان و درباریان

سرپوش

سرپوش‌های آنان از تنوع بسیاری برخوردار بود. تعدادی از آنان، به‌ویژه خدمه یا مسئولان درباری، از کلاه‌های ساده و بدون لبه‌ای که رنگ سبز یا بنفش داشت استفاده می‌کردند. نوعی دیگر از این کلاه‌ها که شکلی متفاوت‌تر داشت و به رنگ طلایی بود، ظاهراً مورد استفاده اشخاص مهم‌تر قرار می‌گرفت. کلاه‌هایی با لبهٔ طلایی، قرمز، آبی و سبز یا قهوه‌ای که گاه نقش خال‌هایی طلایی بر آنها بود، نیز بزرگان و درباریان استفاده می‌کردند[۱۱۶۳]. نوعی از این کلاه‌ها، چاکی در لبه خود داشت[۱۱۶۴]. برخی از این کلاه‌ها، به جز لبه خود، لبه دیگری داشت که به صورت مایل قسمت پشت گردن را نیز می‌پوشاند. یا کلاه‌هایی که لبه‌های مضاعفی داشت[۱۱۶۵]. نوع دیگری از کلاه‌های بزرگان این دوران دارای لبه‌هایی بسیار دراز و اغلب قهوه‌ای‌رنگ بود[۱۱۶۶]. گاه کلگی مخروطی‌شکلی که لبه‌های برگشته و قرمزرنگی داشت بر سر می‌گذاشتند[۱۱۶۷]. البته استفاده از عرقچین‌های قرمز، سبز، قهوه‌ای یا آبی که بالایشان زایده‌ای طلایی داشت، و به دور آنها دستاری سفید یا قهوه‌ای بسته می‌شد نیز مرسوم بود[۱۱۶۸]. گاه نیز تنها دستاری سفید می‌بستند[۱۱۶۹]. اغلب بزرگان و درباریان حلقه‌هایی طلایی به گوش داشتند[۱۱۷۰].

تن‌پوش

پیراهن زیرین آنان اغلب سفید یا مقلم و یقه گرد بود که گاه ردیفی دگمه‌های عمودی بر سینه داشت[۱۱۷۱]. لباس آنان از دو قسمت زیری و رویی تشکیل می‌شد. لباس زیری اغلب لباسی بود بلند با آستین‌هایی بلند و چسبان به رنگ سبز، قرمز، بنفش، آبی آسمانی، آبی سیر، طلایی و یا قهوه‌ای با خال‌های طلایی و مانند آنکه لبهٔ سمت چپی را به زیر بغل سمت راست می‌بستند. بر روی این لباس که معمولاً از کمر به پایین دارای چاکی در جلو بود، گاه نقوشی طلایی بر سینه، دور یقه، سر آستین‌ها و قسمت پایین کار می‌شد[۱۱۷۱]. روی این لباس، لباس یا قبای رویی را می‌پوشیدند که اغلب لباسی بلند و در بیشتر موارد جلو باز و با آستین‌هایی کوتاه و گاه نیز بلند بود[۱۱۷۳]. تنوع رنگی آن بسیار زیاد و اغلب دارای همان نقوش طلایی لباس زیری بود. آنان همچنین

پوستین‌های طلادوزی شده از پوست سفید قاقم یا سیاه و قهوه‌ای سنجاب به تن می‌کردند[۱۱۷۴]. همراه این لباس‌ها کمربند یا شالی نیز به کمر می‌بستند[۱۱۷۵]. گاه در زیر این لباس‌ها تنبانی نیز به پا می‌کردند. اما استفاده از نوعی تنبان یا شلوار گشاد و نقش‌دار که نه در زیر لباس‌ها، بلکه به عنوان لباس رویی به پا می‌کردند شایع بود[۱۱۷۶]. کفش آنان بیشتر نوعی چکمهٔ نوک‌تیز و پاشنه‌دار و در رنگ‌های مختلف بود[۱۱۷۷].

علما

سرپوش

اغلب عرقچینی سیاه، قرمز، یا آبی بر سر می‌گذاشتند و به دور آن عمامه‌ای سفید، آبی، طلایی و یا قهوه‌ای که گاه ادامه‌اش به صورت تحت‌الحنک آویخته می‌ماند، می‌بستند.

تن‌پوش

پیراهن آنان آبی آسمانی یا سبز با یقهٔ گرد بود که گاهی ردیفی دگمه‌های عمودی، که همیشه بسته بودند، روی سینه داشت. لباس اصلی آنان از دو قسمت زیری و رویی تشکیل می‌شد. لباس زیری در بیشتر موارد لباسی بلند با آستین‌هایی بلند و چسبان و جلو بسته و در رنگ‌های نارنجی، سبز سیر (دیبای شمعی)، آبی آسمانی، صورتی، قهوه‌ای و مانند آن بود که می‌توانستند کمربندی روی آن ببندند. روی آن قبایی بلند، با آستین‌هایی کوتاه یا بلند و جلو بسته یا جلو باز می‌پوشیدند که رنگ‌های متنوعی چون لباس زیری داشت. بر روی این قبای رویی اغلب نقوش طلایی به صورت گل‌دوزی شده دیده می‌شد. برخی نیز دارای بازوبندهایی با نوشته‌های مذهبی بودند. ظاهراً قباهای بلند و جلو بازی که دگمه‌های روی سینهٔ آنها را می‌بستند، اما پایین آنها جلو باز می‌ماند و آستین‌هایی بسیار بلند داشت، رواج زیادی داشته است. همچنین نوعی شنل کوتاه آبی رنگ با حاشیهٔ خاکستری و نوعی ردا یا ازار که به دور شانه‌ها می‌انداختند و رنگ زرد داشت نیز مورد استفاده قرار می‌گرفت. کفش‌های ایشان اغلب به رنگ سیاه، سفید یا کرم بود[۱۱۷۸]. دراویش گاه برهنه و با موی سترده و تنها با پوست بز قهوه‌ای رنگی

که برمیان بسته بودند، و گاه با جبه‌ای به تن و عصایی به دست دیده می‌شدند، یا اینکه مانند خواجه علی سیاه‌پوش بودند[۱۱۷۹].

نوازندگان

سرپوش

گاه تنها دستار سفید یا به همراه عرقچین آبی، قرمز و یا قهوه‌ای در زیر آن بر سر می‌گذاشتند. یا از نوعی تاج با کلگی قرمز و خال‌های طلایی و لبهٔ کنگره‌دار طلایی استفاده می‌کردند.

تن‌پوش

بر لباس آستین بلند نارنجی یا آبی آسمانی خود، قباهای آستین کوتاه یا آستین بلند اغلب جلو بسته (و به ندرت جلو باز) می‌پوشیدند که رنگ‌های متنوعی چون قرمز، زرد، بنفش، آبی یا طلایی و مانند آن داشت، که گاهی نقوش گل‌دوزی شدهٔ طلایی داشت. برخی مواقع نیز روی این لباس رویی، کمربندی سیاه یا سفید با الحاقات طلایی، یا شالی سبز بسته می‌شد. آلات موسیقیایی آنها بیشتر شامل یاتوغن (گونه‌ای سنتور)، بینه (پیپه، بیسه، بیبه)، ختایی (نوعی سازدهنی، ارغنون؟)، روئینه خم (نوعی نقارهٔ بزرگ)، دمامه (نوعی نقاره)، دف، تنبک، دهل، گورکا (طبل جنگی)، برغو (نوعی طبل کوچک دو تایی)، موسیقار، صنج، چهارپاره، نی، چنگ، رباب و نوعی کمانچه و مانند آن بود[۱۱۸۰].

جنگیان

سرپوش

گاهی تنها عرقچین یا کلاه‌خودی سیاه بر سر می‌گذاشتند و به دورش دستاری سفید می‌بستند[۱۱۸۱]. یا اینکه کلاه لبه چاک‌دار قرمزی بر سر می‌نهادند[۱۱۸۲]. در برخی از مواقع صورت پلنگی را بر روی کلاه یا کلاه‌خودی متصل می‌کردند که روگوشی‌هایی دو تکه‌ای و چهارگوش به همراه ادامه زرهی که روی سینه و شانه‌ها را می‌پوشانید، به کار

می‌بردند[۱۱۸۳]. کلاه‌خودهای آهنی آنان، که نقوش گیاهی و نوشته‌های قرآنی بر آنها بود و گاه لبهٔ آنها دارای دو بریدگی قوسی‌شکل بود، تمام پیشانی را تا بالای ابروان می‌پوشاند. اغلب بالای آنها میله‌ای شکل بود که روبان‌هایی رنگی یا پارچه‌های مثلثی کوچکی را به آنها می‌آویختند. براین کلاه‌خودها گاه پرهایی برای زیبایی و نیز به عنوان نوعی نشانه نصب می‌شد. به قسمت پایین این کلاه‌خودها اغلب زرهی متصل بود که روی شانه‌ها و گردن و سینه‌ها را می‌پوشانید. به جز این اغلب آنها دارای روگوشی‌ها یا گوش‌پوش‌هایی چند تکه‌ای مستطیل و یا قوسی شکل بودند. برخی از جنگجویان نوعی روبان رنگی را نیز به دور سر و کلاه‌خود خود می‌بستند[۱۱۸۴].

تن‌پوش

پیراهن زیرین آنان گاه یقه گرد و مقلم به رنگ سرخ و سفید بود، که بر روی آن لباس بلند با آستین‌هایی بلند و چسبان و اغلب جلو بسته به رنگ‌های آبی، سبز، قرمز، یا سیاه که نقوش یا ستاره‌های طلایی بر آن بود، پوشیده می‌شد[۱۱۸۵]. روی آن لباس رویی را می‌پوشیدند که طرح‌ها و رنگ‌های متنوعی از جمله پوست ببری داشت[۱۱۸۶]. در بیشتر مواقع نوعی تنبان که انتهای آن درون چکمه‌ای فرو رفته بود به پا می‌کردند[۱۱۸۷]. اما زره‌های ایشان گاه چرمی و آستین کوتاه و بیشتر فلزی با بافتی حلقه حلقه‌ای بود. جلوی آنها از کمر به پایین باز و اغلب به همراه ساعد پوش‌ها و زانوبندها و ساق پوش‌هایی زرد یا نقره‌ای رنگ بود. همچنین بر روی سینه یا پشت (میان کتف‌ها) گاه صفحه‌هایی مدور و فلزی (بخشی از چهارآینه، نام نوعی زره) به‌کار می‌رفت. برخی مواقع دامن لباس خود را بالا آورده و درون شال یا کمربند خود فرو می‌کردند تا راحت‌تر بتوانند حرکت کنند[۱۱۸۸]. چکمه‌های آنان اغلب نوک تیز و بی‌پاشنه یا پاشنه‌دار بود و رنگ‌های مختلفی داشت[۱۱۸۹]. به کمربند خود آلات نظامی را می‌آویختند. غلاف‌های شمشیر سیاه با الحاقاتی طلایی، تیردان‌های مستطیل پر از تیر، کماندان‌های چرمی با کمان‌های چاچی، خنجر و نیزه‌های بلند، و سپرهایی فلزی قرمزرنگی که روی آنرا با ابریشم یا ریسمان پشمی کار کرده بودند، و تبرزین و گرزهای سرگرد سیاه و طلایی (کوپال) از جمله ابزار نظامی آنان بود[۱۱۹۰].

زنان

سرپوش

دختربچه‌ها گاه تنها عرقچینی کوچک و نسبتاً تخت قهوه‌ای یا بنفش بر سر و موهای آویخته بر شانه داشتند[۱۱۹۱]. زنان یا دستاری سفید بر سر می‌گذاشتند که بعضی مواقع نواری طلایی در جلوی آن بود، یا دستاری سبز به همراه سربندی قرمز، یا نوعی توری سفید بر موه‌های خود می‌کشیدند، که سربندی به دور سر و قسمت آویخته‌ای در پشت داشت. اما نوعی از سربندهای تکه‌ای و سفید، که روی پیشانی آن به صورت مثلثی بود و قسمت گره خوردهٔ آن در پشت سر آویخته می‌ماند، ظاهراً رواج بیشتری داشت. نوع بزرگ‌تر این سرپوش‌ها اغلب سبز، قرمز، آبی، زرد و با نقوش و تزیینات طلایی همراه بود، که با بندی از مروارید به زیر چانه محکم می‌شد[۱۱۹۲]. یا اینکه نوعی تاج با پرهای طاوس و ادامهٔ خمیده‌ای در پشت گردن بود. از نوعی از کلاه حصیری نیز استفاده می‌کردند[۱۱۹۳]. آنان از موی دم اسب نوعی توری می‌بافتند، و بر چهرهٔ خود می‌کشیدند تا صورتشان را دیگران نبینند. همچنین گونه‌ای چادر، معجر سفید، یا جلباب نیز بر سر می‌کشیدند[۱۱۹۴].

تن‌پوش

پیراهن‌های آنان یقه گرد و مقلم و اغلب قرمز رنگ بود. لباس زیریشان آستین بلند و جلو بسته بود، اما از کمر به پایین در جلو چاک داشت. رنگ آنها اغلب قرمز، زرد، سورمه‌ای، نارنجی، سبز و مانند آن بود که گاه با نقوش ریز طلایی همراه بود[۱۱۹۵]. روی آن لباس یا قبایی بلند و جلو باز به تن می‌کردند که اغلب آستین‌هایی بسیار بلند و تنگ داشت. برخی از این آستین‌ها شکافی در بالای خود داشت، که دست‌ها را از آن شکاف بیرون می‌آوردند. بدین‌ترتیب، خود لباس به شکل لباسی با آستین‌های کوتاه دیده می‌شد، اما ادامهٔ آستین‌های بلند، به صورت نمایشی، در پشت دست، آویخته می‌ماند[۱۱۹۶]. از قباهای پوست ببری نیز استفاده می‌کردند[۱۱۹۷]. برخی از این قباها یا آستین کوتاه بود یا اینکه خود قباها کوتاه و تا حدود زانوان می‌رسید. رنگ قباهای رویی، سبز، آبی، قرمز، زرد، صورتی و مانند آن بود که اغلب گل‌دوزی‌های طلایی

رنگی بر روی ساعدها، دور یقه و قسمت پایین خود داشت. نوعی لباس بلند نخی با آستری حریر و آستین‌هایی گشاد را بر بالاپوشی پوستی نیز می‌پوشیدند. گاه شال‌مانندی را بر دوش می‌انداختند. به نظر می‌رسد از نوعی جوراب نیز که رنگ زرد یا قرمز داشت در زیر کفش‌های کف تخت و روباز سیاه خود استفاده کرده باشند. آنان همچنین از چکمه‌های نوک‌تیز پاشنه‌دار سیاه یا آبی یا قهوه‌ای نیز استفاده می‌کردند[۱۱۹۸].

مردان

سرپوش

گاهی تنها دستاری ساده بر سر داشتند. البته برای افراد مهم‌تر این دستار بزرگ‌تر و سفید یا کرم‌رنگ بود، با انتهایی ریشه‌ریشه‌ای که پری بر بالای آن بود. یا اینکه در زیر این عمامه عرقچینی سبز، آبی، قرمز، سیاه و مانند آن می‌گذاشتند. البته از دستارهای خاکستری یا آجری‌رنگ نیز استفاده می‌شد. ادامهٔ این دستارها گاه از زیر چانه‌ها رد شده و به طرف دیگر رفته بود[۱۱۹۹]. برخی از جاشوها، گاه نوعی تزیین عجیب بر سر داشتند[۱۲۰۰].

تن‌پوش

لباس آنان اغلب همان لباس‌های بیان شده در بخش‌های قبلی، اما با ظاهری ساده‌تر بود. اغلب دامن قبای خود را بالا کشیده و در شال کمر محکم می‌کردند. نوع فقیرانهٔ لباس آنان قبایی کوتاه با آستین‌هایی کوتاه و شالی دور کمر بود. بالاتنهٔ بیشتر ملوانان عریان بود و تنها لنگ‌مانندی آبی‌رنگ به دور کمر داشتند. آنان همچنین شلوارهای گشاد، در رنگ‌های مختلف، را در زیر لباس‌های خود می‌پوشیدند. بالاتنهٔ کشتی‌گیران نیز اغلب برهنه بود، با شلوارهایی کوتاه و چرمی و به رنگ سفید، یا قهوه‌ای که گاه روی آن دامنی سبز و کوتاه‌تر که برشی دالبری در جلوی خود داشت، می‌پوشیدند. یا اینکه نوعی چادر یا طیلسان قهوه‌ای با نقوش سفید، یا شال مانند سبزی را بر روی شانه‌های خود می‌انداختند. کفش‌های آنان نیز با مختصر تفاوتی همان کفش‌های بیان شده در

بخش‌های قبلی بود[۱۲۰۱].

مجازات و سوگواری

اولین تنبیه، برداشتن دستار یا کلاه بود، که گاه با بستن آن به دور سر و گردن و کشیدن همراه می‌شد[۱۲۰۲]. گاهی بر سر مجرم تسمهٔ آهنین (زولانه) و بر دست و پا و گردنش سلاسل و غلال و دوشاخ و تخته می‌انداختند، که اغلب دو دست و گردن را به هم می‌بست. نوشتن گناهان مجرم، بر تخته‌های چوبی، و آویختن آن از گردن نیز صورت می‌گرفت[۱۲۰۳]. یا اینکه ریش او را می‌تراشیدند، سرخاب و سفیداب مالیده (آرایش خاتونانه) و جامه از تنش بیرون آورده و سرانجام به صلابه‌اش می‌کشیدند[۱۲۰۴]. تراشیدن ابرو و سبیل نیز مرسوم بود[۱۲۰۵]. به استهزا، کلاهی به نام کلاه دولت را، که ظاهراً کلاهی کله‌قندی بود و منگوله‌هایی بالای خود داشت، بر سر محکوم قرار داده، بر گاو نشانده، می‌گرداندند[۱۲۰۶]. کسوت تعزیت، جامه‌های سیاه و یا کبود بود[۱۲۰۷]، که گاه با انداختن نمدهایی سیاه در گردن همراه می‌شد[۱۲۰۸]. به هنگام شفاعت کسی، در نزد پادشاه یا بزرگی، سر را برهنه می‌ساختند[۱۲۰۹]. رسم تابوغ آن بود که در برابر تخت پادشاه، کلاه از سر بردارند و یک گوش را به دست نیازمندی گرفته، تعظیم کنند[۱۲۱۰]. کسی که امان می‌خواست، سر را برهنه می‌ساخت و شمشیر خود را به گردن می‌آویخت. گاه نیز پارچهٔ سفیدی به علامت کفن به دست می‌گرفت[۱۲۱۱].

توضیحاتی پیرامون پیشه‌ها، بازارها و قیمت‌های البسه

تیمور عده‌ای از بافندگان چین و شام را به ایران آورد. آنها و بافندگان ایرانی، در اکثر شهرها، به‌ویژه سمرقند و هرات، به امر بافندگی مشغول بودند. نقوش منسوجات اغلب گل‌ها و برخی پرندگان از جمله مرغابی و نقوش دیگر است. کارگاه‌های بسیاری در یزد، اصفهان، کاشان، تبریز، شوشتر و مانند آن دایر بود[۱۲۱۲]. در شماخی پارچه‌های ابریشمی لطیفی معروف به تولامانا[۱۲۱۳] و نیز پارچه‌های اطلسی بافته می‌شد[۱۲۱۴]. تبریز، راه عبور کاروان‌های ابریشم و پارچه‌های دیگری بود که به سوی حلب برده می‌شد[۱۲۱۵]. بسیاری از مردمانِ طسوج و شبستر، به بافتن جامه‌های نخی و ابریشمی و قلاب‌دوزی

مشغول بودند[۱۲۱۶]. در بازار سلطانیه، قماش‌های نخی معمولی عرضه می‌شد[۱۲۱۷]. استرآباد و شهرهای دیگر مازندران، پارچه‌های نفیس ابریشمی می‌بافتند. حریری که سفرنامه نویسان ونیزی با عنوان استراتین[۱۲۱۸] از آن یاد کرده‌اند، ظاهراً مأخوذ از نام استرآباد بود[۱۲۱۹]. قم بازار قماش پررونقی داشت[۱۲۲۰]، و در ده‌بید و زرقان فارس مردمان زیادی به پارچه‌بافی مشغول بودند. شیراز نیز به ساخت زره‌های طرازدار زرکش صیقلی معروف بود[۱۲۲۱]. هرمز، غیر از ابریشم‌بافی، مرکز بازرگانان نیز بوده است[۱۲۲۲]. باربارو‌ی ایتالیایی که در آن دوره به ایران سفر کرده است، در باب یزد می‌نویسد: «شهر هر روز به دو خروار ابریشم نیاز دارد که به حساب ما بالغ بر ده هزار بار است، همه مردم به بافتن پارچه‌های ابریشمی مشغولند، که مقدار زیادی ازآن به شهرهای دیگر ایران، و هند و چین و ختا و ترکستان صادر می‌شود. مقدار پارچه‌های پشمی و نخی و مانند آن حتی بیشتر از این مقدار است». کاشان نیز چنین وضعی داشته است. در سال ۸۴۸ق سلطان مصر خواهش شاهرخ را پذیرفت، و حرم کعبه با پارچه‌ای که در یزد بافته شده بود، پوشیده شد[۱۲۲۳]. ماردین پارچه‌های ابریشمی تولید می‌کرد و از مراکز بازرگانی قماش بود[۱۲۲۴]. در سال ۸۸۰-۸۸۱ق، بازرگانانی را که با کشتی از دربند به هشترخان، برنج و ابریشم و قماش می‌بردند تا در بازار روسیه عرضه کنند، در کنار تاتارهایی که خز و پوست را از هشترخان به دربند می‌آوردند، می‌بینیم[۱۲۲۵]. این پوست‌ها که در لبه یا یقهٔ لباس‌های گرانبها به کار می‌رفت، پوست سفید قاقم، سیاه و قهوه‌ای سنجاب و مانند آن بود[۱۲۲۶]. نمونه‌هایی از پارچه‌های آن دوره را در موزه‌هایی چون متروپولیتن و لندن می‌توان دید[۱۲۲۷]. خلعت وزارت و مانند آن (جامه پوشانیدن) اغلب جبه یا دکله طلادوزی شده، به همراه کلاهی مرصع و معروف به کلاه نوروزی (بغلتاق؟) و کمرشمشیر مرصع بود[۱۲۲۸]. در جشن‌ها، در و دیوارها را با دیباهای رومی و زربفت چینی و اطلس ختایی و«تاچه» هفت رنگ می‌آراستند[۱۲۲۹]. گاه مالیات‌ها را با ابریشم سرخ یا سفید، یا با جامه‌های «مکمل» می‌پرداختند[۱۲۳۰]. گاه خیمه‌ها را نیز از پشم رنگی سقرلاط و از ابریشم، و گهواره‌های نوزادان را از حریرهای زربفت تهیه می‌کردند، و نامه‌های رسمی را درون پارچه‌های اطلس زرد، قرار می‌دادند[۱۲۳۱]. از کسانی‌که در این حرفه بوده‌اند، می‌توان به یکی از حروفیان زمان شاهرخ که طاقیه (تافته؟)دوزی می‌کرد و کس دیگری که خواجه محمد

خیاط نام داشت، اشاره کرد[۱۲۳۲]. لباس فرار و گمنامی، لباس ژنده یا لباس قلندران بوده است[۱۲۳۳].

دورهٔ صفوی

پادشاهان و حاکمان

سرپوش

پادشاهان صفوی را هم با ریش و سبیل می‌توان دید و هم بدون ریش، یعنی تنها با سبیلی که اغلب بزرگ و افقی است[۱۲۳۴]. گاه هنگام خواب شب‌کلاهی سفید که لبهٔ پشمی قهوه‌ای داشت بر سر می‌گذاشتند[۱۲۳۵]. کلاه‌های بلند مخروطی‌شکل آبی با خال‌های سفید یا قرمز، که به سبب شلی جنس آنها، بالایشان می‌افتاد و اغلب شالی سفید و یا قهوه‌ای را از روی آنها می‌گذراندند، به سر می‌گذاشتند[۱۲۳۶]. گاهی از پهلوی این نوع کلاه، دسته مویی سیاه به طرف بالا رفته بود[۱۲۳۷]. آنان همچنین از دستارهای سادهٔ سفیدی استفاده می‌کردند، که پرهایی در بالای خود داشتند، یا شالی زرد روی آن بسته می‌شد و دسته مویی سیاه نیز بر آنها بود[۱۲۳۸]. یا اینکه دستاری سفید را بر شب‌کلاهی سیاه با خال‌های طلایی یا آبی پررنگ می‌بستند و با پر و دسته موی سیاه می‌آراستند[۱۲۳۹]. کلاه زیر عمامه در مواقعی به قبهٔ کوچک آبی‌رنگ، سبز یا سیاهی می‌مانست که در قسمت جلوی سر دیده می‌شد و دستاری سفید، طلایی یا قهوه‌ای به دور آن بسته شده بود[۱۲۴۰]. گاهی دستار را بدون کلاه استفاده می‌کردند. رنگ این دستارها، قهوه‌ای، آبی با خط‌های سفید و زرد، خاکستری و مانند آن بود، که اغلب انتهای دستار در جلو آویخته می‌ماند و با پرها و دسته مویی سیاه یا با زنجیره و نگین‌های طلایی تزیین می‌شد[۱۲۴۱]. گاهی تنها از کلاهی قوسی و آبی‌رنگ استفاده می‌کردند که لبهٔ برگشتهٔ پهن و بلند آن در جلو مانند سرپوش‌های تیموری چاک‌دار بود، و دسته مویی سیاه بیرون آمده از میلهٔ کوتاه طلایی در طرف راست آن متصل شده بود[۱۲۴۲]. از کلاه‌های پوست پلنگی که لبه‌ای قرمزرنگ و پهن داشت یا نوعی کلاه ذوزنقه‌ای که بالای آن پرزدار بود، نیز استفاده می‌شد[۱۲۴۳]. سرپوش‌های رسمی‌تر، دستاری قهوه‌ای و کرم‌رنگ از پارچه‌ای نازک بود، که چندین دور اطراف سر پیچیده و بدین سبب به

شکل کلاهی که چندین ترک دارد دیده می‌شد. این نوع از سرپوش‌ها اغلب با دسته موی سیاه و پرهای بلند و زنجیره و نگین‌هایی رنگی تزیین می‌شد[۱۲۴۴]. از تاج‌های کنگره‌دار طلایی که قوسی وسطشان کلاهی سفید، سبز، سیاه، آبی، بنفش، قرمز، طلایی، نارنجی، و مانند آن بود (طاقیه؟) و اغلب با پرها و دسته‌ای مو و تعدادی نگین تزیین می‌شد، نیز استفاده می‌کردند[۱۲۴۵]. اما مهم‌ترین سرپوش پادشاهان صفوی کلاه یا تاج قزلباش بود. اطلاعات ما دربارهٔ این کلاه که گفته می‌شود از زمان سلطان حیدر به‌کار رفته است و به نشانهٔ دوازده امام شیعه، دوازده ترک طلایی یا قرمزرنگ بر خود داشته، بیشتر از متون تاریخی و سفرنامه‌ای است تا نقوش به‌دست آمده از آن دوران[۱۲۴۶]. در نقوشی که در این دوره کلاه قزلباشی پادشاهان را نشان داده‌اند، تأکیدی بر نمایش دوازده ترک دیده نمی‌شود، بلکه بر گرد کلاه‌خودی که به میله‌ای عمودی منتهی می‌شود، دستاری پیچیده شده است، به‌طوری‌که تنها میلهٔ عمودی کلاه‌خود از بالای دستار دیده می‌شود. این کلاه‌خود و میلهٔ آن یا رنگ طلایی داشت یا اغلب قرمز یا گاه نیز سیاه رنگ بود. دستار پیچیده بر گرد آن نیز اغلب سفید یا به رنگ دیگر بود و در بیشتر مواقع با پرهایی بلند سیاه و سفید (= ابلق) و دسته مویی سیاه و زنجیره و نگین‌هایی تزیین شده بود[۱۲۴۷].

تن‌پوش

زیرین‌ترین لباس آنان که اغلب یقه‌گرد بود رنگ قهوه‌ای، سفید، قرمز، زرد، صورتی، نارنجی و مانند آن داشت. نقش آن اغلب، مقلم عمودی یا افقی طلایی، یا دارای نقوش اسلیمی، خال‌دار، چهارخانه و مانند آن بود[۱۲۴۸]. بر روی آن دومین لباس خود را که می‌توانست آستین بلند یا آستین کوتاه باشد و بلندی آن نیز متفاوت بود بر تن می‌کردند. بلندی این لباس دوم اغلب تا پایین پاها بود و آستین‌هایی بلند داشت. این لباس که در رنگ‌های مختلفی تهیه می‌شد در بیشتر مواقع، در کنار خط دگمه‌های طلایی یا قرمزرنگ خود، ردیفی از دگمه‌های طلایی گرد و بسته شده بر سینه داشت[۱۲۴۹]. اما رایج‌ترین شیوهٔ تزیین این نوع لباس سوزن‌دوزی و ابریشم‌دوزی نقوش اسلیمی و ترنجی و گل‌های چند پر و مانند آن بود که اغلب به رنگ طلایی یا قرمز و گاه به رنگ‌های دیگر روی سینه و اطراف یقه و گردن را فرا گرفته بود[۱۲۵۰]. نوع دیگری از این لباس

را، که هیچ دگمه‌ای در جلو نداشت، گاه با بردن لبه سمت چپی لباس و بستن آن در زیر بغل دست راست (با کمک چهار یا پنج بندینک پارچه‌ای)، می‌پوشیدند که در این صورت یقه باز و هفتی‌شکلی به وجود می‌آمد[۱۲۵۱]. اما اصلی‌ترین لباس پادشاهان، لباسی بود که آنرا بر روی همه لباس‌های خود می‌پوشیدند. نوع بلند آستین کوتاه و جلو باز آن به رنگ قرمز، زرد، آبی، قهوه‌ای، سفید، سبز، صورتیٰ و مانند آن بود که اغلب با نقوش گیاهی و گل‌های چند پر طلایی یا قرمز سوزن‌دوزی تزیین می‌شد[۱۲۵۲]. همین لباس را به صورت‌های آستین بلند نیز می‌پوشیدند[۱۲۵۳]. شلوارهای ایشان، به‌ویژه هنگامی‌که لباس رویی کوتاهی بر تن داشتند، مشخص‌تر بود. رنگ این شلوارها آبی آسمانی، آبی پررنگ، سفید، قرمز، بنفش، صورتی یا سبز و به صورت ساده یا با نقوشی متنوع، از رنگ دیگری همراه بود[۱۲۵۴]. البته این شلوارها را نباید با لباس‌های بلند جلو بازی که انتهای پایینی آنها در قسمت پاها به صورت شلواری درآمده و درون چکمه‌ای فرو می‌رفت، یکی شمرد[۱۲۵۵]. آنان همچنین شال‌هایی را که یا بر روی لباس رویی یا در بیشتر مواقع در زیر آن (یعنی بر روی لباس زیری) بسته می‌شد و در رنگ‌ها و طرح‌های متنوع ساده یا اغلب چهارخانه‌ای بود، استفاده می‌کردند. یا گاهی به صورت دو شال مختلف، اما در کنار هم و به دور کمر بسته می‌شد. یا اینکه کمربندی چرمی یا پارچه‌ای سفید، سیاه، طلایی و مانند آنرا که بر روی آن گل‌های چند پر دایره شکل طلایی نصب شده بود، نیز به‌کار می‌بردند[۱۲۵۶]. از لباس‌های دیگرشان باید به نوعی از بالاپوش‌ها و نیز گونه‌ای از شنل‌ها اشاره کرد[۱۲۵۷]. نوعی از این بالاپوش‌ها را که بر تن برخی از رجال و علمای این دوره نیز می‌توان دید، آستین‌هایی بسیار بلند و تنگ و چسبان داشت. از شکافی که در قسمت بالای این آستین بود، دست‌ها بیرون می‌آمد و بدین‌ترتیب به صورت آستین‌هایی کوتاه دیده می‌شد، که آستین اضافه و بلند و غیر قابل استفاده‌ای نیز در کنارشان آویخته شده بود[۱۲۵۸]. بسیاری از پادشاهان به هنگام جنگ مانند سپاهیان لباس‌های جنگی می‌پوشیدند، که مهم‌ترین و بارزترین این لباس‌ها و پوشش‌ها، کلاه‌خودهای فلزی و گوش‌پوش‌داری بود که با پرها و نگین‌ها و دسته‌ای مو تزیین شده بود. زره‌هایی که بر تن می‌کردند با ساعدبندهای فلزی و ران‌پوش‌ها و ران‌پاهای فلزی ـ چرمی و یا بافته‌های متراکم ساقه‌های گیاهی و بازوبندها همراه بود[۱۲۵۹]. کفش‌ها و

چکمه‌های آنان اغلب نوک‌تیز، در رنگ‌های مختلف، با پاشنه و بدون پاشنه، با تزیینات و نگین‌کاری‌های گوناگون دیده می‌شد[۱۲۶۰].

بزرگان و درباریان

سرپوش

آنان گاه بدون ریش و سبیل، یا با ریش و سبیل یا تنها با سبیل دیده می‌شوند، با گوشواره‌هایی طلایی بر گوش[۱۲۶۱]. از سرپوش‌های ایشان باید به دستارهای سبز یا قهوه‌ای مزین به دانه‌های مروارید و دسته مویی سیاه برآن، یا دستارهای سفیدی که به دور میله‌مانندی قرمز پیچیده شده و از گوشهٔ آن لبهٔ دستار زردی بیرون آمده و با دسته مویی سیاه و بلند تزیین می‌شد، اشاره کرد[۱۲۶۲]. دستارهای با طرح چهارخانه و در رنگ‌های مختلف نیز استفاده می‌شد[۱۲۶۳]. نوع جدیدتر آنها دستارهایی بزرگ‌تر و تابیده شده بود که گاهی روی آنرا شال‌مانندی از رنگ دیگر می‌بستند[۱۲۶۴]. دستارها را در بیشتر مواقع به دور نوعی شب‌کلاه طوری می‌پیچیدند که تنها قسمت اندکی از بالای کلاه دیده می‌شد. رنگ این شب‌کلاه‌ها که با دستارهای زرد یا صورتی و اغلب سفید پیچیده می‌شد، بیشتر سبز، آبی، قهوه‌ای، یا قرمز بود[۱۲۶۵]. گاه نیز کلاه تنها را بدون پیچیدن دستار به دور آن استفاده می‌کردند. هنوز استفاده از کلاه‌های لبه چاک‌دار تیموری، که رنگ کلگی قوسی‌شکل آن همیشه با رنگ لبهٔ چاک‌دار آن متفاوت بود، فراموش نشده بود. کلگی‌ها سبز، آبی، قهوه‌ای، و لبه برگردانده شده و آنکه در جلو چاک داشت، صورتی، قرمز، بنفش، زرد یا سبز بود. قسمت بالایی این نوع کلاه‌ها نیز اغلب صفحه‌ای مسطح طلایی‌رنگ داشت، که با پر تزیین شده بود[۱۲۶۶]. کلاه‌های مخروطی کوتاه یا بلند، سفید یا سرخ بود که لبه‌ای پشمی و کلفت خاکستری یا قهوه‌ای داشت. کلاه‌های ذوزنقه‌ای که بالایشان پرزدار بود نیز استفاده می‌شد[۱۲۶۷]. اما رایج‌ترین سرپوش ایشان همان کلاه قزلباش بود، که از پیچیدن دستاری به دور کلاه‌خودی تشکیل می‌شد که تنها میلهٔ عمودی بالای آن معلوم می‌ماند. رنگ این دستارها، اغلب سفید، گاه سرخ و رنگ میلهٔ عمودی کلاه‌خود، سیاه یا سرخ بود[۱۲۶۸]. جلودارها گاه کلاه مخروطی بلند سبز، سرخ، خاکستری یا طلایی‌رنگی که لبهٔ پشمی طلایی یا سیاهی داشت، و

می‌توانست از نوع کلاه لبه چاک‌دار تیموری نیز باشد[۱۲۶۹]، یا کلاه‌خود سرخ‌رنگ قزلباشی را بدون پیچیدن دستاری به دور آن بر سر می‌گذاشتند. گاهی نیز دستاری سرخ یا سفید با خال‌های سرخی را به دور آن کلاه‌خود، غیر از رنگ سرخ که می‌توانست بنفش با خال‌های سفید باشد، می‌پیچیدند؛ و بدین‌ترتیب کلاه قزلباشی به وجود می‌آمد. بر بیشتر این سرپوش‌ها اغلب پر یا پرهایی سفید یا سیاه قرار داشت[۱۲۷۰]. چتردارها، گرزدارها و کماندارها نیز بیشتر کلاه قزلباشی بر سر می‌گذاشتند[۱۲۷۱].

تن‌پوش

زیرین‌ترین لباس آنان سفید، صورتی، آبی یا قرمز بود[۱۲۷۲]. بر روی آن لباسی اغلب بلند با آستین‌هایی بلند بر تن می‌کردند. گاه نیز لباسی کوتاه‌تر و تا حد زانوان می‌پوشیدند. رنگ آنها نیز قهوه‌ای، خردلی، آبی، زرد، سبز، نارنجی یا سیاه بود[۱۲۷۳] بر روی این لباس‌ها، لباس اصلی و رویی را که به یکی از چهارنوع کوتاه آستین کوتاه، کوتاه آستین بلند، بلند آستین بلند و بلند آستین کوتاه بود، بر تن می‌کردند. هرچند این لباس‌ها ردیف دگمه‌ها و خط دگمه‌هایی[۱۲۷۴] بر لبهٔ سینه داشت، اغلب جلو باز و دارای نقوش گل‌دوزی شدهٔ طلایی رنگی روی سینه و شانه‌ها بود[۱۲۷۵]. اگر لباس رویی جلو باز می‌ماند، شال کمر یا کمربند را بر لباس زیری آن می‌بستند؛ اما اگر لباس رویی جلو بسته بود، شال را بر همان لباس رویی می‌بستند. کمربندها سیاه، با صفحات گل‌های چند پر مدور طلایی و صفحات کوچک مستطیل شکل، و اغلب به صورت یک در میان بود[۱۲۷۶]. لباس جلودارها لباسی ویژه بود. آنان بر تن‌پوش آستین بلند و کوتاه خود، که نارنجی، سیاه (گاه با خال‌های سرخ)، سورمه‌ای، و مانند آن بود، لباس رویی را می‌پوشیدند که قسمت جلوی آن بسیار کوتاه و بریده شده و قسمت عقبی آن بلندتر بود. نوعی دامن از زیر این لباس پوشیده می‌شد که اغلب در زیر آن جوراب‌هایی بلند و چسبان بود. این لباس رویی بیشتر سرخ‌رنگ با نقوش طلایی گل‌دوزی شده بود[۱۲۷۷]. جوراب‌ها نیز زرد، سرخ، سبز و مانند آن بود که گاه شلواری تنگ در بالای زانوان درون آن جوراب فرو رفته بود. شلوارهای مقلم و سرخ‌رنگ نیز پوشیده می‌شد[۱۲۷۸]. گاهی نوعی بالاپوش بلند با آستین‌هایی بسیار

بلندتر می‌پوشیدند، که لبهٔ آنها از سرانگشتان می‌گذشت و تا حد ساق پاها نیز می‌رسید. نکتهٔ مهم این نوع بالاپوش‌ها شکافی بود که در بالای آنها وجود داشت. از آن شکاف دست‌ها را بیرون می‌آوردند، و بدین‌ترتیب ادامهٔ بلند آستین‌ها که در این حالت جنبهٔ نمایشی پیدا می‌کرد، در پشت دست‌ها آویخته می‌ماند[۱۲۷۹]. نوع دیگری از بالاپوش‌ها یا پوستین‌ها نیز که اغلب کلفت و با آستر پشمی بود، تنها بر شانه‌ها می‌افتاد[۱۲۸۰]. کفش‌های ایشان اغلب نوک تیز و با پاشنه‌هایی کوتاه بود که روی پا را نمی‌پوشاند. در کنار آن از چکمه‌های بلند و نوک تیز سیاه با خال‌های طلایی نیز استفاده می‌شد[۱۲۸۱].

علما

سرپوش

سرپوش علما در بیشتر مواقع دستاری است به رنگ سفید، آبی، صورتی، زرد، قهوه‌ای، و یا چهارخانه‌ای، که به دور سر بسته می‌شد[۱۲۸۲]. اما کم‌کم پیچیدن دستارهای بزرگی که چندین بار به دور سر بسته شده بود، رواج یافت[۱۲۸۳]. گاهی دستار را بر گرد کلاهی که می‌توانست سیاه، آبی، سرخ، سورمه‌ای، قهوه‌ای و مانند آن باشد، می‌پیچیدند. در هر دو صورت سعی می‌شد انتهای دستار را، که با نوعی زردوزی یا نگین کاری تزیین شده بود، طوری در پشت سر بالا بیاورند که کاملاً مشخص باشد[۱۲۸۴]. استفاده از کلاه قزلباشی نیز، هرچند شایع نبود، برخی از علما آنرا به‌کار می‌بردند[۱۲۸۵].

تن‌پوش

زیرین‌ترین لباس آنها گاه به صورتی یقه گرد و به رنگ سفید، صورتی و مانند آن بود. روی آن لباس بلندی بر تن می‌کردند که اغلب آستین‌هایی بلند داشت. رنگ این لباس نیز متفاوت و از زرد، صورتی، سرخ، سبز یشمی، تا آبی و رنگ‌های دیگر بود، و می‌توانست با نقوش گیاهی طلایی سوزن‌دوزی شده باشد[۱۲۸۶]. برای روحانیان عصر صفوی این لباس را به صورت گشادتر و بدون نقشی می‌بینیم که اغلب لبهٔ سمت راستی را به زیر بغل سمت چپی با بندینک‌هایی محکم می‌کردند و بدین‌ترتیب یقه هفتی روی

سینه به وجود می‌آوردند. روی این لباس و در کمر شالی نسبتاً بزرگ را چندین بار دور کمر می‌بستند، که به رنگ‌های قهوه‌ای، سفید، نارنجی، سبز و مانند آن بود. گاه بر روی این لباس نیز لباس اصلی و رویی خود را که لباسی بلند، جلو باز و گشاد بود و اغلب آستین‌هایی کوتاه و غیرپوشیدنی داشت، روی دوش می‌انداختند. بر دو لبه کناری این لباس، در محل سینه، اغلب گل‌سینه‌هایی گرد برای بسته شدن دیده می‌شد[۱۲۸۷]. گاهی به جای آن، بالاپوشی بلند و جلو باز را برتن می‌کردند که همیشه آستین‌هایی بسیار بلند و تنگ و غیرپوشیدنی داشت، که از محل شکافی که در بالای آستین به وجود آمده بود، دست‌ها را بیرون می‌آوردند. بدین‌ترتیب، بقیهٔ آستین بلند که گاه تا ساق پاه‌ها نیز می‌رسید، به صورتی آویخته در پشت دست‌ها قرار می‌گرفت. صوفیان، گاه این لباس را تنها و بر بالاتنهٔ عریان خود می‌پوشیدند. رنگ آن نیز، که گاه نقوشی گیاهی بر خود داشت، آبی سیر، قرمز، سبز و مانند آن بود[۱۲۸۸]. استفاده از شال نیز ــ غیر از شال دور کمر ــ در میان علما رایج بود. این شال را بیشتر بر شانه‌ها یا دورگردن می‌انداختند[۱۲۸۹]. آنان همچنین از شلوارهایی سبز، زرد، یا سفید، جوراب‌هایی سیاه یا سفید، کفش‌ها و نعلین‌های زرد یا سفید، که برخی از آنها روی پا را نمی‌پوشاند و نیز چکمه‌های سیاه، کرم، یا زرد نوک‌تیز، در دو نوع پاشنه‌دار و بدون پاشنه، استفاده می‌کردند. علما اغلب، قضیب یا عصایی به دست داشتند[۱۲۹۰].

جنگیان

سرپوش

سرپوش‌ها و لباس‌های جنگیان نیز، به جز مواردی چون کلاه‌خود و زره و ساعدبند، تفاوت چندانی با لباس‌های دیگر مردم نداشت. آنان نیز از دستار تنها در رنگ‌های مختلف[۱۲۹۱]، کلاه‌های استوانه‌ای یا مخروطی لبه‌دار که گاه چاکی در جلوی لبه داشت[۱۲۹۲] یا بستن دستاری به دور شب‌کلاهی به رنگ دیگر، استفاده می‌کردند[۱۲۹۳]. در بیشتر مواقع به جای این شب‌کلاه، دستار خود را به دور کلاه‌خودی که به انتهای میله شکلی خاتمه می‌یافت، طوری می‌پیچیدند که تنها میلهٔ عمودی کلاه‌خود از زیر آن پیدا بود (کلاه قزلباشی). رنگ میلهٔ کلاه‌خود، اغلب قرمز و گاه نیز طلایی، سیاه،

قهوه‌ای و مانند آن بود[۱۲۹۴]. این میله گاه قطر و بلندی بیش از حدی پیدا می‌کرد[۱۲۹۵]. دستارها، گاهی زیر چانه را نیز می‌گرفت. اما مهم‌ترین سرپوش آنان، به‌ویژه هنگام نبرد، خود و کلاه‌خودهای فلزی بود. خودها نوعی زره سر بودند که تمام سر و گردن و گوش‌ها و پشت گردن، گاه تا روی شانه‌ها و سینه را، می‌پوشاندند[۱۲۹۶]. کلاه‌خودها اغلب مخروطی شکل با گوش پوش‌هایی در طرفین بود. در بیشتر مواقع پارچهٔ مثلثی سرخ، یا سبزی بربالای انتهای میلهٔ عمودی آن بسته می‌شد و با پرهایی بلند یا دسته موهای سیاه تزیین می‌شد[۱۲۹۷].

تن‌پوش

لباس‌های زیری و رویی آنان همان لباس‌های معرفی شده در بخش‌های قبلی است. لباس‌های رویی آنان به یکی از چهار نوع کوتاه آستین کوتاه، کوتاه آستین بلند، بلند آستین بلند و بلند آستین کوتاه تقسیم می‌شد، که گاه جلو باز و گاه نیز جلو بسته بود. یا اینکه لبه جلویی لباس جلو باز را به زیر بغل دست چپ با بندینک‌هایی می‌بستند که یقه‌ای هفتی‌شکل روی سینه به وجود می‌آمد[۱۲۹۸]. اما اغلب دامن لباس‌های بلندشان (لبه و قسمت پایین لباس) را در محل شال کمر یا کمربند می‌بستند، تا آزادی عمل بیشتری داشته باشند[۱۲۹۹]. مهم‌ترین تن‌پوش نظامی ایشان پس از کلاه‌خود، زرهی بود که برتن می‌کردند، که یا آستین کوتاه و تا حد زانوان و جلو بسته، و یا کوتاه‌تر و تا حد ران‌ها بود. زره‌های بلندتر، همیشه از کمر به پایین جلو باز بود تا دست و پا گیر نباشد. گاهی صفحه‌هایی گرد و فلزی را در محل سینه و روی زره اضافه می‌کردند[۱۳۰۰]. زره‌هایی که تنها دور گردن و سینه و شانه‌ها را می‌پوشاند، نیز مورد استفاده بود[۱۳۰۱]. نوعی از این زره‌ها کاملاً جلو بسته بود که آنرا از عقب می‌پوشیدند و دگمه‌هایش را پشت بدن می‌بستند[۱۳۰۲]. برای محافظت دست‌ها، از ساعدبندهای فلزی و لولاداری استفاده می‌شد، که در محل مچ دست محکم می‌شد و در بیشتر مواقع تنها پشت دست‌ها را می‌پوشاند و روی دست‌ها (به‌جز مچ دست) همیشه خالی و بی‌حفاظ می‌ماند[۱۳۰۳]. پوششی فلزی یا چرمی یا شاید هم بافته شده از الیاف متراکم گیاهی نیز به پا می‌کردند، که از روی ران‌ها تا ساق پا را فرامی‌گرفت. این پاپوش نیز که تنها روی پا را در قسمت جلو

می‌پوشاند، با بندینک‌هایی به پا بسته می‌شد. بدین‌ترتیب همیشه قسمت عقبی پاها آزاد می‌ماند. برای راحتی کار، نوعی زانوبند نیز در قسمت زانوان آن تعبیه شده بود که اغلب قبه‌ای کوچک و برجسته در جلوی خود داشت[۱۳۰۴]. آنان اغلب شلوارهایی در رنگ‌های مختلف به پا داشتند که یا درون چکمه فرو رفته بود یا درون نوعی جوراب بلند[۱۳۰۵] از کفش‌ها، چکمه‌ها و نوعی گیوه در رنگ‌های مختلف و اغلب نوک تیز نیز استفاده می‌کردند[۱۳۰۶]. شمشیرها درون غلاف‌هایی سیاه در طرف چپ بدن با زنجیره‌هایی از کمربند آویخته می‌شد[۱۳۰۷]. کماندان نیز که در طرح‌ها و با تزیینات مختلفی تهیه می‌شد، در طرف چپ و اغلب بر روی غلاف شمشیر قرار می‌گرفت[۱۳۰۸]. تیردان‌ها را بیشتر از طرف راست کمربند می‌آویختند[۱۳۰۹]. سپرهای گرد و محدبی‌شکل فلزی، چرمی و بافته شده از الیاف متراکم گیاهی نیز مورد استفاده بود[۱۳۱۰]. از تفنگ نیز استفاده می‌کردند[۱۳۱۱].

نوازندگان

سرپوش

دستارهای چهارخانه رنگی را گاه به دور سر می‌بستند[۱۳۱۲]. اما اغلب دستار یک رنگ ساده سفیدی را بر گرد شب‌کلاهی قرمز یا سیاه می‌بستند که می‌توانست بالای آن دسته مویی سیاه نیز قرارگرفته باشد[۱۳۱۳]. یا کلاهی گرد قهوه‌ای یا سبز با لبهٔ زرد بر سر داشتند[۱۳۱۴]. شیوع کلاه قزلباشی نیز در میان نوازندگان دیده می‌شود. دستاری اغلب سفید، یا به‌ندرت آبی را بر گرد کلاه‌خودی می‌پیچیدند که تنها میلهٔ بالایی و عمودی شکل آن مشخص می‌ماند. رنگ این میله اغلب قرمز و گاه نیز سبز بود و می‌توانست با پَر در عقب تزیین شده باشد[۱۳۱۵]. دستار این نوع از سرپوش‌ها، در برخی از مواقع، زیر چانه را نیز می‌گرفت[۱۳۱۶].

تن‌پوش

زیرین‌ترین لباسشان سفید یقه گرد بسته بود. بر آن لباس بلندی بر تن می‌کردند، که در بیشتر مواقع، لبهٔ سمت چپی را به زیر بغل سمت راست می‌بستند و یقه هفتی

شکل بسته‌ای روی سینه به‌وجود می‌آمد. رنگ این لباس نارنجی، سبز، آبی با گل‌های طلایی، سورمه‌ای و یا صورتی با خال‌های سفید بود، که همیشه شال قرمز، بنفش، یا سبزی را روی آن به دور کمر می‌بستند[۱۳۱۷]. گاهی روی این لباس، لباس دیگری می‌پوشیدند که بلند و جلو باز بود، و می‌توانست آستین بلند یا آستین کوتاه باشد. یا نوعی لباس بلند یقه‌دار، که روی سینه‌اش دگمه‌هایی درشت داشت، به رنگ قرمز یا سورمه‌ای می‌پوشیدند[۱۳۱۸]. آنان همچنین از بالاپوش‌هایی بلند و کاملاً جلو باز، که آستین‌هایی بسیار بلندتر از سرانگشتان دست داشت بر تن می‌کردند. رنگ این بالاپوش‌ها، قرمز یا نارنجی با گل‌های طلایی بود[۱۳۱۹]. کفش‌های ایشان مانند کفش‌های توصیف شده در بخش‌های پیشین، نوک‌تیز و قرمزرنگ بود[۱۳۲۰]. آلات موسیقیایی ایشان، دف[۱۳۲۱]، تار[۱۳۲۲]، تار دو شکمه[۱۳۲۳]، قانون[۱۳۲۴]، کمانچه[۱۳۲۵]، نی[۱۳۲۶]، عود[۱۳۲۷]، و چنگ[۱۳۲۸] بود (برای نوازندگان زن به بخش زنان مراجعه شود).

زنان

سرپوش

موها را اغلب در یک یا دو طره بافته شدهٔ بلند، که با حالت قوسی‌شکل زلف‌های بالای گونه و چسبیده به صورت همراه بود، آرایش می‌کردند. گردنبندهای تنگ و دور گردنی یا نوع بلندتر و گشادتری که تا روی سینه می‌آمد، و گوشواره‌های کوتاه و ساده یا بلندتری نیز به خود می‌آویختند[۱۳۲۹]. از سرپوش‌های سادهٔ آنان، دستاری بدون گره بود که بر سر می‌انداختند و دو سر انتهایی و باریک آن در دو سوی سر آویخته می‌ماند، که اغلب با نوار پیشانی‌بندی همراه بود[۱۳۳۰]. یا مقنعه‌ای که تمام سر و گوش‌ها و زیر چانه و گردن را می‌پوشاند و گاه بر آن پیشانی‌بندی طلایی یا مانند آن بسته می‌شد. رنگ این مقنعه‌ها، سفید ساده و یا با خال‌های سیاه و قرمز و مانند آن بود، که گاهی همراه با سرآغوش (= سرآغج) که نوعی گیسوپوش بود، به‌کار می‌رفت[۱۳۳۱]. آنان همچنین نوعی کلاه تخت و مخروطی بسیار کوتاه بر سر می‌گذاشتند، که اغلب اطرافش را دستاری می‌پیچیدند که با زنجیره‌ای مرواریدی یا با دسته مویی سیاه تزیین شده بود[۱۳۳۲]. نوعی تاج مثلثی که در حقیقت کلاه یا نوعی

پیشانی‌بند لبه‌دار بلند بود، هم بر سر می‌گذاشتند[۱۳۳۳]. روسری‌های بلند و نوعی چادرگونهٔ بلند نیز استفاده می‌شد[۱۳۳۴]. تاج‌های کنگره‌دار که کلاهی قوسی و به رنگ قرمز، آبی، سفید، سیاه و مانند آن بود، با لبه‌ای طلایی و کنگره‌دار، که اغلب ادامهٔ آن در پشت سر به صورت پیچ‌داری در می‌آمد، بیشتر به‌وسیلهٔ زنان طبقات بالاتر استفاده می‌شد[۱۳۳۵].

تن‌پوش

بر روی زیرین‌ترین تن‌پوش، که سفید، سیاه، نارنجی، زرد، سیاه و مانند آن بود، لباس آستین بلند یا آستین کوتاهی را به تن می‌کردند، که هم در رنگ تنوع بسیاری داشت و هم در نوع دوخت و تزیینات آن[۱۳۳۶]؛ اما نوع رایج‌تر لباسی بلند و تنگ و جلو بسته با آستین‌هایی بلند بود، که بر روی آن لباس رویی و اصلی خود را که اغلب آستین‌هایی بلند داشت و تنگ و چسبان بود می‌پوشیدند. مهم‌ترین ویژگی این لباس، چاکی بزرگ و فراخ بود که از بالای یقه تا حدود شکم ادامه داشت[۱۳۳۷]. گاه بر روی این لباس‌ها، بالاپوش بلند و جلو باز و آستین کوتاه یا آستین بلندی با آستین‌هایی تنگ و غیرپوشیدنی بر تن می‌کردند[۱۳۳۸]. نوع دیگر این بالاپوش‌ها بسیار کوتاه و تنگ و آستین بلند بود، درست مانند کت‌های امروزی[۱۳۳۹] شلوارهای ایشان سفید و طلایی، سرخ و سفید، آبی با خال‌های طلایی، قرمز و مانند آن بود که هم نوع تنگ و چسبانش را می‌پوشیدند و هم نوع گشاد آنرا. در زنان طبقات بالا، این شلوار اغلب درون چکمه‌ای فرو رفته بود[۱۳۴۰]. پوشیدن دامن‌های بلند و گشاد و پف کرده که سطح آنرا سوزن‌کاری و نگین‌دوزی‌های بسیار فرا گرفته بود، نیز مورد استفاده قرار می‌گرفت[۱۳۴۱]. کمربند یا شال کمرهای مختلفی را بر لباس رویی و اغلب بر لباس زیری خود به دور کمر می‌بستند، که تزیینات دایره‌شکلی با گل‌های چند پر طلایی داشت[۱۳۴۲]. کفش‌ها و چکمه‌های آنان نوک‌تیز و اغلب پاشنه‌دار سیاه، قرمز، سفید، زرد و مانند آن بود، که گاهی به همراه نوعی جوراب به پا می‌کردند[۱۳۴۳]. در مچ دستانشان دستبندهای فلزی و در مچ پاهایشان خلخال‌های طلایی یا نقره‌ای داشتند و با حنا بستن دستان و سرانگشتان خود را قرمز می‌کردند[۱۳۴۴].

مردان

سرپوش

مانند دوره‌های پیشین بی‌سرپوش بودن کاری غیرعادی و توهین‌آمیز قلمداد می‌شد. حتی بر سر نوجوانان و کودکان نیز کلاه‌های مخروطی و انواع دیگر سرپوش‌ها دیده می‌شد[۱۳۴۵]. این دستارها را به شیوه‌های مختلفی، کوچک یا بزرگ، پرچین یا کم چین، ساده یا همراه تزیینات دیگر به‌کار می‌بردند. رنگ آنها اغلب سفید، آبی، سرخ، زرد، قهوه‌ای و مانند آن بود[۱۳۴۶]. در بیشتر مواقع این دستار را بر گرد کلاهی می‌بستند. وقتی شاه عباس در حدود ۱۰۱۲ق از اصفهان به تبریز آمد، ساکنان محل کلاه‌های ویژهٔ صفوی خود را که در دوران اشغال عثمانیان مخفی کرده بودند، پس از بیست سال بر سر نهادند و با خوشحالی به پیشواز شاه رفتند[۱۳۴۷]. نوعی کلاه مخروطی شکل را نیز که به سبب شلی بالای کلاه به طرف پایین می‌افتاد، تنها یا با پیچاندن شالی کوتاه به دورش بر سر می‌گذاشتند. این نوع از کلاه‌ها اغلب خال‌دار بود[۱۳۴۸]. کلاه‌هایی با یک لبهٔ پشمی کلفت، کلاه‌های لبه‌دار معمولی[۱۳۴۹]، یا کلاه‌های تیموری که چاکی در لبه داشتند نیز به‌کار می‌رفت. در این نوع اخیر، گاه یک نیمهٔ لبهٔ کلاه را از محل چاک آن به طرف پایین می‌کشیدند که بدین ترتیب کلاه تنها لبه‌ای در نیمهٔ عقبی خود داشت[۱۳۵۰].

تن‌پوش

لباس‌های مردم عادی تفاوت قابل توجهی با طبقات بالاتر، از حیث رنگ یا دوخت نداشت. آنچه این تفاوت را بیشتر می‌کرد، تفاوت در نوع پارچه بود. بر اساس مشاهدات شاردن، دهقانان زیورآلات نقره و گاه طلا برخود می‌آویختند، لباس‌های خوب می‌پوشیدند و کفش‌های خوب به پا می‌کردند[۱۳۵۱]. لباس‌های زیری ایشان اغلب بلند با آستین‌هایی بلند و در دو نوع جلو بسته و جلو باز بود. لباس رویی نیز که از اهمیت بیشتری برخوردار بود، می‌توانست لباسی بلند و یا کوتاه (تا زانوان و یا حتی کوتاه‌تر) با آستین‌هایی بلند یا کوتاه باشد. رنگ‌های این لباس‌ها نیز متنوع و گونه‌گون بود. از کمربند یا شال‌های کمر نیز استفاده می‌شد. اگر لباس رویی جلو باز بود، شال را بر

روی لباس زیری به دور کمر می‌بستند؛ اما اگر لباس رویی جلو بسته بود، شال یا کمربند بر لباس رویی بسته می‌شد. گاه دو شال کمر را که دو رنگ مختلف داشتند توأمان و در کنار هم به دور کمر می‌بستند[۱۳۵۲]. گاه در هنگام کار، لبهٔ پایین لباس بلند خود را بالا آورده و در محل کمربند یا شال کمر محکم می‌کردند تا آزادی عمل بیشتری داشته باشند[۱۳۵۳]. از شال‌ها، غیر از بستن به دور کمر، گاه به صورت انداختن بر شانه یا به دور گردن نیز استفاده می‌کردند[۱۳۵۴]. پوشیدن بالاپوش‌هایی که آستین‌هایی بلندتر از سرانگشتان دست داشت نیز، هرچند میان ایشان شایع نبود، به‌کار می‌رفت[۱۳۵۵]. شلوارها گشاد یا اغلب تنگ و چسبان بود[۱۳۵۶]، و غیر از نوع بلند، نوع کوتاه آنکه تا پایین یا بالای زانوان می‌رسید نیز پوشیده می‌شد. پوشیدن نوعی دامن میان مردان، هرچند مرسوم نبود، به‌کار می‌رفت[۱۳۵۷]. کفش‌ها نیز اغلب با کف ساده و نوک‌تیز یا به صورت چکمهٔ بلند و یا نیمه‌بلند و گاه پاشنه‌دار بود[۱۳۵۸]. هنگام حرکت اگر وسایل مختصری داشتند، آنها را در پارچه‌ای گذاشته و از شانه خود در عقب بر روی سینهٔ خود کشیده و گره می‌زدند[۱۳۵۹].

سوگواری و مجازات

مردگان را در پارچه‌های سفید دفن می‌کردند[۱۳۶۰]. شاه اسماعیل پس از شکست در چالدران، به عزاداری پرداخت. او خرقهٔ سیاه پوشید و عمامهٔ سیاه برسر نهاد. حتی پرچم‌ها را نیز سیاه کردند[۱۳۶۱]. علاءالدوله در مرگ فرزندانش، لباس خود را درید و به در آورد و نمدهای سیاهی را بر سر و دوش خود انداخت و بر خاک نشست[۱۳۶۲]. غیر از رنگ سیاه، از لباس‌های آبی سیر یا نیلی هم استفاده می‌کردند[۱۳۶۳]. گاه هنگام زیارت برخی از مرقدها، سر و پای را برهنه می‌ساختند[۱۳۶۴]. میانجی‌گران هنگام شفاعت، سر را برهنه می‌کردند. امان‌خواهان، شمشیر یا شمشیر و ترکش در گردن می‌آویختند. اصطلاح دیوان کردن، مجازات رساندن را می‌رساند. مقصران را گاه ازار، از پا به در می‌آوردند، در قفس آهنین می‌انداختند، داغ می‌نهادند، یا ریش تراشیده و لباس زنانه بر تنشان می‌کردند و سوار بر درازگوشی می‌گرداندند[۱۳۶۵]. یا دست‌ها را از پشت بسته، با طنابی می‌کشیدند[۱۳۶۶].

توضیحاتی پیرامون پیشه‌ها، بازارها و قیمت‌های البسه

شهرهای بسیاری در ایران دورهٔ صفوی، به تولید منسوجات مختلف مشغول بودند. در کتب جغرافیایی و سفرنامه‌ها، نام بسیاری از این نواحی آمده است، که در اینجا تنها به برخی از آنها اشاره می‌شود. تبریز، پایتخت اولیه، به بافتن پارچه‌هایی با تصاویر انسانی و تجارت ابریشم و تولید رنگ قرمز مشغول بود[۱۳۶۷]. در خوی نیز رنگ سرخ لاکی تهیه می‌شد که آنرا به هرمز و از آنجا به هند می‌بردند[۱۳۶۸]. در قراباغ ابریشم‌هایی معروف به کناری[۱۳۶۹] (نام دژی در آنجا) تولید می‌شد[۱۳۷۰]. کاشان و یزد مراکز تولید انواع منسوجات از جمله مخمل بود. جانمازهای مخملی و عنابی‌رنگ یزد، که با گل‌های بزرگ ساقه‌بلند طلایی، یا برگ سبز، تزیین شده بود، گاه از سوی سفرای شاه عباس به حکمرانان ونیز هدیه می‌شد. یکی از قدیمی‌ترین پارچه‌های ابریشمی تاریخ‌دار این دوره، که نام بافندهٔ آن، میرنظام، نیز روی پارچه آمده است، و رقم ۹۵۶ق دارد، و زمانی ضریح امام هشتم شیعیان را در مشهد می‌پوشاند، بافته شدهٔ رشت است[۱۳۷۱]. خراسان نیز به تولید ابریشم شهرت داشت[۱۳۷۲]. در دورهٔ شاه عباس و با پایتخت شدن اصفهان، کارگاه‌های نساجی بی‌شماری در اصفهان و نواحی اطراف آن پدید آمد. برخی از این کارگاه‌ها، به عنوان نمونه در اصفهان یا یزد، زیر نظر مستقیم حکومت اداره می‌شدند. شال‌باف‌خانهٔ اصفهان را که به تولید پارچه‌های ابریشمین و زری مشغول بود، مکانی بزرگ توصیف کرده‌اند. طرح‌ها و نقش‌های پارچه‌ها را، ملک‌التجار که سرپرستی این مکان و دیگر کارگاه‌های بافندگی، صباغی، شمشیر و چاقوسازی و ابریشم‌دوزی و تهیهٔ لباس را برعهده داشت، انتخاب می‌کرد. حلاج‌خانه که محل زدن پنبه‌ها بود، خیاط خانه که لباس‌های اصلی دربار را می‌دوخت، جوراب‌دوزخانه که با پشم فرنگی جوراب درباریان را تولید می‌کرد، کفش‌دوزخانه، و طلادوزخانه که کارهای تزیینی روی پارچه را انجام می‌داد، و پوستین‌دوزخانه، از قسمت‌های دیگری بود که ملک‌التجار بر آنها نظارت داشت[۱۳۷۳]. نقوش منسوجات این زمان اغلب، مناظر طبیعی، انواع گل‌ها به‌ویژه سوسن، زنبق و گل سرخ، و حیواناتی چون شیر و خرگوش و آهو و طوطی، درختانی مانند سرو و نارون و همچنین برداشت‌هایی از داستان‌های *شاهنامه* بود. نام تعدادی از نساجان معروف آن دوره را که نام خود را بر پارچه‌های بافت خودشان نوشته‌اند، می‌شناسیم. این پارچه‌ها

امروزه در موزه‌های داخل و خارج پراکنده‌اند[۱۳۷۴].

بالاپوش‌های ابریشمی و کت‌مانندی که مملو از نقوش انسانی و گیاهی‌اند، و بسیار هنرمندانه تهیه شده‌اند، از آن جمله‌اند[۱۳۷۵]. تجارت منسوجات و ابریشم در این زمان تجارت مهم و پرسودی بود، تا جایی‌که یکی از بزرگ‌ترین منابع مالی حکومت به شمار می‌رفت. مقادیر زیادی از منسوجات و ابریشم، از طریق گیلان به مسکو و از آنجا به لهستان و سایر کشورهای اروپایی فرستاده می‌شد[۱۳۷۹]. سود معاملات ابریشم و منسوجات دیگر، باعث شد تا کمپانی هند شرقی در شیراز و اصفهان کارگاه‌های تولید پارچه راه‌اندازی کند. نوشته‌اند کیفیت این پارچه‌ها، پست‌تر از پارچه‌های ایرانی بوده، و گاهی که به سربازان صفوی به جای مواجب، مقداری از این پارچه‌ها را می‌داده‌اند، سربازان در خیابان‌ها به بازرگانان انگلیسی، به دلیل کیفیت پست پارچه‌ها، دشنام می‌دادند[۱۳۷۷]. خلعت شاهانه، مرکب از تاج و جقه و کمرشمشیر مرصع، و کمرخنجر مرصع و بالاپوش و قبا و مانند آن بود. کپچاچ‌خانه محل نگهداری این لباس‌ها بود. اگر شخص شاه خود این هدایا را می‌داد، باعث نهایت خوشحالی گیرنده می‌شد[۱۳۷۸]. در این دوره، مالیات‌ها را گاه با انواع قماش و شال و دیگر منسوجات پرداخت می‌کردند[۱۳۷۹]. در مراسم رسمی، پیش پای میهمانان عالی مقام، پارچه‌هایی را بر زمین فرش می‌کردند[۱۳۸۰]. مانند دوره‌های قبل جاسوسان و فراریان اغلب در لباس صوفیان و دراویش در می‌آمدند.

دورهٔ افشار تا قاجار

پادشاهان و حاکمان

سرپوش

نادر کلاهی استوانه‌ای نسبتاً بلند را رواج داد، که قسمت بالایی آن به چهار گوشه یا ترک قوسی‌شکل کوچک ختم می‌شد، و اغلب شالی را دورش می‌پیچیدند. نوع کوتاه‌تر، یا سفید و بلند آنرا که لبه‌اش نگین‌دار و همراه جقه و دسته مویی سفید بود، نادر شاه بر سر می‌گذاشت. این کلاه لبهٔ باریک و کوچکی داشت، که گاه در قسمت عقب سر بهتر دیده می‌شد. البته نادر، نوعی کلاه مخروطی نسبتاً بلند را که بالایش بریده شده

بود، و با جقه و دسته مویی سیاه در جلو تزیین شده بود، نیز برسر می‌گذاشت. نوع قرمز رنگ آنرا که شال باریک سفیدی به همراه نوار باریک‌تر طلایی روی آن بسته شده بود، نیز استفاده می‌کرد. گاهی این کلاه خاکستری و شال روی آن طلایی بود[۱۳۸۱]. در دورهٔ زندیه چهارترکی بالای این کلاه حذف شد و بدین‌ترتیب بام کلاه صاف گردید. تفاوت دیگر این بود که حالت مخروطی کلاه نادری نیز تبدیل به کلاهی استوانه‌ای و بلند شد. شال دور کلاه نیز بزرگ‌تر و پهن‌تر گردید که از آن جمله سرپوش کریم خان زند و لطفعلی خان است، اما هنوز از شال‌های باریک‌تر نیز استفاده می‌شد. رنگ کلاه قرمز بود، که همراه با شال نارنجی یا زرد و نوار یراق‌دوزی شدهٔ سفیدی بر شال، استفاده می‌شد[۱۳۸۲]. اما در دورهٔ قاجار، کلاه استوانه‌ای‌تر و بلندتر با برشی کج در قسمت بالای خود و اغلب به رنگ سیاه و تزیینات نگین کاری بود. هرچند کلاه مخروطی سیاه و ساده‌ای به سر می‌گذاشتند، یا از سرپوش‌های سرخ یا سیاه نگین‌دار، یا نقوش دایره‌ای سیاه که اغلب بالای گوش‌ها زایده‌ای داشت، نیز استفاده می‌شد[۱۳۸۳]، تا مدت‌ها شاهزادگان قجری از سرپوش‌های زندی، شامل کلاه بلند و استوانه‌ای قرمز و بستن شال نارنجی به همراه نوار باریک تزیینی به دور آن استفاده می‌کردند[۱۳۸۴]. کلاه رسمی آنان به‌ویژه در دورهٔ قاجار، تاج‌های کنگره‌داری بود که با انواع نگین‌های رنگی کوچک و بزرگ و جقه و پر آراسته می‌شد. رنگ این تاج‌ها اغلب طلایی، سبز یشمی، قرمز و مانند آن بود. اما ظاهراً در دورهٔ افشار، تاج‌ها بیشتر غیر کنگره‌ای یا با کنگره‌های ریزتر و کوچک‌تر بوده‌اند[۱۳۸۵].

تن‌پوش

لباس‌های زیرین آنان اغلب آستین بلند و یقه گرد بسته، به رنگ قرمز با خال‌های طلایی، آبی، سفید، قهوه‌ای و مانند آن بود، که معمولاً لبه آستین آنها، روی دست، سمبوسه‌ای کوچک و قسمت پشت دست‌ها (روی ساعد) شکاف دگمه‌داری داشت. روی آن، لباس بلند آستین بلند و جلو بازی می‌پوشیدند که روی آنرا با انواع نگین‌های رنگی و نقوش ترنجی و لچکی تزیین می‌کردند. این نگین‌کاری‌ها بیشتر روی سینه، شانه‌ها و لبه‌های لباس دیده می‌شد. رنگ آنها نیز قرمز، سورمه‌ای، سبزیشمی، یا راه‌راه سرخ و

سفید و مانند آن بود. یا اینکه بالاپوشی جلوباز و بی‌آستین یا آستین سرخود می‌پوشیدند. نوعی از این لباس‌ها که با گذشت زمان رواج بیشتری یافت، بالاتنه را تنگ می‌گرفت اما از کمر به پایین بسیار گشادتر و چین‌دارتر می‌شد[۱۳۸۶]. نوع قجری آن در حقیقت کت تنگی بود که از پشت و یک طرف پهلو، به دامن گشاد و بلندی دوخته شده بود. این کت تکهٔ اضافه‌ای داشت، که هنگام بسته شدن به روی طرف دیگر سینه رفته و در آنجا بسته می‌شد. بدین‌ترتیب یقه‌ای باز و چهارگوش روی سینه به وجود می‌آمد. شال یا کمربند نگین‌کاری‌شده‌ای، که اغلب خنجر یا شمشیری به آن بود، نیز بر آن می‌بستند[۱۳۸۷]. در زیر این لباس‌ها، شلوارها و جوراب‌هایی تنگ به رنگ آبی، سفید، زرد، و قرمز به پا می‌کردند. کفش‌های آنان چکمه‌های بلند سفید، سیاه، قرمز، یشمی و گاه نوک برگشته، یا کفش‌هایی با پاشنه‌های بلند و باریک بود، که قسمت اصلی آنها به طرف پایین یا داخل قوس برمی‌داشت. ظاهراً راه رفتن با آنها قدری سخت بوده است[۱۳۸۸].

بزرگان و درباریان

سرپوش

در ابتدا، کلاه‌های گرد و استوانه‌ای سیاه‌رنگی را که بالایشان صاف بود استفاده می‌کردند. شال پهن و سیاه، نارنجی، زرد، یا سفیدرنگی را به دور آن بسته و اغلب نوار باریک‌تری را نیز که غیر از رنگ کلاه بود، بر آن می‌بستند؛ مانند حاج ابراهیم خان کلانتر[۱۳۸۹]. نوع سادهٔ آنها را بدون بستن شال نیز استفاده می‌کردند. این دو نوع را تا مدت‌ها در دربار قاجار بر سر بزرگان می‌توان دید، از جمله بر سر میرزا ابوالحسن خان شیرازی، یا صدراعظم، صدراصفهانی و همچنین بر سر تعدادی از شاهزادگان و دیگر بزرگان قجری[۱۳۹۰]. از کلگی‌های نیم‌گرد و مخروطی کوتاه یا بلندتر نیز که اغلب سیاه رنگ بودند بر سر می‌گذاشتند، همچون کلاه تقریباً مخروطی‌شکل حاج میرزا آقاسی[۱۳۹۱]. نوع شل و اغلب راه‌راه برخی از آنها که همیشه شال یا نواری سفید یا طلایی به صورت کج بر آن بسته شده بود، و نوع رسمی‌ترش که به همان صورت کج، اما آهاردار و ترک ترک بود نیز استفاده می‌شد. خدمهٔ دربار از کلگی‌های مخروطی‌شکل که به عقب افتاده بودند، یا نوعی کلاه لبه‌دار، بیشتر استفاده می‌کردند[۱۳۹۲]. در دورهٔ قاجار رفته رفته

استفاده از کلاه استوانه‌ای سیاه و بلندی که بالایش یا برشی کج داشت یـا وسـط آن قدری تو رفته بود رواج یافت[۱۳۹۳].

تن‌پوش

لباس‌های زیرین آنها اغلب یقه گرد و به رنگ سفید یا راه‌راه زرد، یا مانند خدمـهٔ دربار، قرمز یا نارنجی بود. لباس اصلی، اغلب لباسی بلند و جلو باز بود که همیشه لبه سمت چپی را به زیر بغل سمت راست با بندینک‌هایی محکم می‌کردند. بدین‌ترتیب، یقه هفتی روی سینه و چاکی در پهلوی راست (از کمر به پایین) به وجود می‌آمد. یا لباس کوتاه‌تری که تا زانوان یا کمی کوتاه‌تر بود و کاملاً جلو باز و به رنگ خاکستری می‌پوشیدند. البته بر هر دو نوع این لباس‌ها، یک شال یا دو شال را دور کمر می‌بستند. نوعی از این لباس اخیر، کاملاً شبیه به یک کت تقریباً بلند بود با لبهٔ برگشته در رنگ‌های، سبز، زرد و برای برخی از خدمتکاران دربار، بنفش یا صورتی و مانند آن بود، که اغلب روی سینه آن خط دگمه‌های افقی و طلایی‌رنگی دوخته بودند، و بدون شال یا همراه شال پوشیده می‌شد. از بالاپوش‌های دیگر آنها نوعی جلو باز و آستین سرخود بود. رنگ آنها اغلب سفید، زرد، و مانند آن بود که با نقوش گل‌های رنگی تزیین می‌شد و بلندی آن تا ران‌ها می‌رسید[۱۳۹۴]. از لباس‌های بلنـد و جلـو بسـته‌ای کـه بالاتنـهٔ آنهـا تنـگ و چسبان بود اما از کمر به پایین گشادتر و چین‌دارتر می‌شـد نیـز بـه تـن مـی‌کردنـد، همچون لباس حاج ابراهیم خان کلانتر، با نقش جقه و ترنج، که بر آن بالاپوش جلو باز و آستین کوتاهی پوشیده بود[۱۳۹۵]. جلودارهـا گـاه لباسـی ماننـد دوره‌هـای قـدیمی‌تـر می‌پوشیدند که شامل لباس آستین بلند آبی‌رنگ و کوتاهی تا کمر بود کـه بـه طـرف پایین گشادتر می‌شد، اما فقط قسمت عقب لباس تا زانوان ادامه داشت، زیـرا جلـوی این لباس برش خورده و تا ران‌ها را می‌پوشاند. این لباس اغلب با شـلوار قرمـزی کـه درون جوراب زردرنگ تنگی فرو رفته بود، همراه بود[۱۳۹۶]. شلوارهای قرمـز و سـفید و مانند آن نیز استفاده می‌شد. گاه شال‌های بسته به دور کمر را به شکلی گره می‌زدند که دو انتهای آن به صورت آویخته و بلند، در جلو دیده می‌شد. از کفش‌های قرمز یـا زرد رنگ و پاشنه‌داری که قوسی آن به طرف داخل بـود و لبـه روی پـای آن قـدری

بالاتر آمده بود، یا نوعی که زایده‌ای لبه‌مانند در عقب خود داشت، استفاده می‌کردند. همچنین چکمه‌های بلند قرمز یا سیاه‌رنگ، یا نعلین‌های پاشنه‌داری که نوک تیزشان به طرف بالا برگشته بود به پا می‌کردند[۱۳۹۷].

علما

سرپوش

گاه دستار سیاه، یا صورتی پهنی را بر سر داشتند. گاهی در زیر آن عرقچین قرمز، سیاه، سفید یا زردی می‌گذاشتند. در برخی اوقات، ادامهٔ دستار به زیر چانه برده می‌شد. گاه نیز بخشی از دستار را به صورت آویخته‌ای در پهلوی سر یا پشت سر می‌آویختند[۱۳۹۸].

تن‌پوش

لباس بلندی که لبهٔ سمت چپی به زیر بغل سمت راستی بسته می‌شد، و لبهٔ رویی آستین‌هایش سمبوسه‌ای بود، به رنگ بنفش و مانند آن، با شال سبز یا سیاهی دور کمر، به تن می‌کردند. روی این لباس، بالاپوش گشاد و جلو باز و بلندی که آستین‌های بسیار بلند و غیر پوشیدنی داشت، به رنگ آبی به تن می‌کردند. این بالاپوش را که دو دگمهٔ درشت روی سینه برای بستن داشت، اغلب بر دوش می‌انداختند. یا اینکه لباسی سبز با خال‌های سرخ می‌پوشیدند، که روی سینه‌اش دگمه‌هایی بسته شده داشت و شالی طلایی دور آن بسته، شال دیگر را بر شانه‌ها می‌انداختند. نوعی از این بالاپوش‌ها آستین‌هایی گشاد و گاه به رنگ صورتی بود. پاپوش‌های آنان اغلب، کفش‌های قهوه‌ای و مانند آن بود[۱۳۹۹].

نوازندگان

سرپوش

اغلب دستاری سفید را بر سر می‌بستند که گاه به صورت سه قسمتی، یکی بالای سر و دو تای دیگر در طرفین سر قرار می‌گرفت[۱۴۰۰].

تن‌پوش

به نظر می‌رسد، گاه به جای پیراهن زیرین، نوعی پیش‌بند سینه سفید، به دور گردن می‌بستند. روی آن، لباس بلند و اصلی خود را که آستین‌هایی بلند داشت می‌پوشیدند. این لباس از بالا تا کمر جلو باز با لبه‌ای حاشیه‌دوزی و یقهٔ باریک برگشته و اغلب به رنگ صورتی، بنفش و یا قرمز بود، و روی آنرا اغلب با شالی محکم می‌کردند. یا اینکه بر این لباس، لباس بلند و جلو باز و آستین کوتاهی به رنگ آبی آسمانی می‌پوشیدند[۱۴۰۱].

جنگیان

سرپوش

بر سر سپاهیان نادر، کلاه چهارترک نادری را می‌توان دید[۱۴۰۲]. البته سرپوش جنگی ایشان کلاه‌خودی نیم‌گرد بود که گاه با میله‌ای کوتاه و عمودی بر بالایش، به صورت مخروطی‌شکل دیده می‌شد. از اطراف این خود، زرهی که تمام پشت گردن و روی گوش‌ها را می‌گرفت، و گاه انتهای طرفین آن به منگوله‌هایی ختم می‌شد، بیرون آمده بود[۱۴۰۹]. گاه نیز نوعی گوش‌پوش به صورت بیضی کشیده‌ای به آن متصل بود[۱۴۰۴]. در بیشتر مواقع به دور لبهٔ کلاه‌خود، شالی رنگی بسته می‌شد که ادامهٔ آن در پشت سر آویخته می‌ماند. بالای آنها نیز با دسته موهای سیاه و پرهای سفید تزیین می‌شد. عقب این کلاه‌خودها نیز صفحهٔ کوچک لوزی‌شکل طلایی وصل شده بود[۱۴۰۵].

تن‌پوش

لباس آستین بلند بنفش، آبی و یا قرمزی به تن می‌کردند که تا زانوان می‌رسید و بر آن شالی رنگی می‌بستند، که به آن ابزار جنگی خود را می‌آویختند. نوعی کمربند بسیار پهن و ظاهراً فلزی یا چرمی نیز گاه بالای شال می‌بستند. نوع آستین کوتاه این لباس نیز استفاده می‌شد، که در این صورت، زیر آن لباس آستین بلندی که بلندی آن نیز بیشتر بود می‌پوشیدند. زره‌های آنان اغلب آستین کوتاه و تا حد ران‌ها بود،

که با دگمه‌هایی روی سینه بسته می‌شد و کمربند سگک‌داری بر آن می‌بستند. روی سینهٔ این زره‌ها اغلب صفحه‌ای چهارگوش فلزی نصب شده بود. برخی از این زره‌ها بافتی درشت‌تر، یا بافتی مانند فلس ماهی داشت. ساعدپوش‌هایی که تنها پشت دست را، از مچ تا آرنج می‌گرفت و قسمت روی دست را خالی می‌گذاشت و با بندهایی به دور ساعد محکم می‌گشت، بخشی از لباس زرهی آنان بود. نوعی پاپوش نیز که آن هم تنها قسمت جلویی پا را از زانوان تا پایین می‌پوشاند، با پنج بندینک به پا محکم می‌شد. نوعی از این ساق‌بندها، همراه با زانوبندهایی قبه‌ای نیز، استفاده می‌شد. شلوارهای گشاد یا تنگی که رنگ آنها قرمز، آبی، زرد و سبز و مانند آن بود، به پا می‌کردند. این شلوارها همیشه در محل زانوان یا پایین‌تر، درون جوراب‌هایی بلند و چسبان یا مستقیم درون چکمه‌های بلند فرو می‌رفت. این جوراب‌ها، سبز، آبی، قهوه‌ای یا زردرنگ بود. کفش‌ها و چکمه‌ها نیز اغلب سیاه، زرد، یا قهوه‌ای نوک‌تیز پاشنه‌دار بود، که گاه نوک آنها قدری به طرف بالا برگشته بود[۱۴۰۶].

زنان

سرپوش

گاه توری‌خانهٔ درشت قرمزی را بر سر می‌گذاشتند، که حاشیهٔ نواری‌شکل طلایی داشت، و ادامهٔ آن تا حدود ران‌ها می‌رسید. این توری در محل گوش‌ها روگوشی‌های مثلثی‌شکل صورتی‌رنگی و دور سر نیز نوار طلایی و نگین‌داری داشت. یا اینکه کلاهک یا دستارمانندی را در زیر این توری بر سر می‌گذاشتند[۱۴۰۷]. گاهی تنها پارچه‌ای قرمز یا زرد را که همراه با نوار پیشانی‌بندی بود بر سر می‌بستند[۱۴۰۸]. از کلاه‌های قرمز نقش‌دار، یا کلاه‌های درویشانهٔ مخروطی نگین‌دار نیز استفاده می‌شد[۱۴۰۹]. مقنعه‌های سفید خال‌دار، با لبهٔ ریشه‌دار، که گاهی در زیر آن روسری صورتی رنگی دیده می‌شد، نیز به‌کار می‌رفت[۱۴۱۰]. در منزل زنان طبقات بالا، گاه تنها زنجیره‌ای از مرواریدها به همراه نگین و جقه بر سر داشتند[۱۴۱۱]. از نیمه‌های این دوران بود که بر سر انداختن روبندهٔ سفید و بلندی که تمام صورت را تا کمر می‌پوشاند، و جلوی چشم‌های آن توری

بود، همراه با چادری سیاه، یا بنفش یا نیلی و بلند رواج یافت[۱۴۱۲].

تن‌پوش

بر لباس‌های آستین بلندی که یقهٔ گرد آن با دگمه‌ای روی سینه بسته شده بود، و ادامهٔ آن از سینه به پایین جلو باز و چاک‌دار می‌ماند، لباس دیگری می‌پوشیدند. این لباس رویی «ارخالق» یا بالاپوش جلو باز و بی‌دگمه و آستین بلند با سرآستین‌های سمبوسه‌ای بود، که اغلب انتهای لبه را با بندی به دور انگشت شصت دست می‌انداختند تا لبهٔ سمبوسه‌ای درست پشت دست‌ها قرار گیرد[۱۴۱۳]. نوع آستین کوتاه آن نیز که نوعی «کلیجه» بود پوشیده می‌شد. قسمت پایین‌تنه را دامن بلند و گشاد قرمز، سورمه‌ای، آبی، قهوه‌ای و مانند آن که لبهٔ حاشیه‌دار پرکار و گلابتون‌دوزی داشت، فرا می‌گرفت[۱۴۱۴]. از لباس‌های رویی دیگرشان، نوعی کت‌مانند بود که اغلب با بستن شال یا کمربند نگین‌داری، دو لبهٔ آن در قسمت شکم به روی هم می‌آمد، اما بالا و پایین آن جلو باز می‌ماند. نوعی از این لباس، چاکی در آستین‌ها، از آرنج به پایین داشت که دست‌ها را از آن بیرون می‌آوردند، یا اینکه لبهٔ آنرا برگردانده و تا آرنج بالا می‌آوردند و در آنجا با سنجاق نگین‌داری می‌بستند. رنگ آنها اغلب قرمز، آبی تیره، سورمه‌ای و مانند آن بود و اغلب روی شانه‌ها، سینه و سرمچ‌ها و بازوان آنها آکنده از نگین‌های رنگی بود. دوخت این کت‌ها به گونه‌ای بود که کاملاً تنگ و چسبان در می‌آمد و تنها قسمت پایین آن قدری گشادتر بود. اما نوع گشادتر و بلندتر و ساده‌تر و بدون نگین‌کاری آنها که اغلب رنگ صورتی، قرمز، بنفش و مانند آن داشت، نیز استفاده می‌شد، که همواره شال بلندی در کمر آنها می‌بستند و دو انتهای آنرا آویخته می‌گذاشتند. این آویخته‌ها گاه همراه با آویزه‌های لوزی‌شکلی بود که «سالامه» خوانده می‌شد[۱۴۱۵]. شلوارهای تنگ و چسبان و بلندی که اغلب راه راه‌های کج سفید و طلایی، یا مانند آن داشت و مملو از نگین‌کاری بود، و همچنین نوع گشاد آنرا به پا می‌کردند. آنان از نعلین‌ها یا ساغری‌های نوک برگشته‌ای که روی پا را نمی‌گرفت، یا کفش‌های پاشنه‌دار و بی‌پاشنه‌ای که معمولاً نوک‌تیز بود، یا نوعی از آنها که بدون پاشنه پشت بود، به پا می‌کردند[۱۴۱۶].

مردان

سرپوش

از کلاه‌های چهارترک نادری یا به قول اوتر، کلاه‌های نوع تهماسپ‌قلی که همیشه دورشان شالی بسته بود، استفاده می‌شد. تقریباً همین کلاه، اما بدون ترک‌های بالایی و با همان شال یا نوارهای بسته شده روی آن در دورهٔ بعد مورد استفاده قرار گرفت. دستارهای آنها بنفش، زرد، قرمز، قهوه‌ای و یا سیاه و سفید بود، که گاه کوچک و گاه بزرگ بسته می‌شدند و ادامهٔ آنرا نیز آویخته می‌گذاشتند. کلاه‌های نیم‌گرد معمولی یا قدری مخروطی‌شکل و نوع بلندتر آنها که لبه‌ای از پوست گوسفند بر آن بسته می‌شد، از دیگر سرپوش‌های آنان بود. گاه نیز، عرقچین‌های رنگی بر سر گذاشته دورش را دستاری به رنگ دیگر می‌بستند[۱۴۱۷].

تن‌پوش

لباس‌هایی با آستین‌هایی اغلب بلند که تا کمر یا ساق پاها را می‌گرفت و رنگ‌های مختلفی چون سبز، آجری، قرمز، سفید و آبی سیر و مانند آن داشت، به تن می‌کردند. پایین‌تنه هم با شلوارهای گشاد آبی، یا نوع کوتاه‌تر آن و به رنگ سفید پوشیده می‌شد. بر آنها بالاپوش‌هایی تا زانوان یا تا ساق پاها به تن می‌کردند که جلو باز بود و با شالی دور کمر محکم بسته می‌شد. کفش‌های آنان کفش‌هایی راحت و ساده و اغلب کف تخت و گیوه‌ای شکل بود[۱۴۱۸].

پی‌نوشت

1. Ghirshman, 203-251;

مجمل‌التواریخ، ۶۲-۸۳؛ حمزهٔ اصفهانی، ۴۰- ۶۰

۲. در باب قلنسوه نک: ادامهٔ مقاله

۳. عباد بن زیاد (برادر عبیداللّه بن زیاد) والی سیستان، در فتوحات نواحی شرقی ایران، وقتی مردم قندهار را دید که کلاه‌های بلند بر سر خود گذاشته‌اند (قلانس اهلها طوالا) به تقلید از ایشان کلاهی ساخت که به نام خود او «عبادیه» شهرت یافت، نک: بلاذری، ۶۱۰، حسین بن علی امام سوم شیعیان، در روز عاشورا کلاه برنس خزی بر سر داشت که با شمشیر دشمنان دریده شد و پس از آن قلنسوهی که بر آن عمامه بسته بود بر سر گذاشت، نک: دینوری، ۲۵۸م به نظر می‌رسد سابقهٔ استفاده از این نوع سرپوش از زمان‌های قدیمی‌تر در میان ساکنان عربستان وجود داشته است، زیرا در جزو البسهٔ پیامبر اسلام ذکر آن نیز آمده است؛ «و کان یلبس القلانس تحت‌العمائم»، نک: نویری، ۱۸ /۲۸۸-۲۸۹

۴. به‌وسیلهٔ معتصم خلیفهٔ عباسی. یعقوبی، *مشاکلة*...، ۳۱-۳۴؛ ابراهیم حسن، *تاریخ سیاسی*...، ۳۶۱/۲-۳۶۳؛ متز، ۱۴۰/۱، ۱۸۶/۲-۱۸۸

۵. نمونه‌های باستانی کلاه‌های بلند را می‌توان در نقش سکونخا رهبر سکاییان زمان داریوش اول هخامنشی در نقش‌برجستهٔ بیستون، فرسک روحانیان زمان اشکانی در دورا اروپوس، نقش‌برجستهٔ اردوان چهارم اشکانی، تندیس‌های سنگی نمروداغ، و نقاشی‌های مانوی تورفان و مانند آن دید؛

Ghirshman, 46, 56-63, 329.no 59, 70-76, 439, 207-213, 248-249.no 247-254,314

۷. بر تن یعقوب لیث، مسعودی، *مروج* ...،۲۰۴/۴؛ گردیزی، ۳۱۶؛ متز،۲۹۷/۲؛

Dozy, *Dictionnaire* ..., 56-58 ؛Supuler, 348-350

۸. بر تن مقتدر عباسی، مسعودی، همان، ۳۰۳/۴؛ عریب بن سعد، ۱۷۶-۱۷۷؛ متز، ۲۲۷/۱؛

Dozy, *Dictionnaire* ..., 246-247

۹. بر تن سلطان سنجر، راوندی، ۱۷۱؛ ظهیرالدین نیشابوری، ۴۵

۱۰. بر تن عمر بن عبدالعزیزخلیفه اموی، ابن‌سعد، ۲۹۷/۵-۲۹۸؛ جاحظ، *التاج*...، ۱۵۴؛ ابن‌خلکان، ۲۰۶/۱؛ قس: ابن‌فضلان، ۷۶-۷۷؛ ابن‌حوقل، ۳۹۷؛

Dozy, *Dictionnaire* ..., 362-363

۱۱. یا بازفکند. واژه‌ای فارسی و ظاهراً به معنای آشیانهٔ مرغ شکاری است، جاحظ، *رسائل*...، ۱۹/۱، *البیان*...، ۶۵/۳، ۱۱۵؛ امین، *ضحی الاسلام*، ۱۰۳/۲؛ احسن، ۷۳، ۹۹

Ghirshman, 206-213

۱۲. نویری، ۲۸۸/۱۸-۲۸۹

۱۳. بخاری، ۶۸/۷؛ ابن‌حجرعسقلانی، ۲۷۳/۱؛ جلال‌الدین سیوطی (۸۴۹-۹۱۱ق) در باب البسهٔ پیامبر و نیز عمامهٔ آن حضرت کتابی داشته به نام *کشف‌اللبس*

۱۴. بخاری، ۶۸/۷- ۷۱؛ ابن‌حنبل، ۳۶۳/۳؛ ابن‌حجر عسقلانی، ۲۷۳/۱۰-۲۷۵؛

Dozy, *Dictionnaire*, 375-378

پیامبر این عمامه را به‌عنوان نشانهٔ امان دادن برای صفوان بن امیه فرستادند. ابن‌هشام، ۸۹۳/۲؛ واقدی، ۸۵۳/۲-۸۵۴؛ ابن‌اثیر، ۲۴۸/۲-۲۴۹. این‌عمامه همانی است که ظاهراً علی بن ابی‌طالب در نبرد صفین بر سر داشت، نک: دینوری، ۱۸۶

۱۵. یعقوبی، *تاریخ*، ۷۲/۲؛ کلینی، ۳۴۲/۲. قس:
Dozy, *Dictionnaire*, 305-311

۱۶. کتانی، ۶، ۱۴، ۶۷؛ نویری، ۲۸۴/۱۸

۱۷. ظاهراً راه‌راه سیاه و قهوه‌ای، نک: واقدی، ۸۲۲/۲-۸۲۴؛ یعقوبی، همانجا؛ نیز: بخاری، ۶۶/۷-۶۷ که در اینجا صحبت از «القلنسوه الحبر» و نوعی کلاه «البرنس» است

۱۸. واقدی، ۸۳۲/۲، ۹۰۵/۳، ۱۰۷۹؛ ابن‌ماجه، ۱۱۸۶/۲؛ ابن‌سعد، ۱۸۲/۶، ۱۹۷، ۱۰۲/۵، ۱۴۶، ۱۵۰

۱۹. یعنی پوشاندن صورت از چشم‌ها به پایین، در فتح مکه؛ کتانی، ۱۸، ۶۸؛ ابن‌اثیر، ۲۴۶/۲؛ بخاری، ۶۸/۷-۷۱؛ ابن حجر عسقلانی، ۲۷۳/۱۰-۲۷۵

۲۰. ابن‌هشام، ۶۷۱/۲؛ از معنای سبوغ که آنرا دراز و دربرگیرنده دانسته‌اند، می‌توان تا حدی به شکل این کلاه‌خود پی برد، نک: نویری، ۲۸۸/۱۸- ۲۹۸؛ یعقوبی، *تاریخ*، ۴۵۷/۱، ۷۲/۲؛ واقدی، ۴۹۷/۲؛ ترمذی، ۱۸۶/۷؛ ظاهراً این کلاه‌خود در غزوهٔ احد خرد شده است، ابن‌اثیر، ۱۳۶/۲

۱۲۱. بخاری، ۷۱/۷-۷۴؛ ابن‌حجرعسقلانی، ۷۵/۱۰- ۷۷؛
Dozy, *Dictionnaire*, 133-136

۲۲. نویری، ۲۸۶/۱۸؛ ابن‌هشام، ۷۴۹/۲؛ واقدی، ۴۴۹/۲؛
Dozy, ibid, 59-64

۲۳. ابن‌هشام، ۸۷۸/۲. این لباس بعدها دست به دست گشت، نک: جمحی، ۲۰-۲۱؛ از خلفای بنی‌امیه به خلفای بنی‌عباس رسید و پس از آن، حدود ۶۶۰ق و در زمان حکومت ممالیک به مصر برده شد. با تصرف مصر به دست سلطان سلیم عثمانی، به قسطنطنیه رسید و سرانجام به موزهٔ توپقاپی استانبول وارد شد. ابن‌اثیر، ۲۷۶/۲؛ هندوشاه نخجوانی، ۳۴۵-۳۴۶؛ زیدان، ۹۳/۱-۹۴؛ نویری، ۲۸۶/۱۸؛ قزوینی، محمد، *یادداشتها*، ۲۶/۴

۲۴. برخی نوشته‌اند که پیامبر هرگز پشم نمی‌پوشیده است، یعقوبی، همان، ۷۲/۲؛ قس: واقدی، ۴۲۷/۲، ۱۰۱۷/۳؛ به نظر می‌رسد این همان لباسی است که پیامبر در اعلام دعوتشان در بازار عکاظ بر تن داشته‌اند، نک: یعقوبی، همان، ۱۷/۲؛ طبری، ۱۱۱/۳؛ زیدان، ۸۱/۵-۸۴؛ بخاری، ۶۴/۷-۶۵

۲۵. این همان بردی است که علی بن ابی‌طالب در شبی که به جای پیامبر در بستر خوابید، به تن کرد، ابن‌هشام، ۴۶۳/۱؛ طبری، ۹۹/۲؛ ابن‌اثیر، ۱۰۳/۲

۲۶ در این مورد و نیز در باب ازار عمانی پیامبر نک: بخاری، ۷۱/۷-۷۴، ۴۵۹-۴۶۰؛ ابن‌حجر عسقلانی، ۷۵/۱۰-۷۷، ۲۶۴-۲۶۵؛ طبری، ۳۰۹/۲؛ نویری، ۲۵۲/۱۸، ۲۸۶؛ قمی، عباس، *منتهی‌الامال*، ۲۸/۱
Dozy, ibid, 24-46 , 59-64

۲۷. نویری، ۲۸۴/۱۸؛ یعقوبی، *تاریخ*، ۷۲/۲؛ قس: خمیصه حریثی هدیه داده شده به پیامبر، که پیامبر نیز آنرا بخشیدند. بخاری، ۷۴/۷- ۷۸؛ ابن‌حجر عسقلانی، ۲۷۷/۱۰-۲۸۱
Dozy, ibid, 170-175

۲۸. بخاری، ۶۴/۷-۶۵؛ واقدی، ۱۰۱۱/۳، ۱۱۰۳؛ ابن‌حجر عسقلانی، ۲۶۸/۱۰-۲۶۹ ؛ نویری، ۲۸۸/۱۸
Dozy, ibid,107-117

29. Dozy, ibid, 404-405

۳۰. بخاری، ۷۴/۷-۷۹؛ نویری، ۲۸۷/۱۸؛ ابن‌حجر عسقلانی، ۲۷۷/۱۰-۲۸۱

۳۱. یعقوبی، همانجا؛ نویری، ۲۸۴/۱۸-۲۸۶؛ بخاری، ۶۷/۷-۶۸، ۴۵۹-۴۶۰؛ واقدی، ۴۸۸/۲، ۱۰۹۹/۳؛ ابن‌هشام، ۱۶۴/۱؛ ابن‌حجر عسقلانی، ۲۶۴/۱۰-۲۶۵، ۲۷۲-۲۷۳
Dozy, ibid, 59-64,203-209

۳۲. ابوالیمن بن عسکر دمشقی(عبدالصمد بن عبدالوهاب) ۶۱۴- ۶۸۶ق در باب پاافزار پیامبر کتابی داشته است (ابن‌رافع سلامی، ۹۶-۹۸). نعلین وصله‌دار به خلفای بنی‌امیه و سپس بنی‌عباس رسید. ابن‌ایاس در تاریخ مصر و ذیل حوادث سال ۸۴۳ق از یکی از قاضیان مصر نام می‌برد که قطعه‌ای از سندل پیامبر را در اختیار داشته است. ظاهراً یکی از نعلین‌های پیامبر بعدها به موزهٔ توپقاپی وارد شد (زیدان، ۹۳/۱-۹۴). خف پاپوشی چکمه‌مانند بود، نک: بخاری، ۴۹۴/۷-

۴۹۶؛ ابن‌حجر عسقلانی، ۳۰۷/۱۰-۳۰۹؛ قس: واقدی، ۱۰۷۶/۳، ۱۰۹۰- ۱۰۹۹؛ نویری، ۲۲۵/۱۸، ۲۹۲

۳۳. یعقوبی، همانجا. پیامبر دو زره دیگر به نام‌های فضه و صغدیه نیز داشت که اغلب یکی از آن دو را بر روی ذات‌الفضول می‌پوشید. واقدی، ۱۷۸/۱، ۲۱۹، ۲۹۴، ۶۵۳/۲، ۸۹۷/۳؛ ابن‌هشام، ۶۳۳/۲، ۶۵۲، ۶۶۷؛ طبری، ۴۲۳/۲-۴۴۴؛ نویری، ۲۹۸/۱۸-۲۹۹؛ ابن‌اثیر، ۱۵۲/۲-۱۵۸، ۳۱۶ و قس: ابن‌منظور، الجزء الاول ذیل البدن

۳۴. کلینی، ۳۴۲/۱

۳۵. ظاهراً این همان کمربندی است که معجز نام داشت. پیامبر آنرا بخشید، نک: یعقوبی، همان، ۷۱/۲؛ ابن‌اثیر، ۱۵/۲؛ قس:

Dozy, *Dictionnaire*, 71-73

۳۶. طبری، ۲۷۱/۳

۳۷. طبری، ۳۸۶/۳، ۴۵۱؛ ابن‌اثیر، ۱۹۱/۳

۳۸. دینوری، ۱۸۶؛ قس: بخاری، ۶۸/۷-۷۱؛ ابن‌حجر عسقلانی، ۲۷۳/۱۰-۲۷۵

۳۹. نک: شعری که عتبه در نبرد صفین برای معاویه سرود. دینوری، ۱۵۹؛ قس: طبری، ۳۸۳/۴-۳۸۴

40. Supuler, 347-349

۴۱. ابن‌اثیر، ۳۸/۵؛ هندوشاه نخجوانی، ۷۸

۴۲. ابوالفرج اصفهانی، ۴۸۱/۶، ۱۸۰/۹-۱۸۲؛

Almagro, 178

۴۳. ابن‌سعد، ۲۹۷/۵-۲۹۸؛ ابن‌خلکان، ۲۰۶/۱؛ بارتولد، *گزیدهٔ...*، ۳۸۷؛ قلقشندی، ۴۷۲/۳-۴۸۴؛ ولید بن عبدالملک در مدینه در دراعه‌ای و قلنسوهی و بدون ردا نماز گزارد، نک: یعقوبی، *تاریخ*، ۲۹/۳

Dozy, *Dictionnaire*, 365-371, 389

۴۴. طبری، ۲۷۱/۳

۴۵. همو، ۶۲۰/۲؛ ابن‌اثیر، ۴۲۱/۲-۴۲۲

۴۶. همو، ۳۱۴/۳؛ واقدی، ۷۷۲/۲؛ قس: ابن‌هشام، ۱۰۷۱/۲

۴۷. ابن‌اثیر، ۶۰/۳

۴۸. طبری، ۵۰۸/۳-۵۰۹؛ ابن‌اثیر، همان، ۱۸۰/۳

۴۹. در فتح خیبر نک: ابن‌اثیر، ۲۱۹/۲-۲۲۰؛ طبری، ۳۰۱/۲، ۳۸۶/۳، ۴۵۱، لباس زمستانی او پلاس کهنه‌ای بود. (ابن‌اثیر، ۴۰۰/۳)

۵۰. طبری، ۲۳۸/۳، ۲۷۱

۵۱. ابوالفرج اصفهانی، ۴۶۷/۲

۵۲. در باب علاقمندی او به البسه نقش‌دار و گرانبها داستان‌های بسیارگفته‌اند: ابن‌عبدربه، ۴۴۶/۴؛ زیدان، ۸۱/۵-۸۴، ۱۰۶-۱۰۸

۵۳. ابن‌سعد، ۲۹۷/۵-۲۹۸؛ ابن‌خلکان، ۲۰۶/۱؛ بارتولد، *گزیدهٔ*، ۳۸۷

۵۴. جاحظ، *التاج*، ۱۷۶

۵۵. پارچه‌ای ابریشمی نقش‌دار و گاه زربفت و اغلب به رنگ زرد، قرمز و مانند آنکه در «وش» از شهرهای ترکستان تهیه می‌شد و شهرت بسیار داشت، نک:

Dozy, *Dictionnaire*, 1-20

۵۶. جاحظ، همان، ۱۵۴

۵۷. ابن‌اثیر، ۳۷/۵؛ جاحظ، همانجا؛ هندوشاه نخجوانی، ۷۸

۵۸. جاحظ، همانجا؛ امیرعلی، ۱۶۹

۵۹. ابن‌خلکان، ۲۰۶/۱؛ ابن‌اثیر، ۶۲/۵؛ قس: ابن‌سعد، ۲۹۷/۵-۲۹۸؛ بارتولد، *گزیدهٔ*، ۳۸۷؛ عوفی، ۹۵؛

Dozy, *Dictionnaire*, 362-363

۶۰. ابوالفرج اصفهانی، ۴۴۷/۸؛ جاحظ، همانجا

۶۱. آستین‌های این رداها گشاد بود، زیرا گاه خلفا در این آستین‌ها چیزهایی را می‌گذاشتند، مانند ولید بن یزید

۶۲. در شعر دلال، ابوالفرج اصفهانی، ۴۵۲/۴؛ ابن‌اثیر، ۳۷/۵؛ امیرعلی، ۱۷۱؛ هندوشاه نخجوانی، ۷۸؛ دواج سلیمان را بیابان نشینی می‌دزدد: جاحظ، *التاج*، ۱۰۳

۶۳. فنک جانوری کوچک‌تر از روباه، با پوستی با ارزش: ابن‌اثیر، ۲۶۱/۵

۶۴. ابوالفرج اصفهانی، ۲۱۵/۳، ۴۸۱/۶؛ و نیز حله او: همو، ۶۵/۷

۶۵. ابن‌خلکان، ۲۰۶/۱؛ ابن‌اثیر، ۶۲/۵؛ قس: ابن‌سعد، ۲۹۷/۵-۲۹۸؛ ابوالفرج اصفهانی، ۱۸۰/۹-۱۸۱؛ بارتولد، *گزیدهٔ*، ص ۳۸۷؛ عوفی، همانجا

Dozy, *Dictionnaire*, 362-363

۶۶. همچون ولید بن یزید در سال ۱۲۶ق: ابن‌اثیر، ۲۹۰/۵. نک: پی‌نوشت ۸. باید دانست که حبرهٔ پیامبر، همراه عصا «ممشوق» و نیزه کوتاه «عنزه» آن حضرت توسط خلفای اموی مورد استفاده قرار می‌گرفته است.

جمحی، ۲۰-۲۱؛ ابن‌اثیر، ۳۳۹/۴-۳۴۰؛ خوارزمی، ۱۱۸-۱۱۹

۶۷. زیدان، ۸۱/۵-۸۴

۶۸. امیرعلی، ۱۷۷

۶۹. جاحظ، *التاج*، «الخف‌الاصفر»

۷۰. ابوالفرج اصفهانی، ۴۸۱/۶

۷۱. «نعالم‌الحمراء» امیرعلی، ۱۷۷. نعلین دو بندی پیامبر نیز به خلفای اموی رسیده بود: زیدان، ۹۳/۱-۹۴؛ ابوالفرج اصفهانی، ۸۹/۵

۷۲. ابن‌اثیر، ۳۷۴/۴، ۵۶۶ در حوادث سال ۹۲ق ضمن فتح اندلس از خانه‌ای در آنجا یاد می‌کند که در آن تصاویری از بزرگان عرب بود که همه بر سر عمامه‌هایی سرخ داشتند. عبدالله خازم نیز چنین عمامه‌ای داشت: نرشخی، ۵۵، ۶۰

۷۳. ابن‌اثیر، ۵۷۵/۴

۷۴. واقدی، ۵۶۰/۲. نوشته‌اند که عمامه هاشم بن عبد مناف نیز سیاه بود؛ یعقوبی، *تاریخ*، ۲۰۱/۱

۷۵. ابن‌هشام، ۱۰۷۴/۲-۱۰۷۷؛ واقدی، ۵۶۰/۲؛ یعقوبی، *تاریخ*، ۵۹/۲

۷۶. همچون ورود حجاج به کوفه در سال ۷۵ق: یعقوبی، *تاریخ*، ۱۸/۳؛ ابن‌اثیر، ۳۷۴/۴-۳۷۵، ۴۱۶-۴۱۷. عبیدالله بن زیاد پس از مرگ یزید از ترس لثام می‌زند، نک: دینوری، ۲۸۲

۷۷. جاحظ، همانجا؛ قس: قلنسوه عمر بن عبد العزیز، نک: پی‌نوشت ۸

۷۸. عباد بن زیاد (برادر عبیدالله بن زیاد) والی سیستان، در فتوحات نواحی شرقی ایران، وقتی مردم قندهار را دید که کلاه‌های بلند بر سر خود گذاشته‌اند (قلانس اهلها طوالا) به تقلید از ایشان کلاهی ساخت که به نام خود او «عبادیه» شهرت یافت، نک: بلاذری، ۶۱۰

۷۹. دینوری، ۲۰۳

۸۰. «العمائم تیجان العرب»، ابوالفرج اصفهانی، ۵۴۶/۴؛ ابن‌هشام، ۷۷۹/۲؛ ابن‌اثیر، ۱۹۳/۲؛ جاحظ، همانجا؛ ابن‌منظور، ۶۰۶/۱؛ فاضل، ۸؛ قس: قلقشندی (۴۷۲/۳، ۴۸۴) که تاج خلفا را در اعیاد وصف کرده است

۸۱. بلاذری، ۴۹۶، در زمان خلیفه دوم؛ اما کم‌کم امرا به سوی پوشیدن جامه‌های ابریشمین رفتند. عثمان به حکم بن ابی العاص جبهٔ خز و طیلسانی اهدا کرد. یعقوبی، *تاریخ*، ۱۴۱/۲. قس: جامه ابریشمین ولید امیر کوفه در همان زمان (طبری، ۳۲۹/۳)

۸۲. همچون جامه زیاد عامل عمر بن خطاب (طبری، ۲۵۹/۳)، و یا جامهٔ یزید بن سنان در سال ۶۵ق (ابن‌اثیر، ۱۹۰/۴-۱۹۱)

۸۳. همچون سعید بن عبدالعزیز (حذیفه) امیر خراسان در زمان یزید بن عبدالملک در سال ۱۰۲ق به موهای فرو هشتهٔ او نیز اشاره شده است، بلاذری، ۶۰۰؛ ابن‌اثیر، ۹۰/۵. جامه عبدالله بن زبیر نیز ابریشمین بود. ابن‌اثیر، ۳۵۳/۴-۳۵۴ و کسانی دیگر؛ طبری، ۳۲۹/۳-۳۳۰

۸۴. دینوری، ۲۹۴

۸۵. ابوالفرج اصفهانی، ۴۴۷/۸؛ جاحظ، *التاج*، ۱۵۴؛ Dozy, *Dictionnaire*, 404-405

۸۶. در شعر طرماح، نک: ابوالفرج اصفهانی، ۳۵۵/۶ و نیز: نعمان بن مقرن که در نبرد نهاوند به سفارت از جانب سعد بن وقاص به اردوی ایرانیان آمد. گویند یزدگرد از او پرسید که نام جامه‌ای که پوشیده‌ای چیست؟ و نعمان جواب داد، زدا (طبری، ۱۶/۳-۱۷)؛ یا عبای مطر بن ثلج تمیمی که در زمان عثمان حوالی گرگان و مرزهای ترکان به سر می‌برده است (طبری، ۲۳۸/۳-۲۳۹). مطرف‌های سیاه چهارخانه نیز بر تن می‌کرده‌اند (همو، ۳۲۹/۳)

۸۷. عبدالله خازم در خراسان: نرشخی، ۵۵، ۶۰

۸۸. دینوری، ۲۹۴

۸۹. ابن‌اثیر، ۳۷۳/۵-۳۷۴؛ نویری، ۴۱۴/۶

۹۰. سال ۶۵ق در خراسان، نک: ابن‌اثیر، ۲۰۸/۴-۲۰۹

۹۱. طبری، ۵۳۰/۳-۵۳۴؛ امیرعلی، ۵۹

۹۲. همچون نعال نعمان در نبرد نهاوند (طبری، ۱۷/۳) یا چکمهٔ زیاد بن ابیه (زیدان، ۸۱/۵-۸۴)

۹۳. گاه از نوعی کاغذهای الوان مصری برای این کار استفاده می‌شد، نک: زیدان، ۹۶/۱-۹۷؛ Dozy, *Dictionnaire*, 1-20

۹۴. ابوالفرج اصفهانی، ۲۱/۳-۳۲؛ Almagro, 187-190

۹۵. مانند ابن سریج که در اواخر عمر اصلح (بی مو) شده بود، نک: ابوالفرج اصفهانی، ۲۰۶/۱-۲۲۶

۹۶. همو، ۲۵۹/۸؛ زرکلی، ۲۸۰/۵

۹۷. مانند فرزدق یا ابن‌سریج، نک: ابوالفرج اصفهانی، ۲۰۶/۱-۲۰۷، ۵۰۷/۲

۹۸. زمانی‌که سائب خاثر شاعر ایرانی را می‌خواستند به نزد معاویه برند، دو جامهٔ زرد هروی آوردند، یکی را به‌عنوان ازار (سروال) و دیگری را ردای (بالاپوش) او قرار دادند، نک: ابوالفرج اصفهانی، ۴۴۶/۸

۹۹. همچون عمر بن ابی‌ربیعه غزل سرای قریش در موسم حج، همو، ۲۱۲/۱. و نیز حله‌های ابن‌سریج، همو، ۸۰/۹. وی در شعری به «مرط» (نوعی کساء) اشاره کرده است (همو، ۲۱۹/۱). ایرانیان به جریر شاعر صد حله هدیه دادند (ابوالفرج ۲۷۱/۸)

۱۰۰. ابوالفرج اصفهانی، ۶۸/۱، ۴۸۵/۲

۱۰۱. جامهٔ سفر معبد (وفات: ۱۲۶ق)، همو، ۷۰/۱

۱۰۲. همو، ۲۱۲/۱-۲۱۳

۱۰۳. همچون ابن‌سریج، نک: همو، ۲۰۶/۱-۲۲۶

۱۰۴. همچون مالک بن انس، نک: ابن‌الندیم، ۳۶۸

۱۰۵. مانند عطاء بن ابی‌ریاح فقیه و محدث مکه نک: ابوالفرج اصفهانی، ۲۲۶/۱

۱۰۶. همچون شاعر شیعی بصره، سید حمیری (۱۰۵-۱۷۳ق) نک: همو، ۱۸۲/۷

۱۰۷. همچون یکی از نحویان، عبدالله بن سعید اموی، نک: همو، ابن‌الندیم، ۸۴

۱۰۸. ابوالفرج اصفهانی، ۲۱/۳-۳۲

۱۰۹. بر تن اشعب در زمان ولید بن یزید، نک: همو، ۳۶/۷

۱۱۰. در نبرد قادسیه، نک: طبری، ۳۳/۳-۳۴، ۶۱، ۷۳

۱۱۱. علی بن ابی‌طالب در نبرد با معاویه به مردان پیشانی بسته اشاره دارد، نک: طبری، ۵۶۲/۳-۵۶۳؛ ابوالفرج اصفهانی، ۷/ ۵۷-۵۸

۱۱۲. ابوجهل در غزوهٔ بدر، نک: واقدی، ۹۰/۱

۱۱۳. در نبرد صفین، نک: دینوری، ۱۷۳

۱۱۴. ظاهراً حمزه عموی پیامبر پر قرمز شترمرغ به‌کار می‌برد، نک: واقدی، ۲۹۵/۱؛ جاحظ، *البیان*، ۱۰۱/۳؛ ابراهیم حسن، *تاریخ السیاسی*، ۴۶۱/۱

۱۱۵. مانند ابودجانه در غزوهٔ احد و خیبر، و یا زبیر بن عوام در نبرد با قبیله هوازن، نک: واقدی، ۲۹۴/۱، ۶۵۴/۲؛ ابن‌هشام، ۶۵۲/۲، ۹۲۳

۱۱۶. عبدالرحمان بن عوف. ابن‌هشام، ۱۰۷۶/۲-۱۰۷۷؛ یعقوبی، تاریخ، ۵۹/۲

۱۱۷. در غزوهٔ احد، نک: واقدی، ۲۵۷/۱

۱۱۸. زبیر و ابوقتاده در احد، نک: واقدی، ۲۵۹/۱، ۵۴۰/۲

۱۱۹. علی بن ابی‌طالب در احد، نک: واقدی، ۲۵۹/۱؛ جاحظ، همانجا

۱۲۰. ابوالفرج اصفهانی، ۵۴۷/۴؛ طبری، ۳۴/۳؛ زیدان، ۱۳۸/۱-۱۴۰

۱۲۱. نک: زره‌های مرحب در خیبر (واقدی، ۶۵۶/۲) یا سعد بن معاذ در خندق (همو، ۴۶۹/۲ ابن‌هشام، ۷۴۱/۲)

۱۲۲. بیشتر با نام مغفر از آن یاد شده است، نک: واقدی، ۲۷۹/۱؛ ابن‌اثیر، ۲۱۸/۴-۲۲۱؛ زیدان، ۱۳۸/۱-۱۴۰

۱۲۳. امیه در احد (واقدی، ۲۷۹/۱)؛ و یا مروان در زمان عثمان (طبری، ۴۱۶/۳-۴۳۰). به زره‌های دگمه‌دار «ذات‌الازمه» می‌گفتند، نک: طبری، ۱۱۵/۳-۱۱۶

۱۲۴. ابن‌خلدون، ۵۳۰/۱؛ تبع پوشیدن آنها را توصیه کرده؛ در نبرد قادسیه از زره‌های دوگانهٔ مسلمانان یاد شده است، نک: بلاذری، ۳۶۲

۱۲۵. دست‌پوش آهنی مرد شامی در سال ۱۰۲ق، ابن‌اثیر، ۸۱/۵-۸۲ ؛ حریش در شعری (در خراسان سال ۶۵ق) به رخت و سروال آهنین اشاره می‌کند (همو، ۲۰۹/۴-۲۱۰)

۱۲۶. یعقوب کردی، ۱۹۰- ۱۹۲؛ قس: شمشیرهای صدر اسلام در سالن آلات جنگی موزهٔ توپقاپی استانبول

۱۲۷. مانند رفاعه در سال ۸ ق (طبری، ۳۱۷/۲)؛ عبدالله بن عمر سال ۶۵ق (ابن‌اثیر، ۲۰۰/۶-۲۰۲) و نیز سال ۶۹ق (همو، ۲۹۹/۴-۳۰۰) قتیبه در فتح سمرقند سال ۹۲ق (همان، ۵۷۴/۴). در برخی از مینیاتورهای قرون بعدی نیز که خواسته‌اند دوران پیامبر و صدر اسلام را نشان دهند، شمشیرها را بر گردن و شانه افراد می‌بینیم

۱۲۸. شمشیر یمانی خالد بن ولید در موته (طبری، ۵۶۹/۲) و مالک اشتر در صفین (همو، ۱۵/۴-۱۷)، و در نبرد

توابین به سال ۶۵ق (ابن‌اثیر، ۱۸۴/۴-۱۸۹)

۱۲۹. در نبرد قادسیه (بلاذری، ۳۶۳-۳۶۴) در ورود مختار به کوفه سال ۶۴ق (ابن‌اثیر، ۱۷۳/۴) در اشعار سال ۷۰ تا ۸۱ق (همو، ۳۲۰/۴، ۴۵۸، ۵۳۸، ۳۸/۵، ۹۵-۹۶)

۱۳۰. حنادة (جبار) بن غالب بن زید از شاهان یمن را سازنده این نوع شمشیر دانسته اند، نک: یعقوبی، *تاریخ*، ۱۵۸/۱

۱۳۱. ابراهیم حسن، *تاریخ السیاسی*، ۴۹۵/۱-۴۹۶، قطیفه‌های فدکی و قطیفه‌های مشکی خیبر معروف‌تر بود، نک: واقدی، ۶۸۷/۲-۶۸۸؛ یعقوبی، *تاریخ*، ۶۸/۲، (۱۰۵

۱۳۲. ظاهراً در مواقع خاصی (واقدی، ۶۳۰/۲-۶۳۱، ۸۵۰؛ ابن‌هشام، ۶۳۲/۲؛ طبری، ۳۳۷/۲). البته اغلب زنان عرب از مردان رو نمی‌گرفتند (نویری، ۶۴/۱۸). به نظر می‌رسد چنین روبندهایی بعدها و در زمان سلیمان بن عبدالملک (حدود ۹۷ ق) به کار رفته است (ابراهیم حسن، همان، ۴۹۴/۱؛ زیدان ۷۷/۵-۷۸؛ امیرعلی، ۱۷۵). در فتح ابله زنان سرپوش‌های خود را پرچم کردند (طبری، ۹۴/۳؛ ابوالرجاء قمی، ۲۶۰؛ ابوالفرج اصفهانی، ۱۲۸/۵-۱۳۰) زنان در مواقع سوگواری اغلب سربرهنه و با موهایی آشفته و گل‌آلود ظاهر می‌شدند. ۳۸۸/۲

۱۳۳. ابراهیم حسن، همان، ۴۹۵/۱-۴۹۶؛ واقدی، ۲۷۰/۱-۲۷۲؛ ابن‌هشام، ۶۳۲/۲، ۷۸۲؛ ابن‌اثیر، ۱۳۸/۲؛ قس: ریطه کنیزکان، ابوالفرج اصفهانی، ۲۲۴/۲-۲۲۹

۱۳۴. نک: پی‌نوشت ۹۸

۱۳۵. با موهایی آویخته از زیر آن، همو، ۳۰۸/۸

۱۳۶. زمان پیامبر، واقدی، ۶۸۸/۲

۱۳۷. عقد(گردنبند) و جزع نوعی مهره بود که بیشتر از ظفار می‌آوردند. برای مهره‌های یمانی و سلیمانی و رشته مرواریدی فرید و مانند آن، نک: طبری، ۲۶۵/۲؛ واقدی، ۳۷۵/۱-۳۷۶، ۴۲۸/۲؛ ابن‌هشام، ۷۸۶/۲؛ ابوالفرج اصفهانی، ۲۹۶، ۲۷۹/۱-۲۸۱

۱۳۸. واقدی، ۳۷۶/۱؛ طبری، ۱۰۴/۲؛ ابن‌هشام، ۴۶۷/۱؛ Supuler, 516-517

۱۳۹. طبری، ۱۹۳/۲ ؛ ابن‌هشام، ۶۶۵/۲؛ دینوری، ۲۱۲

۱۴۰. واقدی، ۸۳۳/۲؛ ابراهیم حسن، همان، ۴۹۵/۱-۴۹۶؛ امیرعلی، ۶۰

۱۴۱. ابن‌هشام، ۶۳۲/۲؛ ابوالفرج اصفهانی، ۳۰۴/۸

۱۴۲. زمان پیامبر (ابن‌هشام، ۴۶۷/۱؛ طبری، ۱۰۴/۲). زنان دربار سلیمان بن عبدالملک وشاح مرصعی را هم به صورت کمربند به دور کمر و هم به صورت حمایلی از دوش تا کمر، به صورت مورب به خود می‌بستند، نک: ابوالفرج اصفهانی، ۴۴۴/۴

۱۴۳. همو، ۱۸/۹-۲۰

۱۴۴. از برد یمانی مخطط، زمان پیامبر، نک: واقدی، ۶۸۷/۲-۶۸۸

۱۴۵. در سال ۲۳ق برخی از همسران پیامبر با «الطیالسةالزرق» عازم حج شدند نک: یعقوبی، همان، ۱۳۵/۲؛ نویری، ۱۷۴/۱۸

۱۴۶. بیشتر زنان دربار همچون زمان سلیمان بن عبدالملک، ابوالفرج اصفهانی، ۴۴۴/۴

147. Lewis, 20, n. 6; Almagro, 154a,190

۱۴۸. ابن‌منظور، ۲۱۹/۲

۱۴۹. واقدی، ۵۶۰/۲ ؛ یعقوبی، همان، ۲۰۱/۱، ۵۹/۲؛ ابن‌هشام، ۱۰۷۴/۲-۱۰۷۷

۱۵۰. یعقوبی، همان، ۲۲۷/۱

۱۵۱. همان، ۲۰۱/۱؛ واقدی، ۵۶۰/۲

۱۵۲. امیرعلی، ۱۷۶-۱۷۷

۱۵۳. واقدی، ۲۵۹/۱، ۵۰۴/۲. یمانی‌ها (قحطانی‌ها) از قدیم عمامهٔ زرد داشتند (امین، *ضحی‌الاسلام*، ۱۹/۱) در سال‌های بعد و پس از مهاجرت اعراب مسلمان به نواحی مختلف ایران و از جمله خراسان، هنوز برخی از این تفاوت‌ها را می‌توان دید

۱۵۴. در غزوهٔ احد، نک: واقدی، ۲۵۷/۱

۱۵۵. در غزوهٔ خیبر، نک: همو، ۲۹۴/۱، ۶۵۴/۲؛ حجازی‌ها (عدنانی‌ها) از قدیم عمامهٔ سرخ داشتند، نک: امین، همانجا

۱۵۶. امیرعلی، ۱۷۶-۱۷۷

۱۵۷. طیلسانی را که خالد بن ولید به غنیمت گرفته بود، نک: بلاذری، ۳۴۲

۱۵۸. جاحظ، *التاج*، ۱۰۲؛ ابن‌اثیر، ۵/۵-۶؛ زیدان، ۸۱/۵-

۸۴؛ و در شعر فرزدق، نک: ابوالفرج اصفهانی، ۲۵۲/۳

۱۵۹. دهستانی، ۱۱۳/۱؛ ابن‌اثیر، ۵/۵-۶؛ Almagro, 154,158,164

۱۶۰. نویری، ۱۲۲/۱۸؛ امیرعلی، ۵۹

۱۶۱. مانند عمار یاسر در جمل، طبری، ۵۳۰/۳-۵۳۴

۱۶۲. واقدی، ۱۱۰۲/۳؛ قس: «بجاد» پاره‌گلیم سیاه، ابن‌هشام، ۹۷۹/۲

۱۶۳. ظاهراً بیشتر در خانه، طبری، ۳۵۱/۳-۳۵۲، ۵۲۲-۵۲۳؛ ابن‌اثیر، ۵/۵-۶

۱۶۴. «حلة برجد» در شعر طرماح، ابوالفرج اصفهانی، ۳۵۵/۶؛ امیرعلی، ۱۷۶- ۱۷۷

۱۶۵. امیرعلی، ۵۹، ۱۷۶- ۱۷۷

۱۶۶. نک: پی‌نوشت ۱۳۰

۱۶۷. طبری، ۵۲۲/۳-۵۲۳

۱۶۸. همو، ۲۸۵/۳؛ ابوالفرج اصفهانی، ۳۵۵/۶

۱۶۹. بیشتر طبقات بالای جامعه، نک: نویری، ۱۲۲/۱۸؛ Almagro, 154-165

۱۷۰. طبری، ۲۸۵/۳؛ ابوالفرج اصفهانی، ۳۳۶/۲

۱۷۱. طبری، ۵۳۰/۳-۵۳۴؛ ابن‌اثیر، ۱۱۴/۵؛ عوفی، ۹۴

۱۷۲. ابن‌هشام، ۴۸۹/۱؛ متز، ۱۸/۲

۱۷۳. ابوالفرج اصفهانی، ۳۸۹/۲

۱۷۴. نمایندگان مسیحی نجران، نویری، ۱۲۲/۱۸

۱۷۵. ابن‌رسته، ۲۵۸

۱۷۶. همو، ۲۶۰

۱۷۷. نویری، ۲۲۴/۱۸؛ ابوالفرج اصفهانی، ۵۷۳/۲-۵۷۴

۱۷۸. در امثال و دشنام‌های عربی، ابن‌اثیر، ۴۸۷/۴-۴۸۸، ۵۷۹-۵۸۰، ۲۲۵/۵؛ ابوالفرج اصفهانی، ۲۲۱/۹-۲۳۵

۱۷۹. زرین‌کوب، *دو قرون سکوت*، ۵۳۳

۱۸۰. حائک بن حائک (جولاهه فرزند جولاهه) نوعی دشنام بود

۱۸۱. ابن‌رسته، ۲۶۲؛ ابن‌الندیم، ۳۷۳

۱۸۲. شیخلی، ۹۹

۱۸۳. یکی از راویان واقدی، نک: واقدی، ۵۸۸/۲-۵۹۰

۱۸۴. ابن‌رسته، ۲۶۱

۱۸۵. ابن‌هشام، ۴۳/۱، ۷۹۲/۲؛ واقدی، ۱۰۳۲/۳-۱۰۳۳؛ Dozy, *Dictionnaire*, 59-64

۱۸۶. یعقوبی، *تاریخ*، ۲۲۶/۱

۱۸۷. ابن‌اثیر، ۲۱۹/۲-۲۲۰

۱۸۸. نویری، ۱۶۶/۱۸

۱۸۹. خلیفهٔ دوم لباس و پاپوش مصری را برای مردان (سپاهیان) سفارش اما جامه‌های مصری را برای زنان نهی کرده، که هردو نشانه‌ای است ازاستفاده از لباس‌های مصری (طبری، ۲۰۰/۳، ۲۸۳)

۱۹۰. در سال ۴۴ق اعرابی که در حرکت به سوی اصفهان بودند، جامه‌های یمنی و عراقی به حاکم قم هدیه دادند، (قمی، حسن، *تاریخ قم*، ۲۴۳)

۱۹۱. دهستانی، ۳۰۱/۱

۱۹۲. بلاذری، ۳۴۲، ۶۱۰؛ دینوری، ۲۵۸

۱۹۳. ابن‌هشام، ۴۳/۱

۱۹۴. واقدی، ۶۸۷/۲-۶۸۸؛ یعقوبی، همان، ۶۸/۲، ۱۰۵

۱۹۵. ابن‌اثیر، ۱۳۲/۵-۱۳۳

۱۹۶. بلاذری، ۴۹۳

۱۹۷. توسط حجاج بن یوسف در سال ۸۵ق (بحشل، ۴۴؛ شیخلی، ۵۷)

۱۹۸. ابن‌هشام، ۵۳۰/۲؛ طبری، ۳۱۴/۲؛ طبرسی، ۳۹/۱. ظاهراً اعراب آنرا به عنوان جزئی از مقرری سالانه به دربار ایران می‌فرستادند، نک: ابوالفرج اصفهانی، ۴۰۹/۲

۱۹۹. واقدی، ۶۳۵/۲-۶۳۶؛ طبری، ۱۶/۳؛ ابن‌اثیر، ۴۰۱/۳-۴۰۳

۲۰۰. ابن‌اثیر، ۲۹۳/۲

۲۰۱. طبرسی، ۳۹/۱؛ شهیدی، ۵۹

۲۰۲. طبری، ۶۲۱/۲؛ ابن‌اثیر، ۴۲۱/۲-۴۲۲

۲۰۳. واقدی، ۶۳۵/۲-۶۳۶

۲۰۴. واقدی، ۲۷۱/۱؛ ابن‌سعد، ۱۲/۸؛ ابن‌قتیبه، ۷۰/۴؛ ابوالفرج اصفهانی، ۲۱۵/۱، ۲۵۴/۳

۲۰۵. ابن‌هشام، ۹۳۲/۲

۲۰۶. واقدی، ۶۶۴/۲-۶۶۵

۲۰۷. واقدی، ۲۷۱/۱؛ عوفی، ۴۹

۲۰۸. نامهٔ پیامبر به نمایندگان حمیر (نویری، ۱۱۹/۱۸)

۲۰۹. یعقوبی، همان، ۶۶/۲-۶۷؛ ابن‌اثیر، ۲۹۳/۲-۲۹۵؛ اجتهادی، ۱۴۲

۲۱۰. بلاذری، ۵۰۰؛ یعقوبی، همان، ۲۶/۳؛ ابن‌اثیر،

۵۲۱-۵۲۰/۴

۲۱۱. دینوری، ۳۶۷؛ ابن‌اثیر، *الکامل*، ۳۵۶/۵-۳۵۷

212. Supuler, 515-516; Kremer, 33;

این نفوذ در دوران هادی و هارون و مأمون به اوج خود رسید نک: ابراهیم حسن، *تاریخ السیاسی*، ۳۶۰/۲-۳۶۱

۲۱۳. شعار عباسیان سیاه بود بدین خاطر آنان را «مسوده» می‌گفتند (ابن‌اثیر، ۳۴۲/۵-۳۴۳؛ ابوالفرج اصفهانی، ۱۸۸/۵، ۳۴۶/۶) لوای ایشان نیز سیاه بود که بر روی آن با خط سفید نوشته بود «محمدٌ رسول‌اللّه» (ابوعلی مسکویه، ۲۹۴/۵؛ متز، ۲۲۸/۱)

۲۱۴. متز، ۲۲۷/۱. ظاهراً گاه منگوله‌مانندی بر پشت آن آویخته بوده است

۲۱۵. یعقوبی، *مشاکلة*...، ۳۱-۳۴؛ ابوالفرج اصفهانی، ۴۰۷/۱۰؛ امیرعلی، ۳۸۶

۲۱۶. بارتولد، *گزیدهٔ*، ۱۸

۲۱۷. ابن‌اثیر، ۴۶۰/۵؛ زیدان، ۱۲/۲؛ مسعودی، *مروج*، ۲۷۳/۳، ۴۲۰-۴۲۱؛

Dozy, *Dictionnaire*, 278-280;

طیلسان بعدها از بالاپوش‌های ویژه علمای اسلامی شد

۲۱۸. نام محله‌ای در بغداد که این نوع سرپوش در آنجا تهیه می‌شد (فقیهی، ۲۷۶)

۲۱۹. جاحظ، *التاج*، ۴۸-۴۹؛ و نیز رصافیه طایع (ابوشجاع ، ۱۵۲-۱۵۳). اینکه دوزی رصافیه را نوعی شب‌کلاه و عرقچین ذکر کرده صحیح نیست؛

Dozy, ibid, 188-189

۲۲۰. ابن‌زبیر، ۲۱۴ به بعد؛ جاحظ، همان، ۴۸؛ امین، *ضحی‌الاسلام*، ۱۰۲/۲-۱۰۳; فقیهی، ۶۴۲

۲۲۱. ابراهیم حسن، همان، ۳۶۱/۲-۳۶۳؛ متز، ۱۴۰/۱

۲۲۲. با تلاش معتصم و مأخوذ از نام او (متز، ۱۸۶/۲-۱۸۸)

۲۲۳. یعقوبی، همان، ۳۱-۳۴؛ متز، ۱۸۸/۲

۲۲۴. ابن‌اثیر، عزالدین، ۶۰۸/۱۰ بیست ونهمین خلیفه مسترشد

۲۲۵. طایع، نک: ابوشجاع، ۱۵۲-۱۵۳

۲۲۶. مستنصر در نماز، نک: ابن‌اثیر، ۴۵۸/۱۲

۲۲۷. هارون، نک: ابن‌زبیر، ۲۱۴؛ زیدان، ۸۱/۵-۸۴؛ فقیهی، ۶۴۲

۲۲۸. ابراهیم حسن، همان، ۳۶۱/۲-۳۶۲، ۴۴۲/۳-۴۴۴؛ امیرعلی، ۳۸۶-۳۸۷؛ دینوری، ۳۹۳

229. Dozy, *Dictionnaire*, 162-168

۲۳۰. امیرعلی، ۳۸۶-۳۸۷؛ ابراهیم حسن، همان، ۳۶۱/۲-۳۶۲

۲۳۱. ابوالفرج اصفهانی،۱۴۵/۵-۱۴۹

۲۳۲. ابن‌اثیر، ۵۶۶/۵-۵۶۷، ۳۰/۶؛ هندوشاه نخجوانی، ۱۰۸

۲۳۳. ابوالفرج اصفهانی،۱۴۵/۵؛ ابن‌زبیر، ۲۱۴

۲۳۴. هدایای ابوالعتاهیه از سفر حج برای مأمون ابوالفرج اصفهانی،۲۹۶/۴)

۲۳۵. مسعودی، همان، ۲۸/۴؛ *التنبیه*...، ۳۳۳؛ گردیزی، ۴۶۲. ظاهراً رنگ سبز ازشعارهای قدیمی ایرانیان بوده است، به‌ویژه در خراسان (ابن‌طقطقی، ۳۰۱). رنگ علم‌ها و لباس سپاهیان انوشیروان در نبرد با خاقان ترک (مرعشی، ۶-۷). بر بام نیایشگاه نوبهار بلخ، بیرق‌هایی از حریر سبز نصب بود نک: (ابن‌اثیر، ۳۴۱/۶-۳۴۷؛ متز، ۱۰۴/۱، ۲۵۱؛ قس: مسعودی، ۳۳۴/۴؛ ازدی، ۳۴۲، ۳۵۲؛ خواندمیر، *دستورالوزراء*، ۶۱-۶۷؛ مفید، ۲۵۲/۲-۲۵۴). در تاج‌ها، جامه‌ها و شلوارهای پادشاهان ساسانی نیز این رنگ مورد استفاده بسیار بوده است (*مجمل‌التواریخ*، ۶۲- ۸۳؛ حمزهٔ اصفهانی، ۴۰-۶۰) نعیم بن خازم در حضور مأمون با اعتراض به فضل بن سهل می‌گوید: «... به چه علت رنگ سپید را که شعار علویان بود به رنگ سبز که شعار کسری و مجوس است بدل کردی؟» (شیبی، ۲۱۹)

Supuler, 344-350

۲۳۶. بیشتر به دلیل مخالفت خاندان عباسی و ظاهراً در سال ۲۰۴ق هندوشاه نخجوانی، ۱۵۹؛ مسعودی، *مروج*، ۲۹/۴؛ *التنبیه*، ۳۳۴

۲۳۷. یعقوبی، *مشاکلة*، ۳۱-۳۴

۲۳۸. ابراهیم حسن، همان، ۳۶۱/۲؛

Supuler, 515-516; Bergmann, 445-456

۲۳۹. این خفتان کار کارگاه‌های تستر(شوشتر) بود، نک:

مسعودی، *التنبیه*، ۳۰۳/۴؛ نیز نک: عریب بن سعد، ۱۷۶-۱۷۷؛ مسعودی، همان، ۳۷۶-۳۷۷؛ ابوعلی مسکویه، ۳۷۹/۵؛ متز، ۱۶/۱-۱۷، ۲۲۷؛

Dozy, ibid, 162-168, 246-247

۲۴۰. مقریزی، ۱۷۷/۱؛ ابن‌دقماق، ۷۹/۲؛ ابن‌زبیر، ۴۵؛ بدنه را بیشتر در تنیس مصر تهیه می‌کردند (متز، ۲۹۷/۲)

Serjeant, 13-14, 105

۲۴۱. ابن‌اثیر، ۴۴۰/۱۲، ۴۵۸؛ ابن‌ساعی، ۲۲۱/۹؛ ابن‌فوطی *الحوادث*، ۵، ۱۴، ۲۰۶؛ ابن‌معمار، ۱۲۳-۱۲۴، ۱۴۷؛ ابن‌طقطقی، ۴۳۲؛ پس از عمل « شد» یعنی کمر بستن، نوبت عمل «تکمیل» فرا می‌رسید و آن اعطای سراویل فتوت یا ابزار جنگ به شخص بود، شخص پس از آن عضو جامعهٔ فتیان می‌شد

۲۴۲. مانند امین (مسعودی، مروج، ۴۲۰/۳-۴۲۱). مأمون در تشییع جنازه علی بن موسی الرضا (یعقوبی، *تاریخ*، ۱۸۰/۳-۱۸۱). ظاهر (هندوشاه نخجوانی، ۳۴۴)؛ مستنصر در نماز (ابن‌اثیر، ۴۵۸/۱۲)

۲۴۳. در سال ۱۵۳ق منصور به رجال حکومتی دستور داد تا لباس سیاه و کلاه بلند سیاه بپوشند. ابراهیم حسن، همان، ۳۶۱/۲؛ دهستانی، ۲۵۱/۱-۲۵۲

۲۴۴. ابوالفرج اصفهانی، ۱۸۸/۵، ۱۹۴؛ متز، ۱۸۶/۲-۱۸۷؛ امین، همان، ۴۳/۲؛ زیدان، ۸۱/۵-۸۴؛ بلاذری، ۶۱۰؛ قس: برطل

Dozy, ibid, 64

۲۴۵. جاحظ، *التاج*، ۴۷-۴۹؛ زیدان، ۸۳/۵-۸۴

۲۴۶. امین، همان، ۱۸۲/۲؛ البته در خراسان، ابن‌طقطقی، ۳۰۱

۲۴۷. در سال ۳۷۶ق زمان طایع: صابی، هلال، *رسوم*...، ۸۰؛ ابوشجاع، ۱۵۲-۱۵۳؛ زیدان، ۸۱/۵-۸۴

۲۴۸. مسعودی، *مروج*، ۵۹/۴

۲۴۹. مسعودی، *مروج*، ۲۴۳/۲، ۲۶۸/۳؛ هندوشاه نخجوانی، ۲۰۷

۲۵۰. سورهٔ بقره/۱۳۷/۲. روزی ابودلامه شاعر با چنین شکلی نزد منصور رفت، منصور به او گفت چگونه‌ای، ابودلامه گفت «خوب نیستم، زیرا صورتم در نیمه تنم واقع شده است [چون کلاه قلنسوه بسیار بلند بود و بر سر نهادن آن، صورت را در میانهٔ بدن نشان می‌داد] و شمشیر در دبرم جای گرفته است [چون به رسم ایرانیان شمشیر را به کمر می‌بستند، نه به رسم قدیم عرب که بر شانه یا گردن حمایل می‌کردند] و کتاب خدا در پشت گرده‌ام قرار گرفته، جامه‌هایم را نیز با سیاهی مرکب رنگ کرده‌ام». گویند منصور او را به تنهایی از آن هیأت لباس معاف داشت اما به او گفت که ماجرا را برای کسی نگوید. ترجمهٔ شعری که ابودلامه در آن باب سروده این است:

از خلیفه انتظار زیادتی داشتم
در درازی کلاه‌ها افزود
گویی بر فراز سر خمره‌های یهودیان است
که با شب‌کلاه بلندتر می‌نماید

ابوالفرج اصفهانی، ۴۰۷/۱۰؛ متز، ۱۸۶/۲-۱۸۷

۲۵۱. یعقوبی، *مشاکلة*، ۳۱-۳۴؛ متز، ۱۸۸/۲

۲۵۲. یاقوت، *معجم‌الادباء*، ۲۵۴/۱، ۳۹۹، ۴۹/۲؛ مسعودی، مروج، ۳۸۸/۳؛ ابن‌اثیر، ۴۴۶/۱۱-۴۴۷؛ هندوشاه نخجوانی، ۱۶۳، ۲۹۷؛ دهستانی، ۱۹۷/۱؛ ابراهیم حسن، همان، ۴۴۳/۳؛ متز، ۲۵/۱، ۱۸۷/۲-۱۸۸

۲۵۳. جاحظ، *البیان*، ۱۵۱/۲؛ بارتولد، *گزیدهٔ*، ۹۱

۲۵۴. نک: پی‌نوشت ۲۳۵

۲۵۵. دهستانی، ۲۵۰/۱؛ هندوشاه نخجوانی، ۳۰۷

۲۵۶. دهستانی، ۲۵۰/۱، ۳۵۸-۳۶۶؛ ابوالفرج اصفهانی، ۲۶۷/۵؛ ابن‌طقطقی، ۲۸۲-۲۸۳

۲۵۷. ابراهیم حسن، همان، ۴۴۲/۳

۲۵۸. مسعودی، ۵۷/۴-۵۹؛ قس: احسن، ۵۹؛ ابن اثیر، *الکامل*، ۵۱۵/۶-۵۱۶، ۴۷۸-۴۷۹؛ نیز هدایای افشین به نزدیکان بابک (همو، ۴۷۳/۶-۴۷۴)

۲۵۹. در سال ۳۷۶ق زمان طایع، صابی، همان ۸۰؛ ابوشجاع، ۱۵۲-۱۵۳؛ زیدان، ۸۱/۵-۸۴)

۲۶۰. یعقوبی، *تاریخ*، ۱۴۷/۳؛ زیدان، ۹۶/۱-۹۷

۲۶۱. همچون حماد بن شاپور دیلمی شاعر، نک: ابوالفرج اصفهانی، ۳۴۶/۶-۳۴۷

۲۶۲. بیهقی، ۶۴۲/۲؛ *حدودالعالم*، ۳۸۹؛ ابن‌اثیر، ۵۴۴/۱۰-۵۴۵

۲۶۳. زبیده همسر هارون برای پسرش امین این گروه را که

خـود او آنهـا را «مقـدودات» مـی‌خوانـد، تشـکیل داد. ابونواس در این باب شعری سروده (ابونـواس، ۸۲-۸۳؛ متز، ۱۳۴/۲؛ امین، ممان، ۱۲۳/۲-۱۲۷؛ زیدان، ۳۱/۵-۳۷، ۱۰۶-۱۰۸، ۱۳۱)

۲۶۴. ابوشجاع، ۱۵۲-۱۵۳؛ صابی، هلال، *رسوم*، ۸۰

۲۶۵. بیهقی، ابراهیم، *المحاسن...*، ۲۱۳؛ جاحظ، *التاج*، ۴۷-۴۸؛ ابن‌اثیر، ۶۴۲/۹؛ هندوشـاه نخجـوانی، ۲۵۴-۲۵۵. در طول قرن سوم هجری قلنسوه که لطیفه گویان آنرا کلاه خمره‌ای می‌نامیدند، بـه اضـافه طیلسـان، لبـاس مخصـوص قضـات بـود (یـاقوت، *معجم‌الادبـاء*، ۹۲/۱، ۳۷۳؛ کندی، ۵۸۶؛ متز، ۳۷۲/۱؛ ابراهیم حسن، همان، ۳۶۱/۲-۳۶۳)

۲۶۶. همچـون ابومحمـد یحیـی بـن اکـثم، نـک: ابـوالفرج اصـفهانی، ۱۸۸/۵-۱۹۴؛ امـین، همـان، ۱۸۲/۲؛ متـز، ۱۸۷/۲-۱۸۹؛ یـــاقوت، همـــان، ۲۵۴/۱، ۳۹۹، ۴۹/۲؛ تنوخی، ۲۶/۲

۲۶۷. کنـــدی، ۳۷۸، ۴۶۹؛ دینـــوری، ۳۷۲، ۳۸۱؛ ابـــراهیم حسن، همان، ۳۲۰/۳-۳۳۰؛ متز، ۳۷۲/۱

۲۶۸. دهستانی، ۴۲۱/۱؛ صـابی، هـلال، *تحفـة‌المراء*، ۳۲۲؛ متز، ۱۳۶/۱

۲۶۹. یاقوت، همان، ۲۳۴/۱، ۱۰۶/۲، ۲۶۱/۵؛ امین، همـان، ۴۱/۲؛ ثعالبی، *یتیمة‌الدهر*، ۱۰۶/۲؛ تنوخی، ۲۶/۱-۲۸؛ ابن‌اثیر، ۳۰۵/۱۲

۲۷۰. همچون صاحب بن عماد، نک: یاقوت، همان، ۳۱۲/۲؛ متز، ۲۹۸/۱

۲۷۱. متز، ۹۵/۲؛ فقیهی، ۳۳۶

۲۷۲. دهستانی، ۱۷۹/۱-۱۸۰

۲۷۳. جاحظ، *التاج*، ۴۷، ۴۹؛ تنوخی، ۲۴۶/۱

Lewis, 196.no 11; Nasr, 50 pl.22

۲۷۴. مسعودی، همان، ۲۲/۴؛ ابوالفرج اصفهانی، ۱۸۸/۵

۲۷۵. همچون احمد بن حنبل. البته دلایل عقیدتی نیـز در این موضوع دخالت داشت (هندوشاه نخجوانی، ۱۵۸)

۲۷۶. ابن‌جوزی، *المنتظم*، ۸۰/۸-۸۱

۲۷۷. جاحظ، *البخلاء*، ۱۰۹-۱۱۰

۲۷۸. ابن‌اثیر، ۳۰۵/۱۲

۲۷۹. یاقوت، *معجم‌الأدبا*، ۲۳۴/۱؛ هندوشاه نخجوانی، ۲۹۷؛ ابن‌الندیم، ۱۹۲؛ متز، ۱۳۵/۱

۲۸۰. همچـون بختیشـوع پزشـک دربـار هـارون، نـک: ابن‌ابی‌اصیبعه، ۲۰۶؛ ابن‌زبیر، ۲۲۹؛ زیدان، ۸۱/۵-۸۴، ۱۰۶-۱۰۸؛ متز، ۱۷۹/۲

۲۸۱. امیرعلی، ۳۸۸-۳۸۹

۲۸۲. جاحظ، *البیان*، ۴۲/۱؛ متز، ۱۸۶/۲-۱۸۸

۲۸۳. ابوالفرج اصفهانی، ۱۹۴/۵، ۲۰۲-۲۰۳، ۲۴۵

284. Papadopoulo, 77 no. 18 ؛Almagro, 187-190

۲۸۵. ابوالفرج اصفهانی،۹۷/۳، ۳۴۶/۶-۳۴۷، ۳۹۳-۳۹۴

۲۸۶. همو، ۱۰۸/۵، ۴۸۳/۶

۲۸۷. همو، ۳۰۲/۱۰

۲۸۸. همو، ۱۹۴/۵، ۲۰۲-۲۰۳، ۲۴۵

۲۸۹. همو، ۴۱۲/۶؛ مطرف ردایی ابریشمین بود با خطـوط اغلب چهارخانه مشکی، نک: جاحظ، *التاج*، ۱۵۴؛ قمی، حسن، *تاریخ قم*، ۲۷۹

۲۹۰. ابوالفرج اصفهانی، ۱۸۲/۷

۲۹۱. یاقوت، همـان، ۵۰۵/۶؛ ثعـالبی، *یتیمة‌الـدهر*، ۸۵/۱؛ متز، ۴۴۸/۱

۲۹۲. ابوالفرج اصفهانی،۳۳۳/۴

۲۹۳. شابشتی، ۱۹۹

۲۹۴. ابوالفرج اصفهانی،۱۹۳/۵

۲۹۵. در شعر بحتری، نک: ابراهیم حسـن، همـان، ۴۴۴/۳؛ متز، ۱۹۰/۲

۲۹۶. جاحظ، البیان، ۴۲/۱؛ متز، ۱۸۶/۲-۱۸۸

297. Papadopoulo, 133 no. 32; Lewis, 209

البته نقش فاطمی است. اما معاصـر بـا دوران عباسـی است. نیز نک: ابن‌اثیر، ۵۰۳/۵؛ ابوالفرج اصـفهانی، ۳۰۱/۱۰

۲۹۸. مســعودی، همـــان، ۴۱۲/۳-۴۱۷؛ ابـــراهیم حســـن، *النظم‌الاسلامیة*، ۱۶۲-۱۶۴؛ زیدان، ۲۰/۵-۳۷

۲۹۹. این خفتان کار کارگاه‌های تستر(شوشتر) بـود، نـک: مسعودی، *مروج*، ۳۰۳/۴؛ نیز نک: قرطبـی، ۱۷۶-۱۷۷؛ مسعودی، *التنبیه*، ۳۷۶-۳۷۷؛ ابوعلی مسکویه، ۳۷۹/۵ متز، ۱۶/۱-۱۷، ۲۲۷؛

Dozy, ibid, 162-168,246-247

۳۰۰. دینوری، ۳۸۱؛ یعقوبی، *تاریخ*، ۱۶۷/۳؛ متز، ۱۸۹/۲

۳۰۱. ابراهیم حسن، *تاریخ سیاسی*، ۲۸۱/۳-۲۸۳

۳۰۲. همان، ۲۸۴/۲-۲۸۶

۳۰۳. همان، ۲۸۲/۳-۲۸۳؛ زیدان، ۱۴۴/۱-۱۴۷؛ امیرعلی، ۳۷۱

۳۰۴. مسعودی، *مروج*، ۴۱۲/۳-۴۱۷؛ ابراهیم حسن، *النظم السلامیة*، ۱۶۲-۱۶۴؛ *تاریخ السیاسی*، ۲۳۹/۲-۲۴۱؛ زیدان، ۲۰/۵-۳۷؛ فقیهی، ۵۶۳-۵۶۴

۳۰۵. ابن‌اثیر، ۴۷۶/۵؛ ابراهیم حسن، *تاریخ السیاسی*، ۲۸۱/۳-۲۸۳؛ امیرعلی، ۳۷۱

۳۰۶. در شعر مروان بن ابی‌حفصه، نک: ابوالفرج اصفهانی، ۳۰۱/۱۰-۳۰۲)

۳۰۷. خط بندرگاهی حوالی بحرین بود، نک: ابن‌اثیر، ۴۴۳/۱۱

۳۰۸. مسعودی، همان، ۴۱۲/۳-۴۱۷؛ ابراهیم حسن، *النظم الاسلامیة*، ۱۶۲-۱۶۴؛ زیدان، ۲۰/۵-۳۷

۳۰۹. *تاریخ سیستان*، ۲۴۶

۳۱۰. بنداق گلوله‌ای از گل یا فلز بود که از کمان‌هایی مخصوص رها می‌شد، نک: صابی، هلال، *رسوم*، ۳۱؛ فقیهی، ۳۳۷، بنداق‌اندازی بیشتر در تشریفات ورود یا حرکت خلیفه انجام می‌شد

۳۱۱. بیهقی، ابراهیم، *المحاسن*، ۵۷۱؛ صابی، هلال، *تحفة‌الاسرار*، ۲۱؛ قفطی، ۱۹۳؛ متز، ۱۶۵/۲، ۱۸۷

۳۱۲. ابراهیم حسن، *تاریخ السیاسی*، ۳۶۲/۲-۳۶۳؛ امیرعلی، ۳۸۹؛

Dozy, ibid, 73-80

۳۱۳. ابن‌اثیر، ۶۲۵/۹؛ متز، ۱۵۴/۲-۱۵۵؛

Dozy, ibid, 262-278

۳۱۴. مسعودی، *مروج*، ۴۲۴/۳؛ ابوالفرج اصفهانی، ۳۵۳/۱۰

۳۱۵. ابراهیم حسن، همان، ۳۶۲/۲

۳۱۶. در شعر تنوخی (یاقوت، *معجم‌الادباء*، ۳۳۸/۴، ۳۳۵/۵

۳۱۷. ابراهیم حسن، همان، ۳۶۲/۲-۳۶۴؛ زیدان، ۷۷/۵، ۱۰۶، ۱۳۱

۳۱۸. جاحظ، *التاج*، ۱۰۳

۳۱۹. متز، ۱۵۴/۲-۱۵۵

۳۲۰. صابی، هلال، *تحفة‌الامراء*، ۱۷۶؛ ابوعلی مسکویه، ۵۲۸/۵؛ متز، ۱۸۹/۲-۱۹۰

۳۲۱. ابوعلی مسکویه، همانجا؛ صابی، همانجا؛ امین، همان، ۹۴/۲-۹۷؛ متز، ۱۸۹/۲-۱۹۰؛ امیرعلی، ۳۸۹

۳۲۲. در شعر علیه، نک: ابوالفرج اصفهانی، ۳۵۶/۱۰

۳۲۳. امیرعلی، ۳۸۹

324. Dozy, ibid, 160-162, 250-254, 387-388

۳۲۵. مقدسی، محمد، ۱۲۹؛ ابن‌جوزی، *تلبیس ابلیس*، ۱۸۶؛ شیخلی، ۶۸؛

Papadopoulo-Mazenod, 131-133 no. 29, 32; Lewis, 21 no. 12

۳۲۶. امیرعلی، ۳۸۸؛

Dozy, *Dictionnaire*, 160-162, 250-254, 387-388

۳۲۷. شیزری، ۲۲-۲۳؛ ابن‌اخوه، ۹۱-۹۲

۳۲۸. دهستانی، ۴۹۱/۱؛ رنگ آن گاه سبز بود، نک: همو، ۳۷۳/۱

۳۲۹. امیرعلی، ۳۸۸؛ ابراهیم حسن، همان، ۳۶۱/۲؛ قس: کودکی در بغداد در زمان هارون که قبا و کمربند دارد، نک: ابوالفرج اصفهانی، ۳۱۹/۱۰

۳۳۰. ابراهیم حسن، همان، ۳۶۱/۲؛

Dozy, ibid, 162-168

۳۳۱. دهستانی، ۴۹۱/۱

۳۳۲. ثعالبی، *یتیمة‌الدهر*، ۴۳/۳؛ ابن‌خردادبه، ۱۰۹؛ وشا، ۱۳۵؛ متز، ۱۹۰/۲؛ زیدان، ۸۳/۵-۸۴

۳۳۳. مردی در موصل به سال ۵۷۸ق، نک: ابن‌اثیر، ۴۸۵/۱۱-۴۸۶؛ پاپوش قاهر «قبقاب خشب» پس از خلع از خلافت و در تنگدستی، نک: متز، ۱۸/۱

۳۳۴. شیخلی، ۶۸

۳۳۵. جاحظ، *الحیوان*، ۴۹۶/۶؛ شیخلی، ۶۷- ۶۸

۳۳۶. شیزری، ۲۲-۲۳؛ ابن‌اخوه، ۹۱-۹۲

۳۳۷. شیزری، ۳۱، ۶۰؛ ابن‌اخوه ۹۴، ۲۳۹

۳۳۸ ابن‌جوزی، *مناقب بغداد* ...، ۳۱؛

Dozy, *Dictionnaire*, 414-418

۳۳۹. در اینجا تبان نه آن گونه‌که شیخلی، ص ۶۸ می‌گوید نوعی پیش‌بند، بلکه بر اساس کتاب *نهایة‌الرتبة* شلواری کوتاه و به اندازه یک وجب بوده است (ابن‌بسام، ۲۵، ۳۸) و نیز شعر حماد عجرد که در آن پدر بشار شاعر

را که خشت‌مال بوده چنین هجو کرده «یا ابن الطیان ذی التبان» (ای پسر گلکار تنبان پوش)، نک: ابوالفرج اصفهانی، ۹۸/۳؛ شیزری، ۳۱، ۶۰؛ ابن‌اخوه، ۹۴، ۲۳۹)

۳۴۰. ابوالفرج اصفهانی، ۹۸/۳؛ شیخلی، ۶۸

۳۴۱. اهل ذمه و با گردنی مهر زده، نک: جاحظ، *البیان*، ۴۱/۱

۳۴۲. ابوالفرج اصفهانی، ۹۸/۳-۹۹

۳۴۳. همو، ۳۰۷/۶-۳۰۸. و نیز شعر بشار در پاسخ به یک عرب در بصره، همو، ۱۱۶/۳؛ قس: ابن‌منظور، ۳۷۳؛ Dozy, ibid, 339-343

۳۳۴. ابن‌کثیر، ۱۲/۱۲؛ شیخلی، ۶۸؛ Dozy, ibid, 339-343

۳۴۵. ابن‌جوزی، *تلبیس ابلیس*، ۱۸۶؛ مسعودی، *مروج*، ۴۰۳/۳؛ شیخلی، ۶۸

۳۴۶. با زوبینی به دست، نک: مسعودی، همان، ۴۰۳/۳

۳۴۷. ابوالفرج اصفهانی، ۲۷۲/۴؛ امین، همان، ۳۰۳/۲

۳۴۸. همدانی محمد، ۲۱۷؛ فقیهی، ۵۶۳-۵۶۴

۳۴۹. در شرح الناصر الدین‌الله با لباس مبدل، نک: هندوشاه نخجوانی، ۳۲۵

۳۵۰. متز، ۱۹۰/۲

۳۵۱. بیشتر در زمان هارون، نک: مسعودی، *مروج*، ۳۵۸/۳؛ متز، ۱۸۷/۲-۱۸۹

۳۵۲. محمد بن خرزاد (خوزاد) در موصل، نک: ابن‌اثیر، ۳۵۹/۷-۳۶۰

۳۵۳. به‌عنوان نمونه در مرگ مهدی عباسی، نک: مسعودی، همان، ۲۱۹/۳

۳۵۴. در کشتار حاجیان بدست ابوسعید گناوه ای قرمطی، نک: متز، ۱۹۳/۲

۳۵۵. ابن‌کثیر، ۱۶۳/۱۰

۳۵۶. یعقوبی، *تاریخ*، ۱۸۰/۳-۱۸۱

۳۵۷. ابن‌اثیر، ۵۷۸/۵

۳۵۸. یعقوبی، همان، ۲۱۰/۳

۳۵۹. عریب بن سعد، ۵۷-۸۷؛ ابن‌اثیر، ۶۲۵/۹؛ متز، ۱۵۴/۲-۱۵۶

۳۶۰. ابن‌اثیر، ۶۴۴/۹

۳۶۱. همانجا

۳۶۲. دهستانی، ۱۱۵/۱، ۳۲۴

۳۶۳. قرطبی، ۵۷-۸۷؛ ابن‌اثیر، ۶۰۰/۹، ۶۲۵؛ هندوشاه نخجوانی، ۲۹۴؛ متز، ۱۵۴/۲-۱۵۶

۳۶۴. یعقوبی، همانجا

۳۶۵. برخی از آنان در زندان به بافندگی و از جمله تهیهٔ بند شلوار مشغول بوده‌اند. ابن‌معتز در حبس می‌گوید:

پس از آن سروری‌ها بنده گشتم
ز دور آسمان در کنج زندان

(بیهقی، ابراهیم، ۵۷۱؛ صابی، هلال، *تحفةالامراء*، ۲۱). البته ظاهراً شعری که ابراهیم بیهقی از ابن‌معتز آورده در دیوان شعر او نیست، نک: متز، ۱۶۵/۲

۳۶۶. زیدان، ۸۱/۵-۱۰۶

۳۶۷. به اسحاق موصلی، نک: ابوالفرج اصفهانی، ۱۹۳/۵

۳۶۸. ابن‌خلکان، ۹۹/۲؛ ابراهیم حسن، *تاریخ سیاسی*، ۳۳۳/۳-۳۳۴؛ *حدودالعالم*، ۴۰۶؛ بسیاری از شعرا مانند خاقانی، سعدی، عبدالرزاق اصفهانی، منوچهری، کمال اسماعیل، ظهیر فاریابی و مانند آن در اشعار خود به آن اشاره کرده‌اند، نک: دهخدا ذیل خارا و عتابی؛ قس: قزوینی، محمد، *یادداشتها*، ۲۰۰/۳، ۳۱/۶-۳۲

۳۶۹. خطیب بغدادی، ۸۲/۱؛ دمشقی، ۳۱۷؛ یعقوبی، *البلدان*، ۲۵۱-۲۵۴؛ جاحظ، *التاج*، ۴۷-۴۹؛ *حدودالعالم*، ۴۰۶؛ مقدسی، محمد، ۱۲۸

۳۷۰. امیر علی، ۳۸۱-۳۸۳

۳۷۱. *حدودالعالم*، ۴۰۷

۳۷۲. ناصرخسرو، *سفرنامه*، ۱۲۵

۳۷۳. ابراهیم حسن، *تاریخ السیاسی*، ۲۶۹/۳

۳۷۴. *حدودالعالم*، ۴۰۷

۳۷۵. همانجا

۳۷۶. النعال السندیه، نک: جاحظ، البیان، ۱۲۲/۱؛ امین، همان، ۲۹۵/۲

۳۷۷. مسعودی، *مروج*، ۳۷۱/۳.

۳۷۸. سبکی، *طبقات...*، ۵۵/۳؛ متز، ۲۷۵/۱؛ فقیهی، ۵۰۶

۳۷۹. هدیه جمال‌الدین وزیر (وفات: ۵۵۸ ق) برای امیر مکه، نک: ابن‌اثیر، ۳۰۷/۱۱

۳۸۰. زیدان، ۸۴/۵، ۱۰۶-۱۳۶؛ قس: سخن حامد بن عباس وزیر مقتدر که می‌گفت: «خیاط هم جامهٔ ده درهمی

می‌دوزد و هم جامهٔ هزار دیناری». براساس *العیون*، نک: متز، ۱۶۴/۱

۳۸۱. صابی، هلال، *تحفةالامراء*، ۱۵۸؛ ماوردی، ۴۰۴؛ متز، ۲۳۴/۲

۳۸۲. جاحظ، همان، ۱۶۹/۱؛ ابن‌جوزی، ۱۷۶؛ قس: شعر ابوالعتاهیه در ابوالفرج اصفهانی، ۲۶۳/۴

۳۸۳. ابن‌اثیر، ۲۵۸/۹

۳۸۴. همان، ۵۰۱/۶-۵۰۳

۳۸۵. گردیزی، ۳۱۶

۳۸۶. دهستانی، ۶۷۴/۲-۶۷۶

۳۸۷. *تاریخ سیستان*، ۳۴۲، ۳۵۲؛ قس:

Dozy, *Dictionnaire*, 278-291

۳۸۸. دهستانی، ۱۶۶/۱-۱۶۷، ۲۲۶-۲۲۷

۳۸۹. ابن‌اثیر، ۳۵۷/۶-۳۵۸

۳۹۰. مسعودی، *مروج*، ۲۰۴/۴

۳۹۱. گردیزی، ۳۱۳-۳۱۶؛ ابن‌زبیر، ۴۳؛ ابن‌اثیر، ۳۷۱/۷، ۴۹۳-۴۹۴

۳۹۲. مسعودی، همان، ۲۰۴/۴؛ بارتولد *ترکستان‌نامه*، ۴۷۴/۱

393. Dozy, ibid, 56-58

۳۹۴. مقریزی، ۱۷۷/۱؛ ابن‌دقماق، ۷۹/۲؛ ابن‌زبیر، ۴۵؛ در مقدمةالادب بدنه را زرهٔ کوتاه «الدرع القصیره» نیز معنا کرده است؛ زمخشری، ۴۲۱؛ گردیزی، ۳۱۶؛ زاوی، ۱۸۴/۱؛ ابن‌منظور ذیل البدن؛ متز، ۲۹۷/۲؛

Serjeant, 13-14,105

۳۹۵. ابن‌اثیر، ۲۹۶/۷-۲۹۷؛ گردیزی، ۱۸۶

۳۹۶. *تاریخ سیستان*، ۲۸۴، ۲۸۷

۳۹۷. نرشخی، ۲۸-۲۹

۳۹۸. ابن‌زبیر، ۴۳؛ ابن‌اثیر، ۱۹۲/۷، ۴۹۳-۴۹۴؛ گردیزی، ۱۸۶

۳۹۹. بافت زندنه شهری در شمال بخارا، نک: *حدودالعالم*، ۳۳۰؛ مقدسی، محمد، ۲۶۶، ۲۸۱، ۳۴۶؛ ابن‌حوقل، ۴۰۳، ۴۲۴-۴۲۵؛ نرشخی، ۲۱-۲۲؛ راوندی، ۱۷۱، ۵۰۴؛ قزوینی، محمد، *یادداشتها*، ۵۳/۵-۵۴

Shepherd, 15-40

۴۰۰. نرشخی، ۲۸-۲۹، نظر مصحح کتاب (ص۳۹۰) که بردی‌های فندقی «فرش‌های فندقی» است، لااقل در اینجا و با توجه به سطور بعدی متن نرشخی نمی‌تواند مورد قبول قرار گیرد

۴۰۱. بافت ویذار شهری در اطراف سمرقند، نک: ابن‌حوقل، ۴۲۵؛ ادریسی، ۲۰۱

۴۰۲. مسعودی، *مروج*، ۳۰۳/۴؛ ابن‌حوقل، ۲۳۱؛ عتبی، ۱۸۷

Supuler, 367-369

۴۰۳. گردیزی، ۳۱۶

۴۰۴. عتبی، ۳۶

Kabir, 52-53

۴۰۵. همچون امیرنصر بن احمد، نک: نظامی عروضی، ۵۳

۴۰۶. مسعودی، همان، ۲۷۰/۴؛ قس: سمرقند سال ۹۳ق ابن‌اثیر، ۵۷۳/۴-۵۷۴

۴۰۷. ابن‌اثیر، ۲۵۸/۶

۴۰۸. حوالی سال ۲۰۲ ق رواج یافت

۴۰۹. ابن‌اثیر، ۲۵۸/۶

۴۱۰. نقش روی سفال، نک: ابن‌اثیر، ۴۶۳/۸؛ گردیزی، ۳۴۶

۴۱۱. شعر رودکی در وصف مجلس امیر خراسان (*تاریخ سیستان*، ۳۱۹)

۴۱۲. نظام‌الملک، ۱۲۲-۱۲۳؛ قس: «سیم کوفت» به معنای تکه‌های الحاقی نقره در بیهقی، ابوالفضل، ۴۹۵/۲

۴۱۳. *تاریخ سیستان*، ۲۶۴، ۲۶۹

۴۱۴. دهستانی، ۶۷۴/۲-۶۷۶؛ ابن‌اثیر، ۱۹۲/۷؛ قس: ابن‌تغری بردی، ۷۹/۲؛ متز، ۲۸۸/۱-۲۸۹

۴۱۵. مسعودی، *مروج*، ۲۰۳/۴؛ *تاریخ سیستان*، ۲۲۲-۲۲۵

۴۱۶. نرشخی، ۲۸-۲۹

۴۱۷. نظام‌الملک، ۱۲۲-۱۲۳؛ نرشخی، ۲۱-۲۲ ؛ عریب بن سعد، ۱۶۵؛ متز، ۱۴۵/۱؛ بارتولد، *ترکستان‌نامه*، ۴۸۹/۱-۴۹۰

۴۱۸. عتبی، ۳۶

Kabir, 52-53

۴۱۹. قرطبی، ۱۶۵؛ متز، ۱۴۵/۱؛ احسن، ۶۱؛ نظام‌الملک، ۱۲۲-۱۲۳؛ نرشخی، ۲۱-۲۲؛

Tritton, 480 ؛Dozy, *Dictionnaire*, 352-362

۴۲۰. در دربار یعقوب (مسعودی، ۶۰۳/۲، ۲۰۳/۴؛ *تاریخ*

سیستان، ۲۲۲-۲۲۵)

۴۲۱. طبری سال ۹۱ق تخارستان نک:

Supuler, 517

۴۲۲. مفید، ۲۵۶/۲-۲۵۷

۴۲۳. مسعودی، همان، ۷۱۰/۲؛ ابن‌اثیر، ۳۴۱/۶-۳۴۷؛ متز، ۱۰۴/۱؛ نیز: پی‌نوشت ۲۵

۴۲۴. مانند فرخی شاعر، نک: نظامی عروضی، ۵۹

۴۲۵. یعقوبی، *البلدان*، ۲۷۹-۲۸۰؛ *حدودالعالم*، ۳۰۱؛ بیهقی، ابوالفضل، ۴۹۵/۲؛ ابن‌حوقل، ۳۶۵؛ ثعالبی، یتیمةالدهر، ۶۲/۲؛ متز، ۳۰۰/۲-۳۰۱

426. Ghirshman, ibid, 2/329,no. 439-440

۴۲۷. سبکی طبقات، ۳۰۲/۲-۳۰۶؛ صفدی، *الوافی*...، ۳۷۵/۴ قس: کلاه سفید در خواب ابن‌سلام (نرشخی، ۷۹)

428. Ghirshman, 2/329,no 439-440

۴۲۹. مفید، ۲۵۶/۲-۲۵۷

۴۳۰. مسعودی، *مروج*، ۷۱۰/۲؛ ابن‌اثیر، ۳۴۱/۶-۳۴۷؛ متز، ۱۰۴/۱

۴۳۱. مقدسی، ۳۲۸

۴۳۲. همانجا

۴۳۳. ابن‌حوقل، ۲۷۱؛ مقدسی، ۴۷۰؛ *حدودالعالم*، ۳۷۰؛ متز، ۳۰۱/۲

۴۳۴. مقدسی، ۳۲۸؛ متز، ۲۸۵/۱-۲۸۶؛ فقیهی، ۶۰۷

۴۳۵. یکی از فقهای بلخ درحدود سال ۲۴۰ ق (نظامی عروضی، ۹۱)

۴۳۶. مانند فرخی شاعر (نظامی عروضی، ۵۹)

۴۳۷. بیهقی، ابوالفضل، ۴۹۵/۲؛ کرمانی، ۳۹؛ خواندمیر، *دستورالوزراء*، ۱۱۴؛ بارتولد، *ترکستان‌نامه*، ۵۶۲/۱ و نیز:

Dozy, *Dictionnaire*, 177-181

۴۳۸. مقدسی، ۳۲۷؛ و نیز شعر احمد افریقی خطاب به متیم هشامیه شاعرهٔ ایرانی ساکن بخارا، نک: یاقوت، *معجم‌الادباء*، ۸۱/۲؛ ثعالبی، یتیمةالدهر، ۱۲/۲؛ متز، ۱۱۶/۲

۴۳۹. ابن‌حوقل، ۴۰۴، ۴۲۵؛ ادریسی، ۲۰۱؛ ابن‌اثیر، ۳۰۵/۱۲

۴۴۰. ابن‌اثیر، ۵۲۹/۸؛ محمد بن منور، ۱۹۴؛ بیهقی، علی، ۵۴-۵۵

441. Dozy, ibid, 189-190

442. Ghirshman, 2/329,no. 439-440

۴۴۳. ابن‌اثیر، همان، ۲۴۲/۴-۲۴۳؛ *تاریخ سیستان*، ۲۹۲

444. Grube, 77, 83, no. 38,42; Pope, 101, 577, 579

تاریخ سیستان، ۲۹۲، در بست حوالی ۲۸۰ق، نک: ابن‌اثیر، ۲۴۲/۴-۲۴۳، در سال ۶۶ق بر سر سواران ایرانی در قیام مختار

۴۴۵. جاحظ، *رسائل*، ۱۹/۱؛ ابن‌اثیر، ۳۲۶/۶

۴۴۶. مسعودی، همان، ۴۱۲/۳-۴۱۷؛ ابراهیم حسن، النظم‌الاسلامیة، ۱۶۲-۱۶۴؛ زیدان، ۲۰/۵-۳۷

۴۴۷. ابن‌اثیر، ۵۰۸/۴-۵۱۰

Supuler, 492

۴۴۸. *تاریخ سیستان*، ۲۹۲؛ ابن‌اثیر، ۲۴۲/۴-۲۴۳

۴۴۹. مسعودی، همان، ۲۰۲/۴؛ ابن‌اثیر، ۱۲۸/۷؛ نفیسی، *تاریخ خاندان*...، ۳۶۱. قس:

Dozy, ibid, 319-323

۴۵۰. مسعودی، همان، ۴۱۲/۳-۴۱۷؛ ابراهیم حسن، همان، ۱۶۲-۱۶۴، *تاریخ السیاسی*، ۲۳۹/۲-۲۴۱؛ زیدان، ۲۰/۵-۳۷؛ فقیهی، ۵۶۳-۵۶۴

۴۵۱. عتبی، ۱۷۷

۴۵۲. نرشخی، ۱۱۲؛ ابن‌حوقل، ۴۲۵؛ مقدسی، ۳۲۸؛ قس: نقش سوارکار بر ظرف

Supuler, 505

۴۵۳. جاحظ، *رسائل*، ۱۹/۱، *البیان*، ۶۵/۳، ۱۱۵؛ ابن‌اثیر، ۱۹۲/۷؛ امین *ضحی الاسلام*، ۱۰۲/۲-۱۰۳ قس: سردوشی‌های ساسانی نک:

Ghirshman, 206-213

۴۵۴. نقش سوارکار بر بشقابی از نیشابور

۴۵۵. *حدودالعالم*، ۳۴۴-۳۴۵

۴۵۶. صابی، هلال، *رسوم*، ۳۱

۴۵۷. نفیسی، *تاریخ خاندان*، ۳۶۰

۴۵۸. نفیسی، همان، ۳۶۱؛ زرین‌کوب، *تاریخ ایران بعد از اسلام*، ۵۲۱

۴۵۹. *تاریخ سیستان*، ۲۴۶؛ بارتولد، *ترکستان‌نامه*، ۴۷۵/۱؛ نفیسی، همان، ۳۶۰-۳۶۱

۴۶۰. نوع نیشابوری این مقنعه‌ها معروف‌تر بود، نک: وشا، ۱۸۴؛ ابن‌فضلان، ۷۶

۴۶۱. ازار ملحم خراسانی، نک: وشا، ۱۸۴؛ ابن‌حوقل، ۳۷۵؛ متز، ۲۹۹/۲-۳۰۱

۴۶۲. قس: سبکی، *طبقات*، ۱۶۹/۲-۱۷۰؛ فقیهی، ۵۰۶

۴۶۳. نرشخی، ۵۳؛ مدرس رضوی، ۲۳۴-۲۳۵

۴۶۴. همانجا

۴۶۵. فرسک زنی نوازنده از سغد

۴۶۶. گردیزی، ۳۳۳

۴۶۷. مقدسی، ۳۶۷؛ قس: یعقوبی، *البلدان*، ۲۷۶؛ *حدودالعالم*، ۳۹۸

۴۶۸. ثعالبی، *یتیمةالدهر*، ۶۲/۲؛ ازدی، ۳۷؛ متز، ۳۰۰/۲-۳۰۲؛ قس: عمامه‌های مروی مکتفی عباسی، زیدان، ۸۲/۵-۸۵، ۱۰۶-۱۰۸، ۱۳۱-۱۴۷

۴۶۹. ابن‌اثیر، ۲۵۸/۶؛ ازدی، ۳۴۲، ۳۵۲؛ مسعودی، مروج، ۱۷۰/۲

۴۷۰. ابن‌حوقل، ۴۰۴

۴۷۱. بلاذری، ۶۱۰

۴۷۲. ابن‌حوقل، ۳۹۷-۳۹۸

۴۷۳. مقدسی، ۳۲۸. قس: داعیان عباسی که از طرف ابومسلم در لباس بازرگانان به نواحی خراسان فرستاده می‌شدند، نک: دینوری، ۳۴۳؛ بابک خرم‌دین نیز هنگام فرار با لباس بازرگانان «فی زی‌التجار» به طرف ارمنستان رفت، نک: مسعودی، همان، ۴۶۸/۲

474. Grube, 77,no. 38, 83. no. 42

475. Pope, XII/1308-1341

۴۷۶. مقدسی، ۳۲۸؛ در باب فرخی شاعر، نک: نظامی عروضی، ۵۹

۴۷۷. گاه بازرگانان و کاروانیان آنرا به عنوان باج به راهزنان می‌دادند، نک: ابن‌قتیبه، ۲۹۸/۱؛ ابن‌اثیر، ۴۷۳/۴

۴۷۸. نقش رقصنده‌ای روی بشقابی از نیشابور

Grube, 83, no. 42

۴۷۹. در مرو، مقری، ۱۲۸/۳؛ قس: نموجکت از قصبات بخارا، نک: مقدسی، ۲۸۱

۴۸۰. این نام را متنبی شاعر بر آن نهاده است، مقدسی، ۳۲۳؛ ثعالبی، *لطائف*...، ۱۱۹؛ متز، ۳۰۱/۲

۴۸۱. ابن‌حوقل، ۴۰۴، ۴۲۵؛ ادریسی، ۲۰۱؛ ثعالبی، *یتیمةالدهر*، ۶۲/۲؛ ازدی، ۳۷؛ متز، ۲۶۴/۲-۲۶۵، ۳۰۱

۴۸۲. ابن‌فضلان، ۷۶-۷۷؛ ابن‌حوقل، ۳۹۷؛ قزوینی، محمد، *یادداشتها*، ۱۴۳/۶-۱۴۶

Dozy, *Dictionnaire*, 362

۴۸۳. مقریزی، ۱۷۷/۱؛ گردیزی، ۳۱۶؛ مسعودی، مروج، ۲۰۴/۴ متز، ۲۹۷/۲؛ ابن‌منظور ذیل البدن؛ زاوی، ۱۸۴/۱

Dozy, ibid, 56-58 ؛Supuler, 348-351

۴۸۴. ابوالفرج اصفهانی، ۱۹۳/۵؛ بارتولد *ترکستان‌نامه*، ۴۷۶/۱

۴۸۵. بزرگان و دهقانان سمرقند، نک: ابن‌اثیر، ۱۴۳/۵ و اهالی سغد (ظاهراً طلایی‌رنگ) طبری سال ۱۰۳ ق؛

Supuler, 516-517

نیز غلامان خراسان، نک: *تاریخ سیستان*، ۳۳۲

۴۸۶. بیشتر از پوست سمور، فنک، دله (ابن‌حوقل، ۳۹۷)

۴۸۷. به عنوان نمونه در چاچ (شاش)، نک: یعقوبی *البلدان*، ۲۹۴-۲۹۵

۴۸۸. در شعر شاعری عرب خطاب به ابوشاس، نک: ابن‌اثیر، ۴۹۸/۶ سال ۲۲۴

۴۸۹. پوشش یک روستایی که نزد یعقوب لیث می‌رود، نک: *تاریخ سیستان*، ۲۷۰

۴۹۰. نقش رقصنده‌ای روی بشقابی از نیشابور، نک:

Grube, 83, no. 42

۴۹۱. همچون خشوی یار مقنع، نک: نرشخی، ۹۷؛ ابن‌فضلان، ۷۶-۷۷

۴۹۲. ابن‌خلکان، ۳۷۲/۱؛ دینوری، ۳۳۹

۴۹۳. «و کان‌الازرق فی‌المشرق لبس‌الحداد» وشا، ۱۲۶؛ ابراهیم حسن، *تاریخ السیاسی*، ۴۴۲/۳-۴۴۴. در ادبیات ما نیز «آسمان جامهٔ کبود تعزیت سرکشید» (عتبی، ۱۶۴) همواره به‌کار رفته است

494. Dozy, ibid, 4-20

۴۹۵. سبکی، *طبقات*، ۱۸۱/۵

۴۹۶. در تشییع جنازهٔ نصر بن احمد سامانی یاقوت، *معجم‌البلدان*، ۴۵۲/۳؛ قس: شعری که عتبی آورده است، ص ۴۱۰؛ نیز: بیهقی، علی، ۱۵۲

۴۹۷. محمد بن واصل را سربرهنه نزد یعقوب آوردند، *تاریخ سیستان*، ۲۲۹

۴۹۸. مسعودی، *مروج*، ۵۷/۴

۴۹۹. پس از اسارت بر سرعمرو لیث، ابن‌اثیر، ۵۰۲/۷؛ مسعودی، همان، ۲۶۸/۴، ۲۷۲؛ نیز بر سر وصیف خادم و همراهانش، مسعودی، همان، ۲۶۷/۴-۲۶۸

۵۰۰. یعقوب لیث با دشمنانش چنین کرد

۵۰۱. مسعودی، همان، ۵۷/۴

۵۰۲. متز، ۱۵۴/۲- ۱۵۶؛ ابن‌اثیر، ۶۲۵/۹؛ زرین‌کوب، *تاریخ ایران بعد از اسلام*، ۵۲۷

۵۰۳. مسعودی، همان، ۲۶۸/۴، ۲۷۲

۵۰۴. ابن‌اثیر، ۵۰۵/۵-۵۰۶

۵۰۵. با افشین چنین کردند، ابن‌اثیر، ۵۱۵/۶-۵۱۶، و نیز: اعراب مسلمان در فتوح سمرقند، همو، ۱۴۳/۵

۵۰۶. ثعالبی *لطائف*، ۹۷؛ ابراهیم حسن، *تاریخ السیاسی*، ۳۳۲/۳-۳۳۴؛ متز، ۲۹۹/۲-۳۰۰

۵۰۷. ابوالفرج اصفهانی، ۱۹۳/۵

۵۰۸. زیدان، ۱۰۶/۵-۱۰۸، ۱۳۱

۵۰۹. مقدسی، ۳۲۳-۳۲۴

۵۱۰. *حدودالعالم*، ۲۹۴

۵۱۱. بیشتراین پوستین‌ها (سمور، فنک، قاقم، وشق، سنجاب) را بازرگانان خوارزم از ترکستان می‌آوردند، نک : ابن‌حوقل، ۳۹۷-۳۹۸؛ یعقوبی، *البلدان*، ۲۷۷-۲۷۸؛ *حدودالعالم*، ۲۳۱-۲۳۲، ۲۴۶-۲۴۷

۵۱۲. مقدسی، ۳۶۷؛ *حدودالعالم*، ۳۹۸؛ یعقوبی، *البلدان*، ۲۷۶

۵۱۳. *حدودالعالم*، ۳۹۸؛ یعقوبی، همانجا

۵۱۴. مقدسی، ۳۲۱

۵۱۵. کوهستان، نک : ابن‌حوقل، ۳۷۳

۵۱۶. ابن‌حوقل، ۳۷۰؛ *حدودالعالم*، ۳۰۴ قس: «حقب، حقاب»:

Dozy, *Dictionnaire*, 143

۵۱۷. مقدسی، ۳۲۷

۵۱۸. ابن‌حوقل، ۴۰۴؛ نرشخی، ۲۸

۵۱۹. از دیه‌های بخارا، نک : نرشخی، ۲۱، ۲۸

۵۲۰. در شمال بخارا، نک : راوندی، ۱۷۱، ۵۰۴؛ *حدودالعالم*، ۳۳۰؛ مقدسی، ۲۶۶، ۲۸۱، ۳۴۶؛ ابن‌حوقل، ۴۰۳، ۴۲۵؛ نرشخی، ۲۱-۲۲، ۲۸ -۲۹؛ نظام‌الملک، ۱۲۲-۱۲۳؛ بارتولد، *ترکستان‌نامه*، ۴۸۹/۱-۴۹۰؛ قزوینی، محمد، *یادداشتها*، ۵۳/۵-۵۴. بازرگانان این پارچه‌ها را تا شام و مصر و روم می‌بردند

۵۲۱. در اطراف سمرقند، نک : ادریسی، ۲۰۱؛ ابن‌حوقل، ۴۲۵

۵۲۲. در اطراف سرخس، نک : یعقوبی، همان، ۲۸۷

۵۲۳. ابن‌حوقل، ۴۰۳

۵۲۴. در حدود چغانیان، نک : *حدودالعالم*، ۳۳۴

۵۲۵. ابن‌حوقل، ۳۹۷

۵۲۶. *حدودالعالم*، ۳۳۴

۵۲۷. از قصبات خوارزم، نک : *حدودالعالم*، ۳۶۰؛ نرشخی، ۲۱

۵۲۸. ابن‌حوقل، ۳۶۵؛ *حدودالعالم*، ۳۰۱؛ یعقوبی، همان، ۲۷۹-۲۸۰؛ ثعالبی، *لطائف*، ۱۱۹

۵۲۹. متنبی شاعر چنین نامی «لباس القرود» بر آن نهاده، ثعالبی، *یتیمةالدهر*، ۶۲/۲

۵۳۰. ازدی، ۳۷؛ متز، ۳۰۰/۲-۳۰۱

۵۳۱. ابن‌حوقل، ۳۷۵؛ ابراهیم حسن، *تاریخ السیاسی*، ۳۳۲/۳

۵۳۲. مقدسی، ۳۰۷؛ ابن‌قتیبه، *عیون‌الاخبار*، ۲۹۸/۱؛ ابن‌اثیر، ۴۷۳/۴

۵۳۳. *حدودالعالم*، ۳۲۰

۵۳۴. زیدان، ۱۰۶/۵-۱۰۸، ۱۳۱

۵۳۵. ابن‌حوقل، ۴۲۵

۵۳۶. مقدسی، ۳۶۷

۵۳۷. گردیزی، ۱۸۶

۵۳۸. *تاریخ سیستان*، ۱۴۳-۱۴۴

۵۳۹. *تاریخ سیستان*، ۳۰۳، سال ۳۰۱؛ ابن‌اثیر، ۴۹۹/۶-۵۰۰؛ بیهقی، علی، ۴۴

۵۴۰. بزازی که برای عبدالله بن طاهر شعری نیکو خواند، نک : ابن‌اثیر، ۴۱۴/۶-۴۱۵

۵۴۱. بیهقی، علی، ۱۲۸

۵۴۲. ابن‌اثیر، ۴۹۹/۶-۵۰۰؛ بیهقی، علی، ۴۴

۵۴۳. ابن‌الندیم، ۱۳۷؛ ابن‌اثیر، ۴۶۵/۶-۴۶۶، ۵۰۷-۵۰۸، ۵۲۷/۷-۵۲۸

۵۴۴. ابن‌اثیر، ۳۳۹/۸

۵۴۵. ابوالمعالی، ۲۹۴

۵۴۶. ابن‌حوقل، ۲۵۳؛ منهاج سراج، ۲۲۳/۱ و نیز در شعر ابوالحسن سلامی. ثعالبی، *یتیمة‌الدهر*، ۱۹۷/۲

۵۴۷. نقش مدالی منتسب به دوران آل بویه

۵۴۸. مسعودی، *مروج*، ۳۸۲/۴ قس: حوادث گرگان در سال ۹۸ق، ابن‌اثیر، ۳۰۲/۸

۵۴۹. ابن‌جوزی، *المنتظم*، ۱۳۶/۸؛ صابی، هلال، *رسوم*، ۸۰-۹۵، ۱۳۶-۱۳۷؛ متز، ۲۳۶/۱

550. Papadopoulo, 135, no. 35

۵۵۱. ابن‌جوزی، *المنتظم*، ۱۳۶/۸; متز، ۱۶۷/۱، ۲۹۶/۲؛ مقریزی، ۱۷۷/۱؛ ابن‌دقماق، ۷۹/۲؛ ابن‌زبیر، ۴۵؛ احسن، ۹۷؛ فقیهی، ۶۶۵-۶۶۶

۵۵۲. ابن‌حوقل، ۲۵۳

Dozy, *Dictionnaire*, 177

۵۵۳. ابوشجاع، ۱۵۲-۱۵۳؛ جاحظ، *البخلاء*، ۵۲؛ ابن‌قتیبه، *عیون‌الاخبار*، ۳۰۰/۳

۵۵۴. ابن‌اثیر، ۲۴۶/۸؛ فقیهی، ۷۲-۷۳

۵۵۵. مسعودی، *مروج*، ۳۸۲/۴؛

Supuler, 348-350

۵۵۶. ابوعلی مسکویه، ۲۲۸/۵؛ مسعودی، همانجا؛ ابن‌اثیر، ۲۴۶/۸، ۳۰۲

۵۵۷. ابن‌حوقل، ۲۵۳؛ فقیهی، ۳۴۱، ۶۳۸-۶۳۹؛ احسن، ۷۶

۵۵۸. ابن‌حوقل، ۲۵۳؛ فقیهی، ۳۴۱، ۶۳۸-۶۳۹؛ احسن، ۷۶. قس: ابوعلی مسکویه، ۳۰۳/۱، ۳۰۳/۵-۳۰۵؛ هندوشاه نخجوانی، ۲۲۴ و نقش سوارکار بر پارچه ابریشمی بی بی شهربانوی ری

Papadopoulo, 135 no. 35

۵۵۹. مسعودی، همانجا

۵۶۰. صابی، محمد، *الهفوات*...، ۲۹۴

۵۶۱. ابن‌اثیر، ۴۲۴/۹؛ خواندمیر *دستورالوزراء*، ۱۲۳

۵۶۲. ابن‌جوزی *المنتظم*، ۱۸۰/۷؛ یاقوت، *معجم‌الادباء*، ۳۱۲/۲

۵۶۳. در شعر صنوبری، ثعالبی، *یتیمة‌الدهر*، ۱۰۶/۲-۱۰۷؛ صابی، هلال، *تحفة‌الامراء*، ۱۹۲؛ متز، ۲۰۶/۲

۵۶۴. صابی، هلال، همان، ۲۹۴

۵۶۵. ابوعلی مسکویه، ۲۷۳/۵، ۲۴۱، ۳۰۳؛ ابن‌اثیر، ۴۴۳/۹-۴۴۴؛ صابی، هلال، همان، ۲۹۴

۵۶۶. ابوعلی مسکویه، ۴۰۷/۶؛ ابراهیم حسن، *تاریخ السیاسی*، ۳۳۴/۳؛ فقیهی، ۴۰۸-۴۰۹

۵۶۷. نک: پی‌نوشت ۵۶۳

۵۶۸. ابن‌جوزی، همان، ۶۵/۸

۵۶۹. مقدسی، ۴۴۰، ۴۴۳؛ فقیهی، ۸۰۶-۸۰۷

۵۷۰. ابن‌حوقل، ۲۵۳؛ مقدسی، ۴۴۰؛ احسن، ۶۰-۷۷. قس: دراعه کاتبان در یاقوت، همان، ۱۳۷/۱۳. مقدسی گوید در شیراز ارزش نه به طیلسان بلکه به دراعه نویسندگان است (همانجا)

۵۷۱. ابن‌تغری بردی، ۱۷۰؛ متز، ۸۶/۲-۸۷

۵۷۲. ابن‌جوزی، *المنتظم*، ۱۸۰/۷؛ یاقوت، معجم‌الادباء، ۳۱۲/۲؛ ابن‌ابی‌اصیبعه، ۴۳۹؛ نظامی عروضی، ۵۹؛ سبکی، *طبقات*، ۲۲۰/۵؛ ابن‌اثیر، همان، ۱۲۶/۸؛ ابن‌طقطقی، ۳۵۵

۵۷۳. نظام‌الملک، ۱۸۹-۱۹۰

۵۷۴. همچون ابوعبدالرحمان عتبی، نک: ابن‌حوقل، ۲۷۱؛ ابن‌ابی‌اصیبعه، ۴۳۹؛ مقدسی می‌گوید: طیلسان پوشان در شیراز بسیارند، حتی گدایان و... دارای طیلسان‌اند (همانجا)؛ اما در خوزستان طیلسان مختص علما بوده است، نک: ابن‌خلکان، ۴۶۲/۲؛ مقدسی، ۴۱۶

۵۷۵. ابن‌حوقل، ۲۵۳؛ شابشتی، ۱۸۸

۵۷۶. ابن‌حوقل، ۲۵۳، ۲۷۱؛ متز، ۳۰۱/۲

۵۷۷. پی‌نوشت، ۵۷۰

۵۷۸. مقدسی، ۱۲۹، ۴۱۶؛ متز، ۸۶/۲-۸۷ قس: ابن‌تغری بردی، ۱۷۰؛

Dozy, *Dictionnaire*, 420-421

۵۷۹. هندوشاه نخجوانی، ۱۹۸-۱۹۹؛ ابن‌طقطقی، ۳۵۵

۵۸۰. ابن‌تغری بردی، ۱۷۰؛ متز، ۸۶/۲-۸۷

۵۸۱. البته ظاهراً جامهٔ سفر بوده است. ابوعبدالله محمد بن احمد شیرازی ، نک: خطیب بغدادی، ۳۵۹/۱-۳۶۰؛ ابن‌تغری بردی، ۹۳؛ متز، ۹۷/۲

۵۸۲. ابوعلی محمد از نوادگان امام رضا در قم. قمی، نک: حسن، *تاریخ قم*، ۲۱۷

۵۸۳. ابن‌جوزی، *المنتظم*، ۶۰/۲؛ متز، ۲۵۹/۱، ۴۴۹-۴۵۰

۵۸۴. گاه از دیبای قرمز، ابن‌تغری بردی، ۱۷۰؛ متز،

۸۶/۲-۸۷

۵۸۵. مخزومی در شعری مرقع را توصیف کرده ، نک: ماسینیون، ۶۴-۶۶. به شیوع پشمینه‌پوشی در میان اهالی فارس اشاره شده است. همان، ۴۴۰؛ هندوشاه نخجوانی، ۱۹۸-۱۹۹

۵۸۶. مقدسی برای اینکه بتواند به مجلس صوفیان شوش وارد شود چنین لباس‌هایی می‌پوشد ، نک: مقدسی، ۱۵؛ حلاج نیز چنین می‌پوشیده ، نک: ابن‌طقطقی، ۳۵۵؛ سبکی، *طبقات*، ۲۲۰/۵

۵۸۷. به خاطر شیوع بیش از اندازه و از اهمیت افتادن طیلسان، مقدسی، ۷، ۴۴۰

۵۸۸. ماسینیون، ۶۴-۶۶

۵۸۹. ابن‌طقطقی، ۳۵۵؛ سبکی، *طبقات*، ۲۲۰/۵؛ هندوشاه نخجوانی، ۱۹۸-۱۹۹

590. Supuler, 492

۵۹۱. بیهقی، ابراهیم، *المحاسن*، ۱۲۸/۴؛ هندوشاه نخجوانی، ۱۹۸؛ متز، ۸۶/۲-۸۷

۵۹۲. بیهقی، ابراهیم، همان، ۴۱۳/۲-۴۱۶؛ ابن‌فوطی، *تلخیص مجمع‌الادب*، ۱۸۳/۴

۵۹۳. لباسی که با ریزه‌های نوعی ابریشم پر شده بود ، نک: فقیهی، ۳۸۶

۵۹۴. هندوشاه نخجوانی، ۱۹۸؛ متز، ۸۶/۲-۸۷ قس: فقیهی، ۶۳۸؛ بیهقی، ابراهیم، همان، ۱۲۸/۴

۵۹۵. ابن‌فوطی، همان، ۱۸۳/۴؛ بیهقی، ابراهیم، همان، ۴۱۳/۲-۴۱۶

۵۹۶. به‌ویژه نوعی سپرگیلکی

۵۹۷. نوع بلند و کوتاه داشت. دیالمه در زوبین‌اندازی مهارت بسیار داشتند ، نک: همدانی، احمد، *مقامات*، ۱۶۰؛ صابی، محمد، *الهفوت*، ۲۲۳؛ مسعودی، همان، ۳۸۰/۴; متز، ۲۳۴/۲

۵۹۸. ابن‌اثیر، ۵۵۷/۸؛ ابن‌ابی‌الحدید، ۲۸/۱؛ نیز در شعر مهیار دیلمی، ابن‌طقطقی، ۸۸؛ عتبی، ۷۶

۵۹۹. مقدسی، ۳۵۳

۶۰۰. زن عودنواز، نک: ازدی، ۵۳-۵۷؛ ابوحیان،۶۹/۱؛ مقدسی، ۴۱۱-۴۱۶

۶۰۱. تنوخی، ۴۷/۱

۶۰۲. صابی، هلال، *رسوم*، ۳۱۶. هرچند گاه بینوایانی بدون سرپوش دیده می‌شدند، مانند جولاهه‌ای در اهواز زمان مأمون، دهستانی، ۸۴۵/۲-۸۴۶

۶۰۳. مقدسی، ۴۱۶

۶۰۴. بر اساس قصیده ابودلف، ثعالبی، *یتیمة‌الدهر*، ۱۷۶/۳-۱۹۳

۶۰۵. مقدسی، ۴۱۶؛ ابن‌حوقل، ۲۲۹

۶۰۶. مقدسی، ۴۴۰

۶۰۷. ابن‌حوقل، ۲۷۱

۶۰۸. مقدسی، ۷، ۴۴۰

۶۰۹. همانجا، ۴۴۰؛ ابن‌حوقل، ۲۷۱

۶۱۰. ابن‌حوقل، ۲۵۳

۶۱۱. مقدسی، ۳۶۷؛ ابن‌حوقل، ۲۵۳

۶۱۲. ازدی، ۳۷-۳۸؛ فقیهی، ۶۳۸

۶۱۳. ابن‌اخوه ،۹۱؛ فقیهی، ۳۷۰

۶۱۴. تنوخی، ۹۸۰/۲؛ مقدسی، ۴۱۶، ۴۴۲؛ ابن‌حوقل، ۲۲۹

۶۱۵. ابن‌بلخی، ۱۴۹؛ ابن‌حوقل، ۲۲۹

Dozy, *Dictionnaire*, 24-46

۶۱۶. ابن‌حوقل، ۲۷۱

۶۱۷. به‌طوری‌که مقدسی برای دیدن وزیر مجبور می‌شود طیلسان خود را درآورده و دراعه برتن کند (مقدسی، ۷)

۶۱۸. ابن‌حوقل، ۲۵۳؛ مقدسی، ۴۳۹-۴۴۰. اوزاعی سیاه پوشی را نکوهش کرده است ، نک: راغب اصفهانی، ۳۷۲/۴

۶۱۹. مقدسی، ۳۹۶؛ ابن‌حوقل، ۲۵۳-۲۵۴؛ بیهقی، ابراهیم، *المحاسن*، ۱۲۸/۴

۶۲۰. به همراه جوراب، نک: ابوالفرج اصفهانی،۹۵/۳-۱۷۵ درشرح حال بشار بن برد، نیز مقدسی، ۳۹۶

۶۲۱. بیهقی، ابراهیم، همان، ۴۱۳/۲-۴۱۶

۶۲۲. ازدی، ۳۷-۳۸؛ فقیهی، ۶۳۸

۶۲۳. فقیهی، ۶۵۱

۶۲۴. سبکی، *طبقات*، ۳۷/۴؛ ابن‌اثیر، ۴۸۳/۸، ۵۴۹

۶۲۵. صفدی، *نکت الهمیان*، ۲۸۹؛ ابن‌اثیر، ۵۴۹/۸

۶۲۶. در مرگ صاحب بن عباد، یاقوت، *معجم‌الادباء*، ۳۳۲/۲، نیز ابن‌اثیر، همان، ۵۴۹/۸

۶۲۷. ابن‌اثیر، ۴۸۳/۸؛ سبکی، طبقات، ۳۷/۴. صاحب عزا

اغلب پس از چهلم، برای آنانی که پا را برهنه ساخته بودند، کفش می‌فرستاد

۶۲۸. روح فر، ۲۳-۲۷؛

Pope, XII/pl. 989a,b

نقش عقاب را علامت مرگ می‌دانستند. (دمیری، ۴۹/۲).

در برخی از نواحی در گورستان و یا به هنگام عزاداری شیپور و سرنا و طبل و دنبک می‌زدند. (مقدسی، ۴۴۰)

۶۲۹. مانند ابوالقاسم وزیر جلال‌الدوله، نک: سال ۴۲۶. ابن‌اثیر، ۴۴۳/۹-۴۴۴

۶۳۰. خلیفهٔ عباسی در بغداد، نک: همو، ۴۵۰/۸-۴۵۱؛ ابن‌طقطقی، ۳۹۰

۶۳۱. ابوعلی مسکویه،۳۹۹/۶؛ ابن‌اثیر، ۹۷/۹

۶۳۲. ابن‌جوزی، *المنتظم*، ۱۹۳/۸

۶۳۳. ابوعلی مسکویه، ۳۹۹/۶؛ ابن‌اثیر، ۹۷/۹

۶۳۴. ابن‌اخوه، ۱۸۵؛ محمد بن منور، ۱۲۲

۶۳۵. ابن‌اثیر، ۵۲۲/۹-۵۲۳

۶۳۶. حتی گرزهای(کافرکوب) سیاه‌جامگان نیز سیاه بود، نک: دینوری، ۳۳۹، ۳۶۱

۶۳۷. سال ۱۱۶ق ابن‌اثیر، ۱۱۹/۵-۱۲۱

۶۳۸. «مسوده» ابوالفرج اصفهانی، ۳۴۶/۶، ۱۸۸/۵؛ جاحظ، *التاج*، ۲؛ ابن‌اثیر، ۳۴۲/۵-۳۴۳؛ ابوعلی مسکویه، ۲۹۴/۵

۶۳۹. همچون رافع بن هرثمه که به نام علویان (محمد بن زید) در نیشابور خطبه خواند در سال ۲۸۳ق ابن‌اثیر، ۱۱۷/۷-۱۱۸؛ *تاریخ سیستان*، ۲۵۲؛ قس: قیام علیه سفاح، نک: ابن‌اثیر، ۴۳۳/۵-۴۳۴

۶۴۰. متز، ۱۰۴/۱-۱۰۵؛ قس: جامهٔ سبز ابوعلی محمد از نوادگان علی بن موسی‌الرضا در هنگام ورود به قم (قمی، حسن، *تاریخ قم*، ۱۲۷؛ قس: مسعودی، مروج، ۲۸/۴، *التنبیه*، ۳۳۳؛ گردیزی، ۴۶۲. ظاهراً رنگ سبز از شعارهای قدیمی ایرانیان بوده است به‌ویژه در خراسان (ابن‌طقطقی، ۳۰۱). رنگ علم‌ها و لباس سپاهیان انوشیروان در نبرد با خاقان ترک سبز بود (مرعشی، ۶-۷). بر بام نیایشگاه نوبهار بلخ نیز، بیرق‌هایی از حریر سبز نصب بود (ابن‌اثیر، ۳۴۱/۶-۳۴۷؛ متز، ۱۰۴/۱، ۲۵۱؛ قس: مسعودی، مروج، ۳۳۴/۴؛ ازدی، ۳۴۲، ۳۵۲؛ خواندمیر، *دستور الوزراء*، ۶۱-۶۷؛ مفید، ۲۵۲/۲-۲۵۴). در تاج‌ها، جامه‌ها و شلوارهای پادشاهان ساسانی نیز این رنگ مورد استفاده بسیار بوده است. (*مجمل التواریخ*، ۶۲- ۸۳؛ حمزهٔ اصفهانی، ۴۰- ۶۰). نعیم بن خازم در حضور مأمون با اعتراض به فضل بن سهل می‌گوید: «... به چه علت رنگ سپید را که شعار علویان بود به رنگ سبز که شعار کسری و مجوس است بدل کردی؟» شیبی، ۲۱۹؛ ابن‌طقطقی، ۳۰۱؛ در باب امکان ارتباط سبزپوشی شیعیان با مقنع، نک: چیت‌ساز، ۲۱۵، یادداشت ۵۲۳، نیز:

Supuler, 344-350

به‌هرحال به درستی نمی‌توان منشأ و ارتباط سبزپوشی شیعیان را با سیرهٔ نبوی و اسلام معلوم کرد، زیرا هرچند در قرآن در به رنگ سبز اشاراتی شده است و همچنین در میان البسه پیامبر، لباس‌های سبز رنگ دیده می‌شود، رنگ‌های دیگر به‌ویژه سیاه و سفید و زرد نیز هم در کتاب خدا ذکر شده‌اند و هم در میان لباس‌های پیامبر دیده می‌شوند

۶۴۱. ابن‌اثیر، ۵۲۲/۶-۵۲۳

۶۴۲. علی بن محمد بن جعفر، محمد بن سلیمان بن داوود بن حسن، ابراهیم بن موسی بن جعفر(برادر امام هشتم شیعیان)، مسعودی، مروج، ۲۸/۴، *التنبیه*، ۳۳۳؛ شریف رضی (وفات ۴۰۶ق) نیز جامه سفید بر تن داشت، نک: ابن‌جوزی، *المنتظم*، ۶۰/۲؛ متز، ۲۵۹/۱، ۴۴۹-۴۵۰. به نظر می‌رسد سبزپوشی شیعیان از زمان مأمون به صورت شعار رسمی آغاز شده باشد

۶۴۳. نرشخی، ۹۰-۹۳؛ ابن‌اثیر، ۱۱۷/۷-۱۱۸. برخی او را به سبب همین سفیدپوشی منتسب به بنی‌امیه کرده‌اند، همو، ۵۲۲/۶-۵۲۳

۶۴۴. یعقوبی، *تاریخ*، ۱۳۰/۳؛ ابن‌اثیر، ۴۷۹/۶

۶۴۵. ابن‌اثیر، ۳۷۳/۵-۳۷۴؛ نویری، ۴۱۴/۶؛ قس: یعقوبی، همان، ۱۳۰/۳؛ دینوری، ۲۸۸، ۲۹۳؛

Supuler, 349

۶۴۶. *حدودالعالم*، ۳۷۰، ۳۸۹؛ ابن‌حوقل، ۲۷۱؛

مقدسی، ۴۷۰

۶۴۷. ابن‌حوقل، ۳۰۹؛ *حدودالعالم*، ۳۸۸

۶۴۸. ابن‌حوقل، ۲۶۱

۶۴۹. ابن‌بلخی، ۱۲۲

۶۵۰. ابن‌حوقل، ۲۷۲

۶۵۱. از نواحی کرمان، مقدسی، ۴۳۸، ۴۴۳

۶۵۲. *حدودالعالم*، ۳۷۰، ۳۸۹؛ ابن‌حوقل، ۲۷۱؛ مقدسی، ۴۶۹-۴۷۰

۶۵۳. مقدسی، ۴۴۲؛ ابن‌بلخی، ۱۳۶

۶۵۴. مقدسی، ۴۴۲-۴۴۳؛ ابن‌حوقل، ۲۶۱؛ ابراهیم حسن، *تاریخ السیاسی*، ۲۵۶/۲

۶۵۵. ابن‌بلخی، ۱۳۱؛ مقدسی، ۴۴۲

۶۵۶. مقدسی، ۴۴۲

۶۵۷. مقدسی، ۴۳۳

۶۵۸. مقدسی، ۴۲۳-۴۲۴، ۴۳۵-۴۴۲؛ ثعالبی، *لطائف*، ۹۷

۶۵۹. حوالی گناوه، نک: ابن‌بلخی، ۱۴۵-۱۴۶؛ *حدودالعالم*، ۳۷۵؛ ابن‌حوقل، ۲۶۱-۲۶۲؛ مقدسی، ۴۲۳-۴۲۴، ۴۴۲- ۴۴۳

۶۶۰. در حدود بندر دیلم کنونی، مقدسی، ۴۴۲؛ ابن‌حوقل، ۲۳۹، ۲۶۱؛ ابن‌بلخی، ۱۱۴، ۱۴۹-۱۵۰؛ *حدودالعالم*، ۳۷۶

۶۶۱. ابن‌حوقل، ۲۶۱؛ مقدسی، ۴۴۲

۶۶۲. ابن‌حوقل، ۲۳۹؛ *حدودالعالم*، ۳۷۵

۶۶۳. حدود بهبهان کنونی، نک: کندکی (گندکیه) بزرگ وپهن، مقدسی، ۴۴۲

۶۶۴. ابن‌حوقل، ۲۳۱

۶۶۵. مقدسی، ۴۰۲-۴۱۶؛ ابن‌حوقل، ۲۲۷-۲۲۸; ابراهیم حسن، *تاریخ السیاسی*، ۳۳۴/۳-۳۳۵

۶۶۶. مقدسی، ۴۱۱- ۴۱۶

۶۶۷. در غرب شوش، نک: مقدسی، ۴۱۶؛ ابن‌حوقل، ۲۳۱

۶۶۸. در غرب شوش، ابن‌حوقل، ۲۳۲؛ *حدودالعالم*، ۳۸۳، ۳۸۷

۶۶۹. کنار کرخه در جنوب شوش، نک: مقدسی، ۴۰۲-۴۱۶؛ ابن‌حوقل، ۲۲۷-۲۳۱؛ *حدودالعالم*، ۳۸۷

۶۷۰. کنار کرخه در شرق هویزه، نک: مقدسی، همو، ۴۱۶؛ ابن‌حوقل، ۲۳۱

۶۷۱. مقدسی، ۱۴۰

۶۷۲. مقدسی، ۳۹۵-۳۹۶

۶۷۳. میان دزفول و شوشتر، نک: مقدسی، ۴۰۸، ۴۴۳

۶۷۴. مقدسی، ۴۰۲-۴۱۶؛ ابن‌حوقل، ۲۲۷-۲۳۱؛ *حدودالعالم*، ۳۸۶؛ ابن‌الندیم، ۳۵۷، ابوکالیجار از اهواز هدایایی شامل خزهای شوشی برای خلیفه عباسی فرستاد، نک: ابن‌جوزی، *المنتظم*، ۶۵/۸

۶۷۵. ابن‌حوقل، ۲۳۱؛ *حدودالعالم*، ۳۸۵؛ دیبای آنرا بهتر و پردوام‌تر از دیبای روم دانسته‌اند، ابوعلی مسکویه، ۴۰۷/۶؛ مقدسی، ۴۰۹-۴۱۰. غلالة تستریه، مسعودی، *مروج*، ۳۰۳/۴؛ ابراهیم حسن، *تاریخ السیاسی*، ۳۳۳/۳-۳۳۴؛ در میان البسه معتضد، مسعودی، همان، ۲۳۲/۴؛ محله تستری‌ها در بخش غربی بغداد جامه‌های شوشتری تولید و عرضه می‌کرد، یاقوت، *معجم‌البلدان*، ۳۱/۲؛ اشعار عبدالواسع جیلی (از شعرای بهبهان) در باب دیبای شوشتری در *تحفة‌العالم* شوشتری آمده، ص ۴۹-۵۰

۶۷۶. مقدسی، محمد، ۴۱۲

۶۷۷. در شرق شوشتر (مقدسی، محمد، ۴۰۹-۴۱۰)

۶۷۸. در جنوب شوشتر، مقدسی، ۴۱۶

۶۷۹. مقدسی، ۳۹۱؛ *حدودالعالم*، ۳۹۲؛ قس: «کوی عدنی کوبان» نیشابور

۶۸۰. نظام‌الملک، ۲۳۳

۶۸۱. ناصرخسرو، *سفرنامه*، ۶؛ مقدسی، ۳۹۲-۳۹۶

۶۸۲. همو، ۳۹۵-۳۹۶

۶۸۳. همو، ۳۹۵-۳۹۶؛ ابن‌رسته، ۱۸۱

۶۸۴. مقدسی، ۴۰۲-۴۱۶، ۴۳۱؛ ابن‌حوقل، ۲۲۷-۲۳۱؛ *حدودالعالم*، ۳۸۷

۶۸۵. شیخلی، ۱۷

۶۸۶. زمان مأمون عباسی در اهواز، نک: دهستانی، ۸۴۵/۲-۸۴۶؛ فارابی، ۹۰

۶۸۷. ابن‌حوقل، ۲۶۱؛ متز، ۳۰۱/۲

۶۸۸. ابوجعفرکاکو علاالدوله به مسعود غزنوی، بیهقی، ابوالفضل، ۱۴/۱. قس: ابن‌جوزی، *المنتظم*، ۶۰/۸-۶۵

۶۸۹. ابوالفرج اصفهانی، ۱۸۰/۵-۱۸۳؛ نظام‌الملک، ۲۳۳

۶۹۰. مرعشی، ۱۴۱-۱۴۵؛ قزوینی رازی، عبدالجلیل، ۴۵۲،

۶۰۸. ابن‌اثیر، ۵۹۵/۵، سال ۱۵۱ق حوالی سند. وقتی رافع بن هرثمه در نیشابور به نام علویان(محمد بن زید) خطبه خواند، شعار سیاه عباسیان را رها و جامه سپید بر تن کرد، سال ۲۸۳ق، ابن‌اثیر ۱۱۷/۷-۱۱۸؛ *تاریخ سیستان*، ۲۵۲؛ قس: قیام علیه سفاح، ابن‌اثیر، ۴۳۳/۵-۴۳۴

۶۹۱. مرعشی، ۹۷؛ بلاذری، ۴۷۲

۶۹۲. سال ۳۱۵ق، مرعشی، ۱۵۲؛ ابن‌اثیر، ۱۷۶/۸؛ مسعودی، *مروج*، ۳۷۳/۴؛ بیهقی، ابوالفضل، ۸۸۵/۳؛

Supuler, 344-346

۶۹۳. ابن‌اثیر، ۳۳/۵؛ سال ۹۸ق در گرگان، زمانی‌که مسلمانان آنجا را فتح کردند؛

Supuler, 344-346;

وقتی ماکان بن کاکی خواست برای فرزندان حسن بن علی اطروش در طبرستان خطبه بخواند قلنسوه بر سر نهاد (گردیزی، ۱۹۳)

۶۹۴. مرعشی، ۶۵، در باب مازیار بن قارن، ملک بیستون زرین‌کمر (شرف‌الدوله) حاکم لاهیجان را «کله استندار» می‌گفتند زیرا همیشه خودی بر سرش بود (همو، ۳۰)

۶۹۵. ابی‌سکره شاعر سنی در شعری طعنه‌آمیز به سفیدپوشی مردمان شیعه‌نشین قم و کاشان و کرج اشاره کرده، ثعالبی، *یتیمة‌الدهر*، ۲۰۶/۲؛ متز، ۱۰۴/۱

۶۹۶. ابن‌اسفندیار، ۱۵۱، ۱۶۷؛

Supuler, 344-350

۶۹۷. نک: پی‌نوشت ۶۴۰

۶۹۸. قمی، حسن، *تاریخ قم*، ۱۲۷؛ ابن‌اسفندیار، ۱۲۲

۶۹۹. مازیار بن قارن به پیروی از بابک خرم‌دین، گردیزی، ۳۰۱؛ ابن‌اسفندیار، ۱۲۲. و در سال‌های ۱۸۰-۱۸۱ ق در جریان قیام زید بن علی، ابن‌اثیر، ۱۵۲/۶-۱۶۰

۷۰۰. مرعشی، ۹۴، ۹۷؛ بلاذری، ۴۷۲-۴۷۴. زرین‌کمر نام پسر ملک جستان(قرن ۶ق) مرعشی، ۲۹-۳۰

۷۰۱. مقدسی، ۳۶۷؛ ابن‌اثیر، ۳۱/۵؛ بلاذری، ۴۷۲؛ *حدودالعالم*، ۳۹۸

۷۰۲. ابن‌عنبه، ۸۶؛ ابن‌اثیر، ۱۸۰/۸؛ فقیهی، ۶۴۱

۷۰۳. ابن‌اسفندیار، ۱۴۵؛

Supuler, 492

۷۰۴. *حدودالعالم*، ۳۹۷-۳۹۸؛ مقدسی، ۳۶۷

۷۰۵. مرعشی، ۹۸؛ *حدودالعالم*، ۳۹۴؛ شمشیر محمد بن زید که شاعر در شعری به آن اشاره دارد. مسعودی، *مروج*، ۳۴۳/۴-۳۴۵

۷۰۶. مرعشی، ۹۷

۷۰۷. گردیزی، ۳۰۱؛ ابن‌اسفندیار، ۱۲۲. ابن‌اثیر، ۱۵۲/۶-۱۶۰

۷۰۸. نک: پی‌نوشت ۶۹۰، ۶۹۵

۷۰۹. ابن‌عنبه، ۸۶؛ ابن‌اثیر، ۱۸۰/۸؛ فقیهی، ۶۴۱

۷۱۰. مرعشی، ۱۱۱؛ نصرة‌الدین محمد کبودجامه

۷۱۱. مرعشی، ۹۴، ۹۷؛ بلاذری، ۴۷۲-۴۷۴

۷۱۲. فقیهی، ۷۲-۷۳؛

Supuler, 517

۷۱۳. مقدسی، ۳۶۷؛ ابن‌اثیر، ۳۱/۵؛ بلاذری، ۴۷۲؛ *حدودالعالم*، ۳۹۸

۷۱۴. *حدودالعالم*، ۳۹۵. ابن‌جوزی، *المنتظم*، ۶۰/۲؛ مرعشی، ۹۷، ۱۵۰

۷۱۵. «دیباج‌الاصغر» لقب محمد بن ابراهیم از نوادگان امام حسن، نک: ابن‌طقطقی، ۲۲۲؛ *حدودالعالم*، ۳۹۵-۳۹۸؛ *ابن‌حوقل*، ۳۲۳؛ بلاذری، ۴۷۲

۷۱۶. ابن‌جوزی، *المنتظم*، ۶۰/۲؛ رضی، ۲۱۰؛ متز، ۲۵۹/۱، ۴۴۹-۴۵۰

۷۱۷. سال ۴۰۳ق به دستور بهاءالدوله دیلمی، نک: پی‌نوشت پیشین

۷۱۸. ابوشجاع، ۱۵۲-۱۵۳

۷۱۹. مقدسی، ۳۵۳؛ *حدودالعالم*، ۳۹۵-۳۹۷

۷۲۰. مقدسی، ۳۶۷؛ ابن‌حوقل، ۳۲۳

۷۲۱. مقدسی، ۳۷۰؛

Supuler, 381

۷۲۲. ابن‌اسفندیار، ۲۶؛ مرعشی، ۳؛ *حدودالعالم*، ۳۹۷-۳۹۸؛

Supuler, 381-382

۷۲۳.مرزبانی، ۱۷۹؛ مقدسی، ۳۶۹؛ فقیهی، ۸۰۹

۷۲۴. دهستانی، ۵۷۰/۲-۵۷۱

۷۲۵. ابن‌اثیر، ۳۱/۵

۷۲۶. متز، ۳۰۲/۲

۷۲۷. ابوشجاع، ۱۵۲-۱۵۳؛ مقدسی، ۳۶۷؛ فقیهی، ۲۶۷

۷۲۸. یعقوبی، *البلدان*، ۲۷۷؛ مقدسی، ۳۶۷؛ ابن‌حوقل، ۳۲۳؛ فقیهی، ۲۶۷

۷۲۹. متز، ۳۰۲/۲

۷۳۰. *حدودالعالم*، ۳۹۵

۷۳۱. همانجا، ۳۹۵

۷۳۲. ابن‌حوقل، ۳۲۲-۳۲۳

۷۳۳. مقدسی، ۳۵۳؛ *حدودالعالم*، ۳۹۷

۷۳۴. *حدودالعالم*، ۳۹۷

۷۳۵. بلاذری، ۴۷۲؛ *حدودالعالم*، ۳۹۸

۷۳۶. *حدودالعالم*، ۳۹۵

۷۳۷. جاحظ، *الحیوان*، ۲۷/۳؛ ابن‌جوزی، *اخبار اظراف*...، ۱۸۷؛ جهشیاری، ۱۸۴

۷۳۸. طغرل، این روش تزیین مو بعدها نزد مغولان نیز دیده می‌شود، نک: راوندی، ۳۳۱؛ Supuler, 518

۷۳۹. سربند نقش سوارکار بر بشقاب منتسب به کاشان و مجسمهٔ گچی منتسب به ری، نک: شبانکاره‌ای، ۱۵۵

۷۴۰. گردیزی، ۴۰۸، قس: جامه‌های زربفت دربار سلطان محمود، شبانکاره‌ای، ۶۰-۶۵، همچنین، ابن‌اثیر، *الکامل*، ۲۳۳/۱۲؛ ابن‌حوقل، ۲۶۱؛ مقدسی، محمد، ۴۴۲؛ *منهاج سراج*، ۳۴۲/۱-۳۴۳؛ بیهقی، ابوالفضل، ۳۹/۱، ۶۱، ۱۳۲-۱۳۳

۷۴۱. راوندی، ۳۳۱؛ منهاج سراج، ۲۸۱/۱؛ بیهقی، ابوالفضل، ۶۱/۱

۷۴۲. با شاه شدن بهرامشاه و ظاهراً بدلیل ترک بودن مادرش، منهاج سراج، ۲۸۱/۱

۷۴۳. منهاج سراج، ۳۵۵/۱، ۴۱۱-۴۱۲؛ قس: ابن‌جوزی، *المنتظم*، ۵۳/۸

۷۴۴. ابن‌اثیر، *الکامل*، ۵۰۲/۱۲-۵۰۳؛ منهاج سراج، ۲۸۱/۱؛ باخرزی، ۲۵۶/۲

۷۴۵. بیهقی، ابوالفضل، ۳۹/۱؛ گردیزی، ۴۳۱-۴۳۲؛ بوزورث، *تاریخ غزنویان*، ۱۳۶

۷۴۶. از بالای گوی کلاهش تا انتهای ریش بلندش را دو زراع(دو گز) نوشته‌اند، نک: راوندی، ۱۱۷؛ ظهیرالدین نیشابوری، ۲۳؛ شبانکاره‌ای، ۱۰۰؛ مؤلف *تاریخ حبیب‌السیر* آنرا طاقیه طولانی نام نهاده (خواندمیر، *تاریخ حبیب‌السیر*، ۴۸۷/۲)

۷۴۷. منهاج سراج، ۲۴۶/۱

۷۴۸ ابن‌اثیر، وقایع سال ۵۹۴ق

۷۴۹. پایهٔ شمعدان مفرغی نقره‌کوب همدان موزهٔ تهران، نک: *A Survey*, XII/1308-1341

۷۵۰. امیر مسعود غزنوی، البته در مرگ پدر، بیهقی، ابوالفضل، ۱۳/۱. و نقش سوارکار بر بشقاب منتسب به ری در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن، نک: *A Survey*, X/632

قس: دستار توزی طغرل، نک: بوزورث، همان، ۲۶۰ Freytag,1/20

۷۵۱. بر اساس نقش Pope

۷۵۲. ابن‌اثیر، ۶۶/۱۰، ۹۱/۱۲

۷۵۳. همو، ۲۸/۱۰

۷۵۴. گردیزی، ۴۰۸؛ شبانکاره‌ای، ۶۰-۶۵؛ ابن‌اثیر، ۲۳۳/۱۲؛ بیهقی، ابوالفضل، ۳۹/۱، ۶۱، ۱۳۲-۱۳۳؛ ظهیرالدین نیشابوری، ۳۶-۳۸؛ راوندی، ۱۴۳؛ منهاج سراج، ۳۴۲/۱-۳۴۳؛ ابن‌حوقل، ۲۶۱؛ مقدسی، ۴۴۲؛ قس: نقش روی کاسه و نیز مجسمه گچی منتسب به ری، نک: *A Survey*, III/1307, VI/2480; Supuler, 367-368

۷۵۵. بیهقی، ابوالفضل، ۳۹/۱؛ ناصرخسرو، *دیوان*، ۴۴ در شعر خود به دواج‌های سفید اشاره دارد

زین پیشتر کلاه و دواج سپید داشت

۷۵۶. امیر مسعود غزنوی، البته در مرگ پدر، بیهقی، ابوالفضل، ۱۳/۱ و بر آن ردایی سفید انداخت

۷۵۷. هدایای شمس‌المعالی به همراه حله‌های فخری، خزهای طاقی و کتان‌های مصری برای سالطان محمود (عتبی، ۱۸۷). محمود موقع نماز قبایش را درمی آورد، که شاید به خاطر کراهت داشتن البسه ابریشمی و زربفت به هنگام نماز باشد، نک: نظام‌الملک، ۵۵

۷۵۸. شبانکاره‌ای، ۷۰، ۱۴۶؛ جوینی، ۱۱۳/۲؛ منهاج سراج، ۲۷۲/۱. برخی از این قباها ظاهراً کار طبرستان بود، نک: گردیزی، ۴۰۸

۷۵۹. گردیزی، ۴۰۸

۷۶۰. ابن‌اثیر، ۲۵۳/۱۷؛

Dozy *Supplement*..., II/522

۷۶۱. ابن‌اثیر، ۲۸/۱۰

۷۶۲. بوزورث، همان، ۲۶۱. طغرل دوم نیز از همین قباها می‌پوشید. نقش برجستهٔ گچی منتسب به ری با نام طغرل دوم. سال ۵۹۱ق موزهٔ پنسیلوانیا، نک:

A Survey, IX/no. 517

۷۶۳. راوندی، ۱۷۱؛ *حدودالعالم*، ۳۳۰؛ مقدسی، ۲۶۶، ۲۸۱، ۳۴۶؛ ابن‌حوقل، ۴۰۳، ۴۲۴-۴۲۵؛ نرشخی، ۲۸-۲۹؛ نظام‌الملک، ۱۲۲-۱۲۳؛ بارتولد، *ترکستان‌نامه*، ۴۸۹/۱-۴۹۰ و نیز:

Shepherd-Henning, 15-40

۷۶۴. در برخی از منابع به اشتباه عنابی آمده، نک: ظهیرالدین نیشابوری، ۴۵؛ شبانکاره‌ای، ۱۱۰؛ راوندی، ۱۷۱؛ قس: قزوینی، محمد، *مقالات*، ۶۸۴/۳-۶۸۹، *یادداشتها*، ۲۰۰/۳، ۳۱/۶-۳۲؛ ابن‌خلکان، ۹۹/۲؛ ابراهیم حسن، *تاریخ السیاسی*، ۳۳۳/۳

765. Grube, 200, no. 142 ;Lewis, 22, no. 13-14; *A Survey*, III/1307, X/673B,705;

مجسمهٔ گچی ظاهراً از شهر ری، و نقوش روی بشقاب‌های کاشان

۷۶۶. خفتان اتابک عضدالدین ابوبکر بن سعد بن زنگی، نیمچه پوستین بره سلطان سنجر که در زمستان بر قبای خود می‌پوشید، جوینی، ۹۱/۲؛ شبانکاره‌ای، ۱۱۰، ۱۸۴؛ راوندی، ۱۷۱؛ ظهیرالدین نیشابوری، ۴۵؛ قزوینی، محمد، *یادداشتها*، ۱۴۳/۶-۱۴۶؛ قس: پوست قندوز و سمور و ببر و پلنگ در دربارهای غزنوی و خوارزمشاهی، منهاج سراج، ۱۰۳/۲؛ گردیزی، ۴۰۸؛ نقش اسب سوار بر بشقاب منتسب به ری، موزه ویکتوریا و آلبرت لندن،

A Survey, X/632; Dozy, *Dictionnaire*, 56-58,162-168,362

767. Papadopoulo, 135,no. 35; *A Survey*, V/2047

طرح روی پارچه، قس: قزوینی رازی، عبدالجلیل، ۶، ۸۲؛ منهاج سراج، ۳۵۲/۱-۳۵۳، ۳۹۱؛ گاه از شاخ کرگدن کمربند می‌ساختند (ختو) (گردیزی، ۴۰۹)

۷۶۸. ابن‌اثیر، ۲۲۰/۱۲؛ نقش سوارکار بر بشقاب منتسب به ری در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن و بر بشقاب کاشان، نک:

A Survey, VI/2480, IX/517, X/632, 673B

۷۶۹. بیهقی، ابوالفضل، ۶۱/۱؛ گردیزی، ۴۰۸؛ ابن‌جوزی، *المنتظم*، ۵۳/۸؛ فقیهی، ۳۴۵؛ موزهٔ نمدین طغرل، نک: بوزورث، *تاریخ غزنویان*، ۲۶۰؛ طرح روی پارچه و نقش بشقاب کاشان، نک:

Papadopoulo, 135, no. 35; *A Survey*, V/2047, IX/938, X/673B, 703

۷۷۰. از طلا و نقره و جواهر، منهاج سراج، ۳۵۱/۱

۷۷۱. ظهیرالدین نیشابوری، ۳۳ ؛ راوندی، ۱۳۴؛ حمدالله مستوفی، ۴۳۸، ابوالرجاء قمی، ۹، ۱۷

۷۷۲. بیهقی، ابوالفضل، ۲۰۴/۱-۲۰۵

۷۷۳. ابوالرجاء قمی، ۹، ۱۷، ۲۳۹، ۱۰۳

۷۷۴. بیهقی، ابوالفضل، ۴۱/۱، ۱۱۷، ۲۰۹؛ شبانکاره‌ای، ۳۳، ۷۷؛ ابن‌بابه، ۲۰۳۴؛ ناظم، ۲۶-۲۷

Supuler, 364-365

775. *A Survey*, VI/2480, IX/no. 517;

نقوش روی بشقاب مجموعه مارکت واسلو ؟ و نقش‌برجسته گچی ری، موزهٔ پنسیلوانیا، نک:

776. ibid, no. 517, X/655

نقش‌برجسته گچی ری با نام طغرل دوم، موزهٔ پنسیلوانیا، و نقش سوارکار بر بشقاب کاشان. قس: کلاه دراز تاج‌الدین یلدوز و قطب‌الدین ایبک از امرای بزرگ غوری، که همراه قبا و کمرهای زرین، هدایای فرستاده شده غیاث‌الدین محمود غزنوی بود (منهاج سراج، ۴۱۲/۱؛ ابن اثیر، همان، ۲۴۷/۱۲-۲۴۸)

۷۷۷. منهاج سراج، ۲۳۰/۱، کمرهای زر و قباهای مرصع همراهان و غلامان سلطان محمود، شبانکاره‌ای، ۶۳

۷۷۸. بیهقی، ابوالفضل، ۲۰۴/۱-۲۰۶، ۲۳۲- ۲۳۴؛ راوندی، ۵۴، ۱۰۹، ۵۰۰؛ ابن‌اثیر، همان، ۲۱۰/۱۰، ۳۳۷، ۳۷۲-۳۷۷؛ *حدودالعالم*، ۳۸۸-۳۸۹؛

Heyd, II/70

۷۷۹. بیهقی، ابوالفضل، ۶۶/۱

۷۸۰. محمد بن منور، ۹۰/۱، ۵۱۷/۲

۷۸۱. دراعه بوسهل زوزنی، نک: بیهقی، ابوالفضل، ۲۲۹/۱ و یا جبه قوام‌الدین ابوالقاسم، ابوالرجاء قمی، ۹، ۱۷؛ راوندی، ۳۰۲

۷۸۲. همچون عمید الملک کندری، البته در وقت کشته شدن در مروالرود سال ۴۵۶ق، ابن‌اثیر، ۳۱/۱۰؛ قس: ظهیر الملک، نک: بیهقی، علی، ۲۲۶

۷۸۳. همچون خواجه نظام‌الملک، نک: ابن‌اثیر، ۳۵/۱۰

۷۸۴. مانند منگیتراک و یا بلگاتکین ابوالفضل، بیهقی، ابوالفضل، ۴۱/۱، ۱۸۸، ۲۰۹؛ قزوینی رازی، عبدالجلیل، ۱۷۷؛ شبانکاره‌ای، ۷۷؛ حمیدی، ۸۷

۷۸۵. ابن‌بابه، ۲۰۳۴؛ ناظم، ۲۶-۲۷

۷۸۶. دراعه بوسهل زوزنی، بیهقی، ابوالفضل، ۲۲۹/۱

۷۸۷. بوزورث، *تاریخ غزنویان*، ۱۸۶ در باب زعیم شهر

۷۸۸. همچون ابوعلی سیمجور، نک: بیهقی، ابوالفضل، ۲۵۴/۱، ۳۷۰

۷۸۹. همچون خاص بیک(خاصبک)، نک: راوندی، ۲۳۴، ۲۵۹-۲۶۱؛ ظهیرالدین نیشابوری، ۳۷-۳۸، ۵۹، ۶۷-۶۸

۷۹۰. همچون حاجب محمد عمید خراسان، نک:

791. *A Survey*, III/1376, IX/no. 517-518;

نقش برجستهٔ گچی ری با نام طغرل دوم و نقوش دیواری

۷۹۲. شبانکاره‌ای، ۷۰؛ حمدالله مستوفی، ۳۶۱

۷۹۳. منهاج سراج، ۲۷۴/۱؛ ابن‌اثیر، ۳۸۸/۱۰

۷۹۴. هدایای فرستاده شده غیاث‌الدین محمود غزنوی برای تاج الدین یلدوز و قطب‌الدین ایبک از امرای بزرگ غوری، ابن‌اثیر، ۲۴۷/۱۲، ۲۴۸، ۸۴/۱۱؛ منهاج سراج، ۴۱۲/۱؛ نقش‌برجستهٔ گچی قرن ۷ کار ساوه؟. موزهٔ هنرهای زیبای بوستون، و نقش روی کاسه مجموعه مارکوت دو واسلو

A Survey, VI/2480, vol 9/no. 518

۷۹۵. عتبی، ۳۲۰؛ منهاج سراج، ۲۳۰/۱؛ بیهقی، ابوالفضل، ۱۸۸/۱. در باب دستوانه‌ها و طوق‌ها و گردنبندهای آنان نک: منهاج سراج، ۳۵۱/۱؛ راوندی، ۲۳۴، ۲۵۹؛ گردیزی، ۳۸۶

796. Lewis, 112, no. 21; Nasr, 96, no. 35

نقشی از *مقامات حمیدی* و نقشی از *الآثارالباقیه* بیرونی، کتابخانهٔ دانشگاه ادینبورگ، قس: ابوالقاسم عبدالواحد بن علی بن برهان اسدی (وفات: ۴۵۶ق) از متکلمین که دستار نمی‌بست، نک: ابن‌اثیر، ۴۲/۱۰-۴۳؛ قس: حمیدی، ۱۰۹. ادیب ابوسعید محمد خسروآبادی دستاری مکور داشت که آنرا برای نماز جمعه برسر می‌بست، نک: بیهقی، علی، ۲۱۰

۷۹۷. حمیدی، ۴۵، امام طیلسان برسر در دامغان، نک: همو، ۱۰۲، ۱۶۳؛ در باب سادات[دو] گیسو بافته، قزوینی رازی، عبدالجلیل، ۲۲۵؛ جوزجانی، ۳۴۱/۱

۷۹۸. محمود غزنوی دستاری از قصب به ابوریحان بیرونی داد (نظامی عروضی، ۱۰۵). دستارهای طبری معروفیت بسیار داشتند، نک: ثعالبی، *لطائف*، ۱۸۶؛ محمد بن منور، ۵۰۱/۲

۷۹۹. راوندی، ۳۰۰؛ نظامی عروضی، ۱۰۵؛ هندوشاه نخجوانی، ۲۶۲

۸۰۰. شعر انوری:

از نشاط اینکه تشریف خدمتکار اوست
در زمان دراعه کحلی ز سر بیرون کند

انوری، ۶۲۲/۲؛ راوندی، ۴۹۹ زمخشری، ۳۶۵/۱؛ محمد بن منور، ۱۸۷/۱، ۵۶۰/۲-۵۶۱؛ حمیدی، ۴۵، ۱۰۲؛ بیهقی، ابوالفضل، ۲۱۲/۱، ۲۱۹، ۳۴۳؛

Dozy, *Dictionnaire*, 176-182

۸۰۱. بیهقی، ابوالفضل، ۲۱۲/۱، ۲۱۹، ۳۴۳. در سال ۴۸۸ق قاضی، گواهی فقیهی را که جامهٔ ابریشمین پوشیده بود، نمی‌پذیرد، نک: ابن‌اثیر، ۲۵۳/۱۰؛ جبه ملکی ابوریحان، نظامی عروضی، ۹۴

۸۰۲. منهاج سراج، ۲۲۰/۲؛ خطباً موقع خواندن خطبه نماز، شمشیر و مؤذنین موقع گفتن اذان، عنزه که نیزه کوتاهی بود همراه خود داشتند؛ ابن‌اثیر، همان، ۱۱۵/۲؛ راوندی، ۳۰۳، ۳۲۳، ۵۰۷

۸۰۳. باخرزی، ۳۰/۲-۳۳؛ حمیدی، ۵۶، ۷۳؛ قشیری، ۱۱۷ ؛ محمد بن منور، ۴۷۰/۲

۸۰۴. باخرزی، ۱۷۴/۲

805 Dozy, ibid, 280-291

۸۰۶. از ریشهٔ زوج. زیرا از دو رویه تشکیل می‌شد که یکی درون دیگری می‌رفت و میانشان را با پنبه و یا کاغذ پر می‌کردند (محمد بن منور، ۶۶/۱، ۱۴۶-۱۴۷، ۵۴۶/۲-۵۴۷) به صورت‌های مروجه، مروحه، مردوحه و مانند آن نیز آمده است. مصححین *جوامع الحکایات* آنرا بصورت «مزدوقه» تصحیح قیاسی کرده و «کلاه منقش» معنا کرده‌اند، عوفی، ۶۳۵، ۸۷۲؛ نیز توضیحات محمد قزوینی در توضیح این بیت حافظ

از این مزوجه و خرقه نیک درتنگم
به یک کرشمه صوفی وشم قلندر کن

حافظ، ۲۷۴؛ قس: خرمشاهی، ۱۱۰۱/۲-۱۱۰۴

۸۰۷. باخرزی، ۳۱/۲؛ محمد بن منور، ۴۶۰/۲؛ اسفراینی، ۱۰۲

۸۰۸. و گاه بر جامه، باخرزی، ۳۱/۲، ۳۷۱-۳۷۲؛ محمد بن منور، ۱۴۷/۱، ۵۰۳/۲-۵۰۴

۸۰۹ محمد بن منور، ۳۲/۱، ۱۳۲-۱۳۳، ۱۸۵، ۲۱۵-۲۱۶، ۵۷۳/۲؛ قس: زمخشری، ۳۵۶/۱؛ یعقوب کردی، ۱۵۵

۸۱۰. باخرزی، ۲۱۲/۲

۸۱۱. همانجا، ۲۷/۲؛ راوندی، ۳۵۱

۸۱۲. محمد بن منور، ۴۵۷/۲-۴۵۸؛ باخرزی، ۲۴/۲؛ حمیدی، ۵۶

۸۱۳. خرق. وزن خرقه شیخ بوسعید را تا ۲۰ من نوشته‌اند، غزالی، *احیاءعلوم*...، ۱۱۲۲/۲؛ محمد بن منور، ۲۷/۱، ۴۵۹/۲.

۸۱۴. هجویری، ۵۷؛ قس: توصیف مرقع در: غزالی، همان، ۳۳۸/۳؛ ابن‌جوزی، *تلبیس ابلیس*، ۱۹۸؛ ثعالبی، *تتمه الیتیمة*، ۲۲/۱؛ قزوینی، محمد، *یادداشتها*، ۲۹۸/۳، ۷۷/۷

۸۱۵. ابن‌جوزی، *تلبیس ابلیس*، ۱۹۸؛ محمد بن منور، ۴۶۱/۲

۸۱۶. محمد بن منور، ۲۷۳/۱، ۴۵۸/۲-۴۵۹، ۶۰۲

۸۱۷. سه چاک، نک: بهار، ۲۰۳/۲. محمد بن منور، ۶۶/۱، ۹۵، ۱۴۶-۱۴۷، ۲۱۲، ۲۲۳-۲۲۴، ۲۷۳، ۴۶۰/۲-۴۶۱، ۶۰۲؛ انصاری، ۱۱۶؛ البته فراویز نهادن مرتبه‌ای از مقامات صوفیان بود و هر صوفی‌ای نمی‌توانست آنرا داشته باشد. و نیز «باب السنة فی الفراوز و الشوازیک و غیر ذلک»، مقدسی، همان، ۵۵-۵۶؛ باخرزی، ۳۱/۲، ۳۷۲؛ محمد بن منور، ۵۷/۲-۷۲. و «باب القباء و الفروج و الحریر» بخاری، ۶۵/۷-۶۶ و نیز ابن حجر، ۲۶۹/۱۰-۲۷۱. نام دیگر فراویز، پروز بود که به عربی عطف گفته می‌شد، راوندی، ۳۰۲، ۴۹۵؛ فرجیه خطیبی در پیشاور، ابن‌اثیر، همان، ۱۶۹/۱۱. علت نام‌گذاری فرجیه در شعر مولانا آمده است:

صوفیی بدرید جبه در حرج
پیشش آمد بعد بدریدن فرج
کرد نام آن دریده فرجی
این لقب شد فاش از آن مرد نجی

(مولوی۱۹۲۳-۱۹۳۳، ۲۴/۳)

۸۱۸. باخرزی، ۳۱/۲-۳۲؛ محمد بن منور، ۴۶۰/۲

۸۱۹. محمد بن منور، ۲۰۱/۱-۲۰۲، ۲۳۱

۸۲۰. همو، ۸۲/۱، ۱۳۴، ۵۱۴/۲، ۵۴۲؛ خواجه عبدالله انصاری، ۱۱۶؛ یعقوب کردی، ۱۵۷؛ زمخشری، ۳۵۹/۱؛ Dozy, *Dictionnaire*, 246-247

۸۲۱. باخرزی، ۱۶۱/۲، ۱۶۸؛ محمد بن منور، ۷۰/۱، ۳۶۲، ۵۰۷/۲؛ ابن‌جوزی، *تلبیس ابلیس*، ۲۱۱

۸۲۲. کبل، کیل، کول، نامی قدیمی برای خرقه بر اساس *نقد العلمای* ابن‌جوزی؛ محمد بن منور، ۴۵۸/۲؛ جوینی، ۸/۲

۸۲۳. همچون لقمان سرخسی، محمد بن منور، ۲۴/۱؛ عطار، ۳۲۴/۲

۸۲۴. حمیدی، ۷۳

۸۲۵. محمد بن منور، ۱۳۲/۱-۱۳۳؛ ثعالبی، *ثمار القلوب*، ۵۳۵

۸۲۶. باخرزی، ۳۷۱/۲-۳۷۲

۸۲۷. ردای پشمین ابوبکر کرامی، عتبی، ۳۹۳؛ بوزورث، *تاریخ غزنویان*، ۱۹۰؛ ردای شیخ بوسعید، نک: محمد بن منور، ۲۷۷/۱؛ صفدی، *الوافی*، ۳۷۵/۴

۸۲۸. محمد بن منور، ۶۶/۱. و نیز در شعر حافظ؛

خود گرفتم کافکنم سجاده چون سوسن به دوش
همچون گل بر خرقه رنگ می مسلمانی بود

غزنوی، ۱۷۳-۱۷۴؛ باخرزی، ۹۸/۲ و نیز شعر ابوالحسن علی بن عبدالحمید در ستایش مؤلف *تاریخ بیهق*:

بر دوش او سجاده رنگین بی نورد
بر فرق او ذوابه مشکین بی سکن

بیهقی، علی، ۲۵۶؛ محمد بن منور، ۵۰۳/۲-۵۰۴؛ مقدسی، ۳۲۸

۸۲۹. باخرزی، ۲۹/۲-۴۰؛ محمد بن منور، ۲۸/۱، ۱۷۹، ۱۸۵، ۴۶۱/۲-۴۶۲، ۵۰۸-۵۰۹، ۵۵۸؛ هجویری، ۵۸، ۶۳؛ حمیدی، ۸۲-۸۶، ۹۴؛ عطار، ۲۰۹/۲؛ ابوالرجاء قمی، ۳۴، ۳۸؛ ابن‌جوزی، *تلبیس ابلیس*، ۱۸۷، ۱۹۱؛ جاجرمی، ۱۰۸۸

۸۳۰. باخرزی، ۱۶۱/۲؛ محمد بن منور، ۷۰/۱، ۲۳۹، ۵۰۷/۲، ۵۸۲؛ قزوینی رازی، عبدالجلیل، ۸۴

۸۳۱. باخرزی، ۱۳۳/۲-۱۴۴، ۱۶۱ ؛ محمد بن منور، ۷۰/۱، ۱۵۹، ۳۷۱، ۵۰۷/۲

۸۳۲. رعنان، نک: انوری، ۷۰۷/۲؛ باخرزی، ۱۶۱/۲، ۱۶۸، ۳۷۱-۳۷۲؛ محمد بن منور، ۵۶۰/۲-۵۶۱. البته رانپا دو ران جداگانه بود، و بیشتر سوارکاران و جنگیان آنرا به پا می‌کردند

۸۳۳. سبکی، *معیدالنعم*...، ۱۲۸؛ ابن‌شاکر، ۱۲۸/۱؛ محمد بن منور، ۳۲/۱، ۶۶، ۵۰۴/۲؛ باخرزی، ۳۲/۲، ۱۶۸، ۳۷۱-۳۷۲؛ هجویری، ۱۳۱؛ جمجم در عربی به فتح اول و سوم اما در فارسی به ضم اول و سوم است. شعر مولانا:

سر بر مزن از هستی تا راه نگردد گم
در بادیه مردان محو است تو را جم جم

مولوی، *کلیات شمس*، ۴۰/۲

۸۳۴. باخرزی، ۳۳/۲، ۹۴، ۹۹، ۱۶۱؛ حمیدی، ۷۳

۸۳۵. نقش بر سفال، نک: پرایس، ۶۳؛ نقش بر شمعدان قرن ۶ق، نک:

A Survey, X/633,Fig. A. XII/1308-1341;

نقش روی بشقاب، ری، موزهٔ برلین

836. Peck, 776-777, pl.xciv

837. *A Survey*, X/691, fig. A

نقش روی بشقاب، کاشان، در تصرف رابینو

838. idid, X/641.B. 646.B.651-653,679,693, XIV/1643, fig. a-n

نقش انسانی بر روی بشقاب و ظروف دیگر، به ترتیب، ری یا ساوه، کاشان، مجموعهٔ بارلو، موزهٔ متروپولیتن، مجموعهٔ ادسل فورد، در تصرف کیلیکین، در تصرف لهمان، مجموعهٔ پرویسینی، نک:

Grube, 233, no. 183

839. *A Survey*, X/643 B. 646 B, 672

نقوش انسانی بر روی بشقاب و ظروف دیگر، به ترتیب، ری یا ساوه، مجموعهٔ پیلسبوری، موزهٔ متروپولیتن، مجموعهٔ مورتیمر، نک:

Grube, 233, no. 183

840. *A Survey*, IX/515-518, pl.511, 554, 812, 980, X/692 A

نقش برجستهٔ گچی، ری، با نام طغرل [دوم؟]، موزهٔ پنسیلوانیا، نقش روی بشقاب، ساوه، در تصرف موسی

۸۴۱. ظهیرالدین نیشابوری، ۲۶؛ نیز نک: پی‌نوشت 838

842. Lewis, 135, no. 15 ؛Soustiel, 104, fig. 110

نقش روی بشقاب، کاشان، مورخ ۶۷۰(ق)]ق گالری فری‌یر، واشنگتن

843. Grube, 201,no. 143; *A Survey*, X/692 A;

نقش روی بشقاب، ساوه،در تصرف موسی؛ چیت‌ساز، ۲۸۵، ۴۹۳-۴۹۴

۸۴۴. نک: پی‌نوشت 838

845. *A Survey*, X/686

نقش روی بشقاب، ساوه، در تصرف پریش ـ واتسون

846. ibid, X/651, 691

نقش روی دو بشقاب، کاشان، مجموعهٔ ادسل فورد، در تصرف رابینو

۸۴۷. نک: پی‌نوشت 838

848. *A Survey*, IX/515-518, pl.511, 554, 812, 980; Grube, 233, no. 183

نقش روی سه بشقاب، کاشان، مجموعهٔ ادسل فورد، در تصرف رابینو، مجموعهٔ پرویسینی، نقش برجستهٔ گچی، ری، با نام طغرل [دوم؟]، موزهٔ پنسیلوانیا

849. *A Survey*, X/641-643, 646, 652-653, 672, 679, 686.689, 691

نقش روی چندین بشقاب، ری، ساوه، کاشان، در موزه‌ها

و مجموعه‌های مختلف

۸۵۰. نک: پی‌نوشت‌های 838، 839، 840

۸۵۱. نک: پی‌نوشت‌های 838، 840، 845

۸۵۲. نک: پی‌نوشت‌های 838، 840

853. *A Survey*, X/667, 689; Grube, 233, no 183

نقش روی دو بشقاب، ری، ساوه، مجموعهٔ مورتیمر، مجموعه آلن بلچ؛ نیز نک: پی‌نوشت 840

854. Grube, 203-205, no. 144 ab; Goetz, 2227-2256;

نیز نک: پی‌نوشت ۸۵۰، 853

855. *A Survey*, VI/2481, X/665; Lewis, 50, 104

نقش دور فنجان، ری، مجموعهٔ واربورگ، نقش روی بشقاب، و یک مینیاتور، تندیس‌های مفرغی، موزه برلین

856. Lewis, 135, no. 15; Soustiel, 104, fig. 110

نقش روی بشقاب، کاشان، مورخ ۶۰۷[۶]ق گالری فری‌یر، واشنگتن

857. Lewis, 158, no. 14

مینیاتوری از کلیله و دمنه، صیاد

858. *A Survey*, XII/1308-1341

نقوش شمعدان مفرغی خراسان

۸۵۹. نک: پی‌نوشت 855

860. *A Survey*, XII/1308-1341

نقوش روی آفتابهٔ نقره‌کوب همدان، و لگن نقره‌کوب خراسان، موزهٔ ایران باستان؛ نک: منهاج سراج، ۱۰۵/۲-۱۰۶

۸۶۱. نک: پی‌نوشت‌های ۸۴۷، 854

۸۶۲. نک: پی‌نوشت 853

863. *A Survey*, XIV/3092-3093, fig. 1154

سلجوقی یا بویهی، ری، موزهٔ ایران باستان

864. ibid, X/643 B. 665, 667-668, 689-690, 693, 651-653, 687-692, XI/1308-1341; Lewis, 48, 56, 104, 113, 135, no 15, 17 ,25; Soustiel, 104, fig 110; Grube, 201-206, 217, no 143-144, 148, 160-161

نقش روی بشقاب و فنجان و پارچ، ری، ساوه، کاشان، به ترتیب در مجموعه‌های پیلسبوری، واربورگ، مورتیمر، در تصرف نظرآقا، مجموعه آلن بلچ، گالری فریر، واشنگتن، مجموعهٔ پرویسینی، و نقش روی آفتابهٔ نقره‌کوب همدان، موزهٔ ایران باستان

۸۶۵. نک: پی‌نوشت ۸۵۱

۸۶۶. نک: پی‌نوشت 860

۸۶۷. نک: پی‌نوشت 858

۸۶۸. نک: پی‌نوشت‌های 854، 855

869. Lewis, 158, no. 14

مینیاتوری از کلیله و دمنه، صیاد

۸۷۰. نک: پی‌نوشت 864

۸۷۱. عتبی، ۴۲۴؛ بیهقی، ابوالفضل، ۱۳/۱، ۹۴؛ حمیدی، ۴۸، ۸۲، ۸۶؛ شبانکاره‌ای، ۷۹؛ قس: با دوران بنی‌امیه «علیهم‌الظهائر البیض شعار الحزن» یعقوبی، *تاریخ*، ۱۸۰/۳-۱۸۱؛ جوینی، ۴۲/۱، ۱۲۰/۲؛ محمد بن منور، ۵۳/۱؛ منهاج سراج، ۳۴۵/۱؛ قس:

Dozy, *Dictionnaire*, 1-20; Supuler, 345-348

۸۷۲. قزوینی رازی، عبدالجلیل، ۴۲؛ حمدالله مستوفی، ۴۳۸؛ شبانکاره‌ای، ۶۲؛ ابن‌اثیر، ۴۸۵/۹-۴۸۶، ۶۷/۱، ۳۳۶-۳۳۷؛ محمد بن منور، ۹۷/۱، ۵۲۱/۲؛ باخرزی، ۲۵۵/۲؛ عطار، ۳۱۵/۱؛ ابن‌جوزی، *تلبیس ابلیس*، ۲۶۴؛ ظهیرالدین نیشابوری، ۴۲

۸۷۳. ابن‌اثیر، ۱۸۷/۹؛ شبانکاره‌ای، ۱۴۵؛

Dozy, ibid, 420-421

۸۷۴. ابن‌اثیر، ۱۴۰/۷-۱۴۱

۸۷۵. راوندی، ۱۱۹؛ حمدالله مستوفی، ۴۳۲

۸۷۶. ابن‌اثیر، ۸۴/۱۱

۸۷۷. ابن‌اثیر، ۱۸۴/۱، ۳۳۶-۳۳۷؛ نیشابوری، ۴۲

۸۷۸. ابن‌اثیر، ۱۸۷/۹؛ شبانکاره‌ای، ۱۴۵؛ حمدالله مستوفی، ۴۳۸

۸۷۹. حدودالعالم، ۱۰۲

۸۸۰. بیهقی، علی، ۲۷۸-۲۸۰؛ ظهیرالدین نیشابوری، ۴۳

۸۸۱. قزوینی رازی، عبدالجلیل، ۳۴؛ محمد بن منور، ۱۹۷/۱؛ نک: پارچه مجموعهٔ رابینو، با حواشی منطقه دار، بالا و پایین و اشکال گیاهی و خط کوفی؛ خواجه عبدالله انصاری، ۱۴۴

۸۸۲. ابن‌فضلان، ۷۱؛ ناصرخسرو، *سفرنامه*، ۱۳۸-۱۳۹

۸۸۳. پی‌نوشت‌های پیشین

۸۸۴. جوینی، ۳/۲؛ عتبی، ۱۸۷، ۲۹۳، ۳۲۰

۸۸۵. ابن‌اثیر، حوادث سال ۴۵۵ق

۸۸۶. گردیزی، ۴۰۹

۸۸۷. بیهقی، ۵۶/۱، ۲۰۴، ۲۳۴، ۲۸۷؛ راوندی، ۱۳۳، ۲۴۴؛ ظهیرالدین نیشابوری، ۳۲-۳۳، ۶۳، ۶۸-۷۰؛ حمدالله مستوفی، ۴۶۳-۴۶۴

۸۸۸. راوندی، ۳، ۵۱۱

۸۸۹. محمد بن منور، ۶۹/۱، ۱۲۶-۱۲۷، ۳۰۷؛ باخرزی، ۱۴۲/۲، ۱۵۳؛ قزوینی رازی، عبدالجلیل، ۳۳۶؛ منهاج سراج، ۳۷۹/۱

۸۹۰. غزالی، *کیمیای سعادت*، ۶۵

۸۹۱. محمد بن منور، ۱۸۴/۱؛ قزوینی رازی، عبدالجلیل، ۲۵۹، ۴۲۸

۸۹۲. همو، ۵۹۴

۸۹۳. راوندی، ۱۵۶؛ گردیزی، ۴۰۸؛ بوزورث، *تاریخ غزنویان*، ۱۸۷

۸۹۴. ابن‌اثیر، ۲۴۳/۹؛ راوندی، ۱۸۰؛ ؛ ناظم، ۹۰، ۱۱۸ ابن‌جوزی، *المنتظم*، ۴۰/۸

۸۹۵ جوینی، ۴۴/۲، ۵۰، ۷۸، ۹۰ ، ۱۲۵

۸۹۶. محمد بن منور، ۶۲/۱-۶۳، ۹۵، ۱۸۹، ۲۱۵-۲۱۶، ۲۲۳-۲۲۴؛ قلقشندی، ۴۲۲/۴؛ زمخشری، ۳۵۶

۸۹۷. باخرزی، ۲۴/۲

۸۹۸. محمد بن منور، ۹۵/۱؛ راوندی، ۱۰۹

۸۹۹. جوینی، ۴۸/۱

900. *Hakluyt Society...*

901. Blair, 33

902. id, 33

903. id, 43

904. Gray, 63-64

نسخهٔ شاهنامه، شیراز، توپقاپی استانبول، حزین 1511 گ پشت 203

905. Blair, 74-75, 81-84 fig. 39, 47, 48; Gray, 28-32, 46-51, 57-58, 61-64;

قس: تاج مرصع غازان، نک: رشیدالدین فضل‌الله، ۱۳۰۵/۲؛ تاج مرصع علاءالدین ترمه شیرین سلطان ماوراءالنهر، نک: ابن‌بطوطه، ۴۲۰/۱؛ تاج ابوسعید ارپا خان، نک: حافظ ابرو، *ذیل جامع التواریخ*...، ۱۹۰

۹۰۶. در ۲۷ سالگی (محرم ۶۹۷) گروسه، ۶۱۹، ۶۲۷؛ دستارچه ملک اشرف، نک: حافظ ابرو، همان، ۲۲۱؛ عمامه قراسنقر، نک: ابن‌بطوطه، ۷۴/۱

۹۰۷. ورقی از نسخه عصر اینجو، شیراز، متروپولیتن، n.57.51.35

908. Gray, 57-58;

ورقی از نسخه شاهنامه (وزیر قوام‌الدین)، شیراز، بالتیمور، گالری هنر والترز، W.477

909. Gray, 61-62;

نسخهٔ مونس‌الاحرار، شیراز، متروپولیتن، n.57-51-25

910. Blair, 74-75, 81-84 fig 39

911. Blair, 12/27

912. Gray, 46-51

نسخهٔ *دیوان* خواجوی کرمانی، بغداد، موزهٔ لندن، لوندرز، Add.18113، گ پشت 26، لبه مچها حاشیهٔ نارنجی

۹۱۳. نک: پی‌نوشت 909

۹۱۴. نک: پی‌نوشت 907

۹۱۵. نک: پی‌نوشت 911

۹۱۶. نک: پی‌نوشت 910

917. Blair, 82-84

۹۱۸. رشیدالدین فضل‌الله، ۱۳۰۵/۲؛ نیز در خزینه امیر یساول، حافظ ابرو، همان، ۱۲۴، قبای مرصع جزء خلعت و تشریف بود، نک: *تاریخ سیستان*، ۴۰۶

919. Gray, 63-64

نسخهٔ شاهنامه، شیراز، توپقاپی استانبول، حزین 1511، گ پشت 203

920. Gray, 28-32

ورقی از نسخهٔ شاهنامه دموت، تبریز. موزهٔ هنرهای زیبای بوستون، n. 30.105

۹۲۱. بازفکند، واژه‌ای فارسی و ظاهراً به معنای آشیانه مرغ شکاری است، نک: جاحظ، *رسائل*، ۱۹/۱، *البیان و*

التنبیین، ۶۵/۳، ۱۱۵؛ امین، *ضحی الاسلام*، ۱۰۲/۲-۱۰۳؛ احسن، ۷۳، ۹۹

Ghirshman, 206-213

۹۲۲. نک: پی‌نوشت 912

۹۲۳. ملک اشرف، نک: حافظ ابرو، ذیل *جامع‌التواریخ*، ۲۳۶؛ قس: نیم‌تنه ابریشمی در حماسه‌های قدیمی مغولان، ولادیمیرتسف، ۲۹۰

۹۲۴. منگوقاآن، نک: گروسه، ۴۵۷-۴۵۹

۹۲۵. علاءالدین ترمه‌شیرین سلطان ماوراءالنهر، نک: ابن‌بطوطه، ۴۲۰/۱

926. Blair, 77

۹۲۷. نک: پی‌نوشت 907

قس: رشیدالدین فضل‌الله، ۱۴۹۴/۲؛ حافظ ابرو، همان، ۱۹۰

۹۲۸. گروسه، ۳۵۷

929. Blair,p.?

نسخهٔ جامع‌التواریخ، تبریز، گ 256b , 257a. مجموعهٔ خلیلی. نوع گشادتر آن، همانجا، گ 249a

۹۳۰. همانجا، گ 249a,b؛ قس: ابن‌بطوطه، ۵۳۶/۲

۹۳۱. همانجا، ورقه 249a

۹۳۲. نک: پی‌نوشت 912

۹۳۳. نک: پی‌نوشت 904

۹۳۴. نک: پی‌نوشت 908

۹۳۵. نک: پی‌نوشت 919

۹۳۶. نک: پی‌نوشت 904

۹۳۷. نک: پی‌نوشت 912

۹۳۸. نک: پی‌نوشت ۹۰۷

939. Blair, 82-84, fig. 48

نسخه *جامع التواریخ*، تبریز. گ 289a. مجموعه خلیلی

۹۴۰. نک: پی‌نوشت 920

941. Blair, 74-76, fig. 40; Gray, 40-44

نسخهٔ *جامع‌التواریخ*، تبریز گ 268b. مجموعه خلیلی؛ نسخه شاهنامه، تبریز، توپقاپی استانبول، حزین 2153 گ پشت 65b و نیز نک: پی‌نوشت‌های 910، 917، 920

۹۴۲. ورقی از شاهنامه، متروپولیتن، رقم 33-51-57؛ لصراف، ۲۴۵/۲، لوحه ۲۰۰

۹۴۳. نک: پی‌نوشت 920

۹۴۴. ورقی از *شاهنامه*، توپقاپی استانبول، رقم- 2153، گ 157 a؛ لصراف، ۲۴۲/۲، لوحه ۱۹۸

۹۴۵. مینیاتوری منسوب به احمد موسی، توپقاپی استانبول، رقم 2153، گ 28a؛ لصراف، ۱۳۸/۲-۱۳۹ لوحه ۱۰۸

946. Gray, 40-44

نسخه *شاهنامه*، تبریز، توپقاپی استانبول،حزین 2153 گ پشت 65b

۹۴۷. سودآور، ۶۶، ش ۲۴، تسلیم شدن رکن‌الدین خورشاه به سپاهیان هولاگوخان جامع‌التواریخ

948. Gray, 40-44

۹۴۹. نک: پی‌نوشت ۹۴۴

۹۵۰. نک: پی‌نوشت 920

۹۵۱. لباس اهدایی چنگیز به اوزون وقتی که او را به بیگی منصوب کرد، نک: گروسه، ۳۵۹

952. Gray, 26-29;

نیز نک: پی‌نوشت‌های 920، 946

953. Blair, 74-75, 82-84, fig. 39, 48;

نسخه *جامع‌التواریخ*، تبریز گ 276a ،289a. مجموعه خلیلی

956. Gray, 40-44;

نسخه *شاهنامه*، تبریز. توپقاپی استانبول، حزین 2153 گ 65b

۹۵۵. نک: پی‌نوشت 952

۹۵۶. نک: پی‌نوشت 946

۹۵۷. نک: پی‌نوشت ۹۴۴

۹۵۸. نک: پی‌نوشت 952

۹۵۹. پوستین خواجه عبدالحی وزیر. حافظ ابرو، *ذیل جامع‌التواریخ*، ۲۲۹؛ خفتان ملک غیاث‌الدین، نک: همان، ۱۵۶. سودآور، ۳۰، ش ۱، نقاشی روی ابریشم

۹۶۰. نک: پی‌نوشت ۹۵۲ سودآور، ۳۰ نقاشی روی ابریشم

۹۶۱. نک: پی‌نوشت ۹۴۲

۹۶۲. نک: پی‌نوشت‌های ۹۴۴، 946

963. Gray, 80-83, fig. 46

نسخهٔ *جامع‌التواریخ*، تبریز گ 287b مجموعهٔ خلیلی.

قس: دستارچه ابن‌تیمیه، نک: ابن‌بطوطه، ۹۵/۱

۹۶۴. نک: پی‌نوشت 911

۹۶۵. قوام‌الدین کرمانی، البته در مصر، نک: ابن‌بطوطه، ۴۰/۱

۹۶۶. عمادالدین کندی، قاضی اسکندریه مصر، نک: همو، ۱۳/۱

۹۶۷. رشیدالدین فضل‌الله، ۱۴۰۹/۲

۹۶۸. ابن‌بطوطه، ۴۲۱/۱ ذکر امام حسام‌الدین یاغی امام جماعت در خوارزم

۹۶۹. امام حسام‌الدین یاغی امام جماعت خوارزم، نک: ابن‌بطوطه، ۴۲۱/۱

970. Gray, 50-53

نسخه کتاب *البلهان*، بغداد. آکسفورد، بادلیان or.133 گ 29

971. Gray, 50-53

972. Blair, 76-77, fig. 42

نسخهٔ *جامع‌التواریخ*، تبریز، گ 262a، مجموعه خلیلی

۹۷۳. نک: پی‌نوشت 971

۹۷۴ نک: پی‌نوشت 963

975. Blair, 84-85

نسخهٔ *جامع‌التواریخ*، تبریز، گ 294b؛ مجموعه خلیلی

۹۷۶. نک: پی‌نوشت 911

۹۷۷. ابن‌بطوطه، ۳۸۵/۱-۳۸۶، ۴۱۰، ۴۲۲

۹۷۸. همو، ۲۷۸/۱، ۳۳۱

۹۷۹. رشیدالدین فضل‌الله، ۱۴۰۹/۲

۹۸۰. ابن‌بطوطه، ۳۴۰/۱

۹۸۱. همو، ۳۳۷/۱-۳۳۸

۹۸۲. نک: پی‌نوشت 972

۹۸۳. نقوش روی قلمدان فلزی، موزهٔ لندن گ-916 oA 235؛ لصراف، ۲۳۶/۲، لوحه ۱۹۲

۹۸۴. برگی از شاهنامه، متروپولیتن 74.290.27. داودی، ۸۶

۹۸۵. نک: پی‌نوشت ۹۸۳

۹۸۶. نک: پی‌نوشت ۹۸۴

987. Gray, 60-62

برگی از نسخهٔ مونس‌الاحرار، شیراز. موزهٔ هنر کلیولند n.45.385

۹۸۸. ابن‌بطوطه، ۳۱۶/۱-۳۱۷

۹۸۹. همو، ۳۰۵/۱

۹۹۰. بر سر شیخ قطب‌الدین اصفهانی، نک: ابن‌بطوطه، ۲۱۳/۱ و بر سر شیخ جلال‌الدین تبریزی، البته در حوالی بنگاله، نک: همو، ۷۱۵/۲-۷۱۶

۹۹۱. «در وصله‌هایی که صوفیان و درویشان برسر می‌نهند»، نک: کاشفی، ۱۸۴

۹۹۲. کاشفی، ۱۸۸-۱۹۵؛ کیانی، ۴۵۸

۹۹۳. شیخ جمال‌الدین ساوه‌ای و پیروانش، در دمیاط مصر، بیشتر دراویش مصر از ایرانیان بوده‌اند، نک: ابن‌بطوطه، ۲۵/۱-۲۶، ۳۰؛ قس: استرآبادی، ۴۰۷/۲

۹۹۴. ابن‌بطوطه، ۴۴۱/۱-۴۴۲

۹۹۵. نک: کاشفی، ۱۷۰-۱۷۱

۹۹۶. همو، ۱۹۹؛ قس: لباسی به نام تنوره که از ناف تا پایین تنه را می‌پوشاند و اغلب دراویش نیمه‌عریان آنرا می‌پوشیدند، نک: ابن‌بطوطه، ۶۲۲/۲

۹۹۷. ابن‌بطوطه، ۳۰/۱-۳۱؛ کاشفی، ۱۹۹

۹۹۸. کاشفی، ۱۷۲-۱۸۱

۹۹۹. البته به ندرت، نک: ابن‌بطوطه، ۷۱۵/۲-۷۱۶

۱۰۰۰. همو، ۳۰۵/۱

۱۰۰۱. در شعر خاقانی در تحفةالعراقین

برکش میخ غم ز دل پیش که صبح برکشد
این خشن هزار میخ از سر چرخ چنبری

و نیز

طوبی صفتان ز پاک بیخی
بر تن خشن هزار میخی

ابن‌بطوطه، ۲۱۳/۱

۱۰۰۲. کاشفی، ۱۵

۱۰۰۳. گروسه، ۳۶۶-۳۶۷

۱۰۰۴. مینیاتوری منسوب به شمس‌الدین، توپقاپی استانبول، رقم- 2153، گ 52b , 53a؛ لصراف، ۷۸/۲ لوحه ۶۵

Blair, 72-74, fig 37

نسخهٔ *جامع‌التواریخ*، گ 265a، مجموعه خلیلی

۱۰۰۵. ولادیمیرتسف، ۱۵۰

1006. Gray, 29, 34

نسخهٔ *شاهنامه دموت*، تبریز. کمبریج، موزه هنر فاگ

167. 1955؛ نسخه *شاهنامه*، تبریز، توپقاپی استانبول، عکاشه، ۱۵۷-۱۵۸، لوحه ۱۵۳ رنگی

1007. Blair, 72-74, fig. 38

نسخهٔ *جامع‌التواریخ*، تبریز، گ 270b، مجموعه خلیلی؛ برگی از شاهنامه، توپقاپی استانبول، رقم- 2153، گ 157 a؛ لصراف،۲۴۲/۲، لوحه ۱۹۸ ; ورقی از شاهنامه، توپقاپی استانبول، رقم-/2 53، گ 53a,52b؛ لصراف، ۷۸/۲، لوحه ۶۵

1008. Blair, 72-74, fig 37

نسخه *جامع‌التواریخ*، تبریز، گ 265a، مجموعه خلیلی؛ نیز نک: پی‌نوشت‌های 944، 1006؛ قس: کلاه‌خود نقره‌ای در حماسه قدیمی مغولان، نک: ولادیمیرتسف، ۲۹۰

1009.Gray, 40-44

نسخهٔ شاهنامه، تبریز، توپقاپی استانبول، حزین 2153، گ پشت 102a

۱۰۱۰. ورقی از شاهنامه، توپقاپی استانبول، رقم-/2 53، گ 53a,52b؛ لصراف ۷۸/۲، لوحه ۶۵؛ نسخهٔ *شاهنامه*، تبریز، توپکاپی استانبول، عکاشه، ۱۵۷-۱۵۸، لوحه ۱۵۳ رنگی

۱۰۱۱. قراکومون‌ها، نک: ولادیمیرتسف، ۲۶۹

۱۰۱۲. سودآور، ۳۰، نقاشی روی ابریشم

۱۰۱۳. نک: پی‌نوشت 1006

۱۰۱۴. نک: پی‌نوشت 1006

۱۰۱۵. نک: پی‌نوشت 944؛

Carpini, 201;

توضیحات کرپنی در مورد چگونگی تهیه زره‌های چرمی جالب توجه است

۱۰۱۶. برگی از نسخهٔ شاهنامه، تبریز، و برگی از نسخه‌ای دیگر، هر دو برلین، A.fol , Diez 7o,s.2,19؛ لصراف ۷۶/۲- ۷۷، لوحه ۶۳- ۶۴؛ نسخهٔ *جامع‌التواریخ*، توپقاپی استانبول؛ عکاشه، لوحه ۱۳۸ رنگی؛ یارق (یاروق= زره، درخشان) رشیدالدین فضل‌الله، ۱۲۱۰/۲، ۲۲۶۱/۳

۱۰۱۷. نک: پی‌نوشت 1008

1018. Gray, 47-52

نسخه دیوان خواجوی کرمانی، بغداد. موزه لندن، لوندرز، Add.18113، گ 31؛ نسخه شاهنامه، تبریز، توپقاپی استانبول، عکاشه، ۱۵۷-۱۵۸، لوحه ۱۵۳ رنگی؛ نیز نک: پی‌نوشت 1009

۱۰۱۹. نک: پی‌نوشت 1009

۱۰۲۰. نک: پی‌نوشت 1008

۱۰۲۱. نک: پی‌نوشت 944، 1006

۱۰۲۲. نک: پی‌نوشت 1010

1023.Gray, 28-32

ورقی از نسخهٔ *شاهنامه دموت*، تبریز. موزهٔ هنرهای زیبای بوستون، 30.105 .n؛ نیز نک: پی‌نوشت‌های 1006،1007؛ رشیدالدین فضل‌اللّه، ۱۵۱۳/۲، ۲۳۸۵/۳

۱۰۲۴. نک: پی‌نوشت‌های 919، 1006، 1007

۱۰۲۵. نک: پی‌نوشت‌های 1006، 1023؛ رشیدالدین فضل‌الله، ۶۷/۱، ۲۳۹۱/۳

1026. Blair, 28-29, 72-74, fig. 16, 36

نسخه *جامع التواریخ*، تبریز. ورقه 72a. مجموعه خلیلی؛ نیز نک: پی‌نوشت‌های 912، 1006، 1007، 1009، ۱۰۱۶، 1023

۱۰۲۷. همانجا

۱۰۲۸. نک: همانجا

۱۰۲۹. نک: همانجا

نیز، ده هزار سپرگاو، نک: منهاج سراج، ۱۴۰/۲؛ سپر بافته شده از ابریشم و ریسمان (هرچند در معنای مجازی به‌کار رفته) کاشفی، ۳۵۵-۳۵۶

1030. Gray, 49-52, 70, 96, 156

نسخهٔ دیوان سلطان احمد جلایر، بغداد (تبریز؟). واشنگتن، گالری فریر 32.35 .no؛ برگی از شاهنامه، متروپولیتن 74.290.27، داودی، ۸۶

1031. Maddison, 27

برگی از شاهنامه، شیراز، مجموعه خلیلی Mss 920. زنان معمولاً با روی باز بوده‌اند، نک: ابن‌بطوطه، ۲۲۳/۱، گاه نیز برقع می‌زدند، نک: همو، ۲۱۷/۱

1032. Blair, 76-77, fig. 42

نسخه *جامع التواریخ*، تبریز، گ 262a. مجموعه خلیلی

۱۰۳۳. رشیدالدین فضل‌الله، ۴۶۱/۱، ۸۱۰/۲، ۹۶۶، ۱۰۵۶، ۱۱۲۲، ۲۳۲۲/۳؛ نیز:

Dozy, Supplement, 1/101

1034. Gray, 40-44

نسخه شاهنامه، تبریز توپقاپی استانبول، حزین 2153، گ پشت 65b؛ برگی از شاهنامه دموت، تبریز. موزهٔ رضا عباسی، شم ۲۵۳۰

1035. Blair, 80-83, fig. 46

نسخهٔ *جامع‌التواریخ*، تبریز. گ 287b، مجموعه خلیلی

۱۰۳۶. نک: پی‌نوشت 912

1037. Blair, 74-75, fig. 39

نسخهٔ *جامع‌التواریخ*، تبریز، گ 276a، مجموعه خلیلی

۱۰۳۸. ابن‌بطوطه، ۳۶۹/۱- ۳۷۴؛ رشیدین‌الدین فضل‌الله، ۴۶۱/۱، ۸۱۰/۲، ۹۶۶، ۹۷۰، ۱۰۵۶، برای صورت‌های دیگر نوشتاری این واژه و توضیحات دیگر نک: روشن ۲۳۰۶/۳-۲۳۲۲

۱۰۳۹. نک: پی‌نوشت 1035

1040. Gray, 57-58

برگی از نسخهٔ شاهنامه (وزیر قوام‌الدین)، شیراز، بالتیمور، گالری هنر والترز، W.477

1041. Gray, 49-52, 70, 96, 156

نسخهٔ دیوان سلطان احمد جلایر، بغداد (تبریز). واشنگتن، گالری فریر 32.35 .no

1042. Gray, 37-40

نسخهٔ کلیله و دمنه، تبریز، دانشگاه استانبول، آلبوم قصر یلدیز F.1422، گ پشت 11، گ 24

1043. Gray, 32-33

برگی از شاهنامهٔ دموت، تبریز، واشنگتن، گالری فریر 38.3 ؛ نیز: نک: پی‌نوشت 1040. قس: مقنعهٔ خاتون خوارزم، نک: ابن‌بطوطه، ۴۱۰/۱

۱۰۴۴. نک: پی‌نوشت 1042

مقایسه شود با تاج مرصع خاتون، نک: ابن‌بطوطه، ۳۹۰/۱

۱۰۴۵. نک: پی‌نوشت ۱۰۱۶

۱۰۴۶. نک: پی‌نوشت 1042

۱۰۴۷. نک: پی‌نوشت 1042

1048. Gray, 25-26, 80-81; Blair, 80-83, fig. 46

نسخهٔ *جامع‌التواریخ*، تبریز. گ 276a مجموعه خلیلی؛ نیز نک: پی‌نوشت 1042

۱۰۴۹. نک: پی‌نوشت 1042

۱۰۵۰. نک: پی‌نوشت 1043

۱۰۵۱. برگی از شاهنامه، متروپولیتن 74.290.27؛ داودی، ۸۶. قس: لباس‌های سیاه فروشندگان زن در ظفار، نک: ابن‌بطوطه، ۲۸۴/۱

۱۰۵۲. نک: پی‌نوشت 1040

۱۰۵۳. نک:پی‌نوشت 1048

۱۰۵۴. نک: پی‌نوشت 1040

۱۰۵۵. نک: پی‌نوشت 912

۱۰۵۶. نک: پی‌نوشت 1043

۱۰۵۷. نک: پی‌نوشت 1030. با شالی دور کمر

۱۰۵۸. نک: پی‌نوشت ۱۰۵۱

۱۰۵۹. نک: پی‌نوشت 1040

۱۰۶۰. نک: پی‌نوشت 1031

۱۰۶۱. نک: پی‌نوشت ۱۰۵۱

۱۰۶۲. نک: پی نوشت 1040

۱۰۶۳. نک: پی‌نوشت 1030

۱۰۶۴. نک: پی‌نوشت 1040

۱۰۶۵. نک: پی‌نوشت 1041

۱۰۶۶. ابن‌بطوطه، ۳۶۹/۱-۳۷۰، نیز حله مرصع به جواهر خاتون، نک: همو، ۳۹۰/۱

۱۰۶۷. نک: پی‌نوشت ۱۰۵۱. نیز: ابن‌بطوطه، ۲۱۷/۱

1068. Blair, 80-81, fig. 45

نسخهٔ *جامع‌التواریخ*، تبریز، گ 285a. مجموعه خلیلی؛ نیز نک: پی‌نوشت‌های 1026، 1042. البته مغولان اغلب بخش جلوی سر را تراشیده و مابقی موها را به صورت بافته در پشت سر رها می‌کردند، نک: گروسه، ۴۵۷

۱۰۶۹. نک: پی‌نوشت 1026

1070. Blair, 28-29, 69, fig. 34

نسخهٔ *جامع‌التواریخ*، تبریز. گ 66a. مجموعه خلیلی؛ نیز نک: پی‌نوشت 126، 1070

۱۰۷۱. نک: پی‌نوشت 1070

1072. Blair, 76-77, fig. 42

نسخهٔ *جامع‌التواریخ*، تبریز. گ 262a. مجموعه خلیلی؛ نیز نک: پی‌نوشت‌های 126، 1070

۱۰۷۳. نک: پی‌نوشت 1030

۱۰۷۴. نک: پی‌نوشت 1040

1075. Gray, 45-48

نسخهٔ عجایب‌المخلوقات، بغداد، کتابخانهٔ ملی پاریس، sup.pers.332 گ پشت 158. نیز: کلاه نمدی، نک: ابن‌بطوطه، ۲۹۳/۱

۱۰۷۶. نک: پی‌نوشت 1030

۱۰۷۷. نک: پی‌نوشت 1042

۱۰۷۸. نک: پی‌نوشت‌های 909، 941، 1070، 1072

۱۰۷۹. نک: پی‌نوشت 1040

۱۰۸۰. نک: پی‌نوشت 909

۱۰۸۱. نک: پی‌نوشت 1042

۱۰۸۲. نک: پی‌نوشت‌های 952، 1042، 1070

1083. Blair, 29, 69, fig. 15, 34

نسخهٔ *جامع‌التواریخ*، تبریز گ 66a، مجموعه خلیلی

۱۰۸۴. نک: پی‌نوشت 941

۱۰۸۵. نک: پی‌نوشت‌های 941، 1026، ۱۰۶۵

۱۰۸۶. نک: پی‌نوشت 1042

۱۰۸۷. نک: پی‌نوشت 1043

۱۰۸۸. نک: پی‌نوشت‌های 952، 1030؛ داودی، ۸۶، موزهٔ متروپولیتن؛ قس: ابن‌بطوطه، ۲۵۳/۱

۱۰۸۹. نک: پی‌نوشت‌های ۹۳۷، 952، 1042

۱۰۹۰ نک: پی‌نوشت 909

۱۰۹۱. قس: بالنگ‌های ظفاریان، نک: ابن‌بطوطه، ۲۸۵/۱

۱۰۹۲. ابن‌بطوطه، ۲۰۸/۱. و گاه مرقعی بر تن، نک: همو، ۲۹۳/۱

۱۰۹۳. داودی، ۸۶، موزهٔ متروپولیتن

۱۰۹۴. نک: پی‌نوشت‌های 1007، 1008، 1034، 1043، 1070، 1083

۱۰۹۵. ابن‌بطوطه، ۳۵۸/۱؛ داودی، ۸۶، موزهٔ متروپولیتن

۱۰۹۶. در ایذه و در مرگ فرزند اتابک، نک: ابن‌بطوطه، ۲۰۷/۱؛ قس: گروسه، ۴۵۷

۱۰۹۷. ابن‌بطوطه، ۳۵۸/۱

۱۰۹۸. هم مسلمانان و هم غیرمسلمانان، نک: ابن‌بطوطه، ۷۵۶/۲

۱۰۹۹. در مرگ اولجایتو، نک: ابن‌بطوطه، ۱۱۹/۱، ۱۲۲، سلطان اویس در تبریز، نک: همو، ۲۴۳/۱

۱۱۰۰. در وفات کرمون خاتون، نک: رشیدالدین فضل‌اللّه، ۱۳۲۵/۲

۱۱۰۱. نک: پی‌نوشت ۱۰۹۶

۱۱۰۲. نک: پی‌نوشت ۱۰۹۵

۱۱۰۳. نک: پی‌نوشت ۱۰۹۶

۱۱۰۴. در شوشتر، نک: ابن‌بطوطه، ۲۰۳/۱

۱۱۰۵. همو، ۸۰/۱، ۵۵۳/۲

۱۱۰۶. قاضی رشوه‌گیر در زمان غازان، نک: رشیدالدین فضل‌اللّه، ۱۳۸۸/۲-۱۳۹۰، ۱۵۲۰؛ ابن‌بطوطه، ۵۴۴/۲-۵۴۶

۱۱۰۷. رشیدالدین فضل‌اللّه، ۹۲۴/۲، ۱۱۳۱، ۱۲۷۶، ۱۳۸۸-۱۳۹۰

۱۱۰۸. که یا زیر لگد اسبان می‌انداختند همچون مستعصم عباسی، نک: گروسه، ۵۸۱ و یا درون آب می‌افتاد. رشیدالدین فضل اللّه، ۱۲۵۲/۲؛ گروسه، ۴۵۲-۴۵۳

۱۱۰۹. کانگ، خفت، پالهنگ، نک: گروسه، ۳۲۸-۳۲۹؛ بناکتی، ۳۶۲

۱۱۱۰. در اردوی سلطان ابوسعید، نک: ابن‌بطوطه، ۲۵۲/۱

۱۱۱۱. برگی از شاهنامهٔ دموت، تبریز، موزه رضا عباسی، شم ۲۵۳۰

۱۱۱۲. ابن‌بطوطه، ۴۴۲/۱

۱۱۱۳. همو، ۴۳۹/۱

۱۱۱۴. *سفرنامهٔ* مارکوپولو، سراسر اثر

۱۱۱۵. حمداللّه مستوفی، ۱۵۱-۱۵۶

۱۱۱۶. همو، ۱۰۶، ۱۵۴

۱۱۱۷. ابن‌بطوطه، ۳۳/۱، ۷۱

۱۱۱۸. همو، ۲۶۰/۱، ۵۸۲/۲-۵۸۳

۱۱۱۹. گروسه، ۴۳۰

۱۱۲۰. حمداللّه مستوفی، ۹۵

۱۱۲۱. همو، ۳۱- ۲۰۴

۱۱۲۲. ابن‌بطوطه، ۱۸۴/۱

۱۱۲۳. ابوالقاسم کاشانی، ۸۲-۸۶

۱۱۲۴. بافنده عبدالعزیز،

Binyon, 77, 80, no. 9, 15

اولی پارچهٔ ابریشمی موزه واشنگتن که از حوالی ری به دست آمده و دومی، پارچه ابریشمی موزهٔ برلین است که نقش دو عقاب پشت به هم درون دایره‌ای، به همراه نام سلطان ناصر(محمد بن قلاون)

۱۱۲۵. ابن‌خلدون، ۸۱۵/۱-۸۱۶

۱۱۲۶. ابن‌بطوطه، ۳۷۶/۱

۱۱۲۷. سقف خانهٔ امیر خوارزم، با ابریشم زربفت پوشانیده شده بود، نک: ابن‌بطوطه، ۲۹/۱ ، ۱۸۴-۱۸۵، ۴۰۸، ۴۳۱

۱۱۲۸. رشیدالدین فضل‌الله، ۱۳۰۸/۲

۱۱۲۹. ابن‌بطوطه، ۳۶۵/۱

۱۱۳۰. ابن‌بطوطه، ۳۸۰/۱-۳۸۱، ۴۱۵؛ منهاج سراج، ۳۱۱/۱، ۱۰۳/۲؛ ابن‌اثیر، *الکامل*، حوادث سال ۶۱۷ق؛ ولادیمیرتسف، ۶۰-۶۱

۱۱۳۱. سعدی، ۷۱

۱۱۳۲. اندازهٔ آنرا ده تا صد گز کرباس برای یک ده، و یا یک جامه کرباس در سال برای هر خانه و مانند آن نوشته اند. جوینی، ۸۱/۱، ۱۵۸/۲؛ حافظ ابرو، ذیل جامع‌التواریخ، ۲۲۹

۱۱۳۳. حافظ ابرو، ذیل *جامع‌التواریخ*، ۸۳، رشیدالدین فضل‌الله، ۱۵۱۲/۲

۱۱۳۴. رشیدالدین فضل‌الله، ۱۳۷۸/۲-۱۳۸۲؛ خواندمیر، *تاریخ حبیب‌السیر*، ۱۰۸/۳

۱۱۳۵. ابن‌بطوطه، ۳۵۵/۱

۱۱۳۶. همو، ۱۹۲/۱

۱۱۳۷. رشیدالدین فضل‌الله، ۹۲۸/۲، ۱۲۲۷، ۱۲۴۷؛ ابن‌بطوطه، ۲۲۵/۱

۱۱۳۸. همو، ۸۲۶/۲

۱۱۳۹. حافظ ابرو، ذیل *جامع‌التواریخ*، ۲۰۱، ۲۹۰

۱۱۴۰. ولادیمیرتسف، ۲۷۲

۱۱۴۱. ابن‌بطوطه، ۲۳۴/۱

۱۱۴۲. خواندمیر، همان، ۲۶/۳

۱۱۴۳. هندوشاه نخجوانی، ۳۵۸؛ حافظ ابرو، ذیل *جامع‌التواریخ*، ۸۳

1144. Nizami, no. 48

نسخهٔ *خمسهٔ نظامی*؛ قس: پارچهٔ نفیسی که باربارو با عنوان «بمبازین» Bumbasie یا Bombasses از آن یاد کرده و ظاهراً مخلوطی از ابریشم و پشم بوده است، و با آن دستارهایی ظاهراً به شیوه هندی می‌ساخته‌اند، باربارو، ۶۳، ۶۶

۱۱۴۵. *شاهنامهٔ* کاخ گلستان، شم ۲۱۷۳، ۱۴، مجلس سوم؛ سودآور، ۸۴-۹۳، ۱۱۹، تاج‌گذاری سلطان حسین میرزا بایقرا، دربار سلطان حسین، توپقاپی، H.1636، شم ۳۱، حرمسرای سلطان حسین میرزا بایقرا، دیوان امیرخسرو دهلوی

1146. Gray, 112-113, 127-129;

خمسهٔ نظامی، موزهٔ لندن، لندرز Add.25900 گ 161؛ عکاشه، ۱۷۴-۱۸۰، لوحهٔ ۱۷۴، *شاهنامه بایسنقر*، کاخ گلستان؛ سودآور، ۸۴-۸۸، تاج‌گذاری سلطان حسین میرزا بایقرا

۱۱۴۷. عکاشه، ۲۰۶، لوحه‌های ۲۶۴-۲۶۵، مهر و مشتری، دارالکتب مصر؛ حافظ ابرو، *زبدةالتواریخ*، ۳۳۲/۲

1148. Gray, 95-97

بر سر تیمور در ورود فاتحانهٔ او به سمرقند. ظفرنامه (شرف‌الدین علی یزدی)، واشنگتن، گالری هنر فریر n.48.18؛ نیز: در به شکار رفتن او در سال ۷۹۰ق، حوالی بخارا، سودآور، ۶۲-۶۴، ۵۶

1149. Maddison, 178, no. 117;

مینیاتور، مجموعه خلیلی، Mss 975 f 8b؛ عکاشه، ۲۰۵-۲۰۶، ۲۱۳، لوحه‌های ۲۶۲، ۲۶۵-۲۶۷، ۲۷۹، به ترتیب، خمسه دهلوی، دارالکتب مصر، لصراف، ۲۵۱/۲، لوحه ۲۰۵، مینیاتور تک برگ، موزهٔ برلین؛ شاهنامه‌های کاخ گلستان، شم ۷۱۶، ۴۹۸، مجلس بیستم؛ و ش ۲۱۷۳، ۲۲۸، مجلس هفتم؛ شاهنامه‌های موزه رضا عباسی، شم ۱۹۷۱، ۸۱۴، مجلس هفدهم؛ و شم ۶۰۳، تک برگ؛ مجالس خمسه نظامی در:

Nizami, no. 2, 3, 13, 44, 51, 88; Gray, 105-106

خاورنامهٔ ابن‌حسام، موزهٔ هنرهای تزیینی تهران، گ ۱۱۲؛ تاج‌گذاری تیمور در بلخ، نک: گروسه، ۶۸۲،

قس: کلاه ابریشمی و فیروزه‌نشانی که اوزون حسن به باربارو ونیزی می‌دهد، باربارو، ۶۷ نیز: اکاکیل مجوهر حافظ ابرو، *زبدةالتواریخ*، ۴۹۰/۱

۱۱۵۰. شاهنامه‌های موزهٔ رضا عباسی، شم ۱۹۷۱، ۵۰۵، ۸۱۴، مجالس دوازدهم و هفدهم؛ شم ۶۳۱-۲۷۳۴، تک برگ؛ نیز:

Gray, 105-106

۱۱۵۱. نک: پی‌نوشت‌های 1148، 1149، حافظ ابرو، *زبدةالتواریخ*، ۱۸۹/۱، ۳۴۲، ۵۷۵/۲

۱۱۵۲. نک: پی‌نوشت 1149

۱۱۵۳. نک: پی‌نوشت‌های 1149، ۱۱۵۰

سودآور، ۸۴-۸۸، ۱۱۹، تاج‌گذاری سلطان حسین میرزا بایقرا؛ دربار سلطان حسین، توپقاپی سرا، H.1636؛ قس: هدایای پادشاه چین به رسولان تیمور (حافظ ابرو، همان، ۸۶۰/۲-۸۶۱)؛ و قباهای زربافت اهدا شده به باربارو، ۶۳

1154. Nizami, no. 29, 35, 81;

سه مجلس ازخمسه نظامی

۱۱۵۵. نک: پی‌نوشت 1149؛ کیا افراسیاب در آمل گاه به لباس فقر درمی آمد، نک: مرعشی، ۱۷۷

۱۱۵۶. نک: پی‌نوشت‌های 1148، 1149؛ نیز قس: قبایی از حریر سیاه، نک: کنتارینی، ۱۱۹

۱۱۵۷. در وصف چگونگی کشتن میرزا الغ بیک، خواندمیر، *تاریخ حبیب‌السیر*، ۳۴/۴ (در نسخهٔ چاپی به صورت التانی آمده)؛ قس: دواج شهریاری، نک: حافظ ابرو، همان، ۲/۱

۱۱۵۸. نک: پی‌نوشت 1149؛ مرعشی، ۱۷۵-۱۷۶، قس: هدایای بطریق برای اوزون حسن، در نزدیکی تبریز، شامل سه جامهٔ زربفت، سه جامه از مخمل ارغوانی و سه جامه از مخمل بنفش، کنتارینی، ۱۴۴؛ جبه‌های ابریشمی و پشمی زربفت و گل‌دار، ساخت یزد که آستری از پوست قاقم و سمور داشتند و اوزون حسن آنها را به ونیزیان نشان می‌دهد، نک: باربارو، ۷۰

۱۱۵۹. نک: پی‌نوشت 1149، ۱۱۵۰؛ کنتارینی، ۱۴۵؛ شال ابریشم، نک: باربارو، ونیزیان، ۶۳

۱۱۶۰. نک: پی‌نوشت 1149

۱۱۶۱. نک: پی‌نوشت‌های 1148، 1149، ۱۱۵۰؛ سودآور، ۶۲-۶۴، ۵۶

۱۱۶۲. نک: پی‌نوشت ۱۱۴۵؛ سودآور، ۶۲-۶۴، ۵۶

1163. Gray, 70-75;

عکاشه، ۲۰۵-۲۰۶، لوحه‌های ۲۶۲-۲۶۴؛ شاهنامه‌های کاخ گلستان، شم ۷۱۶، ۴۹۸، مجلس بیستم؛ شم ۲۱۷۳، ص ۲۲۸، مجلس هفتم؛ شاهنامه‌های موزه رضا عباسی، شم ۱۹۷۱، ۵۰۵، مجلس دوازدهم؛ شم ۶۳۱-۲۷۳۴، تک برگ؛ مجلس خمسه نظامی در:

Nizami, no. 8

قس: کلاه نوروزی و بغلتاق نظام‌الدین، شامی، ۱۷۰؛ خواندمیر، همان، ۸۸/۴، ۱۵۹

۱۱۶۴. شاهنامه کاخ گلستان، شم ۷۱۶، ۳-۴، ۲۰، مجالس اول و دوم و بیستم؛ لصراف، ۲۴۶/۲-۲۴۹، لوحه‌های ۲۰۱، ۲۴۹، شاهنامه موزه توپقاپی، شم 2153، گ 48

۱۱۶۵. نک: پی‌نوشت ۱۱۶۴

1166. Gray, 52, 95-98;

شاهنامه سلطان ابراهیم، آکسفورد، بادلیان، مجموعه اوزلی Add.176 گ 62a؛ سودآور، ۶۲-۶۴، ۵۶، نیز نک: پی‌نوشت 1163

۱۱۶۷. عکاشه، ۲۰۶، لوحه‌های ۲۶۳، ۲۶۶

۱۱۶۸. نک: پی‌نوشت‌های 1148، 1149، 1163؛ سودآور، ۸۴-۸۸، نقش امیر علیشیر نوایی، موزهٔ آستان قدس رضوی مشهد، شم ۲۹، تاج‌گذاری سلطان حسین میرزا بایقرا

۱۱۶۹. نک: پی‌نوشت‌های ۱۱۶۴، 1166

۱۱۷۰. نک: پی‌نوشت 1166

قس: قلادهٔ بختیاری و تمیمه(نوعی تعویذ و گردنبند مهره‌ای) وشاح(دوالی پهن و نوعی گردنبند مرصع) جهانداری، در گردن امیرزاده بزرگ، و حلقه طلا در گوش امیریوسف، نک: حافظ ابرو، *زبدةالتواریخ*، ۳۱۸/۱، ۷۳۵/۲

۱۱۷۱. نک: پی‌نوشت ۱۱۷۲

می‌نویسند مولانا جلال‌الدین عبدالرحیم صدر صدارات بایسنقر، در کسوت سپاهیان به سر می‌برد،

خواندمیر، *تاریخ حبیب‌السیر*، ۱۶/۴

1172. Gray, 52, 95-98, 105-106;

خاورنامهٔ ابن‌حسام، موزهٔ هنرهای تزیینی تهران، گ ۱۱۲، ۲۱۱ و برگهٔ جدا شده از همان مجموعه، کمبریج، مجموعه پریوه؛ شاهنامه سلطان ابراهیم، آکسفورد، بادلیان، مجموعه اوزلی Add.176 گ 62a؛ عکاشه، ۲۰۵-۲۰۶، ۲۱۳، لوحه های ۲۶۲ - ۲۶۷، ۲۷۹؛ لصراف، ۱۵۰/۲، ۲۵۱، لوحه‌های ۱۱۷، ۲۰۱، ۲۴۹، مینیاتور تک برگ، موزه برلین، و شاهنامه موزه توپقاپی، شم 2153، گ 48؛ شاهنامه‌های کاخ گلستان، شم ۷۱۶، ۲-۳، ۴۹۸، مجالس اول و دوم و بیستم؛ شم ۲۱۷۳، ۱-۲، ۱۹۰، ۲۲۸، مجالس اول و دوم و ششم وهفتم؛ شاهنامه‌های موزه رضا عباسی، شم ۶۳۱-۲۷۳۴، تک برگ؛ نیز:

Nizami, no. 8; Gray, 105-106; Maddison, 178, no. 117;

خمسه نظامی؛ خاورنامه ابن‌حسام، موزهٔ هنرهای تزیینی تهران، گ ۱۱۲؛ مینیاتور، مجموعه خلیلی، Mss 975 f 8b؛ حافظ ابرو، همان، ۶۶۴/۲، باربارو نیز از جامه‌های زربفت و ابریشمین و پشمین درباریان سخن می‌گوید (باربارو، ۶۶)؛ نیز دکله زردوزی شده، نک: خواندمیر، همان، ۸۸/۴

۱۱۷۳. سودآور، ۸۴-۸۸، نقش امیر علیشیر نوایی، موزهٔ آستان قدس رضوی مشهد، شم ۲۹، تاج‌گذاری سلطان حسین میرزا بایقرا

1147. Nizami, no. 8; Gray, 105-106;

خاورنامهٔ ابن‌حسام، موزهٔ هنرهای تزیینی تهران، گ ۱۱۲؛ مجلسی از *خمسه نظامی*؛ قس: حافظ ابرو، *زبدةالتواریخ*، ۱۴۰/۱، ۲۰۰، ۵۰۱، ۶۶۴/۲، ۷۵۳؛ کنتارینی، ۱۷۳

1175. Gray, 53-55

خسرو و شیرین نظامی، گالری فریر، واشنگتن n.31.34، مجلس سوم

۱۱۷۶.قس: با نیم‌شلوارهای شاطرها باربارو، ۷۳

۱۱۷۷. نک: پی‌نوشت‌های ۱۱۷۳، 1174

1178. Gray, 115-123

خمسهٔ امیر علیشیر نوایی، آکسفورد، بادلیان، گ 34؛ خمسهٔ نظامی، موزهٔ لندن، لندرز، or.6810، گ 106، 135؛ عکاشه، ۱۸۰، ۱۹۴، ۲۰۹، لوحه‌های ۱۸۴، ۲۲۶، ۲۷۳، کلیله و دمنه، توپقاپی، عجایب المخلوقات قزوینی، دارالکتب مصر؛ سودآور، ۸۴-۸۸، ۱۱۹، شم ۲۹، تاج‌گذاری سلطان حسین میرزا بایقرا؛ دربار سلطان حسین، توپقاپی، H.1636؛ قس: کلاه و شلوار پشمی و سیاه میرزا عبدالعظیم، مرعشی، ۳۲۹؛ و بالاپوش مولانا سیمی شاعر، خواندمیر، *تاریخ حبیب‌السیر*، ۶۲/۴؛ باربارو، ۸۶؛ حافظ ابرو، *ذیل جوامع التواریخ*، ۱۲۹؛ عالم آرای صفوی، ۱۸-۲۱، نیز:

Nizami, no. 19

۱۱۷۹. باربارو، ۵۹، ۱۰۶-۱۰۷، قس: حافظ ابرو، *زبدةالتواریخ*، ۶۰/۱

1180. Nizami, no. 2, 44

خمسه نظامی؛ شاهنامه‌های کاخ گلستان، شم ۷۱۶، ص ۴-۳، مجالس اول و دوم؛ شم ۲۱۷۳، ۱-۲، مجالس اول و دوم؛ شاهنامه‌های موزهٔ رضا عباسی، شم ۱۹۷۱، ۸۱۴، مجلس هفدهم؛ قس: حافظ ابرو، *زبدةالتواریخ*، ۱۷۰/۱، ۱۸۱، ۷۸۰/۲، ۸۲۵، ۸۴۶؛ باربارو، ۶۳

۱۱۸۱. عکاشه، ۲۰۶، لوحه ۲۶۳، مهر و مشتری، دارالکتب مصر

۱۱۸۲. نک: پی‌نوشت 1178

1183. Gray, 52, 95-98

شاهنامهٔ سلطان ابراهیم، آکسفورد، بادلیان، مجموعه اوزلی Add.176 گ 62a؛ قس: شعری که در زبدةالتواریخ آمده، حافظ ابرو، *زبدةالتواریخ*، ۲۶۶/۱

1184. Gray, 66-67, 106

شاهنامه (رزم‌نامهٔ) تیموری، موزهٔ لندن، لندرز or.2780، گ 213؛ خاورنامهٔ ابن‌حسام، موزهٔ هنرهای تزیینی تهران، گ ۲۱۱؛ لصراف، ۲۴۴/۲، لوحه ۱۹۹، نقش سیاه و سفید، موزهٔ برلین، S. 24؛ شاهنامه‌های موزه رضا عباسی، شم ۱۹۷۱، ۵۰۵، مجلس

دوازدهم؛ شم ۶۳۱-۲۷۳۴، تک برگ؛ *شاهنامه* کاخ گلستان، شم ۲۱۷۳، ۱۹۰، مجلس ششم؛ قس: حافظ ابرو، همان، ۱۳۱/۱-۱۳۲

۱۱۸۵. نک: پی‌نوشت 1184

۱۱۸۶. نک: پی‌نوشت 1183

۱۱۸۷. نک: پی‌نوشت‌های 1183، 1184

۱۱۸۸. نک: پی‌نوشت 1184؛ زره‌های معروف آن زمان را بیشتر با عنوان درع داوودی، و جوشن سیمابی و جیبا و جیبای مکمل توصیف کرده‌اند. حافظ ابرو، *زبدةالتواریخ*، ۳۸/۱، ۱۶۱، ۵۲۱، ۷۳۹/۲. زره‌های ساخت شیراز که دارای طراز زرکش بودند و آنها را با استادی تمام و برای براقی بیشتر، صیقل می‌دادند، و همچنین تیغ‌های هندی و مصری و زره‌های آهنی‌ساخت بش‌کوی و کمان‌های چاچی و تیرهای گیلکی معروفیت بسیار داشت (باربارو، ۷۶؛ کنتارینی، ۱۴۷؛ آنجوللو، ۲۹۳)؛ حافظ ابرو، همان، ۴۹۳/۱، ۵۵۴؛ نظام‌الدین شامی، ۲۷۴؛ مرعشی، ۲۸۶

۱۱۸۹. نک: پی‌نوشت 1172، 1182

۱۱۹۰. نک: همانجا

غیر از تیرهای معمولی، از تیرهایی که به جای پیکان، در نوکشان، گوی‌مانندی داشت «تقمار، تغمار» نیز استفاده می‌کردند، نک: حافظ ابرو، *زبدةالتواریخ*، ۳۸۳/۱، ۴۹۳، ۸۵۸/۲، قس: سپاهیان تیمور در حمله به عثمانی، که ساز و برگ آنان، سرخ، زرد، سفید و بنفش بوده است

۱۱۹۱. شاهنامهٔ کاخ گلستان، شم ۲۱۷۳، ۱-۲، مجالس اول و دوم

1192. Gray, 53-55

خسرو و شیرین نظامی، گالری فریر، واشنگتن n.31.34، مجلس سوم؛ عکاشه، ۲۱۳، لوحه ۲۷۹؛ شاهنامهٔ موزهٔ رضا عباسی، شم ۱۹۷۱، ۸۱۴، مجلس هفدهم؛ شاهنامه کاخ گلستان، شم ۷۱۶، ۴۹۸، مجلس بیستم ش ۳۱؛ سودآور، ۹۰-۹۳، حرمسرای سلطان حسین میرزا بایقرا، دیوان امیر خسرو دهلوی

۱۱۹۳. عکاشه، ۱۹۶، لوحه ۲۳۲، خسرو و شیرین نظامی، سن‌پترزبورگ؛ قس: هدایای الغ بیک به گوهرشاد، شامل رخت‌های سقرلاط و قطیفه قرمز، حافظ ابرو، *زبدةالتواریخ*، ۷۴۵/۲، ۹۴۶، قس: باربارو، ۸۶

۱۱۹۴. باربارو، ۷۵؛ مرعشی، ۱۹۳؛ حافظ ابرو، همان، ۹۷/۱، ۵۲۵، ۵۲۹

۱۱۹۵. نک: پی‌نوشت 1192

1196. Gray, 96, 103

شاهنامه، موزهٔ هنر کلیولند، n.45.169، صفحه راست دیباچه؛ عکاشه، ۱۹۶، ۲۰۵-۲۰۶، ۲۱۳، لوحه‌های ۲۳۲، ۲۶۲، ۲۷۹، خسرو و شیرین نظامی، سن‌پترزبورگ؛ سودآور، ۹۰-۹۳، حرمسرای سلطان حسین میرزا بایقرا، دیوان امیرخسرو دهلوی؛ نیز: Nizami, no. 42, 47, 61, 75, 85

۱۱۹۷. *شاهنامهٔ* کاخ گلستان، شم ۲۱۷۳، ۱۴، مجلس سوم؛ کنتارینی از طرز لباس مناسب و بر اسب نشستن زنان ایرانی، تمجید می‌کند (کنتارینی، ۱۴۱)

۱۱۹۸. *شاهنامه* موزهٔ رضا عباسی، شم ۱۹۷۱، ۸۱۴، مجلس هفدهم؛ باربارو، ۸۶؛ مرعشی، ۲۱۹

۱۱۹۹. عکاشه، ۲۰۶، ۲۱۳، لوحه‌های ۲۶۳-۲۶۷، ۲۷۸-۲۷۹، مهر و مشتری و دیوان حافظ، دارالکتب مصر؛ *شاهنامه* کاخ گلستان، شم ۲۱۷۳، ۱۴، مجلس سوم، در این زمان برخی از مردمان، موهای خود را بلند نگه می‌داشتند (کلالک) و بدان نیز تفاخر می‌کردند، نک: مرعشی، ۱۷۴-۱۷۵

۱۲۰۰. نک: پی‌نوشت ۱۱۹۷

۱۲۰۱. نک: پی‌نوشت 1184، ۱۲۰۹؛ سودآور، ۱۰۴-۱۰۵، دو کشتی‌گیر، منسوب به شاه مظفر

باربارو، ونیزیان، ۷۱-۷۲؛ کنتارینی از خوش‌پوشی ایرانیان می‌گوید ص ۱۴۳، در باب کفش‌های مردمان این دوره، باربارو، توضیحات مهمی ارائه می‌کند (باربارو، ۴۶)

۱۲۰۲. حافظ ابرو، *زبدةالتواریخ*، ۷۳۸/۲، ۷۶۵

۱۲۰۳. مرعشی، ۱۷۶؛ حافظ ابرو، همان، ۵۲۴/۱، ۶۲۶/۲-۶۲۷، ۸۳۹

۱۲۰۴. خواندمیر، *تاریخ حبیب السیر*، ۳۸/۴، ۱۳۱؛ حافظ ابرو، همان، ۳۷۰/۱، ۴۴۳؛ مرعشی، ۲۰۵، ۲۶۲؛

باربارو، ۷۹

۱۲۰۵. حافظ ابرو، همان، ۳۴۴/۱

۱۲۰۶. همان، ۳۴۴/۱، ۸۳۹/۲؛ در تبریز و در مجلس اوزون حسن، برای تفریح درباریان، چنین کلاهی را یک به یک بر سر می‌گذاشته‌اند، نک: باربارو، ۷۱-۷۲، نیز:
Gray, 72-77

۱۲۰۷. حافظ ابرو، همان، ۲۱۲/۱، ۵۴۶، ۸۹۹/۲، ۹۰۵؛ خواندمیر، همان، ۱۸۲/۴

۱۲۰۸. خواندمیر، همان، ۲۱۴/۴؛ حافظ ابرو، همان، ۷۳۹/۲، قس: ختاییان که لباس تعزیت ایشان سپید بود، نک: همان، ۸۵۰/۲، نیز:
Gray, 121-122
خمسهٔ نظامی، موزهٔ لندن، لندرز or.6810، گ 135

۱۲۰۹. خواندمیر، همان، ۱۰۶/۴

۱۲۱۰. همان، ۱۳۲/۴، قس: حافظ ابرو، همان، ۷۱۲/۲

۱۲۱۱. خواندمیر، همان، ۲۲۹/۴؛ نظام‌الدین شامی، ۲۷۶

1212. Dimand, 212-214;
حافظ ابرو، *زبدة‌التواریخ*، ۲۷/۱، ۲۷۵

1213. Tolamana

۱۲۱۴. کنتارینی، ۱۵۴

۱۲۱۵. همو، ۱۳۷؛ زنو، ۲۰۸-۲۰۹

۱۲۱۶. باربارو، ۹۵-۹۶

۱۲۱۷. کنتارینی، ۱۳۸

1218. Strautine

۱۲۱۹. باربارو، ۹۲

۱۲۲۰. کنتارینی، ۱۳۹؛ باربارو می‌نویسد از اردستان تا کاشان و قم و ساوه، همه به کشاورزی و پارچه بافی مشغولند، نک: ص ۹۱

۱۲۲۱. باربارو، ۹۰؛ آنجوللو،

۱۲۲۲. باربارو، ۸۷-۸۸

۱۲۲۳. همو، ۸۱-۸۳؛ خواندمیر، *تاریخ حبیب‌السیر*، ۶۳۲/۳-۶۳۳

۱۲۲۴. باربارو، ۵۸-۶۰

۱۲۲۵. کنتارینی، ۱۵۷، ۱۶۲، قس: پارچه‌های زربفت و سرخ‌رنگ اهدا شده به اوزون حسن از جانب ونیزیان، نک: باربارو، ۴۸

۱۲۲۶. حافظ ابرو، همان، ۱۴۰/۱، ۲۰۰، ۷۵۳/۲؛ قس: جبه‌های ابریشمی و پشمی زربفت و گل‌دار ساخت یزد که آستری از پوست قاقم و سمور داشتند، نک: باربارو، ۷۰؛ کنتارینی، ۱۷۳

1227. Dimand, 212-214;
نظام‌الدین شامی، ۲۷۴

۱۲۲۸. خواندمیر، همان، ۸۸/۴، ۱۰۳، ۱۵۹، ۱۶۷، ۱۷۹، ۱۸۸، ۱۹۴، ۱۹۶؛ مرعشی، ۱۷۴، ۲۱۸، ۲۹۳، قس: هدایای نه‌گانه‌ای به نام نوئنا Nouena شامل لباس‌های ابریشمی و حریرهای ارغوانی و مانند آن، که تاتارهای نواحی شمالی تر به بزرگان می‌دادند، نک: باربارو، ۲۵؛ نظام‌الدین شامی، ۱۷۰

۱۲۲۹. خواندمیر، همان، ۱۸۵/۴؛ نیز شترانشان را، نک: کنتارینی، ۱۴۳

۱۲۳۰. مرعشی، ۲۴۱، ۲۷۳، ۳۱۴؛ برای قیمت منسوجات، نک: باربارو، ۶۶، ۸۶

۱۲۳۱. حافظ ابرو، همان، ۲۳۸/۱-۲۳۹، ۸۴۰/۲-۸۴۱؛ خواندمیر، همان، ۸۳/۴، ۱۹۰؛ باربارو، ۶۸، ۷۵

۱۲۳۲. خواندمیر، همان، ۲۲۶/۴

۱۲۳۳. باربارو، ۱۰۳؛ خواندمیر، همان، ۱۴/۴؛ نظام‌الدین شامی، ۲۹۳

1234. Gray, 153-154
خمسهٔ نظامی، موزهٔ فیلادلفیا، ۳۳، مجلس سوم؛ عکاشه، ۲۰۹، لوحه ۲۷۰، مهر و مشتری، دارالکتب مصر؛ شاهنامه‌های کاخ گلستان، شم ۱۹۴۶، ۷۵۶، مجلس هفتادوهفتم؛ شم ۲۲۲۶، ۴۶۳، مجلس نهم؛ شم ۲۲۳۹، ۵۴، مجلس سوم؛ شاهنامهٔ موزهٔ رضا عباسی، شم ۶۸-۵۹۶، ۷۹۰، مجلس نوزدهم؛ ذکاء، *آثار هنری ایران* ...، ۴۰-۴۳، کبیه از نقاشی دیواری چهل‌ستون، مجموعه نخست وزیری؛ مجالسی از خمسه نظامی در:
Nizami, no. 10, 95, 99
به عنوان نمونه شاه اسماعیل سی و یک ساله، ریش را می‌تراشید و تنها به سبیل اکتفا می‌کرد، نک: آنجوللو،۳۱۸، «سفرنامهٔ بازرگانان...»، ۴۲۲-۴۲۳، یا شاه عباس اول، کمتر ریش می‌گذاشت و تنها

سبیل پرپشتی داشت. اما شاه سلیمان ریش خود را نوک تیز و کوتاه نگه می‌داشت و زیر لب‌ها را تراشیده و آنرا سیاه می‌کرد، نک: کمپفر، ۵۵، ۵۶. ملکشاه رستم، ریش خود را با جواهر و مروارید، می‌آراست، نک: *عالم آرای صفوی*، ۱۳۵-۱۳۶؛ به‌هرحال این تراشیدن ریش گاه به صورت طعن و دشنامی دربارهٔ قزلباش‌ها، از سوی رقبایشان بیان شده است، همچون «ای قزلباش بدمعاش ریش‌تراش»، نک: همان، ۳۲۷

1235. Nizami, no. 49,

مجلسی از خمسهٔ نظامی؛ عکاشه، ۲۱۴-۲۱۸، لوحه ۲۹۰، *شاهنامهٔ شاه تهماسپ*، موزهٔ متروپولیتن

1236. Nizami, no. 31-32,

مجالسی از خمسه نظامی

1237. id, no. 33,

مجلسی از خمسه نظامی؛ کمپفر، ۲۳۲-۲۳۳

1238. Nizami, no. 17,

مجلسی از خمسه نظامی؛ شاهنامه کاخ گلستان، شم ۲۲۲۶، ۴۶۳، مجلس نهم؛ کمپفر، ۲۵۲-۲۵۵

1239. Gray, 158-159,

مجلس دو صفحه‌ای، موزهٔ هنرهای معاصر بوستون، شم ۱۴،۶۲۴

Nizami, no. 95,

مجلسی از خمسه نظامی

1240. id, no. 27,

مجلسی از خمسه نظامی

1241. id, no. 43,

مجلسی از خمسه نظامی؛ عکاشه، ۲۳۵، لوحه ۳۱۹، تصویر دیواری، کاخ چهل‌ستون

1242. Gray, 88, 164-167;

شاهنامه شاه عباس، نیویورک، مجموعه اسپنسر، گ 580

1243. Nizami, no. 98, 104,

مجالسی از خمسه نظامی

1244 id, no. 10, 12,

مجالسی از خمسه نظامی؛ عکاشه، ۲۱۳ لوحه ۲۷۷، قران‌السعدین، موزهٔ توپقاپی؛ شاهنامه موزهٔ ایران باستان، شم ۲۱۲۰- ۳۱۲، مجلس یازدهم، ۲۶۱؛ شاهنامه موزهٔ رضا عباسی، تک برگ، شم ۶۰۵

1245. Gray, 134-154;

خسرو و شیرین نظامی، موزهٔ اسکوتیش، ادینبورگ؛ مهر و مشتری، گالری فریر، واشنگتن، شم ۳۲،۶؛ خمسه نظامی، موزه فیلادلفیا، ۳۳، مجلس سوم؛ عکاشه، ۳۰۶-۳۰۷، لوحه ۲۲۷، خسرو و شیرین نظامی، موزه ویکتوریای کلکته؛ عکاشه، ۱۹۵، لوحه ۲۲۸، خسرو و شیرین نظامی، سن پترزبورگ؛ عکاشه، ۲۰۹، لوحه ۲۷۰، مهر و مشتری، دارالکتب مصر؛ ۳۰۸، عکاشه، لوحه ۲۸۸، شاهنامهٔ شاه تهماسپ، متروپولیتن؛ شاهنامه‌های کاخ گلستان، شم ۲۲۳۹، ۱۷۷، ۳۴۷، مجلس شانزدهم، چهل و دوم، چهل و هفتم؛ شم ۲۲۴۵، ۶۸۸، مجلس شصت و ششم؛ شاهنامهٔ موزهٔ رضا عباسی، شم ۶۸-۵۹۶، ۷۹۰، مجلس نوزدهم؛ شاهنامهٔ موزه ایران باستان، شم ۲۱۲۰-۳۱۲، ۲۶۱، ۶۰۱، مجلس یازدهم، سی ام؛

Nizami, no. 1, 5, 10, 22, 34, 91, 94, 96, 101,

مجالسی از خمسهٔ نظامی؛ در مورد مراسم و نحوهٔ تاج‌گذاری شاهان صفوی، نک: کمپفر، ۳۰، ۴۷-۵۶؛ در مورد طاقیه شاهی هفت کنگره دار بودن تاج علاءالدوله رهبر ذوالقدر، نک: عالم آرای صفوی، ۶۷، ۱۰۹

۱۲۴۶. رؤیای سلطان حیدر در *عالم آرای صفوی* آمده است: ص ۳۰-۳۱. به‌هرحال رویایی شبیه به رؤیای سلطان حیدر را در باب تاج، در مورد شیخ صفی‌الدین اردبیلی نیز نوشته‌اند. به نظر می‌رسد، سابقهٔ این تاج، قدیمی‌تر باشد. سید فیروز شاه زرین‌کلاه، و محمد حافظ، هردو از اجداد شاه عباس، و از نظر زمانی مقدم بر شیخ صفی‌الدین اردبیلی، تاج زرین برسر داشته‌اند. سلطان علی، این تاج را در گیرودار جنگ‌ها، سرانجام از سرخود برداشته و بر سر برادرش اسماعیل شاه آیندهٔ ایران نهاد، نک: همان، ۳، ۶، ۱۳، ۳۷

Ross, 5-7; Houtum-Schindler, 114-115;

Menzel, 188

1247. Gray, 136-137; Nizami, no. 16, 20, 26, 30; مجالسی از خمسه نظامی؛ لصراف، ۸۵/۲، ۱۰۲-۱۰۳، ۲۳۸-۲۳۹، لوحه‌های ۷۲، ۱۹۴، آلات جنگی در موزهٔ متروپولیتن، ویکتوریا آلبرت لندن، توپقاپی استانبول. تاج اسماعیل سرخ‌رنگ بود. ابلقی را یکی از دراویش بکتاشیه قسطنطنیه برای او فرستاده بود تا در روز جنگ بر تاج خود نهد. نیز قس: بخشی از نامه سلطان حسین تیموری خطاب به شاه اسماعیل، نک: عالم آرای صفوی، ۴۵-۴۷، ۱۹۷

1248. Gray, 149

مهر و مشتری، گالری فری‌یر، واشنگتن، ش ۳۲,۶؛ شاهنامه‌های کاخ گلستان، ش ۲۲۳۹، ۴۲، ۵۴، ۳۴۷، مجلس دوم، سوم، چهل و دوم؛ ش ۱۹۴۶، ۷۵۶، مجلس هفتاد و هفتم؛ شاهنامه موزه رضا عباسی، ش ۱۲۲۷-۱۹۴۵، ۳۰۳، مجلس ششم؛ عکاشه، ۲۱۴-۲۱۸، لوحه ۲۸۲، ۲۹۰، شاهنامه شاه تهماسب، متروپولیتن؛ مجلسی از خمسه نظامی در:

Nizami, no. 17

1249. Gray, 134-154;

سه مجلس از خمسهٔ نظامی، موزهٔ فیلادلفیا، ۳۳، مجلس سوم؛ موزه اسکوتیش، ادینبورگ؛ موزهٔ لندن، لندرز Add.25900، گ 250؛ برگه جدا شده، گالری فری‌یر، واشنگتن، شم ۵۴,۴؛ شاهنامه موزه ایران باستان، شم ۲۱۲۰-۳۱۲، ۲۶۱، ۶۰۱، مجلس یازدهم و سی‌ام؛ شاهنامهٔ موزهٔ هنرهای معاصر، شم ۲۳۲، ۴۳، ۵۰۳، مجلس دوم و سی و دوم؛ عکاشه، ۲۰۹، لوحه ۲۷۰، مهر و مشتری، دارالکتب مصر؛ عکاشه، ۲۱۳، لوحه ۲۷۷، قران‌السعدین دهلوی، توپقاپی، شم 871 ، عکاشه، ۲۱۵، لوحه ۲۸۲، شاهنامه شاه تهماسپ، متروپولیتن؛ لصراف، ۸۵/۲، لوحهٔ ۷۲، نقش روی پارچه، متروپولیتن؛ و مجالس خمسه نظامی در:

Nizami, no. 5, 12, 16, 99

1250. Nizami, no. 16, 20

مجالس خمسهٔ نظامی؛ شاهنامهٔ موزهٔ ایران باستان، شم ۲۱۲۰-۳۱۲، ۲۶۱، ۶۰۱، مجلس یازدهم و سی‌ام

1251. Nizami, no. 10, 16, 33, 96

مجالس خمسهٔ نظامی؛ شاهنامه شاه اسماعیل، موزهٔ رضا عباسی، تک برگ، شم ۲۸۷۳؛ لصراف، ۱۵۵/۲، لوحه ۱۲۳، نقش روی لباس، استکهلم، n. 3414

1252. Nizami, no. 12, 17, 20, 89, 91, 99, مجالس خمسه نظامی؛ شاهنامهٔ موزهٔ ایران باستان، شم ۲۱۲۰-۳۱۲، ۲۶۱، ۶۰۱، مجلس یازدهم و سی ام؛ شاهنامه موزهٔ رضا عباسی، تک برگ، شم ۶۰۵؛ همانجا، تک برگ، شم ۲۵۲۷؛ عکاشه، ۱۹۵، لوحه ۲۲۸، خمسهٔ نظامی، سن‌پترزبورگ؛ شاهنامهٔ شاه عباس، نیویورک، مجموعه اسپنسر، گ 580؛ مهر و مشتری، گالری فری‌یر، واشنگتن، n.32,6؛ همانجا، تک برگ، شم 54,4. نک:

Gray, 88, 135-149, 164-167;

نیز قس: کمپفر، ۵۵-۵۶، ۲۵۲-۲۵۵؛ در مورد لباس قرمز شاه عباس، و اینکه او مخفیانه و در لباس مبدل دهقانی به قهوه‌خانه‌ها و جاه‌های دیگر می‌رفته است، نک:

Malcolm, 565; Tavernier,I/530-531;

نیز سلطان ابراهیم که تاج را از سر برداشته و طاقهٔ ترکمانی برسر می‌نهد تا کسی او را نشناسد، نک: *عالم آرای صفوی*، ۴۲

1253. Nizami, no. 23, 31, 32, 40, 45, 82, مجالس خمسهٔ نظامی؛ شاهنامه‌های کاخ گلستان، شم ۲۲۲۶، ۴۶۳، مجلس نهم؛ شم ۱۹۴۶، ۷۵۶، مجلس هفتاد و هفتم

1254.Gray, 135, 141, 153-154;

خمسهٔ نظامی، موزهٔ فیلادلفیا، ۳۳، مجلس سوم؛ تک برگ، گالری فری‌یر، واشنگتن، ش 54,4؛ شاهنامه‌های کاخ گلستان، شم ۲۲۲۶، ۴۶۳، مجلس نهم؛ شم ۱۹۴۶، ۷۵۶، مجلس هفتاد و هفتم؛ شم ۲۲۳۹، ۴۲، ۳۴۷، مجلس دوم و چهل و دوم؛ شاهنامه موزه رضا عباسی، شم ۶۸-۵۹۶، ۷۹۰، مجلس نوزدهم؛ شاهنامه شاه اسماعیل، همانجا،

سه تک برگ، شم ۲۸۷۳، ۶۱۳، ۶۱۲-۱۲۲؛ عکاشه، ۲۳۵، لوحه ۳۱۹، تصویردیواری، کاخ چهل‌ستون؛ خمسه نظامی:
Nizami, no. 40

۱۲۵۵. شاهنامه کاخ گلستان، ش ۲۲۳۹، ۵۴، مجلس سوم؛ شاهنامه شاه اسماعیل، موزه رضا عباسی، دو تک برگ، ش ۲۸۴۲، ش ۲۵۲۱-۱۲۹

۱۲۵۶. نک: پی‌نوشت‌های 1250، 1252، 1253، 1254

1257. Gray, 136-137;
بخشی از نامهٔ سلطان حسین تیموری خطاب به شاه اسماعیل، نک: *عالم آرای صفوی*، ۱۹۷

۱۲۵۸. شاهنامه شاه اسماعیل، تک برگ، موزهٔ رضا عباسی، شم ۲۸۷۳

۱۲۵۹. نک: پی‌نوشت‌های 1250، 1252، 1253، 1254

کمپفر، ۳۰، ۴۷-۴۸، ۵۶-۵۷؛ کلاه‌خود و بازوبند(قس: بازوبند سلطان مراد در *عالم آرای صفوی*، ۸۶) منتسب به شاه عباس که اکنون در موزهٔ لندن است، تاریخ ۱۰۳۵ق دارد و اشعاری از *بوستان* سعدی بر آن نوشته شده است، مرکب از یک کلگی گرد و میله‌ای عمودی بر بالای آن است، که زره کوتاهی پشت آن آویخته شده تا پشت گردن را بپوشاند. جنس آن از فولاد با مخلوطی از طلاست که در چهارسویش نوشته‌هایی با طلا دارد، نک:
Robinson, 38

۱۲۶۰. نک: پی‌نوشت‌های 1250، 1252، 1253، 1254

1261. Nizami, no. 5, 27, 33, 43, 45, 57,
مجالس خمسه نظامی؛ شاهنامهٔ موزه ایران باستان، شم ۲۱۲۰-۳۱۲، ۲۶۱، مجلس یازدهم؛ قس: ریش سفید و تا ناف کشیده و آراسته به جواهر علاءالدوله رهبر ذوالقدر، و مهر وکالت در گردن نجم ثانی نایب شاه اسماعیل اول، نک: *عالم آرای صفوی*، ۶۷، ۳۳۳-۳۳۴

۱۲۶۲. نک: پی‌نوشت 1261؛ و نیز: شاهنامه کاخ گلستان، شم ۲۲۳۹، ۵۴، مجلس سوم

۱۲۶۳. لصراف، ۲۰۱/۱، لوحه ۱، نقش روی سجاده

۱۲۶۴. شاهنامه کاخ گلستان، شم ۲۲۳۹، ۵۴، مجلس سوم

1265. Gray, 130-133;
شرف‌الدین علی یزدی، *ظفرنامه*، کاخ گلستان، گ 520؛ نیز نک: پی نوشت 1261

1266. Nizami, no. 38,
مجلس خمسه نظامی؛ نیز نک: پی‌نوشت 1261

1267. id, no. 9, 10, 57,
مجالس خمسهٔ نظامی؛ عکاشه، ۳۰۸، لوحه ۲۸۸، شاهنامه تهماسپ، متروپولیتن؛ شاهنامه کاخ گلستان، شم ۲۲۳۹، ۵۴، مجلس سوم

1268. Nizami, no. 6
مجلس خمسه نظامی

۱۲۶۹. نک: پی‌نوشت 1266؛ لصراف، ۱۵۲/۲-۱۵۳، نقوش روی جلد کتاب، موزهٔ لندن

1270 Nizami, no. 5, 89;
مجالس خمسهٔ نظامی؛ شاهنامه شاه اسماعیل، موزهٔ رضا عباسی، تک برگ، شم ۲۸۴۸؛ قس: خلعت پوشاندن فرستاده سلطان حسین تیموری به وسیله شاه اسماعیل، نک: *عالم آرای صفوی*، ۱۹۹

1271 Gray, 140-141;
خمسهٔ نظامی، موزهٔ لندن، لندرز، Add.25900، گ 250؛ شاهنامه موزهٔ هنرهای تزیینی، شم ۲۳۲، ۵۰۳، مجلس سی و دوم؛ شاهنامه شیرازی، موزه رضا عباسی، شم ۶۵۶-۲۵، ۱۰، مجلس اول، قس: توضیحات مفصل کمپفر، ۵۵-۵۶، ۸۴، ۱۰۰، ۲۳۹- ۲۶۹؛ آنجوللو، ۳۲۶-۳۳۴، ۴۱۴-۴۲۶؛ نیز توصیف البسه جنگی میرزا محمد طالش در وقت رفتن به مازندران، عالم آرای صفوی، ۳۲۳؛ نیز نک: پی‌نوشت‌های 1267، 1268، 1270، 1271

۱۲۷۲. نک: پی‌نوشت 1261

۱۲۷۳. نک: پی‌نوشت‌های 1262، 1267، 1268

۱۲۷۴. شاهنامهٔ موزهٔ ایران باستان، تک برگ، شم ۴۵۳۲

۱۲۷۵. نک: پی‌نوشت‌های 1261، 1265، 1267، 1271

۱۲۷۶. نک: پی‌نوشت‌های 1261، 1262، 1265، 1267

۱۲۷۷. نک: پی‌نوشت‌های 1268، ۱۲۶۹، 1271

۱۲۷۸. نک: پی‌نوشت‌های 1261، 1265، 1271

۱۲۷۹. نک: پی‌نوشت ۱۲۶۳

۱۲۸۰. نک: پی‌نوشت‌های 1271، ۱۲۷۲؛ نیز توضیحات مفصل کمپفر، ۲۷، ۵۵-۵۶، ۱۰۲، ۱۰۵، ۲۳۲-۲۳۳

۱۲۸۱. نک: پی‌نوشت‌های 1261، 1267؛ بسیاری از این بزرگان عصا یا چیزی مانند آن به دست داشتند. مانند عصای مرصع یساولان یا ایشیک‌آقاسی‌ها، نک: *عالم‌آرای صفوی*، ۲۴۲

1282. Gray, 140-141;

خمسهٔ نظامی، موزهٔ لندن، لندرز، Add.25900، گ 250؛ شاهنامهٔ موزهٔ هنرهای تزیینی، شم ۲۳۲، ۵۰۳، مجلس سی و دوم؛ عکاشه، ۲۱۵، لوحه ۲۸۱، شاهنامه تهماسپ، متروپولیتن

۱۲۸۳. تک برگی از شاهنامهٔ شاه اسماعیل، موزه رضا عباسی، شم ۶۱۳

1284. Gray, 149,

مهر و مشتری، گالری فریر، واشنگتن، n.32,6؛ شاهنامهٔ کاخ گلستان، شم ۲۲۴۵، ۶۸۹، مجلس شصت و هفتم؛ شاهنامه شیرازی، موزهٔ رضا عباسی، شم ۶۵۶-۲۵، ۱۰، مجلس اول؛ عکاشه، ۲۱۵، لوحه ۲۸۱، شاهنامه تهماسپ، متروپولیتن؛ لصراف ۱۵۲/۲-۱۵۳، لوحه ۱۲۱، نقوش روی جلد کتاب، موزهٔ لندن؛ مجالس خمسه نظامی در:

Nizami, no. 9, 56-67

1285. Gray, 134, 141;

خمسهٔ نظامی، تک برگ، موزهٔ اسکوتیش، ادینبورگ؛ شاهنامهٔ شاه اسماعیل، موزه رضا عباسی، تک برگ، شم ۲۸۷۳؛ توضیحات کمپفر، ۲۶۸-۲۶۹

۱۲۸۶. نک: پی‌نوشت‌های 1282، 1284

۱۲۸۷. همانجا

۱۲۸۸. همانجا

۱۲۸۹. نک: همانجا؛ کمپفر، ۱۲۷؛ سعدی را در نزد شیخ صفی‌الدین اردبیلی، شال‌پوش (پشمینه‌پوش؟) معرفی می‌کنند نک: *عالم آرای صفوی*، ۱۰

۱۲۹۰. نک: پی‌نوشت‌های 1282، 1284، 1285؛ *عالم آرای صفوی*، ۲۰۷

1291. Nizami, no. 38,

مجلس خمسهٔ نظامی؛ نقش روی سجاده، موزهٔ مونیخ، و مینیاتور، موزهٔ لندن؛ لصراف، ۲۰۷/۱، لوحه ۵، ۱۵۲/۲، لوحه ۱۲۰؛ کمپفر، ۸۸، ۹۳، ۲۴۹-۲۵۱

1292. Gray 135, 141,

برگه جدا شده، گالری فریر، واشنگتن، n.54,4؛ لصراف ۱۵۲/۲-۱۵۳، لوحه ۱۲۰، مینیاتور، لوحه ۱۲۱، نقوش روی جلد کتاب، هر دو موزهٔ لندن

1293. Nizami, no. 45, 66,

مجالس خمسهٔ نظامی؛ شاهنامهٔ موزهٔ رضا عباسی، تک برگ، شم ۶۰۵

1294. Gray, 135, 141;

برگه جدا شده، گالری فریر، واشنگتن، n.54,4؛ لصراف، ۲۰۱/۱، لوحه ۱، نقوش روی سجاده؛ شاهنامهٔ موزهٔ رضا عباسی، تک برگ، شم ۶۰۵؛ شاهنامه تهماسپی، موزه رضا عباسی، تک برگ، شم ۲۵۲۷

۱۲۹۵. نک: پی‌نوشت 1292

۱۲۹۶. شاهنامهٔ موزهٔ رضا عباسی، شم ۶۸-۵۹۶، ۷۹۰، مجلس نوزدهم؛ شاهنامه موزهٔ هنرهای تزیینی، شم ۲۳۲، ۲۶۵، مجلس هیجدهم

۱۲۹۷. شاهنامه‌های کاخ گلستان، شم ۱۹۴۶، ۳۹، ۶۹۷، مجالس دوم، چهل و هفتم و هفتاد و پنجم؛ شم ۲۲۴۵، ۵۷۳، مجلس پنجاه و پنجم؛ شاهنامه‌های موزهٔ ایران باستان، شم ۲۱۲۰-۳۱۲، ۳۵۷، مجلس هفدهم؛ همانجا، تک برگ، شم ۴۵۳۲؛ شاهنامهٔ موزهٔ هنرهای تزیینی، شم ۲۳۲، ۴۳، ۲۶۵، مجالس دوم و هیجدهم؛ شاهنامهٔ موزهٔ رضا عباسی، شم ۶۸-۵۹۶، ۳۹۶، ۷۹۰، مجالس یازدهم و نوزدهم؛ شاهنامهٔ شاه اسماعیلی، همانجا، چهار تک برگ، شم ۶۱۳، ۲۸۴۲، ۲۸۴۳، ۶۱۴-۱۲۷؛ عکاشه، ۲۱۸، لوحه ۲۹۲، شاهنامه شاه تهماسپ، متروپولیتن

۱۲۹۸. نک: پی‌نوشت‌های 1293، 1294، ۱۲۹۷ نیز: کمپفر، ۲۳۲-۲۳۳؛ مؤلف *عالم آرای صفوی* به هزاران جوان قزلباش مرصع‌پوش در سپاه شاه اسماعیل اشاره می‌کند، نک: ص ۶۷-۶۸

۱۲۹۹. شاهنامهٔ شیرازی، موزهٔ رضا عباسی، شم ۶۵۶-۲۵، ۷۳۰، مجلس بیست و هشتم؛ نیز: کمپفر، ۹۳، ۲۴۱،

۲۵۱-۲۴۹

۱۳۰۰. نک: پی‌نوشت‌های ۱۲۹۷، ۱۲۹۸؛ برخی از این زره‌ها بسیار سنگین بوده‌اند، زره یکی از مشعشعیان را هفت من نوشته‌اند، نک: *عالم آرای صفوی*، ۱۳۶؛ برخی منابع نوشته‌اند عده‌ای از سربازان شاه اسماعیل، بی‌زره به میدان جنگ می‌رفته‌اند، به این امید که مولایشان اسماعیل در جنگ نگهدارشان باشد

۱۳۰۱. نک: پی‌نوشت ۱۲۹۷

۱۳۰۲. شاهنامه کاخ گلستان، شم ۱۹۴۶، ۳۹، مجلس دوم

۱۳۰۳. نک: پی‌نوشت ۱۲۹۷

۱۳۰۴. نک: همانجا

۱۳۰۵. نک:پی‌نوشت‌های 1291، 1294، ۱۲۹۷، ۱۲۹۹

۱۳۰۶. نک: پی‌نوشتهای 1293، ۱۲۹۷، ۱۲۹۹

۱۳۰۷. نک: پی‌نوشت‌های 1293، ۱۲۹۵، ۱۲۹۷، ۱۲۹۸، ۱۲۹۹؛ عالی‌ترین فولاد برای ساختن شمشیر از هند وارد می‌شد و بهترین تیغه‌ها در قم و خراسان ساخته می‌شدند

۱۳۰۸. نک: پی‌نوشت‌های ۱۲۹۵، ۱۲۹۷، ۱۲۹۹

۱۳۰۹. نک: پی‌نوشت‌های 1292، 1293، ۱۲۹۷؛ نیز: توصیف البسه جنگی میرزا محمد طالش در وقت رفتن به مازندران، نک: *عالم‌آرای صفوی*، ۳۲۳

۱۳۱۰. نک: پی‌نوشت‌های ۱۲۹۵، ۱۲۹۶، ۱۲۹۷؛ *عالم آرای صفوی*، ۱۰۶، ۱۳۴. سپرهای نئین کم‌کم جای خود را به سپرهای فلزی دادند، که در این تغییر رواج استفاده از سلاح‌های آتشین، بی‌تأثیر نبود، نک:

Robinson, 46

۱۳۱۱. نک: پی‌نوشت 1292؛ اسکندر بیک، ۶۸، ۸۸-۹۰؛ مرعشی، ۶۴؛ روملو، ۱۷۱

۱۳۱۲. عکاشه، ۲۳۵، لوحه ۳۱۹، تصویردیواری، کاخ چهل‌ستون؛ ذکاء، آثار هنری ایران، ۴۰، ۴۳

1313. Nizami, no. 1, 45,

مجالس خمسهٔ نظامی

1314. id, no. 20

۱۳۱۵. عکاشه، ۲۱۳، لوحه ۲۷۷، قران‌السعدین دهلوی، توپقاپی؛ شاهنامهٔ شاه اسماعیل، تک برگ، موزهٔ رضا عباسی، شم ۲۸۴۸؛ نیز نک: پی‌نوشت 1314

1316. Gray, 136-137

1317. Nizami, no. 1,

عکاشه، ۲۳۵، لوحه ۳۱۹، تصویردیواری، کاخ چهل‌ستون؛ ذکاء، *آثار هنری ایران*، ۴۰، ۴۳؛ شاهنامه شاه اسماعیل، تک برگ، موزهٔ رضا عباسی، شم ۲۸۴۸؛

Gray, 136-137

۱۳۱۸. نک: پی‌نوشت‌های 1313، 1314، ۱۳۱۵

۱۳۱۹. نک: پی‌نوشت ۱۳۱۷؛ نیز: کمپفر، ۲۰۱؛ سیوری، ۲۰۲

۱۳۲۰. نک: پی‌نوشت ۱۳۱۲

۱۳۲۱. نک: پی‌نوشت‌های 1313، 1314

۱۳۲۲. 1317

۱۳۲۳. نک: پی‌نوشت همانجا

1324. Nizami, no. 99

۱۳۲۵. نک: پی‌نوشت ۱۳۱۵

۱۳۲۶. نک: پی‌نوشت 1317

۱۳۲۷. نک: پی‌نوشت‌های 1314، 1317

۱۳۲۸. نک: پی‌نوشت‌های ۱۲۹۷، ۱۲۹۹، 1313

1329. Gray, 153-154;

خمسه نظامی، موزهٔ فیلادلفیا، ۳۳، مجلس سوم؛ عکاشه، ۱۹۵، لوحه ۲۲۸، خمسه نظامی، سن‌پترزبورگ؛ شاهنامهٔ کاخ گلستان، شم ۲۲۲۶، ۷۸، ۴۶۳، مجالس سوم و نهم؛ شاهنامهٔ موزهٔ رضا عباسی، شم ۱۲۲۷-۱۹۴۵، ۳۷۸، مجلس دهم؛ مجالس خمسهٔ نظامی در:

Nizami, no. 22, 27, 40, 43, 70, 96, 101

1330. Gray, 165-166;

عجایب‌المخلوقات زکریای قزوینی، گالری والترز، بالتیمور W.652، گ پشت 147؛ عکاشه، ۲۳۴، لوحه ۳۱۷، مینیاتور، پیرپونت مورگان، نیویورک؛ ۲۳۵، لوحه ۳۱۹، تصویر روی دیوار، کاخ چهل‌ستون؛ ۳۰۶-۳۰۷، لوحه ۲۲۷، خمسهٔ نظامی، موزهٔ ویکتوریا، کلکته؛ شاهنامه کاخ گلستان، ش ۲۲۲۶، ۷۸، ۴۶۳، مجالس سوم و نهم؛ شاهنامه موزه رضا عباسی، شم ۱۲۲۷-۱۹۴۵،

۳۷۸، مجلس دهم؛ مجالس خمسه نظامی در:
Nizami, no. 64, 70, 71, 95, 100, 101
۱۳۳۱. نک: پی‌نوشت 1329؛ *عالم آرای صفوی*، ۱۶۱، ۳۰۲
1332. Nizami, no. 17, 22, 23, 27, 32, 46, 98,
مجالس خمسهٔ نظامی
۱۳۳۳. شاهنامهٔ شاه اسماعیل، تک برگ، موزهٔ رضا عباسی، شم ۲۸۴۸؛ عکاشه، ۲۱۴-۲۱۸، لوحه ۲۹۰، شاهنامه شاه تهماسپ، متروپولیتن
1334. Nizami, no. 63, 78, 80, 82, 90,
مجالس خمسهٔ نظامی؛ عکاشه، ۲۳۵، لوحه ۳۱۹، تصویر روی دیوار، کاخ چهل‌ستون
1335. Gray, 142-145, 153-154;
هفت اورنگ جامی، گالری فریر، واشنگتن، no.46.12، گ 47؛ خمسهٔ نظامی، موزهٔ فیلادلفیا، ۳۳، مجلس سوم؛ شاهنامه موزه رضا عباسی، شم ۱۲۲۷-۱۹۴۵، ۳۷۸، مجلس دهم؛ شاهنامهٔ شاه اسماعیلی، همانجا، تک برگ، شم ۶۱۳؛ مجالس خمسه نظامی در:
Nizami, no. 18, 25, 37, 71
۱۳۳۶. نک: پی‌نوشت‌های 1329، 1330، 1335
۱۳۳۷. نک: همانجا
۱۳۳۸. نک: همانجا
1339 Nizami, no. 46,
مجالس خمسهٔ نظامی؛ عکاشه، ۲۳۵، لوحه ۳۱۹، تصویر روی دیوار، کاخ چهل‌ستون؛ ذکاء، *آثار هنری ایران*، ۴۰، ۴۳
۱۳۴۰. نک: پی‌نوشت‌های 1330، 1334، 1335
۱۳۴۱. نک: پی‌نوشت‌های 1329، 1332
۱۳۴۲. نک: پی‌نوشت‌های 1329، 1334
۱۳۴۳. نک: پی‌نوشت 1330
۱۳۴۴. نک: پی‌نوشت‌های 1329، 1335؛ *عالم آرای صفوی*، ۱۰۰، ۱۶۱
1345. Nizami, no. 60
1346. Gray, 149;
مهر و مشتری، گالری فریر، واشنگتن، no.32,6؛ شاهنامه کاخ گلستان، شم ۲۲۳۹، ۴۲، ۵۴، ۱۷۷، مجالس سوم، دهم، بیست و هشتم؛ عکاشه، ۱۹۵، لوحه ۲۲۸، خمسه نظامی، سن پترزبورگ؛ مجالس خمسه نظامی در:
Nizami, no. 5, 56, 90
1347. Gray, 140-141, 149;
خمسهٔ نظامی، موزه لندن، لندرز، Add.25900، گ 250؛ مهر و مشتری، گالری فریر، واشنگتن، no.32,6؛ شاهنامه کاخ گلستان، شم ۲۲۳۹، ۵۴، ۱۷۷، مجالس سوم، نهم، شانزدهم؛ عکاشه، ۲۱۵، لوحه ۲۸۱، شاهنامه تهماسپ، متروپولیتن؛ لصراف، ۱۴۸/۲، لوحه ۱۱۵، مینیاتور، سن پترزبورگ؛ ۲۰۴-۲۰۵، لوحه ۱۶۵، مینیاتور، موزه لندن؛ مجالس خمسه نظامی در:
Nizami, no. 5, 33, 56, 60, 62, 64, 78, 82;
نیز: سیوری، ۷۴
۱۳۴۸. نک: پی‌نوشت‌های 1267، 1346، 1374
۱۳۴۹. نک: همانجا
1350. Gray, 149;
مهر و مشتری، گالری فریر، واشنگتن، no.32,6
1351. Chardin, V/386-392
قس: قباهای الوان مازندرانیان در زمان شاه اسماعیل، نک: *عالم آرای صفوی*، ۳۲۴
۱۳۵۲. شاهنامهٔ کاخ گلستان، شم ۲۲۳۹، مجلس نهم
۱۳۵۳. نک: پی‌نوشت‌های 1292، 1346، 1347
۱۳۵۴. نک: پی‌نوشت 1346
1355. Nizami, no. 62;
خمسهٔ نظامی؛ شاهنامهٔ شاه اسماعیلی، موزهٔ رضا عباسی، تک برگ، شم ۶۱۲-۱۲۲
۱۳۵۶. نک: پی‌نوشت‌های 1346، 1347
۱۳۵۷. شاهنامه کاخ گلستان، شم ۲۲۳۹، ۴۲، مجلس دوم؛ شاهنامه شیرازی، موزهٔ رضا عباسی، شم ۶۵۶-۲۵، ۲۷، مجلس سوم؛ شاهنامه‌های کاخ گلستان، شم ۱۹۴۶، ۶۹۷، ۷۸۵، مجالس هفتاد و پنجم و هفتاد و نهم، شم ۲۲۴۵، ۶۸۸، مجلس شصت و ششم؛ مجالس

خمسه نظامی در:

Nizami, no. 60, 64

۱۳۵۸. نک: پی‌نوشت 1346، 1347

1359. Nizami, no. 17

۱۳۶۰. *عالم آرای صفوی*، ۱۵۰-۱۵۱

۱۳۶۱. فلسفی، ۱۲۱؛

Savory, «The office...», 93

۱۳۶۲. *عالم آرای صفوی*، ۱۴۱-۱۴۸

1363. Nizami, no. 80

۱۳۶۴. *عالم آرای صفوی*، ۱۲۷

۱۳۶۵. همان، ۷۶، ۹۵-۱۲۶، ۲۱۶، ۳۴۰، ۳۶۸، ۳۸۰، ۴۰۸، ۴۴۳؛ شاهنامه کاخ گلستان، شم ۲۲۳۹، ۴۲، مجلس دوم

Gibb, 1(2)/188-189; Savory, ibid, 85-89

۱۳۶۶. لصراف، ۸۵/۲، لوحه ۷۲ ، نقش روی پارچه حریر، متروپولیتن

۱۳۶۷. «سفرنامهٔ بازرگانان»، ۳۸۷، ۴۱۰، دالساندری، ۴۴۶

A Survey, I/160-165, VI/2431-2432

۱۳۶۸. «سفرنامهٔ بازرگانان»، ۳۸۰

1369. Canari (canarian,canarese)

۱۳۷۰. همانجا، ۳۱۹، ۴۲۴

۱۳۷۱. کمپفر، ۱۳۵

A Survey, I/160-165, VI/2431-2432

۱۳۷۲. «سفرنامهٔ بازرگانان»، ۴۳۹ ۴۴۷

۱۳۷۳. کمپفر، ۱۰۶، ۱۵۰-۱۵۱

۱۳۷۴. به ترتیب عبارتند از، پارچه ابریشمی موزه کپنهاک، پارچه‌های ابریشمی موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن، پارچه‌های ابریشمی موزهٔ ایران باستان و موزهٔ آستان قدس رضوی مشهد، موزهٔ تورنتو، موزهٔ دهلی نو، موزهٔ بوستون؛ قس:

A Survey, I/160-165, VI/2431-2432; Savory, Safavid..., 421-144

1375. Binyon, 107, no. 75, 110, no. 84, 112, no. 89;

سه عدد بالاپوش کت مانند ابریشمی، با نقوش انسانی، به ترتیب در موزه‌های مسکو، استکهلم، ویکتوریا و آلبرت

1376. Ferrier, 38-62; Tavernier, I/107, II/110, 604, 611

1377. Steensgaard, 376-409; Purchas, IV/278-280;

قس: پارچه‌های انگلیسی و هدایای شاه سوئد و شاه مسکو (پوستین‌های سمور، ابریشم، کفش و مانند آن) کمپفر، ۲۷۱؛ دالساندری، ۴۳۹، ۴۴۷؛

۱۳۷۸. قیمت تاج شاه با جقه‌های ته مرصع را قریب به پنج هزار تومان نوشته‌اند، نک: *عالم آرای صفوی*، ۲۹۸، ۳۴، ۱۱۹-۱۲۱، ۱۵۷، ۱۷۸، ۳۰۱، ۳۵۶-۳۵۷؛ «سفرنامهٔ بازرگانان»، ۴۴۵؛ کمپفر، ۱۴۹

۱۳۷۹. «سفرنامهٔ بازرگانان»، ۴۴۰ ؛ کمپفر، ۱۶۰؛ قس: معاوضه و یا فروش لباس‌های کهنه شاه تهماسپ توسط خودش

Anon, 1/46-49

۱۳۸۰. کمپفر، ۲۰۳، ۲۳۷، ۲۵۸ قس: خیمه‌های زربفت و اطلس، نک: *عالم آرای صفوی*، ۴۶. قسمتی از سقف خیمه‌ای مخملی در موزهٔ بوستون با نقوش انسانی و حیوانی:

Binyon, 106, no. 73

۱۳۸۱. برای برخی از تصاویر نادر، نک:

Kirketerp, 114-127;

افشار، ۱۸۱-۱۸۳، شم ۲، موزه کپنهاک، ش ۳، همانجا، الحاق به نسخه جهانگشای نادری، pers.63، شم ۴، نقاشی بوردیه در کتاب Gentil, part,II ، سه نیم‌تنه نقاشی شدهٔ دیگر یکی در هند و دیگری در کتابخانهٔ ملی پاریس، نسخه no.24219، که Otter و Minorsky، به ترتیب آنها را درابتدای رسالات خود آورده‌اند، سومی در اداره اسناد تاریخی پنجاب، حکمت، ۳۵-۳۶؛ برای تصاویر دیگر حاکمان افشار، نک، سودآور، ۳۸۲، آلبوم کاخ گلستان، شم ۱۶۳۹، که نقاشی ناتمامی است از عادلشاه،

Godard, *un Album...*

تابلوی ۴۵، که نقاشی تمام شده‌ای است از او، و دو

نقاشی دیگر یکی از رضاقلی فرزند نادر، دیگری از شاهرخ نوهٔ نادر؛ سودآور، ۳۸۳-۳۸۴؛
Otter, 40
1382. Cataloge Qajqr, no. 1
نقاشی دیواری کلاه فرنگی(هفت‌تنان) شیراز
1383. Maddison, 171-172, AH 1262, LAQ 29
مجموعهٔ خلیلی، نقاشی محمد شاه و حاج میرزا آقاسی؛ نقاشی دیواری کاخ گلستان، فتحعلی شاه قاجار و درباریان و سفرا؛ نقاشی‌های روی سرطاقچه‌های گچی مقرنس‌کاری شده، کار اصفهان، مجموعه نخست وزیری، ذکاء، *آثار هنری ایران*، ۷۲-۷۶؛ قس: شاهنامهٔ موزهٔ رضا عباسی، شم ۱-۶۷، ۷۰، ۳۵۳، مجلس بیست و دوم

۱۳۸۴. سودآور، ۳۹۰-۳۹۱، نقاشی روی بوم، محمدعلی میرزا دولتشاه فرزند فتحعلی شاه
1385. Maddison, 28-29
کپی شاهنامه،ظاهراً دربار مغولان هند، حدود ۱۲۰۴-۱۲۰۵ق (۱۷۹۰م)، مجموعه خلیلی، Mss 145 f 75a؛ نقاشی‌های روی سرطاقچه‌های گچی مقرنس‌کاری شده، کار اصفهان، مجموعه نخست وزیری، ذکاء، آثار هنر ایران، ۷۷؛ شاهنامهٔ کاخ گلستان، شم ۱۹۱۵، ۶۴۲، ۷۶۳، مجالس بیست و نهم و سی و سوم؛ شاهنامه‌های موزهٔ رضا عباسی، شم ۱-۶۷، ۷۰، ۳۵۳، مجلس بیست و دوم، شم ۱-۵۰، ۱۸۱، ۳۸۸، مجالس دهم و هفدهم؛ سودآور، ۳۸۵-۳۸۹، ۱۵۸، آب تنی کردن شیرین و دیگری تصویر فتحعلی شاه روی بوم
Ker Porter, 1/325-326

۱۳۸۶. نک: پی‌نوشت‌های 1383، ۱۳۸۴، 1385؛ نمونه‌ای از لباس‌های جلو باز، این دوره، که بر سینه آنها خط دگمه‌های افقی است، در موزه کلمبیای نیویورک است

۱۳۸۷. نقاشی‌های روی سرطاقچه‌های گچی مقرنس‌کاری شده، کار اصفهان، مجموعه نخست وزیری، ذکاء، آثار هنری ایران، ۷۷-۸۱

۱۳۸۸. نک: پی‌نوشت‌های 1383، ۱۳۸۴، 1385

۱۳۸۹. سودآور، ۳۸۵، نقاشی مردی با ریش و عصا؛ شاهنامهٔ کاخ گلستان، شم ۱۹۱۵ ۳۳۵، مجلس یازدهم؛ نوایی، ۱۶

۱۳۹۰. سودآور، ۳۸۶-۳۸۷، دو صفحه پوشش زیرلاکی جلد یک آلبوم، تهران ۱۲۳۷ق

۱۳۹۱. پی‌نوشت ۱۳۹۰

۱۳۹۲. شاهنامه‌های کاخ گلستان، شم ۲۲۵۰، مجلس روی جلد کتاب؛ شم ۱۹۱۵، ۶۴۲، مجلس بیست و نهم؛ شاهنامهٔ موزهٔ رضا عباسی، داوری- شیرازی، ۳۵، مجلس اول؛ سودآور، ۳۸۵، آب تنی کردن شیرین
1393. Maddison, 171-172, AH 1262, LAQ 29;
مجموعه خلیلی، نقاشی محمد شاه و حاج میرزا آقاسی؛ نیز:
Cataloge Qajqr, no. 4, 7, 22, 27, 28, 31, 49

۱۳۹۴. نک: پی‌نوشت‌های ۱۳۸۹، 1393

۱۳۹۵. نک: همانجا؛ نیز: صدر هاشمی، ۴۲؛ نوایی، ۱۶

۱۳۹۶. نک: پی‌نوشت‌های ۱۳۹۲، 1393

۱۳۹۷. نک: پی‌نوشت‌های 1385، ۱۳۸۹

1398. Maddison, 28-29;
کپی شاهنامه، ظاهراً دربار مغولان هند، حدود ۱۲۰۴-۱۲۰۵ق/۱۷۹۰م، مجموعه خلیلی، Mss 145 f 75a؛ نقاشی چهره سلطان‌العلما، کار اصفهان، مجموعه نخست‌وزیری، ذکاء، *آثار هنری ایران*، ۲۸، ۳۱؛ شاهنامهٔ موزهٔ رضا عباسی، داوری- شیرازی، ۳۵، مجلس اول؛ قائم مقامی، شم ۸، ۳۰، چهره ملک‌الکتاب؛ افقه، ۶۸، نقش وصال شیرازی؛ جزایری، ۵۲۹-۵۳۰، دو تصویر از میرزا کاظم تبریزی در انتهای جامع‌المقدمات و سیوطی

۱۳۹۹. نک: پی‌نوشت ۱۳۹۸

۱۴۰۰. شاهنامهٔ موزهٔ رضا عباسی، داوری- شیرازی، ۱۱۳، مجلس ششم

۱۴۰۱. همانجا

1402. Otter, part, 42-43

۱۴۰۳. نک: پی‌نوشت‌های 1385، ۱۴۰۰؛ شاهنامهٔ موزهٔ رضا عباسی، شم ۱-۶۷، ۷۰، ۱۹۷، مجلس دوازدهم

۱۴۰۴. نک: پی‌نوشت ۱۳۹۲

۱۴۰۵. نک: پی‌نوشت ۱۳۹۲

۱۴۰۶. نک: پی‌نوشت ۱۴۰۳

1407. Otter, 47;

ذکاء، *لباس زنان ایران*، ۱۱-۲۱، نیز نک: پی‌نوشت ۱۳۹۲

۱۴۰۸. نک: پی‌نوشت ۱۴۰۰

۱۴۰۹. نقاشی‌های روی سرطاقچه‌های گچی مقرنس‌کاری شده، کار اصفهان، مجموعه نخست‌وزیری، ذکاء، *آثار هنری ایران*، ۷۳، ۷۷، ۸۲

۱۴۱۰. نک: پی‌نوشت ۱۴۰۰

۱۴۱۱. نقاشی‌های روی سرطاقچه‌های گچی مقرنس‌کاری شده، کار اصفهان، مجموعه نخست وزیری، ذکاء، همان، ۷۶، ۷۸، ۸۴

۱۴۱۲. ذکاء، *لباس زنان ایران*، ۱۱-۲۱

۱۴۱۳. نک: پی‌نوشت‌های ۱۳۸۷، 1407، ۱۴۱۱

۱۴۱۴. نک: پی‌نوشت‌های ۱۳۹۴، ۱۴۰۰، 1407

۱۴۱۵. نقاشیهای روی سرطاقچه‌های گچی مقرنس‌کاری شده، کار اصفهان، مجموعه نخست وزیری، ذکاء، *آثار هنری ایران*، همان، ۷۲-۸۴

۱۴۱۶. نک: پی‌نوشت‌های ۱۳۹۲، ۱۴۰۰، 1407

1417. Otter, 44, 78, 81, 87

شاهنامهٔ موزهٔ رضا عباسی، داوری- شیرازی، ۳۵، مجلس اول؛ شاهنامه‌های کاخ گلستان، شم ۲۲۵۰، مجلس روی جلد کتاب؛ شم ۱۹۱۵، ۲۳۶، مجلس هفتم

۱۴۱۸. نک: پی‌نوشت‌های ۱۴۰۰، 1407، 1417

کتابشناسی:

آنجوللو، جووان ماریا، «سفرنامه»، *سفرنامه‌های ونیزیان در ایران*، ترجمهٔ منوچهر امیری، تهران، ۱۳۴۹ش.

ابراهیم حسن، حسن، *تاریخ السیاسی و الدینی و الثقافی و الاجتماعی*، قاهره، ۱۹۵۳م.

همو، و علی ابراهیم حسن، *النظم الاسلامیه*، قاهره، ۱۹۵۹م.

ابن‌ابی‌اصیبعه، *عیون‌الانباء فی طبقات الاطباء*، به کوشش نزار رضا، بیروت، ۱۹۶۵م.

ابن‌ابی‌الحدید، عزالدین، *شرح نهج البلاغهٔ* به کوشش محمد ابوالفضل ابراهیم، قاهره، ۱۳۵۸ق/ ۱۹۶۵م.

ابن‌اثیر، علی، *الکامل فی التاریخ*، بیروت، ۱۳۸۵ق/۱۹۶۵م.

ابن‌اخوه، محمد، *معالم القربة فی احکام الحسبة*، کمبریج، ۱۹۳۷م.

ابن‌اسفندیار، محمد، *تاریخ طبرستان*، به کوشش عباس اقبال آشتیانی، تهران، ۱۳۲۰ش.

ابن‌الندیم، محمد، *الفهرست*، لایپزیگ، ۱۸۷۱-۱۸۷۲م.

ابن‌بابه، احمد، *راس مال الندیم*، نسخه خطی، استانبول تورهان ولیده، شم no.234.

ابن‌بسام، شنترینی، علی، *الذخیره*، قاهره، ۱۳۶۱ق/۱۹۴۲م.

همو، *نهایة الرتبة فی طلب الحسبهٔ*، به کوشش حسام‌الدین السامرایی، بغداد، ۱۹۶۸م.

ابن‌بطوطه، *سفرنامه*، ترجمهٔ محمدعلی موحد، تهران، ۱۳۶۱ش.

ابن‌بلخی، *فارس‌نامه*، به کوشش گای لسترنج، کمبریج، ۱۹۲۱م.

ابن‌تغزی بردی، یوسف، *النجوم الزاهرة فی ملوک مصر و القاهرة*، قاهره، ۱۹۶۳م.

ابن‌جوزی، عبدالرحمان، *اخبار اظراف و المتماجنین*، دمشق، ۱۳۴۷ق/۱۹۲۶م.

همو، *اخبار الحمقی و المغفلین*، به کوشش عبدالغنی مغربی، دمشق، ۱۳۵۷ق.

همو، *تلبیس ابلیس (نقد العلم و العلماء)*، قاهره، ۱۳۶۸ق.

همو، *مناقب بغداد*، به کوشش محمد بهجت الاثری، بغداد، ۱۳۴۲ق.

همو، *المنتظم فی تاریخ الملوک و الامم*، حیدر آباد دکن، ۱۳۵۸-۱۳۵۹ق.

ابن‌حجر عسقلانی، احمد، *فتح‌الباری فی شرح صحیح البخاری*، به کوشش محمد فؤاد عبدالباقی، قاهره، ۱۳۴۸ق.

ابن‌حنبل، احمد، *المسند*، به کوشش احمد محمد شاکر، قاهره، ۱۳۶۸ق/۱۹۴۹م.

ابن‌حوقل، *صورة الارض*، به کوشش کرامرس، لیدن، ۱۹۳۸-۱۹۳۹م.

ابن‌خردادبه، *السالک و الممالک*، به کوشش دخویه، لیدن، ۱۸۸۹م.

ابن‌خلدون، عبدالرحمان، *مقدمه*، ترجمهٔ محمد پروین گنابادی، تهران، ۱۳۶۹ش.

ابن‌خلکان، احمد، *وفیات‌الاعیان و ابناء الزمان*، به کوشش محمد محیی‌الدین عبدالحمید، قاهره، ۱۹۴۸-۱۹۴۹م.

ابن‌دقماق، ابراهیم، *الانتصار لواسطة عقدالامصار*، بیروت، ۱۳۱۰ق/۱۸۹۳م.

ابن‌رافع، سلامی، محمد، *تاریخ علماء بغداد*، المسمی *منتخب‌المختار* (ذیل *تاریخ* ابن‌بخار)، به کوشش عباس عزاوی، بغداد، ۱۳۵۷ق/۱۹۳۸م.

ابن‌رسته، احمد، الاعلاق‌النفیسه، ترجمهٔ حسین قره‌چانلو، تهران، ۱۳۶۵ش.

ابن‌زبیر، احمد، *الذخائر و التحف*، به کوشش صلاح‌الدین المنجد، کویت، ۱۹۵۹م.

ابن‌ساعی، علی، *الجامع‌المختصر*، به کوشش مصطفی جواد، بغداد، ۱۳۵۳ق/۱۹۳۴م.

ابن‌سعد، محمد، *الطبقات‌الکبری*، به کوشش ادوارد زاخائو، لیدن، ۱۳۲۲ق.

ابن‌شاکر، کتبی، محمد، *فوات الوفیات*، به کوشش محمد محیی‌الدین عبد احمید، قاهره، ۱۳۵۳م.

ابن‌طقطقی، محمد، *الفخری*، ترجمهٔ محمد وحید گلپایگانی، تهران، ۱۳۶۰ش.

ابن‌عبدربه، احمد، *العقدالفرید*، به کوشش احمد امین و دیگران، قاهره، ۱۳۶۷-۱۳۶۹ق/۱۹۴۸-۱۹۵۰م.

ابن‌عنبه، احمد، *عمدة الطالب*، به کوشش محمدحسن آل طالقانی، نجف، ۱۳۸۰ق/۱۹۶۲م.

ابن‌فضلان، احمد، *سفرنامه*، ترجمهٔ ابوالفضل طباطبایی، تهران، ۱۳۴۵ش.

ابن‌فوطی، عبدالرزاق، *تلخیص مجمع‌الآداب*، به کوشش مصطفی جواد، دمشق، ۱۹۶۲.

همو، *الحوادث الجامعة و التجارب النافعة فی المائة السابعة*، منسوب به کوشش محمدرضا الشبیبی و مصطفی جواد، بغداد، ۱۳۵۱ق.

ابن‌قتیبه، عبدالله، *ادب الکاتب*، به کوشش محمد محیی‌الدین عبدالحمید، مصر، ۱۳۸۲ق/۱۹۶۳م.

همو، *عیون‌الاخبار*، قاهره، ۱۳۴۳-۱۳۴۹ق/۱۹۲۵-۱۹۳۰م.

ابن‌کثیر، *البدایة و النهایة فی التاریخ*، قاهره، ۱۳۵۱-۱۳۵۸ق/۱۹۳۹-۱۹۴۵م.

ابن‌ماجه، محمد، *سنن*، به کوشش محمد فؤاد عبدالباقی، قاهره، ۱۳۷۲-۱۳۷۳ق/۱۹۵۲-۱۹۵۴م.

ابن‌معتز، عبدالله، *دیوان*، بیروت، ۱۹۶۱م.

ابن‌معمار، محمد، *کتاب الفتوه*، به کوشش مصطفی جواد و دیگران، بغداد، ۱۹۵۸م.

ابن‌منظور، محمد، *لسان‌العرب*، به کوشش حسین محمد عبدالوهاب و دیگران، بیروت، ۱۴۱۴-۱۴۱۶ق.

ابن‌هشام، عبدالملک، السیرة النبویة، قاهره، ۱۹۳۶م.

ابوالرجاء قمی، نجم‌الدین، *تاریخ الوزراء*، به کوشش محمد تقی دانش‌پژوه، تهران، ۱۳۶۳ش.

ابوحیان توحیدی، علی، *البصائر و الذخایر*، به کوشش ابراهیم کیلانی، دمشق، ۱۹۶۴م.

ابوشجاع روذراوری، *ذیل تجارب‌الامم*، به کوشش آمدرز ومارگلیوث، آکسفورد، ۱۹۲۱م.

همو، *اخلاق‌الوزیرین*، به کوشش محمد بن تاویت طنجی، دمشق، ۱۹۶۵م.

ابوعلی مسکویه، احمد، *تجارب‌الامم*، به کوشش آمدرز، قاهره، ۱۳۳۲-۱۳۳۴ق.

ابوالفرج اصفهانی، *الاغانی*، بیروت، ۱۴۱۴-۱۴۱۵ق/۱۹۹۴م.

ابوالقاسم کاشانی، *تاریخ اولجاتیو*، به کوشش مهین همبلی، تهران، ۱۳۴۸ش.

ابوالمعالی، محمد، *بیان‌الادیان*، تهران، ۱۳۱۲ش.

ابونواس، حسن، *دیوان*، قاهره، ۱۸۹۸م.

اجتهادی، ابوالقاسم، *وضع مالی و مالیه مسلمانان از آغاز تا پایان دوران اموی*، تهران، ۱۳۶۳ش.

احسن، محمدمناظر، *زندگی اجتماعی در حکومت عباسیان*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران، ۱۳۶۹ش.

ادب‌الملوک فی حقایق‌التصوف، نسخهٔ خطی دانشگاه تهران، شم ۲۹۱۹.

ادریسی، محمد، *نزهة‌المشتاق فی اختراق‌الآفاق*، پاریس، ۱۹۱۹م.

ازدی، محمد، *حکایة ابی‌القاسم البغدادی*، به کوشش آدام متز، هایدلبرگ، ۱۹۰۲م.

استرآبادی، محمدمهدی، *تاریخ جهانگشای نادری*، تهران، ۱۳۶۸ش.

اسفراینی، عبدالرحمان و علاءالدوله سمنانی، *مکاتبات*، به کوشش هرمان لندلت، تهران، ۱۳۵۱ش/۱۹۷۲م.

اسکندربیک منشی، *تاریخ عالم‌آرای عباسی*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۵۰ش.

افشار، ایرج، «تصاویر نادرشاه و شاه عباس در کپنهاگ»، *راهنمای کتاب*، تهران، ۱۳۴۶ش، س ۱۰، شم ۲.

افقه، علی، «یک نمونه از خط مرحوم وصال شیرازی»، مجله *یادگار*، ۱۳۲۳ش، س ۱، شم ۳.

امیر علی، *تاریخ العرب و التمدن الاسلامی*، قاهره، ۱۹۳۸م.

امین، احمد، *ضحی‌الاسلام*، قاهره ۱۳۵۲ق/۱۹۳۴م.

همو، *فجرالاسلام*، قاهره، ۱۹۶۱م.

انوری، اوحدالدین علی، *دیوان*، به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، تهران، ۱۳۴۰ش.

اوتر، ژان، *سفرنامه*، ترجمهٔ علی اقبالی، تهران، ۱۳۶۶ش.

باخزری، یحیی، *اورادالاحباب و فصوص‌الآداب*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۵۸ش.

باربارو، ج.، «سفرنامه»، *سفرنامه‌های ونیزیان در ایران*، ترجمهٔ منوچهر امیری، تهران، ۱۳۴۹ش.

بارتولد، و.و، *ترکستان‌نامه*، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران، ۱۳۶۶ش.

همو، *خلیفه و سلطان*، ترجمهٔ سیروس ایزدی، تهران، ۱۳۶۶ش.

همو، *گزیدهٔ مقالات تحقیقی*، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران، ۱۳۵۸ش.

بوزورث، ادموند کلیفورد، *تاریخ غزنویان*، ترجمهٔ حسن انوشه، تهران ۱۳۵۶ش.

بحشل، اسلم، *تاریخ واسط*، به کوشش کورکیس عواد، بغداد، ۱۳۸۷ق/۱۹۶۷م.

بخاری، محمد، *الجامع الصحیح (صحیح بخاری)*، قاهره، ۱۳۹۱ق.

بلاذری، احمد، *فتوح البلدان*، به کوشش عبدالله انیس‌الطباع و عمر انیس الطباع، بیروت، ۱۳۷۷ق/ ۱۹۵۷م.

بناکتی، داوود، *روضة اولی‌الالباب فی معرفةالتواریخ و الانساب*، به کوشش جعفر شعار، ۱۳۶۸ش.

بهار، محمد تقی، *سبک‌شناسی*، تهران، ۱۳۳۷ش.

بیهقی، ابراهیم، *المحاسن و المساوی*، به کوشش محمد ابوالفضل ابراهیم، قاهره، ۱۹۶۱م.

بیهقی، ابوالفضل، *تاریخ*، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران، ۱۳۶۸ش.

بیهقی، علی، *تاریخ بیهق*، به کوشش احمد بهمنیار، تهران، ۱۳۱۷ش.

پرایس، کریستین، *تاریخ هنر اسلامی*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران، ۱۳۴۷ش.

تاریخ سیستان، به کوشش محمدتقی بهار، تهران، ۱۳۱۴ش.

ترمذی، محمد، *صحیح*، رضا، ۱۳۵۰-۱۳۵۳ق/۱۹۳۱-۱۹۳۴م.

تنوخی، محسن، نشوار المحاضرة *و اخبار المذاکرة*، به کوشش عبود شاج، بیروت، ۱۳۹۱-۱۳۹۲ق/ ۱۹۷۱-۱۹۷۲م.

ثعالبی، عبدالملک، همو، *تتمة الیتیمة*، به کوشش عباس اقبال آشتیانی، تهران ۱۳۱۳ش.

همو، *ثمارالقلوب*، به کوشش محمد ابوالفضل ابراهیم، قاهره، ۱۳۸۴ق/۱۹۶۵م.

همو، *خاص‌الخاص*، بیروت، ۱۹۶۶م.

همو، *لطائف‌المعارف*، به کوشش ابراهیم الابیاری و حسن کامل الصیرفی، قاهره، ۱۳۷۹ق/۱۹۰۶م.

همو، *یتیمة الدهر*، دمشق، بی تا.

جاجرمی محمد، *مونس‌الاحرار*، به کوشش میر صالح طبیبی، تهران، ۱۳۳۷-۱۳۵۰ش.

جاحظ، عمرو، *البخلاء*، به کوشش طه الحاجری، قاهره، ۱۹۵۸م.

همو، *البیان و التبیین*، به کوشش عبدالسلام محمد هارون، قاهره، ۱۹۶۰-۱۹۶۱م.

همو، *التاج فی اخلاق‌الملوک*، به کوشش احمد زکی پاشا، قاهره، ۱۳۳۲ق/۱۹۱۴م.

همو، *الحیوان*، به کوشش عبدالسلام محمد هارون، قاهره، ۱۳۵۶-۱۳۶۴ق/۱۹۳۸-۱۹۴۵م.

همو، *رسائل*، به کوشش عبدالسلام محمد هارون، قاهره، ۱۹۶۴م.

جزایری، محمد، «دو تصویر از صورت جناب میرزا کاضظم»، *مجله آینده*، تهران، ۱۳۶۰ش، س ۷، شم ۷.

جمحی، محمد، *طبقات‌الشعراء*، لیدن، ۱۹۱۳م.

جوینی، عطاملک، *تاریخ جهانگشای*، به کوشش محمد قزوینی، تهران، ۱۳۶۶ش.

جهشیاری، محمد، *الوزراء والکتاب*، به کوشش مصطفی السقا و دیگران، قاهره، ۱۳۵۸ق/۱۹۳۸م.

چیت‌ساز، محمدرضا، *تاریخ پوشاک ایرانیان (از ابتدای اسلام تا حمله مغول)* تهران، ۱۳۷۹ش.

حافظ ابرو، عبدالله، *ذیل جامع‌التواریخ رشیدی*، به کوشش خانبابا بیانی، تهران، ۱۳۵۰ش.

همو، *زبدة التواریخ*، به کوشش کمال حاج‌سیدجوادی، تهران، ۱۳۷۲ش.

حافظ، شمس‌الدین محمد، *دیوان*، به کوشش محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران، ۱۳۲۰ش.

حدودالعالم، ترجمهٔ میرحسین‌شاه، به کوشش مریم میراحمدی و غلامرضا ورهرام، تهران، ۱۳۷۲ش.

حسن، زکی محمد، *تاریخ نقاشی در ایران*، ترجمهٔ ابوالقاسم سحاب، تهران ۱۳۷۲ش.

همو، *صنایع ایران پس از اسلام*، ترجمهٔ محمدعلی خلیلی، تهران، ۱۳۲۰ش.

حکمت، علی‌اصغر، «تصویر تازه‌ای از نادر شاه»، *مجلهٔ یادگار*، تهران، ۱۳۲۶ش، س ۴، شم ۱ و ۲.

حمدالله مستوفی، *تاریخ گزیده*، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران، ۱۳۳۹ش.

حمیدی، عمر، *مقامات*، به کوشش رضا انزابی‌نژاد، تهران، ۱۳۶۵ش.

حمزهٔ اصفهانی، *سنی ملوک الارض و الانبیاء*، برلین، ۱۳۴۰ق.

خرمشاهی، بهاءالدین، *حافظنامه*، تهران، ۱۳۶۷ش.

خطیب بغدادی، احمد، *تاریخ بغداد او مدینة السلام*، بیروت، ۱۹۳۱م.

خواجه عبدالله انصاری، *طبقات الصوفیه*، به کوشش محمد سرور مولایی، تهران، ۱۳۶۲ش.

خوارزمی، محمد، *مفاتیح العلوم*، لیدن، ۱۸۹۸م.

خواندمیر، غیاث‌الدین، *تاریخ حبیب‌السیر*، تهران، ۱۳۳۳-۱۳۳۴ش.

همو، *دستورالوزراء*، تهران ۱۳۵۵ش.

دالساندری، و.، «سفرنامه»، *سفرنامه‌های ونیزیان در ایران*، ترجمهٔ منوچهر امیری، تهران، ۱۳۴۹ش.

داودی، نادر، *آثار ایران در موزه متروپولیتن*، تهران، ۱۳۸۲ش.

دمشقی، شمس‌الدین محمد، *نخبهٔ الدهر فی عجایب البر ئ البحر*، ترجمه حمید طبیبیان، تهران، ۱۳۵۷ش.

دمیری، محمد، *حیاة الحیوان الکبری*، تهران، ۱۳۶۶ش.

دهستانی، حسین، *فرج بعد از شدت*، به کوشش اسماعیل حاکمی، تهران، ۱۳۶۳-۱۳۶۴ش.

دینوری، احمد، *الاخبارالطوال*، قاهره، ۱۹۶۰م.

ذکاء، یحیی و محمد حسن سمسار، *آثار هنری ایران در مجموعه نخست وزیری*، تهران، ۱۳۵۷ش.

همو، *لباس زنان ایران، از سیزدهم تا امروز*، تهران، ۱۳۳۶ش.

راغب اصفهانی، حسین، *محاضرات‌الادباء و محاورات‌الشعراء والبلغاء*، بیروت، ۱۹۶۱م.

راوندی، محمد، *راحة الصدور و آیة السرور*، به کوشش محمد اقبال، لیدن، ۱۹۲۱م.

رشیدالدین فضل‌الله، *جامع‌التواریخ*، به کوشش محمد روشن و مصطفی موسوی، تهران، ۱۳۷۳ش.

روح‌فر، زهره، «نقش عقاب بر کفنهای آل بویه»، *مجله باستان‌شناسی و تاریخ*، تهران، ۱۳۶۷ش، س ۲، شم ۲.

روشن، محمد و مصطفی موسوی، تعلیقات بر *جامع‌التواریخ* (نک: هم، رشیدالدین فضل‌الله).

روملو، حسن، *احسن‌التواریخ*، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران، ۱۳۴۹ش.

زرکلی، خیرالدین، *الاعلام*، بیروت، ۱۹۸۶م.

زرین‌کوب، عبدالحسین، *دو قرن سکوت*، تهران، ۱۳۳۶ش.

همو، *تاریخ ایران بعد از اسلام*، تهران، ۱۳۶۲ش.

زمخشری، محمد، *مقدمة الادب*، به کوشش محمدکاظم امام، تهران، ۱۳۴۲-۱۳۴۳ش.

زنو، کاترینو، «سفرنامه»، *سفرنامه‌های ونیزیان در ایران*، ترجمهٔ منوچهر امیری، تهران، ۱۳۴۹ش.

زیدان، جرجی، *تاریخ التمدن الاسلامی*، قاهره، ۱۹۰۲-۱۹۰۶م.

ژوبر، پ. ام.، *مسافرت به ارمنستان و ایران*، ترجمهٔ محمود مصاحب، تبریز، ۱۳۴۷ش.

سبکی، عبدالوهاب، *طبقات الشافعیة الکبری*، به کوشش محمود محمد الطناجی و عبدالفتاح محمد الحلو، قاهره، ۱۹۶۴-۱۹۶۷م.

همو، *معیدالنعم و مبیدالنقم*، به کوشش محمدعلی النجار، قاهره، بغداد، ۱۳۶۷ق/۱۹۴۸م.

سعدی، مصلح‌الدین شیرازی، *کلیات*، به کوشش مظاهر مصفا، تهران، ۱۳۴۰ش.

سفرنامهٔ مارکوپولو.

«سفرنامه‌های بازرگانان ونیزی در ایران»، *سفرنامه‌های ونیزیان در ایران*، ترجمهٔ منوچهر امیری، تهران، ۱۳۴۹ش.

سودآور، ابوالعلاء، *هنر دربارهای ایران*، ترجمهٔ ناهید محمد شمیرانی، تهران، ۱۳۸۰ش.

سیوری، راجر، *ایران عصر صفویه*، ترجمهٔ احمد صبا، تهران، ۱۳۶۳ش.

سیوطی، جلال‌الدین، *تاریخ الخلفاء*، به کوشش محمد محیی‌الدین عبدالحمید، قاهره، ۱۳۷۸ق/ ۱۹۵۹م.

همو، *نظم العقیان*، به کوشش فیلیپ حبیب حتی، نیویورک، ۱۹۲۷م.

شابشتی، علی، *الدیارات*، به کوشش گورگیس عواد، بغداد، ۱۹۶۶م.

شاهنامهٔ شاهٔ اسماعیلی، موزهٔ رضا عباسی، شم ۶۱۳، شم ۲۸۷۳، شم ۱۲۲-۶۱۲، شم ۲۸۴۲، شم ۲۸۴۸، شم ۱۲۹-۲۵۲۱، تک برگ.

شاهنامه[ها]، کاخ گلستان، شم ۱۹۱۵، شم ۲۲۴۵، شم ۲۱۷۳، شم ۷۱۶، شم ۲۲۵۰، شم ۱۹۴۶، شم ۲۲۲۶، شم ۲۲۳۹.

همان، موزهٔ هنرهای تزیینی، شم ۲۳۲.

شاهنامه[ها]، موزهٔ ایران باستان، شم ۴۵۳۲ تک برگ، شاهنامهٔ محمد کاتب، شم ۳۱۲-

۲۱۲۰ مجموعه.

شاهنامه[ها]، موزهٔ رضا عباسی، شم ۶۰۵، شم ۱۹۷۱، شم ۶۰۳، شم ۱-۷۰، ۶۷، شم ۶۳۱-۲۷۳۴، شم ۱-۵۰، شم ۶۸-۵۹۶، ش ۱۲۲۷-۱۹۴۵، شم ۲۸۷۳، شم ۲۵۲۷، شاهنامهٔ قوام بن محمد شیرازی، شم ۲۵-۶۵۶، شاهنامهٔ تهماسپی، شم ۲۵۲۷ (تک برگ یا مجموعه).

شبانکاره‌ای، محمد، *مجمع‌الانساب*، به کوشش میرهاشم محدث، تهران، ۱۳۶۳ش.

شرف‌الدین علی یزدی، *ظفرنامه*، به کوشش عصام‌الدین اورنبایوف، تاشکند، ۱۹۷۰م.

شوشتری، میرعبداللطیف خان، *تحفة‌العالم و ذیل‌التحفة*، به کوشش صمد موحد، تهران ۱۳۶۳ش.

شهیدی جعفر، *زندگانی فاطمه زهرا (س)*، تهران، ۱۳۷۳ش.

شیبی، کامل مصطفی، *الصلة بین التصوف و التشیع*، قاهره، ۱۹۶۹م.

شیخلی، صباح ابراهیم سعید، *اصناف در عصر عباسی*، ترجمهٔ هادی عالم‌زاده، تهران، ۱۳۶۲ش.

شیزری، عبدالرحمان، *نهایة الرتبة فی طلب الحسبة*، به کوشش سید باز عرینی، بیروت، ۱۹۶۹م.

صابی، محمد، *الهفوات النادره*، دمشق، ۱۹۶۷م.

صابی، هلال، *تحفة‌الامراء فی تاریخ‌الوزراء*، به کوشش عبدالستار احمد فراج، قاهره، ۱۹۵۸م.

همو، *رسوم دارالخلافة*، به کوشش میخاییل عواد، بغداد، ۱۳۸۳ق/۱۹۶۴م.

صدر هاشمی، محمد، «حاجی محمدحسن خان صدر اصفهانی»، *مجلهٔ یادگار*، تهران، ۱۳۲۵ش، س ۲، شم ۸.

صفدی، خلیل، *الوافی بالوفیات*، به کوشش هلموت ریتر،س. دیدرینغ و دیگران، ویسبادن، ۱۹۸۱-۱۹۸۳م.

همو، *نکت الهمیان فی نکت العمیان*، قاهره، ۱۳۲۹ق/۱۹۱۱م.

طبرسی، حسن، *مکارم الاخلاق*، تهران، ۱۳۷۶ق.

طبری، محمد، *تاریخ الرسل و الملوک*، قاهره، ۱۹۳۹-۱۹۵۷م.

ظهیرالدین نیشابوری، *سلجوقنامه*، به کوشش محمد رمضانی و اسماعیل افشار، تهران، ۱۳۳۲ش.

عالم آرای صفوی، به کوشش یدالله شکری، تهران، ۱۳۶۳ش.

عبدالرزاق سمرقندی، *مطلع سعدین و مجمع بحرین*، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران، ۱۳۵۳ش.

عریب بن سعد قرطبی، *صلة تاریخ الطبری*، قاهره، ۱۳۵۷ق/۱۹۳۹م.

عتبی، محمد، «تاریخ یمینی»، ضمن شرح *الیمینی* (*الفتح الذهبی*)، قاهره، ۱۳۸۶ق.

عطار، فریدالدین، *تذکرةالاولیاء*، به کوشش نیکلسون، لیدن، ۱۹۰۵-۱۹۰۷م.

عکاشه، ثروت، *موسوعة التصویرالاسلامی*، بیروت، ۱۹۹۹م.

عوفی، محمد، *جوامع‌الحکایات و لوامع‌الروایات*، به کوشش امیر بانو مصفا و مظاهر مصفا، تهران، ۱۳۵۲-۱۳۵۹ش.

غزالی، محمد، *احیاء علوم‌الدین*، قاهره، ۱۳۲۲ق.

همو، *کیمیای سعادت*، به کوشش احمد آرام، تهران، ۱۳۴۵ش.

غزنوی، سدیدالدین، محمد، *مقامات ژنده پیل*، به کوشش حشمت‌اللّه مؤید سنندجی، تهران، ۱۳۴۰ش.

فارابی، محمد، *احصاءالعلوم*، ترجمهٔ حسین خدیوجم، تهران، ۱۳۴۸ش.

فاضل، محمود، «عمامه»، *هنر و مردم*، تهران، ۱۳۵۴، شم ۱۵۷.

فقیهی، علی‌اصغر، *آل بویه و اوضاع زمان ایشان*، رشت، ۱۳۵۷ش.

فلسفی، نصراللّه، *زندگانی شاه عباس اول*، تهران، ۱۳۵۳ش.

قائم‌مقامی، جهانگیر، «ملک‌الکتاب عشرت فراهانی»، *مجله یادگار*، تهران، ۱۳۲۷ش، س ۴، شم ۸.

قزوینی رازی، عبدالجلیل، *نقض*، به کوشش جلال محدث ارموی، تهران، ۱۳۵۸ش.

قزوینی، زکریا، *آثارالبلاد و اخبارالعباد*، بیروت، ۱۳۸۰ق/۱۹۶۰م.

قزوینی، محمد، *یاداشتها*، به کوشش ایرج افشار، ۱۳۶۳ش.

همو، *مقالات*، به کوشش ع.جربزه‌دار، تهران، ۱۳۶۲-۱۳۶۳ش.

قشیری، عبدالکریم، *الرسالة القشیریة*، قاهره، ۱۳۷۹ق/۱۹۵۹م.

قفطی، علی، *اخبارالعلماء باخبارالحکماء*، لیدن، ۱۹۰۳م.

قلقشندی، احمد، *صبح‌الاعشی فی صناعة الانشاء*، قاهره، ۱۳۳۱-۱۳۳۸ق/۱۹۶۳-۱۹۷۰م.

قمی، حسن، *تاریخ قم*، ترجمهٔ حسن بن علی قمی، به کوشش جلال‌الدین تهرانی، تهران، ۱۳۶۱ش.

قمی، عباس، *منتهی‌الآمال*، تهران، ۱۳۳۱ش.

کاشفی سبزواری، *فتوت‌نامهٔ سلطانی* (مجموعه رسایل جوانمردان)، به کوشش محمدجعفر محجوب، تهران، ۱۳۵۲ش.

کتانی، محمد، *الدعامة فی احکام سنة العمامة*، دمشق، ۱۳۴۲ق.

کمپفر، انگلبرت، *سفرنامه*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران، ۱۳۶۳ش.

کنتارینی، م. آ.، «سفرنامه»، *سفرنامه‌های ونیزیان در ایران*، ترجمهٔ منوچهر امیری، تهران، ۱۳۴۹ش.

کندی، محمد، *ملحق اخبار القضاة*، لیدن، ۱۹۱۲م.

گردیزی، عبدالحی، *زین‌الاخبار*، به کوشش عبدالحی حبیبی، تهران، ۱۳۶۳ش.

گروسه، رنه، *امپراطوری صحرانوردان*، ترجمه به کوشش عبدالحسین میکده، تهران، ۱۳۵۳ش.

لصراف، شهاب، *الفروسیة*، ریاض، ۱۴۲۱ق.

ماسینیون، لویی، *مصائب حلاج*، ترجمهٔ ضیاءالدین دهشیری، تهران، ۱۳۶۲ش.

ماوردی، علی، *الاحکام السلطانیة و الولایات الدنیة*، بیروت، ۱۳۹۸ق/۱۹۷۸م.

متز، آدام، *الحضارة الاسلامیة فی القرن‌الرابع*، به کوشش محمد عبدالهادی ابوریده، قاهره، ۱۳۷۷ق/ ۱۹۵۷م.

مجمل‌التواریخ و القصص، به کوشش محمد تقی بهار، تهران، ۱۳۶۷ش.

محمد بن منور، *اسرارالتوحید فی مقامات‌الشیخ ابی‌سعید*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران ۱۳۶۷ش.

مدرس رضوی، محمدتقی، تعلیقات بر *تاریخ بخارا* (نک: هم، نرشخی).

مرعشی، ظهیرالدین، *تاریخ طبرستان و رویان مازندران*، به کوشش محمدحسین تسبیحی، تهران، ۱۳۶۸ش.

مسعودی، علی، *التنبیه و الاشراف*، بیروت، ۱۹۶۵م.

همو، *مروج‌الذهب*، به کوشش محمد محیی‌الدین عبدالحمید، قاهره، ۱۳۷۷ق/۱۹۵۸م.

مفید، محمد، *کتاب الارشاد*، به کوشش کاظم موسوی میامیی، تهران، ۱۳۷۷ق.

مقدسی، محمد، *احسن‌التقاسیم فی معرفة‌الاقالیم*، لیدن، ۱۹۰۶م.

مقری تلمسانی، احمد، *نفخ‌الطیب من غصن الندلس الرطیب*، به کوشش احسان عباس، بیروت، ۱۳۸۸ق/۱۹۶۸م.

مقریزی، تقی‌الدین، *المواعظ و الاعتبار بذکر الخطط و الآثار*، به کوشش گاستون ویلت، قاهره، ۱۹۱۱-۱۹۳۰م.

همو، *اتعاظ الحنفا باخبار الائمة الفاطمیین الخلفا*، قاهر، ۱۳۸۷ق/۱۹۶۷م.

منهاج سراج، عثمان، *طبقات ناصری*، به کوشش عبدالحی حبیبی، تهران، ۱۳۳۹ش.

مولوی، جلالدین، *مثنوی معنوی*، به کوشش نیکلسون، لیدن، ۱۹۲۳-۱۹۳۳م.

همو، *کلیات شمس*، به کوشش بدیع الزمان فروزانفر، تهران، ۱۳۲۶-۱۳۴۲ش.

مینورسکی، و.، *تاریخچه نادرشاه*، ترجمهٔ غلامرضا رشید یاسمی، تهران، ۲۵۳۶.

ناصرخسرو قبادیانی، *سفرنامه*، برلین، ۱۹۲۲م.

همو، *دیوان اشعار*، به کوشش مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران، ۱۳۵۷ش.

ناظم، محمد، *[حیات و اوقات] سلطان محمود غزنوی*، ترجمهٔ عبدالغفور امینی، کابل، ۱۳۱۸ق.

نرشخی، محمد، *تاریخ بخارا*، ترجمه ابونصر قباوی، به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، تهران، ۱۳۶۳ش.

نظام‌الدین شامی، *ظفرنامه*، به کوشش پناهی سمنانی، تهران، ۱۳۶۳ش.

نظام‌الملک، طوسی، حسن، *سیرالملوک (سیاست‌نامه)*، تهران، ۱۳۵۷ش.

نظامی عروضی، احمد، *چهار مقاله*، به کوشش محمد قزوینی و محمد معین، تهران، ۱۳۶۴ش.

نفیسی، سعید، *محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی*، تهران، ۱۳۰۹-۱۳۱۹ش.

همو، *تاریخ خاندان طاهری*، تهران، ۱۳۳۵ش.

نوایی، عبدالحسین، «عاقبت لطفعلی خان زند»، *مجله یادگار*، تهران، ۱۳۲۵ش، س ۳، شم ۳.

نویری، احمد، *نهایة الارب فی فنون الادب*، قاهره، ۱۳۷۳ق/۱۹۵۵م.

واقدی، محمد، *المغازی*، به کوشش مارسدن جونس، بیروت، ۱۴۰۹ق/۱۹۸۹م.

وشاء، محمد، *الظرف و الظرفاء*، به کوشش کمال مصطفی، قاهره، ۱۳۷۳ق/۱۹۵۳م.

ولادیمیر تسف، ب.، نظام *اجتماعی مغولان ـ فئودالیسم خانه بدوشی*، ترجمهٔ شیرین بیانی، تهران، ۱۳۴۵ش.

هجویری، علی، *کشف‌المحجوب*، به کوشش والنتین ژوکوفسکی، لنینگراد، ۱۹۲۶م.

همدانی، احمد، *رسائل*، بیروت، ۱۸۹۰م.

همو، *مقامات*، بیروت، ۱۸۸۹م.

همدانی، محمد، *تکملة تاریخ الطبری*، به کوشش البرت یوسف کنعان، بیروت، ۱۹۶۱م.

هندوشاه نخجوانی، *تجارب‌السلف*، به کوشش عباس اقبال آشتیانی، تهران، ۱۳۴۴ش.

یاقوت حموی، *معجم البلدان*، قاهره، ۱۹۰۶م.

همو، *معجم الادباء (ارشاد الاریب الی معرفة الادیب)*، قاهره، ۱۹۳۶-۱۹۳۸م.

یعقوب کردی نیشابوری، *کتاب البلغة*، به کوشش مجتبی مینوی و فیروز حریرچی، تهران، ۱۳۵۵ش.

یعقوبی، احمد، *کتاب البلدان*، لیدن، ۱۸۹۱-۱۸۹۲م.

همو، *تاریخ*، بیروت، ۱۹۶۰م.

همو، *مشاکلة الناس لزمانهم*، بیروت، ۱۹۶۲م.

, *Travels of Venetians in Persia*, Hakluyt society, London, 1873.

Almagro, A.L et al., *Qusayr Amra*, Madrid, 1957.

Anon, j, *A Chronicle of the Carmelites in Persia*, London, 19399.

Bergmann, E., Vong, *Die Nominale der Munzreform des chalifen Abdul-Melik in den* sitzungsberich ten der kais.AK.Wiss,phil-hist.KL,Wien, 1870.

Binyon, S.L, *Persian exhibition,paintinge*, in burlingt.mag, LVIII, 1931.

Blair, S., A compendium of chronicles, the Nasser D.Khalili collection of

Carpini, Histoire des Mongols, tr, ed, D.J.Becquet, L.Hambis, Paris, 1965.

Chardin, J., *Vayages en Perse*, Amsterdam, 1711.

Dimand, M., Handbook of Muhammedan art, NewYork, 1944.

id, *Islamic miniature painting*, NewYork, 1933.

d'Ohsson, A., Histoire des Mongols, 1852, 2 vol.

Dozy, R.P.R, Dictionnaire detaille noms des vetements chez les Arabes, Amsterdam, 1845.

id, Supplement aux dictionnaires Arabes, Leidan, 1927.

Ferrier, R.W, *The Armenians an the east ,India company in Persia in the seventeenth and early eighteenth century*, HER, ^{2}nd series,XXVI, 1973.

Freytag, G.W., *Lexicon Arabico-Latinum*, 1830, 2 vol.

Gentil, M., *Memoires sur L'Indoustan ou empire Mogol*, Paris, 1822.

Ghirshman, R., *Iran.Parthes et Sassanides*, Paris, Gallimard, 1962.

Gibb, H.A.R. and H.Bowen, *Islamic society and the west*,Oxford, 1957.

Godard, «A Un album de portraits des princes Timurides de 1'Inde», *Athar-e Iran*, 1937, vol. II(1).

Goetz, H., *History of Persian costume*, Oxford, 1938.

Gray, B., *La Peinture Persane*, Geneve, 1977.

Grube, E.J., *Islamic pottery of the eighth to the fifteenth century in the keir collection*, Oxford, 1976.

id, Cobalt and luster,the Nasser D.Khalili collection of Islamic art, ed, J. Raby Oxford university press, vol IX, 1994.

Hakluyt society, Works issued, Bd.49, teil II, London, 1873.

Herzfeld, E., Geschichte der stadt Samarra, Hamburg and Berlin, 1948.

id, Iran in the ancient east, London-NewYork, 1941.

Heyd, W., Histoire du commerce dans le levants Stuttgart, 1923.

Houtum- Schindler,A, Sa\hah Ismai 1,JRAS,1897.

Islamic art, ed, J.Raby, Oxford university press, vol XXVII,1995.

Kabir, M., The Buwayhid dynasty of Baghdad, Clacutta, 1964.

Karabacek, J.V., Abendlandische kunstler zu konstantinopel im XV.und XVI, Jahrhundert, DAWW, 62, Wien, 1918.

Ker Porter, S.R., *Travels in Georgia,Persia,Armenia,ancient Babylonia* etc. 1817-1820. London, 1821-1822, 3 vol.

Kirketerp, Moller, H., Nadir shah, Christian vii og William Jons, fund og forskning I det kongelige biblioteks samlinger, IX, 1 962.

Kremer, A.V., Culturgeschichet des orients unter den chalifen, Wien, 1875-1877, 2 Bande.

Lewis, B, C., Pella, E.Bosworth, The world of Islam faith, people, culthre, London, 1976.

Maddison F. and E.S.Smith, Science, tools & magic, the Nasser D.Khalili collection of Islamic art , ed, J. Raby Oxford university press, vol XII, 1997.

Malcolm, S.J., *History of Persia*, London, 1815, 2 vol.

Menzel, T., Beitrage zur kenntnis des derwisch-tag, Leipzig, 1932.

Nasr, S.H., Islamic science, An illustrated study England, 1976.

Nizami Ganjevi, Khamsa miniatures

Otter, J., *Voyage en Turguie et en Perse*, Paris, 1748.

Papadopoulo, A. and Mazenod, *L'Islam et fart musulman*, Paris, 1969.

Peck, E. H., «Clothing in Persia from the Arab conquest to the Mongol invasion», *Encyclopaedia Iranica*, ed. E. Yarshater, New York, ,vol. VII.

Purchas, S., *Hakluytus posthumus or,purchas his pilgrims*, Glasgow, 1905-1971, 20 vol.

Robinson, H.R., Oriental armour, New York, 1967.

Ross, E.D., *The early years of shah Ismail*, London, 1896.

Savory, R.M, «The office of Khalifat al-khulafa under the Safavids», *Journal of the American Oreintal Society*, 1965, vol. LXXXV.

id, «The Safavid Administrative system», *The Cambridge History of Iran*, ed. P. Jackson, Cambridge, 1986, vol. VI.

Serjeant, R.B., «Material for a history of Islamic texiles up to the Mongol conquest reprinted», *from ars Islamica*, 1942-1946, vol. XI-XII.

Shepherd, D.G and W.B.Henning, *Zandaniji identified,in AUS der Welt der Islamischen kunst*, Berlin,1959.

Soustiel, J., La ceramiqe Islamique, office du liver, 1985.

Steensgaard, N., *The Asian trade revolution the seventeenth century*, Chicago, 1973.

A Survey of Persian art, ed. P. Ackerman and A. U. Pope, Oxford, 1938-1976.

Supuler, B. *An in fruh-Islamischer zeit*, Wiesbadan, 1952.

Tavernier, J.B, *Les six voyages deJ B.tavernier,ecuyer B.d'Aubonne,en Turqie*, Paris, 1676-1677, 2 vol.

Tritton, A.S., *The caliphs and their non-mus im subjects*, London,1930.

Un Catalogue des peintures Qajars executes au(18 e-19e)siecles, Tehran, 1973.

طب عامه

پیمان متین

تعریف

حوزهٔ معنایی و نیز حوزهٔ کاربردی اصطلاحاتی چون پزشکی مردمی[۱]، پزشکی عامیانه[۲] و پزشکی سنتی[۳] قرابت‌هایی با یکدیگر دارد، که همین امر باعث می‌شود در به‌کارگیری آنها نوعی خلط معنا پدید آید. اگر بخواهیم اصطلاحات دیگری چون قوم پزشکی[۴]، طبابت خانگی[۵] و درمانگری عامه[۶] را نیز با نکته‌سنجی به‌کار بریم، بی‌شک دچار سردرگمی خواهیم شد. به همین علت، نمی‌توان یک چهارچوب عمومی و گویا برای تعیین حوزهٔ معنایی و کاربردی طبابت عامیانه وضع کرد. از سوی دیگر، نسبی بودن واژهٔ عامه و منعطف بودن آن در قالب زمان و تاریخ، موجب شده است این نوع طبابت غیرمتعارف[۷] از نظر علمی به سختی الگوی واحدی را بپذیرد. با وجود این، همواره

---

(1). popular medicine (2). folk medicine (3). traditional medicine (4). ethno medicine
(5). domestic medicine (6). faith healing (7). hetero medicine

یک رکن پایدار و ثابت در آن هست و آن این است که: اساس این نوع از طبابت را باورهای بهداشتی و رفتارهای درمانی عموم مردم شکل می‌دهد. همین اصل باعث شده است تا این تعریف از طب عامه، کم‌وبیش میان اندیشمندان پذیرفته شود که: در طب عامه همه چیز از علت تا تشخیص و درمان بیماری‌ها با باورها و اعتقادات مذهبی و جمعی مردمان مرتبط است، به‌طوری‌که می‌توان آنرا همسو بودن عقاید خاص دربارهٔ علت بیماری‌ها و جهان‌بینی عمومی اجتماع تعریف کرد[۱]. ریشه‌دار بودن این طب در اسطوره‌ها، آمیختگی آن با باورهای خرافی و مذهبی، اعتقاد به عوامل و عناصر فراطبیعی و جادویی و به‌کار بستن آداب و روش‌های خاص و عجیب درمانی، به این اعتقاد منجر شده است که این طب را غیرنوشتاری و شفاهی تلقی کنند، که به شکل یکسری عادات و آداب اجتماعی از طریق سینه به سینه بین نسل‌های مختلف منتقل شده است[۲]. اما، این اعتقاد رایج از دیدگاه نظری نیز در زمینهٔ میزان مداخلهٔ فرهنگ شفاهی (به‌خصوص در گزارش‌های کتبی)، نحوهٔ انتقال مفاهیم و دیدگاه‌های سنتی همراه با آن و به خصوص به حاشیه راندن موقعیت فرهنگ عامیانه(۱) (که سخت محصور در روابطش با فرهنگ یا آموختنی است)، به چالش کشیدنی است. حتی، گاه محققانی نظیر ماری لیندومان این اعتقاد را که پزشکی عامیانه به‌طور شفاهی در طول سالیان دراز سینه به سینه منتقل شده است، صرفاً جعل یک تصور غلط که ساخته و پرداختهٔ ذهنیت ملتهب تاریخی است، شمرده‌اند. چه‌بسا سیطرهٔ دیدگاه تاریخی بر موضوع پزشکی مردمی به‌ویژه طی ۴ قرن اخیر و نگاه تردیدآمیز دانشمندان به باورهای نادرست طبی و خطاهای مردمی(۲) از یک سو، و تشکیک نسبت به آموزه‌های این نوع از طبابت، به‌خصوص آراء ساحرانه و اعمال جادویی از سوی دیگر، زمینه‌ساز چنین اعتقادی شده باشد[۳].

تاریخ، اسطوره، سنت

نظام پزشکی و بهداشتی هر جامعه از دو قسمت شناختی و رفتاری تشکیل می‌شود. بخش شناختی یک نظام پزشکی بر روی مواردی چون نظریه‌های سبب‌شناختی،

(1). folklore (2). popular errors

ناخوشی‌ها و بیماری‌ها تمرکز دارد، که معمولاً یک دسته‌بندی از امراض و عوامل دخیل در آنها را شامل می‌شود. قسمت رفتاری هر نظام پزشکی نیز شامل ارتباطات اجتماعی درمانگر و بیمارش در یک بافت فرهنگی و اقتصادی است[۴]. در یک بررسی اجمالی از منابع کهن تاریخی، دسته‌بندی فوق در چهارچوب باورهای بهداشتی اسطوره‌ای و تاریخی ایرانیان هویداست. در این باره می‌توان به درمانگران اسطوره‌ای اشاره کرد همچون تریت که دست‌پروردهٔ امشاسپند شهریور و نخستین پزشک خردمند بود و با نوک دشنه و آتش تب را از تن مردمان رفع می‌کرد[۵]؛ یا آناهیتا که درمانگر دردها و تطهیرکنندهٔ نطفهٔ مردان و زهدان زنان و شیر آنها بود[۶]. خودِ اهورامزدا نیز در *اوستا* آنجا که انواع بیماری‌ها چون مرگ، درد، تب، سردرد، تب لرزه، خوره، مارگزیدگی، بدچشمی، پوسیدگی و گندیدگی را برمی‌شمارد و به ارسال ده‌ها هزار نوع گیاه دارویی برای درمان این بیماری‌ها می‌بالد، به وردی نیز اشاره می‌کند: ای بیماری دور شو ای مرگ دور شو/ ای درد دور شو/ ای تب دور شو/ ای ناخوشی دور شو و اضافه می‌کند: «... من همهٔ جادوان و پریان و همهٔ جینی‌های تبهکار را دور می‌رانم»[۷]. این دیدگاه که علت همهٔ بیماری‌ها به موجودات فوق طبیعی و ماورائی همچون خدایان و دیوان منسوب شود، از اعصار کهن چه در مناطق شرقی و چه در مناطق غربی ایران‌زمین رواج داشته است. گاه، دیوان مجریان خدایان در به کیفر رساندن گناهکاران در زمین محسوب می‌شدند. این کیفر همانا بیماری‌ها بود. این کیفرها را در قالب مرض و ناخوشی خدایان مشخص می‌کردند که گاه با نام ایشان عجین بود مثل: دستِ خدا، دستِ روح، دست ایشتر (الههٔ عشق و نفرت در بین‌النهرین)، دست شمش (خدای خورشید). حتی، داروهای در نظر گرفته شده از سوی درمانگران، اسامی خدایان را با خود داشتند مثل: داروی شمش[۸]. در مواردی نیز میان بیماری‌های جسمانی و روانی تفکیک قایل می‌شدند، به‌طوری‌که بیماری‌های روانی را بیشتر ناشی از عملکرد دیوان یا سحر و جادو می‌دانستند و برای آنها منشأ شیطانی قایل بودند. اما بیماری‌های جسمانی ممکن بود در شرایطی طبیعی‌تر حادث شود، هرچند عوامل آن ناشناخته بود[۹]. درمانگرانِ بیماری‌های جسمانی ناشی از عوامل طبیعی کاهنان بودند که به نوعی نقش پزشک عمومی امروزی را داشتند، و درمان امراض روانی را جادوگران و جن‌گیران انجام می‌دادند. هنگامی‌که نوع بیماری مشخص نبود، هر دو نوع درمانگر

برای درمان احضار می‌شدند و شیوه‌های درمانی آنها مکمل هم بود[۱۰]. بی‌تردید، جادو جنبه‌ای طبیعی از زندگی مردمان بین‌النهرین باستان بود، و به حوزهٔ ناموجهی تعلق نداشت. استفاده از روش‌های بی‌آزار و غیب‌گویی و فال‌بینی نوعی آرامش روحی - روانی را برای مردم به همراه داشت، و مسلماً همچنان که جادوی سودمند وجود داشت، جادوی پرگزند نیز بود. روش‌های غیب‌گویان در درمان بیماران شامل غیب‌گویی از روی امعاء و احشاء، نواختن و اجرای سرودهای خاص (فردی یا گروهی)، پخت و تهیهٔ غذاها و نوشیدنی‌های ویژه، تطهیر با روغن و تعبیر خواب می‌شد. این افراد پوشش خاصی نیز داشتند که آنها را مشخص می‌کرد[۱۱]. در شرق ایران انواع درمانگران بودند، که آنها را بر اساس شیوهٔ درمانی که به‌کار می‌بردند، به دسته‌های مختلف تقسیم می‌کردند. در بند ۶ اردیبهشت یشت پزشکان این‌گونه تقسیم می‌شوند: پزشکانی که به یاری دانش درمان می‌کنند؛ پزشکانی که با کارد درمان می‌کنند؛ پزشکانی که با گیاهان درمان می‌کنند و آن دسته که با منشره درمان می‌کنند[۱۲]. طبابت نیز گونه‌های مختلفی داشت از جمله: اهلایی‌پزشکی، آتش‌پزشکی، گیاه‌پزشکی، کاردپزشکی، داغ‌پزشکی و افسون‌پزشکی. آنجا نیز میان گیتی‌پزشک که کارش بی‌درد و رنج کردن تن بود از مینوپزشک که کارش بازداشتن مردمان از منش و گویش و کنش بد و راهنمایی آنها به منش و گویش و کنش نیک بود، افتراق دیده می‌شود[۱۳]. در بندهای ۳۶-۴۰ فرگرد هفتم وندیداد، به طور مفصل قوانین مربوط به پزشکان، اخلاق حرفه‌ای ایشان، شیوهٔ برخورد پزشک با بیمار، وظایف متقابل پزشک و جامعه، احراز شرایط پزشک برای جراحی، دستمزد پزشکان و ارتباط آن با طبقه، جایگاه اجتماعی و جنسیت بیماران به تفصیل آمده است[۱۴]. در متون پهلوی نیز اشاراتی به‌گونه‌های پزشکی شده است. مثلاً در کتاب سوم دینکرد می‌خوانیم: «تن‌پزشکی دو گونه است: یکی، پاییدن تن برای درست‌مانی و یکی به بهبود رساندن تن از بیماری است. به‌همان‌گونه، روان‌پزشکی (نیز دوگونه است: یک گونهٔ آن) در کار پاییدن (= مصونیت) روان از گناه است و (یک گونهٔ دیگرش) بهبود بخشیدن روان از گناه است»[۱۵].

مطالعهٔ عناصر شکل‌دهندهٔ طب عامیانه نه صرفاً پرداختن به فرهنگ روستایی و شبانی است و نه هرگز تخفیف دادن آن است تا حد جادوگری و کاربرد سحر و افسون. اما به

علت سوگیری‌هایی عقیدتی پیش پاافتاده و بی‌اهمیت، مطالعات مربوط به پزشکی مردمی اگر نگوییم تحقیر شده، دست‌کم مورد بی‌اعتنایی قرار گرفته است. فراهم آوردن شرایطی برای مطالعات روش‌شناختی و نظری ــ از ابعاد تاریخی و انسان‌شناختی ــ در مطالعه روی جوامع پیچیده نیز ضروری است. از بُعد تاریخی، این مطالعات برای تحلیل آنچه از نسل‌های پیشین منتقل شده است، آنچه به عنوان پزشکی مردمی از گذشته باقی مانده است، و همچنین مطالعهٔ راه‌های درمانی پذیرفته شده از سوی نسل‌های پی‌درپی، ضروری است. از آنجا که این مطالعات مسیری را میان ادوار تاریخی و ادوار اسطوره‌ای طی می‌کنند، بالطبع، مورخان حق رویکرد مجدد تاریخی به آنها را ــ هرچند نه همواره با تعیین تاریخ دقیق ــ خواهند داشت. در واقع، می‌توان گفت که پزشکی مردمی متشکل است از ارزش‌های جادویی و مذهبی در کنار ارزش‌های سنتی، اما در تقابل با پزشکی علمی و مدرسی رایج درهرزمان[۱۶]. با یک وارسی دقیق از داده‌های فرهنگ عامیانه، می‌توان افکار و اعمال اساسی مردم را از میان آنها استخراج کرد و مورد تحلیل قرار داد. به عنوان مثال، به دنبال ظهور اسلام و گسترش آن، نظام پزشکی نوینی شکل گرفت. این نظام همزمان با تکوین تمدن اسلامی در سرزمین‌های مختلف، با بهره‌گیری از سنت‌های پزشکی یونانی، ایرانی و هندی بنیان گذارده شد و به‌تدریج تکامل یافت. با آنکه این نظام به طب عربی یا طب اسلامی شهره گشت، از آنجا که دنیای عرب تقریباً هیچ نقشی در این نظام نداشت، و این نظام صرفاً با بهره‌گیری از سنن سایر ملل به‌ویژه ایرانیان، نسطوریان و یهودیان مسیر تکامل خود را پیمود، نام طب دورهٔ اسلامی صحیح‌تر به نظر می‌رسد. درهرحال طب اسلامی یا عربی در غالب موارد ادامهٔ همان طب یونانی محسوب می‌شد[۱۷].

با ظهور پیامبر اسلام هیچ تغییری در شکل و محتوای طب و طبابت شکل نگرفت، به مرور زمان بسیاری از توصیه‌های درمانی و بهداشتی در قالب حدیث به پیامبر اسلام منسوب شد که در کتاب‌های معروف حدیث تحت عنوان کتاب الطب می‌آمد. به مرور این مجموعه احادیث با مفاهیم طب یونانی همساز و هماهنگ شد، و تفاسیر صورت گرفته نظامی را به نام طب‌النبی شکل داد. در این دوران نیز همچنان اعتقاد به نیروهای ماوراء طبیعی نظیر جن و شیطان به عنوان علل بیماری‌ها و سحر و جادو و میانجی برای

درمان وجود داشته است[۱۸]. حضور چنین باورهایی در برخی آثار مکتوب با هر درجه از اعتبار علمی یا مردمی مشهود است. حتی اثر طبی ارزشمندی چون *فردوس‌الحکمه* برای درمان سخت‌زایی نوزاد به سحر و جادو و طلسم متوسل شده است، که البته این موضوع به‌خصوص در زمینهٔ بیماری‌های مرتبط با آبستنی و زایمان در سایر متون کهن پزشکی نیز غیرمعمول نبوده است[۱۹]. در واقع، اعتقاد و باور به طلسم و روش‌های عجیب و غریب به منظور درمان ناخوشی‌ها در سراسر اعصار میانی و در لابه‌لای آثار غیرپزشکی، نظیر کتاب‌های نجوم و افلاک، کتاب‌های فلاحتی و کشکول‌ها و غیره، فراوان به چشم می‌خورد[۲۰]. در کتاب *تنکلوشا* که از زبان پهلوی به عربی ترجمه شد و در سده‌های ۴ و ۵ق بار دیگر به فارسی برگردانده شد، می‌خوانیم: «روان مردمی از جمله جواهر روحانی است و او را مناسبت و علاقت تمام هست با نفوس افلاک و کواکب و همچنان‌که نفس فلکی را اثرات در کاینات نفس انسانی را نیز اثر باشد، و خاصه که نفس قوی باشد و به شهوات طبیعی آلوده نباشد و از این سبب اصحاب طلسمات عبادت‌ها کنند... اما منفعت طلسمات ظاهر است از بهر آنکه مقصود از طلسم یا دفع شر باشد چنان‌که دفع وبا کنند یا دفع قحط... یا از جهت قوی کردن حفظ...»[۲۱].

از چهره‌های بسیار معروف در حوزهٔ دانش کیمیا، علوم غریبه و به‌ویژه طلسمات که در روزگار اسلامی نقش تعیین کننده و مؤثری داشته است و بر حیات اجتماعی و فرهنگی ایرانی اسلامی تأثیر گذارده است، فیلسوف و کیمیاگر هلنی، بلنیاس بوده است[۲۲]. در منابع اسلامی از وی با نام‌هایی چون آبلونیوس، ابولونیوس، علوسوس، ابولوس، بلنیاس و بلیناس یاد شده است[۲۳]. از برجسته‌ترین مفسران آثار بلنیاس، جابر ابن‌حیان است که ظاهراً نخستین‌بار در *کتاب البحث* خود به *کتاب طلاسم* بلنیاس اشاره کرده و به نقد آن پرداخته است[۲۴]. شخصیت‌های برجستهٔ بسیاری طی سده‌های بعدی از آراء بلنیاس و نیز آراء مجعول منتسب به وی بهره برده‌اند، از جمله افرادی چون محمد بن احمد طوسی (سدهٔ ۶ق) در اثر خود به نام *عجایب‌المخلوقات*[۲۵] و یاقوت حموی در *معجم‌البلدان*[۲۶] از وجود مجسمه‌های طلسمی بلنیاس در شهرهای قسطنطنیه، تیسفون، همدان، قم، اصفهان، ارمنیه و گرگان خبر داده‌اند. به نوشتهٔ آنها، ساکنان این شهرها با آگاه شدن از شهرت طلسم‌های بلنیاس، او را برای زدودن بیماری‌های همه‌گیر و دفع

جانوران وحشی و حشرات موذی دعوت کردند[۲۷]. باورهای بهداشتی و طبابت‌های عجیب و غریب همچنان پایهٔ نگرش‌های عامیانه در خصوص مسائل بهداشت و سلامت بوده و هست. نوع چنین نگرش‌هایی را در آثاری چون کتاب *عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات* زکریا بن محمد قزوینی (سدهٔ ۷ق) طی تعاریف، مثال‌ها و حکایت‌های خواندنی می‌توان دید[۲۸]. چگونگی تکامل انسان در دوران جنینی و ارتباط آن با اجرام سماوی، ترتیب پیدایش حواس پنج‌گانهٔ انسان، نحوهٔ تولید اجزا و خواص آنها و اعتقادات همراه با آن از جمله مباحث این‌گونه آثار به‌شمار می‌رود[۲۹]. یکی از آثار قابل اعتنا که همانند یک دانشنامه بسیاری از روایات غیرمعمول و عجیب را در خود جمع کرده است، کتاب *بحیره* اثر محمد فزونی استرآبادی است، که مثلاً در فصلی با عنوان «در غرایب و عجایب تولدات انسان و حیوان» با استناد به آثار متقدم روایات غریبی از موجودات (انسان‌ها و حیوانات) عجیب‌الخلقه (مثلاً با ۲ سر یا چند دست و پا) و نحوهٔ تولد و رشد آنها ذکر شده است[۳۰].

هرچند چنین نگرش‌های عام طی سالیان دراز تا امروز در فرهنگ عمومی به شکل یک سنت متداول درآمده است، تأکید بر این جنبه‌های پذیرفته شدهٔ سنت، خطری را به دنبال خواهد داشت و آن غوطه‌ور شدن در سیر قهقرایی متون فرهنگ عامه است. از دیگر خطرات این بازگشت به عقب، تاریخ‌گریزی فرهنگ عامه‌شناسان است، چرا که آنها فرهنگ عامهٔ سنتی را یک مانع ثابت در نظر می‌گیرند. در این میان آنچه باعث مسأله‌ساز شدن پزشکی مردمی می‌شود، چگونگی دسته‌بندی آن و نیز مصادیقی است چون درمان عامیانه. خیلی از دانشمندان اعتقادی به این ندارند که فرهنگ عامیانه پایه‌گذار یک فرهنگ طبی کاملاً متمایز و مستقل از نفوذ نخبگان است[۳۱]. آنچه در این میان مشکل‌آفرین شده است ۳ عنصر موجود در تعریف پزشکی عامیانه است که دسته‌بندی آنرا تا حدودی غیرمنعطف می‌سازد: اول آنکه، سنت اغلب با بی‌تحرکی گره خورده است، درحالی‌که در هر سطحی از انتقال داده‌ها میان نسل‌ها، برخی عناصر جدید حفظ می‌شود و برخی دیگر کنار نهاده می‌شود و هر زمان یک انسجام جدید و یک تعادل نو حاصل می‌شود. بنابراین، باید نقش میانجی‌های فرهنگی را که برخی عناصر پزشکی رسمی معاصر را به پزشکی مردمی معرفی می‌کنند و برعکس، تأثیری را که پزشکی

مردمی بر پزشکی رسمی می‌گذارد، مشخص کرد. دوم آنکه، لازم است تعریف بسیار باریک‌بینانه از پزشکی عامیانه که به نوعی حوزهٔ شفاهی را ــ به عنوان عنصر وابسته به آن ــ مجزا می‌کند، کنار نهیم. پزشکی مردمی امروز نیز درست مثل پزشکی مردمی ادوار کهن، ترکیبی است از سنت‌های قدیمی که میان خانواده‌ها به صورت شفاهی انتقال یافته است، نظیر دعاهایی که برای شفا یافتن می‌خواندند یا دانش گیاهان درمانی، و نیز عناصری که از طریق کتاب‌ها و نوشته‌ها منتقل می‌شود. سرانجام آنکه، پزشکی سنتی را به‌طور منفرد نمی‌توان آموخت، بلکه، فقط در ارتباطش با سایر حوزه‌های دانش، به‌خصوص زیست‌پزشکی قابل تحصیل است.

مثالی دیگر از چنین تقسیم‌بندی‌های نادرست تخفیف دهنده، یکسری تمایزات یا همگون سازی‌هایی است که میان جادو و پزشکی از یک سو، و جادو و مذهب از سوی دیگر، صورت می‌گیرد. حقیقت این است که نمی‌توان یک تفکیک قطعی میان آنچه به مذهب تعلق دارد با آنچه به جادو تعلق دارد قائل شد. چنین تفکیکی، اگر از بیرون صورت گیرد، این خطر را دارد که مذهب را صرفاً از دیدگاه فردی نوعی توسل به عالم ماوراء طبیعی ببیند. از دیدگاه پزشکی عامیانه نیز به‌جا به نظر نمی‌رسد که همهٔ سطوح افتراق، به طرز اجتناب‌ناپذیر به هم متصل و مربوط شود. به عنوان مثال، در بسیاری از طلسم‌های درمانی در کنار عبادات مقدس مذهبی، اعداد، ارقام و جداول، توضیحات مکتوب (یا شفاهی) در خصوص نحوهٔ به‌کارگیری انواع گیاهان درمانی طی روزهای خاص از ماه بر اساس موقعیت اجرام سماوی و سایر دستورالعمل‌ها، وجود دارد[۳۲]. همهٔ اینها در حالی است که نزد مراکز آکادمیک، شاید به خاطر وقت بیشتر در تحقیقات، طب عامه را در همان چهارچوب شفاهی و نانویسا و مرموز (گرفتار در جادو و مذهب) محبوس می‌دارند و آغاز مکتوب شدن داده‌ها و ظهور درجاتی از نظم و ترتیب، شروع علم طب سنتی[(1)] در نظر گرفته می‌شود. با این دیدگاه، طب سنتی که دارای مکتب است، استاد و شاگرد دارد، فلسفه و نظریه دارد، روش تشخیص و درمان دارد، آزمون و خطا دارد، کاملاً مجزا از طب عامیانه است ــ هرچند در گذر زمان هر عنصر سنتی با مضامین

(1). traditional medicine

عامیانه درمی‌آمیزد. با چنین دیدگاهی، اگر فرهنگ عامیانه را صرفاً در موضوعات جادویی یا خرافی بجوییم، آنگاه چاره‌ای نیست که یافته‌های فرهنگ عامه شناسان را یا رد کنیم یا دربست بپذیریم. اما، با تغییر دیدگاه می‌توان مخزن فرهنگ عامه را نیز همچون هر منبع تاریخی دیگر ــ با این فرض که حاصل انگیزش‌های خاص خود است ــ نقد کرد. بنابراین، ملزم به پذیرش عقیدهٔ مردم‌شناختی رسمی مبنی بر نقطهٔ مقابلِ فرهنگ رسمی بودنِ فرهنگ عامه نیستیم.

طب خواص/ عوام

بر اساس آنچه گفته شد، همواره دو سد بزرگ در مسیر تحقیقات پزشکی عامیانه قرار گرفته است: یکی اینکه، برای مدت زمانی طولانی طب عامه به شکل خودکفا و فارغ از پزشکی علمی یا در برخی موارد خارج از بافت‌های معمول اجتماعی در نظر گرفته می‌شد و دیگر اینکه، دیدگاه شاخه‌ای از جامعه‌شناسی طبقات فرادست ــ که بر افتراق فرهنگی خود تأکید داشته‌اند ــ این بود که اعمال درمانی طبقات فرودست اجتماعی، بیانیه‌هایی مهجور از پزشکی علمی یا اعمالی بی‌تناسب بیشتر نیستند. از منظر چنین دیدگاهی، صحبت از اصطلاحاتی چون پزشکی عامیانه معنایی نخواهد داشت. با وجود این مشکلات، محققان ثابت کرده‌اند که نمی‌توان پزشکی عامیانه را کاملاً جدای از پزشکی علمی دانست. آنها نشان داده‌اند که از منظر بیماران تمسک جستن به هر دو نوع پزشکی، امری ناسازگار محسوب نمی‌شود. مثلاً، اغلب اوقات مریض برای تأیید تشخیص خودش از بیماری، ابتدا نزد پزشک می‌رود. اگر احساس کند که پزشک تردید دارد، نتیجه می‌گیرد که کشف بیماری در صلاحیت مرجع دیگری است و به دنبال درمانگر عام خواهد گشت. اغلب این بیماران پس از درمان به دست درمانگر (و روش‌های خاص وی)، مجدداً جهت تأیید تشخیص و درمان وی، نزد پزشک بازمی‌گردند. از منظر بیمار یک گذر دائم میان مرجع رسمی و غیررسمی وجود دارد که از سوی برخی محققان از آن با عنوان «خط سیر درمانی» یاد می‌شود[۳۳]. افزون بر این، چنان‌که تحقیقات جدید انسان‌شناختی نشان داده است، زیست‌پزشکی نیز از عناصر نمادین مستثنا نیست، عناصری که در مجموع قسمت اعظم پزشکی عامیانه را شامل می‌شود. در زیست پزشکی هم، سنت و انتقال شفاهی یافت می‌شود. بروکلیس و جونز برای تلفیق این دو نوع پزشکی الگویی

را ارائه داده‌اند به نام الگوی هسته/ پیرامون[1]. به اعتقاد ایشان طب خواص/ عـوام در واقع با یکدیگر پیوند و هم‌پوشی دارد، نه تضاد و گسستگی. یعنی، اصولاً آراء طبی از درون (هسته) شکل می‌گیرد و به بیرون (پیرامون) اشاعه می‌یابـد. پزشـکی نخبگـی (حرفه‌ای) و پزشکی مردمی در کنار یکدیگر طبی یکپارچه را شکل می‌بخشد که تحت سیطرهٔ یک ایدئولوژی طبی انعطاف‌پذیر و دامنه‌دار است، و به دو طبقـهٔ پزشـک (در مرکز) و درمانگر مردمی (در پیرامون) تقسیم می‌گردد[۳۴]. آراء پزشکی طبقات پایین‌تر نیز بخشی از پزشکی پیرامونی است. برای مثال، برای درمان نعوظ طولانی مـدت، یـا توصیه‌های روحی ـ روانی مثل فکر کردن به آلام یا اموات یا جانوران خطرناک تجویز می‌شود یا روش‌های عملی نظیر ریختن آب سرد بر آلت، مالیدن یخ یا آبغوره و فرو رفتن در آب سرد تجویز می‌شود[۳۵]. گاه نیز طلسماتی نظیر «طلسم الباه و الانعـاظ» توصـیه می‌شود، که آنرا براساس موقعیت صور فلکی و اجرام سماوی نظیر ماه و مریخ و زهره به‌کار می‌برند[۳۶]. این درحالی است که جز در موارد نادر و فوریت‌های پزشکی، طب نوین نیز از مشاوره‌های روانی و دستورالعمل‌های تحریکی مشابه مدد می‌جوید.

در الگوهای متعارف طبابت عامیانه، ۳ حلقـهٔ متمرکـز و منعطـف بـرای درمـان و درمانگران وجود دارد که عبارتند از: حلقهٔ پزشکی، حلقهٔ مذهبی و حلقهٔ مردمی. این حلقه‌ها هم به انواع درمانگران و منابع درمان اشاره دارد و هم به سبب‌شناسی بیماری‌ها. مثلاً در برخی مناطق خراسان اعتقاد بر این است که علت همه‌گیری زکام این اسـت که بیوه‌زنی به خطا حامله شده است و می‌خواهد طفل نامشروع خود را سر به نیست کند. یا آنکه اگر بیوه‌زنی را عقد کرده باشند ولی هنوز در خانه مانده و به شوهر نرفته باشد، در محله یا شهری که وی سکونت دارد بیماری زکام شیوع می‌یابد و اکثر مردم را مبتلا می‌سازد. البته خود زکام مرضی سودمند است، چرا که در کلهٔ انسـان کُخـی (کرمی) هست که زکام آنرا می‌کشد و اگر آدمیزاد به زکام مبتلا نشود و از بینی و چشم او آب نیاید، کله‌اش خشک و دیوانه می‌شود. وقتی فرد مبتلا به زکام شد باید کاغذی را لوله کند و در بینی خود فرو ببرد تا عطسه‌های پیاپی بزند و اجیر (هشیار) شود. ضمناً

(1). Core/ Penumbra

باید از خوردن شیرینی و ترشی و غذاهای چرب و خربزه و انگور بپرهیزد و اگر زکام او طول کشید آش اُماج با عدس بخورد، چون زکام از عدس و اُماج بدش می‌آید و فرار می‌کند[۳۷]. قابل ذکر است، در الگوی ارائه شده، رابطهٔ مکانی درمانگران و منابع درمانی پیوسته عوض می‌شود. مردم متعلق و محدود به یک طبقهٔ مجزا نیستند، یعنی این طور نیست که روحانیان فقط وقف عبادت، درمانگران فقط وقف طبابت و دهقانان یا شهرنشینان کم‌درآمد، فقط وقف عوام باشند. به عبارت دیگر، افراد طبق شرایط و نیازمندی‌ها از طبقه‌ای به طبقهٔ دیگر کوچ می‌کنند.

در این میان مشکلی که دائماً به طور ناخودآگاه پیش می‌آید، رابطهٔ میان پزشکی عامیانه با طبابت خانگی است. اهمیت طبابت خانگی از آن جهت است که نوعی مرکز پیشگیری، تشخیص، درمان و مدیریت دورهٔ نقاهت به شمار می‌رود. پزشکی عامیانه بخشی مهم از این طب خانگی است که بعداً جایگاهی همپایهٔ زیست پزشکی در نظام موازی پزشکی سنتی و نوین یافت. نوعی تداوم میان طبابت خانگی و تشبث به درمانگران عامه نیز وجود دارد. مثلاً تجویز دعاخوانی می‌تواند به یکسان هم در خانواده و هم از سوی درمانگر خارج از خانه صورت بگیرد. از سوی دیگر، این نوع طبابت یا حتی سایر طبابت‌های عام که در قالب اصطلاحاتی چون پزشکی موازی[(۱)] یا پزشکی منعطف[(۲)] یا پزشکی نامتجانس[(۳)] تعریف می‌شود، لزوماً سنتی نیست، اما اصطلاح بسیار مبهم عامیانه خواه ناخواه ذهن را به این سمت می‌کشاند. از مثال‌های بارز در این زمینه، می‌توان به زایش نوزاد و مراسم متنوع و پیچیدهٔ زایمان اشاره کرد که بازیگران اصلی آن همواره عبارت بوده‌اند از ۳ عنصر زنده و پویا و دارای حرمت که ارزش آنها با باورهای مذهبی، منطقه‌ای و قومیتی در کنار جهان‌بینی خاص هر اجتماع، عجین بوده است. این ۳ عنصر که تشکیل یک مثلث حیات‌بخش و مولد انسانی را می‌دهند عبارتند از: زائو (مادر)، نوزاد (فرزند) و ماما یا قابله (یاری‌رسان زایش). در فرهنگ ایرانی، قابله از چنان ارزش والایی برخوردار بود، که حتی بسیاری از فعالیت‌های ایزدبانوی ناهید در باور ایرانیان باستان نظیر پاک گردانیدن زهدان زنان و یاری رساندن به ایشان برای زایمان، مشابه

(1). parallel medicine (2). soft medicine (3). hetero medicine

وظایف قابله‌ها بوده است[۳۸]. نزد ایرانیان اعتقاد به ناپاکی زنان تا ۴۰ روز پس از زایمان رایج بود، و همین امر بر لزوم تطهیر ایشان تأکید داشته است[۳۹]. به همین سبب، قابله‌ها یا ایزد بانوان زمینی شایستهٔ ستایش بسیار بوده‌اند[۴۰]. همین نگاه باعث می‌شد که نقش قابله‌ها صرفاً به زایمان و مراقبت از زائو و فرزندش محدود نشود، بلکه گاه بـه عنـوان یک جادوپزشک، هم درمانگر و هم رمانندهٔ موجودات وهمی زیانکار به شمار می‌آمدند. باور به این موجودات وهمی زیانکار از قبیل آل، ام صبیان و جن در اطراف زن زائـو و نوزادش، اعتقاد رایجی نزد ایرانیان بوده است. بنابراین، استفاده از شیوه‌های جـادویی برای دور کردن این موجودات و باطل ساختن جادوی ایشان حین زایمان یا پس از آن جزئی از برنامهٔ کاری قابله‌ها بود، و از آنها انتظار می‌رفت ضمن آشنایی با این شیوه‌ها زائو یا نوزادش را از گزند این موجودات ماورائی محفوظ دارند یا در صورت گرفتار شدن، آنها را از جادوی این موجودات رهایی بخشند. روش‌های عملی قابله‌ها طی مراسم زایمان را می‌توان در قالب رفتارهای حرفه‌ای، روش‌های فنی و تحریکی، گیاه‌درمانی، آیین‌های جادویی و باورهای مردمی دسته‌بندی کرد. از جمله رفتارهای حرفه‌ای قابله‌ها اینکه: گاه قابله بالای سر زائو می‌نشست و دستان خود را ۳ مرتبه به هم می‌زد به این نیـت که موجودات وهمی زیانکار بترسند و اتاق زائو را ترک کنند[۴۱]. گاهی در مواجهه با زنان سخت‌زا، قابله کفش‌های خود را بالای سر زائو به هم می‌کوبید تا مقداری از گرد و خاک آن بر سرش بریزد تا موجب تسریع در زایمان شود[۴۲]. دربارهٔ روش‌های فنی و تحریکی می‌توان از این موارد یاد کرد: مالش دادن شکم زائو با روغن، تحریک کانـال زایمـان، وادار ساختن زائو به محبوس کردن نفس در سینه، مجبور کردن زائو بـه دمیـدن در شیشه یا نی قلیان، ایجاد حالت تهوع در زائو مثلاً با قرار دادن موی قابله در دهـان او و تجویز برخی خوراک‌ها به منظور تحریک و تسریع امر زایمان[۴۳]. گیاهانی چون زعفران، اسطوخودوس و گل‌گاوزبان برای تحریک زایمان یا کاهش درد آن به‌کار برده می‌شد[۴۴]. یکی از گیاهان معروف برای تسریع زایمان، پنجهٔ مریم بوده است. اعتقاد بر این بـود که با انداختن این گیاه در آب، تا باز شدن گیاه در آب، زائو فارغ خواهد شد. گاه نیـز آب گیاه پنجهٔ مریم را به زائو می‌خوراندند[۴۵]. استفاده از جادو یکی دیگر از ابزارهـای قابله‌ها بوده است. این کار شامل برخی اعمال و نیز برخی اوراد می‌شده است. به عنوان

مثال قابله پیش از زایمان برای دور کردن ترس و چشم‌زخم از زائو چند مهرهٔ رنگی و یک پنجهٔ خشک شدهٔ گرگ را روی گردن و دستان زائو می‌آویخت و یا یک قیچی را زیر لحاف وی قرار می‌داد و معتقد بود این کار هم درد زائو را قطع می‌کند و هم زایمان را سرعت می‌بخشد[۴۶]. از اوراد هم برای کمک به زائو استفاده می‌شده، مثلاً در ارتباط با اعتقاد به حضرت خضر و حضرت الیاس وردی به این مضمون خوانده می‌شد: «یا خضر و یا الیاس، این بنده از اون بنده خلاص». که منظور رهایی مادر از جنین در داخل رحمش بوده است[۴۷]. استفاده از عقاید مذهبی و باورهای فرهنگی از دیگر روش‌های درمانی قابله‌ها بوده است. مثلاً از آنجا که مردم اعتقاد داشتند تا حضرت علی بر بالین زائو حاضر نشود، وی فارغ نخواهد شد، پس قابله پشت سر زائو می‌نشست و از او می‌خواست تا عبارت «یا علی» را فریاد بزند[۴۸]. همچنین، به دستور قابله، یکی از مردان خانواده به پشت بام می‌رفت و اذان سر می‌داد. مردم نیز که با این اذان بی‌وقت آشنایی داشتند، زائو را دعا می‌کردند تا زودتر فارغ شود[۴۹]. از دیگر وظایف قابله‌ها انجام سقط و درمان نازایی بوده است. قابله برای سقط از ابزاری میل مانند یا چوبی تراشیده که ضخیم‌تر از بیخ خیار بود، استفاده و آنرا در رحم زن فرو می‌کرد. سپس سر دیگرش را با بندی به ران او می‌بست و چوب را یکی دو هفته در موضع باقی می‌گذاشت تا خون حیض گشوده شود[۵۰]. روش دیگر این بود که با قلابی پوست نطفه را در رحم می‌ترکاند یا آنکه زالو به رحم زن می‌انداخت[۵۱]. به جز این روش‌های طبی، از روش‌های جادویی به‌خصوص در نازایی‌ها یا در زنانی که نمی‌توانستند جنین را در رحم خود نگهدارند و آنرا سقط می‌کردند، برای حفظ جنین یا بارداری استفاده می‌شد. یکی از رایج‌ترین این روش‌ها قفل کردن کمر زن آبستن بوده است. این روش درمانی که بیشتر جنبهٔ نمادین داشت، چنین بود که قابله به دور کمر زنی که در دورهٔ حاملگی دچار خون‌ریزی می‌شد و احتمال سقط می‌رفت، بندی می‌پیچید و دو سر آنرا از داخل حلقهٔ قفل کوچکی می‌گذراند و گره می‌زد. سپس کلید قفل را زیر ناودانی و رو به قبله می‌آویخت و چنین وانمود می‌کرد که آنرا پشت کوه قاف انداخته است. قابله قفل را در یکی از روزهای آخرین هفتهٔ ماه نهم آبستنی زن یا پس از زایمان، از کمر وی باز می‌کرد. قابله‌های یهودی در تهران، کمر زن آبستن را با ریسمان ابریشمی ۷ رنگ و قفلی که به آن

طلسم‌هایی کنده‌کاری شده بود، می‌بستند[۵۲]. قابله‌های مسلمان ۷ آیه از سورهٔ یس را که هریک با کلمهٔ مبین پایان می‌یافت، می‌خواندند و در قفل می‌دمیدند[۵۳].

فلسفهٔ طب عامه

نکتهٔ بنیادین این است که ذهنیت کل‌نگر از بدن بر همهٔ اشکال پزشکی عامیانه تأثیر می‌گذارد. در این ذهنیت نه تنها اعضای مختلف بدن مستقل از یکدیگر انگاشته نمی‌شوند، بلکه جزئی از کل طبیعت و نظام کیهانی به حساب می‌آیند. سلامتی یک وضعیت تعادل در نظر گرفته می‌شود که همواره بر این نظام پیچیده از روابط ناپایدار حاکم است، و درمان اغلب شامل برگرداندن ثابت و تعادل از دست رفته است. به عنوان مثال، برای آرام کردن سردرد نشأت گرفته از گرمای زیاد، پاشویه با آب سرد توصیه می‌شود. بعد دیگر ذهنیت کل‌نگر وحدت زمان و مکان برای بدن است، چنان‌که در جوامع سنتی دیده می‌شد این وحدت زمان و مکان یکی از ویژگی‌هایی بود که درمانگران سنتی را از پزشکان متمایز می‌ساخت. درواقع، آنها صرفاً متخصص بدن بیمار نبودند، بلکه متخصص در فنون دیگری بودند که بدن هم جزئی از آنها محسوب می‌شد. آنها نوعی استعداد ذاتی داشتند به‌طوری‌که درمانگر یک دهکده ممکن بود یک کشاورز یا یک صنعتگر باشد که صاحب مهارت و زبردستی بوده است. افزون بر این، از آنجا که به همان محیط اجتمایی ـ فرهنگی بیماران تعلق داشت، زبان خود بیمار را برای برقراری ارتباط با وی به‌کار می‌برد. بنابراین، با معرفی بیمار به نظام اجتماعی موجود، همزمان حقوق و وظایف بیمار و معنای ناخوشی به وی تفهیم می‌شد. سرانجام آنکه، درمانگر با قرار دادن بدن در مرکز بیماری آنرا مستقیماً و بی‌واسطه درک می‌کرد ــ برخلاف پزشکان که از بدن فاصله می‌گیرند ــ و درد و نشانه‌ها را همراه با بیمار تجربه می‌کرد. نوع دیگر از درمانگران که طرز تفکر کل‌نگر داشتند، همان درمانگران زبان‌باز و دعانویس بودند که معمولاً به عنوان دوره‌گردان محصولات معجزه‌آور و تعویذات و سر دعا، در جشن‌ها و سایر مراسم فعالیت می‌کردند. ایشان گاهی طی یک سلسله شیرین‌کاری‌های عجیب و غریب در مناسک ایفای نقش می‌کردند.

همواره، در طبابت‌های سنتی، بدن مرکز عالم است. نوعی رابطه میان انسان و محیط

زندگی او وجود دارد. علاوه بر طبیعت خاکی، موضوعاتی چون آب و هوا، فصول، صور فلکی و منطقةالبروج و مهم‌تر از همه تأثیر حرکات ماه بر روی هر چیز، از رشد و تولید مثل گرفته تا هر جنبشی در جهان، نیز مد نظر است. چنین روابطی میان بدن و کیهان خیلی فراتر از یک تأثیر ساده بوده است. به نوعی، بدن گیاهی در نظر گرفته می‌شد که شره‌اش بیانگر اخلاط است. این گیاه نیز فراتر از یک گیاه بود و در حقیقت، نقطهٔ کانونی کیهان قلمداد می‌شد. چنین نظریه‌پردازی می‌شود که همواره اصول تشابهات موجود، در قالب نشانه‌ها، در کنار پزشکی مردمی است. عناصر این نشانه‌های طبیعت و ذات آنها نظیر رنگ، شکل، بو، گرمی، رطوبت و غیره، رابطه‌ای عمیق با بدن انسان برقرار می‌کند، که دلالت بر این حقیقت دارد: یا با آن رابطه‌ای نحس و شوم دارد یا رابطه‌ای مبارک و میمون. در چنین نظام‌هایی سلامتی یک وضعیت نامتعادل است که همواره در حال بازسازی است، از یک سو میان بدن انسان و کیهان و از سوی دیگر میان جامعه و جهان هستی. در این تفکر، از درمان مهم‌تر، در همان وهلهٔ اول، لزوم پیشگیری از عدم تعادل است. همین پیشگیری عنصری بس مهم در پزشکی عامیانه است، اما مسألهٔ پیشگیری بیشتر مرگ است تا بیماری‌های خاص. پیشگیری، در واقع، هماهنگی زندگی است با طبیعت، سازگاری با فصول و درعین‌حال برخورداری از هماهنگی نمادین. اصل دیگر پیشگیری، تغذیهٔ مناسب است که نیاز به پزشک را برطرف می‌سازد. هرچند، منظور از تغذیهٔ مناسب جذب غذاهای نیروزاست، هضم غذاهایی که به نظر برای بدن مضرند نیز مدنظر است. در مجموع، راه کسب تعادل در بدن پرهیز از همهٔ مواد زاید است. برای همین است که همواره به عنوان یک اصل در پیشگیری، میانه‌روی توصیه می‌شود. علاوه بر این، فلسفهٔ طبابت عامیانه را برخی عناصر انتزاعی و دیدگاه‌های اعتقادی و قومیتی شکل می‌بخشد که به برخی از آنها اشاره می‌شود:

الف ـ سبب‌شناسی بیماری‌ها

اولین گام در مطالعات و تحقیقات قوم‌پزشکی آموختن این است که مردم چگونه معضلات بهداشتی را تعریف و دسته‌بندی و برچسبی خاص را اتخاذ می‌کنند. براساس هر فرهنگ خاص، عناصر زیر ممکن است پایهٔ طبقه‌بندی و نام‌گذاری معضلات بهداشتی

باشد: علت یا سبب بیماری‌ها، ناقل یا حاملان بیماری یا عوامل بیماری‌زا، اعضای دیگر بدن و نشانه‌های بیماری؛ یا ترکیبی از همهٔ اینها. خیلی از این موضوعات و دانستنی‌های بومی بهداشتی، معمولاً به شکل سینه به سینه و شفاهی از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود که بسیاری از آنها در قصه‌های عامیانه مشهود یا مستتر است. در این قصه‌ها انواع پیام‌های بهداشتی از روش‌های پیشگیری از ناخوشی‌ها و آسیب‌های جسمانی گرفته تا راه‌های درمانی و تسکینی به چشم می‌خورد. قصه‌های جنی شده‌ها و دیوانگان، مشکلات آبستنی و داستان‌هایی از کچل‌ها و کچلی‌ها در کنار قصه‌های مرتبط با داروها و درمان‌های گوناگون، عمده مضامین قصه‌های ایران را که به نوعی مسائل بهداشتی در آنها مطرح شده است، تشکیل می‌دهد. شربت‌ها و داروهای خواب‌آور، اثرات درمانی و معجزه‌آسای میوه‌ها، برگ‌ها و شاخه‌های درختان، داروهای عجیب مثل گوشت حیوانات اهلی و وحشی یا مغز سگ، درمان نابینایان، درمان قوز، درمان دیوانگان و درمان کچلی از جمله موضوعات قصه‌های ایرانی است[۵۴]. در این میان قصهٔ برادر و مادری که از شدت گریه کور شده‌اند و با روغن جادویی شفا می‌یابند[۵۵]. سیب سحرآمیز که باعث آبستن شدن ملکه می‌شود[۵۶]؛ تجویز ماهی قرمز به عنوان داروی کوری پادشاه[۵۷] یا نجات مرد از کچلی با شستن وی توسط دختر جوان[۵۸] از معروف‌ترین قصه‌ها در این زمینه‌هاست. در همهٔ فرهنگ‌ها در سراسر جهان، مردم تلاش می‌کنند تا شناختی از معضلات بهداشتی پیدا کنند و علت و منشأ بیماری‌ها را بیابند. بالطبع، تنوع فرهنگ‌ها و قومیت‌ها باعث شده است انواع دیدگاه‌ها در خصوص سبب‌شناسی بیماری‌ها و ناخوشی‌ها وجود داشته باشد. این دیدگاه‌ها ممکن است منشأ طبیعی، اقتصادی، اجتماعی، روان‌شناختی یا ماوراء طبیعی برای علل بیماری‌ها قائل باشند. از جمله علل طبیعی می‌توان به محیط و آب و هوا اشاره کرد. سایر عوامل مطرح عبارت است از: سن و سال، ارث و توارث، ذات و طبیعت فردی و نیز جنسیت افراد. مجاورت و تماس با عوامل طبیعی و تأثیر غذاهای خاص و عادات تغذیه‌ای از دیگر علل محیطی محسوب می‌شود. نقش اقتصاد و به‌ویژه فقر در بروز بیماری‌ها عاملی است غیرقابل انکار. عوامل روان‌شناختی به‌ویژه شرایط روحی مثل عصبانیت و پریشان حالی نیز در بروز بیماری‌ها دخیل است. در عالم اندیشه‌های ماورائی روح و جادو عاملان ایجاد بیماری و ناخوشی به شمار می‌رود.

جادو[1] یکسری اعمال غیرعادی است که به منظور کسب منفعتی نظیر پول، جلب نظر یا محبت، تنبیه، انتقام یا حمایت صورت می‌گیرد. این اعمال ممکن است از منظر یک ناظر غیرمنطقی بیاید و رابطهٔ جادوگر با عوالم غیب غیرقابل قبول باشد. در حوزهٔ پزشکی واژهٔ دیگری اهمیت یافت و آن سحر[2] بود. بدین معنی که جادوگران صرفاً اعمال مشخص جادویی به نیت‌های افسونگری انجام می‌دهند، اما ساحران یا جادوپزشکان با آنکه بیشتر جهت انجام نیات شرورانه و آسیب‌رسان تعلیم یافته‌اند تا اعمال شفابخشی و حمایتی، با وجود این، نقشی مهم در خنثی‌سازی سحر و جادوی قربانیان مسحور شده به منظور حمایت از آنها و شفا و بهبودی ایشان ایفا می‌کنند. در خصوص روش‌های درمانی نیز می‌توان تقسیم‌بندی‌های متفاوتی براساس دیدگاه‌های فرهنگی و قومیتی قائل شد درمان‌های فردی مثل انواع قرنطینه‌ها یا درمان‌های جمعی مثل رقص‌های آیینی دسته‌جمعی از جملهٔ این روش‌هاست[۵۹].

ب ـ نمادپردازی و نشانه‌ها

همواره تمایلی وجود دارد مبنی بر اینکه نظام‌های طبی سنتی را در یکسری دسته‌بندی‌ها و طبقه‌بندی قرار دهند. در این میان همیشه جنبه‌های مهمی مغفول می‌ماند، مثل جنبه‌های تجربی و نمادین. اگر تکیهٔ محقق صرفاً بر کارایی و منطق نسخ و تجویزهای دارویی در پزشکی عامیانه باشد، بی‌تردید موانع زیادی بر مسیر تحقیق سبز خواهد شد. از سوی دیگر، توجه صرف به ابعاد نمادین دستورات و تجویزها باعث محبوس شدن پزشکی عامیانه در قالبی عجیب و متفاوت بدون در نظر گرفتن ابعاد تجربی آن می‌شود. درواقع، ابعاد نمادین و تجربی غیر قابل تفکیک از هم است. شاید همین همزیستی است که پزشکی عامیانه را مستحکم، ماندگار و دارای ظرفیت پذیرش تغییرات کرده است. به عنوان مثال، دعاخوانان برای درمان در نظام روابط شفاهی میان بیمار و درمانگر قرار می‌گیرند. هرچند، در بسیاری از موارد این تعریف برای دعاخوانی کافی نیست و رفتارهای ایما و اشاره‌ای یا مالشی مثل لمس نواحی بیمار یا دمیدن بر این نواحی

(1). witchcraft (2). sorcery

نیز صورت می‌پذیرد. مثال دیگر، استفاده از نوشته در پزشکی عامیانه است. روشی که فرد به این نوشته‌ها مراجعه می‌کند درست همان است که در زیست‌پزشکی اجرا می‌شود، یعنی برای تأیید یا تکمیل اطلاعات. البته، گاه نیز با آن متفاوت است. در این موارد این نوشته‌ها همچون تعویذ حمل می‌شوند و به عنوان امانت‌دار و ضامن قدرت با دقت مراقبت می‌شوند. این دعاها به صورت کتابچه‌های بسیار کوچکی حمل می‌شوند که مثلاً شامل ادعیه علیه طاعون، زایمان آسان، ضد چشم‌زخم، دفع آل و بختک یا ممانعت از مرگ ناگهانی است. به منظور استفادهٔ دائم از این دستورالعمل‌ها و نوشته‌ها، دعاها باید همراه بیمار حمل شود. اشتباه اینجاست که درصدد برآییم تا دلالت‌های درمانی سنتی را در تقسیم‌بندی‌های زیست‌پزشکی از ناخوشی‌ها وارد سازیم. ویژگی مهمی که نظام‌های پزشکی سنتی دارد و آنها را از زیست پزشکی متمایز می‌کند، این حقیقت است که تمایل آنها بیشتر بررسی نشانه‌های بیماری است تا خود بیماری. از جمله خصایص ملموس عناصر طبیعی، اثر آنها به عنوان یک خصیصهٔ درونی است و نشانه‌ها یک خصیصهٔ بیرونی بدن که ماحصل برهم خوردن تعادل آنهاست، محسوب می‌شود. ازاین‌رو، عجیب نخواهد بود اگر تب درمان شود. هر چند زیست‌پزشکی صرفاً به منشأ طب توجه دارد، یکی از ویژگی‌های پزشکی عامیانه این است که برای خودِ تب اهمیت قائل است، بر قدرت‌های حاکم بر آن تمرکز دارد، در مورد آن به بحث می‌پردازد، با آن صحبت می‌کند و در عمل به آن معنی می‌بخشد و چه‌بسا رنج حاصل از آنرا مطبوع‌تر می‌سازد. از سوی دیگر، باید دو دیدگاه متفاوت از سبب‌شناسی بیماری‌ها در پزشکی مردمی را در نظر داشت: علل با منشأ خارجی و علل با منشأ داخلی. درمان نیز اغلب به‌طور خود به خود با این سبب‌شناسی ارتباط می‌یابد، همزمان تعادل بدن را بازمی‌گرداند و اخلاط ناسالم را دفع می‌کند. پس، برای گروهی یکسان از نشانه‌ها درمان‌های متعدد با خاستگاه مدروکات داخلی و خارجی وجود دارد. به عنوان مثال، بیمار همزمان با مصرف نسخ دارویی گیاهی، تحت درمان با دعاهای نجات‌بخش به منظور رهایی بدن از بیماری قرار می‌گیرد[۶۰]. بنابراین، بسیار سودمندتر است، به جای آنکه سعی شود پزشکی عامیانه را در یک سوی دسته‌بندی‌های مجازی محبوس سازیم، بر روی تنوعات آن متمرکز شویم و به بررسی چگونگی توانایی سازگاری این نظام طبی

و نیز نحوهٔ تلفیق عناصر خارجی در آن ــ بی‌آنکه هماهنگی خود را از دست دهد ــ بپردازیم.

ج ـ بیماری و ناخوشی

یکی از عمده‌ترین تناقض‌ها که مفهوم آن در فرهنگ‌های مختلف متفاوت است، در اصطلاح مجزا، اما متشابه، بیماری و ناخوشی است. در یک الگوی شناخته شده، منظور از بیماری آن دسته از معضلات بهداشتی زیست‌شناختی است که عینی و عالمگیر است. مثل عفونت‌های ویروسی یا باکتریایی یا مثلاً شکستن بازو. ناخوشی هم به آن دسته از مفاهیم خاص فرهنگی و تجربیات وابسته به آنها که نمود آن به صورت یک معضل بهداشتی است، اطلاق می‌گردد. بدین‌سان، ناخوشی درواقع درک شخصی و تجربیات زندهٔ هر فرد از حالات مرضی و ناخوش احوالی است که صرفاً محدود به بیماری نمی‌شود. پس، برخلاف بیماری که پدیده‌ای است زیست‌شناختی، ناخوشی شامل ابعاد اجتماعی و روان‌شناختی بدحالی می‌شود. اتفاقاً، همین تفکیک قائل شدن میان بیماری و ناخوشی بود که سازمان بهداشت جهانی را به سمت ارائهٔ تعریفی نسبتاً دقیق از سلامت رهنمون شد. به این معنا که سلامت صرفاً نبود بیماری نیست، بلکه احساس خوب بودن از لحاظ جسمی، روانی و اجتماعی است[۶۱(۱)]. درک مفهوم سلامت و سالم بودن یا نبودن کاملاً بستگی به چهارچوب فرهنگی تعیین شده برای طبیعی بودن دارد. هنگامی‌که مردمانی خود را ناخوش قلمداد می‌کنند، یعنی در تقابل با سطوح و چهارچوب‌های فرهنگی تعریف شده از طبیعی بودن و نشانه‌ها و شرایط آن قرار گرفته‌اند. این قضیه در دید یک اجتماع دربارهٔ یک فرد ناخوش نیز صدق می‌کند. اصطلاح بسیار مهم دیگر در اینجا، قوم پزشکی[(۲)] است. باورها و اعمالی که در منطقه‌ای مشخص در رابطه با بیماری‌ها و ناخوشی‌ها وجود دارد و خود محصول توسعهٔ فرهنگ بومی همان منطقه است، طی مطالعات فرهنگی که روی ناخوشی‌ها صورت گرفته است، قوم‌پزشکی خوانده می‌شود. به عقیدهٔ هوراسیو فابرگا، یک ناخوشی، منشأ آن، مکانیسم آن، شمای توصیفی آن، درمان آن و چاره‌جویی

(1). World Health Organization (2). ethno medicine

برای آن، حادثه‌ای محسوب می‌شود که دارای مشخصات فرهنگی است. بر این اساس او قوم پزشکی را چنین تعریف می‌کند: «دانش قوم‌پزشکی مطالعهٔ این است که چطور اعضای فرهنگ‌های مختلف دربارهٔ یک ناخوشی تفکر می‌کنند و خود را نسبت به نظام درمانی و سازمان اجتماعی مرتبط با آن سامان می‌دهند»[۶۲]. در واقع، قوم‌پزشکی مطالعهٔ چگونگی احساس سلامت یا رنجوری فرد بیمار بر پایهٔ تجارب جسمانی و اجتماعی است، در کنار انواع ارتباط‌های شفابخش جسمانی و زبانی که بیمار، خانوادهٔ او، جامعهٔ او، دولت او، سرزمین او و کلاً دنیای او را دربرگرفته است[۶۳]. در این شرایط است که می‌توان برخی بیماری‌های وابسته به فرهنگ[(1)] یا متأثر از فرهنگ را که هیچ‌گونه پایه یا استدلال واضح علمی برای آن نمی‌توان یافت، تا حدودی درک کرد. باد زدگی (نوعی جن‌زدگی) در نواحی جنوبی ایران و سواحل خلیج فارس از این دست است. تسخیر روح و جسم فرد باد زده یا اهل هوا توسط جن‌بادهای متنوع با ویژگی‌ها و قدرت‌های مخصوص به خود و اعتقاد عمیق به قدرت‌های ماورائی این بادهای عمدتاً خبیث منجر به بروز علائمی جسمانی و روانی در بیمار می‌شود. علائمی که بسته به نوع باد فرق می‌کند، نظیر حملات قلبی (باد مَتوری)، سردرد و چشم‌درد (دینگ مارو)، کمردرد یا خون‌ریزی رحم (بومریوم)، بی‌حرکتی و افسردگی عمیق (دای کتو). گاه نیز حالات رعشه، جنون، داد و فریاد، خودزنی (ناشی از باد می‌یاسا) از علائم آن است[۶۴]. معمولاً این جن‌بادها که می‌توانند هر نیروی وهمی و خیالی (چه مثبت چه منفی) از دیو و پری گرفته تا ارواح نیک و بد، باشند، به درون جسم طبقات فرودست اجتماع که از نظر اقتصادی و اجتماعی اوضاع نابسامان و تضعیف شده‌ای دارند رسوخ کرده آنرا مسخر می‌سازد[۶۵]. باد زدایی یا دفع و دور ساختن این بادها که به آنها زار نیز گفته می‌شود، در تخصص درمانگرانی است که در این زمینه شایستگی و تخصص دارند و به آنها بابازار یا مامازار و بابانوبان یا مامانوبان می‌گویند[۶۶]. اگر این درمانگران موفق به پایین کشاندن باد از مرکبش (یعنی فرد بیمار) و دفع آن شدند، بیمار هویتی تازه یافته و به جرگهٔ اهل هوا می‌پیوندد، اما اگر این توفیق حاصل نشد، بیمار به حال خود وانهاده شده و از اجتماع دور نگهداشته

(1). cultura bounded disorders

می‌شود که اصطلاحاً به وی تَهرَن می‌گویند[۶۷]. از زمانی که اصطلاح قوم پزشکی برای اولین‌بار به‌کار رفت، تنها به نظام‌های بهداشتی جهان غیرغرب توجه شد و این اصطلاح نوعی مترادف برای طب عامیانه، پزشکی مردمی و حتی طب بدوی[(1)] شد، که البته اصطلاح اخیر دیگر به کار نمی‌رود. علت این نوع نگاه به قوم‌پزشکی در آغاز بیشتر متأثر از عقاید قوم‌محور بود. باید دقت کرد که دانش نوین زیست‌پزشکی یا همان پزشکی غربی که رویکردی است مبتنی بر دانش جدید غرب و تأکید آن بر فناوری‌های تشخیصی و درمانی امروزی است، خود نوعی قوم‌پزشکی محسوب می‌شود. بنابراین، آنچه امروزه از این اصطلاح مستفاد می‌شود، صرفاً نظام‌های طبی بومی و منطقه‌ای نیست، بلکه همهٔ انواع نظام‌های موجود در سراسر جهان را شامل می‌شود. یکی از اساسی‌ترین عناصر در حوزهٔ قوم‌پزشکی نگاه مردم هر اجتماع به موضوعیتی به نام انسان است. برخی انسان را یک مجموعهٔ جسمانی واحد می‌دانند، متشکل از تن یا جسم و بالطبع همهٔ نگرش‌ها از جمله دیدگاه بهداشتی در متن جامعه حول این تن می‌گردد. هرچند نظام زیست‌پزشکی گرهی عمیق با جسم فردی انسان خورده است، بسیاری از فرهنگ‌ها این جسم را بخش جدایی‌ناپذیر از کل جامعه می‌دانند و نقشی ویژه هم برای ذهن قائل‌اند. این تفاوت‌ها در نگاه‌های فرهنگی باعث شده تا تعاریف گوناگونی از جسم مرده و جسم زنده وجود داشته باشد. مثلاً در برخی جوامع مرگ مغزی معرف مرگ جسمانی است حتی اگر قلب در حال تپش باشد، درحالی‌که در جوامع دیگر این نفر نیست که ملاک مرگ و زندگی است، بلکه این قلب است که نقش تعیین کننده دارد.

درمانگران و روش‌های درمانی

یکی دیگر از ارکان هر نوع نظام بهداشتی، نقش فردی است به نام درمانگر. در یک نگاه کلی همهٔ افراد درمانگر هستند، چرا که در برخورد با اولین نشانه‌های بروز هرگونه مشکل بهداشتی اولین اقدام در مسیر بهبودی از سوی خودِ فرد صورت می‌گیرد. اما در همهٔ فرهنگ‌ها برخی افراد به خاطر داشتن توانایی‌هایی ویژه در تشخیص و درمان

(1). primitive medicine

معضلات پزشکی، شناخته شده هستند. در فرهنگ‌های مختلف چند معیار مشخص برای درمانگران وجود دارد مثل: برگزیده بودن از سوی اجتماع، دارا بودن آموزش‌های لازم، دارا بودن اعتبار منطقی و آیینی، شناخته شدن به عنوان یک شخصیت حرفه‌ای، دریافت حق‌الزحمه در ازای این فعالیت. از معروف‌ترین این درمانگران می‌توان از ماماهای محلی، شکسته‌بندها، عطارها، شمن‌ها و غیره نام برد. در جوامع ساده از لحاظ فناوری مثل طوایف و قبایل، این شمن‌ها هستند که نقش درمانگر را ایفا می‌کنند. در این جوامع، نظام پزشکی در تلفیق با مذهب محلی است و حتی گاه، غیر قابل تفکیک از آن است. این درمانگر مرد یا زن (شمن) نقش محوری در مناسک و اعمال دینی ایفا می‌کند. او یک واسطه میان عالم بشری و عالم ارواح است، میان زندگی و مرگ، میان اجتماع حیوانات و جامعهٔ بشری. قدرت پیشگویی و غیب‌گویی شمن با کمک ارواح باعث می‌شود تا بسیاری از نقش‌های آیینی و دینی را شخصاً برعهده گیرد. او علاوه بر اینکه درمانگر است، فال‌بین و معبّر نیز هست. از نظر افکار عامه، او توانایی درنوردیدن مرزهای موهن زمان و مکان را دارد، می‌تواند به گذشته سفر کند و با ارواح تماس برقرار سازد. او در مراحل گذار زندگی از قبیل بلوغ، ازدواج و غیره، در فعالیت‌های فصلی و دوره‌ای، در اوضاع و احوال بحرانی نظیر قحطی‌ها، همه‌گیری‌ها، جنگ‌ها و موارد مشابه به طایفه و قبیلهٔ خود خدمات‌رسانی می‌کند و از آنها در مقابل رفتارهای تهاجمی سایر شمن‌ها یا ارواح خبیث محافظت می‌کند. تأثیر عمیق نمادین شمن‌ها به خاطر نقش درمانی آنها در اجتماع از ابعاد فرهنگی، روان‌شناختی و دین‌پژوهی قابل بررسی است. شمن برای یافتن سرمنشأ بیماری یا ناخوشی به اعمال جادویی دست می‌زند، چرا که روح فرد بیمار دزدیده شده یا دچار سرگردانی گشته است؛ یا شیئی جادویی وارد بدن وی شده است، و حتی ممکن است فرد تحت انقیاد ارواح متخاصم قرار گرفته باشد. گم‌گشتگی روح با یک سری علائم نظیر عدم هشیاری، اغما، تب شدید یا هذیان‌گویی همراه است. مزاحمت سایر ارواح خبیث هرچند مسبب اختلالات جسمانی است، باعث از دست رفتن هشیاری نمی‌شود. شمن با احضار ارواح، به کمک رفتارها و اعمال جادویی، سعی در خارج ساختن شئ مزاحم از جسم و روح بیمار دارد، چون حضور این شئ مزاحم (جاندار یا بی‌جان) است که باعث بیماری شده است. این ارواح خبیث می‌بایست دفع شوند یا

دست‌کم آرام شوند که گاه شمن با جذب آنها به‌وجود خود، نقش یک قربانی را ایفا می‌کند. راه‌های انتقال ارواح و جابه‌جایی آنها میان بیمار و شمن با اعمال چون دمیدن، فوت کردن، تف کردن و روش‌هایی از این دست نمایانده می‌شود. بازپروری روح آسیب‌دیدهٔ بیماران مستلزم ایجاد تعادل میان قوای روانی است، چرا که گاه ممکن است در برخی ناخوشی‌ها، یک سری از نیروهای جهنمی از قلم بیفتند. برخی شیوه‌های درمانی از پشتوانهٔ منطقی برخوردار است، نظیر ایجاد خواب مصنوعی، کشف و شهود، ارتباطات ذهنی، پندارسازی، تعبیر خواب و نوعی روان درمانی با تشویق بیمار به امیدواری در خصوص بهبودی. خیلی مواقع، شمن به جستجوی روح سرگردان بیمار می‌پردازد تا وی را بازگرداند. برخی روش‌های عملی مثل خط کشیدن به دور بیمار یا قرار دادن اشیائی به شکل دایره‌وار دورادور وی یا استفاده از دخیل‌ها به همین منظور صورت می‌گیرد. از روش‌های درمانی دیگر شمن‌ها، کوبیدن بر طبل یا سازهای مشابه (مثل دف) در مجاورت بیمار، گیج و منگ ساختن وی با کمک دود چوب‌های مخصوص یا بخورات است. همان‌طورکه پیشتر گفته شد خیلی از این اعمال نوعی عملکرد روان‌شناختی داشته است، اما بسیاری دیگر، صرفاً حیله‌گری‌ها و تردستی‌های زیرکانه است[۶۸]. اصولاً، در همهٔ جوامع کهن و نیز جوامع نانویسا مرگ و بیماری محصول اعمال موجودات شریر و بدخواه و ارواح و قدرت‌های خبیث است. بالطبع، مناسک پیچیده و رفتارهای طبی به منظور درمان و شفای ناخوشی‌ها به‌کار می‌رفته است. روش‌های درمانی طبابت عامیانه با مؤلفه‌هایی چون شفابخشی، گیاه‌درمانی، اجزای حیوانات، مراسم و مناسک، ترفندها و تردستی‌ها، جادوگری، افسون، فال‌بینی و اعمال فاقد پشتوانهٔ منطقی تعریف می‌شود. مراسم تطهیر و جشن‌های پاکیزگی و دوری از نجاست به منظور دفع[۶۹]، اعمال و مناسک عجیب پیشگیرانه برای ایجاد حالت مرضی در دشمن شخص بیمار؛ ماساژهای دستی؛ مایع درمانی یا دمیدن در نواحی آسیب دیده؛ غیب‌گویی یا پیشگویی از روی امعاء و احشاء یا بخورات و دودها یا حرکات مایعات در ظروف؛ ترسیم نوشتارها یا اشکال عجیب شبه سماوی و فرمول‌های غریب کهنه؛ از بر خوانی‌های مبهم و ورد و دعا و تعویذخوانی به منظور درمان یا طرد ناخوشی‌های جسمانی و دماغی[۷۰] از جمله رفتارهای مرسوم در طبابت عامیانه است. نذر، قربانی، اطعام و باطل سحر نیز در این

زمره است. مثلاً در تهران و خراسان اعتقاد بر این بوده است که نوزاد نحیف و نزار، جن‌زده شده است و با همزاد جنی خود عوض شده است. بنابراین، برای بازپس‌گیری این بچهٔ عوضی و درمان وی دست به اعمال جادویی می‌زدند. از جمله آنکه در خراسان، مقداری خاک از گذرگاه برمی‌داشتند، مشتی اسپند روی آن می‌ریختند، بعد این دو را سوزانده و خاکستر آنرا با آب گِل می‌کردند و آنرا وسط پیشانی نوزاد به شکل خال در می‌آوردند. قسمت دیگری از گِل را به رگ‌های گردن و شانهٔ نوزاد می‌مالیدند و در گوشهٔ مستراح اجاقی برپا می‌داشتند. یک دیگ خالی روی اجاق می‌گذاردند و زیر آنرا با سوزاندن جاروی کثیف مستراح روشن می‌کردند. پس از گرم شدن دیگ، نوزاد را برهنه در دیگ می‌گذاردند و یکی دوبار می‌غلتاندند یا به اصطلاح تفت می‌دادند. سپس نوزاد را از دیگ خارج می‌کردند و از زیر پای ۷ دختر نابالغ و از لای بند چرمی یک تفنگ رد می‌کردند. در سوی دیگر، سر بزی را بریده پوست آنرا یکجا می‌کندند و همچنان‌که پوست گرما داشت، بچه را روی آن می‌پیچاندند. پس از خارج کردن نوزاد از داخل پوست دوباره آنرا داخل یک دیگ محتوی برنج نیمه پخته و نیمه گرم می‌گذاردند و بعد بیرون آورده لباس به تنش می‌کردند. آنگاه زیر پستان مادر می‌گرفتند تا شیر بخورد. اگر پستان را می‌گرفت و می‌مکید، چاق و تندرست می‌شد، اما در غیر این صورت فوراً چند مو از سرش می‌کندند و یکی دو موضع وی را مثل پیشانی و پشت وی تیغ می‌زدند، چرا که اعتقاد داشتند با این کار نوزاد هشیار می‌شود و سلامتی‌اش بازمی‌گردد. اگر با این اعمال بهبود نمی‌یافت، چیزی جز مرگ انتظار وی را نمی‌کشید. در تهران نیز اعمال مشابهی برای بچهٔ عوضی صورت می‌گرفت، با این تفاوت که ابتدا نوزاد را آرایش و سر وی را ۳ مرتبه در سوراخ مستراح فرو می‌کردند. سپس وی را در گوشهٔ مستراح می‌نشاندند و ۲ عدد شمع برایش روشن می‌کردند و با گفتن عبارت مبهم و جادویی «اتک و متک توتک چه/ شمع رنگ پالونچه/ میخ ملخ شاهزاده/ تپ توپ کناره» خطاب به نوزاد، طی مراسمی پیچیده او را از مستراح بیرون می‌آوردند و نهایتاً با جام چهل کلید، ۷ مرتبه سر وی را می‌شستند. از مشخصات این جام حک شدن آیات «وان یکاد»، «چهار قل» و نیز متن نادعلی بر آن بوده است[۷۱]. در اینجا باز رابطهٔ تنگاتنگ دین و جادو مشاهده می‌شود. به قول آلبرت کارنوی با آنکه این دو اساساً دو پدیدهٔ

متفاوت‌اند، غالباً تعبیر یکسانی از آنها می‌شود. ریشه‌های این همانندی باز می‌گردد به اعصار کهن، آنجا که آلودگی‌های اخلاقی به عنوان ماحصل اعمال نیروهای پلید و ارواح شرور در هیأت امراض جسمانی بروز می‌کند و برای تطهیر بدن از ایشان نیاز به عناصر مادی همچون آب و آتش و قربانی حیوانات است. متأسفانه، مطالعاتی که دربارهٔ روش‌های درمانی شمن‌ها صورت گرفته است، آنها را صرفاً در ردیف شفاهای ایمانی[1] محصور و محدود ساخته است. باید توجه داشت که شمن‌ها دانش و روش‌های درمانی خود را متعلق به حوزهٔ تجربیات استحاله گونه می‌دانند. بخشی از قدرت و دانش لاهوتی شمن‌ها وابسته به فرهنگ بومی و بخشی دیگر بر پایهٔ شناخت روان‌شناسی جمعی است. استفاده از نمادهای زندگی شبانی از جمله اجزای حیوانی (مثل استخوان دندهٔ گوسفند) به عنوان سرّ زندگی و تجدید حیات به این سبب است[۷۲]. عناصر طبیعی چون آتش یا ابزاری چون خنجر نیز، در چهارچوب چنین نگرش‌هایی معنا و کاربرد می‌یابد. در هر فرهنگی برای نیل به درمان مطلوب و موفق، قوای احساسی می‌بایست تحریک شوند. اما لزوماً احتیاجی به یک رب‌النوع شفادهنده نیست، چراکه هرگونه تحریک مؤثر احساسات که منجر به یک حالت وجد و سرخوشی گردد به‌طور معجزه‌وار باعث احیاء عملکرد مغز خواهد شد. این در حالی است که، شفاهای آیینی و تسخیر روح به ندرت در جو و فضایی آرام و سرد صورت می‌گیرد، چون احساسات را می‌توان به راحتی با صداهای بلند موسیقایی و رقص تحت تأثیر قرار داد. مثال معروف در این بارهٔ آیین‌های گوات در بلوچستان و زار در حاشیهٔ خلیج فارس است. شاید شناخته شده‌ترین این آیین‌ها، مراسم ذکر خنجر (رقص خنجر) باشد که برای درمان ناخوشی‌های روحی و روانی در میان یموت‌های ترکمان همراه با ذکرخوانی با شکوه تمام برگذار می‌شود. طی این مراسم، بیمار را روی زمین می‌نشانند و عده‌ای از افراد شناخته شدهٔ متدین و پاک نهاد دورادور وی به شکل دایره می‌ایستند. سپس ذاکر شروع به خواندن سرود می‌کند که همزمان است با چرخش افراد به دور بیمار. این چرخش توأم است با اجرای حرکاتی رقص‌گونه و تکرار بیتی از سرود به صورت ترجیع‌بند که ساعت‌ها به طول

(1). faith healing

می‌انجامد. بیمار کم‌کم دچار حالت خلسه شده و به وجد می‌آید[۷۳]. گاه این مراسم کنار آتش برگزار می‌شود[۷۴]. در پُرخوانی نیز که از آیین‌های درمانگری ترکمانان است، پرخوان ضمن اجرای حرکات موزون و رفتن به حالت خلسه و جذبه، سعی می‌کند با نیروهای ماورائی ارتباط برقرار سازد تا ایشان برای مداوای بیمار به کمک وی بیایند. پُرخوان پس از ایجاد حالت خلسه در خودش و خواندن اذکار ناگهان با نوک شمشیرش به سمت بیمار یا یکی از حضار حمله‌ور می‌شود و با نزدیک ساختن آن به چشم ایشان، آنرا می‌چرخاند. سپس انگشتش را به زبان می‌زند و به چشمان فرد مذکور می‌مالد و شمشیر (خنجر) را بر پشت گردن تک تک افراد قرار می‌دهد. او با انجام حرکات نمایشی تکنیکی، سعی در دور ساختن نیروهای اهریمنی، جن‌ها و پریان از روح و جسم به اسارت درآمدهٔ بیمار دارد[۷۵]. در مواردی دعاها و نیایش‌ها به شکل اوراد درآمده و به عنوان تطهیرکننده همراه با سایر مراسم و مناسک به‌کار می‌آیند. حتی امروز به کار بردن نیایش‌های گاهانی در نقش اوراد برای رفع بیماری‌ها و دفع چشم‌زخم میان زردشتیان رواج دارد.

در مطالعاتی که در زمینهٔ طب عامه شده است، عمدهٔ تکیه بر درمان‌های عامیانهٔ متمرکز بر رفتارها، مناسک و آیین‌های فرهنگی است. به این معنا که این مطالعات طب عامه را به درمان‌های عامیانه تقلیل می‌دهد و مضمون طبابت[(۱)] در آن بیشتر اهمیت می‌یابد تا فرهنگ عامه[(۲)]. به عنوان مثال، نقش روایت‌های سنتی در شفابخشی و معرفی نیروها و قدرت‌های شفابخش در کنار روایات و داستان‌هایی از تجارب شفاگرفتگان در این میان کلیدی است. اصولاً، راویان تجاربی را که بیانگر ایده‌ها و انگاره‌هایشان است بیان می‌کنند. این روایات پایهٔ تحلیل مضامین مردمی دربارهٔ ناخوشی‌ها و شفای ایمانی آنهاست. این ایده‌ها در خصوص شفاهای معجزه‌وار مدام خلق می‌شوند، آن هم بر پایهٔ روایات شفاهی، و مستمعان مدام به واکنش نسبت به شفا و تفسیرهای معجزه‌وار واداشته می‌شوند. راویان قدرت‌های خارق‌العاده و شفاهای باورنکردنی را در قالب حقایقِ روایت خود بیان می‌کنند، و بدین‌ترتیب به روایت خود ساختارهای شکلی می‌بخشند. روایات طب عامه به شکل شفاهی میان دوستان و آشنایان و میان درمانگر و بیمار ارتباط برقرار

(1). Medicine (2). folk-lore

می‌کند. اینها بخشی از اطلاعات گواه و شرح حال افراد و خودنوشت‌ها یا خودگویی‌های درمانگران است. این شفابخشان از چهارچوب‌های مرجعی خاص بهره می‌جویند ــ همچنان‌که در مورد شمن‌ها آمد ــ قدرت شفا می‌تواند، اصطلاحات فنی تعریف شود؛ درمانگر نیروهایی در اختیار دارد و انرژی را کنترل می‌کند، درست مثل نیروی برق یا مغناطیس. همین شفادهنده به صورت ابزار کار خدا توصیف می‌شود. این دو نوع تفسیر از درمانگر ممکن است با هم باشند، یعنی قدرت او مثل قدرت برق است که در واقع هدیه‌ای است از جانب خدا. از طرفی، به قول برخی محققان، ضرورتی ندارد که بیماری که شفا می‌گیرد ایمانی همپایهٔ ایمان شفادهنده داشته باشد و حتی هرگونه فرهنگ دینی می‌تواند گسترش یابد و به شکل راه‌های غیردینی تفکر تغییر ماهیت دهد[۷۶]. در حقیقت دانش و شناخت در مورد درمان و شفای عامیانه به صورت دستورالعمل یا نظریه قاعده‌مند نمی‌شود، بلکه، نوعاً، داستان‌هایی از زندگی و تجارب شخصی از ناخوشی، درمان و شفاعت و به شکلی یک نگرش سنتی است که به صورت واکنش نسبت به تعامل فرد و جمع بروز می‌کند. روایات شخصی دربارهٔ شفاهای عامیانه، درواقع تغییرات و تداوم روایات طب عامه را شرح می‌دهد. فرد با استماع این روایات یاد می‌گیرد (و حتی آموخته می‌شود) در آن زمان که یک درمانگر عامه را ملاقات می‌کند، چه توقعی داشته باشد، و اینکه چگونه باید تجارب را تفسیر کند. این داستان‌ها حقیقتی را دربارهٔ شفای ایمانی خلق می‌کند که در آن ایمان، معجزات، و قدرت‌های استثنایی همه‌کاره است. در اینجا، راوی یا شفابخش موقعیت قوی روایات را در ذهن افراد، زنانی که تجارب و تفاسیر آنها ارزیابی می‌شود، به‌کار می‌گیرد و بر اساس آن یک نظام اعتقادی پرمعنای به ظاهر حقیقی و یک چهارچوب و مرجع معنادار می‌سازد. روایات شفای ایمانی از ابزارهای اصلی پزشکی عامیانه است که با آن این نوع از طب، طی قالبی که در آن قدرت‌های ماورائی و معجزات جایگاه والایی دارد، تعبیر و تفسیر می‌شود. در این میان نگاه نخبگان از فرهنگ مردمی چیزی کاملاً مجزا و متفاوت از خود همراه با نفرت و وحشت است، و این در حالی است که همین فرهنگ را بسیار نزدیک و در مجاورت خویش احساس می‌کنند که این امر آنرا خطرناک‌تر جلوه می‌دهد. البته گاه، افکار باطل و وهمی بی‌سوادان از نظر این نخبگان، بیش از آنکه تهدیدگر باشد، حیرت‌آور و سرگرم‌کننده محسوب می‌شود. نمونهٔ

آن دیدگاه روشنفکرانه در مورد چشم زدن یعنی قدرت آسیب‌رسانی به دیگری از طریق برقراری ارتباط غیرارادی چشمی است که هم موضوع مباحث جدی است و هم نیمه‌فکاهی. این موضوع نیز از جمله مباحثی است که در آن حوزهٔ دین و جادو تا حدی خلط شده است. چشم‌زخم در بسیاری از فرهنگ‌ها از زمان‌های خیلی دور تا امروز یکی از علت‌های بیماری‌ها محسوب می‌شده است[۷۷]. پیرزنان، پیردختران، زنان نازا، افراد چشم‌زاغ و مواردی از این دست، به عنوان شورچشمان خطرناک، به سبب حسادت یا محرومیت، می‌توانند در ایجاد ناخوشی برای زنان باردار، نوزاد ایشان، یا هرگونه بیماری یا حتی مرگ دخیل باشند. برای خنثی سازی قدرت ویران‌کنندهٔ چشم‌زخم‌ها و اصطلاحاً رفع آنها اقداماتی پیشگیرانه و درمانی نظیر بخور دادن، دود کردن، تعویذ بستن، خالکوبی، استفاده از موادی چون شاخ، نمک یا فلزات و مهم‌تر از همه ذکر اوراد رایج است[۷۸]. از جملهٔ این اوراد عبارت ماشاءاللّه یا دعای و ان یکاد...[۷۹] است[۸۰]. این اوراد و اذکار در کنار اعمال جادویی به منظور رفع چشم‌زخم و نیز باطل ساختن سحر و جادو در طب عامیانه کاربرد فراوان دارد[۸۱]. همان‌طورکه گفته شد، استفاده از باطل سحرها و رماننده‌های اجنه و شیاطین همراه با افسون‌ها و طلسمات حاوی کلمات مقدس و ادعیه باعث تلفیق عقاید مذهبی با آداب جادویی شده است. از مشهورترین این طلسمات آنهایی است که برای پیشگیری یا درمان بیماری‌ها و حفظ سلامت عمومی به‌کار می‌رفت[۸۲]. سنگ، استخوان، جواهرات، مو و ناخن، تندیس و پیکره‌ها از جمله انواع باطل سحر محسوب می‌شود[۸۳]. مهره‌ها از عمده‌ترین باطل سحرهایی است که برای دفع چشم‌زخم به کار می‌رود. برای مثال می‌توان به مهرهٔ خر یا همان خرمهره اشاره کرد[۸۴]. خمسه یا طلسم پنج انگشتِ از هم گشوده شدهٔ دست انسان جزو مؤثرترین دافعان چشم‌زخم به شمار می‌رود[۸۵]. جام باطل سحر یا چهل کلید که سوره‌های کافرون، اخلاص، فلق و ناس (اصطلاحاً چهار قُل)، آیةالکرسی و آیات دیگر تعویذ و باطل سحر بر روی آن کنده شده است نیز از ابزارهای رایج بوده است[۸۶]. مثلاً در شاهرود بر آبی که از آسیاب بیرون می‌آمد، دعای مخصوص باطل سحر می‌خواندند و بر آن می‌دمیدند[۸۷]، و آنرا معمولاً با جام باطل سحر به هنگام سحرزدایی از کسی یا چیزی بر سر شخص می‌ریختند یا در خانه می‌پاشیدند[۸۸]. ریختن آب جام بر سر زائو و زنانی که به آنها «چله افتاده» طی

مناسک چله‌بُری از دیگر روش‌های طب عامیانه است. چله‌بری آداب زدودن و دور کردن اثر جادویی و افسونی چله از زنی بود که بر او چله افتاده بود و او آبستن نمی‌شد. بـه اعتقاد عامهٔ مردم، زن زائو در ۴۰ روز پس از زایمان معمولاً لک می‌بیند. این لکه‌های خونی را خون نفاس یا خون ولادت و ۴۰ روزی را که زائو لک می‌بیند ایام نفاس و دورهٔ زچگی می‌نامند. زنان زائو در این ایام به اصطلاح چله در ناپاکی‌انـد، و آسـیب‌پـذیر و آسیب رسانند. ازاین‌رو، در این ۴۰ روز اگر زنان زائو تنها بمانند، یا گربهٔ تازه‌زا به اتاق آنان برود یا گوشت خام به نزدشان ببرند، جادو بر آنان اثر می‌گذارد و به ایشان چلـه می‌افتد، و ایشان چله‌گیر می‌شوند و دیگر آبستن نمی‌شوند. در این ایام رقیبان و مخالفان آنان مانند هَوو و مادر و خواهران شوهر، می‌توانند با نوشتن برخی اوراد مخصوص و انجام کارهایی جادویی، بختشان را ببندند و چله‌گیرشان کنند. همچنین اگر زائویی در دورهٔ زچگی خود به اتاق عقد دختری برود و در هنگام خواندن خطبهٔ عقد حضـور داشـته باشد، چلهٔ او بر آن دختر می‌افتد. برای چله‌بری و باطل کردن اثر جادو از زنی که بـر او چله افتاده است، میان زنان عامی آداب گوناگونی هست. همگانی‌ترین این آداب ریختن آب چله روی سر زن نازا در گرمابه است. آب چله انواع مختلف دارد، مانند آب ابریشم هفت رنگ، آب برق حمام یا پوست تخم مرغ، آب پیراهن قیامت، آب چهل کلید، آب مرده‌شوی‌خانه و آب هزار پا. هریک از این آب‌ها به روش خاصی تهیه و با آداب ویژه‌ای که بیشتر جنبهٔ نمادین دارد، بر سر زنان نازای چله‌گیر ریخته می‌شود. مثلاً در نائین، این ورد را «بریدم چلهٔ فلانی دختر فلانی را از جن و انس و عفریت و دیو و پـری»، ۷ بار در روز چهارشنبه می‌خواندند و در یک تکه پارچهٔ ابریشم ۷ رنگ می‌دمیدند. هـر بار که ورد را می‌خواندند، گرهی هم به ابریشم می‌زدند. زن نازا ایـن ابریشـم ۷ گـره خورده را روز جمعه در جامی آب می‌انداخت و با آن آب غسل می‌کرد. بعـد ابریشـم آب دیده را روی بازوی راست خود می‌بست و همان شب با شوهرش می‌خوابیـد. روز چهلم ابریشم را از بازوی خود باز می‌کرد و آنرا آتش می‌زد و زهدان خود را دود می‌داد. خاکستر ابریشم سوخته را هم به نیت بچه‌دار شدن می‌خورد. در تهران زائو روز دهـم که به حمام می‌رفت ۴۰ بار جامی را که جام چهل کلید نامیده می‌شد، در آب پاک تشت یا لگنی فرو می‌کرد و در می‌آورد. این آب را به نیت چله‌بری و بچه‌دار شدن بر سر زن

نازا که رو به قبله نشسته بود، می‌ریختند[۸۹]. فرهنگ عامیانهٔ ایران در خصوص بیماری‌ها و معضلات بهداشتی سرشار است از توصیه‌ها، دستورالعمل‌ها و اعمال طبی مردمی، برای مثال در مورد بیماری تراخم (و در واقع طیفی وسیع از اختلالات چشمی و پلکی که با عنوان تراخم شناخته می‌شود)، تنوع درمان‌های بومی در مناطق مختلف ایران دیده می‌شود. در کتاب *نیرنگستان* آمده است اگر در چشم تورک بیفتد به برنج دعا می‌خوانند و در آب می‌ریزند، و اگر گوشهٔ چشم جوش بزند صبح زود کنار آب می‌روند و چنین می‌خوانند: «[سنده] سلامت می‌کنم/ خودم و غلامت می‌کنم/ اگه چشمم و خوب نکنی/ هپول هپالت می‌کنم»[۹۰]. در قشم برای درمان درد چشم پارچه‌ای را با آب قلیان خیس می‌کنند و روی چشمی که درد می‌کند می‌گذارند یا آب زردچوبه را با اسمِ محلیِ دارزرد روی پارچه‌ای مالیده آنرا روی چشم می‌گذارند[۹۱]. در سروستان گل گیاه محلی اریه را در آتش می‌ریزند و از دود آن برای رفع چشم‌درد استفاده می‌کنند[۹۲]. از دیگر درمان‌های محلی برای چشم‌درد استفاده از مهرهٔ فیروزه در گناوه است. آنرا در یک قاشق چای‌خوری ساییده سپس با زردهٔ تخم مرغ به هم می‌زنند و تا ۴ شب در چشم بیمار می‌چکانند[۹۳]. سرمه نیز در اغلب نقاط ایران در درمان عفونت‌های چشمی کاربرد دارد[۹۴]. در ابیانه برای درمان گوپین (گل مژه)، سرگین الاغ یا مغز نخاع گوسفند را روی آن قرار می‌دهند تا چرک بیرون بزند[۹۵] یا برای درمان لکهٔ سفید داخل چشم به مدت ۴۰ روز آب برنج پخته شدهٔ بدون روغن را، پس از آبکش کردن، با نبات می‌خورند. در آنجا نیز برای درمان هرگونه التهاب چشم از چای تازه‌دم سرد شده به عنوان محلول شست و شو استفاده می‌کنند[۹۶]. در عشایر ممسنی نوعی بارهنگ را بو داده سپس با شیر یا آب به چشم می‌مالند تا درد چشم تسکین یابد[۹۷]. مردم پیرسواران ملایر چشم عفونی شدهٔ دردناک را با گرد قند و نبات که روزی ۳ بار در چشم ریخته می‌شود، درمان می‌کنند. اگر چشم حساس شود و اشک‌ریزش همراه با لکهٔ قرمز در قرنیه ایجاد شود، به آن بنگام می‌گویند. در این هنگام گندمی در کاسهٔ چشم ریخته و سورهٔ انشراح را می‌خوانند تا درد را با خود ببرد. برای خشکی چشم نیز از شیر پستان زنی که دختر به دنیا آورده استفاده می‌کنند[۹۸]. در بیرجند از کتیرای حاصل از گون گز در ترکیب با لعاب‌ها و سایر داروها، ترکیبی برای درمان ورم ملتحمهٔ چشم تهیه می‌شود[۹۹]. همان‌طور که ملاحظه می‌شود،

گیاه‌درمانی یا استفاده از گیاهان برای درمان بیماری‌ها و معضلات بهداشتی یکی از رایج‌ترین روش‌های مورد استفادهٔ درمانگران است. اختلالات گوارشی، بیماری‌های پوستی، زخم‌ها، درد، نازایی، خستگی و ده‌ها مورد دیگر همگی با گیاهان درمان می‌شود. باور به قدرت جادویی گیاهان در درمان ناخوشی‌ها و دور راندن عناصر خطرناک نظیر حیوانات موذی و مرموز باز می‌گردد به تاریخ کهن و باستانی ایران، به طوری‌که حضور گیاهانی چون انار، سیب، سیر و غیره در جشن‌ها و آیین‌های ایرانی پررنگ است. مثلاً پارسیان در پانزدهم اسپندارمذ بر روی یک تکه کاغذ وردی می‌نویسند و در دور آتش نگاه می‌دارند. قطعاتی از شاخ حیوان قربانی شده در جشن مهرگان، بذر پنبه و سیر نیز به این مجموعه اضافه می‌شود تا بدین ترتیب دیوان از خانه‌هایشان دور شوند. همچنین، گیاه اسفند در تمام مناطق ایران برای دفع بلاها، آفت‌ها و چشم‌زخم دود داده می‌شود. مردم اعتقاد عمیقی به نیروی رمانندگی این گیاه دارند. مناسک اسفندگردانی شامل انداختن دانه‌های اسفند در منقل یا آتش‌گردان و پراکندن دود آن در فضای اطراف و دور سر مشخص می‌شود که با تغییراتی جزئی در نقاط مختلف ایران اجرا می‌شود. گاه به اسفند موادی چون کندر یا زاج می‌افزایند و گاه یک تکه از لباس فردی که معتقدند بدچشم است و باید قدرت جادویی چشم وی را بی‌تأثیر ساخت، می‌یابند و همراه با دانه‌های اسفند دور سر فرد نظرخورده می‌گردانند و سپس در آتش می‌اندازند. برخی مواقع به جای تکه‌ای از لباس، خاک ته کفش یا مکانی را که فرد بدچشم از آنجا عبور کرده با دانه‌های اسفند می‌سوزانند[۱۰۰]. در برخی مناطق ایران، برای باطل ساختن جادو، ترکیب اسفند و کندر و پوست سیر و پیاز را با خرده‌های استخوانِ جمجمهٔ سگ در شب چهارشنبه در آتش ریخته و دود می‌دادند و این ورد را می‌خواندند: «تو عاطل کردی/ من باطل کردم»[۱۰۱]. یکی از اوراد مشهور اسفند در مراسم اسفندگردانی، وردی است طولانی که با «اسفند اسفنددونه/ اسفند صد و سی دونه» شروع شده و به عبارت «بترکه چشم حسود و بخیل و بیگونه» پایان می‌یابد[۱۰۲]. گاه از دانه‌های اسفند طلسم‌هایی می‌ساختند و نام‌هایی بر آنها می‌گذاشتند[۱۰۳].

اصولاً، کاربرد طلسمات در طبابت‌های عامیانه طیف وسیعی داشته است. معمولاً دعانویس‌ها از این ابزار برای شفای بیماران، محافظت از آنها و دفع نیروهای شریر و

پلید استفاده می‌کنند. ایشان با نوشتن اذکار و ترسیم اشکال عجیب بر طلسم، آنرا به شیئی جادویی که دارای الفاظ و تصاویر افسونگر با قدرت ماورائی است تبدیل می‌کنند. البته، برای آنکه یک طلسم درست کار کند می‌بایست حتماً فردی شایسته و ماهر افسون‌های آنرا بنویسد یا ترسیم کند. هدف از به‌کارگیری طلسم پیشگیری‌کننده یا درمانی، انتقال بیماری به یک شئ یا شخص دیگر است. مثلاً برای درمان تب نوبه یک فنجان چای را مقابل خورشید می‌گذارند، بعد یک میخ آهنی را جلوی مریض قرار می‌دهند، و وی می‌گوید: «تبم را به این میخ می‌دهم». بعد میخ را در زمین فرو می‌کنند و قسمتی از چای را روی آن می‌ریزند و مابقی را به خورد بیمار می‌دهند و بدین نحو ارواح خبیث را از بیمار دور می‌کنند. حتی روایت است که پیامبر اسلام از افسون‌هایی برای محافظت خانوادهٔ خود از بلایا استفاده می‌کرد و بیماری فردی را با قرائت برخی آیات قرآن درمان کرد. همچنین، ایشان اجازه داده‌اند تا از طلسم برای دفع چشم‌زخم، نیش جانوران و ثبورات پوستی استفاده شود[۱۰۴]. در میان آیات قرآنی، آنچه در سوره‌های معروف به المعوذتین (فلق و ناس) آمده و با عبارت «قل اعوذ برب...» شروع می‌شود، مؤثرترین طلسم‌ها به شمار می‌رود. مثلاً در سورهٔ فلق آمده: «بگو: من پناه می‌جویم به خدای فروزندهٔ صبح روشن از شر مخلوقات (شریر و مردم بداندیش) و از شر شب تار هنگامی که (از پی آزار) درآید (و حشرات موذی و جنایتکاران و فتنه‌انگیزان را به کمک ظلمتش به ظلم و جور و ستم برانگیزد) و از شر زنان افسونگر که (به جادو) در گره‌ها بدمند و از شر حسود بدخواه چون شرارهٔ آتش رشک و حسد برافروزد»[۱۰۵]. گاه نیز برخی اشیاء مادی به عنوان طلسم در درمان بیماری‌ها (همراه با وردخوانی) به‌کار برده می‌شود. مثلاً در خراسان برای درمان سیاه سرفه یک هاون برنجی را روی سقف خانه می‌گذارند و همچنان‌که بر آن می‌کوبند، این شعر را می‌خوانند: «جینگ و جینگ و ستاره/ سرفه کبود مِخا بره/ خرجی را هم نداره/ خرجیشه بدِنِ تا زود بره»[۱۰۶]. گاهی آیات قرآن را بر روی کاغذی می‌نویسند و داخل کاسه‌ای می‌گذاردند و روی آن آب می‌ریزند تا آنکه نوشته‌ها پاک شود. آنگاه محلول حاصل را به عنوان دارو (آب دعا) می‌نوشند[۱۰۷]. به آب دعا مِهردارو هم گفته می‌شود معمولاً طلسم‌ها و تعاویذی که دعانویس‌ها تهیه می‌کنند، در صورت به همراه داشتن یا خواندن و یا فوت کردن بر آیات مندرج بر آنها،

قابلیت پیشگیری از بلایا و بیماری‌ها را دارد[۱۰۸]. معمولاً این دعاها را به بازو یا مچ نوزادان می‌بندند یا به صورت گردنبند از گردن کودکان آویزان می‌کنند. حرز نوع دیگری از تعویذ است که از قطعهٔ باریکی از چرم یا پوست آهو درست می‌شود و آیاتی از قرآن با زعفران روی آن می‌نویسند. این قطعهٔ چرمی را در محفظه‌های طلا یا نقره قرار می‌دهند و دور بازو می‌بندد و گاهی هم از گردن آویزان می‌کنند. وقتی این دعاها داخل این محفظه‌ها قرار گرفتند، دیگر نباید آنها را خارج کرد یا باز کرد و خواند. مشهورترین حرزها حرز یمانی، حرز فاطمهٔ زهرا و حرز جواد است[۱۰۹]. عده‌ای از دعانویسان مورد احترام و تقدیس هستند و گروهی از ایشان نیز در قالب دوره‌گردها به فعالیت‌های دیگری چون کف‌بینی یا رفتارهای جادویی با استفاده از ابزارهایی نظیر اسطرلاب، آینه، گوی‌های بلوری و رنگین و تکه‌پارچه‌های گره خورده می‌پردازند. به‌جز روایات و رفتارها، آنچه در طب عامیانه دارای اهمیت بسزایی است، متون، نسخ و دستورالعمل‌های درمانی و بهداشتی عام است، که نه تنها ممکن است عجیب و غریب به نظر آید که خرافه‌ای و کفرآمیز نیز تلقی شود. با مطالعهٔ دقیق این متون می‌توان آنها را دسته‌بندی کرد. برخی از آنها که اطبای سنتی نوشته‌اند بیشتر با هدف آموزش عمومی بهداشت بوده است. بسیاری نیز نوعی دستورالعمل‌های بهداشتی و درمانی خیریه برای مخاطبان عام ــ روحانیان، زنان خانه‌دار، خدمتگزاران ــ است، که برای آموزش ایشان برای درمان ارزان فقرا تهیه شده است. مابقی را اطبا ننوشته‌اند، اما به قلم افراد متبحر و درمانگران عام نگارش یافته است. اغلب این نوشته‌ها (کتابچه‌ها و اوراق) در نقش شاهدان عینی پزشکی عامیانه در نظر گرفته می‌شود. در این دست‌نوشته‌ها ابعاد نمادین (مثلاً نشانه‌های اعداد یا رنگ‌ها) کمتر نمود و بروز دارد، اما آنچه کاملاً مشهود است تأثیر آشکار میانجی‌های فرهنگی است که همواره مشحون است با گمانه‌ها، آرزوها و تضادها. از دیدگاه برخی اندیشمندان، همین نقل‌های کلامی به عنوان یادبودهای فرهنگ ملی حائز اهمیت فراوان است. در بررسی این متون، همواره تلاش بر این بوده است که خطاهای مردمی یا عقاید نادرست عوام برجسته شود. مثلاً در مورد سلامت نوزادان، توصیه‌های مادربزرگان به شدت زیر سؤال می‌رود، از قبیل سوزاندن پوست اطراف ناف نوزاد با آتش سیگار در خوزستان یا مالیدن خاک (به‌خصوص تربت کربلا) بر پلک چشم یا ریختن آن درون

گوش و دهان کودکان مبتلا به آبله در تهران قدیم[۱۱۰]، و مواردی از این دست که در این مواقع هرگز پرسش از پزشکی عامیانه مطرح نمی‌شود، بلکه جهل و خرافات و نادانی است که مورد سؤال واقع می‌گردد. حتی هدف برجسته ساختن فهرستی از خطاها نیست، بلکه عمدتاً نبردی است که با کل این نظام درمی‌گیرد. در مجموع اساس تحقیقات در این حوزه و در رابطه با باورها و رفتارهای بهداشتی عامیانه، بی‌شک ادبیات شفاهی است. نمونهٔ بارز این قضیه را در بافت مربوط به طب نبوی یا طب‌الائمه شاهد هستیم که در اصل گزارش‌هایی است از روش‌های درمانگرانهٔ امامان شیعی و شخص پیامبر. بسیاری از این اقوال ــ صحت و سقم آنها مطرح نیست ــ در فرهنگ عامه به دست‌نوشته‌های طبی و تعاویذ و دستورالعمل‌های بهداشتی ـ دینی تبدیل شده‌اند. این مجمع‌الادویه‌ها به‌تدریج ترکیبی شد از آیات، احادیث، روایات، اوراد جادویی، اذکار و مفردات طبی. این‌گونه کتاب‌های راهنما و متون مربوط به طب‌النبی یا طب‌الائمه، از جمله طب‌الرضا، را غالباً خبرگان فن از قبیل ملاهای محلی آموزش می‌دهند و بیشتر از سوی درمانگران بومی و واسطه‌های معتمد به‌خصوص پیرزنان روستا یا منطقه در قالب درمانگری‌های عامیانه به‌کار گرفته می‌شود. هرچند، توجه به اعمال و معالجات عجیب و غریب و گاه نفرت‌انگیز می‌تواند برای حساسیت‌های بوژوازی رایج زمان تکان دهنده باشد، از نظر برخی دانشمندان، این مجموعه آموزه‌ها متعلق به موجودی اجتماعی با عنوان مردم هستند که در حوزهٔ طب می‌توانند چیزی فراتر از صرفاً انسان‌هایی بی‌سواد باشد[۱۱۱]. باید دانست که باورها در رفتارهای توده تنها آثاری منقطع و ناپیدا از نظام‌های قدیمی‌تر نیست، بلکه این رفتارها بخشی از نظام اعتقادی و باورها با نگاه به ریشه‌های تاریخی آنها محسوب می‌شود. به قول جوزپه پیتره تا به حال چند بار شده است که تأثیر شگفت‌آور معالجات پیرزنان (طب‌العجوز) را که در هیچ مقالهٔ طبی یا دارویی ذکر نشده از دید منطقی نگاه کرده باشیم[۱۱۲].

چشم‌انداز طبابت‌های عامیانه

بی‌تردید، هنوز، نقش درمان به‌خوبی تحلیل نشده است. با قرار دادن مناسک زیست‌شناختی گذار و نیز مناسک درمانی در مسیر زندگی روزمره، بدن به طور

مؤثر مجدداً در فرهنگ خانوادگی قرار می‌گیرد، فرهنگی که در آن بیمار، هرچند به شکل منفعل، نقشی را در نظام درمانی بازی خواهد کرد. در این میان، مشارکت بیمار، اعتقاد وی و باور او ضرورت دارد. این موضوع را صرفاً در مناسک نمی‌توان یافت، بلکه به شکلی عمیق‌تر در تأثیری که بر کیفیت ذهنیت فرد رنجور از درد دارد، می‌توان دید. به‌عنوان مثال، از زمان نوزادی و کودکی، به‌خصوص در دختران، شناختی از بدن حاصل می‌شود. متعاقباً به کمک مادربزرگان برای کشت و جمع‌آوری گیاهان درمانی آموزش می‌بینند تا اجزای درمانی را در مرکز محیط خانوادگی خود بیابند. در نتیجه کل نظام ذهنی این کودکان و خاطرهٔ انتزاعی آنها در سازگاری با این جهان، از جمله با بیماری‌ها، احتمالاً تأثیری خلق می‌کند که اگر درمانی نباشد، دست‌کم تسکین‌بخش آلام است. آنچه اثبات آن نهایت اهمیت را دارد، این است که این مضمون باورها نیست که اهمیت دارد، بلکه صرفاً عملکرد اجتماعی درمانگر است که اهمیت دارد. بااین‌همه، هرچند عملکرد و جهان‌بینی درمانگر به بیماری و تسکین آن معنا می‌بخشد، قادر نیست نقش قطعی در هر فرهنگ به جای بگذارد. مهم این است که هنگام مطالعه بر روی نظام‌های پزشکی سنتی، درعین‌حال جهان‌بینی‌ها، پیوستگی‌ها و ویژگی‌های محلی و منطقه‌ای را نیز تحلیل کنیم. در حقیقت، تحقیق بر روی پزشکی عامیانه، چه از منظر نظری چه از منظر عملی، نقش بینابینی را میان تحقیقات جهان‌شناختی و تنوعات فرهنگی ایفا می‌کند. هدف آنها تأثیرات رخ داده بر بدن، یکپارچگی زیست‌شناختی آن و نیز تنوع حدود و ثغور فرهنگی آن است. برای همین است که مثلاً اهمیت جایگاه خون، تضاد میان گرمی و سردی و رابطهٔ میان ماه و بدن انسان، در فرهنگ‌های مختلف دائماً مشاهده می‌شود. حتی اگر عناصر درمانی را موضوع تنوعات فرهنگی بگیریم، یک ارتباط قومی با محیط اجتماعی ـ طبیعی برقرار است و می‌توان در این تنوع نوع تداوم و پیوستگی را مشاهده کرد. حضور و نفوذ این عناصر درمانی از آراء و افکار و باورها و مناسک گرفته تا نقش رنگ‌ها و اعداد و ماه و گیاه و حیوان و تعویذات، نه فقط در ادبیات شفاهی، بلکه در سایر میانجی‌های فرهنگی از مَثَل و افسانه و تاریخ و اسطوره گرفته تا مراسم دینی و آیینی به وضوح قابل ردیابی است.

پی‌نوشت

1. Lambert, 358

۲. برای مثال نک: بلوکباشی، «پزشکی: پزشکی‌عامه»، ۶۵۹-۶۶۰

۳. نک: ادامهٔ مقاله

4. Brown, 319

۵. *اوستا*، ۸۷۵/۲-۸۷۶

۶. *یشتها*، ۲۳۳/۱، ۲۳۵

۷. همان، ۸۷۷/۲، ۸۷۸

۸. بلک، ۱۱۴-۱۱۵

۹. همانجا

۱۰. همانجا

۱۱. بلک، ۲۴۹

۱۲. *اوستا*، ۲۸۸/۱

۱۳. اشه، ۲۳-۲۴؛ اطلاعات بیشتر را نک: کرامتی، ۶۳۹

۱۴. *اوستا*، ۷۳۶/۲-۷۳۷

۱۵. کتاب سوم *دینکرد*، ۱۵۹-۱۶۰

16. Loux, 664

۱۷. اولمان، ۱۵

۱۸. همو، ۱۶

۱۹. ابن‌ربن، ۲۷۶-۲۸۵؛ نیز نک: کرامتی، ۶۴۹-۶۵۰

۲۰. نک: ادامهٔ مقاله

۲۱. *تنکلوشا*، ۲۶۰-۲۶۱

۲۲. اطلاعات بیشتر را نک: کریمی زنجانی اصل، ۲۱۴-۲۱۷

۲۳. همانجا

۲۴. همانجا

۲۵. قزوینی، ۱۲۹، ۲۵۹، ۲۷۹

۲۶. یاقوت، ۴۵۲/۴، ۴۱۵/۵

۲۷. اطلاعات بیشتر را نک: کریمی زنجانی اصل، همانجا

۲۸. برای نمونه نک: قزوینی، ۳۵۱-۳۵۸

۲۹. همو، ۲۹۹

۳۰. فزونی استرآبادی، ۵۱۵-۵۲۵

31. Brockliss, 16

۳۲. ابن‌حاج، ۱۲۷-۱۲۸؛ نیز نک: غزالی، ۳۷-۳۸

33. Loux, 664

34. Brockliss, 17

۳۵. شهری، ۴۹۰/۱

۳۶. طوخی، ۱۲۹

۳۷. شکورزاده، ۲۲۳

۳۸. *یشتها*، ۲۳۵/۱

۳۹. مظاهری، ۱۹۱

۴۰. باستانی پاریزی، ۲۵۹

۴۱. شکورزاده، ۱۰۴؛ ذاکرزاده، ۳۱۱

۴۲. مؤید محسنی، ۱۲۸؛ بختیاری، ۲۷۲

۴۳. محتاط، ۲۸۵؛ کتیرایی، ۴۵؛ پاینده، ۲۵؛ اسدیان، ۲۵۲؛ شهری، ۱۵۵/۳

۴۴. خدیش، ۲۶۹؛ محتاط، شهری، همانجا

۴۵. بختیاری، ۲۷۲؛ گلریز، ۴۰۳/۱

۴۶. حنیف، ۴

۴۷. کتیرایی، ۴۵

۴۸. همو، ۴۴

۴۹. همو، ۴۷؛ شهری، ۱۵۶/۳

۵۰. الگود، ۲۸۲-۲۸۳

۵۱. پولاک، ۱۵۳
۵۲. کتیرایی، ۱۴-۱۵
۵۳. شاملو، ۱(۱)/۲۰۳
۵۴. اطلاعات بیشتر را نک: مارتسولف، ۲۷۹-۲۸۰
۵۵. انجوی، سنگ صبور: *قصه‌های ...*، ۸۷/۳-۱۰۰
۵۶. درویشیان، ۱۱۵/۱۹
۵۷. انجوی، *تمثیل و...*، ۸۷/۱-۹۰
۵۸. همو، *قصه‌های ایرانی*، ۱۰۷/۲-۱۱۵
۵۹. نک: ادامهٔ مقاله
۶۰. نک: ادامهٔ مقاله
61. see: *World Health Organization*, www.who.int/en
62. Fabrega, 969
63. Sergent, 116
۶۴. ساعدی، ۴۲، ۹۲؛ ریاحی، ۱۸
۶۵. ساعدی، ۳۰، ۴۷
۶۶. همو، ۴۸-۵۰
۶۷. همو، ۷۸-۷۹
68. see: Stutely, 86-88
۶۹. نک: ادامهٔ مقاله
۷۰. نک: ادامهٔ مقاله
۷۱. اطلاعات بیشتر را نک: شکورزاده، ۲۰۳-۲۰۴
72. *Encyclopaedia of Religion...*, III/81
۷۳. اطلاعات بیشتر را نک: مصطفایی، ۱۱۸-۱۲۰
۷۴. عابدینی، ۴۰
۷۵. اطلاعات بیشتر را نک: خرمالی، ۷۶-۷۸؛ نیز نک: ادامهٔ مقاله
76. Selbery, 35-36
۷۷. برای اطلاعات مبسوط در خصوص چشم‌زخم نک: Westermarck, *Pagan Survivals...*
۷۸. اطلاعات بیشتر را نک: Marçais, 786; موسی‌پور، ۱۸-۲۲
۷۹. قلم/۵۱/۸۶
۸۰. قمی، ۳۱۹-۳۲۰
۸۱. برای مثال نک: شهری، ۱۷۸/۳-۱۸۴
۸۲. برای نمونه نک: *Encyclopaedia of Religion*, III/393
۸۳. بلوکباشی، «باطل سحر»، ۱۹۱-۱۹۲
۸۴. کتیرایی، ۴۱۶-۴۱۸، ۴۲۲-۴۲۴
85. Marçais, 786
۸۶. شهری، ۵۳۵/۱؛ بلوکباشی، «باطل سحر»، ۱۹۴
۸۷. شریعت‌زاده، ۵۱۷
۸۸. بلوکباشی، همانجا
۸۹. «آبستنی»، ۴۹-۵۰؛ نیز نک: بلوکباشی، *فرهنگ عامه*، ۶۶-۶۷
۹۰. هدایت، ۵۴-۵۵؛ نیز نک: همایونی، ۳۳۶
۹۱. اسدیان، ۶۳
۹۲. همایونی، ۳۱۲
۹۳. دریانورد، ۲۴۵
۹۴. همو، ۲۴۸
۹۵. نطری داشلی برون، ۴۵۶
۹۶. همانجا
۹۷. شهشهانی، ۲۹۱
۹۸. رسولی، ۲۸۱
۹۹. بهنیا، ۱۲۰
۱۰۰. هدایت، ۴۳؛ شهری، ۱۷۹/۳
۱۰۱. ماسه، ۱۰۰/۲
۱۰۲. شهری، همانجا
۱۰۳. ذکایی، ۳۱-۳۲
۱۰۴. ابن‌ماجه، ۱۱۶۰/۲، ۱۱۶۹
۱۰۵. فلق/۱/۱۱۳-۵، ناس/۱/۱۱۴-۶
۱۰۶. شکورزاده، ۲۶۰
۱۰۷. همو، ۲۹۶
108. Mahdawi, 456
۱۰۹. اطلاعات بیشتر را نک: مجلسی، ۱۲/۹۲-۲۰
۱۱۰. شهری، ۴۹۱/۱
111. Pitre, 79
112. id, XXIV

کتابشناسی:

«آبستنی»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳۶۷ش، ج ۱.

ابن‌حاج، محمد، *شموس الانوار و کنوزالاسرار*، قاهره، ۱۳۲۹ق.

ابن‌ربن، علی، *فردوس‌الحکمه*، به کوشش محمد زبیر صدیقی، برلین، ۱۹۲۸م.

ابن‌ماجه، *سنن*، به کوشش م. عبدالباقی، قاهره، ۱۹۷۲م.

اسدیان خرم‌آبادی، محمد و دیگران، *باورها و دانسته‌ها در لرستان و ایلام*، تهران، ۱۳۵۸ش.

اشه، رهام، *آموزهٔ پزشکی مغان*، پاریس، ۲۰۰۰م.

الگود، سیریل، *تاریخ پزشکی ایران*، ترجمهٔ باقر فرقانی، تهران، ۱۳۵۸ش.

انجوی شیرازی، ابوالقاسم، *تمثیل و مثل*، تهران، ۱۳۵۲ش.

همو، *سنگ صبور: قصه‌های ایرانی*، تهران، ۱۳۵۵ش.

همو، *قصه‌های ایرانی*، تهران، ۱۳۵۲ش.

اوستا، به کوشش جلیل دوستخواه، تهران، ۱۳۸۲ش.

اولمان، مانفرد، *طب اسلامی*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران، ۱۳۸۳ش.

باستانی پاریزی، محمدابراهیم، *خاتون هفت قلعه*، تهران، ۱۳۶۳ش.

بختیاری، علی‌اکبر، *سیرجان در آیینهٔ زمان*، کرمان، ۱۳۷۸ش.

بلک، جرمی و آنتونی گرین، *فرهنگنامهٔ خدایان، دیوان و نمادهای بین‌النهرین باستان*، ترجمهٔ پیمان متین، تهران، ۱۳۸۲ش.

بلوکباشی، علی، «باطل سحر»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳۸۳ش، ج ۱۱.

همو، «پزشکی: پزشکی عامه»، *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳۸۳ش، ج ۱۳.

همو، *فرهنگ عامه*، تهران، ۱۳۵۶ش.

بهنیا، محمدرضا، بیرجند *نگین کویر*، تهران، ۱۳۸۰ش.

پاینده، محمود، *آیینها و باورداشتهای گیل و دیلم*، تهران، ۱۳۵۳ش.

پولاک، یاکوب ادوارد، *سفرنامه*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران، ۱۳۶۱ش.

تنکلوشا یا صور درج، به کوشش رکن‌الدین همایونفر، تهران، ۱۳۵۷ش.

حنیف، محمد، *سور و سوگ در فرهنگ عامهٔ لرستان و بختیاری*، تهران، ۱۳۸۶ش.

خدیش، حسین، *فرهنگ مردم شیراز*، شیراز، ۱۳۷۹ش.

خرمالی، عبدالحکیم، *درمانگر بومی در فرهنگ مردم ترکمان*، رسالهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ۱۳۸۰ش.

درویشیان، علی‌اشرف و رضا خندان، *فرهنگ افسانه‌های مردم ایران*، تهران، ۱۳۷۸-۱۳۸۸ش.

دیانورد، غلامحسین، *گناوه*، تهران، ۱۳۷۷ش.

ذاکرزاده، امیرحسین، *سرگذشت تهران*، تهران، ۱۳۷۳ش.

ذکایی، سودابه، «طرز درست کردن اسفند»، *فردوسی*، تهران، ۱۳۴۷ش، شم ۸۷۹.

رسولی، غلامحسین، *پژوهشی در فرهنگ مردم پیرسواران*، تهران، ۱۳۷۸ش.

ریاحی، علی، *زار و باد در بلوچ*، تهران، ۱۳۵۶ش.

ساعدی، غلامحسین، *اهل هوا*، تهران، ۱۳۵۵ش.

شاملو، احمد، *کتاب کوچه*، حرف آ، تهران، ۱۳۵۷ش.

شریعت‌زاده، علی‌اصغر، *فرهنگ مردم شاهرود*، تهران، ۱۳۷۱ش.

شکورزاده، ابراهیم، *عقاید و رسوم عامهٔ مردم خراسان*، تهران، ۱۳۴۶ش.

شهری، جعفر، *طهران قدیم*، تهران، ۱۳۸۳ش.

شهشهانی، سهیلا، *چهار فصل آفتاب*، تهران، ۱۳۶۶ش.

طوخی، عبدالفتاح، *سحر الکهان*، قاهره، بی‌تا.

طوسی، محمد، *عجایب‌المخلوقات*، تهران، ۱۳۴۵ش.

عابدینی، مهدی، «بررسی عناصر نمایشی در مراسم ذکر خنجر»، *پاپراق*، گرگان، ۱۳۸۵ش، س ۹، شم ۳۳.

غزالی طوسی، محمد، *الاوفاق*، بیروت، بی‌تا.

فزونی استرآبادی، محمد، *بحیره*، تهران، ۱۳۲۸ق.

قزوینی، زکریا، *عجایب‌المخلوقات*، به کوشش نصرالله صبوحی، تهران، ۱۳۸۱ش.

قمی، عباس، *مفاتیح‌الجنان*، تهران، ۱۳۹۱ق.

کتاب سوم دینکرد، به کوشش فریدون فضیلت، تهران، ۱۳۸۴ش.

کتیرایی، محمود، *از خشت تا خشت*، تهران، ۱۳۴۸ش.

کرامتی، یونس، «پزشکی»، *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳۸۳ش، ج ۱۳.

کریمی زنجانی اصل، محمد، «بلیناس»، *دانشنامهٔ فرهنگ مردم ایران*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳۹۳ش، ج ۲.

گلریز، محمدعلی، *مینو در*، قزوین، ۱۳۶۸ش.

مارتسولف، اولریش، *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی*، ترجمهٔ کیکاوس جهانداری، تهران، ۱۳۷۱ش.

ماسه، هانری، *معتقدات و آداب ایرانی*، ترجمهٔ مهدی روشن‌ضمیر، تبریز، ۱۳۵۵ش.

مجلسی، محمدباقر، *بحارالانوار*، بیروت، ۱۴۰۳ق.

محتاط، محمدرضا، *سیمای اراک*، تهران، ۱۳۶۸ش.

مصطفایی، نظرمحمد، *مقدمه‌ای بر موسیقی ترکمان*، تهران، ۱۳۷۸ش.

مظاهری، علی‌اکبر، *خانوادهٔ ایرانی*، تهران، ۱۳۷۲ش.

موسی‌پور، ابراهیم، «چشم زخم»، *دانشنامهٔ جهان اسلام*، به کوشش غلامعلی حداد عادل، تهران، ۱۳۸۷ش، ج ۱۲.

مؤید محسنی، مهری، *فرهنگ عامیانهٔ سیرجان*، کرمان، ۱۳۸۱ش.

نظری داشلی برون، زلیخا و همکاران، *مردم‌شناسی ابیانه*، تهران، ۱۳۸۴ش.

هدایت، صادق، *نیرنگستان*، تهران، ۱۳۳۴ش.

همایونی، صادق، *فرهنگ مردم سروستان*، مشهد، ۱۳۷۱ش.

یاقوت، *معجم البلدان*، بیروت، ۱۹۷۹م.

یشتها، ترجمهٔ ابراهیم پورداود، تهران، ۱۳۵۶ش.

Brockliss, L. and Colin Jones, *The Medical world of early modern France,* Oxford, 1997.

Brown, P. and K. Timajchy, «Medical Systens» in *The Dictionary of Anthropology,* ed T.

Barfield, Oxford, 1997.

Encyclopaedia of Religion and Ethics, ed. J. Hastings London, 1980.

Fabrega, H., «The need for a ethnomedical Science», *Science,* 1989.

Lambert, H., «Medical Anthropology», *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology,* ed. A. Barnard and J. Spencer, London, 2002.

Loux, F., «Folk Medicine» in *Companion Encyclopedia of the History of Medicine,* eds. W. F. Bynum and Roj Porter, London, 1997.

Mahdawi DamĞani, A., «Do'Ā-nevisi», *Encyclopaedia Iranica,* ed. E. Yarshater, California, 1996, vol. VII.

Marçais, P. H., «'Ayn», *Encyclopaedia of Islam,* New edition, Leiden, 1979, vol. I.

Pitre, G., *Medicina Populare Sciliana,* Palermo, 1896.

Selbery, T., «Faith Healing and Miracles: Narratives about Folk Medicine», *Journal of Folklore Research,* 1995, vol. XXXII.

Sergent, C. and T. Johnson, *Medical Anthropology: Contemporary Theory and Method,* New York, 1996.

Stutley, M., *Shamanism,* London, 2003.

Westermarck, E., *Pagan Survivals in Mohammadan Civilization,* Amsterdam, 1973.

World Health Organization, www.who.int/en/.

فتوت

مهران افشاری

فتوت که به فارسی آنرا «جوانمردی» گویند، آیینی ویژهٔ مردان با آداب، اصول اخلاقی مجامع و جامه‌هایی خاص بوده است. این آیین در ایران پیشینه‌ای بس دیرینه دارد، که سرچشمه‌های آن به ادیان و کیش‌های ایران باستان می‌رسد[۱] و تا به امروز نیز نشانه‌هایی از آن در جامعهٔ ایرانی باقی مانده است. برخی از پیروان فتوت رساله‌هایی را در تبیین آیین خود نگاشته‌اند که آنها را «فتوت‌نامه» می‌نامند. کهن‌ترین فتوت‌نامه‌های فارسی از قرن ۷ق باقی مانده است، و در برخی از آنها از دو گروه جوانمردان سیفی و جوانمردان قولی یاد کرده‌اند[۲]. نجم‌الدین زرکوب در فتوت‌نامهٔ خود از گروه شربی هم سخن گفته است[۳]. در قرن ۵ق، عنصرالمعالی کیکاووس، نویسندهٔ *قابوس‌نامه*، از سه نوع جوانمردی سخن گفته است: جوانمردی عیاران و سپاهیان، جوانمردی پیشه‌وران، و جوانمردی صوفیان[۴]. مقصود اهل فتوت از سیفی همان جوانمردی عیاران و سپاهیان و از قولی همان جوانمردی پیشه‌وران است که بیش و کم با زهد و تصوف درآمیخته بوده است. گروه شربی نیز ظاهراً جوانمردان صوفی بوده‌اند[۵]. ما نیز

می‌کوشیم تاریخ جوانمردی در ایران را منطبق با همان تقسیم‌بندی کهن اهل فتوت بررسی کنیم.

الف ـ جوانمردان سیفی

مقصود از جوانمردان سیفی، جوانمردانی‌اند که با شمشیر سروکار داشته‌اند و رزم‌آور و جنگجو بوده‌اند. این گروه یا در خدمت فرمانروایان بودند، یا به دزدی در شهرها و راهزنی در بیابان‌ها می‌پرداختند. کهن‌ترین دسته از جوانمردان سیفی که در تاریخ ایران شناخته شده‌اند، عیاران‌اند، لوتیان و اهل زورخانه هم که تا دهه‌های اخیر در جامعهٔ ایرانی فعال بوده‌اند، از همین گروه محسوب می‌شوند.

۱. عیاران

عیار به عربی یعنی بسیار آمد و شد کننده، اما این واژه در اصل فارسی است، از واژهٔ «اذیوار» که به «ایبار» تبدیل شده و در متون فارسی دری به صورت «عیار» نوشته شده است[۶]. مفهوم آن یار و دوست است، چنان‌که در ترجمهٔ *قرآن قدس* ترجمهٔ واژهٔ «اصحاب» به صورت «ایاران» نوشته شده است[۷]. همچنین واژهٔ عیار به معنای یار منطبق با اوضاع زندگی عیاران و اصل یاریگری و برادری در آیین آنان است.

عیاران گروهی از جوانمردان جنگجو بودند که یا در کوه‌ها و بیابان‌ها راهزنی و دزدی می‌کردند، یا در جمع سپاهیان فرمانروایان تحت فرمان آنان بودند. منابع موثق دربارهٔ عیاران بسیار اندک است. گذشته از اشاره‌های کتابهای تاریخی نظیر *تاریخ سیستان* که بسیار اندک است، بیشترین توضیحات را دربارهٔ عیاران در داستان‌ها می‌توان یافت، همچون حکایت‌هایی در *فرج بعد از شدت* و *جوامع الحکایات* و آنچه در داستان‌های بلندعامیانه نظیر *سمک عیار* و *داراب‌نامه* و *رموز حمزه* آمده است. نمی‌دانیم آنچه دربارهٔ عیاران در این داستان‌ها آمده، تا چه اندازه مطابق با واقعیت‌های تاریخی است. هرچند مطالب آنها دربارهٔ عیاران با خیال‌پردازی آمیخته است، اما خالی از واقعیت هم نیست.

سوگندهای عیاران در *سمک عیار*، نظیر سوگند به یزدان دادار، سوگند به نور و

نار و مهر و سوگند به زند و پازند، می تواند دلیل بر این باشد که آیین عیاری در ایران پیش از اسلام سابقه داشته است[۸]. اصرار آنان به دوستی و یار هم بودن یادآور مهرورزی و اصل یاریگری در آیین مهر یا میترائیسم است. مقام سرباز در آیین مهر و نیز اینکه آیین مذکور مانند عیاری آیین سپاهیان و دزدان بوده است، پیوند عیاری و آیین مهری را تأیید می‌کند[۹]. قابل توجه است که پیروان آیین مهر با تحمل شکنجه‌ها و تازیانه‌خوردن‌ها آزموده می‌شدند[۱۰]، و یکی از اصول عیاری نیز «صبر در برابر آزار» بوده است. چندان‌که به شکیبایی خود در برابر تازیانه خوردن و حتی قطع اعضای بدن می‌بالیدند[۱۱].

عیاران به کمندافکنی و انداختن ناوک شهرت داشتند[۱۲]. سلاح خاص آنان «کمان گروهه» فلاخنی بود که با آن گلوله‌های گِلی را پرتاب می‌کردند. این عمل را در عربی «رمی بندق» گویند، و جوانمردان سرزمین‌های عربی نیز به آن شهرت داشته‌اند[۱۳].

گروهی از عیاران با تاراج کاروان‌ها در بیابان‌ها و یا دزدی‌های شبانه در شهرها روزی خود را کسب می کردند و درعین‌حال به برخی از اصول اخلاقی نظیر رعایت حق نان و نمک، راستگویی، کرم، امانت‌داری و وفای به عهد نیز پایبند بودند[۱۴]. آنان از توانگران می‌دزدیدند و به فقیران می‌بخشیدند[۱۵]. پیش از اسلام نیز گروهی مانند عیاران رفتار می‌کردند، چندان‌که در *زند وندیداد* از کسانی انتقاد شده است که دزدیدن از توانگران و بخشیدن به درویشان را کرفه (کار نیک و ثواب) می‌پنداشتند[۱۶].

سپهسالار، سرهنگ و مهتر از القاب عیاران بوده است، اما از سلسله مراتب در آیین عیاری آگاه نیستیم[۱۷]. رسم پیوستن به جمع عیاران نیز معلوم نیست؛ اما *سمک عیار* نشان می‌دهد که این رسم «شادی خوردن» نام داشته، و چنین بوده که طالب عیاری قدحی شراب را برمی‌داشته و در برابر سر خود می‌گرفته و نام استاد خود را بر زبان می‌آورده و سپس یکباره آن قدح را می‌نوشیده و از آن پس به جمع عیاران می‌پیوسته است[۱۸]. در داستان‌های عامیانه عیاران با مهارت بسیار جامه و چهرهٔ خود را تغییر می‌دهند. گاه به هیأت بازرگانان، گاه در جامهٔ سپاهیان و گاه مانند زنان چادر بر سر می‌کنند. آنان همچنین به دزدی‌های شبانه که «شبروی» نام دارد، می‌روند و ابزارهای خاص شبروی نظیر خنجر نقب‌بری، اره، سوهان، کمند و فتیلهٔ عیاری به همراه دارند.

پیاده به خانه یا اردوی دشمنان می‌روند، کمند می‌اندازند و از باروها بالا می‌روند، نقب می‌برند و از راه‌های زیرزمینی به خانه‌ها می‌روند، دزدی می‌کنند و چالاکانه می‌گریزند[۱۹]. آنان همچنین ماده‌ای بیهوش‌کننده به نام «بیهوشدارو» یا «بیهوشانه» یا «داروی بیهوشی» همراه دارند، که در واقع بنگ یا مخدری مرکب از چند ماده با جنگ است؛ آنرا به دشمنان می‌خورانند و آنها را بیهوش می‌کنند[۲۰].

در *تاریخ سیستان* عیاران «سالوک» نیز نامیده شده‌اند[۲۱]. واژهٔ «صُعلوک» هم که در متون فارسی و عربی به معنی عیار و دزد و راهزن به‌کار رفته، معرب همان سالوک است که در عربی آنرا به صعالیک نیز جمع بسته‌اند[۲۲]. بخشی از اشعار عربی دورهٔ جاهلی اشعار صعالیک است. صعلوکان گروهی از مردم تنگدست و بیابانگرد شبه‌جزیرهٔ عربستان بودند، که مانند عیاران گاه پیاده و گاه سواره به خانه‌ها و کاروان‌ها دستبرد می‌زدند و می‌گریختند و در شعر و شاعری هم دست داشتند[۲۳].

در قرن‌های آغازین هجری فتوت در شهرهای عراق عرب خاصه بغداد، هم رواج داشت. اگرچه محققان عرب سرچشمهٔ فتوت را زندگی اعراب جاهلی دانسته‌اند[۲۴]، اما با توجه به اینکه پیش از اسلام بخش‌هایی از عراق در تسلط ایرانیان بود، و همچنین پادشاهان ساسانی بیش‌وکم بر جزیرةالعرب هم سلطه داشتند، به نظر می‌رسد فتوت از ایران به سرزمین‌های عربی راه یافته است، چنان‌که جوانمردان سرزمین‌های عربی نیز عیار نام داشتند[۲۵] و عیار واژه‌ای ایرانی است. عیاران عراق «شاطر» نیز نامیده می‌شدند. ابن‌اثیر، در ذکر حوادث سال ۱۹۷ق آورده است هنگامی‌که طاهر ذوالیمینین به طرفداری مأمون به بغداد حمله کرد تا امین را از حکومت برکنار کند، عیاران بغداد نیز شهر را برهم زدند و به قتل و غارت پرداختند و برخی از آنان نیز به جانبداری امین با سپاه طاهر جنگیدند[۲۶]. ابن‌اثیر همچنین از شورش عیاران بغداد در سال‌های ۳۹۳ و ۴۱۷ق. سخن گفته است[۲۷]. الناصر لدین‌الله (خلافت: ۵۷۵-۶۲۲ق) خلیفهٔ عباسی مانند عیاران بغداد به رمی بندق و پرورش کبوتران علاقمند بود. او سروال فتوت پوشید و به سلک جوانمردان درآمد و همهٔ جوانمردان عراق را تحت سلطهٔ خود درآورد[۲۸]. ناصر جوانمردی را در سرزمین‌های اسلامی رواج داد تا سپاهی متحد و نیرومند در برابر دشمنان خلافت پدید آورد[۲۹].

عیاران در سراسر ایران بزرگ پراکنده بودند. عیاران سیستانی شهرتی خاص داشتند، چندان‌که در قرن ۶ق، نظامی عروضی سمرقندی، سگزی (سیستانی) و عیار را مترادف ذکر کرده است[۳۰]. یعقوب لیث (وفات: ۲۶۵ق) از عیاران سیستان بود که به یاری آنها به حکومت برخی از ولایات سیستان رسید و سلسلهٔ صفاریان را تأسیس کرد. او بر معتمد (خلافت: ۲۵۶-۲۷۹ق) شورید و قصد داشت بغداد را فتح کند که در راه درگذشت[۳۱]. پس از مرگ یعقوب، برادرش عمرو لیث (وفات: ۲۸۹ق) پادشاه صفاریان شد، اما در جنگی از امیر اسماعیل سامانی شکست خورد و در زندان خلیفهٔ عباسی درگذشت. سال‌ها پس از مرگ عمرو، دو تن از نوادگانش به نام‌های سمک و صوق عیاران را به دو گروه سمکی و صوقی تقسیم کردند[۳۲].

برخی از عیاران فرمان‌برداری از حاکمان را می‌پذیرفتند و زیر نظر آنان داروغگی شهرها را عهده‌دار می‌شدند و گاه در کنار فرمانروایان در جنگ‌ها شرکت می‌کردند[۳۳]. در کتاب *سیرت الشیخ‌الکبیر* به محتسب بودن عیاران اشاره شده است[۳۴]. بعضی داستان‌های عامیانهٔ فارسی هم نشان می‌دهد که برخی از عیاران که تحت فرمان پادشاهان بودند، آنان را رکابداری می‌کردند و در کنار مرکبشان پیاده می‌دویدند، گاه نیز پیک می‌شدند و پیاده نامه‌ای را به کسی می‌رساندند[۳۵]. در *بدایع‌الوقایع*، از کتاب‌های قرن ۹ق، عیاران دونده، «پیاده» و «پیک» نام دارند[۳۶]. در دورهٔ صفوی این دسته از عیاران را «شاطر» می‌نامیدند[۳۷]. شاطران عهد صفوی پس از آنکه به مقام استادی می‌رسیدند، آزمایشی سخت را پس می‌دادند و مسیری طولانی را از صبح تا شام می‌دویدند و آنگاه به جمع شاطران پادشاه می‌پیوستند[۳۸]. پیشهٔ شاطری تا اواخر دوران حکومت ناصرالدین شاه قاجار (حکومت: ۱۲۶۴-۱۳۱۳ق) رایج بود و اندک‌اندک با پیشرفت زمان منسوخ شد است[۳۹].

۲. اخیان

گروهی از جوانمردان، خاصه در آناتولی با عنوان «اخی» مشهور بوده‌اند. ابن‌بطوطه آنها را در آناتولی ملاقات کرده و از غریب‌نوازی و مهمان‌نوازی آنان سخن گفته است[۴۰]. به گفتهٔ افلاکی در *مناقب‌العارفین* محل اجتماع اخیان که «آستانه» و «تکیه» نام داشت،

در قرن ۷ق بسیار پررونق بود. اخیان آناتولی بیش‌وکم اهل زهد نیز بوده‌اند. با وجود این، همچون عیاران خوی جنگاوری داشتند و گاهی کشتار و زد و خورد در محله‌ها می‌کردند[۴۱]. در قرن ۸ق در ایران نیز چند سپاهی لقب «اخی» داشتند و خلق و خوی و مرام آنان مانند عیاران بود: اخی شجاع‌الدین خراسانی که در دورهٔ سلطان ابوسعید بهادر خان (حکومت: ۷۱۶-۷۳۶ق) حاکم بم بود. اخی شجاع‌الدین پس از آنکه امیر مبارزالدین محمد (حکومت: ۷۱۸-۷۵۹ق) کرمان را فتح کرد، تسلیم او نشد و به قلعهٔ بم گریخت. او قریب یک سال با سپاهیان امیر مبارزالدین درگیر جنگ بود تا سرانجام تسلیم شد و به جمع سپاهیان امیر مبارزالدین پیوست و یک بار هم امیر مبارزالدین او را مأمور أخذ مالیات هرمز کرد. اما اخی شجاع‌الدین همواره اندیشهٔ شورش را در سر می‌پروراند تا سرانجام مبارزالدین فرمان داد او را محبوس کردند، و در حبس درگذشت[۴۲]. اخی کوچک هم از دیگر اخیانی بود که تحت فرمان آل مظفر به سر می‌برد و شاه شجاع (حکومت: ۷۵۹-۷۸۶ق) به او امارت داده بود[۴۳]. یکی دیگر از اخیان اخی شاه ملک، نخست از سپاهیان امیرملک اشرف چوپانی (حکومت: ۷۴۴-۷۵۹ق) بود، اما از نزد او گریخت و به زاویهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی نزد شیخ صورالدین موسی (وفات: ۷۹۴ق) پناه برد[۴۴]. اخی جوق نیز از دیگر سپاهیان امیرملک اشرف بود. پس از آنکه پادشاه قپچاق، جانی بیک، آذربایجان را در ۷۵۹ق تصرف کرد و امیرملک اشرف را کشت، اخی جوق به یاری طرفداران ملک اشرف، سر به شورش نهاد، تبریز را تصرف کرد و حکومت تشکیل داد. چندین‌بار سلطان اویس ایلکانی (حکومت: ۷۵۷-۷۷۶ق) با اخی جوق و سپاهیانش جنگید، اما اخی جوق که به نخجوان گریخته بود، پی‌درپی به تبریز می‌تاخت تا در ۷۶۰ق از سپاهیان امیر مبارزالدین محمد شکست خورد. پس از آن سلطان اویس او را از سپاهیان خود کرد و سپس هنگامی که از فتنه‌اندیشی اخی جوق آگاه شد، فرمان داد تا او را کشتند[۴۵].

۳. پهلوانان

دسته‌ای دیگر از جوانمردان سیفی پهلوانان بوده‌اند. واژهٔ پهلوان، اسم منسوب به پهلو (پرثو/ پارت) است و به دیگر سخن پهلوان یعنی مرد پارتی. پهلوانان جوانمردانی

زورآور و ورزشکار بودند و به‌ویژه در کشتی گرفتن مهارت داشتند. فرمانروایان، به‌ویژه ترکان و مغولان و تیموریان، به تماشای رزم پهلوانان با یکدیگر و کشتی گرفتن آنان بسیار علاقمند بودند، ازاین‌رو، جمعی از پهلوانان به دربار آنان آمد و شد داشتند. یکی از آن پهلوانان، پهلوان پیلهٔ همدانی بود که او را به دربار اوکتای قاآن (حکومت: ۶۲۶-۶۳۹ق) فرستادند تا با گروهی از پهلوانان کشتی بگیرد و شاه مغول از کشتی گرفتن آنان لذت ببرد. هیچ پهلوانی نتوانست پشت پیله را بر زمین آورد و او مقبول نظر قاآن شد؛ قاآن فرمان داد تا دختری را به عقد او درآورند. پیله نیز یکی از خویشان کشتی‌گیر خود را به نام محمدشاه به پادشاه معرفی کرد و او نیز به دربار راه یافت[۴۶].

سربداران هم که در خراسان شورش کردند و به حکومت رسیدند، از پهلوانان بودند. رهبر این شورش امیر عبدالرزاق پهلوانی از باشتین بود. او فرزند یکی از اعیان باشتین به نام خواجه جلال‌الدین فضل‌الله بود و در کشتی گرفتن و تیراندازی مهارت داشت. برادر او، امین‌الدین، به دربار سلطان ابوسعید بهادر خان (حکومت: ۷۱۶-۷۳۶ق) راه یافته بود. پهلوانی به نام ابومسلم در دربار سلطان بود که بر همهٔ پهلوانان غلبه می‌کرد. امین‌الدین، برادر خود را برای کشتی گرفتن و مسابقهٔ تیراندازی با ابومسلم معرفی کرد که در آن عبدالرزاق پیروز شد. سلطان به او عنایت کرد و او را برای أخذ مالیات به کرمان فرستاد. عبدالرزاق مالیات کرمان را گرفت، اما همهٔ آنرا به عیاشی صرف کرد و از بیم سلطان به باشتین گریخت. در همان هنگام ایلچی حاکم به خانهٔ دو برادر از محتشمان باشتین رفته بود و قصد داشت به همسران آنان دست‌درازی کند؛ اما آنان او را کشته بودند، و در باشتین فتنه برپا شده بود. عبدالرزاق از آن دو برادر جانبداری کرد و هنگامی که فرستادهٔ وزیر برای دستگیری آنان به باشتین رفت، عبدالرزاق او را کشت و اهل دیه را گردآورد و گفت: «بر اثر این فتنه کشته خواهیم شد اما به مردی سر خود را بر دار دیدن بهتر از آن که به نامردی کشته شدن». مورخان قدیم وجه تسمیهٔ «سربداران» را همین سخن عبدالرزاق دانسته‌اند[۴۷].

مردم باشتین از عبدالرزاق پیروی کردند و به رهبری او با وزیر خراسان، علاءالدین محمد، جنگیدند و پیروز شدند. آنها بیهق را به تصرف خود درآوردند و سپاهی دلاور ترتیب دادند و مال فراوان اندوختند[۴۸]. ابن‌بطوطه گوید که بردگان همهٔ نواحی از

صاحبان خود گریختند و به سربداران پیوستند[۴۹].

در قرن ۸ق، پهلوانان در حکومت آل مظفر تأثیر و نفوذ بسیار داشتند. یکی از پهلوانان سرسپردهٔ آل مظفر، پهلوان طالب با شاه شجاع در دستگیر کردن امیر مبارزالدین همکاری داشت[۵۰]. هنگامی که برادر شاه شجاع، محمود بر او شورید، پهلوان طالب تا آخرین لحظه در جنگ با محمود همراه شاه شجاع بود[۵۱]. پهلوان دیگر، پهلوان زنگی‌شاه کوتوال سیرجان[۵۲] بود. پهلوان دیگر، پهلوان خرم از سرهنگان شاه شجاع و مدتی حاکم اصفهان بود[۵۳]. پهلوان علیشاه مزینانی نیز از امرای شاه شجاع بود که شاه حکم ولایت شوشتر را به او عطا کرده بود[۵۴]. پهلوان اسد هم از سپاهیان خراسانی شاه شجاع بود که شاه به او عنایتی خاص داشت و ولایت کرمان را به او واگذار کرده بود. شاه یحیی (حکومت: ۷۸۹ق) برادر شاه شجاع، پهلوان اسد را تشویق کرد که از فرمانبری شاه شجاع تن زند و حکومت کرمان را خود به عهده گیرد. پهلوان اسد هم مدت‌ها خیال حکومت کرمان را در سر داشت، اما حضور مادر شاه شجاع در کرمان نمی‌گذاشت که او خودمختاری خود را اعلام کند؛ تا اینکه در کرمان دو کشتی‌گیر خراسانی و کرمانی باهم درگیر شدند. مادر شاه از پهلوان کرمانی و پهلوان اسد از خراسانی جانبداری کرد و بین آنان اختلاف درگرفت. به دنبال آن، مادر شاه به شیراز رفت و پهلوان اسد حکومت کرمان را در اختیار خود گرفت. شاه شجاع برای شکست دادن پهلوان اسد، دو پهلوان دیگر سپاه خود، پهلوان علیشاه و پهلوان خرم خراسانی را با سپاه به کرمان گسیل کرد. پهلوان اسد خراسانی مدت‌ها مقاومت کرد تا سرانجام گروهی از مردم که از تندخویی و فساد او به تنگ آمده بودند، او را کشتند[۵۵]. پهلوان مهذب خراسانی نیز یکی از پهلوانان دیگر شاه شجاع و امیر آبرقوه بود، که پس از مرگ او از اینکه شهر را به شاه یحیی بسپارد، مدتی خودداری کرد[۵۶].

سلطان حسین بایقرا (حکومت: ۸۷۸-۹۱۲ق) نیز به پهلوانان سخت علاقمند بود و چندین پهلوان به دربار او اختصاص داشتند. پهلوان محمد ابوسعید، دوست و همنشین و مشهورترین پهلوان دربار او بود. دیگر پهلوان نام‌آور و زورمند دربار سلطان حسین بایقرا، پهلوان محمود مالانی بود که این دو یک بار در حضور شاه با هم کشتی گرفتند[۵۷].

پهلوان درویش محمد، خواهرزادهٔ پهلوان محمد ابوسعید، هم از پهلوانان همان دربار بود که فنون کشتی را از پهلوان محمد ابوسعید فرا گرفته بود و در نوجوانی با پهلوان علی روستای، از پهلوانان عراقی، در حضور سلطان حسین کشتی گرفت و حریف را بر زمین زد[۵۸]. پهلوان درویش محمد و پهلوان ابوسعید گذشته از پهلوانی، هر دو عالم و زاهد نیز بودند[۵۹]. گذشته از پهلوانانی که به دربار شاهان وابسته بودند، برخی از پهلوانان هم از آشوبگران و باج‌گیران محلی بودند که آسایش مردم را بر هم می‌زدند. به گزارش واصفی، در سال ۹۰۳ق فساد و زد و خورد و کشتارهای پهلوانان هرات تا به آنجا رسید که شب‌ها سر هر کوی و برزنی مجروح یا کشته‌ای بر زمین می‌افتاد. این همه آشوبگری باعث شد که سلطان حسین بایقرا فرمان داد تا مردم هر محله‌ای اوباش محلهٔ خود را دستگیر کنند و به حکومت تحویل دهند وگرنه آنان را به قتل برسانند[۶۰]، بدین ترتیب پهلوانان شرور بازداشت شدند و به قتل رسیدند.

در ادوار گوناگون تاریخ ایران، گذشته از واژهٔ فارسی «پهلوان» نام‌ها و لقب‌هایی دیگر نیز برای پهلوانان به‌کار می‌بردند، از جمله آنان را «مُفرِد» نیز می‌گفته‌اند[۶۱] که در اصل عنوانی برای سپاهیان بود[۶۲]. پهلوانان تازه کار را «نوچه» می‌گفتند که به معنی نوجوان است. واژهٔ «یتیم» هم که در *بدایع‌الوقایع* بارها برای پهلوانان تکرار شده است[۶۳]، مرادف همان نوچه است. ظاهراً در دورهٔ صفوی و شاید هم پیشتر از آن استادان و کهنه‌کاران پهلوانان را «بابا» نیز لقب می‌دادند، چنان‌که در بهار سال ۱۰۰۳ق شاه عباس صفوی (حکومت: ۹۹۶-۱۰۳۸ق) در قزوین به تماشای زد و خورد دو طایفه از اوباش ایستاد. آنان گروهی از پهلوانان بودند که سرکردهٔ یک گروه «بابا حاجی بیک» و رئیس گروه دیگر «بابا مختار» نام داشت[۶۴]. همچنین در قصهٔ *حسین کرد شبستری*، از قصه‌های عهد صفوی، حسین کُرد، قهرمان قصه، استادی به نام بابا حسین بیدآبادی دارد، که از پهلوانان است[۶۵]. حسین کرد نیز گاه نام مستعار «پیاده بابا غیبی» را بر خود می‌گذارد[۶۶]. قصهٔ حسین کرد نشان می‌دهد پهلوانانی که وظیفهٔ داروغگی و شحنگی شهرها را داشتند، «اَحداث» خوانده می‌شدند[۶۷]. احداث واژهٔ عربی و جمع حدث به معنی جوان است، اما در حسین کرد در معنای مفرد به‌کار رفته است. او زیر نظر حاکم شهر کار می‌کرد و برای حفظ امنیت شهر چندین پهلوان و

نوچه در اختیار داشت. در میان چهارسوق شهر صندلی خاص احداث را می‌گذاشتند. او سر شب به چهارسوق می‌رفت و بر صندلی خود می‌نشست او به مشعلچی فرمان می‌داد که طبل بزند و با این کار به همه هشدار می‌داد که او بیدار و محافظ امنیت شهر است[۶۸].

در عهد صفوی شمار پهلوانان بسیار بود و «پهلوان‌باشی» از مناصب درباری محسوب می‌شد[۶۹]. نویسندهٔ *رستم‌التواریخ* یکصد و چهل و پنج پهلوان را در عهد شاه سلطان حسین صفوی (حکومت: ۱۱۰۵-۱۱۳۵ق) نام برده[۷۰] و توضیح داده است که یکی از علل سرنگونی سلطان حسین صفوی فساد و تباهی پهلوانان عهد او بود، که با حمایت دولتمردان به مال و ناموس مردم تجاوز می‌کردند. اموال و حتی زنان و دختران و پسران مردم را با زور از خانه‌ها می‌ربودند. حتی برخی از آنان از جمله پهلوان محمدعلی بیک بیلدارباشی و پهلوان حسین ماربانانی گستاخی را به اندازه‌ای رسانده بودند که در کوچه و بازار اعمال منافی عفت و لواط می‌کردند[۷۱]. این فساد و تباهی در پهلوانان عمومیت نداشته است، چه در قصهٔ حسین کرد *شبستری*، حسین کرد که خود پهلوان است با خود عهد کرد است که: «هرگز بند او چه بر حلال و چه بر حرام باز نشود»[۷۲]. همچنین ملا حسین واعظ کاشفی، بخشهایی را از *فتوت‌نامهٔ سلطانی* به پهلوانان اختصاص داده است، که نشان می‌دهد آنان نیز به اصول فتوت پایبند بوده‌اند. ملا حسین واعظ کاشفی پهلوانان را با نام «اهل زور» و گروهی از معرکه‌گیران معرفی کرده و آنان را هشت طایفه دانسته است: کشتی‌گیران، سنگ‌گیران، ناوه‌کشان، سله‌کشان، حمالان، مغیرگیران، رسن‌بازان و زورگران[۷۳]. او شرح داده است که چگونه هریک از این طایفه‌ها اعمال پهلوانی را در ملأ عام نمایش می‌دادند: کشتی می‌گرفتند، اجسام سنگین را بر سر و دست بلند می‌کردند، با عمود (گرز) با یکدیگر نبرد می‌کردند، و بر روی طنابی که هر سر آن به ستونی بلند بسته بود، راه می‌رفتند[۷۴]. در دوران حاضر نیز برخی از مردان نیرومند را که در کوچه و بازار با کارهایی نظیر خم کردن آهن با دست و برداشتن اجسام سنگین با دندان و شکستن سنگ بر روی سینه معرکه می‌گیرند، پهلوان می‌نامند؛ اما در گذشته آنان را «زورگر» می‌گفته‌اند[۷۵]. ملا حسین واعظ کاشفی نیز از زورگران یاد کرده و معرکه‌گیری

آنان را شامل این کارها دانسته است: مردگیری، که پهلوانی پهلوان دیگر را بر دوش می‌گرفت و او بر شانه‌های پهلوان اولی می‌ایستاد. سنگ‌شکنی و استخوان بشکنی‌ها، که با ضرب دست سنگ یا استخوانی بزرگ را می‌شکستند. داربازی، که تنهٔ درخت یا تیر چوبی بلندی را بر کف دست نگاه می‌داشتند. سنگ افکنی که سنگی را به نقطه‌ای دور می‌افکندند. جهندگی، که با جهش مسافتی طولانی را می پریدند. سنگ آسیا برداشتن، که آنرا بر سر داستان خود بلند می‌کردند و بالای سر خود نگه می‌داشتند. پیل زور کردن، که با فیل می‌جنگیدند و آنرا بر زمین می‌زدند[۷۶]. در *بدایع الوقایع* نیز شرح فیل زور کردن پهلوان محمد مالانی، از پهلوانان عهد سلطان حسین بایقرا، آمده است[۷۷]، همچنین نویسندهٔ *رستم‌التواریخ* نیز از معرکه‌گیری‌ها و هنرنمایی‌های پهلوانان دورهٔ کریم خان زند (حکومت: ۱۱۶۳- ۱۱۹۳ق) سخن گفته است[۷۸].

۴. اهل زورخانه

پهلوانان تا روزگار ما نیز باقی مانده‌اند و در واقع همان اهل زورخانه‌اند. «زورخانه» نام ورزشگاه ویژهٔ پهلوانان است. در شعر «گُل کشتی» میرنجات اصفهانی از عهد صفوی، نیز نام زورخانه ذکر شده است[۷۹]. البته در همان شعر گاه «ورزشخانه»[۸۰] و گاه «خانهٔ ورزش»[۸۱] هم مترادف زورخانه آمده است. شاید زورخانه مخفف «زورگرخانه» باشد، یعنی جایگاه خاص زورگران، که خود گروهی از پهلوانان بودند.

زورخانه دری کوتاه دارد، که افراد برای ورود به آن، به نشانهٔ تواضع، مجبورند کمی خم شوند. این در با پله‌هایی نسبتاً طولانی به سوی پایین به اتاقی شش ضلعی یا هشت ضلعی ختم می‌شود. میان آن اتاق نسبت به گرداگرد آن گود است، که آنرا گود زورخانه گویند. گود زورخانه برای پهلوانان مقدس است، و جایگاه خاص کشتی گرفتن و دیگر ورزش‌های پهلوانی است. گرداگرد گود سکویی برای تماشای ورزش ساخته شده است. سردَم، سکوی مخصوص «مرشد»، در گوشهٔ زورخانه با ابزارهای رزمی و پوست حیوانات آرایش می‌شود. در جلوی مردم، بالای سر مرشد، زنگی آویزان است که مرشد به مناسبت‌های خاص با دست خود آنرا به صدا در می‌آورد. مرشد در سردم تنبکی بزرگ دارد که وقتی پهلوانان در گود ورزش می‌کنند، او تنبک را می‌نوازد و

اشعاری حماسی به نام «گُل کشتی» یا ابیاتی از *شاهنامه* می‌خواند[۸۲]. در قرن ۱۹م برخی از جهانگردان اروپایی که به ایران سفر کرده‌اند، کهن‌ترین گزارش‌ها را از زورخانه ارائه داده‌اند. تا چند دههٔ پیش بیشتر شهرهای ایران در بسیاری از محله‌ها زورخانه داشت، حتی زورخانه در افغانستان و عراق نیز پررونق بود[۸۳].

اهل زورخانه القاب و سلسله مراتبی خاص دارند که عبارت است از: نوچه، نوخاسته، پهلوان، کهنه‌سوار، پیش‌کسوت و صاحب زنگ و صاحب ضرب.

نوچه تازه پهلوانی است که جوان است و برای آموزش ورزش به اهل زورخانه پیوسته است. نوخاسته نوچه‌ای که از هم‌ردیفان خود بهتر کشتی می‌گیرد و آمادهٔ پهلوانی است. پهلوان مراتب نوچگی و نوخاستگی را طی کرده و مهارت‌های لازم را در ورزش و کشتی گرفتن به دست آورده است. کهنه‌سوار به پهلوان زبده‌ای می‌گفتند که به دیگران فنون کشتی را آموزش می‌داد. چنین شخصی را در گذشته «مرشد» نیز می‌گفتند، اما امروزه مرشد فقط به کسی گویند که در سردم می‌نشیند و ضرب می‌زند. پیش‌کسوت پهلوانانی هستند که نسبت به دیگران با سابقه‌ترند و زودتر جامهٔ خاص پهلوانی را پوشیده‌اند. صاحب زنگ و صاحب ضرب برخی از پیش‌کسوتان هستند که چون به زورخانه وارد می‌شوند، مرشد به احترام آنان تنبک می‌نوازد و یک یا چند بار زنگ سردم را به صدا در می‌آورد[۸۴].

پهلوانان زورخانه شلواری خاص می‌پوشند و هنگام ورزش بالاتنهٔ خود را برهنه نگه می‌دارند. این شلوار که از کمر تا زانوان را می‌پوشاند، «تُنُکه» نام دارد. در گذشته جنس آن از چرم بود که به آن «تنبان نطعی» می‌گفتند و پوشیدن و درآوردن آن آدابی خاص داشت[۸۵]. امروزه تنکه را از پارچه می‌دوزند و معمولاً نقش «بوته جقه» دارد. اهل زورخانه بر کمر خود و بر روی تنکه لُنگ می‌بندند. نشان استادی در میان اهل زورخانه «لُنگ کسوت» است که بالای تنکه می‌بندند و گوشهٔ دست راست آنرا به سوی چپ بدن می‌آورند و به صورت «لَچَک» به جلو می‌آویزند[۸۶]. گفتنی است که در *اسرارالتوحید* هم به وضع ظاهری پهلوانان زورخانه اشاره شده است: «جمعی وُرنایان می‌آمدند برهنه، هر یکی ازارپای چرمین پوشیده»[۸۷]. مقصود از ورنایان به معنی جوانان، همان جوانمردان است، چندان‌که در *سمک عیار* نیز «برنا» و «عیار» مرادف

به‌کار رفته است[۸۸]؛ در *مناقب العارفین* هم جوانان مرادف همان جوانمردان ذکر شده است[۸۹]. «ازارپای چرمین» ظاهراً همان تنکهٔ چرمین پهلوانان اهل زورخانه است. جالب است که در *سمک عیار* هم آمده است که: «سمک ایزارپای ادیم در پای داشت»[۹۰]. ایزارپای ادیم همان تنبان نطعی اهل زورخانه است، که نشان می‌دهد پهلوانان امروزی دنباله‌روان همان عیاران گذشته‌اند. شلوار آنان و ظاهر برهنه‌شان نیز به پیروی از جامه و هیأت عیاران است. شباهت‌هایی هم که میان اهل زورخانه با پیروان آیین مهر به نظر می‌رسد[۹۱]، ظاهراً به خاطر ارتباط آیین عیاری و جوانمردی با مهر در ایران باستان باشد. برخی از متون پهلوی هم از حضور گروهی با هیأت و جامهٔ پهلوانان زورخانه در ایران باستان سخن گفته‌اند[۹۲].

شخصیت مقدس و محبوب اهل زورخانه پوریای ولی است، که داستان جوانمردی وی در میان آنها مشهور است. نام اصلی او محمود و تخلصش قتالی و از مردم خوارزم بود؛ در اواسط قرن ۸ق می زیست و عارفی ملامتی مشرب بود[۹۳]. پهلوانی از هندوستان می‌خواست با او کشتی بگیرد، پوریای ولی در کوچه مادر او را دید که دعا می‌کرد پسرش در کشتی گرفتن با پوریای ولی پیروز شود. پوریای ولی برای آنکه دل پیرزن شاد شود، در کشتی گرفتن با پهلوان هندی، تعمداً کاری کرد که پهلوان هندی پیروز شود. برخی دوبیتی‌های عارفانه و یک مثنوی اخلاقی و عرفانی به نام کنزالحقایق به پوریای ولی منسوب است[۹۴].

پهلوانان هنگام ورود به گود زورخانه خاک گود را می‌بوسند، که اشاره به قدم بوسی پوریای ولی دارد، حتی اگر ابزارهای ورزشی آنان نظیر میل و سنگ و کباده به کف گود بر بخورد، هنگام برداشتن و گذاشتن، آنها را می‌بوسند. برای سهولت خاک‌بوسی کف دست راست خود را به کف گود می‌زنند و بعد آنرا به لب خود می‌رسانند و می‌بوسند. هنگام خروج از گود نیز به همین ترتیب زمین بوسی را تکرار می‌کنند. سردم زورخانه نیز مقدس است و کسی جز مرشد اجازه ندارد که در آن بنشیند[۹۵].

در گذشته زنان و غیرمسلمانان و پسران نابالغ حق ورود به زورخانه را نداشتند، اما در چند دههٔ اخیر عملاً برخی از این ممنوعیت‌ها از بین رفت. در دوره‌ای که شعبان

جعفری با حمایت حکومت وقت سرپرست ورزش باستانی ایران بود و در باشگاه مشهور خود ورزش‌ها و آداب زورخانه را اجرا می‌کرد، مهمانان خارجی حکومت از جمله زنان و غیرمسلمانان برای تماشای عملیات پهلوانی از باشگاه او بازدید می‌کردند[۹۶].

اهل زورخانه تا هفتاد سال پیش سحرگاه، پس از نماز صبح، در زورخانه‌ها ورزش می‌کردند؛ اما کم‌کم ورزش‌های شبانه نیز در زورخانه‌ها متداول شد[۹۷]. پهلوانان برای ورزش در گود زورخانه حلقه می‌زنند و پهلوانی پیش‌کسوت در وسط حلقهٔ روبه‌روی مرشد که در سردم نشسته است، میان‌داری، هدایت حرکت‌های ورزشی، می‌کند. پیش‌کسوتی دیگر که از لحاظ مقام پس از میان‌دار است، در پایین سردم، روبه‌روی میان‌دار می‌ایستد. اولاد پیامبر(ص) در زورخانه احترام و ارج و قربی خاص دارند، اگر پهلوانی سید بتواند میان‌داری کند، او را میان‌دار می‌کنند، و اگر پهلوان سید از عهدهٔ میان‌داری برنیاید، او را مقام پس از میان‌دار محسوب می‌کنند و در پای سردم می‌ایستد. از دو سوی کسی که پای سردم ایستاده است، پهلوانان به ترتیب مقام و قدمت خود حلقه می‌زنند، به گونه‌ای که مبتدی‌ترین فرد در پشت سر میان‌دار می‌ایستد. پهلوانان هنگام ورزش‌های انفرادی از مرشد اجازه می‌گیرند و با صدای بلند خطاب به او می‌گویند: رخصت. مرشد هم در پاسخ پهلوانان می‌گوید: فرصت[۹۸]. در ورزش‌های جمعی، پهلوان میان‌دار دیگران را رهبری می‌کند و پهلوانان دیگر حرکات خود را با او تطبیق می‌کنند و مبتدیان از او تقلید می‌کنند[۹۹].

امروزه گذشته از کشتی گرفتن که ورزش اصلی پهلوانان است، این ورزش‌ها در زورخانه‌ها متداول است:

۱. سنگ گرفتن

اهل زورخانه دو تختهٔ بزرگ به شکل نعل را که از ۲۰ تا ۴۰ کیلو بیشتر وزن ندارد و در وسط هریک سوراخ و دستگیره‌ای هست، «سنگ» می‌گویند. سنگ‌ها را به دیوار گود تکیه می‌دهند. پهلوان در کنار آنها بر کف گود به پشت دراز می‌کشد و دست‌ها را از بالای سر به دستگیرهٔ سنگ‌ها می‌رساند و هر دو سنگ را بلند می‌کند. وقتی که به طرف راست می‌غلطد، دست چپ و هنگامی که به سمت چپ می‌غلتد،

دست راست را با سنگ بالا می‌برد[۱۰۰]. این عمل را سنگ گرفتن تکی می‌گویند، و اگر پهلوان هر دو سنگ را با هم در برابر سینه به آهستگی بالا و پایین ببرد، به آن سنگ گرفتن جفتی می‌گویند[۱۰۱].

۲. شنا

اهل زورخانه برای شنا در کف گود به رو خم می‌شوند، دست‌ها را به تخته‌ای کوچک می‌گذارند، پاها را باز می‌کنند، بدن را به زمین نزدیک می‌کنند و به حالت اول برمی‌گردند. شنا اقسام گوناگون دارد نظیر: شنای کرسی، شنای دست و پا مقابل، دو شلاقه و شنای پیچ[۱۰۲].

۳. میل گرفتن

میل زورخانه که مخروطی چوبی با دسته‌ای کوتاه است، ظاهراً تغییر یافتهٔ گرز باشد و بر دو نوع است: نوع بزرگ که جفتی ۱۲ تا ۳۰ کیلو وزن دارد، و نوع کوچک که هر جفت ۵ یا ۶ کیلو بیشتر نیست. اهل زورخانه دو میل بزرگ را بلند می‌کنند، روی شانه‌های خود می‌گذارند و با آهنگ ضرب مرشد زورخانه، با دست‌های خود میل‌ها را یک در میان، در برابر شانه‌ها بالا و به پشت کتف می‌برند. از میل‌های کوچک برای نمایش و هنرنمایی در وسط گود استفاده می‌کنند که آنها را به هوا پرتاب می‌کنند و می‌گیرند و این کار را چشمه آمدن می‌گویند[۱۰۳].

۴. چرخ زدن

پهلوانان در گود زورخانه حلقه می‌زنند، تازه‌کارترین نوچه از حلقه به وسط می‌آید، از میان‌دار رخصت می‌خواهد و با آهنگ ضرب مرشد می‌چرخد، سپس به‌جای خود باز می‌گردد و تازه‌کار بعدی به وسط حلقه می‌آید. چرخ زدن از کوچک‌ترها آغاز و به پیش‌کسوت‌ها ختم می‌شود. به هنگام چرخ زدن دو دست را به امتداد شانه‌ها در دو سوی بدن باز نگه می‌دارند و پای چپ را پایهٔ چرخش و پای راست را وسیلهٔ حرکت قرار می‌دهند و درحالی‌که پای راست را پی‌درپی بر زمین می‌زنند، به حول محور خود

می‌چرخند. چرخ ساده با دور کُند یا معمولی است و چرخ تیز آنقدر تند است که اعضای بدن چرخنده به وضوح دیده نمی‌شود. برخی از پهلوانان در حین چرخ زدن هنرنمایی‌هایی می‌کنند و بر اساس این هنرنمایی‌ها چرخ نام‌های گوناگونی دارد نظیر: چرخ چکشی، جنگلی، سه پروتک پر[۱۰۴].

۵. پا زدن

پس از چرخ زدن، نوبت پا زدن است که برای تقویت ماهیچه‌های پا سودمند است. میان‌دار با آهنگ ضرب مرشد پا می‌زند و دیگران حرکت‌های او را تقلید می‌کنند. پا زدن که از حرکات دشوار زورخانه است، چهار مرحله دارد: اول پای چپ و راست یا پای اول، دوم پای جنگلی یا چکشی، سوم پای تبریزی اول و دوم، چهارم پای چپ و راست یا پای آخر[۱۰۵].

۶. کباده کشیدن

کباده از ابزارهای پهلوانان و مانند کمانی است که تنهٔ آن از آهن و زه آن زنجیری درشت با حلقه‌های آهنین و آویزان است. پهلوان تنهٔ کباده را در دست چپ و زنجیر آنرا در دست راست می‌گیرد و بالای سر خود می‌برد؛ را با آهنگ ضرب مرشد، به‌گونه‌ای حرکت می‌دهد که دست‌ها از آرنج تا مچ به طور افقی بر بالای سر خم و راست می‌شود. برخی از پهلوانان با کباده چرخ هم می‌زنند. کباده کشیدن برای تقویت بازوان است[۱۰۶].

۷. شلنگ تخته

این ورزش امروزه در زورخانه ها منسوخ شده است، اما تا هشتاد سال پیش از جمله ورزش‌های اهل زورخانه و در اصل از تمرین‌های شاطران بوده[۱۰۷]. همان‌گونه‌که عیاران شاطری هم می‌کردند، برخی از منابع قدیم نیز دلالت بر آن دارد که پهلوانان نیز شاطری می‌کرده‌اند[۱۰۸]. ورزش شلنگ تخته یا تخته شلنگ برای آماده شدن در دوندگی بوده است. تخته شلنگ، الواری به طول ۱/۵ تا ۲ متر و به عرض ۳۰

سانتی‌متر بود که یک سر آنرا به لبهٔ گود زورخانه و سر دیگرش را به کف گود می‌گذاشتند. پهلوانان یکایک به ترتیب با پای چپ و راست بر روی آن می‌جهیدند و پا می‌زدند و هر بار می کوشیدند که پای خود را بالاتر بزنند[۱۰۹].

کشتی ورزش اصلی پهلوانان بود، و جشن بزرگ کشتی گرفتن پهلوانان را «گل‌ریزان» می‌گفتند؛ زیرا اگر کسی قصد داشت که با کسی دیگر کشتی بگیرد، گُلی را برای او می‌فرستاد یا در زورخانه پیش دیدگان همه گُلی را به سوی او پرتاب می‌کرد و قرار کشتی می‌گذاشتند. گل‌ریزان را در روز جمعه و خاصّه در ماه رمضان برگزار می‌کردند و هنگام برگزاری جشن، درحالی‌که پهلوانان مشغول ورزش بودند، چند مرتبه دسته‌های گل را از پنجرهٔ سقف زورخانه به سر و صورت ورزشکاران می‌ریختند[۱۱۰]. امروزه این رسم منسوخ شده است، اما نام آن باقی مانده و برای این به‌کار می‌رود که اهل زورخانه در زورخانه گرد می‌آیند و مشورت می‌کنند تا به فقیری از آشنایان کمک کنند و مشکل کسی را رفع کنند.

زورخانه در عهد حکومت ناصرالدین شاه قاجار (حکومت: ۱۲۶۴-۱۳۱۳ق) رونقی بسیار داشت و پهلوانی پایتخت یکی از منصب‌های درباری بود[۱۱۱]. پهلوان ابراهیم یزدی، معروف به یزدی بزرگ، و پهلوان اکبر خراسانی از پهلوانان نامدار عهد او بودند که شغل قاپوچیگری (دربانی) نیز داشتند[۱۱۲]. در اوایل عهد پهلوی، حاج سید حسن رزاز و حاج محمدصادق بلورفروش از پهلوانان مشهور تهران بودند. پس از آنان غلامرضا تختی (وفات: ۱۳۴۶ش) کشتی‌گیر نامدار که در زورخانه‌های تهران پرورش یافته بود، آخرین پهلوان نامی ایران است. از دیگر پهلوان نامدار شعبان جعفری است که پس از کودتای ۲۸ آمرداد ۱۳۳۲ با حمایت حکومت وقت عهده‌دار سرپرستی ورزش‌های زورخانه‌ای و صاحب باشگاهی به نام خود شد[۱۱۳].

بیشتر اهل زورخانه از هجده تا چهل سال سن دارند، و شمار مردان کمتر از هجده سال و بالاتر از چهل سال در زورخانه کم است. آنان معمولاً با اتفاق‌هایی که در زندگی پیش می‌آید از جمله ازدواج و درگیری معیشت و سفر و بیماری، زورخانه را ترک می‌کنند. اما شماری از پهلوانان هم عاشق زورخانه‌اند و تا پیری هم زورخانه و ورزش‌های زورخانه‌ای را ترک نمی‌گویند. بااین‌حال بیشتر آنان شغل و پیشه‌ای دیگر

دارند، مثلاً حاج حسن شجاعت، پیشهٔ رزازی و حاج محمدصادق بلورفروش، پیشهٔ بلورفروشی داشت[۱۱۴].

۵. لوتیان

امروزه واژهٔ «لوتی» را در معنای جوانمرد به‌کار می برند و لوتیگری را به معنای جوانمردی، زیرا لوتیان نیز مانند اهل زورخانه به جوانمردی شهرت دارند.

همان‌طورکه پیشتر هم ذکر شد، بی‌گمان برخی از جوانمردان به فسق و فجور شهرت داشته‌اند، چنان‌که در قرن ۸ق، اوحدی مراغه‌ای (وفات: ۷۳۸ق) در مثنوی *جام جم* هنگامی‌که اهل فتوت را وصف می‌کند به همجنس‌بازی آنان و اینکه پسران را می‌فریفتند و به لنگر خود می‌بردند، اشارت دارد[۱۱۵]. بر همین اساس برخی واژهٔ لوتی را به صورت لوطی و به معنای لاطی و لواط‌کار دانسته‌اند که بی‌گمان اشتباه است. لوتیان، که داش مشدی هم نامیده می‌شوند، به نام خود افتخار می‌کردند؛ درحالی‌که، لاطی قابل افتخار نیست. صورت صحیح این واژه به نظر بنده «لوتی» است و نه «لوطی»؛ «لوت» به معنای برهنه است که در متون عهد صفوی به صورت «لوط» هم نوشته شده است[۱۱۶]. لوتیان به لوت منسوبند و احتمالاً در قدیم مانند اهل زورخانه بالاتنهٔ خود را برهنه نگاه می‌داشتند.

در یک قرن گذشته دو گروه لوتی بوده‌اند، گروهی که با معرکه‌گیری و هنرنمایی مردم را سرگرم می‌کردند؛ و گروهی دیگر که به قداره‌بندی و چاقوکشی شهرت داشتند، به طرز خاص جامه بر تن می‌کردند، با لحنی خاص و با واژگانی مختص خود سخن می‌گفتند و ابزارهایی خاص داشتند نظیر: زنجیر بی‌سوسهٔ یزدی، جام برنجی کرمانی، دستمال بزرگ ابریشمی کاشانی، چاقوی اصفهانی، چپق چوب عناب یا آلبالو، گیوهٔ تخت نازک و شال لام الف لا. سردستهٔ این گروه را «باباشمل» می‌نامیدند. بسیاری از لوتیان پس از آنکه نزد باباشمل آزمایش‌های لوتیگری را پس می‌دادند، به جمع اهل زورخانه می‌پیوستند. برای همین به‌راحتی نمی‌توان لوتیان را از پهلوانان زورخانه تفکیک کرد. لوتیان نیز مانند پهلوانان و عیاران به اصول جوانمردی نظیر سخاوت و مهمان‌نوازی سخت پایبند بودند. با وجود این، گهگاه نیز مخل آسایش مردم

می‌شدند و آشوب بر پا می‌کردند[۱۱۷].

لوتیان برخی از پیشه‌ها نظیر حلاجی و دلاکی را پست می‌شمردند و ویژهٔ نالوتی‌ها، که خود اصطلاحاً آنان را «پنتی» می‌نامیدند، می‌دانستند. شغل آنان بیشتر عبارت بود از: طبق‌کشی، توت‌فروشی، چغاله‌فروشی، بادبادک و فرفره‌سازی، پالوده‌فروشی، دوغ‌فروشی و گردوفروشی[۱۱۸].

زیارت حرم امامزاده داوود(ع)، در تهران، برای لوتیان بسیار ارج و قرب داشت، چندان‌که آنرا «مکهٔ مشدی‌ها» می‌گفتند و تابستان‌ها در اطراف آن به سر می‌بردند[۱۱۹].

هر لوتی گذر و محلی خاص را برای حضور خود و یارانش برمی‌گزید، که آنرا اصطلاحاً «پاتوق» می‌گفتند. امروزه گذر قلی و گذر لوطی صالح در جنوب تهران از پاتوق‌هایی است که به نام لوتیان باقی مانده است. واژهٔ پاتوق در اصل به معرکه‌گیری مرتبط است. قلندرانی که با مداحی در میدان‌ها و کوی و برزن معرکه می‌گرفتند، نیزه‌ای را در میدان معرکه فرو می‌کردند و بالای آن نمدی را، مانند بیرق، نصب می‌کردند که به این دو «توق» می‌گفتند. تا جایی‌که سایهٔ توق امتداد پیدا می‌کرد، محدودهٔ معرکهٔ هر قلندر و درویش بود، و معرکه‌گیری دیگر حق نداشت تا در حیطهٔ دیگری معرکه بگیرد[۱۲۰]. واژهٔ پاتوق از اینجا نشأت گرفته است.

لوتی‌ها را جاهل نیز می‌نامیدند؛ شاید برای اینکه علی‌رغم پایبندی به برخی اصول جوانمردی، برخی از آنان به باج‌گیری، قمار، شرابخواری، آمد و شد در خانه‌های بدنام حتی لواط، قتل و خون‌ریزی شهرت داشتند. ازاین‌رو، مردمان محتشم آنان را به دیدهٔ تحقیر می‌نگریستند.

گروهی دیگر از لوتی‌ها، معرکه‌گیر بودند و ظاهراً آنان نیز با آیین فتوت در ارتباط بودند. در قرن ۹ق ملا حسین واعظ کاشفی هم در *فتوت‌نامهٔ سلطانی* از آنان تحت عنوان «اهل بازی» به تفصیل یاد کرده است[۱۲۱] و ذکر آنان در *فتوت‌نامه* دلیل بر ارتباطشان با فتوت و جوانمردی است. چنان‌که میرزا حسین خان تحویلدار لوتی‌های معرکه‌گیر عهد قاجار را به چند دسته تقسیم کرده و برشمرده است[۱۲۲]:

ـ شیربانان: آنان شیر را رام می‌کردند، به گردنش قلاده می‌بستند و در شهرها و روستاها معرکه می‌گرفتند[۱۲۳].

ـ لوتیان تنبک به دوش، میمون و بچه خرس را پرورش می‌دادند. با ریسمانی تنبکی را به دوش خود می‌آویختند و میمون و بچه خرس را در معابر می‌گرداندند و ضرب می‌گرفتند و از مردم پول می‌گرفتند. در ایام نزدیک به نوروز بازار آنان گرم بود[۱۲۴].

ـ خیمه‌شب‌بازان، که کاشفی آنان را «لعبت‌بازان» نامیده[۱۲۵] و شرح داده است که به دو گونه لعبت‌بازی می‌کرده‌اند: روزها با خیمه و شب‌ها با پیش‌بند بازی می‌کردند. برای بازی با خیمه در پس چادرشبی یا همان خیمه، پنهان می‌شدند و از لای آن با دست خود صورتک‌ها یا عروسک‌هایی را بیرون می‌آوردند و به جای آنها سخن می‌گفتند. پیش‌بند نام صندوقچه‌ای بود که بر گردن خود می‌آویختند و با دست‌های خود نخهای عروسک‌ها را که بر روی پیش‌بند بود حرکت می‌دادند و عروسک‌ها را نمایش می‌دادند[۱۲۶]. این همان نمایشی است که امروز به غلط خیمه‌شب‌بازی می‌نامند.

ـ حقه‌بازان و طاس‌بازان: ملا حسین واعظ کاشفی از این گروه لوتیان نیز یاد کرده است. جعبهٔ کوچکی که جایگاه جواهر و زیورآلات بود، حقه می‌نامیدند. حقه‌بازان در معرکه‌گیری خود، مهره‌های کوچکی را درون حقه می‌ریختند و در حقه را می‌بستند، سپس در آنرا برای مردم می‌گشودند درحالی‌که مهره‌ها ناپدید شده بود[۱۲۷]. اما طاس بازان جبه‌ای می‌پوشیدند و طاس را در جبهٔ خود ناپدید می‌کردند[۱۲۸].

ـ بندبازان: کاشفی نیز از آنان یاد کرده است[۱۲۹]، و میرزا حسین خان تحویلدار آنان را لوتیان چوبینی نامیده است. زیرا چوبی بلند را بر دست می‌گرفتند و از روی طنابی که هر سر آن بالای ستونی بلند و محکم بسته شده بود، حرکت می‌کردند[۱۳۰].

ـ مسخره‌ها: مسخره لقب خاص برخی از لوتیان بود که مردم را با ادا و شکلک درآوردن، سخنان مضحک و مسخره کردن دیگران می‌خنداندند، گاه آنان را در مجالس جشن و سرور دعوت می‌کردند و لوتیان هم نمایشی طنزآمیز و مضحک را به نام «بقال‌بازی» اجرا می‌کردند[۱۳۱]. ازاین‌رو عنوان برخی از دلقک‌های دربار نیز لوتی بوده است، مانند لوتی صالح که دلقک دربار کریم خان زند (حکومت: ۱۱۶۳-۱۱۹۳ق) بود. او پس از انقراض سلسلهٔ زندیه به دربار آقامحمد خان قاجار (حکومت: ۱۲۰۹-۱۲۱۱ق) رفت و با شوخی‌های طعن‌آمیز خود شاه را خشمگین کرد؛ شاه نیز

دستور داد تا او را مثله کردند[۱۳۲].

ب ـ جوانمردان قولی

جوانمردی در اصل چیزی جز همان آیین جوانمردی سیفی نبوده است، اما با گذشت زمان برخی از جوانمردان به زهد و تصوف روی آوردند و بیش از آنکه به جنگ و زد و خورد بپردازند به پیشه‌وری در شهرها مشغول شدند. در آثار معاصران واژهٔ فتوت بیشتر دربارهٔ آیین همین گروه، که در فتوت‌نامه‌ها جوانمردان قولی نامیده شده‌اند، به‌کار رفته است. این گروه برای آموزش مریدان خود رساله‌هایی را تدوین می‌کردند که «فتوت‌نامه» نام داشت. برخی از فتوت‌نامه‌ها صرفاً به زهد و تصوف توجه دارد و برخی دیگر آداب و رسوم پیشه‌وران را هم تعلیم می‌دهد[۱۳۳]. یکی از فتوت‌نامه‌های بسیار مهم، فتوت‌نامهٔ ابن‌معمار بغدادی است که در قرن ۷ق در عهد الناصر لدین‌اللّه نگاشته است. بر طبق فتوت‌نامهٔ ابن‌معمار شرایط پذیرفته شدن در آیین فتوت عبارت بوده است از: مرد بودن، بالغ بودن، عقل داشتن، دین داشتن، استقامت حال، مروت[۱۳۴].

ابن‌معمار سلسله مراتب فتوت را نیز برشمرده است[۱۳۵]:

۱. جد، که همهٔ جوانمردان مریدان او بودند و مانند قطب در جمع صوفیه بود. ۲. کبیر، که مریدانی بسیار داشت و در مراسم تشرف مرید به فتوت او را شربت آب و نمک می‌نوشانید. ۳. زعیم، از بزرگان فیتان بود که وظیفه داشت جوانمردان را موعظه کند. ۴. وکیل، نماینده و جانشین کبیر بود. ۵. نقیب، که از جانب پیر فتیان وظیفه تفتیش احوال و رفع نیازهای آنان را داشت. جوانمردان با انتساب به جدبا کبیر به گروه‌های گوناگون تقسیم می شدند که بر هر گروه «حزب» یا «بیت» می‌گفتند. بیت گروهی بزرگ‌تر از حزب بود[۱۳۶].

آیین پیوستن به اهل فتوت عبارت بود از: میان بستن، پوشیدن سراویل فتوت، نوشیدن قدح آب و نمک یا شیر و نمک که به آن اصطلاحاً «شُرب» می‌گفتند. اهل فتوت به‌جای واژهٔ ارادت، رفاقت و به جای پیر و مرید، پدر و پسر را به کار می‌بردند. پس از آنکه کسی که شرایط جوانمردی را داشت، جوانمردی را به استادی برمی‌گزید تا

به اهل فتوت بپیوندد، جوانمردان مجلسی را تشکیل می‌دادند. میان بندِ خاص اصطلاحاً «شدّ» (= شدّه = رشته) جوانمردی را در وسط مجلس می‌گذاشتند. نقیب در انجمن فتیان برمی‌خاست و پس از کسب اجازه از کبیر و استاد، ستایش خداوند، ثنای پیامبر اکرم(ص) و درود فرستادن به امام و پادشاه عصر، آیاتی از *قرآن* و برخی احادیث را در فضیلت فتوت می‌خواند و به طالب جوانمردی فرمان می‌داد که از جای خود برخیزد. آنگاه به جمع می‌گفت که سخنی دارند یا نه؟ سپس نام طالب را با احترام ذکر می‌کرد و می‌گفت که او می‌خواهد فلان جوانمرد را به رفاقت برگزیند. همه برمی‌خاستند. کبیر به استاد می‌گفت که این گروه می‌خواهند که فلانی را به رفاقت بپذیری. استاد می‌گفت: می‌پذیرم. سپس نقیب به کمر فرزند یا همان طالب، شدّ را می‌بست و بعد سروال فتوت را به او می‌پوشاند. کبیر شدّ را گره می‌بست و شرب یا همان نوشیدن قدح آب و نمک را آغاز می‌کرد، و همه می نوشیدند تا در پایان استاد یا همان صاحب که می‌خواست طالب را بپذیرد، قدح را می‌نوشید و می‌گفت: سلام بر شما جوانمردان! نقیب از جانب جمع پاسخ سلام او را می‌داد. استاد می‌گفت: پذیرفتم از برای پروردگار و از برای پیامبر(ص) پیروی کردم و فلانی را به شرب خود برگزیدم. پس از آن نقیب خود قدح آب و نمک را می‌نوشید و مراسم را پایان می‌داد[۱۳۷]. شرح این مراسم را ابن‌معمار آورده است، اما در نزد گروه‌های گوناگون اهل فتوت در سرزمین‌های مختلف اندکی تفاوت داشته است. مثلاً در فتوت‌نامهٔ زرکوب آمده است که صاحب یا استاد خود مرید یا تربیه را سروال می‌پوشاند و میان می‌بست[۱۳۸]. بر طبق *فتوت‌نامهٔ سلطانی* در قرن ۹ق، نخست یکی از جوانمردان که او را پدر عبدالله می‌گفتند، مرید را پند می‌داد و سخنانی را به او تلقین می‌کرد، سپس شخص دیگر به نام استادِ شدّ او را شدّ می‌بست و قدح آب و نمک می‌نوشانید[۱۳۹].

جوانمردان قولی در مراسم تشرف فتوت به استاد و پیر به زبان وعده می‌دادند که یار آنان باشند. این وعده دادن را اصطلاحاً «قول» می‌گفتند. و بدین سبب به آنان گروه «قولی» می‌گفتند[۱۴۰].

بسیاری از اصناف پیشه‌ور پیرو آیین جوانمردی بودند و برای خود انجمن‌های فتوت داشتند بااین‌حال برخی از صاحبان پیشه‌ها را هم شایستهٔ فتوت‌داری

نمی‌دانستند. ابن‌معمار فتوت‌داری این گروه‌ها را نادرست دانسته است: صورتگران، قصه‌گویان، نی‌نوازان، میمون‌بازان و سگ‌بازان، کنّاسان، خنیاگران، شعبده‌گران و دلقکان[۱۴۱]. ناصری، جوانمرد آناتولی در قرن ۷ق نیز این گروه‌ها را از برای فتوت ناشایست دانسته است: «دلاکان، دلالان، جولاهان، قصابان، جراحان و صیادان[۱۴۲].

ظاهراً در دوره‌های گوناگون، اصناف مردود نزد جوانمردان یکسان نبوده است، و برخی اصناف در سرزمین و زمانی خاص مردود محسوب می‌شدند و در سرزمین و زمانی دیگر خود آیین جوانمردی داشتند از جمله صنف قصاب و سلاخ[۱۴۳].

در فتوت‌نامه‌ها ضمن تعلیم اصول اخلاقی فتوت نظیر پاکدامنی، راستگویی، مهمان‌نوازی، شجاعت، کمک به بینوایان و غیره، گه‌گاه آداب صنفی نیز تعلیم داده شده است و افسانه‌های اصناف که شرح می‌دهد هر صنفی به کدام پیامبر منسوب است، بیان شده است[۱۴۴].

در فتوت‌نامهٔ زرکوب گذشته از گروه سیفی و قولی از گروه سومی هم به نام شربی یاد شده است که نمی‌دانیم چگونه جوانمردانی بوده‌اند. زرکوب گفته است که گروه سیفی دوال و گروه قولی کرباس و گروه شربی صوف بر میان می‌بستند[۱۴۵]. بنابراین شاید گروه شربی جوانمردانی بودند که بیشتر متمایل به تصوف و پشمینه‌پوشی بودند، و به نظر این جانب قلندریه همان گروه شربی بوده‌اند[۱۴۶].

در پایان این گفتار گفتنی است که آنچه در گفتار و آثار صوفیان از قرن‌های ۳ و ۴ق به بعد تحت عنوان «فتوت» آمده است، نظیر باب فتوت در *رسالهٔ قشیریه*، هیچ ربطی به گروه جوانمردان و فتوت مورد بحث ما ندارد. بلکه اصول اخلاقی صوفیان را نیز فتوت می‌نامیدند، و این اصول البته بیش‌وکم شبیه همان اصول اخلاقی جوانمردان هم بوده است، اما ربطی به طایفهٔ فتیان ندارد[۱۴۷].

پی‌نوشت

۱. برای مطالعه در این باره نک:
Zakeri, *Sasanid soldiers in early* ...

۲. *فتوت‌نامهٔ مولانا ناصری*، ۲۴-۲۵

۳. صراف، ۱۸۷، ۱۹۱

۴. عنصرالمعالی کیکاووس، ۲۴۷-۲۴۸

۵. نک: افشاری، مقدمه بر *فتوت‌نامه‌ها* ...، «سی و پنج»

۶. این نکته را نخستین‌بار محمدتقی بهار متذکر شده است نک: محجوب، «آیین عیاری»، ۸۷۳

۷. *قرآن قدس*، به کوشش علی رواقی، ص ۳۳، ۱۸۵، ۳۶۱

۸. نک: خانلری، ۹۲-۹۳

۹. بهار، مهرداد، ۱۶۴

۱۰. ورمازون، ۱۸۲-۱۸۵

۱۱. نصیرالدین، طوسی، ۱۲۶

۱۲. خانلری، ۸۲-۸۴

۱۳. محجوب، «کمان گروهه»، ۵۷۱-۵۸۰

۱۴. عنصرالمعالی کیکاووس، ۲۴۷

۱۵. برای نمونه نک: دهستانی، ۷۸۱/۲-۷۸۶

۱۶. شکی، ۲۹

۱۷. نک: افشاری، مقدمه بر *فتوت‌نامه‌ها* و، «بیست و یک»

۱۸. خانلری، ۸۷-۸۸

۱۹. نک: افشاری، مقدمه بر چهارده رساله ...، ۳۲-۳۳

۲۰. نک: افشاری، «بنگ، سبزک و بیهوشدار و»، ۳۳۰-۳۳۱

۲۱. *تاریخ سیستان*، ۲۲۴-۲۲۵

۲۲. نک: بهار، محمدتقی، ۲۲۴

۲۳. نک: ذکاوتی قراگزلو، ۳۳-۳۴

۲۴. همو، ۳۴

۲۵. نک: ابن‌اثیر، ۱۸۹/۶-۱۹۰

۲۶. نک: همانجا

۲۷. ابن‌اثیر، ۱۲۶/۹، ۲۴۸

۲۸. همو، ۲۸۶/۱۱-۲۸۷

۲۹. نک: جواد، ۶۲، ۶۳؛ زرین‌کوب، ۳۵۰

۳۰. نظامی عروضی، ۶۴

۳۱. نک: *تاریخ سیستان*، ۲۲۲-۲۲۵؛ نظام‌الملک طوسی، ۱۴-۱۸

۳۲. همانجا

۳۳. نک: افشاری، مقدمه بر *فتوت‌نامه‌ها* و، «نوزده»

۳۴. دیلمی، ۷۷

۳۵. مثلاً نک: بیغمی، ۳۶۹/۱-۳۷۰

۳۶. واصفی، ۴۹۳/۱-۴۹۴؛ ۴۹۶

۳۷. نک: پرتو بیضایی، ۶۵-۶۸

۳۸. همانجا

۳۹. همو، ۶۵-۶۶

۴۰. ابن‌بطوطه، ۳۱۵

۴۱. افلاکی، ۷۵۵/۲-۷۵۸، ۸۴۰-۸۴۱

۴۲. عبدالرزاق سمرقندی، ۱۹۵/۱-۱۹۸؛ میرخواند، ۷۳۸/۲

۴۳. میرخوند، ۷۵۷/۲

۴۴. عبدالرزاق سمرقندی، ۲۰۴/۱؛ ابن‌بزاز، ۹۹۹-۱۰۰۰

۴۵. عبدالرزاق سمرقندی، ۲۹۳/۱-۲۹۴، ۲۹۹-۳۰۰؛ میرخواند، ۷۴۶/۲، ۹۸۲-۹۸۴

۴۶. جوینی، ۱۸۳/۱-۱۸۴

۴۷. عبدالرزاق سمرقندی، ۱۴۷/۱؛ میرخواند، ۹۹۴/۲-۹۹۶

۴۸. مآخذ پیشین

۴۹. ابن‌بطوطه، ۴۳۴/۱
۵۰. عبدالرزاق سمرقندی، ۳۰۳/۱
۵۱. همو، ۳۵۵/۱
۵۲. همو، ۳۵۸/۱
۵۳. همو، ۳۵۷/۱، ۳۶۷
۵۴. میرخواند، ۷۵۸/۲
۵۵. میرخواند، ۷۵۴/۲، ۷۵۷؛ خواندمیر، ۳۰۵/۳-۳۰۸
۵۶. میرخواند، ۲۶۲/۲-۲۶۳
۵۷. واصفی، ۴۹۸/۱-۴۹۹
۵۸. همو، ۵۰۵/۱-۵۰۷
۵۹. همو، ۵۰۴/۱-۵۰۸
۶۰. همو، ۴۷۱/۱
۶۱. همو، ۴۸۱/۱-۴۸۳
۶۲. نظام‌الملک طوسی، ۱۱۱
۶۳. مثلاً نک: واصفی، ۴۸۲/۱-۴۸۳، ۴۸۵، ۲۳۴/۲
۶۴. اسکندربیک منشی، ۸۱۷/۲-۸۱۸
۶۵. نک: *حسین کرد شبستری*، ۶۳-۶۶، ۷۴، ۷۶، ۱۵۵
۶۶. همان، ۱۵۹
۶۷. همان، ۱۶-۱۷، ۳۸، ۵۱، ۱۸۱
۶۸. نک: *عالم آرای صفوی*، ۳۴۵، در آن گزارش شده است که در عهد شاه اسماعیل صفوی (حکومت: ۹۰۷-۹۳۰ق) پهلوان محمد احداث احداث شهر هرات بود که در میان چهارسو بر بالای صندلی می‌نشست
۶۹. آصف، ۱۰۱
۷۰. همو، ۱۰۴-۱۰۶
۷۱. همو، ۱۰۳، ۱۰۶، ۱۰۸-۱۱۵
۷۲. *حسین کرد شبستری*، ۶۶، ۱۴۴
۷۳. کاشفی سبزواری، ۳۰۶
۷۴. همو، ۳۰۶، ۳۳۰
۷۵. پرتو بیضایی، ۱۰۳
۷۶. کاشفی سبزواری، ۳۳۰-۳۳۶
۷۷. واصفی، ۵۰۲/۱
۷۸. آصف، ۴۰۹
۷۹. پرتو بیضایی، ۴۱۳
۸۰. همو، ۳۸۹-۳۹۰
۸۱. همو، ۴۱۲-۴۱۳
۸۲. همو، ۹۰-۹۱
83. Chehabi, 57
۸۴. نک: پرتو بیضایی، ۴، ۱۷-۱۸، ۴۰-۴۱، ۷۵؛ انصافپور، ۲۱۷، ۲۵۶-۲۵۸، ۳۱۰-۳۱۱
۸۵. نک: کاشفی سبزواری، ۳۱۰؛ پرتو بیضایی، ۳۴، ۸۳، ۳۵۵
۸۶. پرتو بیضایی، ۳۳، ۸۵
۸۷. محمد بن منور، ۲۱۶/۱
۸۸. ارجانی، ۴۳۲/۲
۸۹. افلاکی، ۷۳۸/۲، ۷۵۷-۷۵۸
۹۰. ارجانی، ۱۳۶/۲
۹۱. نک: بهار، مهرداد، ۱۵۷-۱۶۰
۹۲. نک: مزداپور، ۷۰، ۷۸
۹۳. نک: بدخشی، ۷۳؛ کربلایی تبریزی، ۷/۱
۹۴. نک: پرتو بیضایی، ۱۱۳-۱۱۴؛ نیز: زرین‌کوب، ۳۵۲-۳۵۵؛
Rochard, 332-333
۹۵. پرتو بیضایی، ۳۱-۳۳
96. Chehabi, 573
۹۷. پرتو بیضایی، ۳۱
۹۸. همو، ۳۲-۳۳
۹۹. همو، ۳۲
۱۰۰. همو، ۴۶-۴۸، ۳۶۴ نیز نک:
Rochard, 317
۱۰۱. انصافپور، ۳۲۱-۳۲۲
۱۰۲. پرتو بیضایی، ۵۰-۵۱، ص ۳۶۴؛ برای تفصیل نک: انصافپور، ۳۲۳-۳۲۸
۱۰۳. پرتو بیضایی، ۵۲-۵۳، انصافپور، ۳۳۴-۳۳۷؛
Rochard, 317
۱۰۴. پرتو بیضایی، ۵۵، ۳۶۳؛ انصافپور، ۳۴۰-۳۴۲
۱۰۵. پرتو بیضایی، ۵۶-۵۷؛ انصافپور، ۳۴۵-۳۴۸
۱۰۶. پرتو بیضایی، ۵۹-۶۰، ص ۳۶۳؛ انصافپور، ۳۵۲؛
Rochard, 317
۱۰۷. پرتو بیضایی، ۶۳؛ انصافپور، ۲۵۴
۱۰۸. نک: واصفی، ۲۳۰/۲
۱۰۹. پرتو بیضایی، ۶۳-۶۴، ۳۶۴؛ انصافپور، ۲۵۴

۱۱۰. پرتو بیضایی، ۳۷-۳۸، ۹۰

۱۱۱. همو، ۱۳۵-۱۳۶

۱۱۲. همو، ۲۴۹-۲۵۰، ۲۲۴-۲۲۵

113. Chehabi, 573

۱۱۴. محجوب، *آیین جوانمردی یا فتوت*، ۱۱۷-۱۱۸

۱۱۵. اوحدی مراغه‌ای، ۵۶۴-۵۶۷ نیز نک:

Cahen,

۱۱۶. مثلاً نک: *اسکندرنامهٔ کبیر*، ۳۰۳/۳

۱۱۷. مستوفی، ۳۰۴/۱-۳۰۶

۱۱۸. همو، ۳۰۴

۱۱۹. همو، ۳۰۴/۱-۳۰۵

۱۲۰. کاشفی سبزواری، ۳۲۵، ۳۳۷-۳۴۳

۱۲۱. همو، ۳۲۵، ۳۳۷-۳۴۳

۱۲۲. تحویلدار، ۸۶

۱۲۳. همانجا

۱۲۴. هانجا

۱۲۵. کاشفی سبزواری، ۳۴۰-۳۴۲

۱۲۶. همو، ۳۴۰-۳۴۲؛ نیز نک: تحویلدار، ۸۶

۱۲۷. کاشفی سبزواری، ۳۳۸-۳۳۹، ۳۴۳؛ تحویلدار، همانجا

۱۲۸. کاشفی سبزواری، ۳۳۸-۳۳۹

۱۲۹. همو، ۳۲۶

۱۳۰. تحویلدار، ۸۶

۱۳۱. همو، ۸۶-۸۷؛ آلمانی، ۲۲۰؛ نیز نک: جنتی عطایی، ۵۶-۵۷

۱۳۲. عضدالدوله، ۱۴۰-۱۴۳

۱۳۳. نک: افشاری، مقدمه بر *فتوت‌نامه‌ها* «بیست و نه»؛ *چهارده رساله در باب فتوّت و اصناف*، ۴۳-۴۴

۱۳۴. ابن‌معمار، ۱۶۳-۱۶۸

۱۳۵. نک: همو، ۱۹۲-۲۰۶؛ نیز: صراف، ۷۵-۷۶

۱۳۶. صراف، ۷۵

۱۳۷. ابن‌معمار، ۱۹۲-۱۹۳، ۲۳۶-۲۳۹

۱۳۸. صراف، ۱۹۵

۱۳۹. کاشفی سبزواری، ۱۳۱-۱۳۸

۱۴۰. *فتوت‌نامهٔ مولانا ناصری*، ۲۰، ۲۴

۱۴۱. ابن‌معمار، ۱۷۶-۱۷۸

۱۴۲. *فتوت‌نامهٔ مولانا ناصری*، ۱۰-۱۲

۱۴۳. نک: *فتوت‌نامه‌ها و رسائل خاکساریه*، ۴۴

۱۴۴. نک: *چهارده رساله در باب فتوّت و اصناف*، ۴۳-۴۵

۱۴۵. صراف، ۱۸۷، ۱۹۱

۱۴۶. نک: افشاری، مقدمه بر *فتوت‌نامه‌ها* و «سی و پنج ـ چهل»

۱۴۷. برای توضیح بیشتر نک: همان، «چهل و شش ـ شصت و پنج»

کتابشناسی:

آصف، محمدهاشم، *رستم‌التواریخ*، به کوشش محمد مشیری، تهران، ۱۳۴۸ش.

آلمانی، هانری رنه د.، *از خراسان تا بختیاری* (سفرنامه)، ترجمهٔ علی محمد فره‌وشی، تهران، ۱۳۳۵ش.

ابن‌اثیر،

ابن‌بزاز اردبیلی، *صفوة‌الصفا، در ترجمهٔ احوال و اقوال و کرامات شیخ صفی الدین اسحق اردبیلی*، به کوشش غلامرضا طباطبایی مجد، تبریز، ۱۳۷۳ش.

ابن‌بطوطه، *سفرنامه*، ترجمهٔ محمدعلی موحد، تهران، ۱۳۶۱ش.

ابن‌معمار بغدادی، محمد، *کتاب الفتوة*، به کوشش مصطفی جواد و دیگران، بغداد، ۱۹۵۸م.

ارجانی، فرامرز، *سمک عیار*، به کوشش پرویز ناتل خانلری، تهران، ۱۳۶۳ش.

اسکندربیک منشی، *تاریخ عالم آرای عباسی*، به کوشش محمداسماعیل رضوانی، تهران، ۱۳۷۷ش.

اسکندرنامهٔ کبیر، چ سنگی، تهران، ۱۳۱۷ش.

افشاری، مهران، «بنگ، سبزک و بیهوشدارو»، *دانشنامهٔ جهان اسلام*، به کوشش غلامعلی حداد عادل، تهران، ۱۳۷۷ش، ج ۴.

همو، مقدمه بر *فتوت‌نامه‌ها و رسایل خاکساریه*، تهران، ۱۳۸۲ش.

همو و مداینی، مهدی، *چهارده رساله در باب فتوت و اصناف*، تهران، ۱۳۸۱ش.

افلاکی، احمد، *مناقب‌العارفین*، به کوشش تحسین یازیجی، آنکارا، ۱۹۵۹م.

انصافپور، غلامرضا، *تاریخ فرهنگ زورخانه و گروههای اجتماعی زورخانه رو*، تهران، ۱۳۵۲ش.

اوحدی مراغه‌ای، *کلیات*، به کوشش سعید نفیسی، تهران، ۱۳۴۰ش.

بدخشی، جعفر، *خلاصة‌المناقب*، به کوشش اشرف ظفر، اسلام‌آباد، ۱۳۷۴ش/۱۹۹۵م.

بیغمی، محمد، *داراب‌نامه*، به کوشش ذبیح الله صفا، تهران، ۱۳۳۹-۱۳۴۱ش.

بهار، محمدتقی، مقدمه بر *تاریخ سیستان* (نک: هم).

بهار، مهرداد، *جستاری چند در فرهنگ ایران*، تهران، ۱۳۷۳ش.

پرتو بیضایی کاشانی، حسین، *تاریخ ورزش باستانی در ایران (زورخانه)*، تهران، ۱۳۳۷ش.

تاریخ سیستان، به کوشش محمدتقی بهار، تهران، ۱۳۱۴ش.

تحویلدار اصفهانی، میرزا حسین خان، *جغرافیای اصفهان*، به کوشش منوچهر ستوده، تهران، ۱۳۴۲ش.

جنتی عطائی، ابوالقاسم، *بنیاد نمایش ایران*، تهران، ۱۳۵۶ش.

جواد، مصطفی، مقدمه بر *الفتوة* (نک: هم، ابن‌معمار).

جوینی، عطاملک، *تاریخ جهانگشای*، به کوشش محمد قزوینی، لیدن، ۱۳۲۹-۱۳۵۵ق/۱۹۱۱-۱۹۳۷م.

چهارده رساله در باب فتوت و اصناف، به کوشش مهران افشاری و مهدی مداینی، تهران، ۱۳۸۱ش.

حافظ، شمس‌الدین محمد، *دیوان*، به کوشش پرویز خانلری، تهران، ۱۳۶۲ش.

حسین کرد شبستری، به کوشش علی حصوری، تهران، ۱۳۴۴ش.

حمدالله مستوفی، *نزهة‌القلوب*، به کوشش گای لسترنج، تهران، ۱۳۶۳ش.

حمزه‌نامه، به کوشش جعفر شعار، تهران، ۱۳۴۷ش.

خانلری، پرویز، *شهر سمک*، تهران، ۱۳۶۴ش.

خواندمیر، غیاث‌الدین، تاریخ *حبیب السیر*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، ۱۳۵۳ش.

دهستانی، حسین، *فرج بعد از شدت*، به کوشش اسماعیل حاکمی، تهران، ۱۳۶۰ش.

دیلمی، علی، *سیرت ... ابن‌الخفیف الشیرازی*، ترجمهٔ یحیی بن جنید شیرازی، به کوشش آ. شیمل، آنکارا، ۱۹۵۵م.

ذکاوتی قراگزلو، علیرضا، «شاعران صعلوک در ادب عربی»، *آینهٔ پژوهش*، تهران، ۱۳۷۳ش، س ۵، شم ۱.

زرکوب تبریزی، نجم‌الدین، *فتوت‌نامهٔ*، در *رسایل جوانمردان (مشتمل بر هفت فتوت‌نامه)*، به کوشش مرتضی صراف، تهران، ۱۳۷۰ش.

زرین‌کوب، عبدالحسین، *جستجو در تصوف ایران*، تهران، ۱۳۶۳ش.

شکی، منصور، «درست دینان»، *معارف*، تهران، ۱۳۷۲ش، س ۱۰، شم ۱.

شوشتری، نورالله، *مجالس المؤمنین*، تهران، ۱۳۵۴ش.

شیبی، کامل مصطفی، *الصّلة بین التّصوّف و التّشیّع*، بغداد، ۱۳۸۳ق/۱۹۶۴م.

صراف، مرتضی، *رسائل جوانمردان*، تهران،

عالم آرای صفوی، به کوشش یدالله شُکری، تهران، ۱۳۶۳ش.

عبدالرازق سمرقندی، *مطلع سعدین و مجمع بحرین*، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران، ۱۳۵۳ش.

عضدالدوله، احمد میرزا، *تاریخ عضدی*، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران، ۱۳۵۵ش.

عطار نیشابوری، محمد، *تذکرةالاولیاء*، به کوشش محمد استعلامی، تهران، ۱۳۶۰ش.

عنصرالمعالی کیکاووس، *قابوس‌نامه*، به کوشش غلامحسین یوسفی، تهران، ۱۳۴۵ش.

غزالی طوسی، محمد، *کیمیای سعادت*، به کوشش حسین خدیو جم، تهران، ۱۳۶۴ش.

فتوت‌نامهٔ مولانا ناصری، به کوشش فرانتس تشنر، لایپزیگ، ۱۹۶۴م.

فتوت‌نامه‌ها و رسائل خاکساریه، به کوشش مهران افشاری، تهران، ۱۳۸۲ش.

قرآن قدس، به کوشش علی رواقی، تهران، ۱۳۶۴ش.

قشیری، عبدالکریم، *رسالهٔ قشیریه*، ترجمهٔ کهن فارسی، به کوشش بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، ۱۳۷۴ش.

کاشفی سبزواری، حسین، *فتوت‌نامهٔ سلطانی*، به کوشش محمدجعفر محجوب، تهران، ۱۳۵۰ش.

کربلایی تبریزی، حافظ حسین، *روضات‌الجنان و جنّات الجنان*، به کوشش جعفر سلطان القرائی، تهران، ۱۳۴۴-۱۳۴۹ش.

محجوب، محمدجعفر، *آیین جوانمردی یا فتوت*، نیویورک، ۲۰۰۰م.

همو، «آیین عیاری»، *سخن*، تهران، ۱۳۴۸ش، دورهٔ ۱۹.

همو، «کمان گروهه»، *سخن*، ۱۳۵۳ش، دورهٔ ۲۴، شم ۶.

محمد بن منور، *اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی‌سعید*، به کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، ۱۳۷۱ش.

مزداپور، کتایون، «خیم و خرد فرخ مرد»، *فرهنگ*، ویژهٔ زبان‌شناسی، تهران، ۱۳۸۰ش، س ۱۴، شم ۱ و ۲.

مناقب اوحدالدین الکرمانی، به کوشش بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، ۱۳۴۷ش.

میرخواند، محمد، *روضة‌الصفا*، به کوشش عباس زریاب، تهران، ۱۳۷۳ش.

مستوفی، عبدالله، *شرح زندگانی من یا تاریخ اجتماعی و اداری دورهٔ قاجاریه*، تهران، ۱۳۴۲ش.

نصرآبادی، محمدطاهر، *تذکرهٔ*، به کوشش احمد مدقق یزدی، یزد، ۱۳۷۸ش.

نصیرالدین طوسی، محمد، اخلاق ناصری، به کوشش مجتبی مینوی و علیرضا حیدری، تهران، ۱۳۶۴ش.

نظام‌الملک طوسی، حسن، *سیاست‌نامه (سیرالملوک)*، به کوشش جعفر شعار، تهران، ۱۳۶۴ش.

نظامی عروضی سمرقندی، احمد، *چهار مقاله*، به کوشش محمد قزوینی، تهران، ۱۳۶۴ش.

واصفی، محمود، *بدایع الوقایع*، به کوشش الکساندر بالدیرف، تهران، ۱۳۴۹ش.

ورمارزن، مارتن، *آیین میترا*، ترجمهٔ بزرگ نادرزاد، تهران، ۱۳۴۵ش.

Cahen, C., «Ayyār», *Encyclopaedia Iranica*, ed. E. Yarshater, New York, 1985, vol. III.

Rochard, Ph., «the Indentities of the Iranian zūrkhānah», *Iranian Studies*, 2002, vol. XXXV, no, 4.

Zakeri, M., *Sasanis Soldiers in Early Muslim Society:* the Origins of Ayyaran and Futuwwa, Wiesbaden, 1995.

عیاری

ساقی گازرانی

مقدمه

نظام اخلاقی ـ ارزشی‌ای که پایه و اساس عیاری بوده، در فرهنگ ایران پیشینه‌ای بسیار کهن داشته است. استمرار بعضی از مفاهیم کهن در فرهنگ معاصر ایران پدیده‌ای است که در عرصه‌های مختلف فرهنگ این سرزمین ملموس است. عیاری و جوانمردی از زمره مفاهیمی است که هنوز از نظر مفهومی از بستر اصلی خود کاملاً جدا نشده است. با اینکه در اینجا به بحث از این مفاهیم در فرهنگ معاصر نخواهیم پرداخت، باید خاطر نشان کرد که مفهوم عیاری در ایران هنوز هم تفاوت چندانی با مفهوم آن در قرن‌ها پیش ندارد و ضمن یکی دانستن عیاری و جوانمردی، آنرا از خودگذشتگی و امانت‌داری و وفاداری می‌دانند[1]. وجود این، در سال‌های اخیر پژوهشگران غربی و ایرانی که درصدد ارائهٔ تعریفی جدید و کاملاً متفاوت از عیاری بوده‌اند، بدون در نظر گرفتن مهم‌ترین منابع، به نظریه‌هایی دور از واقعیت و در مواردی عجیب و غریب دربارهٔ عیاری رسیده‌اند. یکی از دلایل مهم این کج‌فهمی‌ها عدم استفادهٔ پژوهشگران از منابعی است

که دارای غنی‌ترین توصیف‌ها و تعبیرها از این نهاد اجتماعی کهن است. با در نظر گرفتن اینکه عیاران پایگاه مردمی داشته‌اند و بسیاری از مؤلفان متون تاریخی با حکام وقت همکاری می‌کرده‌اند، نگاه این متون به عیاران نه تنها مثبت یا حتی واقع‌گرایانه نیست، بلکه در بسیاری موارد از آنان به‌عنوان دزد و اوباش یاد شده است.

بنابراین بنیادی‌ترین سؤالی که باید به آن پرداخت مسألهٔ چگونگی استفاده از منابع است. چگونه می‌توان از ژانرهای مختلف با دیدگاه‌ها و قضاوت‌های متفاوت و متناقضشان استفاده کرد و به تعریفی اجمالی از عیاری رسید به‌نحوی‌که دربرگیرندهٔ تصویرهای متفاوت عیاران و فعالیتشان باشد؟ با توجه به پیچیده‌گی این کار بهتر است در ابتدا محدوده و مرز این پژوهش تعیین شود. در این مقاله به دسته‌ها و گروه‌هایی خواهیم پرداخت که از آنها به‌عنوان عیار یاد شده است. بنابراین به بررسی نهادها و گروه‌های مشابه، همچون فتیان، به‌رغم شباهت و ارتباطش با عیاران، نخواهیم پرداخت. لازم به ذکر است که مفهوم جوانمردی پس از ورودش به متون اهل تصوف دچار تغییر شده است. ازاین‌رو، در بحث کنونی از متون اهل تصوف با وجود اشاره‌های فراوانی که در آنها به جوانمردی و عیاری شده است، استفاده نشده است.

در این پژوهش به آن دسته از متون استناد می‌شود که در آنها عیاران چه به صورت فردی و چه به صورت گروهی ظاهر می‌شود. برخلاف کلیهٔ مطالعات قبلی در مورد عیاری که با بررسی منابع تاریخی بحث خود را آغاز می‌کنند و غالباً داستان‌های عامیانه قبل از دورهٔ صفوی را نادیده می‌گیرند، من از این داستان‌ها دو داستان *سمک عیار* و *فیروزشاه‌نامه* (یا *داراب‌نامه* بیغمی) را به دو دلیل انتخاب کرده‌ام: نخست ترسیم و توصیف غنی آنها از عیاران و فعالیت‌های آنها و دوم به دلیل آنکه به نظر می‌رسد هر دو داستان پیشینهٔ اشکانی دارد[۲]. البته واضح است که برای اثبات باستانی بودن این داستان‌ها باید به بحثی همه جانبه درخصوص آنها پرداخت. من تصور می‌کنم نسبت دادن ترسیمی از عیاری که در این داستان‌ها موجود است به دوران اشکانی، بدون در نظر گرفتن تغییراتی که در جامعه و در روایات داستان‌ها در طی قرون صورت گرفته است، خالی از ایراد نیست و به هیچ وجه ادعا نمی‌کنم که اطلاعات یافته دربارهٔ عیاری در این داستان‌ها ترسیم دقیقی از عیاری در دورهٔ قبل از اسلام است. بدون شک این

داستان‌ها فعالیت‌ها و سیستم ارزشی ـ اخلاقی عیاران را در جوامع معاصرشان منعکس می‌کند. لازم به ذکر است، بحث درباره کهن بودن این داستان‌ها و اینکه آنها ریشه در دوران قبل از اسلام داشته است، مبتنی بر این فرض است که این متون لایه‌ای کهن دارد و در طی گذر زمان لایه‌های بعدی در خلال فرایند انتقال شفاهی به آنها اضافه شده است.

افزون بر اطلاعات دقیقی که از فعالیت‌های عیاران با استفاده از این متون می‌توان به‌دست آورد، در توصیف آنها از عیاران به سیستم ارزشی ـ اخلاقی جوانمردی نیز به‌طور مشروح پرداخته شده است و بنابراین به نحوی می‌توان قدیمی‌ترین سیر مفهومی جوانمردی را با استفاده از این داستان‌های عامیانه دنبال کرد. در این پژوهش بعد از تعریف جنبه‌های مختلف عیاری ــ آن‌طورکه در داستان‌های عامیانه یافت می‌شود ــ توجه را به سایر متون تاریخی و ادبی معطوف می‌کنیم تا دریابیم چگونه این متون تصویر ترسیم شده داستان‌های عامیانه را تأیید می‌کنند. همان‌طورکه خواهیم دید با بررسی این متون، به‌رغم قضاوت‌های متفاوتشان دربارهٔ عیاران، می‌توان به تعریف واحد و پایه‌ای از عیاری رسید: اینکه آنها که بوده‌اند، اساس اعتقادی و اخلاقی آنها چه بوده است و فعالیت‌های آنها به چه صورت بوده است. البته نباید فراموش کرد که هریک از متون جایگاه متفاوت اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی دارد. به‌طور مثال، دیدگاه داستان‌های عامیانه که سینه به سینه مردم کوچه و بازار نقل کرده‌اند، به هیچ وجه قابل مقایسه با متون تاریخی نیست، بنابراین شگفت‌انگیز نیست که ما به قضاوت‌های متفاوتی دربارهٔ عیاران و نقش آنها در جامعه برخوریم. اهمیت این قضاوت‌های منفی در متون رسمی، به مثابهٔ پوسته‌ای است که بر هسته اصلی ــ یعنی تعریف آنان از اعیاری ــ کشیده شده است. آنگاه که ما این پوسته را کنار بزنیم به اجزائی برمی‌خوریم که با تطبیق دادن آنها با سایر متون می‌توانیم به تعریفی واحد از عیاری دست یابیم. جالب اینجاست تعریف به دست آمده از متون رسمی با تعریف حاصل از متون عامیانه همخوانی دارد.

بنابراین، در هر بخش این پژوهش من اول به تعریف عیاری آن‌طورکه در داستان‌های عامیانهٔ *سمک عیار* و *فیروزشاه‌نامه* آمده است خواهم پرداخت، سپس این تعریف را با اطلاعات به دست آمده از متون رسمی تطبیق خواهم داد. لازم به ذکر است من برای

ساده‌سازی، این متون را متون رسمی خطاب کرده‌ام و به تفاوت‌های بسیار پایه‌ای آنها واقفم. چرا که دامنهٔ این منابع از مورخانی چون طبری و مسعودی گرفته تا تواریخ محلی چون *تاریخ سیستان* و تواریخ سلسله‌ای چون *زین‌الاخبار* و حتی متونی چون *قابوس‌نامه* را دربرمی‌گیرد[۳].

مبحث مهم دیگر در خصوص تغییر عیاری در طی قرون است. منابع استفاده شده در این پژوهش بین قرون ۴ تا ۷ق نوشته و یا جمع‌آوری شده است. با اینکه این منابع تمام ادوار را دربرنمی‌گیرد، استمرار تعریف مشخصی که از عیاری ارائه می‌دهد حکایت از این دارد که این نهاد اجتماعی با وجود آنکه دستخوش تغییر می‌شود، ماهیت کلی خود را حفظ کرده است.

قبل از اینکه به تعریف عیاری براساس منابع ذکر شده بپردازم، بخش نخست را اختصاص داده‌ام به ارائهٔ خلاصه‌ای از کارهایی که در زمینهٔ عیاری در طی یک قرن و اندی پژوهشگران ایرانی و غربی انجام داده‌اند. همان‌طورکه در ضمن بررسی این نوشته‌ها خواهیم دید، ما با تعریفی یکسان و اجمالی از عیاری در هیچ‌کدام از این آثار مواجه نیستیم. درحالی‌که بعضی از این آثار به جنبه‌هایی از عیاری می‌پردازند، در آثار دیگر ما با سردرگمی یا بدفهمی پژوهشگران مواجه هستیم. برای درک اهمیت تعریف ارائه شده در بخش دوم این پژوهش، آگاهی به این آثار و تئوری‌های متفاوت و گاه متناقض در خصوص عیاری حائز اهمیت است.

در بخش دوم تلاش بر این خواهد بود که با استفاده از منابع به شیوه‌ای که در بالا به آن اشاره رفت، به تعریفی از عیاری و نقش عیاران در جامعه بپردازیم. من بحث بررسی عیاری و عیاران را با سیستم ارزشی ـ اخلاقی جوانمردی شروع می‌کنم، چرا که جوانمردی یکی از مفاهیمی است که مورد بدفهمی قرار گرفته است. بررسی دقیق جوانمردی می‌تواند مسیر را برای پژوهش در خصوص ریشه‌های ماقبل اسلام نهاد اجتماعی عیاری باز کند و درعین‌حال انگیزه و جهت فعالیت عیاران و توان بالقوهٔ آنها را برای راه‌اندازی قیام‌های عامیانه روشن کند. اینکه این به اصطلاح دزدان و اوباش پایبند به اصول اخلاقی جوانمردی بوده‌اند برای پژوهشگران غربی قابل فهم نبود. چرا که براساس اصول جوانمردی، چنان‌که خواهیم دید، در مواقعی دزدی و بر هم زدن نظم

جامعه توجیه شده است و به دلیل فقدان مصادیقی از این قبیل در تاریخ قرون وسطای اروپا فهم دقیق چیستی جوانمردی برای محققان غربی دشوار است. افزون بر این، اصول ابتدایی جوانمردی را در طول زمان گروه‌هایی از قبیل فتیان و صوفیان تغییر داده‌اند و اسناد موجود همانند فتوت‌نامه‌های گوناگون تعریفی از این نوع تغییر یافته جوانمردی ارائه می‌دهد. پس از آنکه به فهمی نسبی از اصول ارزشی ـ اخلاقی جوانمردی دست یافتیم، به شرح مبسوطی از ماهیت فعالیت‌های عیاران خواهم پرداخت. عیاران جنگجویان معمولی یا قراردادی نبودند و در میدان جنگ مبارزه نمی‌کردند، به غیر از مواردی نادر که بنابر ضرورت وادار به حضور در میدان جنگ شده‌اند. در عوض با به‌کارگیری تکنیک‌های خلاق از قبیل تغییر چهره، حفر نقب و کمند انداختن به استحکامات شهرهای دشمن مثل قصرها و زندان‌ها وارد می‌شدند. غالباً آنها این کارها را برای گروگان گرفتن مهره‌های اصلی از اردوگاه‌های دشمن یا آزاد کردن زندانیان انجام می‌دادند. همچنین عیاران دزدان حرفه‌ای بوده‌اند که از هر موقعیت مناسب برای دزدی از دشمن به این‌گونه فعالیت‌ها می‌پرداخته‌اند که بیانگر هویت اصلی عیاران این دوره بوده است. پس از آنکه به فهمی از نوع فعالیت‌های عیاران دست یافتیم به شرح سازمان‌دهی، طبقهٔ اجتماعی و ارتباط آنها با عامهٔ مردم می‌پردازیم. در این میان بحث از زنان و خانواده‌هایی که عیار بوده‌اند یا با عیاران همکاری می‌کرده‌اند مطرح می‌شود. این بحث طبعاً ما را به بررسی رابطهٔ پیچیده و ناهمگون عیاران با حکومت هدایت خواهد کرد. در ادامهٔ این بحث نقش عیاران در شکل‌دهی قیام‌های عامه در مقابل حکومت بررسی خواهد شد.

با رسیدن به این تعریف کلی و اجمالی از عیاران، فعالیت‌های آنها و پایگاه اجتماعیشان شاید بتوان در پژوهش‌های بعدی هم به پیشینهٔ قبل از اسلامی آنها پرداخت و هم به مسألهٔ چگونگی تغییراتی که در طی این قرون در این نهاد اجتماعی دیرپا پدید آمده است.

خلاصه‌ای از پژوهش‌های انجام شده در زمینهٔ عیاری

در متون عربی و فارسی قبل از دورهٔ صفوی با تعریفی یگانه و واحد از عیار مواجه نیستیم. به همین دلیل تعاریف ارائه شده در آثار پژوهشگران معاصر (چه ایرانی و چه

غربی) نیز دارای ابهام و در مواقعی دارای تناقض است. پژوهشگران در ارائهٔ تعریفی از عیار همواره با دو مانع مواجه می‌شوند: مانع اول در ماهیت خود منابع اولیه است که هر کدام دارای اغراض اجتماعی، جغرافیایی و سیاسی خاص خود است و مهم‌تر از آن قضاوت‌های ارزشی این متون از عیاری به عنوان یک نهاد اجتماعی متفاوت است. مانع دوم حضور نهادهای مشابه از قبیل فتوت، اخیان، اصناف حِرف و گروه‌های اهل تصوف در همان برههٔ تاریخی است که عدم درک متمایز میان این نهادها سبب سردرگمی پژوهشگران شده است.

فرانس تشنر یکی از اولین پژوهشگرانی است که در مطالعات تاریخ اجتماعی جهان اسلام در قرون میانه[۴] سهم داشته است. پژوهش‌های وی عمدتاً بر فتوت تمرکز داشته است[۵]. او واژهٔ عیار را راهزن، اوباش و ولگرد تعریف کرده است و توضیحات او دربارهٔ عیاران آنقدر عام است که بیشتر خواننده را دچار سردرگمی می‌کند: «در قرون نهم تا دوازدهم میلادی عیار به بعضی جنگجویانی که حول محور فتوت در عراق و پارس و همچنین رفته رفته در سرزمین‌های کنونی اردن و فلسطین گرد آمده بودند اطلاق می‌شد، همچنان‌که آنها احداث در سوریه و رندان در آناتولیا نامیده می‌شدند»[۶].

فرانس تشنر از همان آغاز به جای تعریف متمایز عیار کوشیده است به تشابهات آن با گروه‌های دیگر بپردازد. اما مشکل ریشه‌ای کار او اینجاست که او از آن گروه‌های مشابه هم تعریف خاص و متمایزی ارائه نمی‌دهد. مبحث مهم دیگری که از آن در این مقاله خبری نیست مسألهٔ ریشه‌شناسی یا اشتقاق لغت عیار است. به‌گونه‌ای‌که می‌توان گفت که این مقاله فهرستی است از منابعی که عیاران یا گروه‌های مشابه در آن نام برده است.

شاید بتوان گفت که این مقالهٔ کوتاه نمونهٔ بارز سردرگمی پژوهشگران است، آن سردرگمی که نشأت گرفته از فقدان رویکرد انتقادی در این خصوص است. فرانس تشنر در یک مورد سعی کرده است عیاران را به نحوی مشخص تعریف کند: عیاران گروهی از فتیان‌اند که اهمیت کمتری داشتند و هدف آنها برقراری عدالت از طریق خشونت و بدون در نظر گرفتن قانون است. وی ادعا می‌کند که بی‌توجهی عیاران نسبت به قانون و دولت سبب شده است. منابع رسمی آنها را راهزن و ولگرد تلقی کنند. زیرا مؤلفان

منابع تاریخی عمدتاً وابسته به مقامات حکومتی یا علمای دینی بوده‌اند.

کلود کاهن در مقاله‌ای در دایرةالمعارف *ایرانیکا* بسیاری از همین اطلاعات را تکرار می‌کند. اگرچه کاهن اشاره‌ای گذرا به پیشینهٔ قبل از اسلام عیاری دارد. او هرگز وارد بحث جدی دربارهٔ ریشهٔ تاریخی عیاران نمی‌شود. وی تنها شواهدی ارائه می‌کند مبنی بر اینکه تا هجوم مغولان، عیاران را تنها در مناطقی می‌توان یافت که متعلق به پادشاهی ساسانیان بوده است. گذشته از مسألهٔ ریشهٔ عیاری، کاهن دیدی انتقادی نسبت به تفاوت منابع و شرح‌هایی که از عیاران ارائه می‌شود ندارد. وی تنها به این بسنده می‌کند که: مورخان و نویسندگان عیاران را با القاب توهین‌آمیزی مثل اراذل، ولگرد، دزد و خلاف‌کار می‌خواندند و ادعا می‌کردند که عیاران به انواع مختلف رفتارهای ناهنجار مشغول بوده‌اند و از تجار و اشخاص برجسته در ازای دستمزد حمایت می‌کردند. کاهن مانند تشنر با اشاره به مغرضانه بودن منابع در بازسازی جنبه‌های مختلف عیاری دچار بن‌بست می‌شود[۷].

در بخش دوم همان مقاله، ویلیام هاناوی فهرستی از منابع دوران میانه را ارائه می‌دهد که دربردارندهٔ ارجاعاتی به عیاری است. وی براساس قضاوت‌های ارزشی منابع، آنها را به سه دسته تقسیم می‌کند: ۱. تواریخ رسمی که عیاران را به نحوی منفی ارزیابی می‌کند. ۲. منابع بی‌طرف. ۳. داستان‌های ــ به قول وی ــ اغراق‌آمیز و عامیانه متعلق به دورهٔ قبل از صفویه که در آنها عیارانِ قهرمان دارند. اعمال عیاران در این داستان‌ها برآمده از انگیزه‌های خاص جوانمردی است. یکی از کارکردهای این داستان‌ها، انعکاس و انتقال آرمان‌های عیاری به مردم بی‌سواد بوده است. برای این کار، آنها دیدگاهی از عیاری را به مردم ارائه می‌کردند که متناقض با دیدگاه مندرج در تواریخ درباری بوده است[۸]. پس هاناوی با تأیید وجود پیش‌داروهای متناقض در منابع از آنها برای دسته‌بندی منابع استفاده می‌کند. البته همان‌طورکه خواهید دید این دسته‌بندی او دقیق نیست. بارزترین نمونه در این مورد *تاریخ سیستان* است که او آنرا در زمرهٔ منابعی نام می‌برد که رویکرد خصمانه به عیاری دارد. البته این به هیچ وجه درست نیست. در واقع، شهرت *تاریخ سیستان* به دلیل دید مثبتی است که به عیاران دارد زیرا موضع‌گیری این متن به طور بارز در هواداری از سلسلهٔ صفاریان و مؤسس آن یعقوب لیث است. کسی که

مشهورترین عیار در دوران اولیهٔ اسلام است. هاناوی صرفاً با در نظر گرفتن داوری‌های ارزشی به عنوان چهارچوب اصلی دسته‌بندی منابع، از اشتراکات موجود در جزئیات انواع منابع غافل مانده است. چرا که، چنان‌که خواهیم دید، جزئیات توصیف شده چه در منابعی با نگاه مثبت و چه در منابعی با دید خنثی و خصمانه همه اشاره به حقیقت واحدی دارد و همگی جزئیات را مانند هم توصیف می‌کند. آنچه سبب می‌شود بتوانیم به تعریفی از عیاری برسیم نگاهی اجمالی به تمام منابع و درک تعریفی یگانه با آگاهی از وجه نظر هرکدام از منابع است.

علاوه بر این مقالات، ما به آثاری برمی‌خوریم که متون ادبی را مورد پژوهش قرار داده است که در آنها عیاران نقش قهرمان دارند. هدف اصلی این دسته از آثار به دست آوردن تعریف یا تفسیری از نهاد اجتماعی عیاران و فعالیت‌های آنان نیست و در این آثار به دلیل شاخص بودن عیاران در متون مورد بررسی به عیاری اشاره‌هایی رفته است. درک این منابع از عیاری محدود به متن یا متونی است که از آنها استفاده شده است. اولریش مارتسولف در مقاله‌ای عمدتاً به بررسی چگونگی استفاده از فرمول‌های زبانی در روایت داستانی می‌پردازد. او اشاره‌ای به نقش عیاری در داستان حسین کرد شبستری دارد که البته تعبیر او از عیاری تعبیری براساس علم روان‌شناسی معاصر است و صحت انتساب آن به عیاران داستان‌های عامیانه ایرانی خالی از ایراد نیست[۹]. مارینا گایار نیز در کتاب خود به داستان *سمک عیار* به عنوان یک اثر ادبی پرداخته است[۱۰]. این اثر طبیعتاً توصیفی از عیاری، آنچنان‌که در این داستان یافت می‌شود، ارائه می‌دهد، اما بحث عیاری چنان‌که انتظار می‌رود محدود به بازتاب این نهاد اجتماعی در یک اثر ادبی است. وی مقاله‌ای نیز در خصوص زنانِ عیارِ داستان‌های عامیانه منتشر کرده است که به آن خواهیم پرداخت.

پژوهشگران ایرانی که به این مبحث پرداخته‌اند، از شیوهٔ فهرستوار هاناوی در دسته‌بندی منابع استفاده کرده‌اند. خانلری و محجوب در این زمینه مقاله‌هایی تألیف کرده‌اند که به بازگو کردن مطالبی از متون مختلف دوره میانه دربارهٔ عیاری ختم می‌شود[۱۱]. درحالی‌که این مقاله‌ها نظری اجمالی به دنیای عیاران در ادبیات عامیانه می‌اندازد. دارای جامعیت نیست و توصیف عیاران در داستان‌های عامیانه را در چهارچوب

بزرگ‌تر اجتماعی، تاریخی بررسی نمی‌کند. با وجود این، این مقاله‌ها ارزشمند است. زیرا به‌جز اشارهٔ سرسری هاناوی، پژوهشگران غربی همواره ادبیات عامیانه را به کلی نادیده گرفته‌اند.

علاوه بر مقاله‌هایی که در بالا به آنها اشاره شد، محمدجعفر محجوب کتابی با موضوع فتوت و عیاری تألیف کرده است. این کتاب صرفاً به بیان شرایط اجتماعی فتیان در طول تاریخ می‌پردازد[۱۲]. محجوب از منابع بسیار زیادی استفاده کرده است. از تواریخی چون *تاریخ* طبری گرفته تا آثار اهل تصوف، تواریخ محلی، فتوت‌نامه‌ها و داستان‌های عامیانه در این کتاب مورد استفاده قرار گرفته است. اگرچه این اثر به خاطر غنای منابع آن ارزشمند است، نهادهای اجتماعی مشابه را تمیز نداده است. درعین‌حال، وی به منابعی که از لحاظ تاریخی، اجتماعی و سیاسی جایگاه‌های بسیار متفاوتی دارد، یکسان می‌نگرد و تمایزات میان آنها را در نظر نمی‌گیرد. برای مثال، در اولین فصل این کتاب شواهدی از فتوت آمده که از منابع مربوط به دین اسلام از قبیل قرآن، تفاسیر آن و احادیث استخراج شده است. او این تعاریف را با توصیفی از جوانمردی که برگرفته از سمک *عیار* است کنار هم قرار می‌دهد. بدون آنکه تفاوت میان منابع و پیشینهٔ آنها را در نظر بگیرد. به همین علت خواننده از همان ابتدا دچار سردرگمی می‌شود. افزون بر این، اشکال اساسی روش محجوب فقدان رویکردی انتقادی است، و به این دلیل وی تعاریفی از عیاران و نقش اجتماعی آنان ارائه می‌دهد که با یکدیگر متناقض است[۱۳]. وی ادعا می‌کند دو گروه فتیان و عیاران از دو ریشه متمایز مشتق شده است، اما اثبات این تمایز امکان‌پذیر نیست. به‌طور مثال ایشان معتقد است عیاری پیشینهٔ قبل از اسلام دارد، درحالی‌که فتیان گروهی رشد یافته در دوران پس از اسلام‌اند، و مدعی است در دوران اموی فتوت و عیاری به هم آمیخت و این امر باعث به وجود آمدن عادات، سنن، آیین و حتی زبان جدید است[۱۴]. البته اثبات این ادعا غیرممکن است. محجوب توجه زیادی به چگونگی ادغام فتوت و قدرت رسمی دارد، اتفاقی که در زمان حکومت ناصر خلیفه عباسی (۶۲۲-۵۷۵ق) رخ داد. توجیه محجوب از این پدیده در این است که به علت قدرت و شهرتی که فتیان در میان عامه مردم داشته‌اند همواره توان ایجاد آشوب و براندازی حکومت را داشته‌اند. این امر سبب شده است که خلفای عباسی در پی جذب

این نهاد اجتماعی برآیند تا بتوانند آنها را به نحوی تحت سلطهٔ خود در آورند[۱۵]. یکی از مسائل اساسی در پژوهش در خصوص عیاری وجود تعاریف متفاوت و گاه متضاد از عیاری در منابع اولیه است که محجوب به آن پرداخته است.

مهرداد بهار محقق و پژوهشگر زبان‌های و فرهنگ باستان سهم بسزایی در حل مسألهٔ ریشه‌های نهاد اجتماعی عیاران ایفا کرده است. او در مقاله‌ای کوتاه میان نیایش مهر یا میترا با ورزش باستانی از یک طرف، و جوانمردی از طرف دیگر تأکید می‌کند[۱۶]. وجود این ارتباط بهار را بر آن داشت تا به ارتباط تاریخی سنن پهلوانی و عیاری بپردازد. این سرنخ او را به دوران اشکانیان رهنمون می‌سازد، دورانی که در آن این دسته از نهادهای اجتماعی در تمام طبقات جامعه حضور داشتند. افزون بر این، وی برای اولین بار به پیشینهٔ اشکانی برخی از داستان‌های عامیانه به‌ویژه سمک *عیار* اشاره می‌کند و به این داستان‌های عامیانه به عنوان منابع تاریخی ارزشمند نگاه می‌کند. با توجه به تخصص او در فرهنگ ایران باستان چنین اظهاراتی تعجب برانگیز نیست.

اهمیت مقالهٔ بهار در این است که راهی جدید برای پژوهش مورخان معاصر اعم از غربی و ایرانی باز می‌کند. اما لازمهٔ دادن چنین پژوهش‌هایی فاصله گرفتن از نگاه پوزتیویسم در تاریخ‌نگاری است که همچنان باب است. این مقاله صرفاً اولین قدم در پژوهش دربارهٔ عیاری است که از داستان‌های عامیانه‌ای که پیشینهٔ باستانی دارد بهره گرفته است. پژوهش‌هایی از این قبیل به مثابهٔ زیربنایی است که می‌توانند به شناخت سیر تاریخ عیاری، چگونگی شکل‌گیری گروه‌های مشابه و تأثیرگذاری این گروه‌ها بر یکدیگر نایل شود.

اولین کتابی که در زبان انگلیسی به بحث از عیاری پرداخته است، کتابی است از محسن ذاکری به نام *سربازان ساسانی در صدر اسلام: ریشهٔ عیاری و فتوت*. این اثر مسألهٔ عیاران و ریشه‌های آنها را از زاویهٔ جدیدی مطرح می‌کند[۱۷]. وی در نظریهٔ اصلی خود بیان می‌کند که عیاران در جامعهٔ صدر اسلام به عنوان اخلاف اسباران شناخته می‌شدند که به ازای زمینی که دربار در اختیار آنها قرار داده بود موظف بودند برای ارتش ساسانی خدماتی انجام دهند. این گروه آزادان نامیده می‌شدند. آزادان جنگاوران و خرده‌ملاک‌های نیمه‌مستقلی بودند که جزو اشراف نوپا و به نسبت کم‌اهمیت‌تر محسوب

می‌شدند، در روستاها نقش ارباب را داشتند و وظیفهٔ أخذ مالیات بر عهدهٔ آنها بود. پس از آنکه ذاکری وجود این طبقهٔ نظامی را اثبات کرد بحث را این‌گونه ادامه می‌دهد که «این جنگجویان سواره‌نظام محافظان شخصی شاه، اشخاص قابل اعتماد و حاجیان وی بوده‌اند. سازمان‌دهی امور دربار، برگزاری مراسم‌ها و حفاظت از جان ساکنان قصر نیازمند تعداد زیادی از نگهبانان ویژه بود. هنگامی که این جنگجویان برای احراز چنین مشاغلی به خدمت گرفته می‌شدند آنها را عیاران (دوستان، همراهان، یاران) شاه می‌نامیدند. کلمه یار یا ایار بعدها در زبان عربی به عیار تبدیل شده است»[۱۸]. مشکل اساسی این فرضیه این است که در هیچ منبعی ــ چه در متونی که وی از آنها برده است چه در سایر متون ــ واژه عیار هیچ‌گاه به عنوان همراه یا یار شاه به کار نرفته است. ذاکری با ارائهٔ شواهدی وجود این دسته از ارتشیان سواره‌نظام ساسانی را که ملازمان شاه نیز بوده‌اند اثبات کرده است. اما در منابع ذکر شده هیچ‌جا اشاره‌ای مبنی بر ارتباط این گروه خاص با عیاران وجود ندارد و در حقیقت بحث و استدلال ذاکری براساس حدس و گمان و مدارک ضمنی شکل گرفته است. تنها پیوند میان این دو گروه آزادان و عیاران صرفاً یک ارتباط لغوی است. او تنها ریشه‌یابی فارسی لغت را ــ که محمدتقی بهار ارائه داده‌اند ــ[۱۹] پذیرفته است. بنابراین ریشه‌یابی عیار معرب ایار یا یار است. استدلال ذاکری بر این پایه است که چون اسباران یا آزادان ملازمان یا همراهان شاه بوده‌اند و معنی لغوی عیار نیز نزدیک به مفهوم همراه است، در نتیجه این دو گروه یکی‌اند. نه تنها این دلایل قانع کننده نیست، بلکه ذاکری ماهیت این دو گروه را نادیده گرفته است. اسباران همان‌طورکه از نامشان مشخص است سواره‌نظام بوده‌اند، درحالی‌که بنا بر منابعی که خواهیم دید عیاران هیچ‌گاه بر مرکب نبوده‌اند. افزون بر این، عیاران به نحو متعارف جنگجو نبوده‌اند. عملیات آنها معمولاً در میدان جنگ انجام نمی‌شد و مهارت‌ها و فنون آنها را حتی با بیشترین خیال‌پردازی‌ها نمی‌توان مهارت‌های نظامی خواند، مسألهٔ عمدهٔ دیگری که ذاکری به آن نپرداخته است همانا طبقهٔ اجتماعی و طبیعت عصیانگر عیاران است که با طبقهٔ اجتماعی ارتشیان اشرافی و وفاداری آنها به پادشاه مغایرت دارد.

دومین کتابی که به این موضوع پرداخته است اثر تُر است[۲۰]. ایشان همانند ذاکری به مسألهٔ ریشه‌یابی نهاد اجتماعی عیاران پرداخته است. نویسنده در اثرش تلاش می‌کند

تعریف کاملاً متفاوتی از عیاری ــ خصوصاً از ریشه‌های آن ــ ارائه دهد. برخلاف سایر پژوهشگران که عیاری را پدیده‌ای منسوب به قبل از اسلام می‌دانند، وی بر این باور است که عیاری نوظهور و برآمده از جامعهٔ اسلامی است. درحالی‌که او تلاش می‌کند وجود ریشهٔ عیاری را در ایران باستان به کلی انکار کند، از منابعی یاد می‌کند که برخلاف نیت او بر وجود این ریشه‌ها صحه می‌گذارد.

وی ادعا می‌کند که ریشه «ع ی ر» خیلی دیر در لغت‌نامه‌های عربی وارد شد، به‌طور کلی ما می‌توانیم فرض کنیم کلمه‌ای جدید بوده و در طی دو قرن نخست اسلامی به تدریج رواج یافته است. این تأخیر در ورود این کلمه به لغت‌نامه‌ها به دلیل نوظهور بودن این بنیاد اجتماعی است. می‌توان به نحو دیگری این تأخیر را تبیین کرد. اگر ما اشتقاق فارسی میانه (پهلوی) این کلمه را بپذیریم، این تأخیر به نحو دیگری مورد بررسی قرار می‌گیرد. بنابراین، امکان دارد در زمان تألیف اولین لغت‌نامه‌های عربی کلمه عیار هنوز متداول نبوده است. وی با نادیده گرفتن بحث‌هایی که در خصوص اشتقاق فارسی میانه این کلمه مطرح شده است، صرفاً با تکرار موضوع خود مصرانه بر نتیجه گیری‌اش پافشاری می‌کند. در جایی دیگر وی به نحو مخاطره‌آمیزی به مبحث پیشینهٔ باستانی عیاری نزدیک می‌شود، اما خواننده را بدون هیچ توضیحی رها می‌کند. زمانی که وی می‌خواهد محدودهٔ مطالعاتی خود را مشخص کند به لحاظ جغرافیایی مناطقی را از جهان اسلام برمی‌گزیند که در دوران‌های گذشته متعلق به حکومت ساسانیان بوده است[۲۱]. بدیهی‌ترین پرسش این است که چرا وی این محدوده را برگزیده است، و مسلماً پاسخ این است که تنها در این محدوده از سرزمین‌های اسلامی ذکری از عیاران به میان آمده است. تُر به نحو مغرضانه‌ای از مطرح کردن این سؤال مهم طفره می‌رود.

بنابر نتیجه‌گیری‌های وی، گروه‌های شبه‌نظامی عیاران در بستر جامعهٔ اسلامی ظهور و رشد یافتند. به نظر وی جامعهٔ اسلامی به طریقی واحد توسط تفکر اسلامی هدایت می‌شود و هر رویدادی در جامعهٔ اسلامی صرفاً نشأت گرفته از این تفکر است. به نظر او هدف تفکر اسلامی صرفاً استقرار «قانون الهی» است حتی با توسل به زور[۲۲]. عیاران همانند گروه‌های مشابه از قبیل غازیان و المتوطعه یکی از گروه‌های شبه‌نظامی بودند که برای اهداف حکومت اسلامی ــ که از نظر تر، یک سیستم وحشتناک یکپارچه و

خشن است ــ با کافران می‌جنگیدند. تُر بیان می‌کند، عیاران به عنوان اوباش، راهزن و شخصیت‌های ضد حکومتی همه نشأت گرفته از خوانش ناصحیح نولدکه است[۲۳]. نولدکه با استناد به تعداد اندکی از متون تاریخی در این مقاله سعی کرده است شخصیت یعقوب لیث را ترسیم کند[۲۴]. در دفاع از نولدکه که باید عنوان داشت، هدف این مقالهٔ کوتاه معرفی عیاری نبود، بلکه او می‌کوشید توضیحی در مورد ظهور صفاریان به عنوان اولین سلسلهٔ مستقل از حکومت مرکزی خلفا ارائه دهد. تُر سعی کرده است تعریفی کاملاً متفاوت از عیاری ارائه دهد و به نظر او تمام تعاریف پژوهشگران نادرست است. به نظر وی منشأ تمام این اشتباهات استناد پژوهشگران به مقالهٔ نولدکه است، که این ادعا بی‌پایه است.

برای اینکه به درک بی‌طرفانه‌ای از نظریهٔ تر دست یابیم، بهتر است به بررسی روش پژوهشی وی بپردازیم. تر برای ارائهٔ تعریف کاملاً متفاوت خود، به شخصیت تاریخی یعقوب لیث به عنوان مشهورترین عیار می‌پردازد. او با استفاده از چند منبع محدود و خوانشی غرض‌ورزانه از آنها به توصیفی مسأله‌دار از شخصیت یعقوب لیث می‌پردازد. حتی با فرض استفادهٔ صحیح از همهٔ منابع موجود، برگزیدن یک مصداق و بسط آن به عنوان یک حکم کلی روشی غیرمنطقی است. همچنین وی یعقوب لیث را یک نمونهٔ مناسب برای شناخت کلی عیاران در نظر گرفته است، اما اطلاعات ما از یعقوب لیث عمدتاً از زمان حکمرانی اوست و در این زمان او عیار محسوب نمی‌شده است. تُر در اثر خود نتیجه‌گیری می‌کند که یعقوب لیث و تمام عیاران اعضای گروه المتوطعة بودند، جنگجویان داوطلبی که برای گسترش دین اسلام با کفار می‌جنگیده‌اند.

با وجود استناد مکرر تُر به *تاریخ سیستان*، وی هیچ‌گاه به این مسأله اشاره نمی‌کند که در این منبع از یعقوب لیث به عنوان عضوی از گروه المتوطعة یاد نشده است. تنها منابعی که در آنها از یعقوب لیث به عنوان المتوطعة یاد شده است *مروج الذهب* مسعودی و *الکامل فی‌التاریخ* ابن‌اثیر است. نکته این است که در این منابع از واژهٔ عیار برای توصیف یعقوب استفاده نشده است. انتساب یعقوب به المتوطعة زمانی است که او زمام امور را بر عهده دارد و به دلیل جایگاه نازل اجتماعی عیاران از نظر این دو مؤلف نامیده

شدن یعقوب لیث به عنوان عیار پسندیده نبوده است. در حقیقت، واژهٔ عیار و المتوطعة در این دو اثر و در هیچ اثر دیگری بدیل هم نیست. درحالی‌که ایشان چنین ادعایی دارد[۲۵].

افزون بر اشکالات یاد شده، خوانش تر از *تاریخ سیستان* به عنوان منبع اصلی ایشان برای توصیف شخصیت یعقوب لیث غرض‌ورزانه است. به قدرت رسیدن یعقوب با جنگ عیاران علیه خوارج همزمان است. نویسنده از این موضوع به عنوان مدرک غیرقابل مشاجره‌ای برای انگیزه‌های دینی عیاران یاد می‌کند. از دید تر عیاران نمایندگی دین رسمی در سیستان بوده‌اند[۲۶]. یکی از اشکالات این نظریه درک نادرست ایشان از واژهٔ خوارج است. خوارج در این دوره تنها به گروهی که از صف حامیان حضرت علی و معاویه جدا شدند اطلاق نمی‌شد، بلکه هر گروه با دسته‌ای که از طیف متحدان حکومت مرکزی خارج می‌شد و داعیهٔ رسیدن به حکومت در سر داشت خوارج نامیده می‌شد.

در بعضی از منابع مورد بحث تر یعقوب لیث را احیاءگر سنت پادشاهان ایرانی دانسته است، اما ایشان به این مطلب نمی‌پردازد. به نقل از *تاریخ سیستان* یعقوب یکی از اخلاف خسروپرویز، آخرین پادشاه قدرتمند ساسانی بود[۲۷]. بدیهی است که این تصویر از یعقوب با توصیف تر از وی همخوانی ندارد، زیرا یعقوب نمی‌تواند در آن واحد هم جنگجوی متعصبی باشد که برای گسترش اسلام تلاش می‌کند و هم احیاءگر سنت ساسانیان.

همان‌طورکه مشاهده کردیم تلاش برای ارائهٔ یک تعریف وسیع و درعین‌حال واحد از عیاری کار ساده‌ای نیست و به همین دلیل پژوهشگران تاکنون به نتایج گوناگونی رسیده‌اند. بنابراین برای شروع، با توجه به نبود اجماع در میان پژوهشگران معاصر برای تعریف یک چنین نهاد اجتماعی، بهتر است نگاهی بیفکنیم به بعضی از مختصات و فعالیت‌هایی که به عیاران نسبت می‌دهند. با انجام چنین کاری خصوصاً با وجود ترسیم‌های بسیار غنی که در ادبیات عامیانه وجود دارد، بعضی از موانع اصلی در راه درک ما از میان برداشته خواهد شد و تصویری روشن از عیاران، سازمان آنها و فعالیت‌هایشان پدیدار خواهد شد.

به سوی تعریفی از عیاری

جوانمردی

«بدان و آگاه باش که در جهان هیچ به از راستی نیست و راست گفتن (باید) به هر جا که باشد در پیش خاص و عام، عاقل و نادان، خاصه در پیش شاه، علی‌الخصوص که ما سخن گوییم الا به راست نتوانیم گفتن که نام ما به جوانمردی رفته است ما خود جوانمردیم. اگرچه ما را عیارپیشه می‌خوانند و عیارپیشه الا جوانمرد نتوان دید، و جوانمرد(ان) از این بسیار کارها کنند و رنج‌ها کشند و جان فدای مردم دارند»[۲۸].

یکی از دلایل مبهم بودن تعاریف ارائه شده از عیاری غفلت از سیستم ارزشی ـ اخلاقی جوانمردی است. به‌هرحال، انتساب اخلاقیات به یک مشت دزد و اوباش کاملاً یک پارادوکس است، به‌ویژه هنگامی که با استانداردهای اخلاقی امروز به جوانمردی می‌نگریم. روشن‌ترین تناقضی که به آن برمی‌خوریم در روش اصلی عملیات عیاران است که غالباً با کلک و حیله به اهداف خود می‌رسند، درحالی‌که در بالا اشاره شد یکی از اصول جوانمردی را راستگویی می‌دانند. البته همان‌طورکه خواهیم دید درک ما از راستی مطابق با تعریف راستی از نظر عیاران نیست. راستگویی، تحمل سختی‌ها و حتی شکنجه زمانی معنی پیدا می‌کند که در چارچوب سوگند و اعلان وفاداری به گروه یا فردی خاص مطرح شده باشد. در حقیقت، اولین آداب پا نهادن در صفوف عیاران است. در داستان‌های عامیانه به کرات نمونه‌هایی از سوگند عیاران و همچنین اعلام وفاداری توسط هواداران عیاران به چشم می‌خورد. یکی از اولین سوگندهای وفاداری را در داستان *سمک عیار* روح‌افزا، مطرب دربار شاه چین، فغفور خورده است. روح‌افزا با سمک و خورشیدشاه برای به دست آوردن مه‌پری پیمان می‌بندد.

«روح افزا گفت: به یزدان دادار پروردگار آموزگار و به جان پاکان و راستان که دل با شما یکی دارم و با دوستان شما دوست باشم و با دشمنان شما دشمن، هرگز راز شما را آشکارا نکنم و هر چه شما را از آن رنجی خواهد رسید، به هر توانم نیکی بکنم و در نیکی کردن تفصیر نکنم و دقیقه‌های حیل نسازم و اندیشهٔ بد نکنم و اگر از دوستی شما کاری باشد که من بر باد شوم، روا دارم و اندیشه ندارم. و اگر نه مراد شما حاصل کنم، از زنان مرد کردار نباشم»[۲۹].

به مجرد آنکه سوگند ادا شد و عیاران از وفاداری شخص مطمئن شدند خورشیدشاه را به او می‌سپارند و او نسبت به پیمان وفادار می‌ماند، اگرچه او یک عیار حرفه‌ای یا یک عیارپیشه مانند سمک به شمار نمی‌رود. در ادامهٔ سوگند سایر اصول جوانمردی مشخص می‌شود. پیش‌شرط ورود به جمع عیاران آن است که او نسبت به رفقای عیارش وفادار باشد، و راز آنها را نگهدارد و از انجام هیچ کاری، بدون در نظر گرفتن منافع شخصی، دریغ نکند. در نمونه دیگر آتشک یک عیار حرفه‌ای با ادای این سوگند به دستهٔ سمک می‌پیوندد.

«سمک عیار گفت ای آتشک، با من عهد کن و سوگند بخور که یار من باشی و هر چه بگویم بکنی و راز من نگاهداری، و با کسی نگویی و خیانت نیندیشی و نفرمایی و رضا ندهی و از قول من بیرون نیایی ... (آتشک) سوگند خورد به یزدان دادار کردگار و به نور نار و مهر و به نان و نمک مردان و به محبت جوانمردان که آتشک غدر نکند و خیانت نیندیشد و آن نکند که سمک فرماید و با دوست او دوست باشد و با دشمن او دشمن»[۳۰].

در اینجا علاوه بر عباراتی که در سوگند روح‌افزا، آتشک به طور مشخص به الهه‌های نور، آتش و مهر سوگند می‌خورد. چیزی که بدیهی است و محققان را به تأمل در ریشه‌های قبل از اسلام داستان‌ها سوق داده است، غیاث مفاهیم و واژگان اسلامی است. برای مثال از خدا همیشه به عنوان یزدان دادار کردگار یاد شده است، این واژهٔ پهلوی (فارسی میانه) لقب اهورامزدا است. در این سوگند ما نشانه‌هایی از آیین میترا را می‌بینیم، چرا که از مهر یاد شده است. در واقع، میترا یا مهر خدای قضاوت و نگهبان عدالت شناخته می‌شدند، و ایرانیان باستان در مراسم رسمی برای عهد و پیمان بستن به این خدا قسم می‌خوردند[۳۱]. در این نمونه‌ها با سوگند خوردن پیمان برادری بسته می‌شود و می‌توان ریشه‌های این آیین ورود را در مکتب میترائیسم جست. در پایین سه عیار به نام‌های سمک، سرخورد (همسر آیندهٔ سمک) و نیال سوگند عیاری را ادا می‌کنند.

«پس نیال با سمک عیار و سرخورد هر سه سوگند خوردند که به یزدان دادار و به نور و نار و به قدح مردان و به اصل پاکان و نیکان که با هم یار باشیم و دوستی کنیم و به جان از هم باز نگردیم و مکر و غدر و خیانت نکنیم و رضا ندهیم و با دوستان هم

دوست باشیم و با دشمنان هم دشمن باشیم و کار به مراد یکدیگر کنیم. چون سوگند خوردند سمک عیار گفت ای برادر عزیز، تو را با من این دوستی چون افتاد؟ نیال گفت من تو را شادی خورده‌ام بدان سبب که آوازهٔ مردی و عیاری تو شنیده‌ام، یک روز شراب می‌خوردم شادی تو باز خورده‌ام»[۳۲].

با سوگند خوردن، این سه عیار در وحلهٔ اول با هم دوست یا یار می‌شوند و این فارغ از در نظر گرفتن مهارت‌های عیاری ایشان است. به عبارتی دیگر، با یار شدن آنها عیار می‌شوند. اینجا ما سندی داریم که بر اشتقاق فارسی کلمهٔ عیار که در بالا به آن اشاره شده است، دلالت می‌کند. دومین نکته جالب توجه در این نقل قول اشاره به شادی خواری است. شادی‌خواری بدیل سوگند خوردن برای ورود به دستهٔ عیاران است.

شراب نوشیدن برای بستن نوع مشخصی از پیمان در سراسر داستان سمک به چشم می‌خورد. سمک عیار در اقلیم دیگر به عیارانی برمی‌خورد که قبل از دیدار با او خود را دوستان و یاران او می‌دانستند. آنها با نوشیدن شراب به سلامتی سمک یا شادی سمک را خوردن پیمان برادری با وی می‌بستند و این آن چیزی است که در نقل قول بالا نیال به آن اشاره می‌کند. او شادی خوردهٔ سمک است و بدین‌وسیله به اردوگاه عیاران سمک وارد شده است. با گسترش شهرت سمک در مناطق وسیع جغرافیایی، ما جوانمردان دیگری را می‌یابیم که با او به واسطهٔ آیین شادی‌خواری پیمان اتحاد بسته‌اند. وقتی سمک، که خورشیدشاه به او لقب افتخارآمیز عالم‌افروز را داده است، به شهری در مرز هندوستان می‌رسد درمی‌یابد که اسپهسالار شهر و پیروانش پیش از ورود او به او پیوسته‌اند.

«غریب گفت ای پهلوان بدان که در این شهر اسپهسالار هست نام وی الحان. شادی تو خورده است و الحان نیز در هر چه تو خواهی دست دارد ... الحان گفت ای پهلوان چرا در سرای نیامدی که من این سرای از بهر تو در گشاده‌ام تا هر گاه که برسی تو را در نباید زدن ... عالم‌افروز برخاست و شادی برادری الحان باز خورد»[۳۳].

سمک نیز در اینجا در پاسخ به شادی‌خواری الحان، شادی برادری الحان را می‌خورد. از این نقل قول ما می‌فهمیم که انواع مختلف شادی‌خواری وجود داشته است که معمول‌ترین آنها بستن پیمان دوستی بوده است. در واقع، تمام جوانمردان و عیارانی که

به سمک پیوسته‌اند ازجمله الحان همگی با او پیمان دوستی بسته‌اند. اما سمک برای نشان دادن حق‌شناسی‌اش نسبت به الحان با او پیمان برادری می‌بندد و الحان از یک چنین بزرگواری متحیر می‌ماند.

«الحان گفت ای پهلوان دوستی نه در حضور باشد. آن بهتر باشد که در غیبت بود. من از مردمان آوازهٔ مردی و عیاری و جوانمردی و کارهای تو شنیدم. شادی رفیقی تو خوردم. اکنون مرا بزرگ کردی، تشریف برداری دادی»[۳۴].

از این متن ما درمی‌یابیم که پیمان‌ها تفاوت‌هایی دارند. یار یا رفیق کسی شدن با پیمان برادری یکی نیست. مثال‌های دیگری از پیمان‌های برادری و خواهری بین مردان و زنان عیار وجود دارد که ما در بخش بعدی به آن خواهیم پرداخت. آنچه در این بحث حائز اهمیت است این است که چه با سوگند خوردن و چه با شادی‌خواری عیاران وارد گروه می‌شوند، و بدین‌وسیله به آنها اصول جوانمردی یادآوری می‌شود.

در *فیروزشاه‌نامه*[۳۵] نیز سوگندهای مشابهی را افراد هنگامی که به صفوف عیاران پیوسته‌اند ادا می‌کنند. در دو نمونهٔ پایین هلال و بادرفتار در پی آنند که به عیاران ایرانی بپیوندند و چنین سوگند می‌خورند به یزدان پاک سوگند که از آن شما باشم و با دشمنان شما دشمن و با دوستان شما دوست»[۳۶].

«باد رفتار سوگند خورد به دادار کردگار غیب‌دان که دروغ نمی‌گویم و از قول خود برنمی‌گردم»[۳۷].

با وجود اینکه این سوگندها به تفصیل سوگندهای یاد شده در *سمک عیار* نیست، همان کارکرد را دارد. در واقع، با اتکا به چنین سوگندی است که عیاران جدید وارد دستهٔ عیاران می‌شوند. بنابراین، عملکرد سوگند همان‌گونه و به همان شکل است. در این متن نیز نبود مفاهیم اسلامی و ذکر خدا با نام‌های یزدان و دادار کردگار به چشم می‌خورد. درعین‌حال به دلیل گسترش تدریجی دین اسلام در دورهٔ جمع‌آوری *فیروزشاه‌نامه*، ذکر نور، ماه و آتش که احتمالاً در سوگندهای این داستان بوده است به‌نحو دیگری بیان می‌شود.

«عین‌الحیات سوگند یاد کرد و گفت (به) دادار کردگار و به حق خداوند نور و نار و پادشاه مهر و ماه که مراد تو را برآرم، اگر توانم»[۳۸].

در این مورد سوگند را یک عیار ادا نکرده است، بلکه عین‌الحیات معشوقهٔ فیروزشاه به رقیبش قول می‌دهد که هرچه در توان دارد برای برآوردن آرزوهای او انجام دهد. اگر چه محتوای این سوگند چنان ویرایش شده است که قدرت والا را به خداوند بدهد (مثل خداوند نور و آتش و یا پادشاه مهر و ماه)، ما در آن به آسانی می‌توانیم انعکاس الفاظ ادا شده، توسط عیاران و جوانمردان را در داستان *سمک عیار* پیدا کنیم.

همان‌طورکه اشاره شد عیاران به دو گروه عیاران حرفه‌ای و عیارانی که با مشاغل دیگری امرار معاش می‌کرده‌اند تقسیم می‌شوند. برای مثال یکی از عیاران مشهور *فیروزشاه‌نامه* قصابی است که با بهروز عیار، سردستهٔ عیاران *فیروزشاه‌نامه* پیمان می‌بندد.

«به روز عیار گفت: ای جوانمرد، تو کیستی و ما را کجا دانی؟ گفت: من از دیار هیرمندم، و مردی قصابم و به جان و دل دوستدار شمایم و آنگه سوگند خورد. به روز گفت: ای شاهزاده، روان شو تا برویم که این جوانمرد از دوستدار آن است و فرستادهٔ یزدان است»[۳۹].

تعداد زیادی از این نمونه‌ها در هر دو داستان وجود دارد که در آنها صنعتگران، مغازه‌داران و به‌طور کلی مردم بازار با ادای سوگند به صفوف عیاران می‌پیوندند. ما بحث در باب جوانمردی را با یک چنین سوگندی توسط زنی مطرب به نام روح‌افزا شروع کردیم. علاوه بر او، ما به تعدادی از صاحبان حرف چون قصابان، طباخان، گورکنان و جراحان در داستان سمک عیار برمی‌خوریم که به صفوف عیاران پیوسته‌اند[۴۰]. به همین صورت در *فیروزشاه‌نامه* فرامرز جراح با ادای سوگند به عیاران ایرانی می‌پیوندد[۴۱]. همان‌طورکه در بخش سوم خواهیم دید، اقشار مختلف مردم شهری که با اصول جوانمردی آشنا و به آن پایبند بودند با ورود عیاران به شهرشان به آنها می‌پیوستند و این نه تنها به پایگاه مردمی عیاری اشاره دارد، بلکه به ما خاطر نشان می‌کند گروه عیاران یک گروه صرفاً نظامی نبوده‌اند و خاستگاهی مردمی داشته‌اند. با اینکه بعضی از آنها مهارت‌های ضروری برای عملیات عیاری را داشته‌اند، اما لازمهٔ ورود آنها به گروه عیاران نه در مهارتشان بلکه در درک و وفاداری آنها به اصول جوانمردی بوده است. عامل بنیادی که هم نیروی محرکی برای عیاران است و هم حمایت‌های عمومی از عیاران را سبب می‌شود، همانا مفهوم جوانمردی است که این خود ریشه در تلاش برای گسترش

عدالت دارد. ما بعداً به ارتباط میان عدالت و عیاری باز خواهیم گشت. این ارتباط از یک سو باعث فراگیر بودن عیاری است و از سوی دیگر انگیزه‌ای دائمی است برای ایجاد استخوان‌بندی ایدئولوژیک شورش‌های مردمی. ما در بخش آخر به نقش عیاری و درک عیاران از عدالت و تأثیر عیاران در جنبش‌های مردمی به تفصیل خواهیم پرداخت.

حال بهتر است برگردیم به محتوای سوگندهایی که تا به حال در نقل قول‌ها آمده است. چرا که این نقل قول‌ها بعضی از اصول جوانمردی را آشکار می‌کند. نقطهٔ نقل تمام این سوگندهای وفاداری به آرمان عدالت است نه به گروه یا فرد خاصی که چنین تعهدی را درخواست کرده است. بنابراین، از عیاران انتظار می‌رود برای تحقق عدالت درستکار باشند، با یکدیگر دوستانه برخورد کنند و صرف‌نظر از دشواری این راه، به آرمانشان وفادار بمانند. در *فیروزشاه‌نامه* پریان نیز در مورد وفاداری استثنایی «آشوب عیار» نسبت به فیروزشاه سخن می‌گوید:

«روحانه را دل بر آشوب بسوخت و گفت ای جوانمرد من شنیده‌ام که در میان آدمی وفا و وفاداری کم باشد، باری تو عظیم دوست وفاداری که در وفای خود خیلی تضرع و زاری کردی، باری نامت چیست که مشفق یاری هستی. گفت ای ملکه مرا نام آشوب عیار است. یار چه باشد که من بنده و خدمتکار اویم»[۴۲].

ارزش دیگری که می‌توان آنرا تبیین روشنی از تجلی وفاداری به شمار آورد، امانت‌داری یا زینهارداری است که هر دو عمل استناد می‌کند به دستگیری از ستمدیدگان و فراریان. امانت‌داری زمانی اتفاق می‌افتد که عیاران و جوانمردان باید ایمان و باورشان را در بوتهٔ آزمایش بی‌رحمانهٔ شکنجه و مرگ قرار دهند. آنها باید رازدار باشند. معمولاً این راز یا مربوط به فعالیت‌های عیاران است یا محل اختفای شخصی که به آنها پناه آورده است. نمونهٔ یک چنین امانت‌داری در *سمک عیار* وقتی اتفاق می‌افتد که سمک و دوستانش به درون زندان رخنه کرده و چند تن از پهلوانانی را که متعلق به دربار خورشیدشاه بوده‌اند آزاد کرده بودند. در این میان، دو جوانمرد قصاب به اشتباه متهم به همکاری با سمک می‌شوند. زیر شکنجه آنها اعلام می‌کنند:

«به یزدان دادار کردگار که ما از این کار آگاهی نداریم، و اگر چنان بودی که دانستیمی هم نگفتیمی و رها کردیمی تا جان ما بر باد شدی، چنان‌که بی‌حرمتی بر

باد می‌آید. هم غمز نکردیمی و هم کس را نسپردیمی که عالم را همه نام و ننگ است و هیچ بهتر از جوانمردی نیست، تا ما را جاودان نام جوانمردان بودی»[۴۳].

نمونه‌های زینهارداری به عنوان یکی از صفات جوانمردی در میان کلیهٔ اقشار اجتماعی یافت می‌شود، حتی در میان افراد کوه‌نشین، گروهی که زبان و آداب و رسوم خاص خودشان را داشتند. هنگامی که سمک و ملتزمان وابسته به او از حملات پادشاه دشمن، ارمن شاه، گریختند به غور کوهی دستور داد تا سمک و یارانش را به بارگاه او پس فرستد، غور در جواب چنین پاسخ داد:

«اگر با دشمن شاه یکی شدم اگر دشمن‌اند، بگو که دشمن تواند و اگر نه مرا دوستان و برادران و فرزندان من‌اند، و یکی به زینهار من آمده‌اند. زینهاری از دست دادن نه کار من است، که کار ناجوانمردان بود. این مردی و جوانمردی مراست»[۴۴].

در *فیروزشاه‌نامه* این اخی سعدان طباخ است که در ابتدا فیروزشاه را درحالی‌که با تنهایی و بیچارگی دست و پنجه نرم می‌کند در خانهٔ خود می‌پذیرد. وقتی فیروزشاه که هویتش برای سعدان آشکار نیست در خانهٔ او را می‌زند و از او درخواست کمک می‌کند، اخی سعدان چنین می‌گوید:

«فیروزشاه گفت مرد غریبم. مقامی ندارم که آنجا باشم. از این خانه بوی آشنایی شنیدم پناه به خانهٔ جوانمردان آوردم. مهمان غریب قبول می‌کنی یا نه؟ سعدان طباخ گفت: مرا جان و خان و مان و فرزندان فدای مهمان غریب باد. فرمان در آی»[۴۵].

به زودی سعدان طباخ مورد سوءظن قرار می‌گیرد و به درگاه خاقان چین (دشمن فیروزشاه) خوانده می‌شود. او به سبب پناه دادن فیروزشاه مورد اتهام قرار گرفته است، اما در این برهه از محل اختفای فیروزشاه خبر ندارد چرا که به مجرد احساس خطر، او را به محل دیگری انتقال دادند. سعدان در پاسخ به تقاضای خاقان جهت تسلیم کردن فیروزشاه می‌گوید:

«اخی سعدان گفت: ای خاقان مرا نام اخی سعدان جوانمرد است. من راست می‌گویم. فیروزشاه پیش من نبوده است و پیش من نیست ... اگر نیز باشد من جوانمردم هرگز نخواهم گفتن ... سعدان به خود گفت: ای تن، چند وقت به ناموس زندگانی کردی اکنون اگر اقرار کنی هم تو را بکشند و هم کار آن جوانان خراب شود و نام نیکت بر باد شود.

بهتر آن باشد که اقرار نکنی، شاید که یزدان فضل کند و اگر هلاک شوم به نام نیک مرده باشم. این اندیشه کرد و تن در بلای چوب نهاد»[۴۶].

به‌هرحال داستان در اینجا خاتمه نمی‌یابد. سعدان تا آنجا پیش می‌رود که شاهد سلاخی بی‌رحمانهٔ پسرش می‌شود: آدم‌های خاقان او را زنده در آتش پرتاب می‌کنند، اما سعدان هنوز از افشای سری که برای حفظ آن سوگند خورده بود سر باز می‌زند. این واقعه باعث می‌شود سعدان شاه جوانمردان خوانده شود. با وجود شرایطی که چه راویان داستان و چه شنوندگان آنرا غیرقابل تحمل می‌دانند، سعدان به عهد خود وفادار می‌ماند و بارها به خاطر جوانمردیش تحسین می‌شود.

«مهریار رو به اخی سعدان کرد و گفت ای سعدان من شنیده بودم که تو جوانمردی به جان و خانمان و زن و فرزند جوانمردی کردید. رحمت یزدان بر شما باد و نام شما بعد از شما بگویند. آنچه از دست شما برآمد از دست که برآید. فیروزشاه در خانهٔ شما و شما از حال او باخبر. این بلا بر خود نهید و راز آن جوانمرد نگشایید. مردانه رفتید»[۴۷].

همان‌طورکه دیدیم، کمک به افراد نیازمند از نظر عیاران ارزش والایی دارد. همان‌گونه‌که ما دیدیم سعدان فیروزشاه را فقط به این خاطر که او غریب و درمانده است می‌پذیرد. در هر دو داستان عیاران بدون آنکه که هیچ‌گونه انتظاری برای پاداش یا جبران داشته باشند به کمک افراد حقیقتاً نیازمند می‌شتابند. در واقع، دلیل آنکه سمک و یارانش نخست به خورشیدشاه می‌پیوندد. صرفاً بدین‌خاطر است که او (خورشیدشاه) احساس عجز و ناتوانی می‌کند و به علت نیازش به آنها روی می‌آورد.

یکی دیگر از پایه‌های جوانمردی همان‌گونه‌که در سوگند آتشک آمده است حق نان و نمک است. هنگامی‌که شما نان و نمک کسی را خوردید متعهد می‌شوید که به آن شخص وفادار بمانید. از این تعهد به کرات به عنوان یک ارزش در *فیروزشاه‌نامه* یاد می‌شود. همچنین در داستان *سمک عیار* تعداد زیادی از این نمونه‌ها وجود دارد[۴۸]. احترام نهادن به کسانی که نان و نمکشان را خورده‌اید. یکی از ارزش‌های جوانمردی است که امروزه نیز برای مردم ایران ارزشی شناخته شده و مملوس است.

برخلاف حق نان و نمک ارزش‌های دیگر جوانمردی از قبیل آن نوع راستگویی و صداقت تنها در مواردی رواج داشته است، در فرهنگ امروزه ایرانیان امری نامفهوم

است. چرا که راستگویی و صداقت تنها در مواردی خاص از آنها انتظار می‌رفته است. اما همان‌طورکه خواهیم دید، یکی از شیوه‌های مبارزهٔ عیاران فریب دشمن است که این به نوعی عدم صداقت است. در اینجا ما با تعریف محدودی از صداقت مواجه می‌شویم. از یک سو صداقت یعنی سر قول خود ماندن و امتناع از لاف زدن‌های بیهوده‌ای که انجام آنها غیر ممکن است. مثلاً در *فیروزشاه‌نامه* هنگامی‌که عیاران از ورود به قلعه‌ای عاجز ماندند چنین می‌گویند:

«عیاران گفتند که بسیار مشکل کاری پیش آمد. آمدن ما عبث شد. یعنی ما هیچ کاری نکنیم و بگذاریم که این کار کرده شود. زهی ننگ ما باشد تا هزار سال دیگر در عالم از نامردی ما خواهند گفت»[۴۹].

این کار در نظر عیاران عدم صداقت محسوب می‌شود و عواقبش از بین رفتن نام نیکوی آنها و ننگ و شرمساری است. مفهوم صداقت بر طبق سیستم ارزشی جوانمردی علاوه بر عمل به قول شامل بیان حقیقت در جواب پرسشی مشخص است. مثلاً زمانی فغفور، شاه چین که در ابتدای داستان با سمک دشمن شده بود از او سؤال می‌کند: چه کسی زندانیان را آزاد کرده است؟ عیاران دیگر از جمله استاد سمک، شغال با ناراحتی سکوت اختیار می‌کنند. سمک قدم به جلو گذاشته و می‌گوید.

«سمک گفت: ای شاه! جوانمردان دروغ نگویند اگر سر ایشان در آن کار برود. این کار من کرده‌ام»[۵۰].

با تمام این تفاصیل این راستگویی سمک در این مورد خاص نباید به عنوان امری کلی تلقی شود، چرا که در همه حال حقیقت را بیان نمی‌کردند. هنگامی که آنها با دشمن روبه‌رو می‌شوند بیان حقیقت کاملاً بی‌معنی است. ارزش رازداری همانند مفهوم صداقت دارای تعریفی به‌خصوص است. یکی از نمونه‌های بارز رازداری پناه دادن به فراریان است که تحت دشمن قرار دارند. راز کسی را نگاهداشتن غالباً به این معنی است: افشا نکردن پناهگاه فراریان یا بر ملا نکردن هویت کسانی که با عیاران سوگند یاد کرده‌اند.

سیستم ارزشی ـ اخلاقی جوانمردی کسب دارایی را برای عیارپیشگان خالی از ایراد نمی‌داند. جوانمردانی که در *فیروزشاه‌نامه* در شهرهای مختلف به کمک عیاران می‌شتابند

این کار را بدون چشمداشت مالی انجام می‌دهند. انگیزهٔ آنها تلاش برای برقراری اصول جوانمردی و عدالت است. برخی از عیارپیشگان گهگاه پاداش دریافت می‌کردند، اما غالباً آنها عیاران غیرایرانی بودند. سمک به عنوان یک عیار و جوانمردی بزرگ از گرفتن پاداش در قبال کارهایش امتناع می‌کرد.

«مردم ناداشت و عیارپیشه‌ام. اگر نانی بیابم بخورم و اگر نه می‌گردم و خدمت عیاران و جوانمردان می‌کنم و کاری اگر می‌کنم آنرا برای نام می‌کنم نه از برای نان و این کار که می‌کنم از برای آن می‌کنم که مرا نامی باشد، چه درخور اقطاع و ولایت باشم؟»[۵۱].

در نگاه اول این مفهوم مثل بیشتر اصول جوانمردی به نظر پارادوکسیکال به نظر می‌آید، زیرا یکی از مهارت‌های بزرگ عیاران دزدی‌های خارق‌العاده است. درآمد حاصل از این دزدی‌ها را عیاران برای خود نگاه نمی‌داشتند و این صرفاً به خاطر کمک به نیازمندان نبود. یکی از دلایل عدم مال‌اندوزی عیاران این است که آنها تا زمانی‌که عیار بودند نیاز مالی نداشتند. بنابراین، آنها آزادانه اموال مسروقه را یا خرج عیاران شهر می‌کردند یا به خزانهٔ شاهی که با او متحد بودند می‌فرستادند یا اینکه از برای اجرای عملیات عیاری استفاده می‌کردند. عیاران خود را ناداشت می‌خواندند و به آن افتخار می‌کردند درحالی‌که دشمنانشان با همین واژهٔ آنها را مورد شماتت قرار می‌دادند.

در هر دو داستان تفاوتی فاحش میان عیارانی که بر پایهٔ سیستم ارزشی ـ اخلاقی جوانمردی عمل می‌کنند و آنهایی که صرفاً از مهارت‌های عیاران برخوردارند مشاهده می‌شود. فقط آن دسته از عیاران که جوانمرداند از حمایت‌های مردمی برخوردار می‌شوند. درحالی‌که گروه دوم، یعنی عیارانی که جوانمرد نیستند، شخصیت‌های منفوری بودند که اعمال ناپسندی را انجام می‌دادند و این بدین دلیل بود که آنها عمال پادشاهان ظالم بودند.

توصیف جوانمردی که تا اینجا ارائه شد با اتکا به داستان‌های عامیانه‌ای است که در آنها عیاران قهرمانانی‌اند که از لحاظ مهارت و شجاعت و خرد از پهلوانان برترند. بنابراین، جای شگفتی نیست که در این متون با مفصل‌ترین تعریف از جوانمردی مواجه باشم. اما به دلیل گسترده بودن عیاری در جامعهٔ قبل از صفوی ما می‌توانیم این پدیده را در ژانرهای دیگر نیز بیابیم. اگرچه به نظر من تعریفی که تاکنون از جوانمردی ارائه

شده کافی است، زیرا توصیف عیاری در این داستان‌ها بسیار غنی و همراه با جزئیاتی است که در متون دیگر یافت نمی‌شود، با در نظر گرفتن دید پوزیتویست پژوهشگران معاصر در حوزهٔ تاریخ ایران، من به ارائهٔ شواهدی از سایر ژانرها می‌پردازم. به‌رغم قضاوت‌های خصمانه برخی از متون در خصوص عیاران جالب اینجاست که شواهد به‌دست آمده از آنها تعریف نشأت گرفته از داستان‌های عامیانه را تأیید می‌کند.

عنصرالمعالی در *قابوس‌نامه* که متنی است حاوی اندرزهای وی به پسرش در باب جوانمردی چنین می‌گوید:

«اصل جوانمردی سه چیز است: یکی آنکه هرچی گویی بکنی و دیگر آنکه خلاف راستی نگویی، سوم آنکه شکیب را کار بندی زیرا که هر صفتی که تعلق دارد به جوانمردی به زیر آن سه چیزست»[۵۲].

از نظر عنصرالمعالی اساساً جوانمردی به سه بخش تقسیم می‌شود که هرکدام از این سه به تنهایی می‌تواند کلیهٔ صفات جوانمردی را دربرگیرد. اول بر سر قول خود ماندن است صرف‌نظر از عواقبی که دارد و آن به معنای وفادار ماندن به کسانی است که جوانمرد با آنها پیمان اتحاد و دوستی بسته است. همان‌طورکه بیان شد این یکی از تعاریف راستگویی است که در داستان‌های عامیانه به آن برخوردیم. همچنین تعریف اول، هرچه گویی بکنی، شامل ارزش‌های امانت‌داری یا زینهارداری می‌شود، در اصل دوم ارزشی راستگویی یا نوع خاص آن مطرح شده است و همچنان‌که در خلال حکایتی نقل قول شده از همین اثر خواهیم دید، تعریف از راستگویی با فهم امروزهٔ ما از این ارزش مغایرت دارد. سومین ارزشی که عنصرالمعالی به آن اشاره می‌کند صبر است، صفتی که بسیار مورد ستایش قرار گرفته است. همان‌طورکه دیدیم صبور بودن یکی از خصایص شخصیتی است که برای یک جوانمرد یا عیار حیاتی است، چرا که فعالیت‌های عیاران آنان را وادار به تحمل شرایط نامساعدی چون ترک وطن، زندانی شدن یا شکنجه‌های جسمانی و روحی می‌کند.

نه تنها جوانمردی همواره تعریفی یگانه نداشته است، بلکه تعریف این سیستم اخلاقی در نظر گروه‌های مختلف که شاید از جهاتی شبیه هم بوده‌اند، متفاوت است. آنچه نزد یک عیار جوانمردی محسوب می‌شود با عمل جوانمردانه از دید یک صوفی متفاوت است.

در اینجا من به تفاوت‌های موجود در تعاریف گروه‌های مشابه نمی‌پردازم. آنچه مد نظر است تعریف خاص جوانمردی عیاران است که در منابع مختلف به آن اشاره رفته است. به‌طور مثال عنصرالمعالی بعد از تعریف عام جوانمردی که در بالا ذکر شد، به جوانمردی خاص عیاران می‌پردازد:

«بدان که جوانمردی عیاری آن بود که او را از آن چند گونه هنر بود: یکی آنکه دلیر و مردانه شکیبا بود به هر کاری و صادق‌الوعده و پاک‌عورت و پاک‌دل بود و زیان کسی به سود خویش نکند و زیان خود از دوستان روا دارد و بر اسیران دست نکشد و اسیران و بیچارگان را یاری دهد و بدکنان را از نیکان باز دارد راست شنود چنان‌که راست گوید و داد از تن خود بدهد و بر آن سفره که نان خورد بدی نکند و نیکی را بدی مکافات نکند و از زنان ننگ دارد و بلا راحت بیند. چون نیک بنگری بازگشت این همه هنرها بدان سه چیز است که یاد کردیم»[۵۳].

ارزش‌های یاد شده در این نقل قول کاملاً با تعریف جوانمردی که از داستان‌های عامیانه به دست آمده است مطابقت دارد. تنها نکته‌ای که اینجا به آن اشاره شده است و من به آن نپرداخته‌ام خصلت پاک‌عورت بودن آنها است که البته در داستان‌های عامیانه نیز ــ گر چه نه به‌طور مستقیم ــ به آن برمی‌خوریم. همان‌گونه‌که در بخش سوم خواهیم دید، در صفوف عیاران زنان نیز به‌چشم می‌خورند و من بحث در مورد روابط میان زنان و مردان عیار را به بخش آخر موکول می‌کنم.

حال نگاهی بیندازیم به ارزش راستگویی و تعریف آن در *قابوس‌نامه*. همان‌طورکه اشاره شد یکی دیگر از دلایل عمدهٔ سردرگمی پژوهشگران غربی در ارائهٔ تعریفی از عیاری، فهم متفاوت عیاران از این ارزش است و این سبب شده است که بعضی از آنها، همان‌طورکه در بخش اول به آن اشاره شد، به نتایج عجیبی دربارهٔ عیاران و نقش آنها در چند قرن اول اسلام برسند. به همین دلیل است که من در اینجا نظر خواننده را به حکایت روایت شده از *قابوس‌نامه* جلب می‌کنم. عنصرالمعالی روایت می‌کند که روزی عیاران مرو و عیاران قهستان در باب جوانمردی بگو مگو می‌کنند:

«بگویید که جوانمردی چیست؟ و اگر عیاری به راه گذری نشسته باشد، مردی بر وی بگذرد و زمانی بود مردی با شمشیر از پس وی همی رود به قصد کشتن وی، از

این عیار بپرسد که: فلان کس برنگشت؟ این عیار را چه جواب باید داد؟ اگر گوید که نگذشت، دروغ گفته باشد و اگر گوید که گذشت غمز کرده باشد و این هر دو در عیارپیشگی نیست. عیاران قهستان چون این مسئله‌ها بشنیدند، یک به دیگر نگریدند. مردی در آن میان بود نام او فضل همدانی، گفت: من جواب دهم. گفتند: رواست. گفت: اصل جوانمردی و ناجوانمردی صبر است و جواب آن عیار آن بود که از آن جای که نشسته بود یک قدم فرازتر نشیند و گوید: تا من ایدر نشسته‌ام کس ایدر نگذشت تا راست گفته باشد»[۵۴].

بدیهی است که استنباط فضل همدانی از راستگویی، که مورد تشویق عیاران قرار می‌گیرد در واقع نوعی حیله‌گری است. عیاران از سویی با توسل به فریب با دشمنانشان دست و پنجه نرم می‌کردند و از سویی دیگر نیز خود را به تمام ارزش‌های جوانمردی پایبند می‌دانستند. عیارانی ماهر محسوب می‌شدند که دائماً به راه‌های جدید فریب و حیله دست یابند و درعین‌حال به یاران عیار خود وفادار باشند و هرگز تحت هیچ شرایطی آنها را به خطر نیندازند و برای نجات آنها از هیچ جان‌فشانی دریغ نکنند. این دوگانگی هم در *قابوس‌نامه* و هم در داستان‌های عامیانه به وضوح مشاهده می‌شود و نادیده گرفتن هرکدام از این دو بعد عیاران، ما را به تعریفی ناتمام و درنتیجه گمراه کننده از آنها سوق می‌دهد.

در *تاریخ* بیهقی نیز اشاره‌ای داریم به اهمیت وفاداری به عنوان یکی از ارزش‌های پایه‌ای جوانمردی. هنگامی‌که یعقوب لیث به سوی خراسان عزیمت می‌کند پیامی به بزرگان نیشابور می‌فرستد و از آنها می‌خواهد که بیعتشان را با طاهریان بشکنند و به او بپیوندند. همه به استثنای چند نفر از امر او پیروی می‌کنند. هنگامی‌که یعقوب به خراسان می‌رسد کلیهٔ افرادی را که به طاهریان وفادار مانده بودند فرا می‌خواند به قصد آنکه آنها را مورد مؤاخذه قرار دهد. آنها پس از آنکه از یعقوب قول می‌گیرند که از حرفشان عصبانی نشود، چنین می‌گویند:

«گفتند امیر جز امروز ما را هرگز دیده است؟ گفت ندیدم. گفتند به هیچ وقت ما را با او و او را با ما هیچ مکاتبت و مراسلت بوده است؟ گفت نبوده است. گفتند پس ما مردمانیم پیر و کهن و طاهریان را سال‌های بسیار خدمت کرده و در دولت ایشان

نیکویی‌ها دیده و پایگاه‌ها یافته، روا بودی که ما راه کفران نعمت گرفتن و به مخالفان ایشان تقرب کردن اگرچه گردن بزنند؟ گفتند پس احوال ما این است و ما امروز در دست امیریم و خداوند ما بر افتاد. با ما آن کند که ایزد عز اسمه بپسندد و از جوانمردی و بزرگی او سزد. یعقوب گفت: به خانه روید و ایمن باشید که چون شما آزاد مردان را نگاه باید داشت و به کار آیید، باید که پیوسته به درگاه من باشید»[۵۵].

اگرچه این داستان مستقیماً به عیاران مربوط نمی‌شود، اما از دو جهت شاخص است: اول آنکه آن تعدادی از بزرگان با اینکه از قدرت کنار گذاشته شده بودند به طاهریان وفادار مانده بودند و این نوع وفاداری عمل جوانمردانه‌ای محسوب می‌شد. دوم آنکه پیشینهٔ یعقوب به عنوان یک عیار بر قضاوت او در خصوص جوانمردی صحه می‌گذارد، چرا که جوانمردی برای او که خود زمانی در زمرهٔ عیارپیشگان بوده است امری آشنا است. بنابراین وفادار ماندن به عهد در این متن به عنوان ارزشی است که با اتکا به آن می‌توان کسی را جوانمردانه نامید و این دقیقاً همان چیزی است که ما در داستان‌های عامیانه به آن برمی‌خوریم.

در *تاریخ* گردیزی که متنی دیگر است از قرن ۵ق، ما به توصیفی از یعقوب لیث برمی‌خوریم که نشانگر صفات جوانمردانهٔ اوست:

«و سبب رشد او آن بوذ کی بدانچ یافتی و داشتی جوانمردانه بوذی و با مردمان خوردی»[۵۶].

در این نقل کوتاه ما به دو چیز برمی‌خوریم: اول آنکه سبب و علت قدرت یافتن وی جوانمردی او بود. جوانمردان و عیاران همان‌طورکه به آن اشاره رفت از پایگاه مردمی برخوردار بودند و ما به اهمیت این مسأله خصوصاً روابط عیاران و هوادارانشان و حاکمان خواهیم پرداخت. مسألهٔ دوم که گردیزی به آن اشاره می‌کند ارزش سخاوت است. سخاوت اینجا مانند داستان‌های عامیانه به معنای تقسیم ثروت با دیگران و عدم مال اندوزی است.

منبع دیگری که اشارات زیادی به عیاران و جوانمردان دارد *جوامع‌الحکایات و لوامع الرویات* اثر عوفی است. این اثر شامل حکایاتی است که وی در قرن ۷ق جمع‌آوری کرده است. این منبع برخلاف *تاریخ* بیهقی و *تاریخ* گردیزی در پژوهش‌های مرتبط با عیاری

کاملاً نادیده گرفته شده است[۵۷]. یکی از این حکایات به‌نحوی اغراق‌آمیز به توصیف ارزش نان و نمک بین عیاران می‌پردازد. این حکایات بسیار مشهور بوده و در متون دیگر نیز روایاتی دیگر از آن به‌جا مانده است[۵۸]. در این حکایات ما بـه عیارپیشـه‌ای کارکشـته برمی‌خوریم که در دزدی و عیاری گوی سبقت از عیارپیشگان ربوده است بعد از آنکه او وارد نیشابور شد زمانی را به فکر و تحقیق و تفحص پرداخت. سپس او نقبـی حفـر کرد که او را مستقیم به خزانه حاکم می‌برد. در آنجا وی با شئ درخشانی روبه‌رو شد، اما به علت تاریکی او نتوانست تشخیص دهد که آن شئ چیست. پس آن شئ را برداشت و با زبان خود آنرا مزه کرد و دریافت که آن یک سنگ نمک بزرگ است. او کلیهٔ اشیائی را که برداشته بود سر جایش گذاشت و خود از راه نقب به سرای خـود بازگشـت. روز بعد آن نقب کشف شد، اما هیچ چیز از خزانه کم نشده بود. حاکم شهر که می‌خواست راز آن نقب را کشف کند دستور داد که اعلام کنند که شخصی که نقب را حفر کرده به پیشگاه او بیاید که شاه به او مصونیت اعطا می‌کند. پس آن عیارپیشه به حضور شاه می‌آید و توضیح می‌دهد که چرا ناگهان عملیات عیاری خود را نیمه‌تمام گذاشته و چیزی با خود نبرده است:

«چون نمک پادشاه را چشیدم حق آن گزاردن در مذهب مردی و مروت واجب بود پس به قلیل و کثیر تعلق نساختم و از سر آن در گذشتم. ملک مؤید چون این سخن آن مرد بشنید او را بدان محمدت فرمود و سپاهسالاری درگاه خود بدو داد و آن مرد از سر دزدی درگذشت و از معارف نیشابور شد»[۵۹].

ما به بعضی از جزئیات روایت شده در این حکایت در بخش‌های بعدی برخـواهیم گشت. اما چیزی که در خصوص جوانمردی قابل توجه است اهمیت چشیدن نان و نمک به طرزی مبالغه‌آمیز است. حکایت دیگری در این مجموعه وجود دارد که هم به چند صفت جوانمردان اشاره می‌کند و هم شامل اشارات ارزشمندی به نحوهٔ فعالیت عیاران است:

«آورده‌اند که در شهری از شهرهای خراسان کاروانسرایی بود که بازرگانـان امـوال آنجا نهادندی و در میان آن کاروانسرای چاهی بود. یکی از دزدان بی‌باک و عیاران چالاک در جوار آن کاروانسرای خانه به کرا بگرفت و از آنجا نقبی بدان چاه برد و شبی فرصت

طلبید و از آن چاه برآمد و در خانه‌ای رفت که در آنجا نقبی بسیار بود و در آن گشاد و مال تمامت برداشت و از راه چاه ببرد. روز دیگر خداوند آن مال در انبار خانه بگشاد و از آن مال نشانه‌ای ندید. جامه بر خود بدرید و در اضطراب آمد و هم در ساعت به والی شهر آنها کردند. معتمدان والی بیامدند و در آنجا نقبی ندید و سوراخی مشاهده نکردند. متقین شدند که مگر سرای‌بان خیانت کرده است، در ساعت او را بگرفتند و در مطالبه کشیدند و بیچاره مضطرب و متحیر بماند و فریاد می‌کرد. می‌گفت من از این خیانت مبرّاام و از این جنایت منزه، به سخن او التفات نمی‌کردند و آن دزد آمده بود و در میان خلق ایستاده و نظاره می‌کرد، چون تضرع و اضطراب آن مرد بدید بر وی رقت آورد و گفت: سرای‌بان از این خیانت مبراست و مال او نبرده است. گفتند پس کجاست؟ گفت هم بدین چاه است و این کار من کرده‌ام، اگر خواهید به چاه فرو برید و مال برآورید و الا رسنی در میان من بندید تا من فرو روم و مال را برآورم. ایشان رسنی در میان وی بستند و او به چاه فرو رفت و رسن از میان خود بگشاد و از راه نقب بیرون شد و سر خویش گرفت. و ایشان چون ساعتی دیر انتظار کردند هیچ کس از آنجا بر نیامد. یکی از آن دگران به چاه فرو رفت. نقبی دید و مردان را اعلام داد و دست بیچاره بداشتند و چندان‌که دزد را جستند نیافتند. به کمال پردلی مال ببرد و بی‌گناهی را از دست بلا خلاص داد و اله اعلم»[۶۰].

در این حکایت ما درمی‌یابیم که یکی از خصایص جوانمردی راستگویی است. زمانی که آن عیار متوجه می‌شود که مرد بی‌گناهی باید تاوان کار او را بپذیرد او با شجاعت پا جلو می‌گذارد و به جرم خود اعتراف می‌کند. عیار با این اقدامش آن مرد بی‌گناه را از مجازات نجات می‌دهد. درعین‌حال وقتی او به همه اعلام می‌کند که آن ثروت دزدیده شده از چاه خارج نشده است، او به نحوی حقیقت را بیان می‌کند، چرا که آن اشیاء در نقب یا مکان متصل به آن است. در آخر نیز این عیار با وجود جوانمردی خود قابل ستایش است. عملیات خود را با موفقیت انجام داده است چرا که او می‌گریزد، مال را می‌دزدد، دروغ نمی‌گوید و نمی‌گذارد که بی‌گناهی آزار ببیند.

همان‌گونه‌که مشاهده کردیم جوانمردی به‌طورکه داستان‌های عامیانه آنرا تعریف و توصیف می‌کنند، یک سیستم ارزشی ـ اخلاقی است بر پایهٔ وفاداری، راستگویی، رازداری،

فدا کردن خود برای دیگران، نداشتن انگیزهٔ مالی، کمک به افراد نیازمند، دفاع از حقوق کسانی که مورد ظلم و ستم قرار گرفته‌اند و به یک عبارت گسترش عدالت. همان‌طورکه دیدم تعریف داستان‌های عامیانه صرفاً یک تعریف آرمانی از جوانمردی نیست چرا که دیگر متون نیز به همین ارزش‌ها اشاره می‌کنند.

جوانمردی و ارزش‌های آن در تمام اقشار جامعه یافت می‌شد. هر شخصی می‌توانست جوانمرد باشد همان‌گونه‌که مثلاً در *تاریخ* بیهقی گروهی از بزرگان و اشراف شهر جوانمرد خطاب شده‌اند. اما اقشار مختلف تعهدی برای جوانمرد بودن ندارند. برعکس، لازمهٔ عیار بودن جوانمرد بودن است نه مهارت‌های او در عملیات عیاری. در واقع، این اعلان جوانمرد بودن است که به یک شخص هویت جدیدی می‌دهد و از او یک عیار می‌سازد. پس از ورود به جرگهٔ جوانمردان، یک عیار می‌تواند دست به‌کار شود. اما پرسش ساده‌ای که در اینجا مطرح می‌شود: عیاران در واقع چه کار می‌کردند؟ شاید این پرسش بسیار ساده به نظر بیاید، اما بسیاری از پیش‌فرض‌هایی که ما در مورد شیوه و چگونگی عملیات عیاران داریم، ممکن است با آنچه در متون مختلف می‌یابیم سازگاری نداشته باشد و لازم است که فعالیت‌های عیاران را مورد بررسی دقیق قرار دهیم.

شیوه و مکانیزم فعالیت عیاران

«عالم‌افروز هرجا بودی در آموختن نیاسودی. نیک و بد و دشخوار آموختی از خط و علم و مسأله‌ها که تا روزی به‌کار آید و نکته و جواب و بذله از هزل و جد و حلیت و مکر و رأی زدن و تدبیر و تلبیس‌ها و کارسازی از هرچه که دیدی بیاموختی. گفتی مرا روزی به‌کار آید. و در دبیری استاد بود و نیک آموخته بود. چنان‌که هر مشکلات را بخواندی و چند قلم خط نوشتی و خط هرکس که دیدی مانند آن بنوشتی و در منجمی و حکمت چیزی دانست»[۶۱].

در این بخش من به روش‌های عملیات عیاران با استفاده از توصیف فعالیت‌های عیاری آن‌طورکه در *سمک عیار* و *فیروزشاه‌نامه* آمده است، می‌پردازم. با توجه به وفور تعاریف عیاری در داستان‌های عامیانه، من سعی کرده‌ام به ارائهٔ نمونه‌هایی که گویای ماهیت عملیات عیاران است بسنده کنم. سپس، طبق روش کلی این مقاله، تعاریفی از متون

دیگر ارائه خواهد شد که همان‌طورکه خواهیم دید توصیف‌های داستان‌های عامیانه را تأیید می‌کند. درست است که این متون «رسمی» ممکن است دیدی منفی و گاه خصمانه به تودهٔ مردم به‌طور عام و به عیاران به‌طور خاص داشته باشد، اما جزئیاتی که در توصیف عیاری در آنها یافت می‌شود قابل توجه است، چرا که با وجود عدم پشتیبانی از عیاران، این تعاریف با تعاریف داستان‌های عامیانه همخوانی دارد.

پیش از اینکه به چگونگی عملکرد عیاران بپردازم، در ابتدا مسأله‌ای کلیدی را مورد بحث قرار می‌دهم، شیوهٔ مبارزهٔ عیاران موضوعی است که بدفهمی آن یکی از دلایل سردرگمی پژوهش‌های معاصر در باب عیاران است. باید بر این نکته تأکید کنم که عیاران جنگجویانی به معنی متعارف این واژه نبوده‌اند، و در همهٔ متونی که در آنها به عیاران برمی‌خوریم به این موضوع تصریح شده است. علت بدفهمی پژوهشگران معاصر این است که بعد از دورهٔ صفوی عیاران به عنوان یک نهاد اجتماعی وجود خارجی نداشته‌اند. ازاین‌رو پژوهشگران تلاش کرده‌اند آنها را در غالب الگوهای شناخته شده، اعم از شرقی و غربی، قرار دهند. اگرچه در داستان‌های عامیانه ما به عیارانی برمی‌خوریم که در میدان جنگ از خود مهارت‌هایی نشان می‌دادند، این در واقع یک استثنا به‌شمار می‌رود نه یک روال عادی. شیوهٔ جنگیدن آنها نیز همچون پهلوانان آموزش‌دیدهٔ مسلح به سلاح‌هایی چون گرز و عمود و تبر نبوده است. بلکه از آنها به عنوان «پیاده» یاد می‌شود. در اینجا ما به بررسی چگونگی عملکرد عیاران در میدان جنگ که در واقع یک استثنا است، می‌پردازیم و ابتدا این موضوع را در داستان‌های عامیانه *سمک عیار* و *فیروزشاه‌نامه* دنبال می‌کنیم و سپس به متون دیگر می‌پردازیم تا ببینیم آیا می‌توانیم در آنها نیز موارد مشابهی از چگونگی عملکرد عیاران بیابیم.

در *فیروزشاه‌نامه* عیاران زمانی که در التزام رکاب شاه بودند همراه اسبان شاه و پهلوانان می‌دویدند»[۶۲]. این موضوع اشاره‌ای به منزلت عامی عیاران دارد. در یکی از موارد عیاران تصمیم می‌گیرند در جنگ شرکت کنند. آنها مشتاقانه اعلام می‌کنند هرچه در توان دارند برای پیروزی سپاه ایران انجام خواهند داد. عملاً شرکت آنها در این جنگ در غالب فراهم آوردن تسلیحات و ابزارآلات جنگی و اسب برای پهلوانان ایرانی بود که در آن برهه از زمان بدان نیازمند بودند[۶۳]. در بسیاری نمونه‌های دیگر حضور عیاران

در این خلاصه می‌شود که پهلوانان را تشویق کنند و برای راهنمایی آنان از کنار میدان فریاد بزنند[۶۴].

این وجه تمایز بین عیاران و پهلوانان با شفافیت بیشتری در داستان سمک به چشم می‌خورد. یک بار سمک برای جنگ با شخصی مجبور می‌شود که در میدان جنگ ظاهر شود. سمک مردی ضعیف‌الجثه است و به این امر واقف است که حریف پهلوانی که باید با او بجنگد نیست. سمک با خود به چاره می‌اندیشد:

«من از میدان چه دانم؟ و اگر باز کردم تا جاوید نام زشتی باشد و نامردی نهاده باشم»[۶۵].

اما سمک با فرار حضار و مخاطبان داستان را مأیوس نمی‌کند و در عوض کاری می‌کند که در آن ماهر است: او حقه‌ای را طراحی می‌کند که به واسطهٔ آن هم دشمن را شکست دهد و هم خود متهم به بدنامی نشود. اما با توجه به موقعیت غیرعادی برای این کار کل قضیه صورت مضحکانه‌ای به خود می‌گیرد.

«سمک دست راست باز پس برد و دشنه از کمر برکشید و بزد بر پهلوی وی چنان‌که با دسته در شکم وی افتاد و ... سمک در حال پای به اسب اندر آورد و چون باد روی به لشکرگاه نهاد. چون سمک این کار از دست برآورد پهلوانان به خنده افتادند»[۶۶].

در جاهای دیگر سمک به روشنی اظهار می‌دارد شبروی ــ که در واقع فعالیت نمونه‌وار عیاران است ــ با جنگیدن در میدان کاملاً متفاوت است[۶۷]. با وجود این، بهترین نمونه‌ای که این تمایز یعنی عملکرد عیاران و جنگاوران را بیان می‌کند زمانی صورت می‌گیرد که دو تن از عیاران که وارد میدان جنگ شده‌اند لاف‌هایی می‌زنند که دلالت بر موقعیت ویژهٔ آنها دارد. مثلاً در اینجا یکی از این دو عیار پاسبان بازار است که به میدان آمده است، و با لحنی طعنه‌آمیز لاف می‌زند:

«ز لشکر مرزبان‌شاه عیار گران چوب اسب در میدان جهانید. نعره زد و اشتلم کرد. گفت بیایید هر که او مردانه‌تر که پاسبان بازار در میدان آمده است»[۶۸].

بعد از پاسبان نوبت قصاب است:

«گفت آمد مرد میدان، جنگجوی قصاب، پاسبانی نوبت خود داشت و چندی قهر کرد. من نیز قصابی آمده‌ام که گوسفندی چند بکشم»[۶۹].

در نمونهٔ دیگر زمانی که سپاه خورشیدشاه با دبور، پهلوانی قوی‌هیکل و باتجربه در میدان، روبه‌رو می‌شود خورشیدشاه نگرانی خود را از شکست قریب‌الوقوع پهلوانانش ابراز می‌کند. بار دیگر این قصاب جنگجویی است که به یاری خورشیدشاه می‌شتابد:

«جنگجوی قصاب در میان پیادگان ایستاده بود خدمت کرد و گفت ای بزرگوار شاه دستوری باشد تا بنده جوال‌دوزی در کار دبور بکند ... جنگجوی جوال‌دوزی از صندوقی برآورد. در کمان نهاد و نظر بگشاد»[۷۰].

نقل قول‌های بالا به وضوح به غیرعادی بودن موقعیت، یعنی حضور عیاران در میدان جنگ اشاره می‌کند. باید خاطر نشان کرد که استفاده از جوال دوز به عنوان یک سلاح جنگی امری نامتعارف است و اما همان‌طورکه در متون دیگر نیز خواهیم دید، عیاران هنگامی‌که چاره‌ای جز حمایت از اردوگاه خود نداشتند، به ساختن و استفاده از سلاح و سایر ابراز دست می‌زدند که به هیچ‌وجه با ابراز جنگی پهلوانان قابل مقایسه نیست. نباید فراموش کرد که در داستان‌های عامیانه عیاران قهرمانان داستان‌اند، جایگاهی که در داستان‌های حماسی همیشه از آن پهلوانان است. به‌رغم اینکه آنها قهرمان‌اند، حتی در داستان‌های عامیانه نیز آنها قابلیت جنگیدن را ندارند. پس می‌توان نتیجه گرفت که الگوی عیاری که در این داستان‌ها یافت می‌شود برگرفته از واقعیت موجود عیاری در جامعه بوده است. در نتیجه، در این داستان‌ها ممکن است برای قهرمان‌سازی آنها وصف فعالیت‌هایشان اغراق‌آمیز باشد، اما توصیف عملکرد آنها، پایگاه اجتماعی‌اشان، و سازمان‌دهی آنها نمی‌توانسته وراء حدود شناسایی مخاطبان تغییر یابد. به عبارت دیگر، چون مخاطبان این داستان‌ها با پدیدهٔ عیاری مواجه بودند، تغییر ماهوی این نهاد اجتماعی در داستان‌ها امکان‌پذیر نبوده است، چراکه در آن صورت دیگر داشتن قهرمان عیار معنایی نمی‌توانست داشته باشد. بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که یکی از عناصری که هویت عیاران را شکل می‌دهد عدم حضور آنها در میدان جنگ است، زیرا، به‌رغم بدفهمی رایج دربارهٔ آنها، عیاران جنگاور یا سپاهی نبوده‌اند.

همان‌طورکه اشاره شد، استفادهٔ عیاران از سلاح‌های غیر معمول در متون «رسمی» نیز یاد شده است. یکی از قابل ملاحظه‌ترین نمونه‌ها در *تاریخ* طبری یافت می‌شود. در شرح وقایع سال ۱۹۷ق، ما از شرکت عیاران در جنگ مأمون (۱۶۹-۲۱۸ق) و امین

(۱۷۰-۱۹۷ق) آگاهی می‌یابیم. طبری به روایت یکی از سرداران خراسانی نقل می‌کند، در ابتدا عیاران را که هواداران امین بوده‌اند، به دیدهٔ تحقیر و خواری می‌نگریسته‌انـد. چرا که آنها لخت و عور و بدون سلاح مناسب در میدان جنگ حاضر شده بودند. عیاران در میدان جنگ از حصیرهای قیر اندود به عنوان سپر استفاده می‌کردند و سلاح اصلی آنها قلوه سنگ‌هایی بود که آنها را با فلاخن به سمت دشمن پرتاب می‌کردند. این سردار مغرور متحیر از عملکرد عیاران آنها را به سخره می‌گیـرد و کسـانی را کـه از عیـاران می‌ترسیدند شماتت می‌کند، چرا که این قوم نه سلاح داشتند و نه تجهیزات دیگری. برای اثبات حرف خود، او کمانش را به سوی یکی از عیاران نشانه می‌گیرد. اما آن عیار نه تنها نمی‌گریزد، بلکه قدم جلو می‌گذارد و به سردار خراسانی نزدیک می‌شود. سردار خراسانی یکی از پس از دیگری تیر در کمان می‌گذارد و او را نشانه می‌گیرد. امـا آن عیار نه تنها در مقابل همهٔ تیرها جا خالی می‌دهد، بلکه همهٔ تیرهای افتاده را یک به یک جمع‌آوری می‌کند و در همان حال با فریاد ارزش مادی تیرهای جمع‌آوری شده را به سردار خراسانی گوشزد می‌کند. عیار همچنان به کار خود ادامه می‌دهد تا زمانی‌که خراسانی تیرهایش تمام می‌شود. سردار مغرور که از ناتوانی خود به خشم آمده است، به سمت عیار یورش می‌برد تا با شمشیر به او حمله کند. وقتی که سردار به عیار نزدیک می‌شود، عیار از فلاخن خود استفاده می‌کند و سنگی به سوی او نشانه می‌رود. سنگ درست به چشم سردار خراسانی اصابت می‌کند، سردار خراسانی از اسـب مـی‌افتـد و فغان برمی‌آورد که «اینها انسان نیستند»[۷۱].

این واقعه بعدها به یکی از حکایت‌های مشهور جنگ داخلی تبدیل شد، چرا که منابع بعدی نیز از آنرا بازگو می‌کنند[۷۲]. اکثر مؤلفانی که از طبری پیروی کرده‌اند چکیده‌ای از این جنگ داخلی را در بغداد در آثار خود آورده‌اند. با وجود این، در آثـار بعضـی از مؤلفانی که بعد از طبری بوده‌اند ما به جزئیات بیشتری در مورد سلاح‌های عیـاران و روش عملیات آنها برمی‌خوریم. برای مثال مسعودی عیاران را چنین توصیف می‌کند:

«گروهی از عیاران و زندانیان به مقابلهٔ او ایستادند. اینان برهنه جنگ می‌کردند و کمربند به کمر داشتند و پوششی از برگ خرما به سر نهاده بودند و آنرا خود می‌بافتند و سپرهایی از برگ خرما و بوریا داشتند که قیراندود بود و لابه‌لای آن ریگ ریخته بودند،

هر ده تن از آنها یک عریف داشتند، و هر ده عریف یک نقیب و هر ده نقیب یک قائد و هر ده قائد یک امیر داشت و هر یک از این صاحب‌منصبان به تعداد نفرات خود نفرات مرکوب داشت. عریف به‌جز نفرات جنگی کسانی را به عنوان مرکوب داشت، نقیب و قائد هم چنین بودند، نفرات مرکوب نیز برهنگانی بودند که زنگوله پشم قرمز و زرد به گردن داشتند و افسار و لگامی از جارو داشتند. عریف بر یکی از آنها سوار بود و جلو او ده تن دیگر بودند که خود و سپر از برگ خرما و بوریا داشتند»[۷۳].

در نمونه‌ای دیگر مسعودی از عیاران به عنوان برهنگان یاد می‌کند و سلاح و تجهیزات غیر معمول آنها را چنین شرح می‌دهد:

«یک روز یکصد هزار تن از برهنگان که نیزه‌نیین و کلاه کاغذی داشتند بشوریدند و در بوق‌های نی و شاخ گاو دمیدند و با دیگر محمدیان قیام کردند و از چند نقطه بر ضد مأمونیان هجوم بردند»[۷۴].

در اینکه عیارانی که طبری و مسعودی وصف کرده‌اند به معنی متعارف کلمه جنگاور نیستند شکی نیست. در واقع، آنچه برای نویسندگان جالب توجه بوده است، و شاید به بازگویی احوال عیاران انجامیده است همانا جزئیات سلاح و مرکب‌های عجیب و غیرمعمول آنها است که هم برای آنها برای مخاطبان معاصر این آثار غیر عادی و حتی مضحک به نظر می‌رسد.

سؤالی که مطرح می‌شود این است که اگر عیاران به روش‌های معمول نمی‌جنگیده‌اند پس مبارزهٔ آنها به چه صورت بوده است؟ ما نمی‌توانیم از منابعی که به عیاران نگاهی تحقیرآمیز دارند انتظار داشته باشیم پاسخ صحیحی از چگونگی فعالیت عیاران ارائه دهند. اما در داستان‌های عامیانه به کرات به این موضوع پرداخته شده است. ما نخست به این تعاریف خواهیم پرداخت و سپس متون دیگر را مورد بررسی قرار خواهیم داد.

قبل از شروع بحث در جزئیات عملیات و فعالیت‌های عیاران شاید بد نباشد که چکیده‌ای از آنچه مورد بحث قرار خواهد گرفت به خواننده ارائه شود، چرا که تا به حال تعریف من از فعالیت‌های عیاران تعریفی سلبی بوده است. عیاران اساساً و در بیشتر مواقع به شهرها، دژها، زندان‌ها و سایر استحکامات غیرقابل تسخیر دشمن با هدف آزاد کردن زندانیان یا ربودن افرادی از اردوگاه دشمن نفوذ می‌کردند. در حین انجام چنین

عملیاتی گاه به موقعیت‌های مناسبی برای دزدی دست می‌یافتند. دزدی همان‌طورکه در بخش پیش به آن اشاره شد یکی از اعمال توجیه شدهٔ عیاران بوده است، گرچه اموال مسروقه را یا بین خود تقسیم می‌کردند یا از آن به عنوان سرمایه برای فعالیت‌های دیگرشان استفاده می‌کردند. کلیهٔ فعالیت‌های عیاران پنهانی و دزدانه صورت می‌گرفت، و بدین دلیل زمان کار آنها در شب بوده است. در اصل یکی از مهارت‌های اصلی عیاران شبروی بوده است، و ازاین‌روست که واژهٔ عیار و شبرو مترادف است. عیاران برای رسیدن به اهدافشان دائماً به فریب و نیرنگ متوسل می‌شدند. تعداد سناریوهای مختلفی که یک عیار در آن می‌توانست دشمن را فریب دهد و ایفای خلاقانه نقش‌های متفاوت در این راستا، شایستگی یک عیار را تعیین می‌کرد.

به دلیل اهمیت خاص انواع حیله‌گری در راه و روش عیاران، ما بحث خود را از شیوه‌های مختلف فریب و نیرنگ که سلاح اصلی عیاران بوده است، آغاز می‌کنیم. یکی از مهارت‌های مهم برای یک عیار استفاده از لباس مبدل بود که با آن عیاران می‌توانستند هویت خود را مخفی کنند و دشمن را گول بزنند. از میان شیوه‌های متعدد فریب دشمن، تغییر شکل دادن یکی از ارکان مهم عیاری است، به‌ویژه برای عیاری که می‌خواهد در روز کاری انجام دهد یا درزمانی‌که او سناریوی بزرگی برای فریب دشمن ساخته و پرداخته است که در آن او باید با تغییر شکل نقش متفاوتی بازی کند.

بدین ترتیب، ما مردمان عیاری داریم که لباس زنانه و حجاب و روبند به شهر می‌روند، و زنان عیار نیز در اکثر اوقات با لباس مردانه در اجتماع ظاهر می‌شدند و تنها زمانی‌که در خلال یک عملیات خاص از آنها خواسته می‌شد که نقش معینی بازی کنند آنها لباس زنانه می‌پوشیدند. علاوه بر اینها عیاران خود را به صورت تجار، صنعتگران، سربازان و سرداران، گدایان، پیشگو، شعبده‌باز، دراویش دوره‌گرد و سایر مشاغل درمی‌آورند. گاهی نیز آنها با تغییر رنگ پوست و تکلم به زبان دیگر وانمود می‌کردند که از قومی دیگرند مثل زنگی، ترک، هندی یا عرب[۷۵]. برای مثال سمک و روزافزون (مشهورترین و قدرتمندترین زن عیار در این داستان) در یکی از شهرهای دشمن دکان حلوافروشی باز می‌کنند و لازمهٔ این کار این است که خود را به شکل دکانداران درآورند. سمک و روزافزون در این بخش از داستان از نفوذ خود در بازار استفاده می‌کنند و خود را به

یکی از پهلوانان دربار نزدیک می‌کنند. بعد از مدتی با اتکا به این ارتباط دوستانه، سمک و روزافزون به دربار دسترسی می‌یابند و کلیهٔ زندانیان را آزاد می‌کنند[۷۶]. در *فیروزشاه‌نامه* نیز زمانی‌که فیروزشاه قادر نیست به شهر استانبول نفوذ یابد، بهروز عیار، خود و عیاران و پهلوانان را به شکل تجار درمی‌آورد. آنها به بهانهٔ داد و ستد با کاروانی از کشتی‌ها وارد منطقهٔ دشمن می‌شوند. در این مورد با ترفند بهروز تمام لشکر فیروزشاه وارد قلب شهر می‌شوند و در آنجا جنگی صورت می‌گیرد که ایرانیان از آن پیروز بیرون می‌آیند[۷۷].

یکی از کارهای فریبکارانهٔ آنها که در بسیاری از مواقع به چشم می‌خورد استفاده از دارویی به نام بیهوشانه است که غالباً با شراب یا غذای شخصی مخلوط شده بود، و مصرف کننده را، همان‌طورکه از اسمش پیداست، بیهوش می‌کرد. بیهوشانه معمولاً در مواقعی به کار گرفته می‌شود که زندانیان آزاد شده یا اسیران گروگان گرفته شده باید شبانه از مکانی به مکان دیگر انتقال می‌یافتند[۷۸]. همان‌طورکه پیشتر اشاره شد ما به اینکه این داستان‌ها تا چه حد بیانگر واقعیت‌های موجود و تا چه حد ساخته و پرداختهٔ تخیلات عامیانه است نخواهیم پرداخت، زیرا به غیر از دشوار یا حتی غیرممکن بودن چنین کاری، به عقیدهٔ نویسنده، این روش مثمر ثمری نیست. برای پرداختن به چگونگی بازتاب حقیقت در ژانرهای مختلف از جمله ادبیات عامیانه می‌بایست کلیت آن ژانر را در نظر گرفت، چیزی که در چهارچوب این مقاله نمی‌گنجند. اما می‌توان از توصیفات بالا نتیجه گرفت که حیله و فریب یکی از راهکارهای اصلی عیاران بوده است.

حال باید دید آیا می‌توانیم حیله و فریب را به عنوان یکی از راهکارهای مهم عیاران در متون دیگر نیز بیابیم. در *تاریخ‌نامهٔ هرات* که از خیلی جهات منبعی استثنایی است، عیاران در اول کتاب ظاهر می‌شوند[۷۹]. این کتاب در واقع، با حملهٔ مغول به خراسان آغاز می‌شود، زمانی‌که مغولان شهر هرات را ویران کردند و از آن خرابه‌ای بیش به جا نگذاشتند و درحالی‌که تعداد معدودی از سکنهٔ آن هنوز در شهر باقی مانده بودند، عیاران زمام امور را در دست گرفتند. زمانی‌که مغولان موفق شدند اولین حاکم دست نشاندهٔ خود را به حکومت بنشانند، با مخالفت مردم روبه‌رو شدند. در نزدیکی هرات قلعه‌ای بود به نام کالیوین، بزرگان قلعه از عیاران برای بیرون کردن حاکم مغول از هرات یاری می‌طلبند. مردم و بزرگان شهر فکر می‌کردند که اگر در انجام این کار موفق شوند، مغولان

اعتماد خود را در نظر ساکنان شهر از دست می‌دهند و می‌فهمند سکنهٔ شهر سر تسلیم و شکست در برابر آنها خم نخواهند کرد. عیاران اینجا وارد میدان می‌شوند و عملکرد آنها یا روایت این منبع از آن گویی برگرفته از داستان *سمک عیار* است: عیاران خود را به شکل تجار درمی‌آورند و کاروانی درست می‌کنند و بدین واسطه اجازهٔ ورود به شهر را أخذ می‌کنند. وقتی عیاران به درون حصار شهر می‌رسند، سلاح‌های خود را که در میان کالاها مخفی کرده بودند بیرون می‌آورند و حاکم مغول را در بازار به قتل می‌رسانند. مردم شهر نیز وارد کارزار می‌شوند، و همهٔ عمال وابسته به مغولان به قتل می‌رسند و از میان خود مردم شاه و شحنه تعیین می‌شود[۸۰]. در واقع، کلیت این داستان بی‌شباهت به حکایت نقل شده در *فیروزشاه‌نامه* در خصوص فتح شهر استانبول نیست. فکر می‌کنم که خود این حکایت بر استفاده عیاران از حیله‌گری دلالت دارد و نیاز به توضیح بیشتر نیست. اما در این داستان کوتاه از فعالیت عیاران نکات دیگری نیز نهفته است. برای مثال اینکه عیاران از بزرگان و اشراف شهر به شمار نمی‌آمده‌اند و از ریشه‌های مردمی سرچشمه می‌گیرند. عیاران سردمداران شورش و در این مورد تغییر حاکمیت شدند و این امری است که در بخش بعدی به تفصیل به آن خواهیم پرداخت. اکنون اما بهتر است که به انواع مختلف فعالیت‌های عیاران و عملکردهای آنها بپردازیم.

در حقیقت، انواع فعالیت‌های عیاران را می‌توان در دو نوع دزدی خلاصه کرد. یکی ربودن اشخاص و دوم دزدیدن اشیاء. در مورد اول عیاران معمولاً اشخاص مهمی همچون پهلوانان، دختر پادشاه (و در مواردی شخص پادشاه) را می‌ربایند و به اسارت درمی‌آورند و چنان‌که یکی از رهبران یا اشخاص مهم خودشان ربوده شده باشد او را آزاد می‌کنند. دزدیدن اشیاء قیمتی هرگز در داستان‌های عامیانه هدف اصلی عملیات یک عیار نیست. اما زمانی‌که عیاران به درون قصر دشمن یا خزانهٔ او راه پیدا می‌کنند از ربودن هیچ چیز اجتناب نمی‌کنند. بااین‌حال، همان‌طورکه اشاره شد، آنها هیچ‌وقت اموال ربوده شده را برای خود نگاه نمی‌دارند. عیاران برای ورود به استحکامات دشمن از قبیل قلعه، حصار شهر، قصرها و زندان‌ها اگر به تغییر شکل و لباس مبدل متوسل نشوند از کمند برای بالا رفتن از دیوارها استفاده می‌کنند. اگر هیچ‌کدام از این دو روش ممکن نباشد، امری که معمولاً در مورد نفوذ به زندان‌ها صادق است، آنها یا نقب می‌زنند یا از راه‌های

زیرزمینی موجود همانند چاه‌ها و کانال‌های قنات و دیگر مسیرهایی که برای آبیاری ساخت شده بود استفاده می‌کنند. برای نقب زدن یا «نقب بریدن» و عملیات زیرزمینی که همواره در دل شب انجام می‌شد عیاران از ابزارآلات خاصی استفاده می‌کردند.

از آنجا که بخش اعظم داستان‌های عامیانه به توصیف عملیات قهرمانانهٔ عیاران اختصاص داده شده است، می‌توان نمونه‌های بسیاری از فعالیت‌های آنها را مطرح کرد. اما اینجا من فقط به آوردن چند نمونه بسنده کرده‌ام.

نگاهی بیندازیم به یک بخش از داستان سمک که در آن قهرمان این داستان، سمک عیار، به کارهایی دست می‌زند و مهارت‌هایی از خود نشان می‌دهد که مختص عیاران است. بعد از اینکه او خود را در دربار فغفور در محاصره سرهنگان و پهلوانان دربار می‌یابد، سمک که زخم بسیاری خورده بود ناچار خود را به مردن می‌زند. این حیلهٔ او مثمر ثمر واقع می‌شود و سمک را همراه اجساد کشته شدگان در مکانی خارج از شهر رها می‌کنند. در این زمان مهرویهٔ نباش «گورکن» ظاهر می‌شود و درمی‌یابد که سمک زنده است و او را نجات می‌دهد. مهرویه اول سوگند می‌خورد تا از سمک حمایت کند و او را به خانهٔ خودش می‌برد و از همسرش می‌خواهد که از سمک پرستاری کند. اما به علت میزان جراحت‌های سمک و خون زیادی که او از دست داده بود، آنها به کمک یک جراح نیاز پیدا می‌کنند. پس مهرویه از زرند جراح می‌خواهد سمک را معالجه کند و او نیز در ابتدا سوگند یاد می‌کند که با سمک یار باشد و در این دوستی متحمل هر پیامدی شود.

وقتی سمک سلامتی‌اش را باز می‌یابد می‌خواهد مهربانی‌های مهرویه و زرند را با دزدی از دکان جواهرفروش جبران کند:

«سمک پیرامون دکان برآمد، جایگاهی به دست آورد و نقب در دکان برید و در رفت و ده به ده زر بر گرفت و به سرای مهرویه نباش آمد بی‌رنج»[۸۱].

همان‌گونه که به آن اشاره رفت سمک جواهرات را بین مهرویهٔ نباش و زرند جراح تقسیم می‌کند و چیزی برای خودش نگاه نمی‌دارد. زمانی‌که دزدی از مغازه آشکار می‌شود مردم کوچه و بازار هرکدام دربارهٔ اینکه دزدی کار چه کسی بوده است نظری می‌دهند. آنها به این نتیجه می‌رسند که این دزدی کار عیاران نمی‌تواند بوده باشد و

آنها دست به دزدی که هدفش صرفاً دست یافتن به مال و اموال باشد نمی‌زنند. اما در یک حادثه ناگوار زرند به زمین می‌افتد و طلاهایی که سمک به او داده بود هم بر روی زمین پخش می‌شود. زرند دستگیر می‌شود، اما راز سمک را برملا نمی‌کند متهم به دزدی می‌شود. برای اینکه او به چگونگی دزدی خود اعتراف کند، زرند جراح شکنجه‌های هولناکی را متحمل می‌شود، اما راز دزدی را فاش نمی‌کند و بدین ترتیب جوانمرد بودن خودش را اثبات می‌کند. سمک نیز به نوبهٔ خود جوانمردی می‌کند، زرند و بعضی از یاران عیارش را از زندان آزاد می‌کند. عملیات عیاری با فرا رسیدن شب آغاز می‌شود.

«سمک برخاست و آنچه به‌کار بود برگرفت، از کارد و کمند و سوهان و گاز و آنچه به‌کار بایست، و روی به راه نهاد تا به سرایی آمد که زندان بود و شغال (را) با جماعت عیاران در آن باز داشته بودند سمک پیرامون زندان برگشت تا یک جایگاه به دست آورد، کمند برانداخت و استوار کرد، پس روی به بالای گنبد نهاد و برفت و بر سر گنبد دریچه‌ای دید و در زیر گنبد نگاه کرد، بندیان را دید. کارد برآورد و آن دریچه فراخ کرد و سر کمند بر بالای گنبد استوار کرد. دست در کمند زد، از بالا به زیر آمد»[۸۲].

در نمونه‌های دیگری سمک و عیارانش به قصرها، زندان‌ها و مغازه‌ها و استحکامات دیگر نقب می‌زنند و بدین وسیله به این بناها راه پیدا می‌کنند. حفر تونل یکی از تخصص‌های عیاری است و بعضی از عیاران شیوهٔ خاص خود را برای حفر نقب دارند. در یکی از موارد عیاران با نگاهی به یک نقب درمی‌یابند که حفر نقب کار سمک بوده است[۸۳]. عیاری که در نقب زدن مهارت خاصی دارد راه نقب و جهت آنرا با نگاه کردن به ستاره‌ها و صورفلکی محاسبه می‌کند[۸۴].

به همین ترتیب، کمند انداختن نیز یکی از مهارت‌های خاص عیاران محسوب می‌شود و این یکی دیگر از شیوه‌هایی است که با استفاده از آن عیاران به درون بناهای ذکر شده دسترسی پیدا می‌کنند. در *فیروزشاه‌نامه* نیز استفاده از نقب و کمند به چشم می‌خورد. در موردی وقتی فیروزشاه نوپهلوان و همراهش فرخزاد در قصر پادشاه زندانی بودند بهروز عیار مانند همیشه به نجات آنها می‌شتابد. او با کمند از دیوار قلعهٔ شهر بالا می‌رود و در اطراف شهر می‌گردد تا مگر سر نخی از فیروزشاه و فرخزاد بیابد. در بازار درمی‌یابد که آنها در قصر شاه نگهداری می‌شوند و قرار است آنها را به دزدی در جشن مردمان

آن شهر قربانی کنند. وقتی شب فرا می‌رسد، بهروز عیار کمندش را به پشت بام خانه‌ای نزدیک قصر پرتاب می‌کند و از آن بالا می‌رود. بعد او از بامی به بام دیگر می‌رود تا به ایوان قصر حاکم آن شهر می‌رسد. او سپس بار دیگر از کمندش استفاده می‌کند و پایین می‌آید و وارد اتاق حاکم می‌شود و او را به قتل می‌رساند. پس از اینکه او بند از دست و پای فیروزشاه برمی‌دارد، قصر را از اشیاء قیمتی خالی می‌کند[۸۵]. همان‌طورکه مشاهده کردیم بهروز با به‌کارگیری کمندش به شهر و بعد به قصر پادشاه دسترسی پیدا می‌کند و می‌تواند زندانیان را آزاد کند و مقدار زیادی از اموال حاکم شهر را از آن فیروزشاه کند. در داستانی دیگر بهروز و عیارانش برای آزاد کردن چند زندانی باید به زندانی غیرقابل نفوذ راه یابند. پس بهروز و جنگجوی قصاب و دیگر عیاران شبانه دست به حفر نقب می‌زنند. عیاران به چند گروه تقسیم می‌شوند: یک گروه از آنها در زیرزمین نقب می‌زنند، گروهی دیگر خاک و خل‌ها را جابه‌جا می‌کنند و گروه آخر خاک‌ها را هموار می‌کنند که از خود ردپایی نگذاشته باشند[۸۶]. مثال‌هایی از این‌گونه در هر دو داستان عامیانه فراوان است، اما با ارجاع به همین چند نمونه به شیوه و ماهیت عملیات عیاران پی می‌بریم: آنها یا اشخاص را می‌ربایند یا آنها را آزاد می‌کنند و بسته به موقعیت خاص آنها این عمل را با استفاده از مهارت‌های عیاری مانند حفر نقب یا انداختن کمند انجام می‌دهند و در خلال انجام چنین عملیاتی اگر امکان آن باشد دزدی هم می‌کنند.

حال توجه خود را به منابع دیگر معطوف می‌کنیم تا ببینیم آیا می‌توانیم تصویر مشابهی از فعالیت عیاران بیابیم. همان‌طورکه در بالا به آن اشاره رفت عیاران در *تاریخ* طبری در مقطع جنگ داخلی بین امین و مأمون ظاهر می‌شوند. طبری واژهٔ عیار را مترادف راهزن، اوباش، عریان به‌کار می‌برد. به علاوه او متذکر می‌شود که بازاریان و رعایا به عیاران همدست بوده‌اند[۸۷]. به روایت طبری شورش در بغداد زمانی شروع می‌شود که لشکریان مأمون به سرکردگی طاهر به شهر مداین (تیسفون) می‌رسند. طرفداران امین که از عیاران، بازاریان، راهزنان و رعایا تشکیل شده بودند خود را برای مبارزه با سپاه مأمون آمده می‌کنند:

«نقب أهل السجون السجون و خرجوا منها، فتن الناس، و وثب علی أهل‌الصلاح‌الدعار، الشطار، فعزالفاجر، ذل‌المؤمن اختل‌الصالح، ساءت حال‌الناس إلا من کان فی عسکر طاهر

لتفقده أمرهم، أخذه علی أیدی سفاءهم و فساقهم»[۸۸].

پس اینجا نیز عیاران با حفر نقب زندانیان را آزاد می‌کنند و بدون شک این شبیه عملیات عیاران در داستان‌های عامیانه است. طبری به شرح جزئیات این عملیات عیاری نمی‌پردازد، اما نباید از این متن که در آن طبری به‌رغم تلاشش برای بی‌طرف بودن، خواسته یا ناخواسته به نفع مأمون داوری می‌کند، چیزی بیش از این انتظار داشت. نباید فراموش کنیم که در این متن همانند متون رسمی دیگر عیاران نه تنها در مرتبهٔ قهرمانی قرار ندارند، بلکه به عنوان دزد و راهزن و خرابکار معرفی می‌شوند، بنابراین چگونگی عملیات آنها از نظر مؤلفان این متون نه جالب است و نه حتی درخور توصیف. با وجود این، همین نقل قول، با وجود کوتاه بودنش دلالت به همگونگی عملیات عیاران بغداد با عملیات توصیف شده در داستان‌های عامیانه دارد. جنبه‌های دیگر عملیات عیاران مانند چگونگی رزم آنها در میدان جنگ در بالا بیان شد و از توصیف‌های آمده در *تاریخ* طبری می‌توان نتیجه گرفت که عملیات عیاری همان‌گونه بوده که در داستان‌های عامیانه آمده است. تنها تفاوت این است که در داستان‌های عامیانه عیاران قهرمانان داستان بودند، اما در *تاریخ* طبری آنها اوباشی‌اند که مسئول ایجاد هرج و مرج در بغداد و غارت آن شهر به شمار می‌روند.

در *تاریخ سیستان* مدام از عیاران یاد شده است. یکی از عیارانی که ما در این متن به او برمی‌خوریم صالح بن نصر است که رهبر عیاران شهر بُست بوده است، در سال ۲۳۸ق علیه مقامات دست نشاندهٔ سلسلهٔ طاهریان در این شهر قیام می‌کند. در این زمان حاکم وقت سیستان شخصی ملقب به ابراهیم قوسی بود. وی پسرش، محمد بن ابراهیم را برای سرکوب عیاران با سپاهی به بست می‌فرستد. محمد دروازه‌های قلعهٔ شهر را بر روی خود و سپاهش می‌بندد و این در حالی است که صالح و یارانش در خارج از شهر بودند. آنچه در زیر آمده است چگونگی عملیاتی است که عیاران بدان طریق توانستند به داخل شهر نفوذ یابند:

«صالح به شب به شهر اندر آمد، و یعقوب بن لیث و دو برابر او عمرو و علی با او، و درهم بن نضر و حامد بن عمرو که سرناوک گفتندنی و عیاران سیستان با ایشان و به سرای عبدالله بن قاسم فرود آمدند، بامداد صالح بیرون آمد و شیعت او که اندر سیستان

بود با او جمع شدند و بسیار مردم آنجا جمع شدند»[۸۹].

وقتی فرماندار منصوب طاهریان با حمایت مردم از عیاران روبه‌رو شد، مشایخ و فقها را گردآوردند و برای پایان دادن امور از چند تن از عیاران خواستند که با حضور مشایخ به مذاکره بنشینند. در خلال این مذاکره شخصی علت حضور عیاران را در بُست از رهبرشان صالح جویا می‌شود. در پاسخ به این شخص صالح می‌گوید که آنها برای مبارزه و مقابله با خوارج اعلام جنگ کرده‌اند. همان‌طورکه خواهیم دید این پاسخ بهانه‌ای بیش نبود و هدف اصلی عیاران براندازی سلطهٔ طاهریان در سیستان بود. صالح طی این مذاکره قول می‌دهد که بعد از شکست خوارج از جنگ با فرماندار طاهریان دست بکشد و حتی اذعان می‌کند که میان او و طاهریان خصومتی وجود ندارد. مشایخ خوشحال از قول او باز می‌گردند، اما به‌هرصورت ابراهیم قوسی که از سخنان و وعدهٔ و وعید صالح متقاعد نشده بود، سپاهیانش را در شارستانی جمع می‌کند و در انتظار حرکت بعدی عیاران می‌ماند. اما حرکت بعدی عیاران کاملاً غیر قابل پیش‌بینی بود:

«چون صالح چنان دید به در شارستان فرا شد، ساعتی بود حامد سرناوک و عیاران فرود آمدند و به باره بر شدند و به بام‌سرای حیک بن مالک که اکنون خان است بر شدند و از در سرای او بیرون شدند و در شارستان باز کردند، و چندین مردم آنجا بکشتند و یاران صالح به شارستان اندر شدند و بسیار مردم‌اند یک ساعت از آن ابراهیم قوسی بکشتند و ابراهیم را هیچ خبر نبود ... صالح باز سپاه بفرستاد بحوربندان که خزینهٔ ابراهیم برگیرند و زندانی‌ها بشکنند»[۹۰].

بیایید به آغاز این روایت از عملکرد عیاران برگردیم. عیاران در شب وارد شهر می‌شوند. همانند یاران قهرمانشان که به آنها در داستان‌های عامیانه برمی‌خوریم، آنها شبرواند. لازم به ذکر است که به دلیل این ویژگی عملیات عیاران، واژهٔ عیار و شبرو در بسیاری از متون واژهایی مترادف عیار محسوب می‌شوند. عنصر دوم که در این روایت قابل توجه است همان فریبکاری عیاران اینکه به‌طور مفصل در ابتدای این بخش دربارهٔ آن بحث شد. در اینجا عیاران تحت رهبری صالح، مشایخ را بر این باور می‌دارند که علت حضورشان در بُست جنگ با خوارج است. اما بعد از آنکه آنهامتقاعد شدند. عیاران به شیوهٔ خاص خودشان به درون شارستان راه می‌یابند: آنها به‌نحوی ــ که در متون به آن اشاره نشده

اما می‌تواند با استفاده از کمند باشد ــ خود را از دیوار شارستان بالا می‌کشند و به بام خانه‌ای که در درون شارستان است صعود می‌کنند. بخشی از جزئیات دیگری که اهمیت دارد دزدی عیاران از خزانهٔ ابراهیم است و همانند داستان‌های عامیانه هدف اصلی عملیات عیاران در اینجا نیز دزدی نیست. آنها وقتی به مال و ثروت به‌جا مانده از دشمن در حین عملیات روبه‌رو می‌شوند آنرا با خود می‌برند. در آخر آنها دروازه‌های شارستان را بر روی بقیه طرفدارانشان باز می‌کنند و بدین‌وسیله شهر را تحت سلطهٔ خود درمی‌آورند.

روایت بعدی که در آن عیاران نقش بسزایی بازی می‌کنند در زمان اشغال سیستان توسط سامانیان در سال ۲۹۹ق اتفاق می‌افتد. منصور بن اسحاق، فرماندار سامانی سیستان قول داده بود که با مردم سیستان با عدل و نرمی رفتار کند، اما در عمل باعث آزار و رنجش آنها شده بود. یکی از دلایل نارضایتی مردم از این فرماندار حضور سپاه سامانی در محدودهٔ شهر بود؛ چرا که بنا بر توافق میان صفاریان و سامانیان قرار بود که سپاه اشغالگر سامانی در خارج از شهر اردو بزنند. اما آنها به درون شهر زرنگ هجوم آورده و خود را در خانهٔ شهروندان راه داده و زنان را مورد هتک حرمت قرار داده بودند. در این زمان شخصی به نام محمد بن هرمز ملقب به مولا صندلی که در سپاه سامانی سرباز شده بود برای دریافت مواجبش به سرداران سپاه سامانی مراجعه کرد، اما او را با توهین و خواری رد کردند و به او گفتند که دیگر پیرتر از آن است که بتواند به جنگ برود. او با عصبانیت به شهر باز می‌گردد و به دربار می‌رود و از افزایش مالیات و دیگر سیاست‌های منصور بن اسحاق شکایت می‌کند. شکایت او نه تنها بی‌جواب ماند، بلکه بار دیگر با رفتار توهین‌آمیز عمال سامانی روبه‌رو شد. پس صندلی که از بی‌عدالتی سامانیان به تنگ آمده بود از عیاران تقاضای حمایت کرد. عیاران نیز با او همداستان شدند و علیه سامانیان شورش کردند. در خلال این قیام آنها به عملی دست می‌زنند که یادآور فعالیت عیاران داستان‌های عامیانه است.

«هر که لشکری به خانه و کوی و بازار همی کشت، تا به در زندان شد و در زندان بشکستند و محبوسان بیرون آمدند و با ایشان یکی شدند»[۹۱].

این قیام در نهایت سرکوب شد و رهبران عیار آن به هرات و بخارا فرستاده و اعدام شدند. در بخش بعد ما به نقش کلیدی عیاران در شکل‌گیری و رهبری قیام‌های مردمی

خواهیم پرداخت. در این روایت یکی از فعالیت‌های عیاران سازمان دادن به شورش‌های مردمی است که با ورود به زندان‌ها و آزاد کردن زندانیان همراه است، با این تفاوت که اینجا از چگونگی این عملیات اطلاعی (به‌طور مثال استفاده از کمند یا حفر نقب) نداریم. در این مورد خاص عیاران با توسل به شورش به مقصود خود دست می‌یابند. عاملیت عیاران در قیام‌ها و شورش‌های مردمی موضوعی ناشناخته در ادبیات عامیانه نیست. در بخش بعد من به بحث از نقش عیاران در شورش‌های مردمی به عنوان عاملان اصلی این شورش‌ها خواهم پرداخت. همان‌طورکه خواهد آمد، در این شورش‌ها مردم عیاران را منادیان عدالت می‌دانند.

در یکی دیگر از کتب تاریخ محلی ایران به نام *تاریخ طبرستان* از عیاران روایتی آمده است که بنابر این روایت یعقوب لیث به قدرت می‌رسد و سرانجام خراسان را فتح می‌کند. آنچه در این متن آمده بدین شرح است:

«در این وقت که خلفا و طاهر بن عبداللّه بدان مشغول بودند به خراسان فتنه‌های بسیاری برخاست و رنود و عیاران فرا کار ایستادند و مقبول‌تر از همه یعقوب بن لیث صفار بود و در اصل فرومایه عیارپیشه بود، جماعتی بر او گردآمدند و مدت و مهلت از آنکه پادشاهی قاهر نبود او را غرور داده و عامل طاهر بن عبداللّه را از سجستان بیرون کرده و او را به پادشاهی نشانده و از آنجا به خراسان آمده و ملک محمد بن طاهر گرفته، و کارش بدانجا رسید که خلیفه با او عهد کرد و خراسان بدو گذاشت»[۹۲].

از این نقل قول برمی‌آید که ابن‌اسفندیار احترام زیادی برای یعقوب لیث قائل نیست. در واقع لحن کلام او و خصوصاً استفاده از واژهٔ عیارپیشه برای بیان ریشهٔ مردمی و جایگاه اجتماعی پایین یعقوب چیزی کمتر از توهین نیست. در همین سال‌ها گروهی که به نظر می‌آید عیار بوده‌اند، در منطقه‌ای میان گرگان و نیشابور در شرایط بی‌ثبات و نامناسبی به‌سر می‌بردند و دردسرها ایجاد می‌کردند:

«به وقت آنکه محمد بن زی گسیل کرده بود جماعت دیالم به نواحی گرگان راهزنی و فساد و قتل کردند و به شب نقبها زدند و به خانه‌های مسلمانان دزدی و ناشایست روا داشتند و تا به حد نیشابور»[۹۳].

در این نقل قول گروهی از عیاران موفقیت‌هایی به‌دست آورده‌اند که در واقع نقب

زدن به خانه‌های مردم مسلمان و تاراج اموال آنهاست. با وجود پیش‌داوری‌های ارزشی و منفی ابن‌اسفندیار از عیاران، توصیف او از آنان با تفاسیر داستان‌های عامیانه، متون تاریخی و سایر ژانرهای ادبی همخوانی دارد.

در واقع، ما از *لوامع‌الروایات* حکایتی در دسترس داریم که در بالا به آن اشاره شد، حکایت عیاری که از طریق نقبی که در چاه حفر می‌کند از خانهٔ مردی ثروتمند دزدی می‌کند. فعالیت‌های عیاران در این حکایت به طرز بارزی به فعالیت‌های عیاران که در *تاریخ طبرستان* شرح داده شده است همانند است.

با کنار هم گذاشتن بخش‌های تشریح شده در این بخش باید تکرار کرد که عیاران جنگجویان متعارف به معنی سرباز، سردار یا سواره‌نظام نبوده‌اند. طریقهٔ عملیات آنها به نوعی غیرمعمول بود. آنها اشخاص را می‌ربودند یا زندانی می‌کردند و در خلال انجام این دو کار اموال دشمن را می‌دزدیدند. عیاران این کارها را اساساً از طریق حقه و فریب انجام می‌دادند کاری که در آن عیاران خلاقیت‌ها و مهارت‌های بی‌نظیری داشتند. آنها چه با حفر نقب، چه با انداختن کمند، چه با خوراندن بیهوشانه به دشمنانشان و چه با تغییر چهره به اجرای عملیات خود می‌پرداختند. شاید بدین خاطر است که پژوهشگرانی که تلاش کردند عیاران را در چارچوب جنگجویان معمولی یا سپاهی بگنجانند به تعریف‌هایی از عیاران رسیده‌اند که متناقض و غیرواقعی است.

موضوع دیگری که در ارتباط با نحوهٔ عملیات آنهاست، منزلت اجتماعی و ساختار درونی گروه‌های عیاران است، که به دنبال این بحث پرسش از رابطهٔ آنها با حاکمیت نیز مطرح می‌شود. در بخش بعدی این دو موضوع مورد بررسی قرار می‌گیرد و با بحث این دو موضوع مهم، ما به درک دلایل اصلی پیش‌داوری‌های مغرضانه متون رسمی از عیاران نزدیک می‌شویم.

منزلت اجتماعی عیاران و تشکیلات آنها

«غلبه و آشوب در شهر افتاد که فتنه‌جوی عیار و دیگر پهلوانان زندانیان را از دست جلادان شاه نجات دادند و می‌خواهند تا به‌سرای شاه روند. هر کس که این می‌شنید، سلاح می‌پوشید و به در سرای فتنه‌جوی جمع می‌شدند تا آنکه ده هزار مرد جنگی از

یاران قدیم و شادی‌خوردگان خورشیدشاه و سمک عیار بر در سرای فتنه جمع آمدند... از این جانب از کسان فتنه‌جوی عیار چند عیار جهان‌سوز و رند آتش‌افروز بیامدند و دروازهٔ شهر بگشادند که ده هزار سوار و پیاده وارد شهر شدند و تیغ در سپاه طوطی‌شاه نهادند و چندان از هر جانب بکشتند که اندازه نبود»[۹۴].

از تمام داستان‌ها و نقل قول‌هایی که تاکنون ارائه شد باید برای خواننده روشن باشد که عیاران ریشه‌های مردمی داشته‌اند. در داستان‌های عامیانه این موضوع دائماً به اشکال مختلف بیان می‌شود، خورشیدشاه که بعدها پشتیبان و حامی سمک می‌شود نخست به او و عیاران چین در دکان بزازی برمی‌خورد[۹۵]. سمک خود پسر شرابدار دربار است[۹۶]. و اسم او دلالت بر جایگاه نازل اجتماعی او دارد. چرا که بعدها خورشیدشاه، برای جبران خدمات سمک به او و دربارش، نام سمک را تغییر می‌دهد و به او لقب پرطمطراق عالم‌افروز را اعطا می‌کند. خورشیدشاه بر همگان ممنوع می‌کند که وی را سمک بنامند، چون «سمک نامی مجهول است»[۹۷]. در میان دار و دستهٔ سمک و کسانی که به او می‌پیوندد اقشاری چون قصابان، جراحان، گورکنان، طباخان و مطربان وجود دارند و عیاران *فیروزشاه‌نامه* نیز از همین اقشاراند.

تشکیلات عیاران خودجوش بود و فاقد سلسله‌مراتب متعدد و رسوم و آیین‌های پیچیده. آنها زنان را هم در میان گروه خود می‌پذیرفتند. در داستان‌های عامیانه ما به طیف‌های مختلفی از زنان عیار برمی‌خوریم که هر کدام در عیاری به درجات گوناگون رسیده‌اند[۹۸]. مثلاً در داستان سمک عیار ما روزافزون را داریم که همتای سمک در مهارت و هوش و درایت و حقه‌بازی است. او همانند سمک یک عیار حرفه‌ای است و اغلب اوقات او به تنهایی یا حتی بدون آگاهی سمک و رضایت او یک تنه دست به عملیات عیاری می‌زند. یکی دیگر از عیاران حرفه‌ای سرخورد است و به‌رغم اینکه با سمک ازدواج کرده است، اغلب اوقات از هم جدا هستند. چرا که فعالیت‌های آنها به عنوان عیار این مسأله را ایجاب می‌کند. اما از لحاظ مهارت‌های عیاری سرخورد در حد روزافزون نیست، و روزافزون حتی در برخی موارد به عنوان قهرمانی شکست‌ناپذیر مورد ستایش قرار می‌گیرد:

«عالم‌افروز گفت ای خواهر مرا یزدان راه نمود. آفرین بر تو باد. بر این کارها که

کردی در جهان هیچ پهلوان عیارپیشه نتواند کرد. از من درگذشتی به مردی نمودن، و عیار هزار چون من تو را شاگردی باید کردن»[۹۹].

در اینجا سمک برتری روزافزون را در مردی و عیاری می‌پذیرد. همان‌طورکه خواهیم دید زنان نیز همانند مردان دارای خصلت‌های جوانمردی و مردی هستند و این در داستان‌های عامیانه امری ضد و نقیض نیست. در موردی دیگر که در بالا به آن اشاره شد، وقتی از روزافزون که زنی مطرب است درخواست می‌شود که با ادای آیین سوگند به صفوف عیاران بپیوندد او می‌گوید: جوانمردی از آن جوانمردان است و اگر زنی جوانمردی کند آن است. سپس او سوگند یاد می‌کند و در انتها می‌گوید اگر نتواند چیزی که از او خواسته شد انجام دهد پس او را دیگر نمی‌توان در زمرهٔ «زنان مردکردار» محسوب کرد[۱۰۰]. لازم به ذکر است که در اینجا مردکردار به معنی زنی که رفتار مردانه دارد نیست، بلکه زن مردکردار به زنی گفته می‌شود که شجاع است و رفتار و کردارش با اصول جوانمردی تطابق دارد. یکی دیگر از زنان عیار که شغل اصلی او دلالگی است خود را یکی از جوانمردان می‌داند:

«زنی دلاله‌ام و مرا هاجر دلاله گویند که در جوانمردی بر مردان عالم پیشی کنم. مال دنیا در چشم من هیچ است و بر هر چیز که قادر باشم می‌بخشم. هرچند تو مرا با مقنعه می‌بینی ولی پایگاهم از صد سپاهی بالاتر است»[۱۰۱].

همان‌گونه‌که می‌بینیم، علاوه بر زنان عیارپیشه نوع دیگری از زنان عیار وجود دارد که هاجر از آن زمره است. این زنان زمانی‌که عیاران وارد شهر جدید می‌شوند و نیاز به پناهگاه دارند وارد داستان می‌شوند. در این مورد مثلاً هاجر دلاله روزافزون را که به مکانی برای مخفی شدن نیاز داشت می‌پذیرد. معمولاً این زنان مانند مردان همتایشان به مشاغل دیگری اشتغال داشته‌اند، اما زمانی با سوگند خوردن با عیاران متحد می‌شوند و کمک و همکاری خود را در انجام عملیات عیاری از آنها دریغ نمی‌کنند.

به همین صورت، در *فیروزشاه‌نامه* زنان عیاری داریم که به عیاران *فیروزشاه‌نامه* پناه می‌دهند[۱۰۲]. در واقع، در *فیروزشاه‌نامه* و *سمک عیار* ما به خانواده‌هایی برمی‌خوریم که بیشتر اعضای آنها عیاراند. مثلاً در داستان *سمک عیار*، سرخ‌ورد، برادر و مادرش هر سه به نوعی در عیاری دست دارند[۱۰۳]. در جای دیگری از این داستان سمک را یک

پیرزن پناه می‌دهد و به او می‌گوید که پسری عیار دارد که در جستجوی سمک است تا به گروه عیاران وی بپیوندد[۱۰۴].

همان‌طورکه گفته شد عیاران به دو نوع تقسیم می‌شوند: عیارپیشگان یا عیاران حرفه‌ای همانند سمک، روزافزون، بهروز عیار و عیارانی که دارای شغلی دیگراند و به صفوف عیاران حرفه‌ای آنها می‌پیوندند. دستهٔ دوم عیاران معمولاً افرادی از طبقات بازاری یا خدمهٔ درباراند و خصلت دیگری که وجه تشابه میان همهٔ آنهاست این است که آنها شهرنشین‌اند. با اینکه عیاران پیش‌کسوت معمولاً استاد عیاران جوان‌تر به شمار می‌روند، نمی‌توان ساختار درونی متشکلی در گروه‌های عیاران یافت. بنابراین، این ساختار منعطف جذب عنصرهای مردمی را در گروه‌های عیاران ممکن می‌کند. عیاران بیشتر اوقات در شهرها عمل می‌کنند و بدین جهت عیاری را می‌توان پدیده‌ای شهری تلقی کرد. این مسأله به طور بارزی در داستان *سمک عیار* بیان شده است. زمانی‌که سمک و یارانش به کوهستان‌های غورستان عقب‌نشینی می‌کنند، می‌فهمند که متوسل شدن به عیاری برایشان امکان‌پذیر نیست. درعین‌حال کوهیان نیز از عیاری و فنون آن کاملاً غافلند. غاطوش یکی از سرداران غورستان در این باره می‌گوید:

«این حرکت که سمک نداشت کرد. اکنون ما طاقت ایشان نداریم، که مردم کوهی‌ایم و حیلت و مکر و دستان و شبروی نمی‌دانیم»[۱۰۵].

بدین‌ترتیب در هر شهری گروه‌هایی از عیاران هستند و معمولاً در داستان‌های عامیانه به عیارانی که قهرمانان داستان‌هایند می‌پیوندد. در دورن حصار شهرها عیاران معمولاً دارای محلی‌اند که در آن جمع می‌شوند و بیشتر اوقات خود را، زمانی‌که عملیاتی در کار نیست، به خوردن شراب و نواختن موسیقی می‌پردازند. محل اقامت آنها برای حاکمان شناخته شده است و غالباً به آن سرای یا کوی جوانمردان می‌گویند. اما هنگامی‌که عیاران علیه پادشاه شهر قیام می‌کنند، ناچار در خانهٔ حامیانش پناه می‌جویند که عمدتاً آنها زنانی‌اند که فرزندان عیار دارند یا داشته‌اند. عیاران از حمایت تودهٔ مردم برخوردار بوده‌اند و یافتن چنین پناهگاه‌هایی برایشان دشوار نبوده است. دلیل قدرتمندی عیاران را می‌توان در دو چیز دنبال کرد: اول مهارت‌های عیاری ایشان که در بخش قبل به تفصیل به آن اشاره رفت و دوم تشکیلات انعطاف‌پذیر آنها که همیشه آمادهٔ جذب حامیانشان بوده

است، حامیانی که عمدتاً برخاسته از توده‌های مردم بودند. تا اینجا توصیف ما از منزلت اجتماعی عیاران و ساختار تشکیلاتشان برگرفته از داستان‌های عامیانه بوده است. اینک می‌توانیم نگاهی بیندازیم به متون دیگر تا ببینیم آنها چگونه این جنبه‌های عیاری را توصیف می‌کنند. من فکر نمی‌کنم برای اثبات پایگاه مردمی عیاران نیاز به آوردن نقل قول‌های جدیدتری باشد، چرا که داستان‌ها و حکایات و روایاتی که در بالا آورده شد همه بر این جایگاه غیراشرافی آنها دلالت می‌کند. یعقوب لیث در ابتدا رویگری بیش نبود و در بسیاری از متون به آن اشاره شده است. حشر و نشر او با عیاران خود گواه بر این است که عیاران، حتی مشهورترین عیار تاریخ، پیشینهٔ اشرافی نداشته‌اند. در *زین‌الاخبار* به این موضوع این چنین اشاره شده است:

«یعقوب بن لیث بن معدل مردی مجهول بود و اصل او از روستای سیستان بود از دیه قرنین و چون به شهر آمد رویگری اختیار کرد و همی آموخت و ماهی به پانزده مزدور بود»[۱۰۶].

حال بیایید برای تأیید این مسأله نگاهی بیندازیم به دو شعر عربی که طبری در اثرش آورده است. در اولین شعر بعد از حکایت مشهور سردار خراسانی که در بالا به آن اشاره رفت، آمده است:

خرجت هذه‌الحروب رجالا — لا لقحطانها و لا لنزار
معشراً فی جواشن‌الصوف یغدو — ن إلی‌الحرب کالأسود الضواری
و علیهم مغافر الخوص تجزی — هم عن‌البیض و التراس البواری
لیس یدرون ما الفرار إذا الأب — طال عاذورا من القنا بالفرار
واحد منهم یشد علی أل — فین عریان ماله من إزار
و یقول الفتی إذا طعن الطع — نهٔ: خذها من الفتی العیار
کم شریف قد أخملته وکم قد — رفعت من مقامر طرار[۱۰۷]

ترجمهٔ فارسی این شعر که ما به بررسی آن خواهیم پرداخت به شرح زیر است:

این نبردها مردانی را آماده کردند که نه قحطانی بودند و نه زاری.
گروهی که جوشن پشمین دارند و چون شیران گرسنه به جنگ می‌آیند.
سرپوش‌های برگ خرما دارند که از زره و سپره‌های تراشیده شده.

بی‌نیازشان می‌دارد هنگامی‌که دلیران از نیزه به فرار پناه می‌برند.
نمی‌دانند فرار چیست؟ یکیشان که برهنه است و زیر جامه ندارد.
به یک هزار کس حمله می‌برد و این جوانمرد وقتی با نزه ضربتی می‌زند.
گوید: این را از جوانمرد عیار بگیر، چه بسیار بزرگان که نبرد گمنامشان کرد.
و چه بسیار ماجراجویان طرار را بالا برد[۱۰۸].

باید خاطر نشان کرد که این ترجمه خالی از ایراد نیست. نه تنها در جاهایی ترجمه شفاف نیست، بلکه در مواردی از لحاظ مفهومی با اصل عربی تفاوت‌های فاحشی دارد. حتی ترجمهٔ انگلیسی این شعر که در *تاریخ مسعودی* نیز آمده است به اصل عربی آن نزدیک‌تر است[۱۰۹]. یکی از مشکلات این ترجمه به عنوان مثال ترجمهٔ واژه فتی به عنوان جوانمرد است. در زمان تألیف *تاریخ* طبری این دو کلمه مترادف نبود، و قرن‌ها از تألیف این اثر می‌گذرد تا اصول جوانمردی و عرفان اسلامی با هم آمیخته شود و گروه‌های فتوت را به وجود بیاورد. در اینجا معنی کلمه فتی مرد یا مرد جوان است، معنایی که در عربی معاصر متداول است.

در این شعر عیاران مردانی توصیف شده‌اند که نه به قحطان تعلق دارند نه به نزار. از این اشاره دو چیز را می‌توان دریافت: اول اینکه افرادی ناشناخته یا مجهول‌اند و به عبارتی دیگر آنها ریشهٔ اشرافی ندارند. دومین مسأله این است که ما می‌توانیم از این اشاره نتیجه‌گیری کنیم، عیاران عرب نبوده‌اند چرا که قحطان و نزار دو گروه بزرگ بودند که تمام قبایل عرب خود را متعلق به یکی از این دو گروه می‌دانستند[۱۱۰]. بنابراین، از اینکه عیاران نه قحطانی بودند نه نزاری، می‌توان این نتیجه را گرفت که آنها نه عضوی از قبایل عرب بودند و نه از حمایت آنها برخوردار بودند. سلاح‌های غیرمعمول آنها مانند جوشن‌های پشمین یا خودها ساخته شده از نخل یا برهنه بودنشان دلالت بر ریشه‌های مردمی آنها دارد.

شعر دوم در مدح طاهر سردار سپاه مأمون است:

یا طاهر الظهر الذی مثاله لم یوجد
یا سید بن السید ب ن السید بن السید
رجعت إلی أعمالها الأ ولی عراة محمد

من بین نطاف و سو اط و بین مقرد
و مجرِد یأوی إلی عیاره و مجرد
و مقید نقب السجو ن فعاد غیرمقید
و مسود بالنهب سا د و کان غیر مسود
ذلوالعزک و استکا نوا بعد طول تمرد[۱۱۱]

این شعر حاوی دو موضوع مهم است که ما را در رسیدن به تعریفی اجمالی از عیاری نزدیک‌تر می‌سازد. اما قبل از آنکه ما وارد این بحث شویم جای آن است که به ترجمهٔ فارسی پاینده از این شعر نگاهی بیفکنیم، چرا که این ترجمه دارای ایرادهای جدی است که ممکن است خواننده را دچار بدفهمی کند.

ای پاکیزه‌نژاد که همانند وی به وجود نیامده.
ای سرور پسر سرو پسر سرور، پسر سرور.
برهنگان محمد به کارهای نخستین خویش مشغول شدند.
باز رفتند و دزد و تازیانه‌دار و میمون باز شدند.
و پوشش‌ربایی که سوی زنی عیار،
با پوشش زبانی پناه می‌برد، یا بندای که زندان‌ها را نقب زده بود.
و بی‌بند شده بود، سرور نمایی که به غارت سروری یافته بود.
و سرور نبود، و به قدرت تو زبون شد.
واز پس طغیان دراز آرام گرفتند[۱۱۲].

گذشته از اینکه ترجمه اصلاً شفاف نیست، احساس تأسف بیان شده برای وارونه شدن از روش‌های اجتماعی که موضوع اصلی این شعر است کاملاً در ترجمهٔ فارسی گم شده است. در بخشی که به زنی عیار اشاره رفته است به نظر می‌رسد اشتباهی رخ داده باشد، چرا که ترجمهٔ تحت‌الفظی این خطوط بدین شرح است: «و شخص دزد زده که از زن عیار پناه می‌جست خود به یک راهزن تبدیل شد»، در واقع اینجا ما اشاره‌ای داریم به وجود زنان عیار و نقش آنها در پناه دادن فراریان و این دقیقاً شبیه به نقش یک طیف از زنان عیار است که در داستان‌های عامیانه به آنها برمی‌خوریم. این اشاره به زن عیار در این متن حائز اهمیت است، چرا که احتمال وجود زنان عیار در جامعهٔ

آن دوره تاکنون حتی مورد بحث قرار نگرفته است. تاکنون این‌طور تصور می‌شد که تنها اشاره به زنان عیار در داستان‌های عامیانه است و وجود آنها در این متون ساخته و پرداختهٔ تخیلات و شاید آرزوهای دست نیافتنی مردم کوچه و بازار است. اما اکنون با وجود اشاره این شعر به زن عیار و چگونگی فعالیت او ــ که البته با داستان‌های عامیانه همخوانی دارد ــ گواهی است بر حضور زنان در دسته‌های عیاران. بنابراین زنان عیار که درهای خانه‌اشان به روی عیاران فراری باز است تنها در داستان‌های عامیانه ظاهر نمی‌شود، بلکه ما اشاره‌ای به آنها در شعری پیدا می‌کنیم که یکی از متون اصلی تاریخ آن دوره به شمار می‌رود، جایی‌که هم سرایندهٔ شعر و هم گردآورندهٔ کتاب به وضوح دیدی خصمانه به عیاران دارند.

اشارهٔ دیگری نیز به زنان عیار در *تاریخ طبرستان* رفته است. ابن‌اسفندیار روایت می‌کند که در زمان فتنهٔ غز و شکست سنجر بعضی از درباریان وی به اسپهبد، حاکم محلی طبرستان پناهنده می‌شوند. در میان آنها زنی است که عیارپیشه خوانده می‌شود و از لحن ابن‌اسفندیار می‌توانیم دریابیم که دید او نسبت به این زن مثبت نیست[۱۱۳]. ممکن است که ابن‌اسفندیار واژهٔ عیار را برای توهین به او به‌کار برده باشد. اما حتی اگر این‌طور باشد، در دوران معاصر با ابن‌اسفندیار باید زنان عیاری وجود داشته باشند که رفتار و شیوه زندگی آنها مورد تأیید اشراف و حاکمان نبوده باشد. در غیر این صورت ابن‌اسفندیار نیز برای توهین یا شماتت این زن از واژه یا نسبت دیگری استفاده می‌کرد.

آنچه از این بحث حاصل می‌شود این است که با وجود طبقهٔ اجتماعی عیاران که مردمی و به‌طور قطع غیراشرافی بوده‌اند، تعاریف پژوهشگران معاصر قابل دفاع نیست. چرا که آنها یا به این موضوع نپرداخته‌اند یا اینکه عیاران را از رده‌های بالای جامعه همچون اشراف سپاهی دانسته‌اند که درکی ناصحیح از پایگاه اجتماعی عیاران است. نکتهٔ دیگری که قابل توجه است تلاش پژوهشگران برای فهم عیاری با استفاده از الگوی شوالیه‌گری است. مقایسه یا تلاش برای گنجاندن عیاری در قالب بسیار متفاوت شوالیه‌های اروپای قرون وسطا نتیجه بدفهمی عیاری و به‌خصوص منزلت اجتماعی آنهاست و این چنین مقایسه‌ای ما را در درک و تعریف این نهاد اجتماعی حتی قدمی به جلو نمی‌برد.

حال که به سؤالات اساسی در مورد اینکه عیاران در متون و ژانرهای مختلف که بودند و چه نقشی در جامعه ایفا می‌کردند پاسخ داده شد، ما می‌توانیم به بحث مهم رابطهٔ عیاران با حاکمیت یا مرجعیت سیاسی بپردازیم. علت اهمیت این مبحث حضور عیاران در شورش‌ها و قیام‌های مردمی است و همان‌طورکه خواهیم دید در برخی از این قیام‌ها عیاران نقش رهبری یا حداقل کاتالیزور را بازی می‌کردند. به عبارت دیگر آنها یکی از گروه‌هایی بودند که همواره پتانسیل داشتند که جامعه را از حال ثبات خارج کنند و بنیاد هر قدرت سیاسی را که با آن ضدیت داشتند متزلزل کنند.

همان‌گونه‌که انتظار می‌رود در داستان‌های عامیانه شورش عیاران توجیه شده است، چرا که آنها برای استقرار عدالت مبارزه می‌کنند. اما عیاران همیشه بر ضد حاکمان عمل نمی‌کنند. در بسیاری از موارد آنها در دستگاه حکومت سمت و وظایف خود را دارند. زمانی‌که عیاران با حاکمان همکاری می‌کنند معمولاً استاد یا سردستهٔ عیاران به عنوان اسپهسالار شهر منصوب می‌شود و وظایف اسپهسالار برقراری قانون و نظم و همچنین جمع‌آوری مالیات است. در داستان *سمک عیار* در شهر چین شغال پیل‌زور، استاد سمک اسپهسالار است، اما داشتن این مقام او و یارانش را از کمک به خورشیدشاه که به آنها پناه آورده بود بازنمی‌دارد. پشتیبانی از خورشیدشاه باعث می‌شود که عیاران چین در مقابله و ضدیت با فغفور پادشاه چین درآیند. وقتی فغفور متوجه می‌شود که در شرف از دست دادن حمایت عیاران است، شغال را اینچنین مورد خطاب قرار می‌دهد.

«شاه گفت بگوی تا در همه عمر که من پادشاهم با تو چه بد کردم و چه رنج بر تو نهادم تا تو را ازجمله کار بازداشته‌ام. جمله شهر در فرمان تو است. مصادره و مطالبهٔ شهر به خواست تو می‌باشد، نه به نیک نه به بد از تو بازخواستی نکرده‌ام. این همه از بهر خدمت قدیم و دیگر بر آن سبب کردم که قدم در کوی جوانمردان نهاده‌ای و طریق جوانمردان داری»[۱۱۴].

آنچه ما از این نقل قول درمی‌یابیم این است که دادن این منصب به سردستهٔ عیاران در واقع شگردی است که به واسطهٔ آن شاه وفاداری آنها را به دست می‌آورد و این برای حاکم امری مهم است چرا که عیاران از حمایت مردم شهر برخوردار بودند. داشتن عناصری در جامعه که هم دارای قدرت تشکل و توانمندی و هم بهره‌مند از پشتیبانی

توده‌های مردم باشند برای هر حکومتی می‌تواند به طرز وحشتناکی خطرناک باشد. در نتیجه، جذب کردن عیاران در دستگاه حکومتی می‌توانست شگردی باشد برای کم کردن یا کنترل کردن این پتانسیل خطرناک. اما در موارد متعددی عیاران محرک قیام‌های مردمی می‌شوند و توده‌های مردم از آنها حمایت می‌کنند. وفاداری عیاران در داستان‌های عامیانه به آن جبهه یا گروهی است که بر مبنای درک آنها از عدالت عمل می‌کنند. عیاران از خورشیدشاه و سپس فرخ‌روز حمایت می‌کنند، زیرا آنها پادشاهانی عادل‌اند. داستان بر توصیف عدالت ایشان اصرار دارد. برای مثال ما بارها به بن‌مایهٔ شاه عادل وقتی برمی‌خوریم که خورشیدشاه به عنوان پادشاهی عادل شهری را فتح می‌کند و عیاران را به مصدر کارها می‌نشاند. در پی فتح مناطق تازه آنها فقرا را از زیر بار سنگین مالیات و بی‌عدالتی‌های دیگری که حکمرانان قبلی إعمال کرده بودند، رها می‌کنند. مثلاً بعد از فتح چین، خورشیدشاه کسی را به منادی در شهر می‌فرستد و به مردم اعلان می‌کند که به کارهای خود مشغول باشند، زیرا خورشیدشاه عدالت را اجرا خواهد کرد و اموال هیچ کس مصادره نخواهد شد و مخالفان شاه آزاد خواهند بود[۱۱۵]. در اردوگاه دشمنان خورشیدشاه نیز عیارانی وجود دارند که در مهارت‌های عیاری با سمک و یارانش رقابت می‌کنند. اما آنها با اینکه عیارپیشه‌اند، از جوانمردی بی‌بهره‌اند، بدین دلیل که حاضرند با پادشاه ظالم همدست شوند. این مسأله را کانون، اسپهسالار ماچین به زبان می‌آورد. او تلاش می‌کند که شهرت و محبوبیت سمک و یارانش را اینچنین توجیه کند:

«ایشان (سمک و عیارانش) نام جوانمردان بر خود نهاده‌اند و در سرای جوانمردان می‌باشند و به شبروی و عیاری معروف گشته‌اند از این سبب نام ایشان در جهان رفته است. ما در کارگزاری شاه مشغولیم. در کاره خود را برنیاوریم، ناچار کسی ما را نداند، اگر هزار چند ایشان مردی و هنر داریم»[۱۱۶].

در جای دیگری ما با اسپهسالار بیدادگری به نام عزومند مواجه می‌شویم که نه تنها او به خاطر بیدادگریش بارها به وضوح محکوم می‌شود، بلکه عیاران جوانمرد داستان، یعنی شغال و جنگجوی قصاب به کیفر ظلمش او را می‌کشند:

«آن ساعت عزومند از یکی پرسید که از جمله مشرفان مصادره بود گفت امروز از کدام محلت زر بستدید؟ مشرف گفت امروز در محلت شادمرد جوهری بودیم. چهار هزار

دینار از آن خویش داد و صد دینار و جبه و کلاهی از آن تو هیچ از کس نستد. عزومند گفت شادمرد جوهری چهار هزار دینار از آن خود بدهد و صد دینار دیگر از وی بستانم به عوض مردان محلت. که چهار هزار دینار امروز از آن وی بود. چون تعصب می‌کند پانصد دینار نصیب من. شغال گفت عوان است و ظالم. او را کشتن بهتر»[۱۱۷].

وقتی مردم خبر کشته شدن عزومند را می‌شنوند شادمانی می‌کنند، و این عمل به سمک و عیارانش اعتبار بیشتری می‌دهد. حاکمان از حمایت مردمی عیاران آگاهی دارند و بدین دلیل شاهان از توسل به خشونت و زور در سرکوب کردن آنها تا آنجایی‌که بتوانند خودداری می‌کنند. وقتی که طوطی‌شاه، یکی از دشمنان خورشیدشاه برای مقابله با عیاران چاره‌جویی می‌کند، وزیرش او را از برخورد مستقیم با عیاران منع می‌کند:

«جنگ با اینان شایستهٔ نام تو نیست که گویند با رعایایش جنگید و قتل و غارت کرد و چون دل مردمان به یاری ضعیفان گراید، باشد که مملکت دو دسته شود و هر طرف که شکست خورد شاه را زیان رسد»[۱۱۸].

به‌رغم این حقیقت که اکثر روش‌های عیاری، همان‌طورکه دیدیم، مخفیانه صورت می‌گیرد و معمولاً در شب رخ می‌دهد، بعضی اوقات عیاران یک شورش مردمی علیه حکام را رهبری می‌کنند. سمک بعد از وارد شدن به شهر عقاب درمی‌یابد که حامیان زیادی دارد ازجمله اسپهسالار شهر، او با حمایت آنها به صورت آشکار در بازار علیه پادشاه شهر قیام می‌کند. مردم به او می‌پیوندند و این جنگ به تمام شهر سرایت پیدا می‌کند. در پایان سمک و عیاران مجبور می‌شوند عقب‌نشینی کنند و در خانه‌های عیاران پناه بگیرند. مردمی که در این قیام شرکت کرده بودند دستگیر و به دار آویخته می‌شوند[۱۱۹]. عیاران *فیروزشاه‌نامه* نیز نقش مشابه‌ای را در قیام‌های مردمی بازی می‌کنند و همانندی دیگر این دو اثر در اصرار داستان بر عدالت فیروزشاه و عیارانش شهری را فتح می‌کنند و عیاران آن شهر را در مناصب رسمی به‌کار می‌گماردند[۱۲۰].

این امر که عیاران در قیام‌های مردمی و ایجاد هرج و مرج و مخالفت آشکار با حاکمان نقش داشته‌اند نکته‌ای است کلیدی برای درک تعصب متون رسمی. اغلب نویسندگان این متون به دربار خلفا یا حکام محلی به‌نحوی نزدیک بوده‌اند و بنابراین جای تعجب نیست که از آنها دائماً با عناوین دزد، راهزن یا اوباش یاد می‌شود و دید این نویسندگان

نسبت به آنها خصمانه است. تنها استثنا در میان این متون، دید نویسندگان ناشناس *تاریخ سیستان* نسبت به عیاران است. در این کتاب ما به چند قیام برمی‌خوریم که عیاران رهبری کرده‌اند. بااین‌حال، قضاوت این متن نسبت به عیاران منفی نیست، چرا که در این متن یعقوب لیث و صفاریان قهرمانان سیستان محسوب می‌شوند و یعقوب قبل از رسیدن به قدرت عیار بوده است. درهرصورت، عیاران طی تاریخ ثبت شده در این کتاب همواره علیه فرمانداران، حکام محلی و سرداران لشکرهای اشغالگر قیام می‌کردند و همواره پتانسیل این را داشتند که با حمایت مردم شهرهای زرنگ یا بست با شورش علیه حکام وقت در بی‌ثباتی اوضاع سیاسی سیستان ــ که در این دوره بیشتر قاعده بوده است تا استثنا ــ سهمی بسزا داشته باشند. عیاران *تاریخ سیستان* همانند همتایانشان در داستان‌های عامیانه نیروی محرکه یا به مثابهٔ جرقه‌ای بوده‌اند برای انفجار شورش‌های مردمی که هدف آنها اغلب حمایت از سلسله صفاریان بوده است. من از این میان به توصیف یکی از این شورش‌های مردمی می‌پردازم که در آن عیار تودهٔ مردم را به حرکت درآورد و این عمل به قیامی آشکار علیه حکام سامانی سیستان منجر شد. این قیام برمی‌گردد به دورهٔ سیمجور دواتی که سامانیان آنان را به عنوان فرماندار سیستان به‌کار گمارده بودند. در این زمان عیاران از ضعف لشکریان سامانی استفاده می‌کنند و به آنها شبیخون می‌زنند. در روزهای بعد احمد بن محمد عمرو معروف به نیار با حمایت عیاران به طور غیررسمی از طرف مردم زرنگ به عنوان حاکم شناخته می‌شود. درهمین‌حال مولا صندلی در بُست قیام می‌کند و عیاران به وی می‌پیوندند. به چگونگی شروع قیام صندلی و تعدی به وی از سوی حاکمان بیدادگر سامانی در بالا اشاره رفته است و در اینجا نیاز به تکرار حکایت وی نیست. در *تاریخ سیستان* عیاران عاملان اجرای عدالت به شمار می‌روند و برای اجرای عدالت است که دست به قیام علیه حکام ظالم می‌زنند و این یکی دیگر از وجوه مشترک بین *تاریخ سیستان* و داستان‌های عامیانه است[۱۲۱].

یکی دیگر از متونی که در آن به قیام عیاران برمی‌خوریم *تاریخ بیهق* اثر علی بیهقی ملقب به ابن‌فندق (۴۹۰-۵۶۴ق) است. برخلاف *تاریخ سیستان* دید علی بیهقی به عیاران نه تنها مثبت نیست بلکه خصمانه است. اما بااین‌حال او اطلاعاتی دربارهٔ عیاران در این اثر خویش ثبت می‌کند. به عنوان مثال وی بیان می‌کند، شهر طوس به حضور

پررنگ عیارانش مشهور است[۱۲۲]. همچنین در این متن روایت قیام عیاران طوس ثبت شده است که به قول علی بیهقی به بیهق سرایت می‌کند. عیاران در سال ۴۸۵ق بعد از کشته شدن ملکشاه کنترل این شهر را در دست گرفتند. این قیام را سعید ابوالقاسم که از فریومند با سپاهش به بیهق لشکرکشی کرده بود سرکوب کرد. او بیهق را به مدت پنج ماه محاصره کرد و همزمان در نیشابور جنبش کرامیه سبب قیام شده بود. این قیام نیز به بیهق سرایت کرد و به عقیدهٔ علی بیهقی این ناحیه به دلیل این قیام‌ها به طرز وحشتناکی آسیب دیده بود[۱۲۳].

در این زمان تعداد زیادی از نخبگان جامعه نیز در خلال این قیام‌ها ترور می‌شدند. علی بیهقی از عیاران، که گاهی وی آنها را رنود هم می‌خواند، به عنوان عناصر آشوبگر یاد می‌کند و آنها را آشوبگر و بی‌دین می‌داند. با توجه به اینکه علی بیهقی به‌طور کلی نسبت به توده‌های مردم احساس انزجار دارد چنین قضاوتی از عیاران توسط او شگفت‌انگیز نیست. درهرصورت می‌توان این را دریافت که عیاران مدام ثبات جامعه را تهدید می‌کردند. حال داستان‌های عامیانه این عملکرد آنها را توجیه می‌کند درحالی‌که علی بیهقی به این عمل آنها با دیدهٔ شماتت می‌نگرد. همان‌گونه‌که در بالا به آن اشاره شد، طبری و مسعودی به حضور عیاران در جنگ داخلی بغداد اشاره کرده‌اند و شرکت داشتن آنها در این جنگ داخلی باعث هرج و مرج و بی‌ثباتی در بغداد شد و این امر سال‌ها ادامه یافت. همین‌طور در *تاریخ سیستان* به‌طور غیرمستقیم به این پتانسیل عیاران برای ایجاد بی‌ثباتی در جامعه اشاره شده است. ازاین‌روست که ابن‌اسفندیار آنها را راهزن و اوباش می‌نامند. خطر دیگری که حاکمان را از جانب عیاران تهدید می‌کرد این بود که آنها در پی استقرار فضاهای مستقلی بودند که کنترل آنها برای حاکمان سخت یا غیرممکن بود. به نمونه‌ای از این عملکرد عیاران در *تاریخ بیهقی* برمی‌خوریم:

«این علی قهندزی جایی که آنرا قهندز گفتندی و حصاری قوی در سوراخی بر سر کوهی داشت به دست آورده بود که به هیچ حال ممکن نبود آنرا به جنگ ستدن و آنجا باز شده و بسیار دزد و عیار به آنجا نشانده، و در ین فترات که به خراسان افتاد بسیار فساد کردند و راه زدند و مردم کشتند[۱۲۴].

به‌رغم دید خصمانهٔ نویسندهٔ *تاریخ* بیهق نسبت به عیاران ما درمی‌یابیم که یکی

از دلایل اینکه که حاکمان غزنوی به این دژ حمله می‌کنند این است که عیاران درصدد بودند منطقهٔ تحت احاطهٔ خود را گسترش دهند و این برای حاکمان غزنوی تهدیدی جدی تلقی می‌شد. همان‌طور که به آن اشاره رفت در داستان‌های عامیانه، در هر شهری فضای مستقلی از آن عیاران است و در مواردی که عیاران از حمایت اکثر مردم برخوردارند، حکام نمی‌توانند این فضا را اشغال کنند، چون نمی‌دانستند که چنین عملی منجر به قیام مردم می‌شود.

یکی از راه حل‌های ثابت برای دفع خطر عیاران همان‌گونه‌که بدان اشاره رفت ــ و فقط در داستان‌های عامیانه به آن اشاره رفته است ــ جذب عیاران در دستگاه حکومتی بوده است. اما این مسأله را در متون دیگر نمی‌توان یافت. دلیل این امر ساده است: متونی که عیاران را به دیدهٔ شماتت و حقارت می‌نگریستند هیچ‌گاه به اتحاد آنها با حاکمان اذعان نمی‌کنند، چرا که عیاران در این متون فقط عناصر آشوبگر و منحرفی‌اند که دائماً برای حکام یا به قول ابن‌اسفندیار برای مسلمانان ایجاد مزاحمت می‌کنند. در *جوامع الحکایات* در روایتی که در بالا در توصیف حق و نان و نمک بدان اشاره شد عیار مورد بحث بعد از اثبات جوانمردی خود توسط پادشاه به سپاهسالاری شهر منصوب می‌شود. متن دیگری که اشارهٔ غیرمستقیم به اتحاد دستگاه قدرت با عیاران دارد *تاریخ سیستان* است، چرا که در این کتاب روایاتی داریم از پیوستن عیاران به گروه‌های مختلفی که برای دست یافتن به حکومت سیستان رقابت می‌کرده‌اند. یکی از این نمونه‌ها زمان تعویض فرماندار سیستان از جانب حکومت مرکزی ــ در این مورد خلفای عباسی ــ اتفاق می‌افتد. در این موارد عیاران همیشه در عرصه حاضر می‌شوند یا از یکی از این دو گروه طرفداری می‌کنند یا اینکه گزینهٔ خود را برای حاکمیت سیستان دارند که مورد آخر معمولاً این شخص با یکی از عیاران است یا عضوی از خاندان صفاریان. در یکی از این موارد شخصی به نام سیف بن عثمان و همراهانش با قصد گرفتن منصب فرمانداری سیستان نزدیک شهر می‌شوند. اما در همین حال پسر فرماندار سابق سیستان حاضر به عقب‌نشینی نیست و به سیف اجازهٔ ورود به شهر نمی‌دهد. در این میان، عیاری ملقب به ابوالعریان به همراهی مردم که در این متن از آنها به عنوان غوغا نام برده شده است، به نیروهای سیف ملحق می‌شوند و فرماندار قبلی و پسرش را خلع ید می‌کند و

سیف را به جای او می‌نشاندند. ما از دلیل گرایش عیاران به سیف مطلع نیستیم، اما چیزی که بدیهی است اهمیت عیاران برای عاملان قدرت است.

عیاران با اینکه در داستان‌های عامیانه به عنوان مجریان عدالت توصیف شده‌اند در واقع در بسیاری از مواقع با حکام همکاری می‌کردند و جزئی از دستگاه حکومتی می‌شدند. رابطهٔ آنها با حکام را نمی‌توان یک رابطهٔ ثابت و همگون دانست، بلکه در هر ناحیه و در هر برهه از زمان عیاران می‌توانستند یا از قدرت‌های سیاسی وقت حمایت کنند یا علیه آنها قیام کنند. درهرصورت در جوامع آن دوره عیاران با حمایت مردمی‌اشان و با روش‌های خاصشان که برای مبارزه مخفیانه در شهرها طراحی شده بود همواره یکی از فاکتورهای معادلهٔ قدرت محسوب می‌شدند.

نتیجه

همان‌طورکه مشاهده کردیم به‌رغم تعاریف سردرگم و گاه متناقض پژوهشگران از عیاری، رسیدن به تعریفی واحد که بر پایهٔ متون مختلف تاریخی و ادبی باشد ممکن است. در اینجا من تعریفی که به آن رسیده‌ام را خلاصه می‌کنم: عیاران گروه‌هایی بوده‌اند با پایگاهی مردمی و بر طبق اصول جوانمردی در راه تحقیق عدالت ــ البته برداشت خودشان از عدالت ــ گام برمی‌داشته‌اند. تشکیلات آنها قابلیت آنرا داشت که اقشار مختلف مردم کوچه و بازار اعم از زن و مرد را توسط ادای سوگند وفاداری به خود جذب کند. عیاران از شیوه‌های خاص خود برای رسیدن به اهداف خود استفاده می‌کردند که از آنها به عنوان مهارت‌های عیاری نام برده‌ام. فعالیت‌های عیاران در حول محور فریب دشمن به گونه‌های متفاوت استوار است و در بسیاری از مواقع با زدن نقب و انداختن کمند به استحکامات دشمن نفوذ پیدا می‌کردند یا زندانیان را آزاد می‌کردند یا اشخاص کلیدی را از اردوگاه دشمن می‌دزدیدند. در حین انجام این قبیل عملیات اگر آنها به اموال دشمن نیز دسترسی پیدا می‌کردند از دزدیدن آن چشم‌پوشی نمی‌کردند.

این تعریف از عیاری در اشعار شاعران مشهور ایران نیز به چشم می‌خورد، اما به دلیل محدود بودن حیطهٔ این پژوهش من از بررسی آن به تفصیل خودداری کرده‌ام. شاید در خاتمه جای آن باشد که متذکر شوم که شاعرانی چون سنایی، عطار، مولانا،

سعدی و حافظ از عیاران یاد کرده‌اند. درست است که از عیار در شعر عموماً به عنوان استعاره‌ای برای یار حیله‌گر استفاده شده است، اما جزئیات بیان شده از عیار و توصیف آن با تعریف دست یافته در این پژوهش همخوانی دارد. برای نشان دادن اینکه تا دورهٔ حافظ، یعنی اواسط تا اواخر قرن ۸ق، عیاری آن‌گونه‌که ما به تعریف و توصیفش پرداخته‌ایم هنوز در جوامع شهری ایران رایج بوده است؛ بد نیست به استفادهٔ حافظ از واژهٔ عیار اشاره‌ای داشته باشیم. عیار نزد حافظ شوخ و فریبکار و درعین‌حال از لحاظ رفتاری فردی پیچیده است که قابلیت بسیاری از کارها را دارد. همچنین عیاران در وفادار ماندن به عهدشان، قابلیت تحمل شکنجه و زندانی شدن معروف‌اند که در واقع این بهایی است برای ایفای عهد و پیمان آنها به عیار بودن. بنابراین شاید خالی از لطف نباشد که من این پژوهش را با بیتی از حافظ خاتمه دهم:

زان طرهٔ پر پیچ و خم سهل است اگر بینم ستم
از بند و زنجیرش چه غم آن کس که عیاری کند[۱۲۵]

پی‌نوشت

۱. برگرفته از مصاحبهٔ نگارنده با برخی ایرانیان، که تعریف آنها از عیاری تفاوتی با توصیف این مفهوم در ادبیات عامه قرن‌ها پیش ندارد

۲. برای بحث دربارهٔ پیشینهٔ اشکانی داستان *سمک عیار* رجوع شود به مهرداد بهار، «ورزش باستانی و ریشه‌های تاریخی آن»، *جستاری چند در فرهنگ ایران*، ص ۱۵۵-۱۷۵. داستان فیروزشاه‌نامه را نیز به دلایل مشابهی می‌توان داستان کهن و همدورهٔ داستان سمک عیار دانست

۳. منابعی که به آنها اشاره شده است تنها نمونه‌ای از هر ژانر است

۴. قرون میانه در این کار از صدر اسلام تا قبل از دورهٔ صفوی تعریف شده است، دورانی که از آن در انگلیس به Medieval Period یاد می‌شود

۵. تمام آثار تشنر در خصوص این نوع نهادهای اجتماعی را پس از مرگش هانیز هالم منتشر کرد

Zünfte und Bruderschaften im Islam, Zurich and Munich, 1979

برای مطالعهٔ بیشتر در خصوص فتوت و فتوت‌نامه‌ها رجوع شود به مقدمه رسایل خاکساریه نوشتهٔ مهران افشاری نیز نک: رجوع شود به

Ridgeon, L., *Morals and mysticism in Persian sufism: a history of sufi - futuwwat in Iran*, New York, 2010

6. Taeschner, «Ayyar»,

7. Cahen, «Ayyar», 159-161,

8. Hanaway, «Ayyar», 162-163

9. Marzolph, 279-303

10. Gaillard, *Le Liver de Samak-e Ayyar*

۱۱. خانلری مقالات خویش را در مجله *سخن* چاپ کردند: *سخن*، دوره ۱۸، ۱۳۴۸ش ۱۰۷۱، دورهٔ ۱۹، ص ۱۹-۲۶، ۱۱۳-۱۲۲، ۲۶۳-۲۶۷ و در مقدمه تصحیح ایشان از سمک عیار که به نام شهر سمک انتشار یافته است آقای محجوب مقالاتش، در نیز در همان مجله چاپ کردند: *سخن*، دورهٔ ۱۹، ۱۳۴۸ش، ص ۸۶۹-۸۸۹، ۱۰۵۹-۱۰۷۳، ۱۰۵۹ به بعد دورهٔ ۲۰، ص ۳۸-۵۱، ۱۷۳-۱۹۹، ۳۰۱-۳۱۱

۱۲. محجوب، *آیین جوانمردی*، نیویورک، ۲۰۰۲م

۱۳. همان، ۱۱۷

۱۴. همان، ۲۸

۱۵. همان، ۱۰۷

۱۶. بهار، «ورزش تابستانی و ریشه‌های تاریخی آن»، ۱۵۵-۱۷۵

17. Zakeri, *Sasanid Soldiers in Early Muslim Society*...

۱۸. محجوب، همان، ۹۳

۱۹. خانلری، *شهر سمک*، ص ۷۰

20. Tor, *Violent Order*...

۲۱. خانلری، *شهر سمک*، ۳۶

۲۲. همان، ۱۰۱

23. Noeldeke, *Sketches from Eastern History*

۲۴. خانلری، همان، ۱۲

25. Tor, 101-2

26. Tor, 109

۲۷. *تاریخ سیستان*، ۲۰۰-۲۰۲

۲۸. ارجانی، ۳۹/۱-۳۸

۲۹. همو، ۲۵/۱

۳۰. همو، ۹۹/۱-۱۰۰

31. Boyce, 55; Thieme, 21-39

ما شواهدی داریم که شاهان اشکانی هنگام ادای سوگند از خورشید و ماه یاد می‌کرده‌اند. این امر به تز اشکانی بودن نطفهٔ اصلی داستان سمک عیار اعتبار بیشتری می‌بخشد. این مسأله باید در پژوهشی جداگانه به تفصیل پرداخته شود. برای نمونه‌ای از این‌گونه سوگند نک:

Unvala, 16

۳۲. ارجانی، ۱۹۸/۱

۳۳. همو، ۳۶۸/۲

۳۴. همو، ۳۷۰/۲

۳۵. لازم به ذکر است دو جلد اول *فیروزشاه‌نامه* با عنوان اشتباه داراب‌نامه انتشار یافته است. در اینجا من به هر سه جلد داستان با عنوان اصلی‌اش، یعنی *فیروزشاه‌نامه* اشاره می‌کنم. محمد بیغمی، به کوشش ذبیح‌الله صفا، داراب‌نامه، تهران، ۱۳۸۱ش برای متن جلد سوم این داستان نک: محمد بیغمی، فیروزشاه‌نامه، به کوشش ایرج افشار و مهران افشاری، تهران، ۱۳۸۸ش

۳۶. بیغمی، *فیروزشاه‌نامه*، ۴۲۱/۱

۳۷. بیغمی، *فیروزشاه‌نامه*، ۶۶۰/۱

۳۸. همان، ۲۴۲/۱

۳۹. همان، ۵۸۷/۱

۴۰. ارجانی، ۵۰/۱، ۵۲، ۱۵۲، ۱۳۰/۲، ۲۲۲-۲۲۳

۴۱. بیغمی، *فیروزشاه‌نامه*، ۱۷۸/۳-۱۸۰

۴۲. همان، ۳۹۶/۲-۳۹۷

۴۳. ارجانی، ۱۵۳/۲

۴۴. همو، ۳۱۳/۱

۴۵. بیغمی، *فیروزشاه‌نامه*، ۱۱۷/۳

۴۶. همان، ۱۹۳/۳-۱۹۴

۴۷. همانجا، ج ۳، ص ۱۹۷

۴۸. برای چند مثال نک: *فیروزشاه‌نامه* ۴۷/۲، ۹۸/۳؛ ارجانی، ۹۹/۱-۱۰۰، ۳۶۰/۲-۳۶۱

۴۹. *فیروزشاه‌نامه*، ۳۳۶/۳-۳۳۷

۵۰. ارجانی، ۴۸/۱

۵۱. همو، ۱۸۱/۲

۵۲. عنصرالمعالی کیکاووس، ۲۴۶

۵۳. همو، ۲۴۷

۵۴. همو، ۲۴۸

۵۵. بیهقی، ابوالفضل، ۲۵۶

۵۶. گردیزی، ۲۰۵-۲۰۶

۵۷. شاید یکی از دلایل این غفلت این باشد که این اثر دیرتر از آثار دیگر به رشتهٔ تحریر در آمده است. اما این وجه نظر خالی از ایراد نیست چرا که حکایاتی که عوفی در اثرش گردآوری کرده است از منابع کهن‌تری برگرفته شده‌اند و بعضی از این منابع از بین رفته‌اند. دومین دلیل برای بی‌اهمیت انگاشتن این منبع را در ادبی (و نه تاریخی) بودن این اثر باید جستجو کرد. اما این دید به منابع دیرگاهی است که محدود و مسأله‌ساز تلقی شده است و در بسیاری از رشته‌های مشابه دنیا سال‌ها است که متون ادبی به عنوان منابع غنی‌ای برای شناخت تاریخ و به‌خصوص تاریخ اجتماعی جامعه شناخت شده‌اند. سومین دلیل برای غافل ماندن از این اثر شاید عدم دسترسی به آن باشد. متن کامل آن در دست تصحیح و چاپ است و تا چندی پیش دسترسی به آن برای پژوهشگران دشوار بود

۵۸. برای مثال نک: حمدالله مستوفی، تاریخ گزیده، ۱۰۵، با این تفاوت که در این روایت عیارپیشه مشهور یعقوب الیث است

۵۹. عوفی، ۱۱۱/(۱)۳

۶۰. همو، ۱۰۵/(۱)۳-۱۰۷

۶۱. ارجانی، ۱۸۳/۳

۶۲. *فیروزشاه‌نامه*، ۲۸۷/۱-۲۸۸، ۲۹۰، ۲۹۷، ۸۲۷، ۸۳۷، ۸۴۶، ۸۸۱-۸۸۲، ۲۲۳/۲، ۳۰۸

۶۳. همان، ۶۰۹/۱

۶۴. همان، ۴۱۲/۱

۶۵. ارجانی، ۲۸۲/۲-۲۸۳

۶۶. همانجا

۶۷. همو، ۱۲۲/۲

۶۸. همو، ۴۷/۳

۶۹. همو، ۴۸/۳

۷۰. همو، ۲۷۱/۲

۷۱. طبری، ۴۶۲/۸

۷۲. بلعمی، ۱۲۲۲/۴؛ ابن‌اثیر، ۴۴۱/۵؛ مسعودی، ۲۸۱/۳

۷۳. مسعودی، ۲۸۱/۳

۷۴. مسعودی، ۲۸۳/۳-۲۸۴

۷۵. برای چند نمونه از تغییر شکل و تبدیل لباس نک: به شکل زنان: ارجانی، ۲۲۶/۱، ۱۱۴/۲، ۱۳۵، به شکل سگ: ۶۱/۱، به شکل غلام زنگی: ۱۵۱/۱، به شکل فراشان و حمالان، ۲۸۶/۱، به عنوان مطرب: ۲۶/۲، به شکل دکاندار: ۲۳۰/۲، به شکل <فرنگ>: ۳۷۲/۲، به شکل گدا: ۴۲۵/۲، به شکل جنازه: ۱۳۶/۲، به شکل بچه درویش: ۲۱۵/۱، به شکل مصریان: ۵۴۲/۱، به شکل عیار (فیروزشاه): ۵۷۹/۱، به شکل سقا: ۶۵۷/۱، به شکل غلام زنگی: ۲۲۰/۲، به شکل تجار هندی: ۴۴۹/۲، به شکل ترک: ۱۴۹/۳، به شکل زنان: ۱۸۳/۳

۷۶. ارجانی، ۱۷۹/۲

۷۷. *فیروزشاه‌نامه*، ۴۶۹/۲-۴۴۹

۷۸. شواهدی وجود دارد که بیهوشانه یا مدهوشانه صرفاً یک عنصر خیالی نیست که در داستان‌های عامیانه از آن نام برده شده است. برای مثال نک: افشاری، *تازه به* ...، ۸۷-۹۶

۷۹. سیفی هروی، سیف، *تاریخ‌نامهٔ هرات*، به کوشش غلامرضا طباطبایی مجد، تهران، ۱۳۸۵ش

۸۰. سیفی هروی، ۱۱۳-۱۱۸

۸۱. ارجانی، ۵۲/۱

۸۲. همو، ۵۴/۱-۵۵

۸۳. همو، ۳۸۲/۲

۸۴. همو، ۱۹۵/۲-۱۹۶

۸۵. *فیروزشاه‌نامه*، ۲۴۹/۱

۸۶. همان، ۹۱۱/۱-۹۱۳

۸۷. طبری، ۴۴۷/۸-۴۵۴

گوید: زندانیان از زندان‌ها نقب زدند و از آن برون شدند کسان به فتنه افتادند و مردم خبیث و بدکاره به اهل صلاح تاختند بد کاره عزت یافت و مؤمن ذلیل شد و صالح به محنت افتاد و وضع مردمان بد شد، مگر کسانی که در اردوی طاهر بودند که مراقب حالشان بود که دست بی‌خردان و بدکاران را باز نمی‌گذاشت

۸۹. *تاریخ سیستان*، ۱۹۴-۱۹۵

۹۰. همان، ۱۹۶

۹۱. همان، ۱۹۶ به بعد

۹۲. ابن‌اسفندیار، ۲۴۵

۹۳. همو، ۲۴۷-۲۴۸

۹۴. ارجانی، ۳۵۳/۳-۳۵۴

۹۵. همو، ۲۶/۱

۹۶. همو، ۱۱۸/۱

۹۷. همو، ۲۶۶/۲

۹۸. لازم به ذکر است که مارینا گایارد پژوهشگر فرانسوی به نقش زنان عیار در داستان‌های عامیانه و *ابومسلم‌نامه* پرداخته است. بحث او اما به نقش زنان عیار چگونگی تلاش آنها برای به دست آوردن استقلال نسبی خلاصه می‌شود. به دلیل اینکه این مقاله تنها اثری است که کاملاً به زنان عیار اختصاص داده شده است، اما گایارد از حیطهٔ داستان با ادبیات پا فراتر نمی‌گذارد و به بررسی نقش‌های مختلفی که شخصیت‌هایی چون روزافزون و سرخورد در داستان سمک و بی‌بی‌ستی در *ابومسلم‌نامه* ایفا می‌کنند بسنده می‌کند. این مقاله می‌تواند قدم اولیه‌ای باشد برای پژوهشی اجمالی دربارهٔ زنان عیار کاری که خارج از حیطه پژوهش فعلی است.

Gallard, 163-198

۹۹. ارجانی، ۳/ ۳۱۶

۱۰۰. همو، ۲۹/۱

۱۰۱. همو، ۱۹۹/۳

۱۰۲. بیغمی *فیروزشاه‌نامه*، ۱۹۲/۳

۱۰۳. ارجانی، ۱۴۹/۱-۱۵۰

۱۰۴. همو، ۲۴۷/۱

۱۰۵. همو، ۳۳۹/۱

۱۰۶. گردیزی، ۲۰۵

۱۰۷. طبری، ۴۵۸/۸

۱۰۸. طبری، ترجمهٔ فارسی، ۵۵۳۸/۱۳-۵۵۳۹

109. Al-Mas'udi, 160-161

110. Levi Della Vida, 82-83

۱۱۱. طبری، ۴۷۴/۸

۱۱۲. طبری، ترجمهٔ فارسی: ۵۵۹/۱۳

۱۱۳. ملحقات ...، ۹۳

۱۱۴. ارجانی، ۴۷/۱

۱۱۵. ۲۷۴ و بار دیگر بعد از فتح شهر خاور کوه: همو، ۳۵۹/۲

۱۱۶. همو، ۱۰۷/۱

۱۱۷. همو، ۸۱/۳

۱۱۸. همو، ۱۹۱/۳

۱۱۹. همو، ۳۹۱/۲-۳۹۷

۱۲۰. برای مثال نک: *فیروزشاه‌نامه*، ۳۱/۲-۳۲

۱۲۱. *تاریخ سیستان*، ۲۹۷-۳۰۰

۱۲۲. بیهقی، علی، ۲۸

۱۲۳. همو، ۲۷۵

۱۲۴. بیهقی، ابوالفضل، ۵۲۶

۱۲۵. حافظ، ۲۶۴

کتابشناسی:

ابن‌اثیر، علی، *الکامل فی‌التاریخ*، به کوشش عمر عبدالسلام تدمری، بیروت، ۲۰۰۱م.

ابن‌اسفندیار، *تاریخ طبرستان*، به کوشش عباس اقبال آشتیانی، تهران، ۱۳۶۶ش.

ارجانی، فرامرز، *سمک عیار*، به کوشش پرویز خانلری، تهران، ۱۳۶۸ش.

افشاری، مهران، *تازه به تازه نو به نو*، تهران، ۱۳۸۶ش.

همو، *رسائل خاکساریه*، تهران، ۱۳۸۲ش.

بلعمی، محمد، *تاریخ*، به کوشش محمد روشن، تهران، ۱۳۸۰ش.

بهار، مهرداد، «ورزش باستانی و ریشه‌های تاریخی آن»، *جستاری در فرهنگ ایران*، تهران، ۱۳۷۳ش.

بیغمی، محمد، *داراب‌نامه*، به کوشش ذبیح‌الله صفا، تهران، ۱۳۸۱ش.

همو، *فیروزشاه‌نامه*، به کوشش ایرج افشار و مهران افشاری، تهران، ۱۳۸۸ش.

بیهقی، ابوالفضل، *تاریخ بیهقی*، به کوشش فیاض، مشهد، ۱۳۸۳ش.

بیهقی، علی، *تاریخ بیهق*، به کوشش احمد بهمنیار، تهران، ۱۳۰۸ش.

تاریخ سیستان، به کوشش محمدتقی بهار، تهران، ۱۳۸۹ش.

حافظ، محمد، *دیوان*، به کوشش سایه، تهران، ۱۳۷۶ش.

حمدالله مستوفی، *تاریخ گزیده*، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۶۱ش.

خانلری، پرویز، «آیین عیاری»، *سخن*، تهران، ۱۳۴۸ش، دورهٔ ۱۸ و ۱۹.

همو، *شهر سمک*، تهران، ۱۳۶۴ش.

خواندمیر، غیاث‌الدین، *تاریخ حبیب‌السیر*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، ۱۳۵۳ش.

رشیدالدین فضل الله، *جامع‌التواریخ*، به کوشش محمد روشن و مصطفی موسوی، تهران، ۱۳۷۳ش.

سیفی هروی، سیف، *تاریخ نامهٔ هرات*، به کوشش غلامرضا طباطبایی مجد، تهران، ۱۳۸۵ش.

طبری، محمد، *تاریخ الأمم والملوک*، به کوش محمد ابوالفضل ابراهیم، بیروت، ۱۳۴۶ش.

همو، همان، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران،

عنصرالمعالی کیکاووس، *قابوس‌نامه*، به کوشش غلامحسین یوسفی، تهران، ۱۳۷۸ش.

عوفی، سدیدالدین، *جوامع الحکایات والوامع الروایات*، به کوشش امیربانو مصفا، تهران، ۱۳۸۶ش.

گردیزی، عبدالحی، *زین‌الخبار*، به کوشش رضازاده ملک، تهران، ۱۳۸۴ش.

محجوب، محمدجعفر، *آیین جوانمردی*، نیویورک، ۲۰۰۲م.

همو، «آیین عیاری»، *سخن*، تهران، ۱۳۴۸ش، دورهٔ ۱۹، ۱۳۴۹ش، دورهٔ ۲۰.

مسعودی، علی، *مروج‌الذهب*، به کوشش شارل پلا، بیروت، ۱۹۷۳م.

ملحقات، *تاریخ طبرستان* (نک: هم، ابن‌اسفندیار).

Boyce, M., *Zoroastrianism: Its Antiquity and Constant Vigor*, Coasta Mesa, 1992.

Cahen, C., «'Ayyar» *Encyclopedia Iranica*, ed. E. yarshater, New York, 1985, vol. III.

Gaillard, M, «Heroines d'exception: Les femmes 'Ayyar dans la prose romaneseque de la l'Iran medieval», *Studia Iranica*, 2005, vol. XXXIV.

id, *Le Livre de Samamk-e 'Ayyar*. Structure et ideologie du roman persan medieval, Travaux de l'Institute d'Etudes Iraniennes de l'Universite de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1987.

Hanaway W., «Ayyar», *Encyclopedia Iranica*, ed. E. yarshater, New York, 1985, vol. III

Levi Della Vida, G., «Nizar b. Ma'add», *Ecyclopedia or Islam*, New edition, Leiden, 1995, vol. III.

Marzolph, U., A Treasury Formuliac Narrative: The Persian Popular Romance Hosein-e Kord, *Oral Tradition*, 1999.

Al-Mas'udi, A., *The Meadows of Gold: The 'Abbasids*, tr. P. Lunde and C Stone, New York, 1989.

Noeldeke, Th., *Sketches from Eastern History*, tr. John Sutherland, Beirut, 1963.

Ridgeon, L., *Morals and mysticism in Persian Sufism: a history of sufi-futuwwat in Iran*, New York, 2010.

Taeschner, F., «'Ayyar», *Encyclopedia of Islam*, New edition, Leiden, 1979, vol. II.

id, *Zünfte und Bruderschaften im Islam*, Artemis Verlag, Zurich and Munich, 1979.

Thieme, P., «the Concept of Mitra in Aryan Belief», *Mithraic Studies: Proceedings of the International Congredd of Mithraic Studies*, Manchester, 1975, vol. I.

Tor, D.G., *Violent Order: Religious Warfare, Chivalry, and the 'Ayyar Phenomenon in the Medieval Islamic World,* Wuerzburg, 2007.

Zakeri, M., Sasanid Soldiers in Early Muslim Society: the Origins of ʿAyyaran and Futuwwa, Wiesbaden, 1995.

ادبیات شفاهی

محمد جعفری (قنواتی)

ادبیات شفاهی[1] که به آن ادبیات عامه، ادبیات قومی و ادبیات عامیانه نیز می‌گویند یکی از اجزای مهم فرهنگ مردم[2] هر قوم و ملتی است. به جای ارائه تعریفی «جامع و مانع» از این اصطلاح بهتر است بگوییم ادبیات شفاهی در مقابل ادبیات تألیفی یا کتبی یا رسمی معنا و مفهوم می‌یابد. از نظر زمانی ادبیات شفاهی بر ادبیات تألیفی تقدم دارد. زیرا انسان هزاران سال پیش از آنکه خط را اختراع کند توانایی سخن گفتن داشت. چندان مشکل نیست که بگوییم انسان‌ها در دوران طولانی پیش از اختراع خط برای پاسخگویی به کنجکاوی‌های خود به تعلیل مسائل می‌پرداختند؛ یا اینکه برای سپری کردن اوقات فراغت و بطالت مثلاً به نقل خاطره‌هایی از شکار یا مسائل دیگر می‌پرداختند؛ یا به افسانه‌سرایی و افسانه‌پردازی دست می‌زدند در حقیقت بسیاری از افسانه‌ها و مثل‌ها پیش از اختراع خط آفریده شده‌اند و از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شده است.

در آن دوره در حقیقت ادبیات از طریق حافظه نگهداری می‌شد و نه از طریق نوشتار[3] بسیاری از آثار بزرگ ادبی مانند *ایلیاد و اودیسه* پیش از آنکه مکتوب شوند به صورت

شفاهی در میان مردم رایج بود. خارس میتلنی ضمن شرح افسانه‌ای عاشقانه بـه نـام زریادرس و اُداتیس تأکید می‌کند که این افسانه در میان مردم رواج فراوانی داشت. این افسانه بعدها و ضمن تغییر و تحولاتی به صورت داستان گشتاسپ و کتایون در شاهنامه منعکس شده است[۴]. قدیمی‌ترین متن ادبیات شفاهی ایران که امروزه در دست است و در کنار *ودا*، *گیل‌گمش* و *تورات* از کهن‌ترین متون ادبی جهان به شمار می‌رود، متون گاهانی یا گاهانه‌هاست. در حقیقت نخستین تصوری که از باستانی‌ترین ادبیات ایران می‌توان داشت به مجموعه‌ای از افسانه‌های دینی و قومی پیوند می‌یابـد کـه «دلایـل مختلفی بر شفاهی بودن» آنها وجود دارد. این دلایل یا به ساخت این افسانه‌ها مربوط می‌شود یا مطالعات تاریخی و باستان‌شناختی آنرا ثابت کرده است[۵]. ساخت این افسانه‌ها به‌گونه‌ای است که آنها را از ادبیات تألیفی یا مکتوب متمایز می‌کند. برای روشن کردن این موضوع باید ویژگی‌های ادبیات شفاهی را شرح داد.

ویژگی‌های ادبیات شفاهی

مطالعات و پژوهش‌هایی که طی یک‌صد سال اخیر دربارهٔ ادبیات شفاهی اقوام و ملل متعدد صورت گرفته است، نشان می‌دهد که ادبیات شفاهی دارای ویژگی‌های عـامی است که در متون گوناگون با انواع متفاوت قابل پیگیری و مشاهده است. این ویژگی‌ها به‌گونه‌ای است که می‌توان بر اساس آنها ادبیات مذکور را از ادبیات تألیفی متمایز کرد. برخی از مطالعات و پژوهش‌ها روی یک ژانر معین از ادب شفاهی مانند افسانه[۶] یا حماسه[۷] صورت گرفته است، و برخی نیز انواع بیشتر از ادب شفاهی را مورد توجه قرار داده‌اند[۸] بر اساس مجموعه پژوهش‌هایی که در این باره صورت گرفته است ویژگی‌های ادبیات شفاهی را می‌توان به قرار زیر شرح داد:

الف ـ مجهول‌المؤلف بودن

متون شفاهی، بر خلاف آثار تألیفی که حاصل خلاقیت افراد معینی اسـت، مؤلـف معین و مشخصی ندارد. هیچ‌یک افسانه‌هایی که در میان مردم رواج دارد و حتی اکثر قریب به اتفاق داستان‌های سنتی ادب عامه مانند *سمک عیار* که شکل مکتوب آنها نیز

در دست است، مؤلف مشخصی ندارد در این موارد تنها نام جامع یا گزارشگر آنها در مقدمه یا متن کتاب ذکر شده است. فی‌المثل در *سمک عیار* از فردی به نام «صدقة بن ابی‌القاسم» به عنوان راوی یاد شده است، و «فرامرز بن خداداد بن عبدالله...» نیز خود را کاتب یا جامع کتاب ذکر کرده است[۹]. در ترانه‌ها و دوبیتی‌های مردمی نیز وضع به همین صورت است. بسیاری از دوبیتی‌هایی که به نام فایز، نجما، حسینا و ابن‌لطیفا معروف شده است، ساخته و پرداختهٔ افراد دیگری است[۱۰] در افسانه‌ها نیز چنین ویژگی هست. هیچ کس نمی‌داند اولین بار افسانهٔ معروف «کره اسب دریایی» یا «ماه پیشونی» را چه کسی تعریف کرده است. آنچه مسلم است این افسانه‌ها نیز آفریننده‌ای داشته است، اما اینکه آن شخص چه کسی بوده است بر ما معلوم نیست. افزون بر این، چنین متن‌هایی به دلیل آن که طی سده‌های متوالی در میان مردم نقل شده است، دچار تغییر و تحول شده است و از نظر شکل و محتوا تراش خورده است. این تغییرات متناسب با الزامات سیاسی، فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی رخ می‌داد که در پی آن یا قطعاتی از این متون کاسته می‌شده است یا قطعاتی به آنها افزوده می‌شد. در واقع ادبیات شفاهی به‌گونه‌ای مداوم در تطور و تحول بود و همیشه خود را معاصر می‌کرد. قسمت‌هایی که با روح زمانه همخوانی داشته، حفظ می‌شد و آن قسمت‌هایی که روح زمانه را در خود بازتاب نمی‌داد از میان می‌رفت[۱۱]. روایت‌های هر دوره بیش از هر چیز بیانگر روح، معرفت و وجدان عمومی همان دوره بود. این موضوع را می‌توان به‌این‌گونه توضیح داد که راویان هر دوره به‌رغم آنکه متون فراوانی در سینه داشتند، در شرایط و موقعیت‌های ویژه، متونی را برای روایت انتخاب می‌کردند که بر اساس درک خودشان، با روح زمانه انطباق بیشتری داشت. الریش مارتسولف در مقدمهٔ کتاب *قصه‌های مشهدی گلین* خانم نوشته است «الول ساتن حدود قصه‌هایی را که مشهدی گلین خانم در گنجینهٔ حافظه داشته بیش از هزار متن برآورد کرده بود»[۱۲]. با نگاهی گذرا به افسانه‌هایی که مشهدی گلین خانم روایت کرده است، متوجه خواهیم شد افسانه‌هایی که محتوای آنها دربارهٔ تجارت و تاجر است، نسبت به سایر افسانه‌ها کمیت قابل توجهی دارد[۱۳]. می‌دانیم که در آن دوره ارزش‌های اجتماعی جامعهٔ ایران تغییر کرده بود، و عنصر سرمایه و به‌ویژه سرمایهٔ بازرگانی مدت‌ها بود که نقش ویژه‌ای در جامعه ایفا می‌کرد، و همین سرمایه «مشخص

کنندهٔ پایگاه اجتماعی فرد» شده بود[۱۴]. در حقیقت می‌توان گفت که مشهدی گلین خانم با تأثیرپذیری از جامعه و مناسبات حاکم بر آن، از میان مجموعه متونی که در حافظه داشت، دست به انتخاب زده است. ازاین‌رو، می‌توان نتیجه گرفت که آفرینش و حفظ ادبیات شفاهی در هر جامعه حاصل فرآیندهایی است که راوی یکی از عناصر آن فرآیندهاست. به عبارت دیگر ادبیات شفاهی حاصل فعالیت جمعی و نه فردی جامعه است. به نظر می‌رسد آنچه لوسین گلدمن از آن به‌عنوان «فاعل جمعی» در آفرینش آثار ادبی یاد می‌کند، در ارتباط با ادبیات شفاهی مصداق بیشتری می‌یابد. در مقابل تغییرات مداوم ادبیات شفاهی، ادبیات تألیفی به همان شکلی به خواننده منتقل می‌شود که خالق اثر آنرا پدید آورده است[۱۵].

ب ـ شکل انتقال

شکل اصلی انتقال ادبیات شفاهی از نسلی به نسل دیگر به صورت شفاهی، یا آن‌گونه که مصطلح است سینه به سینه انجام می‌گیرد. این موضوع زمینه‌ساز شکل‌گیری روایت‌های متنوع و متعدد از یک متن معین اعم از افسانه، لطیفه، دوبیتی و ترانه می‌شود. کمتر متن شفاهی می‌توان سراغ گرفت که دو روایت آن در همهٔ اجزاء با هم شبیه باشد مثلاً از داستان رستم و سهراب سه روایت نقالی متفاوت از یک نقال معین در دست است[۱۶]. این روایت‌ها فقط در خطوط کلی با هم شباهت دارد. در حقیقت نقال «بن‌مایهٔ یک داستان واحد را در هر نقلی در حجمی دیگر و ریزه‌کاری‌هایی دیگر از نو بدیهه‌سرایی می‌کند»[۱۷]. این موضوع حتی در ارتباط با آن دسته از متن‌های شفاهی که به کتابت در آمده است، نیز مصداق دارد. این اختلاف روایت‌ها بدان دلیل است که هر نقال و قصه‌خوانی هنگامی که دست به تحریر قصه‌ای می‌برد حوادث و سرگذشت‌ها را با توجه به تکیه کلام‌ها و پیرایه‌هایی که به یاد دارد می‌نویسد و ازاین‌روی داستان واحد، تحریرهای گوناگون می‌یابد[۱۸]. تفاوت‌های اقلیمی و معیشتی نیز در ایجاد روایت‌های گوناگون از متنی واحد تأثیرگذار است. برای نمونه از دوبیتی زیر که در خراسان ضبط شده است[۱۹] روایت‌های متفاوتی در فارس[۲۰]، گلباف کرمان[۲۱]، سیستان[۲۲]، سیرجان[۲۳]، و خور و بیابانک[۲۴]، ثبت شده است که بیش از هر چیز مؤید اختلاف در اقلیم و نوع معیشت راویان آنهاست: به

توی باغ باغبانی کنم مَ/ به چوب نار چوپانی کنم مَ/ بگیرم بره‌ای از میش خوش رنگ/ بیارم یار و مهمانی کنم مَ. تفاوت‌های فرهنگی و سیاسی نیز در تفاوت روایت از متنی واحد دخیل است. عبدالنبی فخرالزمانی با استناد به همین نکته تفاوت‌های قصه‌خوانی را در میان «اهل ایران، اهل توران و مردم هندوستان توضیح می دهد»[۲۵] افزون بر این، تفاوت‌های سِنی، جنسی و شغلی راوی و مخاطبان نیز بر تفاوت روایت از متنی واحد تأثیر می‌گذارد.

ج ـ تکرار

یکی دیگر از ویژگی‌های متون شفاهی موضوع تکرار است. در موارد فراوان «اتفاقات مشابهی توسط افراد مختلف می‌افتد»[۲۶]. مثلاً در یکی از روایت‌های افسانه تیپ ۵۵۰ (برادران حسود) که با عنوان «پری‌زادان درخت سیب» در نیشابور ضبط شده است قهرمان افسانه سه بار با سه دیو روبه‌رو می‌شود، که خوابیده‌اند. او هر بار ابتدا آنها را بیدار می‌کند و سپس با شمشیر می‌کشد. شیوهٔ بیدار کردن دیوها و کشتن آنها به یک صورت است، اما راوی هر بار همه جزئیات را بیان می‌کند[۲۷]. همچنین در یکی از روایت‌های افسانه تیپ ۳۰۱ (خاطرات دنیای زیرین)، که با عنوان «شاهزاده محمد و پری خانم» در زنجان ثبت شده است، سه برادر به نوبت به شکار می‌روند برادران اول و دوم را نیرویی جادویی در یک نقطه معین از میان می‌برد. مرگ دو برادر کاملاً شبیه به هم است، اما راوی هر بار همهٔ حادثه را با جزئیات مشابه و حتی عبارات یکسان شرح می‌دهد. در ارتباط با برادر سوم نیز تکرار همچنان و در همهٔ جزئیات وجود دارد، اما جادو به دلیل کیاست قهرمان امکان از بین بردن او را نمی‌یابد[۲۸]. در تیپ ۷۸۰ (نی، راز جنایت را افشا می‌کند)، راوی شعر معینی را چند بار با همهٔ مصراع‌های آن از زبان اشخاص افسانه نقل می‌کند[۲۹]. تکرار در متل‌ها به اوج خود می‌رسد[۳۰]. در داستان‌های سنتی فارسی مانند *سمک عیار*، *داراب‌نامهٔ طرسوسی*، *ابومسلم نامه*، *رموز حمزه* و *امیر ارسلان*، شواهد فراوانی از این‌گونه تکرارها هست که چند مورد آن نقل می‌شود: شبروی مکرر سمک که معمولاً سلاح می‌پوشد، کارد و کمند زره و دشنه بر خود راست می‌کند[۳۱]. جنگ‌های تن به تن، که ابتدا با نیزه نبرد می‌کنند تا نیزه‌ها خرد می‌شود و سپس دست به تیر و

کمان می‌برند و سرانجام با شمشیر مصاف می‌دهند[۳۲]، نامه نوشتن پادشاهان به همدیگر که معمولاً نامه را دبیران می‌نویسند و مهر پادشاه بر آن می‌زنند و «پیش پادشاه بر زمین» می‌گذارند[۳۳]. تغییر چهره دادن که معمولاً با عبارت «دارویی بساخت و در روی خویش بمالید و سیاه چهره شد» در موارد مختلف بیان می‌شود[۳۴]. برادرخواندگی و خواهرخواندگی که معمولاً با سوگند خوردن همراه است[۳۵]. از آداب برادرخواندگی و خواهرخواندگی که باز هم به شکل واحد تکرار می‌شود «یکی دست دادن است، دیگر گواه گرفتن و پس از آن با یکدیگر غذا خوردن»[۳۶]. در *قصهٔ حسین کرد شبستری* بن‌مایه‌های چون دستبرد زدن به ضرابخانه و سر بریدن عمله‌جات ضرابخانه[۳۷]، تراشیدن ریش و سبیل دشمنان در خانهٔ خود آنها به قصد تحقیر[۳۸]، جنگ‌های تن‌به‌تن شبان در چارسوق[۳۹] بارها تکرار می‌شوند. افزون بر بن‌مایه‌های تکراری، این داستان‌ها سرشار از عبارت‌های قالبی یا کلیشه‌ای هستند که کاربردهای مختلفی دارد»، از جمله تعدادی از آنها حوادث یا پاره‌های مختلف را به هم پیوند می‌دهد، مانند «ایشان را در اینجا داشته باش»، «چند کلمه از ... بشنو»، «او را در آمدن داشته باش»[۴۰]، «ما آمدیم بر سر قصه و داستان ...»[۴۱]، «ما آمدیم به حدیث ...»، «مؤلف اخبار و راوی قصه چنین گوید»[۴۲]، «ما آمدیم به حکایت ...»[۴۳]. مجالس شادخواری قهرمانان نیز در هر یک از این داستان‌ها با عبارت‌های تکراری معینی توصیف می‌شود. در قصهٔ حمزه عبارت زیر ده‌ها بار تکرار می‌شود: «ساقیان سیم‌ساق مروق‌های زرین گردش در گردش در آوردند و مطربان خوش آواز...»[۴۴].

د ـ زبان

ویژگی دیگر ادبیات شفاهی، زبان آن است. این زبان همان زبان گفتاری مردم است، یعنی زبان زنده‌ای که مردم در بازارها و گذرها از آن به‌عنوان وسیلهٔ ارتباط و رفع حوایج روزمره استفاده می‌کنند. به همین دلیل، تعبیرها، ترکیب‌ها و مفرداتی در آثار منثور و منظوم شفاهی وارد شده است که بسیاری از آنها در زبان ادبی رسمی نیست و طبیعتاً در فرهنگ‌های فارسی نیز نشانی از آنها به چشم نمی‌خورد[۴۵]. برخی از این واژه‌ها و ترکیبات بازماندهٔ دورهٔ میانهٔ زبان فارسی است که هنوز در گویش‌های متفاوت فارسی

در گوشه و کنار ایران بر زبان مردم جاری است، مانند «ارس» به معنی اشک، «بیگ» یا «بهیگ» به معنی عروس، «انجنیدن» به معنی ریز ریز کردن در گویش ماهشهر[۴۶]. در گویش بختیاری نیز نمونه‌های فراوانی وجود دارد[۴۷].

از دیگر اختصاصات این زبان ــ که آنرا از زبان ادب رسمی متمایز می‌کند ــ کاربرد بسیار کم واژه‌ها و ترکیبات زبان عربی است به‌گونه‌ای‌که در آن «کمتر اثری از آرایش کلام به امثال و اخبار و آیات و مفردات و ترکیبات علمی و ادبی عربی است موجود است[۴۸] و کلاً زبان روان‌تر و دلنشین‌تری است. توجه به صورت‌های نحوی زبان عامه، مانند صرف افعال و جمع بستن کلمه‌ها و نیز وجود کاربردهای مختلف از نوع حذف، اسقاط، تبدیل و تخفیف[۴۹] از دیگر ویژگی‌های زبانی در آثار ادبیات شفاهی است. مجموعهٔ این ویژگی‌های زبانی در آن دسته از متون شفاهی که به کتابت نیز در آمده‌اند، کاملاً حفظ شده است. در این متون جمله‌ها ساده و گاه بریده بریده است؛ علاوه بر این، آرایه‌های ادبی که در آنها به کار می‌رود دور از ذهن و پیچیده نیست و در همان حدی است که مردم عادی هنگام گفتگو اغلب به صورت کنایه یا ضرب‌المثل به کار می‌برند[۵۰]. اهمیت این ویژگی‌های زبانی به حدی است که برخی پژوهشگران تنها با استناد به همین سبک خاص ادبیات شفاهی را از سبک ادبیات رسمی متمایز می‌کنند[۵۱].

یکی دیگر از ویژگی‌های زبانی ادبیات شفاهی گرایش به صریح‌گویی یا صراحت لهجه است. همین صراحت باعث می‌شود تعبیرات و واژه‌های فراوانی مورد استعمال قرار گیرد که از نظر پژوهشگران ادبیات رسمی «رکیک»، «مستهجن» و «غیر اخلاقی» است. اما واقعیت آن است که عامه مردم در بیان چنین مطالبی بیش از هر چیز قصد کنایی دارند. در حقیقت آنچه مورد طعن و نقد قرار می‌گیرد انتقال صراحت زبان گفتار به زبان نوشتار است و این موضوعی است که ادبیات رسمی نه فقط از آن گریزان است بلکه در تقابل با آن قرار می‌گیرد، یعنی به پوشیده‌گویی گرایش دارد. آنچه باعث گرایش زبان گفتار به صراحت می‌شود، موقعیت خاصی است که گوینده و مخاطب در آن قرار دارند؛ زیرا سخن افراد همواره در شرایط واقعی ادا شدن و بیش از هر چیز توسط نزدیک‌ترین موقعیت اجتماعی که گفتار در آن حادث می‌شود، معنا و مفهوم می‌یابد. به عبارت دیگر ارتباط کلامی هیچ‌گاه خارج از پیوند آن با موقعیت ملموس و موجود قابل درک و توضیح

نیست[۵۲]، به همین دلیل است که مخاطب در گفتگو معمولاً همان چیزی را از سخنان گوینده دریافت می‌کند که راوی قصد بیانش را داشته است.

هـ ـ سرگرم کنندگی

یکی از ویژگی‌های ادبیات شفاهی سرگرم‌کردن شنونده و مخاطب، رفع خستگی، ایجاد نشاط در میان شنوندگان و پرکردن اوقات فراغت و بیکاری آنهاست. نقل افسانه و سایر گونه‌هایی روایی و نیز خواندن آوازهای محلی در شب‌نشینی‌های زمستان که در گذشته‌ای نه چندان دور در ایران رایج بود[۵۳]، اجرای بازی‌های نمایشی[۵۴] و نقل چیستان[۵۵] از جمله مصادیق این موضوع است. در اراک اصطلاح «شوقات» (به معنی سخن یا مشغولیت شب) که برای گونه‌های روایی به‌کار می‌رود[۵۶] ناظر بر همین ویژگی است. شعر پهلوانی و داستان‌هایی از این دست را برای تدارک دیدن سرگرمی و تفرج خاطر درباریان نقل می‌کردند[۵۷]. حتی پژوهشگرانی که در زمینهٔ روان‌شناسی کودک کار می‌کنند و معتقد به آموزش کودکان از طریق افسانه‌گویی هستند، بر این ویژگی تأکید کرده‌اند. از نظر آنها چنانچه افسانه‌هایی که برای کودک نقل می‌شود موجب سرگرمی او نشود، تأثیری بر وی نخواهد گذاشت[۵۸]. خواندن شعر و ترانه در ضمن کارهای مختلف مانند قالی‌بافی، کشاورزی، دامداری، بنایی و ماهیگیری ناظر بر همین ویژگی است.

مقایسهٔ فرهنگ و ادب ایران با سایر جوامع نشان می‌دهد که سنت شفاهی در سرزمین ما بنا به دلایل گوناگون بسیار ریشه‌دار بوده است. بخشی از این دلایل ریشه در مسائل فرهنگی و اجتماعی قبل از اسلام و از جمله شیوهٔ معیشت نیاکان اولیهٔ ما دارد و بخش دیگر به اوضاع اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و روان‌شناسی عمومی جامعهٔ ایرانی پس از اسلام مربوط می‌شود. گفته شده است که سنت شفاهی یکی از ویژگی‌های اقوام کوچ کننده و از جمله نیاکان آریایی ما بوده است[۵۹]. درصورتی‌که در تمدن‌های یکجانشین مانند بین‌النهرین و مصر که فرهنگ کوچ کننده نبوده سنت نگارش اهمیت بیشتری داشته در این تمدن‌ها خدایان موکل بر نگارش وجود داشته‌اند[۶۰] مثلاً در مصر «توث» خدای خرد و انتقال دهندهٔ دانش هیروگلیف به مصریان بود. در یکی از مقبره‌های مربوط

به قرن ۴ق‌م، خدای «توث» در نقش کاتب آسمان به هنگام داوری دربارهٔ مردگان ترسیم شده است[۶۱]. در میان خدایان مصر به نمونه‌هایی از نامه‌نگاری نیز برمی‌خوریم[۶۲] که خود ناظر بر اهمیت نگارش بوده است. در بین‌النهرین نیز «نبو» پسر «مردوک» که در هزارهٔ اول ق‌م در بابل به اوج قدرت رسید، حامی کاتبان و خدای خرد و دانش بود[۶۳]. در یک سند ادبی سومری نیز که احتمالاً ۲۰۰۰ سال ق‌م نوشته شد، که موضوع آن دانش‌آموزی است که تکلیف خود را به خوبی انجام نداده، از «نس سبه» ایزدبانوی مدارس و کاتبان درخواست می‌شود که لطف خود را شامل حال قلم کودک کند[۶۴]. اما در تمدن‌های هند، ایران و تا حدودی یونان وضع به‌گونه‌ای دیگر است. در هند همیشه سنت شفاهی بر کتبی برتری داشته است[۶۵]. در دوران درخشان ودایی اثری از نوشتن به چشم نمی‌خورد و بیشتر بر گفتار تأکید شده است. «برهما» با گفتار جهان را خلق می‌کند، و برهمن‌ها، سروده‌های «ودا» را سینه به سینه به نسل‌های بعد منتقل می‌کنند[۶۶]. در ایران نیز وضع به همین صورت بوده است. در میان ایزدان ایرانی ایزد موکل بر نوشتن وجود ندارد[۶۷]. در *اوستا* بر نقش سحرآمیز سخن و کلام مقدس تأکید شده است. واژهٔ منثره که غالباً با صفت سپنته همراه است هم مفهوم کلام مقدس و هم ایزد موکل بر این کلام است[۶۸]. این نام ترکیبی در *اوستا* هم به صورت آهیخته به‌کار می‌رود و هم نام ایزدی است و در *اوستای* نو بیشتر به معنی نام ایزدی است که «نماد سخن ورجاوند اهورایی» است[۶۹]. در *یسنا* از نقش منثره که می‌تواند «گمراهان را به برترین راه» رهنمون کند یاد شده است[۷۰]. در چند موضع دیگر *اوستا* از نقش شفابخشی «منثره» یا «منثره درمانی» (مترادف کلام درمانی) یاد شده است. در *وندیداد*، فردگرد ۷ بند ۴۴، اهوره‌مزدا به زردشت می‌گوید: اگر چند پزشک به درمان بیمار بپردازند، یکی با کارد، دیگری با دارو و سومی با «منثره درمانی»، فقط راه سوم است که «بهتر از همه بیماری را از تن بیمارِ اَشَوَن (درستکار) دور می‌کند»[۷۱]. همچنین در بندهای ۲ تا ۶ فرگرد ۲۲، ایزد منثره را «فره‌مندترین مینویان» خطاب می‌کند و از وی می‌خواهد که ۹۹٬۹۹۹ بیماری را که اهریمن آفریده است از میان بردارد[۷۲]. در متون پهلوی نیز ضمن سخن از این ایزد از وی به صورت «مار اسپند» یاد شده است، و در توصیف آن آمده است که «سخن هرمزد است، که اوستاست»[۷۳]. در مقابل این همه تأکید بر کلام مقدس

و تقدس کلام، نشانی از تقدیس نوشتار به چشم نمی‌خورد. عجیب آنکه بر اساس روایات اساطیری، نیاکان ما خط را از دیوان می‌آموزند و منظور از دیوان «کارگزاران و دستیاران اهریمن است که در برابر آفرینش اهورایی ایستاده و به پتیارگی با آن در ستیزند»[۷۴]. به روایت فردوسی دیوان هنگامی‌که از تهمورث شکست می‌خورند و گرفتار می‌شوند، از وی به جان زینهار می‌خواهند تا یکی نوهنر به او بیاموزند. پس از موافقت تهمورث، به او ۳۰ گونه نوشتن از جمله پهلوی، تازی، چینی، سغدی و پارسی می‌آموزند[۷۵]. این داستان در *مینوی خرد* بدین صورت آمده است که تهمورث پس از ۳۰ سال سواری بر اهریمن ۷ گونه خط را که آن بدکار پنهان کرده بود، آشکار کرد[۷۶]. بر بستر چنین فرهنگی است که به‌رغم آنکه خط حدود ۵ هزار سال پیش در همسایگی ایران یعنی بین‌النهرین، اختراع شده بود[۷۷]، ایرانیان مدت‌ها پس از آن یعنی در قرن ۶ق‌م آنرا به کار گرفتند[۷۸]، آنها پس از فراگیری خط نیز مانند سایر نقاط جهان از آن فقط برای ثبت اسناد دولتی و امور اقتصادی و سیاسی استفاده کردند[۷۹] و نه برای ثبت آثار دینی و ادبی؛ زیرا تاریخ نوشتن یا استفاده از خط در همه‌جا شامل دو مرحلهٔ متمایز است: در مرحلهٔ اول از خط برای «ارسال پیام‌ها، کتیبه‌هایی که مالکیت را مشخص می‌کنند، کتیبه‌های یادمانی و یادبودی و شاید برای افسون‌ها»[۸۰] استفاده می‌کردند و در مرحله دوم برای مقاصد ادبی. تفاوتی که در این باره میان اقوام مختلف وجود دارد فاصله‌ای است که میان این دو مرحله به چشم می‌خورد. مثلاً این فاصله در ایرلند حدود ۳ قرن بوده است[۸۱]، درصورتی‌که در ایران به دلیل علاقه به نگاهداری سنت‌های روایی و نقلی[۸۲] و نیز به علت تقدس فراوان متون مذهبی، فاصله میان این دو مرحله بسیار طولانی بوده است، به‌گونه‌ای‌که برای سده‌های متمادی مکتوب کردن متون مذهبی معمول نبود. برای نمونه، *اوستا* قرن‌ها سینه‌به‌سینه حفظ می‌شد[۸۳] تا اینکه سرانجام در دورهٔ ساسانی به کتابت در آمد؛ تازه پس از آن هم موبدان کمتر به آن رجوع می‌کردند، زیرا ازبر خواندن *اوستا* اهمیت بیشتری داشت[۸۴]. در کتاب پنجم دینکرد به صراحت آمده است که اثر مکتوب اثر کاملی نیست، و کمال را باید در سخن‌های شفاهی جست[۸۵]. در همین کتاب[۸۶] و نیز در *مروج‌الذهب*[۸۷] به موبدانی اشاره شده است، که همهٔ *اوستا* یا بخش‌هایی از آنرا از بر بودند و هنگام خواندن نیازی به نگاه کردن به متن نداشتند.

تشابهات و تفاوت‌های ادبیات شفاهی اقوام و ملت‌های مختلف

در این باب می‌توان به شباهت افسانه‌های سرخ‌پوستان آمریکای جنوبی با بعضی افسانه‌های ایرانی اشاره کرد. در میان این سرخ‌پوستان افسانه‌ای به نام «اندوه مرغ پرنده» هست که همسانی‌های حیرت‌انگیزی با یکی از افسانه‌های ایرانی دارد. این افسانه بیشتر با نام «کال زری و دندان مرواری» معروف است، و از آن روایت‌های متعددی در نقاط مختلف ایران ضبط شده است[۸۸]. علت دوم این‌گونه تشابهات به ارتباطات و منازعات مختلفی مربوط می‌شود که میان اقوام و ملت‌ها وجود داشته است. وجود جنگ‌های متعدد که گاهی منجر به اسارت گروه‌های زیادی از سربازان می‌شد، تسخیر سرزمین قومی دیگر و مهاجرت و اسکان بخش‌هایی از قوم غالب به آن سرزمین، کوچ‌های اجباری که در طول تاریخ بارها اتفاق افتاده است، ارتباطات بازرگانی و ... مواردی بوده است که موجب آمیزش فرهنگ‌ها و ازجمله انتقال ادبیات شفاهی یک قوم به سرزمین دیگری شده است. مصادیق این کلیات را در تاریخ ایران به‌خوبی می‌توان نشان داد. لشکرکشی اسکندر به ایران و حکومت جانشینان وی، شکست والریانوس و اسارت وی به همراه تعداد زیادی از سرداران و سربازانش و اسکان آنها در شهرهای جنوب، حملهٔ اعراب و سرانجام یورش مغول ازجملهٔ این مصادیق است. یکی از تبعات همهٔ این حملات استقرار و سکونت دائمی بخشی از نیروهای مهاجم در شهرهای ایران بوده است. به یک نمونهٔ آن نویسندهٔ *تاریخ بخارا* اشاره کرده است. بر اساس دستور قتیبة بن مسلم هریک از اهل بخارا موظف شدند نیمه‌ای از خانهٔ خود را به اعراب بدهند «تا عرب با ایشان باشند و از احوال ایشان باخبر باشند»[۸۹]. مجموعهٔ این موارد زمینهٔ درآمیختگی ادبیات شفاهی و حتی آیین‌های اقوام مختلف را ایجاد کرده است.

اما جدا از این تشابهات، ادبیات شفاهی اقوام و ملت‌های مختلف با هم تفاوت‌های اساسی نیز دارد. این موضع دلایل متعددی دارد که از جملهٔ آنها می‌توان به اختلافات اقلیمی، اختلاف در نوع معیشت و تفاوت در میزان تسلط بر طبیعت یا به عبارت دیگر اختلاف سطح تمدن اشاره کرد. از میان این عوامل اختلاف در سطح تمدن نقش اساسی دارد. به همین دلیل، ادبیات شفاهی اقوام بدوی که به صورت قبیله‌ای زندگی می‌کنند با ادبیات شفاهی ملت‌هایی با تمدن دیرینه مانند ایران تفاوت‌های بسیار بارزی دارد.

ولادیمیر پراپ به بخشی از این تفاوت که مربوط به اسطوره‌هاست اشاره کرده است و به تفاوت میان اسطوره‌های اقوامی که زندگی قبیله‌ای دارند با اسطوره‌های تمدن‌های کهن تأکید می‌کند[۹۰]. به دلیل اهمیت موضوع برخی از این اختلافات را توضیح می‌دهیم:

الف ـ تنوع مضمون

بررسی متن‌هایی روایی اقوام ابتدایی آشکار می‌کند که بیشتر آنها اسطوره هستند[۹۱]، اما ادبیات شفاهی ملت‌هایی مانند ایران بسیار متنوع بوده و انواع متعددی را شامل می‌شود.

ب ـ خواندن و نوشتن

در ادبیات شفاهی ملت‌هایی که از تمدن دیرینه‌ای برخوردارند، موضوع دانش خواندن و نوشتن به‌طور عام و کتاب و کتاب‌خوانی به‌طور خاص بازتاب فراوانی دارد. این موضوع به‌ویژه در اسطوره‌ها و افسانه‌ها مشاهده می‌شود. اسطوره‌های به‌جا مانده از چنین ملت‌هایی زمانی تدوین شده است که مردم این جوامع دورهٔ پیش تمدنی را پشت سر گذاشته و وارد دورهٔ تمدن شده بودند. تدوین و مکتوب کردن این اسطوره‌ها به دست نخبگان این ملت‌ها، انجام گرفته است. مثلاً بخش مهمی از اسطوره‌های ایران و یونان را شاعران بزرگی تدوین کردند، که پس از این اقدام نامشان در تاریخ و خاطرهٔ مردم جاودانه ماند و این موضوعی است که البته شاعران مزبور به آن آگاهی داشته‌اند:

نمیرم از این پس که من زنده‌ام که تخم سخن من پراکنده‌ام

اما اسطوره‌های اقوام بدوی بسیار دیرتر جمع‌آوری شده است. در ادبیات شفاهی ملت‌هایی با تمدنی دیرینه کاتب، نویسنده و به‌ویژه شاعر از منزلتی بس بزرگ برخوردار است. در بخشی از *اودیسه* هنگامی‌که یک شاعر و یک کاهن در مقابل اودیسه بر زمین می‌افتند و با عجز و لابه از وی می‌خواهند که آنها را نکشد اودیسه کاهن را می‌کشد، اما از کشتن شاعر صرف نظر می‌کند. هومر معتقد است: «او می‌ترسید مردی را بکشد که خداوندان هنر ملکوتی را به وی آموخته‌اند پس این شاعر بود که بر ملکوت نفوذ داشت نه کشیش یا کاهن»[۹۲]. در ادبیات ایران، اعم از کتبی و شفاهی، بر کتاب و کتاب‌خوانی

و اهمیت آنها تأکید فراوان شده است. افسانه‌ای که ایرانیان دربارهٔ آوردن *کلیله و دمنه* به ایران ساخته‌اند، مصداقی از این تأکید است. این افسانه به‌صورت‌های مختلف در *کلیله و دمنهٔ* بهرامشاهی[۹۳]، *داستان‌های بید پای*[۹۴]، *تاریخ* ثعالبی[۹۵] و *شاهنامه*[۹۶] نقل شده است. در باب ۷ کتاب *فرائدالسلوک* افسانه‌ای با همین بن‌مایه هست که البته منسوب به انوشیروان و برزویه نیست[۹۷]. فرستادن کودکان به مکتبخانه و مدرسه از موضوعاتی است که در انواع روایی ادبیات شفاهی ذکر شده است: «تا هفت سال این بچه به دست دایه و لله بود. بعد گذاشت مدرسه. هفت سال هم به دست معلم بود. چهارده سالگی این پسر فارغ‌التحصیل شد»[۹۸]. البته برای شاهزادگان و فرزندان ثروتمندان معلم سرخانه می‌گرفتند «شاه از برِ پسر ادیبان آورد تا او را ادب آموزند... به علم و دانش به جایی برسید که از چهار ادیب هنر آموخت و خط نوشتن و دفترها خواندن تا سال عمر وی به ده رسید»[۹۹]. این‌گونه موارد را در افسانه‌های دیگر نیز می‌توان مشاهده کرد، که از جمله به نمونه‌های زیر اشاره می‌شود: *نجما و گل‌افروز*[۱۰۰]. عزیز و نگار[۱۰۱]، مغول دختر[۱۰۲]، غریب و شاه‌صنم[۱۰۳]، شاهزادهٔ ایران و جوهر[۱۰۴] سلیم جواهری[۱۰۵].

بازتاب کتاب و دانش خواندن و نوشتن در افسانه‌های ایرانی محدود به فرستادن کودکان به مکتبخانه نمی‌شود. در روایتی از افسانهٔ «شاه حسود»[۱۰۶] که با عنوان «هالو هیبض» در فراهان اراک ثبت شده است، موضوع کتاب و حرمت آن در میان عامهٔ مردم به زیبایی بازتاب یافته است. هالو هیبض همسر زیبارویی دارد که شاه قصد تصاحب او را دارد. شاه با راهنمایی وزیر خود تصمیم می‌گیرد هالو را به سفر بی‌بازگشتی بفرستد، اما زن هالو با استفاده از کتابی که در خانه داشته راه و چاه این سفر را به شوهر خود نشان می‌دهد و هالو موفق از سفر باز می‌گردد. شاه برای بار دوم سفری خطرناک‌تر در پیش پای هالو می‌گذارد اما این بار نیز کتاب به کمک وی می‌آید[۱۰۷]. در مثل‌های منظوم که برای کودکان گفته می‌شود نیز به اهمیت کتاب اشاره شده است: قیچی دادم به خیاط/خیاط به من قباداد/ قبا رو دادم به ملا/ملا به من کتاب داد[۱۰۸].

موضوع کتاب و کتاب‌خوانی و همچنین دانش خواندن و نوشتن در سایر گونه‌های ادب شفاهی ما نیز بازتاب دارد. کتاب موضوع بسیاری از چیستان‌های فارسی است[۱۰۹]. افزون بر کتاب عناصر مرتبط با آن مانند قلم و کاغذ نیز موضوع تعدادی از چیستان‌های

فارسی است[۱۱۰]. کتاب، قلم و کاغذ حتی در چیستان‌هایی که در میان روستائیان و عشایر ما رایج است، به چشم می‌خورد[۱۱۱]. در لالایی‌ها نیز از فرستادن کودک به ملا یا مکتبخانه یاد شده است[۱۱۲]. در *دوبیتی‌ها* نیز از «ملا بودن» معشوق، نامه نوشتن برای او و خواندن کتاب عشق سخن رفته است[۱۱۳]. در هیچ‌یک از انواع ادب شفاهی اقوام بدوی که به لحاظ تاریخی دیرتر وارد مرحلهٔ تمدن شده است، این بازتاب‌ها دیده نمی‌شود. البته نیازی به گفتن نیست که این موضوع کاملاً نسبی است. این موضوع را باید در چارچوب میزان دوری و نزدیکی اقوام بدوی به مظاهر تمدن بررسی کرد.

ج ـ سازمان سیاسی جامعه

ساختار حکومت در جوامع قبیله‌ای سلسله مراتب ساده‌ای دارد. در این‌گونه جوامع یک نفر به عنوان رئیس قبیله یا دست بالا شورایی از ریش سفیدان وجود دارد. برای نمونه در میان «پاسیاهان» که مشهورترین قبایل سرخ‌پوست دشت هستند یک نفر در نقش رئیس همه فعالیت‌ها را اداره می‌کرد[۱۱۴]. پیش از اسلام در میان قبایل عرب نیز رئیس عشیره همه کاره بود[۱۱۵]. چنین ساختاری در قبایل بدوی عرب این قرن نیز وجود داشت. در گزارشی که ویلفرد تسیجر از اقامت ۷ سالهٔ خود (۱۹۵۱-۱۹۵۸م) از جنوب عراق یعنی منطقه هورالعظیم منتشر کرده مؤید این موضوع است. تصویری که از شیخ قبیله در این منطقه ارائه شده است، ناظر بر این است که وی در آنِ واحد نقش‌های حاکم سیاسی، قاضی و زندانبان را ایفا می‌کرد[۱۱۶]. این موضوع در افسانه‌های اقوام بدوی کاملاً بازتاب یافته است[۱۱۷]. بر خلاف آنچه گفته شد در افسانه‌های ایرانی، ما با جامعه‌ای روبه‌رو هستیم که از ساختار حکومتی پیچیده‌ای برخوردار است. پادشاه، وزیراعظم، وزیران دست چپ و دست راست، شاهزاده و پهلوان نمودهایی از این پیچیدگی هستند. در افسانه‌های متأخرتر با شخصیت‌های دیگری مانند قاضی، داروغه، میرغضب و کاتب مواجه می‌شویم. هریک از این مناصب مابه‌ازای مشخصی در جامعهٔ ایرانی داشته است.

وجه دیگری از پیچیدگی سازمان جامعه که در ادبیات شفاهی ایران بازتاب خود را نشان می‌دهد، تعین و تشخص کشوری خاص به نام ایران است که درعین‌حال مردم آن با سایر ملت‌ها و کشورها دارای علایق و مناسبات متفاوتی هستند. این علایق و مناسبات

ضمن آنکه می‌تواند دوستانه یا خصمانه باشد در عرصه‌های متفاوت جریان دارد. علاوه بر این، در افسانه‌های ایرانی مسافرت به کشورهای دیگر اعم از واقعی و افسانه‌ای مانند چین و ماچین، هندوستان، حلب، شام و یمن موضوعی است بسیار طبیعی که به‌گونه‌ای مداوم با آن روبه‌رو هستیم. برای نمونه در افسانه‌ای به نام «شاهزاده ابراهیم و فتنهٔ خون‌ریز»، شاهزاده ابراهیم که پسر پادشاه ایران است بر دختر شاه چین عاشق می‌شود. پادشاه ایران به‌ناچار وزیر را به همراه شاهزاده به چین می‌فرستد[۱۱۸].

یکی از موضوعات اصلی داستان‌های حماسی ایران دفاع از سرزمینی معین به نام ایران و جنگ با دشمنان آن است. هرچند این داستان‌ها در ردیف ادبیات کتبی قرار دارد، اما روایت‌های شفاهی آنها نیز در میان مردم بسیار رایج است. حتی در این زمینه روایت‌هایی شفاهی وجود دارد که متن مکتوبی از آنها در دست نیست که از جملهٔ آنها می‌توان به طومارهای نقالان و روایت‌هایی اشاره کرد که در کتاب ۳ جلدی *فردوسی نامه* آمده است. وجود چنین موضوع‌هایی در ادبیات شفاهی ایران مبین سطوح معینی از تکامل جامعه است، که از یک سو گذار قبایل پراکنده را به هیأت یک کشور (هویت سیاسی معین)، از سوی دیگر ارتباط با سایر هویت‌های سیاسی یعنی جهان خارج را نشان می‌دهد. چنین مواردی در ادبیات شفاهی اقوام بدوی به چشم نمی‌خورد. برای مثال در افسانه‌های آنها با خانواده‌های گسترده یا دست بالا قبایل نسبتاً بزرگ روبه‌رو هستیم. در میان سرخ‌پوستان چنین قبایلی متناسب با فصول سال به دسته‌های کوچک‌تر تقسیم می‌شوند و در موقعیتی دیگر مجدداً به هم می‌پیوندند. مجموعهٔ مناسبات درون این قبایل ضرورت ارتباط با سایر قبایل را ایجاب نمی‌کند[۱۱۹]. در میان اعراب بدوی نیز قبیله، واحد سیاسی به شمار می‌آمد. آنها با یکدیگر جابه‌جا شده، و در کنار هم سکونت می‌کردند. یک قبیله به‌ندرت مدتی طولانی در جای معینی سکونت می‌کرد. آنها همواره از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر در حال کوچ بودند[۱۲۰]. یکی از ویژگی‌های اقوام ابتدایی بیگانه‌پرهیزی آنهاست. این بیگانه‌پرهیزی به قوم‌مداری می‌انجامد. قوم‌مداری به این مفهوم است که مردم اجتماعات سادهٔ خود را مدار یا محور انسانیت می‌دانند. بر این اساس بیگانگان سزاوار خواری و آزار و مرگ هستند. در نظر این‌گونه افراد هرکس به زبانی غیر از زبان آنها سخن گوید، فرومایه است[۱۲۱]. این‌گونه جوامع به حفظ نژاد و

نسب اهمیت داده[۱۲۲] و بر خلاف مردم شهرنشین تا حد امکان از مبادله و آمیزش با دیگران دوری می‌کنند[۱۲۳]. مفهوم «دیگران» بسیار وسیع است و به همهٔ افرادی اطلاق می‌شود که خارج از قبیلهٔ خود باشند. این موضوع در داستان عاشقانهٔ *لیلی و مجنون* به خوبی مشهود است. وقتی پدر لیلی با خواستگاری قیس عامری مخالفت می‌کند پدر قیس و بزرگان قبیله به او می‌گویند وقتی در قبیلهٔ خود صد آشنا داری، «بیگانه چرا همی پرستی؟»[۱۲۴]. ادبیاتی که در این‌گونه جوامع شکل می‌گیرد بیشتر وصف جنگ‌هایی است که قبایل با یکدیگر کرده‌اند. یکی از موضوع‌های اصلی داستان‌های باقی مانده از دوران عرب جاهلی جنگ‌های قبیله‌ای است[۱۲۵]. به گفتهٔ حنا فاخوری داستان «عنتره» ــ که برخی پژوهشگران از آن به عنوان «ایلیاد عرب» یاد می‌کنند ــ سرشار از این‌گونه جنگ‌هاست[۱۲۶].

د ــ تقسیم اجتماعی کار

یکی از تفاوت‌های جوامع بدوی با جوامعی که از تمدنی دیرینه برخوردار است، میزان گستردگی تقسیم اجتماعی کار است. در جوامع اخیر معمولاً مشاغل و حرفه‌های مختلف را به صورت تخصصی، توسط افراد و گروه‌های متفاوت انجام می‌گیرد. این موضوع طبیعتاً در آفرینش‌های ادبی این جوامع بازتاب می‌یابد. در افسانه‌های ایرانی وجود شخصیت‌هایی مانند پینه‌دوز، آهنگر، نجار، خیاط و به‌ویژه تاجر موضوعی بدیهی است. اما در افسانه‌های اقوام بدوی یا تنوع پیشه‌ها نیست یا تنوع بسیار محدودی به چشم می‌خورد. در حقیقت هرچه جامعه بدوی‌تر باشد تقسیم کار نیز تنوع چندانی ندارد؛ البته چنین موضوعی طبیعی می‌نماید، زیرا برای نمونه در جامعه‌ای که مبتنی بر شکار است و تولید یا مازاد تولید وجود ندارد و انسان‌ها آنچه را به‌دست می‌آورند خود مصرف می‌کنند، مبادلهٔ حرفه‌ای، تجارت و بازرگانی نیز نمی‌تواند وجود داشته باشد.

هـ ــ کیفیت ارتباط با طبیعت

ویژگی مهم و بارز ادبیات شفاهی اقوام بدوی طبیعت‌گرایی آنهاست. این موضوع را به ویژه در افسانه‌ها و اساطیر آنها می‌توان مشاهده کرد. این طبیعت‌گرایی از کیفیت

زندگی و نوع ارتباط آنها با طبیعت سرچشمه می‌گیرد. شیوهٔ زندگی و معیشت اقوام بدوی ارتباطی یک به یک و کاملاً مستقیم با طبیعت محل زندگی آنها دارد. هرچقدر زندگی انسان‌ها بدوی‌تر باشد تأثیرپذیری آنها از طبیعت بیشتر است. مثلاً سرخ‌پوستان به‌ویژه آنهایی که در شمال آمریکا زندگی می‌کردند مقهور طبیعت بوده‌اند؛ به سبب کمبود پوشش گیاهی در منطقهٔ زندگی خود بیشتر به شکار و ماهیگیری وابسته بوده‌اند. گروهی از آنها نه فقط برای رفع گرسنگی، بلکه برای پوشاک خود و نیز تأمین خیمه و خرگاه و حتی برای زینت‌آلات خویش به شکار و به ویژه شکار بوفالو وابسته بودند[۱۲۷]. آغاز و انجام زندگی به شکار مربوط می‌شد، قحطی یا خشکسالی در میان آنها به مفهوم کمیابی یا نبودن شکار بود و همین موضوع باعث کوچ آنها می‌شد. این موضوع در افسانه‌های آنها بازتاب روشنی دارد. بر اساس یکی از این افسانه‌ها در محل زندگی گروهی از سرخ‌پوستان به یک‌باره گله‌های بوفالو ناپدید می‌شوند. مردان قبیله بدون شکار به چادرها برمی‌گردند. قحطی دامن‌گیر قبیله می‌شود «جز آنکه چشم به‌راه بوفالوها باشند یا انتظار مرگ بکشند چاره دیگری نبود»[۱۲۸]. اما رئیس بوفالوها، گله را به سمت استقرار قبیله می‌کشاند تا اعضای قبیله از گرسنگی نمیرند. این بن‌مایه در افسانه‌ای دیگر تکرار می‌شود. در این افسانه بوفالویی گوشتش را به انسان‌ها هدیه می‌کند تا امکان ادامهٔ زندگی یابند[۱۲۹].

طبیعت و شیوهٔ معیشت این مردم در انتخاب همسر نیز نقش مؤثری داشته است. در یکی از افسانه‌ها، مادری می‌گوید «دخترم باید با یک شکارچی ازدواج کند تا ما هیچ کم و کسری در زندگی نداشته باشیم»[۱۳۰]. این موضوع همچنین در اشعاری که سرخ‌پوستان برای توصیف ویژگی‌های مثبت قهرمانان خود سروده‌اند، منعکس است: «شجاع بود و از هیچ چیز نمی‌ترسید. او پسر من بود. شکارچی بزرگی بود. هنرمند بزرگی بود»[۱۳۱]. قهرمان افسانه‌های این‌گونه اقوام نیز سخت به طبیعت وابسته است. او با جانوران حرف می‌زند، جانوران هم حرفش را می‌فهمند و با او سخن می‌گویند و شیوه‌های مقابله با مشکلات را نشانش می‌دهند. قهرمان می‌تواند به شکل حیوان درآید یا در میان آنها پنهان شود. او خودش غالباً حیوان است یا انسانی است که شکل حیوانی هم دارد مثل گرگ پیر، آدم خرس‌نما، زن عنکبوت[۱۳۲]. این وضعیت را در افسانه‌های

بومیان استرالیا نیز می‌توان مشاهده کرد مانند افسانه‌های «بیریون سراب‌ساز»، «بورای کانگورو و ...»، «گیگر گیگر» و «بیلبر و مایرو»[۱۳۳].

طبیعت‌گرایی، عوامل طبیعی، موجودات و حیوانات شکاری حتی در نام‌گذاری انسان‌ها و القاب آنها نیز بازتاب یافته است. مثلاً رؤسای قبایل سرخ‌پوست القابی مانند «روباه خاکستری»، «مار آبی»، «گرگ» و از این قبیل دارند. این‌گونه اسامی و القاب در میان اعراب بدوی نیز وجود دارد. مثلاً، در میان عرب‌های هور جنوب عراق نام‌هایی مانند «جحیش» (کره‌خر)، «خنزیر» (گراز نر)، «ضبع» (کفتار)، «بکور» (گراز ماده) چندان غیرعادی نیست[۱۳۴]. این موضوع از زاویهٔ بازتاب اعتقادات توتمی در افسانه‌ها نیز قابل بررسی است. در حقیقت در افسانه‌های اقوام بدوی وجود اعتقادات توتمی عریان‌تر است. درصورتی‌که این‌گونه اعتقادات را باید با باریک‌اندیشی در افسانه‌های ملل متمدن تشخیص داد.

در مقابل این طبیعت‌گرایی، افسانه‌ها و اساطیر ایرانی بیشتر به مناسبات میان انسان‌ها می‌پردازند. از سوی دیگر قهرمانان اساطیر و افسانه‌های ایرانی در وجه غالب خود پادشاهان، شاهزادگان و پهلوانانی هستند که هیأتی کاملاً انسانی دارند. در این افسانه‌ها و اساطیر انسان در برابر طبیعت موجودی دست و پا بسته نیست. او پس از کشف اتفاقی آتش با استفاده از آن، آهن را از سنگ خارا جدا می‌کند و سپس آهنگری را رواج می‌دهد[۱۳۵]. بعد از آن به کشاورزی می‌پردازد، حرفه‌ای که در کشوری مانند ایران مستلزم آبیاری و سازمان‌دهی خاص است. و به این ترتیب دست به تغییر طبیعت می‌زند و کاشانه و امکانات بهداشتی «چو گرمابه و کاخ‌های بلند»[۱۳۶] برای خود فراهم می‌کند. این موارد همه از مظاهر تمدن هستند و در اساطیر و افسانه‌های اقوامی که به صورت بدوی زندگی می‌کنند به چشم نمی‌خورد.

آیین‌های اجتماعی و ادبیات شفاهی

در هر جامعه‌ای ادبیات شفاهی ارتباط مستقیمی با مراسم و آیین‌های اجتماعی دارد. بیشتر این مراسم و آیین‌ها ادبیات خاص خود را دارد. اهمیت این موضوع به اندازه‌ای است که برخی از پژوهشگران در این باره به افراط گراییده‌اند، مثلاً فریزر در بخش‌های

زیادی از کتاب خود در پی اثبات این موضوع است که در روایت اسطوره‌ای را با یک آیین طلب حاصلخیزی کشتزار مربوط کند و سپس نتیجه بگیرد که با گذشت روزگاران اسطوره از آیین‌ها جدا می‌شود و به طور مستقل به سنت شفاهی راه می‌یابد؛ سپس به انواع متفاوت ادبیات شفاهی تبدیل می‌شود.

آیین‌ها و مراسم گوناگونی را که در میان هر قوم و ملتی وجود دارد «فولکلور مراسمی» می‌نامند و آنرا به ۳ دستهٔ فولکلور موسمی یا تقویمی، فولکلور سوگ و فولکلور سور تقسیم می‌کنند. فولکلور موسمی یا تقویمی به مجموعه مراسمی گفته می‌شود که هر سال کم‌وبیش در تاریخ معینی برگزار می‌شود. فولکلور سوگ و سور نیز آداب و مراسمی است که خانواده‌ها در سوگواری‌ها و شادی‌های خود اجرا می‌کنند. هر یک از این بخش‌ها ادبیات ویژهٔ خود را دارد که می‌توان آنها را ادبیات مراسمی نامید. از میان این ۳ بخش، فولکلور موسمی و به تبع آن ادبیات همراه آن به ویژه در جامعهٔ ایران بسیار متنوع و گسترده است. زیرا مردم ما هم بر اساس تقویم خورشیدی و هم تقویم قمری آداب، مراسم و آیین‌های فراوانی اجرا می‌کنند. آداب و مراسمی که بر اساس تقویم خورشیدی برگزار می‌شود ریشه در باورهای پیش از اسلام ایرانیان دارد، مانند جشن‌های نوروز، سده، یلدا، مراسم باران‌خواهی، مراسم کوسه و جشن‌های محصول. آنچه بر اساس تقویم قمری انجام می‌شود از اعتقادات اسلام بر آمده است، مانند آداب و مراسم رمضان، مراسم محرم، عیدهای قربان، فطر و مبعث. نکتهٔ بسیار با اهمیت در این باره، تداخل تعداد فراوانی از آداب پیش از اسلامی ایرانیان با اعتقادات دورهٔ اسلامی است، مانند خواندن دعای مخصوص تحویل سال در عید نوروز. مورد دیگر برگزاری سفره‌های نذری است که اساس آنها به فرهنگ ایران پیش از اسلام مربوط می‌شود[۱۳۷]. اما برخی از آنها کاملاً با باورهای اسلامی مردم منطبق شده است. آیین‌ها و مراسم موسمی فرهنگ مردم ایران همراه با انواع گوناگون ادبیات شفاهی برگزار می‌شود (نک: ادامهٔ مقاله).

انواع ادب شفاهی

مقولهٔ «انواع ادبی» همچون سبک‌شناسی و نقد ادبی از مباحثی است که در چارچوب نظریهٔ ادبی قرار می‌گیرد[۱۳۸]. هدف و موضوع بحث انواع ادبی طبقه‌بندی آثار ادبی است.

طبیعتاً این تقسیم‌بندی بر اساس ویژگی‌های عامی که در میان هر دسته از آثار ادبی وجود دارد، انجام می‌گیرد. این کار موضوع نقد آثار ادبی و شناخت آنها را تسهیل می‌کند[۱۳۹]. اهمیت نظریهٔ انواع ادبی در نزد برخی پژوهشگران مانند باختین به اندازه‌ای است که گفته‌اند: «بوطیقا باید با مطالعهٔ نوع ادبی آغاز کند» یا اینکه سبک‌شناسی باید به سبک‌شناسی انواع تبدیل یابد[۱۴۰]. همین اهمیت باعث شده بود که ارسطو *رسالهٔ فن شعر* را به بحث دربارهٔ انواع ادبی اختصاص دهد. دانشمندان اروپایی از زمان ارسطو تاکنون، عمدتاً آثار ادبی را بر اساس معنی و مواد تشکیل دهندهٔ آنها تقسیم‌بندی کرده‌اند. در ایران از قدیم ادبیات را به دو بخش کلی شعر و نثر تقسیم می‌کردند و سپس بی‌آنکه توجه ویژه‌ای به نثر کنند، بحث خود را روی شعر متمرکز می‌کردند؛ شعرها را نیز از طریق تفاوت قوالب آنها طبقه‌بندی می‌کردند، مانند مثنوی، قصیده و غزل. آنچه در این میان مغفول واقع می‌شد معنی و مواد تشکیل دهندهٔ آثار ادبی بود. این‌گونه تقسیم‌بندی را ــ که از ادبیات عرب گرفته شده بود[۱۴۱] ــ می‌توان غیرعلمی‌ترین طبقه‌بندی آثار ادبی می‌توان به شمار آورد[۱۴۲]. زیرا «شعر و نثر را نمی‌توان عنوان دو نوع ادبی متمایز دانست»[۱۴۳]. نثر فقط شامل آثار ادبی نمی‌شود و بر بسیاری از مطالب دیگر که جنبهٔ ادبی ندارد، نیز اطلاق می‌شود. افزون بر این اگر فقط شکل و ساختمان سخن را در نظر بگیریم، آثار منظوم فراوانی را می‌توان نشان داد که ویژگی تخیلی در آنها به چشم نمی‌خورد، یعنی «تأثیری در نفس ندارند»؛ اما در مقابل آثار غیرمنظومی وجود دارد که دارای چنین اثری است[۱۴۴]. این دیدگاه امروزه نیز کم‌وبیش وجود دارد و در برخی از کتاب‌های دانشگاهی ما به‌کار گرفته می‌شود[۱۴۵]. در افغانستان نیز که میراث فرهنگی مشترکی با ما دارد، این‌گونه تقسیم‌بندی‌ها إعمال می‌شود[۱۴۶]. اما مشکل فقط این‌گونه تقسیم‌بندی نیست بلکه مشکل دیگر تمرکز اندیشمندان گذشتهٔ ما بر فنون و دقایق شعر و شاعری، قوالب شعری و ریزه‌کاری‌های آن و درعین‌حال بی‌توجهی مفرط به نثر ادبی است. نگاهی عمومی به کتاب‌هایی که در تاریخ ادبیات ایران دربارهٔ «علوم ادبی» نوشته شده‌اند، مانند *المعجم* شمس قیس رازی یا *عراضة‌العروضیّین*[۱۴۷] همه مؤید این مطلب است. در این‌گونه کتاب‌ها کمترین توجهی به نثر به مفهوم واقعی آن، یعنی نثر داستانی و تخیلی صورت نگرفته است. آنگاه هم که به نثر و موازین آن پرداخته‌اند

مربوط به فنی بوده است که کاتبان دربارها به آن نیاز داشتند. چنین دیدگاهی حتی در کتاب‌هایی مانند *قابوس‌نامه* و *چهارمقاله* نیز بازتاب یافته است. نویسندهٔ *قابوس‌نامه* باب ۳۵ کتاب خود را به «رسم شعر و شاعری» و باب ۳۹ آنرا «در آیین کاتب و شرط کاتبی» اختصاص داده است. نظامی عروضی نیز مقالهٔ اول کتاب خود را به دبیری و مقالهٔ دوم آنرا به شعر اختصاص داده است. برای نمونه در این‌گونه کتاب‌ها درحالی‌که با دقت تفاوت «قطعه» با «قصیده»[۱۴۸] یا انواع «مسمط» مانند «مسمط‌المختصر» و «مسمط ترجیعی» توضیح داده شده است[۱۴۹]. اما هیچ تفاوتی میان انواع گوناگون روایی به چشم نمی‌خورد و کلمات داستان، قصه، حکایت، مَثَل و تمثیل اغلب مترادف یکدیگر به‌کار رفته است[۱۵۰].

این جریان کم‌وبیش تا چند دههٔ پیش، روند اصلی در ادبیات رسمی ما تشکیل می‌داد. فقط در سال‌های اخیر، در ادبیات رسمی ما از یک سو نسبت به نثر ادبی، حساسیت ایجاد شده و برخی کوشیده‌اند گونه‌های ادبیات داستانی ما را توضیح دهند[۱۵۱] و از سوی دیگر تلاش‌هایی در نقد و بازخوانی تقسیم‌بندی‌های گذشتگان از شعر و ارائهٔ دیدگاه‌های جدید در این‌باره صورت گرفته است[۱۵۲]. مجموعهٔ آنچه گفته شد بر حوزهٔ مطالعات ادبیات شفاهی ما نیز تأثیر گذاشته است. اگر به این موضوع توجه شود که ادبیات شفاهی در دانشگاه‌های ایران فاقد جایگاه شایسته و بایستهٔ خود بوده است و نیز توجه داشته باشیم که فولکلور و ادبیات شفاهی در جامعهٔ ما همیشه جزئی از مردم‌شناسی به شمار رفته است، تأثیرات فضای فرهنگی پیش‌گفته بر مطالعات و پژوهش‌های این حوزه و به‌ویژه نپرداختن به مقولاتی مانند نوع‌شناسی ادب شفاهی بهتر درک خواهد شد.

اکنون به شرح انواع ادب شفاهی در ایران می‌پردازیم، اما پیش از آن باید به دو نکتهٔ نظری توجه کرد: اول اینکه برخلاف نظریه‌های قدیم، امروزه انواع ادبی را نمی‌توان به‌طور کامل از هم مجزا کرد، زیرا انواع روی هم تأثیر می‌گذارد، و ای بسا نتیجهٔ این تأثیرگذاری ایجاد انواع جدید باشد[۱۵۳]. مانند غزل داستان‌های *دیوان شمس* که از ابتکارات و ابداعات مولوی در غزل‌سرایی است[۱۵۴] و در دیوان کمتر شاعری دیده می‌شود[۱۵۵]. در *غزلیات شمس* تعداد ۸۹ قصهٔ کوتاه و بلند وجود دارد[۱۵۶]. به این نوع ابتکاری که از آن با عنوان «غزل روایی» نیز یاد کرده‌اند[۱۵۷] بدیع نویسان قدیم ما اشاره‌ای

نکرده‌اند[۱۵۸]. از سوی دیگر، باید توجه داشت که برخی آثار ادبی اگر از دیدگاهی، به یک نوع نزدیک باشد، ممکن است از دیدگاهی دیگر به نوعی دیگر شبیه باشد. ازاین‌رو تقسیم‌بندی‌های ادبی در مواردی جنبهٔ قراردادی به خود می‌گیرد[۱۵۹]. این موضوع در ادب شفاهی مصداق بیشتری دارد. سیپک معتقد است انواع ادبیات فولکلوریک را از یکدیگر به‌طور کامل نمی‌توان تفکیک کرد[۱۶۰]. نکتهٔ دوم این است که هر چند نظریهٔ ادبیات و از جمله «انواع ادبی» مباحثی عام و جهانی است باید توجه داشت که فرهنگ‌های متفاوت انواع متفاوت روایت‌های مردمی دارند[۱۶۱]. مثلاً نوع حماسه در میان برخی از اقوام وجود ندارد، زیرا ایجاد چنین نوعی مستلزم وجود جامعه‌ای با اقتصاد و فرهنگی پویا است که بر بستر آن اشرافیتی نیرومند، جنگاور و پیروزمند شکل بگیرد تا بتوانند به صورت شاهان و دلاوران حماسی در این‌گونهٔ ادبی ظاهر شوند[۱۶۲]. طبیعی است که همهٔ جوامع چنین وضعیتی را نداشته‌اند. با توجه به سنت شفاهی ریشه‌دار در ایران، ادبیات شفاهی در کشور ما بسیار متنوع است. برخی از انواع آن مانند اسطوره، افسانه، مَثَل و دوبیتی بسیار قدیمی و برخی مانند ماشین‌نوشته‌ها نوین هستند. از منظری دیگر در ادبیات شفاهی ایران انواعی مانند افسانه وجود دارد که امروزه به علت تغییرات و تحولات فرهنگی و اجتماعی جامعه، نسبت به گذشته رواج کمتری دارند و در مقابل، انواع دیگری هستند که فناوری‌های جدید رواج آنها را بیشتر کرده است؛ از جملهٔ این انواع، لطیفه‌ها هستند که سرعت نقل و انتقال آنها و نیز گسترهٔ این نقل و انتقال، به سبب استفاده از گوشی تلفن همراه یا اینترنت، قابل مقایسه با گذشته نیست.

برخی از انواع ادبیات شفاهی را به دلیل وجوه مشترکی که با هم دارند، در یک گروه می‌توان طبقه‌بندی کرد، مانند انواع ادبیات داستانی یا روایی که انواعی مانند اسطوره، افسانه و لطیفه را شامل می‌شود؛ یا انواع ادبیات نمایشی که شامل نقالی، تعزیه، پرده‌خوانی، تخت حوضی، سخنوری و بازی‌های زنانه می‌شود. بخشی دیگر مانند دوبیتی‌ها، رباعی‌ها و تصنیف‌ها را با عنوان اشعار شفاهی می‌توان تقسیم‌بندی کرد. انواع دیگری نیز مانند چیستان، مثل، دعا و دشنام هست که از یک سو در این گروه‌بندی قرار نمی‌گیرد و از سوی دیگر نیز با هم وجوه مشترکی ندارند. برخی از پژوهشگران در کنار ادبیات داستانی و ادبیات نمایشی، از گروهی دیگری زیر عنوان «ادبیات

غیرداستانی» نام برده‌اند، و انواعی را که در دو گروه اول قرار نمی‌گیرند، با عنوان اخیر تبویب کرده‌اند. ازاین‌رو «ادبیات غیرداستانی» از نظر آنها شامل شعر، مَثَل، چیستان، متلک، دعاها، اوراد و کنایات و اصطلاحات می‌شود[۱۶۳]. برخی از پژوهشگران تاجیک، آنچه را بلوکباشی «ادبیات غیر داستانی» نامیده است، با عنوان «ادبیات خُرد» تبویب کرده‌اند. «خُرد» در این تقسیم‌بندی در مقابل «کلان» یا بزرگ قرار می‌گیرد و ناظر بر آثاری است که از نظر حجم کوچک است[۱۶۴]. در نوشتهٔ حاضر ابتدا انواعی را که در گروه‌های داستانی، نمایشی و اشعار شفاهی می‌توان تبویب کرد بررسی می‌کنیم سپس سایر انواع را توضیح خواهیم داد.

الف ـ ادبیات داستانی

به آثاری گفته می‌شود که علاوه بر ویژگی تخیلی، «داستان» نیز در آنها روایت شود؛ به همین دلیل آنرا ادبیات روایی نیز می‌گویند. برخی از پژوهشگران ادبی، ادبیات داستانی را فقط شامل داستان‌های منثور می‌دانند[۱۶۵] از نظر آنها منظومه‌های غنایی و بزمی نظیر *ویس و رامین* فخرالدین اسعد گرگانی و *خسرو و شیرین* نظامی در این گروه قرار نمی‌گیرد[۱۶۶]. اما برخی دیگر از پژوهشگران همهٔ آثار داستانی اعم از نثر و نظم را در ردیف ادبیات داستانی قرار داده‌اند[۱۶۷]. در بررسی حاضر، ما از روش اخیر پیروی کرده‌ایم. بخش اصلی ادبیات داستانی فارسی در حوزهٔ ادب رسمی یا تألیفی حالت منظوم دارد، و همان‌گونه‌که پیش از این گفته شد نثر به مفهوم واقعیِ آن یعنی نثر تخیلی در ادبیات رسمی گذشته ایران بسیار کم است. حتی کتاب‌هایی مانند *مرزبان نامه*، *فرائدالسلوک* و *کلیله و دمنه* اگرچه ظاهراً موضوع آنها داستان است، در واقع بیشتر به نثر علمی نزدیک است و هدف آنها آموزش در زمینه‌های متفاوت است و از تخیل که ویژگی نثر داستانی است بسیار فاصله دارد. تعداد زیادی از این آثار درعین‌حال ویژگی سرگرم کنندگی نیز ندارد.

فوشه‌کور ضمن آنکه *کلیله و دمنه*، *سندبادنامه* و *مرزبان‌نامه* را در دریف «نصیحة الملوک»ها طبقه‌بندی می‌کند[۱۶۸] *مرزبان‌نامه* را نمونهٔ زیبای تمامیِ سنت اندرزگویی به سلاطین می‌داند[۱۶۹] و معتقد است وراوینی حکایات کتاب خود را با همهٔ آنچه خاطره

آدمی آن روزگار دربارهٔ محتوای سنتی نصیحةالملوک»ها کسب کرده بود، انباشته است[۱۷۰]. وقتی کتاب‌های «داستان» این وضعیت را داشته باشد، طبیعتاً وضعیت حکایات کتاب‌هایی مانند *سیاست‌نامه*، *قابوس‌نامه*، *نصیحةالملوک*، *آداب‌الحرب‌الشجاعة* و سایر کتاب‌هایی از این دست روشن‌تر می‌شود. البته در میان کتاب‌های منثور ادبیات گذشته فارسی گاه آثاری نیز به چشم می‌خورد که نویسنده در آن به فنون داستان‌پردازی توجه کرده است. مانند حکایت مرد حلواگر[۱۷۱] با برخی حکایات *فرج بعد از شدت* از جمله حکایت مزنه زن مروان[۱۷۲] که بسیاری از ویژگی‌های ادبیات داستانی به مفهوم واقعی را دارد، به‌گونه‌ای که میرصادقی آنها را نزدیک به داستان‌های کوتاه امروزی می‌داند[۱۷۳]. اما از این زاویه وضعیت ادبیات داستانیِ شفاهی کاملاً به عکس ادبیات رسمی است. زیرا اولاً بخش اصلی ادبیات داستانی شفاهی به نثر است و داستان‌های منظوم در این حوزه به لحاظ کمی قابل مقایسه با داستان‌های منثور نیست. ثانیاً، جنبه‌های «عاطفی، تخیلی و هنری» در نثر داستانی شفاهی بسیار قوی‌تر است، و نخستین هدف داستان‌سرا سرگرم کردن و به هیجان و شگفت‌افکندن خواننده و شنونده است و او اگر هم اهداف فلسفی و تربیتی داشته باشد آنرا در درجه‌های بعد قرار می‌دهد[۱۷۴]. این بخش از ادبیات ما انواع متعددی را شامل می‌شود و درعین‌حال بسیار گسترده است. به‌گونه‌ای که هم از نظر حجم و هم از نظر مضامین و بن‌مایه‌ها با سایر انواع ادب شفاهی قابل مقایسه نیست. به‌رغم این تنوع و گستردگی تاکنون دربارهٔ وجوه تمایز این انواع و نیز معیار تقسیم‌بندی آنها بحث چندانی صورت نگرفته است. حتی برخی از پژوهشگران با نظرات معینی عملاً این تنوع را بسیار محدود می‌بینند[۱۷۵]. محجوب ادبیات داستانی شفاهی را به دو دسته کلی تقسیم‌بندی می‌کند؛ یک گروه که به صورت شفاهی نقل می‌شود و روایت آن بیشتر در عهدهٔ زنان و خاصه زنان سالخورده است و مخاطبان آنها بیشتر کودکان است. دستهٔ دیگر شامل داستان‌هایی است که ثبت دفتر شده و در کتابی تدوین گردیده است[۱۷۶]. وی که مطالعات خود را برگروه اخیر متمرکز کرده بود، آنها را نیز به دو دسته تقسیم می‌کند، یک دسته که در اماکن عمومی و قهوه‌خانه‌ها از روی آنها نقل گفته می‌شود و گروه دیگر که فقط برای خواندن هستند و مورد استفادهٔ نقالان قرار نمی‌گیرد[۱۷۷]. محجوب در جایی دیگر داستان‌های عامیانهٔ فارسی را از منظری دیگر به

۸ گروه تقسیم می‌کند که به صورت مختصر عبارت است از: داستان‌های تخیلی محض مانند امیر ارسلان، ملک بهمن و نوش‌آفرین، داستان‌های تاریخی مانند رموز حمزه و اسکندرنامه، داستان‌های دینی مانند خاورنامه، داستان‌های دینی ـ تاریخی مانند مختارنامه، داستان‌های عاشقانه مانند چهار درویش و سلیم جواهری، داستان‌های حیوانات مانند خاله سوسکه، موش و گربه، و داستان‌هایی که بر اساس احادیث و روایات ساخته شده است، مانند عاق والدین[۱۷۸]. محجوب تقسیم‌بندی دیگری نیز بر اساس منشأ داستان‌ها انجام داده است. براهنی بی‌آنکه وارد جزئیات شود، همهٔ ادبیات داستانی قبل از مشروطیت را، اعم از *کلیله و دمنه* تا *سمک عیار*، حکایت می‌نامد و با ذکر ویژگی‌هایی برای این حکایات، آنها را از ادبیات داستانی معاصر متمایز می‌کند[۱۷۹]. در حقیقت، وی قصد بررسی ادبیات شفاهی را ندارد. میرصادقی نیز از همان منظر براهنی، ادبیات داستانی فارسی را به دو دوره پیش و پس از مشروطیت تقسیم کرده است، و آنچه مربوط به پیش از مشروطیت است، اعم از افسانه، سرگذشت و کتاب‌هایی مانند *کلیله و دمنه*، *سمک عیار*، *ابومسلم‌نامه* را «قصه» می‌نامد[۱۸۰] و آنها را به دو دستهٔ کلی قصه‌های کوتاه عامیانه و قصه‌های بلند عامیانه تقسیم می‌کند. وی دربارهٔ قصه‌های کوتاه وارد بحث نمی‌شود، اما قصه‌های بلند را به سه گروه تقسیم می‌کند[۱۸۱]. آنچه در تقسیم‌بندی‌های براهنی و میرصادقی مشخص است، عدم تمایز میان ادبیات شفاهی و کتبی است. محجوب نیز فقط آن دسته از ادبیات شفاهی داستانی را که مکتوب شده است، مورد بررسی قرار داده است. در سال ۱۳۶۵ش، امیدسالار در مقاله‌ای با عنوان «اصطلاحات فرهنگ مردم در زبان فارسی» برای نخستین بار از نگاه فولکلورشناسی انواع ادبیات داستانی شفاهی را مورد توجه قرار داد و براساس نظرات فولکلورشناس آمریکایی، ویلیام باسکم، انواع مذکور را در سه گروه طبقه‌بندی کرد: گروه اول شامل آن دسته حکایات است که در آغاز زمان یا پیش از آفرینش روی داده است و دربارهٔ آفرینش پدیده یا مخلوقی سخن می‌رانند و محتوای آنها از نظر راوی مقدس محسوب می‌شود. وی برای این گروه اصطلاح اسطوره را به‌کار می‌گیرد. گروه دوم را شامل حکایاتی می‌داند که وقایع آن در همین جهان صورت گرفته، زمان رویدادهای آنها گذشتهٔ تاریخی است، شخصیت‌های اصلی آنها آدمیان هستند و برخی از آنها از نظر راوی مقدس و برخی دیگر

هیچ‌گونه جنبهٔ احترام مذهبی ندارد، و سرانجام اینکه موضوع آنها مهاجرت‌های قومی، جنگ‌ها، اعمال پهلوانان، وجه تسمیهٔ جاها، پادشاهان، سیرت مقدسین و دراویش است. وی این گروه را معادل Legend انگلیسی قرار داده و اصطلاح داستان را برای آنها به‌کار گرفته است. گروه سوم حکایاتی است که اولاً بی‌زمان بوده و مطالب آنها صرفاً برای سرگرمی گفته می‌شود و هیچ‌گونه جنبهٔ مذهبی یا حقیقی ندارد و شخصیت‌های آنها مطلقاً جنبهٔ خیالی» دارد ممکن است آدمی یا غیرآدمیزاد باشد. وی برای این گروه اصطلاح افسانه را که از نظر او معادل Folktale است پیشنهاد می‌کند. وی درعین‌حال برای هر سه گروه اصطلاح عام حکایت را به کار گرفته است[۱۸۲]. به نظر می‌رسد این پیشنهاد می‌تواند مبنای مناسبی برای بحث علمی در جهت نوع‌شناسی ادبیات شفاهی ایران و تعیین اصطلاحات مربوط به آن باشد. بی‌تردید در این بحث علمی برخی از ابهامات آن رفع خواهد شد. از جمله این ابهامات می‌توان به نمونه‌هایی اشاره کرد که در گروه دوم جای گرفته است، برای مثال *حسین کرد شبستری* یا داستان رستم و سهراب با «داستان»هایی که دربارهٔ وجه تسمیهٔ جاها[۱۸۳] گفته می‌شود اولاً به لحاظ ساختاری کاملاً متفاوت است، و ثانیاً هدف از روایت آنها نیز با یکدیگر فرق می‌کند.

بلوکباشی ضمن استفاده از اصطلاح ادبیات عامه به‌جای ادبیات شفاهی آنرا به سه گروه کلی ادبیات داستانی، ادبیات غیرداستانی و ادبیات نمایشی تقسیم می‌کند. وی ادبیات داستانی را شامل اسطوره، قصه، حکایت (روایت) و مثل می‌داند سپس توضیح می‌دهد که: مهم‌ترین بخش آثار داستانی را قصه‌ها تشکیل می‌دهد. وی قصه‌ها را «از لحاظ موضوع به‌گونه‌هایی چند مانند تاریخی و نیمه‌تاریخی، قهرمانی یا شهسواری، عاشقانه، اخلاقی و پندآموز، رمزی و رازگونه، جن و پری، حیوانات، خنده‌آور و طنزآمیز، تمثیلی، تخیلی و سحر و جادویی طبقه‌بندی می‌کند[۱۸۴]. مقالهٔ بلوکباشی بسیار فشرده نوشته شده است به‌گونه‌ای که انواع مذکور و اصطلاحات مربوط به آنها توضیح و تشریح نشده است. ازاین‌رو، نمی‌توان تفاوت‌های این انواع را از دیدگاه نویسنده تشخیص داد و به همین دلیل هم دربارهٔ آن قضاوت قطعی نمی‌توان کرد.

اسماعیلی ادبیات داستانی گذشتهٔ فارسی، اعم از شفاهی و کتبی را به داستان، حکایت، قصه، تمثیل، مَثَل، افسانه و اسطوره تقسیم کرده است. وی روایت‌های بلند مکتوب مانند

حمزه‌نامه، ابومسلم‌نامه و داراب‌نامه را داستان، روایت‌های کوتاه و مکتوب را حکایت و روایت‌های شفاهی کوتاه که ساختاری یک خطی و ساده دارد قصه می‌نامد.

او اصطلاح «مَتَل» را برای روایت‌های کتبی ساده و کوتاه که حاوی آموزش نکته‌های اخلاقی است و شخصیت‌های اصلی آنها جانوران هستند به کار گرفته است. از نظر وی اصطلاح افسانه نیز باید به روایت‌های تخیلی محض و غلوآمیزی گفته شود که برای بزرگ‌نمایی زندگی و کارنامه شخصیت‌های تاریخی و ملی و همچنین چهره‌های قدیسین نقل می‌شود[۱۸۵]. این تقسیم‌بندی در مواردی سوال برانگیز است، مثلاً اگر یکی از الزامات «مَتَل» کتبی بودن آن است، این سوال پیش می‌آید که برای آن دسته از روایت‌های شفاهی که مانند روایت‌های *کلیله و دمنه* است چه اصطلاحی باید به کار گرفت؟ از سوی دیگر بسیاری از روایت‌هایی که «شخصیت‌های اصلی آن اختصاصاً جانوران‌اند»[۱۸۶] به صورت تمثیل نیز به‌کار می‌روند. در چنین صورتی آیا «تمثیل» نامیده می‌شوند یا «متل»؟

اکنون و پس از این توضیحات انواع روایی را در حوزهٔ ادبیات شفاهی شرح می‌دهیم:

افسانه

از گونه‌های مهم ادب شفاهی است که از زمان‌های دور در میان همهٔ اقوام و ملت‌ها رایج بوده است. برخی آنرا مشهورترین و مردمی‌ترین گونهٔ ادب شفاهی دانسته‌اند[۱۸۷]. این گونهٔ ادبی در حیات معنوی مردم نقش فراوانی داشته است[۱۸۸]. در نقاط مختلف ایران اصطلاحات متفاوتی برای افسانه وجود دارد که از جمله «اوسنه» و «اوسانه» در خراسان و پخش‌هایی از مازندران، «قصه» در شیراز و نقاط جنوبی ایران، «شوقات» در اراک، «اوسون» در خور و بیابانک و «متل» در کهگیلویه و بویراحمد[۱۸۹]. در کتاب‌های فرهنگ فارسی معانی و مترادفات فراوانی برای افسانه ذکر شده است. قصه، سرگذشت و حکایت گذشتگان، اساطیر، حدیث، استعاره، حرف‌های دروغ و بی‌پایه، مشهور و شهرت یافته، و تمثیل[۱۹۰]. اما افسانه به‌عنوان یک گونه یا نوع ادبی تعریف متفاوتی دارد. در یک تعریف کلی می‌توان گفت افسانه گونه‌ای از ادب داستانی (روایی) شفاهی است که ساختار خاصی دارد، بر جعل واقعیت استوار است، بی‌زمان بوده و ضمن آنکه کارکرد آموزشی دارد، برای سرگرمی گفته می‌شود[۱۹۱]. افسانه‌ها در سراسر جهان با جملات و عبارات

قالبی همراه هستند. این عبارات قالبی در ابتدا، انتها و ضمن نقل افسانه بیان می‌شود[۱۹۲]. عبارات قالبی در افسانه‌های ایرانی بسیار متنوع است[۱۹۳]. اما معروف‌ترین جملهٔ آغازین افسانه‌های ایرانی «یکی بود یکی نبود» و مشهورترین جمله پایانی آنها «قصهٔ ما به‌سر رسید کلاغه به خونه‌ش نرسید» است. از هر افسانه به دلیل آنکه شفاهی نقل می‌شود، روایت‌های متعددی وجود دارد[۱۹۴]. زمان افسانه‌گویی به مؤلفه‌های متفاوتی از جمله نوع معیشت، وضعیت اقلیمی و ویژگی‌های فرهنگی هر قوم و ملتی بستگی دارد. در بسیاری از نقاط جهان از جمله در حوزهٔ فرهنگ و تمدن ایرانی، افسانه‌گویی در شب‌ها و به ویژه شب‌های زمستان انجام می‌گرفت. ابن‌الندیم گزارش کرده که شب‌ها برای اسکندر افسانه می‌گفتند[۱۹۵]. در هفت پیکر نیز از افسانه‌گویی شبانه شاهدخت‌ها برای بهرام گور سخن به میان آمده است[۱۹۶]. شهرزاد نیز شب‌ها برای شهریار افسانه‌گویی می‌کند[۱۹۷].

طبقه‌بندی افسانه‌ها

افسانه‌ها از تنوع فراوانی برخوردار است. ازاین‌رو پژوهشگران آنها را طبقه‌بندی می‌کنند تا امکان بررسی آنها آسان‌تر شود[۱۹۸]. شیوهٔ طبقه‌بندی در میان پژوهشگران یکسان نیست. برخی بر اساس درون‌مایه و برخی بر اساس شخصیت‌ها، افسانه‌ها را طبقه‌بندی کرده‌اند. پژوهشگران متفاوت هریک این معیارها را به شیوه‌های مختلفی به‌کار گرفته‌اند و به نتایج مختلفی نیز رسیده‌اند[۱۹۹]. یکی از مشهورترین انواع طبقه‌بندی که بر اساس درون‌مایه صورت گرفته است، مربوط به نمایندگان مکتب تاریخی ــ جغرافیایی است. این طبقه‌بندی را نخستین بار آنتی آرنه (۱۸۶۷-۱۹۲۵م) فولکلورشناس فنلاندی در سال ۱۹۱۰م انجام داد. این فهرست بر اساس افسانه‌های کشورهای اروپای شمالی تدوین شده بود. بعدها استیث تامپسون ویرایش گسترش یافته‌ای از آنرا ابتدا در سال ۱۹۲۸م و سپس در سال ۱۹۶۱م منتشر کرد که به فهرست آرنه / تامپسون معروف شد. تامپسون افسانه‌های کشورهای دیگری را که در سطح ملی طبقه‌بندی شده بودند در ویرایش اخیر خود منظور کرده بود. در این فهرست افسانه‌های ایرانی جایی نداشت. اولریش مارتسولف بر اساس همین ویرایش افسانه‌های ایرانی را طبقه‌بندی کرده

است[۲۰۰]. در سال ۲۰۰۴م فولکلورشناس آلمانی، هانس اوتر ویرایش جدیدی از فهرست آرنه / تامپسون منتشر کرد که بسیار کامل‌تر از ویرایش قبلی است. در این ویرایش افسانه‌های ایرانی مورد توجه قرار گرفته است، که ویراستار با استفاده از کتاب مارتسولف آنها را در چاپ خود منظور کرده است[۲۰۱]. در این نوع طبقه‌بندی هر افسانه با یک شماره رمز (کد) معین شده است. این شماره‌ها از ۱ تا ۲۴۰۰ را شامل می‌شود. ابتدا افسانه‌ها به چند گروه بزرگ تقسیم می‌شود، و به هریک از این گروه‌ها شماره‌های پیوسته و مسلسلی اختصاص می‌یابد. در ویرایش اوتر طبقه‌بندی به صورت زیر انجام گرفته است که اندکی با ویرایش پیشین متفاوت است: ۱ تا ۲۹۹ افسانه‌های حیوانات، ۳۰۰ تا ۷۴۹ افسانه‌های سحرآمیز، ۷۵۰ تا ۸۴۹ افسانه‌های مقدسین، ۸۵۰ تا ۹۹۹ افسانه‌های واقع‌گرا یا نوولی، ۱٬۰۰۰ تا ۱٬۱۹۹ افسانه‌های دیو ابله، ۱٬۲۰۰ تا ۱٬۹۹۹ افسانه‌های خنده و لطیفه‌ها، ۲۰۰۰ تا ۲٬۳۹۹ افسانه‌ها قالبی (فرمولی). البته هریک از این گروه‌ها خود به گروه‌های جزئی‌تری تقسیم می‌شود. مثلاً گروه نخست به گروه‌هایی مانند «حیوانات وحشی»، «حیوانات وحشی و خانگی»، «حیوانات وحشی و انسان» تقسیم شده است.

به این طبقه‌بندی انتقاداتی وارد شده است. از جمله اینکه عناصری از یک زیرگروه در زیرگروه دیگر هم یافت می‌شود و گروه‌های فرعی گاه با یکدیگر هم‌پوشانی دارد. پراپ نمونه‌هایی از این تداخل‌ها را در نقد مختصر از این طبقه‌بندی در ارتباط با زیر گروه‌های افسانه‌های سحرآمیز نشان داده است[۲۰۲]. انتقاد دیگری که می‌توان بر این طبقه‌بندی وارد کرد مربوط به گروه «افسانه‌های خنده‌دار» است. در این گروه افسانه‌های خنده‌دار و لطیفه‌ها در کنار هم قرار گرفته است. درصورتی‌که لطیفه از نظر ساختاری با افسانه کاملاً متفاوت است. به‌رغم این انتقادها و انتقادهای دیگری که بر این نوع طبقه‌بندی وارد است، این شیوه در میان پژوهشگران فرهنگ مردم سراسر جهان مقبولیت فراوانی یافته است. علت این موضوع بیش از هر چیز کاربردهای عملی این شیوه در پژوهش‌های تطبیقی است. یکی از پژوهشگران به درستی گفته است که در بررسی‌های تطبیقی به‌کارگیری این شیوه اجتناب‌ناپذیر است[۲۰۳]. به نظر می‌رسد ضرورت به‌کارگیری این شیوه در برخی پژوهش‌ها نیازی به استدلال نداشته باشد اما در عین‌حال باید گفت

تأیید این ضرورت تباینی با تقسیم‌بندی‌های دیگر به ویژه در سطوح ملی ندارد.

شیوهٔ دیگر طبقه‌بندی افسانه‌ها مربوط به مکتب ساختارگرایی است که در این زمینه با نام ولادیمیر پراپ، فولکلورشناس روسی، پیوند خورده است. وی برای این کار ۱۰۰ افسانهٔ سحرآمیز روسی را انتخاب کرد و مورد پژوهش قرار داد. پراپ ضمن تلاش برای شناسایی عناصر ثابت و متغیر در افسانه‌های سحرآمیز به این نتیجه رسید که هرچند شخصیت‌های یک افسانه متغیر است، کارکرد یا خویش‌کاری آنها در افسانه‌ها ثابت و درعین‌حال محدود است. پراپ کارکرد را این‌گونه تعریف می‌کند: «عمل یک شخصیت از اشخاص افسانه که از دیدگاه اهمیتی که در جریان عملیات افسانه دارد، تعریف می‌شود». وی کارکرد را کوچک‌ترین جزء یا واحد سازندهٔ افسانه‌های سحرآمیز می‌داند. پراپ به این نتیجه رسید که در افسانه‌های مورد بررسی بیش از ۳۱ جزء یا کارکرد وجود دارد. البته در همهٔ افسانه‌ها مجموعهٔ این ۳۱ کارکرد وجود ندارد، اما هر تعدادی از این کارکردها وجود داشته باشد ترتیب توالی آنها یکسان است. نتیجهٔ دیگری که پراپ گرفت این بود که دست بالا ۷ شخصیت مختلف در افسانه‌های سحرآمیز وجود دارد[۲۰۴]. پژوهش پراپ در سال ۱۹۲۸م در روسیه منتشر شد، اما به دلیل اوضاع سیاسی آن روز کشور شوروی، قریب ۳۰ سال بعد یعنی در ۱۹۵۸م در غرب ترجمه و منتشر شد. انتشار این پژوهش در غرب که با مقدمهٔ آلن داندس، فولکلورشناس آمریکایی، انجام گرفت، با استقبال فراوانی روبه‌رو شد. داندس خود چند سال بعد ضمن اصلاحاتی در نظریهٔ پراپ آنرا در تجزیه و تحلیل افسانه‌های سرخ‌پوستان آمریکا به‌کار گرفت[۲۰۵]. داندس بر آن بود که نظریهٔ پراپ را نه فقط در انواع روایی فولکلور بلکه در سایر بخش‌های فولکلور مانند رقص‌ها و بازی‌ها نیز می‌توان به‌کار گرفت[۲۰۶]. نظریهٔ پراپ نه فقط در عرصهٔ ادبیات شفاهی، بلکه بر تجزیه و تحلیل ادبیات رسمی نیز تأثیرات فراوانی بر جای گذاشت. کار او نقطهٔ شروع برای چندین نظریه‌پرداز ادبی مانند گرماس، برمون و تودورف بود[۲۰۷]. به نظریهٔ ساختارگرایی پراپ انتقاداتی وارد کرده‌اند. برخی از این انتقادات به چگونگی توالی ۳۱ کارکردی مربوط می‌شود، که پراپ از افسانه‌های سحرآمیز استخراج کرده است. مثلاً گفته شده است که پراپ بعضی کارکردهای افسانه را اشتباهاً در بعضی مقولات نامربوط گنجانیده است[۲۰۸]. انتقاد دیگری که بر این نظریه می‌توان کرد این است

که متن افسانه را جدا از فضای فرهنگی آن بررسی می‌کند. اما جدا از این انتقادات، نظریهٔ پراپ با جرح و تعدیل مورد استفادهٔ تعداد فراوانی از پژوهشگران فرهنگ مردم قرار گرفت. علاوه بر داندس که افسانه‌های سرخ‌پوستان آمریکایی را با این روش تحلیل کرد، باید به ساتو آپو و مارتین کاسمان اشاره کرد که به ترتیب افسانه‌های سحرآمیز فنلاند و شرق مراکش را تجزیه و تحلیل ساختاری کرده‌اند[۲۰۹]. کتاب پراپ ۶۰ سال پس از انتشار اولیه، در ایران ترجمه و منتشر شد. مترجم آن فریدون بدره‌ای، مقدمه‌ای مبسوط دربارهٔ چگونگی شکل‌گیری نظریهٔ پراپ، تأثیرات آن بر افسانه‌پژوهی جهان و برخورد حکومت شوروی با پراپ نوشت. در سال ۱۳۸۴ش پگاه خدیش با تغییراتی در نظریهٔ ریخت‌شناسی پراپ ۱۰۰ افسانهٔ ایرانی را مورد پژوهش ساختاری قرار داد. وی ۳۱ کارکردی را که پراپ تعیین کرده بود به شش جفت کاهش داد و بر اساس این ۶ جفت ضمن استخراج طرح‌های بنیادی و الگوهای افسانه‌های ایرانی، نتایج به‌دست آمده را در جدول‌ها و نمودارهای مختلف نشان داد[۲۱۰]. در ایران به‌جز این پژوهش و پژوهش مارتسولف که پیش از این به آن اشاره شد، تحقیق دیگری دربارهٔ طبقه‌بندی افسانه‌های ایرانی صورت نگرفته است. البته برخی از پژوهشگران در مقاله‌ها یا مجموعه افسانه‌هایی که منتشر کرده‌اند، در این‌باره اظهار نظر کرده‌اند که به‌طور خلاصه به آنها اشاره می‌شود: محسن میهن‌دوست طی چند سال گذشته تعداد فراوانی از افسانه‌هایی را که خود در خراسان گردآوری کرده بود با روش خاصی تنظیم، تبویب و به صورت کتاب‌های مستقل منتشر کرده است که ازجمله کتاب‌های *اوسنه‌های عاشقی*، *اوسنه‌های پهلوانی*، *اوسنه‌های بخت*، *اوسنه‌های خواب* و *اوسنه‌های مکر زنان* را می‌توان اشاره کرد. افشین نادری و سعید موحدی در *شوقات (متل‌ها و قصه‌های مردم استان مرکزی)* برخی از قصه‌ها را تحت عناوین خاصی مانند «قصه‌های شاه عباس»، «قصه‌های نجما» ، «قصه در قصه» و «قصه‌هایی در موضوع تقدیر» آورده‌اند. مؤلفان منظور خود را از این نوع طبقه‌بندی روشن نکرده‌اند و در مورد آن هیچ‌گونه توضیحی نداده‌اند. برای مثال روشن نیست که چرا افسانه‌های مربوط به شاه عباس که اتفاقاً بخش عمدهٔ آنها در «موضوع تقدیر» است، از افسانه‌هایی با عنوان «تقدیر» متمایز شده است. ناهید جهازی در سال ۱۳۸۱ش مجموعه‌ای را با عنوان *افسانه‌های جنوب (بوشهر)* منتشر کرد و افسانه‌های کتاب را

تحت ۱۱ عنوان طبقه‌بندی کرد: افسانه‌هایی با قهرمان مرد قوی، افسانه‌های ملک محمد، افسانه‌های دختران مظلوم، افسانه‌های دختران قوی، افسانه‌های خارکن، افسانه‌های قهرمان ابله، افسانه‌های مسخ انسان به حیوان، افسانه‌های شیطان و سرانجام افسانه‌های امروزی. وی نیز توضیحی دربارهٔ معیارهای طبقه‌بندی خود ارائه نداده است، به استثنای یکی دو مورد به نظر می‌رسد قهرمانان افسانه‌ها مبنای طبقه‌بندی او بوده‌اند. پس از آن باید از کتاب *قصه‌های مردم کازرون* نام برد که حاصل پژوهش میدانی محسن پزشکیان است که پس از مرگ وی، عبدالنبی سلامی آنرا ویرایش و منتشر کرد. ویراستار افسانه‌های کتاب را در ۵ نوع به صورت زیر طبقه‌بندی کرده است: قصه‌های انسانی، قصه‌های دیو و پری ـ جادوگری، قصه‌های مذهبی، قصه‌های انسانی ـ حیوانی و قصه‌های حیوانی. سلامی برخلاف سایرین دربارهٔ طبقه‌بندی خود توضیحات مختصری نیز در مقدمه داده است، اما این توضیحات نیز به روشن شدن مبنای طبقه‌بندی وی کمک چندانی نمی‌کند. او دربارهٔ قصه‌های انسانی ـ حیوانی نوشته است: «در این نوع قصه‌ها، حیوانات نیز چون انسان سخن می‌گویند»[۲۱۱]. این ویژگی را دربارهٔ نوع دیگر افسانه‌های این کتاب یعنی «قصه‌های حیوانات» نیز می‌توان صادق دانست.

تسلیمی، افسانه‌های گیلان را بر اساس محتوا و درون‌مایه به ۹ گروه تقسیم کرده است: افسانه‌های مسخ، تناسخ، قهرمان پوشالی، ازدواج طبقاتی، آدمی و پری، تقدیر، حکمت عوام، سرگرمی‌های لطیفه‌وار، رمانس و افسانه‌های عامیانه (گذر از جهان افسانه، جاهای مختلف). مرور همین عناوین مشخص می‌کند که برخی از آنها مانند آدمی و پری و قهرمان پوشالی نه بر اساس محتوا که بر مبنای شخصیت‌های افسانه طبقه‌بندی شده است.

انواع افسانه‌های ایرانی

بر اساس آنچه گفته شد به نظر می‌رسد تقسیم افسانه‌ها بر اساس موضوع آنها می‌تواند زمینهٔ مناسب‌تری برای مطالعهٔ آنها فراهم کند ازاین‌رو، آنها را در گروه‌های پنج‌گانهٔ سحرآمیز، تمثیلی، عاشقی، واقع‌گرا و خنده‌آور تقسیم می‌کنیم و توضیح مختصری دربارهٔ هر یک ارائه می‌دهیم:

افسانه‌های سحرآمیز

در ایران از این افسانه با عناوینی مانند افسانه‌های جادویی، جن و پری، دیو و پری، پری‌وار و به‌ویژه افسانه‌های پریان یاد می‌شود. تعاریف متفاوتی از این افسانه صورت گرفته است[۲۱۲]. اما در همهٔ این تعاریف یک مؤلفه در این‌گونه افسانه‌ها مشترک است، و آن وجود نیروهای ماوراء طبیعی و شگفت‌انگیز است که قادر به انجام کارهای خارق‌العاده هستند. به اعتقاد پراپ این‌گونه افسانه‌ها ریشه در آیین‌های تشرف و مرگ دارد، البته وی تأکید می‌کند که آیین‌ها در مواردی به صورت واژگونه در افسانه‌های سحرآمیز بازتاب یافته است[۲۱۳]. در این افسانه‌ها واقعیت‌ها با اتکا به تخیل به شکل اغراق‌آمیزی تحریف می‌شود، مشکلات پی‌درپی برای قهرمان افسانه رخ می‌دهد و شخصیتی که او را می‌توان یاور قهرمان نامید، زمینه را برای رفع آنها فراهم می‌کند. این افسانه‌ها برخلاف سایر افسانه‌ها از حیث عناصری که از زندگی واقعی به عاریت گرفته‌اند، فقیر است[۲۱۴]. عناصر تخیل‌آمیز این افسانه با آرزوهای انسان‌ها مرتبط است، مثل آرزوی پرواز. اما مهم‌ترین ویژگی این افسانه‌ها وجود سحر است که بدون آن قهرمان به خواسته‌های خود نمی‌رسد. نبرد میان نیکی و بدی در این افسانه‌ها نمودی عینی و دوچندان دارد[۲۱۵]. شخصیت‌ها و دنیای این افسانه‌ها جعلی است، اما این شخصیت‌ها امور گوناگونی را تجربه می‌کنند که همگی کاملاً انسانی است و همدلی کودکان و بزرگسالان را بر می‌انگیزد[۲۱۶]. شخصیت در افسانه‌های سحرآمیز ایرانی قائم بالذات است. یاور قهرمان در افسانه‌های سحرآمیز ایرانی گاهی پریانی هستند که در جلد کبوتر رفته‌اند[۲۱۷]. گاهی یاور قهرمان خضر است[۲۱۸] و گاهی و در موارد محدودی نیز حضرت علی(ع) این نقش را دارد[۲۱۹].

افسانه‌های تمثیلی (حیوان‌ها)

این افسانه‌ها از رایج‌ترین افسانه‌ها در میان اقوام و ملت‌های متفاوت است. به دلیل حضور مشخص‌تر حیوانات در آنها، در بسیاری از کتاب‌ها و فهرست‌ها با عنوان افسانه‌های حیوانات یا جانوران از آنها یاد شده است. اما، به دلیل آنکه در آنها افزون بر حیوان‌ها شخصیت‌های دیگری مانند انسان، گیاه و حتی جماد نیز هست، عنوان حیوان‌ها برای

آنها جامع و مانع نیست. ویژگی اصلی این افسانه‌ها حالت آموزشی و تعلیمی آنهاست. این جنبهٔ تعلیمی در شکل تمثیلی بیان می‌شود. ازاین‌رو، به نظر می‌آید آنها را می‌توان افسانه‌های تمثیلی نامید. موضوع این افسانه‌ها به قول کاشفی حکمت عملی است[۲۲۰]. منظور از حکمت عملی موضوع‌هایی است مبتنی بر عقل معاش و دنیایی محسوب می‌شود. در این افسانه‌ها از اخلاق غیردنیایی یا اخلاق مبتنی بر عقل معاد یا اخلاق پاکبازانه[۲۲۱] سخنی به میان نمی‌آید. مسائلی که مطرح می‌شود بیشتر از مصلحت‌اندیشی، حزم، مکراندیشی، قناعت و ترک حرص، ترک هوی و هوس، تدبیر[۲۲۲] و چگونگی برخورد با دوست و دشمن است. این افسانه‌ها به دلیل تعلیمی بودن کوتاه است، حوادث محدودی در آنها روی می‌دهد و شخصیت‌های محدودی دارد. بسیاری از این افسانه‌ها روایت مکتوب نیز دارد.

افسانه‌های عاشقی

در حوزهٔ فرهنگ و تمدن ایران افسانه‌های عاشقی رواج فراوانی دارد. این موضوع نشان از علاقهٔ مردم به این‌گونه افسانه‌هاست. به سبب همین علاقه، بسیاری از شاعران فارسی‌زبان با الهام از این افسانه‌ها منظومه‌های دلنشینی را خلق کرده‌اند. مثلاً داستان *خسرو و شیرین* پیش از آنکه نظامی آنرا به نظم درآورد، به صورت شفاهی در میان مردم جاری بود[۲۲۳]. اساس این افسانه‌ها بر عشق دو دلدادهٔ جوان استوار است و همین موضوع باعث گسترش افسانه می‌شود. همه شخصیت‌ها و حوادث افسانه به نوعی با عشق این دو دلداده مرتبط‌اند، به‌گونه‌ای که اگر عشق را از افسانه حذف کنیم ساختار آن دچار اختلال می‌شود. همین موضوع تفاوت این افسانه‌ها را با افسانه‌های دیگری که ممکن است عشق به صورت گذرا در آنها وجود داشته باشد معین می‌کند. افسانه‌های عاشقانهٔ ایرانی به دو دسته تقسیم می‌شود، یکی با پایان خوش و دیگری با پایان غم‌انگیز. بیشتر افسانه‌های عاشقانه ایرانی از نوع اول است. از ویژگی‌های افسانه‌های عاشقانه ایرانی یکی شکل عاشق شدن است، که معمولاً شاهزاده‌ای با دیدن تصویر دختری[۲۲۴] یا شنیدن اوصاف او[۲۲۵] یا در عالم خواب[۲۲۶] عاشق وی می‌شود. دیگر ویژگی مشترک سفر و مهاجرت برای رسیدن به معشوق است که گاهی بسیار دور و دراز می‌شود[۲۲۷]. همچنین فعال

بودن عاشق و معشوق در مواجه با مشکلات از دیگر ویژگی‌های افسانه‌های عاشقانهٔ ایرانی است[۲۲۸]. افزون بر موارد فوق، این افسانه‌ها معمولاً به صورت ترکیبی از نثر و نظم روایت می‌شوند[۲۲۹]. در مقایسهٔ افسانه‌های عاشقانه با منظومه‌های عاشقانه ادبیات رسمی می‌توان گفت که افسانه‌ها بیش از منظومه‌ها حامل بن‌مایه‌های فرهنگ ایران هستند. زیرا ادبیات رسمی ما در این زمینه به شدت متأثر از داستان‌های عاشقانهٔ عربی است.

افسانه‌های واقع‌گرا

این‌گونه افسانه‌ها نسبت به سایر افسانه‌ها با زندگی اجتماعی مردم نزدیکی بیشتری دارد، ازاین‌رو در افغانستان به افسانه‌های سرگذشتی[۲۳۰] یا افسانه‌های کار و زحمت[۲۳۱] و در تاجیکستان به افسانه‌های معیشی یا رئالی معیشی[۲۳۲] معروف است. افسانه‌هایی که دربارهٔ مکر زنان، رشک زن‌پدر، حوادث سفر، احوال دزدان و راهزنان و بازرگانان و روستائیان و سایر مردم از هر زی و پیشه‌ای[۲۳۳] نقل می‌شود از این گروه است. در این افسانه‌ها کار و کوشش و زحمت ستایش می‌شود و تنبلی مذمت. تحسین کار و کوشش به اندازه‌ای می‌رسد که وقتی پادشاه یا پسرش به خواستگاری دختری روستایی می‌روند، دختر از آنها می‌خواهد که پیشه‌ای یاد بگیرند. از دیگر بن‌مایه‌های رایج در این افسانه‌ها تأکید بر استفاده از تجربهٔ زندگی دیگران و به کارگیری پند گذشتگان است[۲۳۴].

افسانه‌های خنده‌آور

در این‌گونه افسانه‌ها نابسامانی‌های اجتماعی، ارتشاء، فریب‌کاری، دورویی، بدقولی، ظلم و مسائلی از این قبیل با زبانی تیز و تند مورد هجو قرار می‌گیرد[۲۳۵]. در این افسانه‌ها معمولاً افرادی که به لحاظ اجتماعی در مراتب پایین قرار دارند مقامات حکومتی مانند قاضی، وزیر و حتی پادشاه را با زیرکی مورد تمسخر قرار می‌دهند. کچلی با دروغ‌های شاخ‌دار خود ضمن تمسخر پادشاه، او را مجبور می‌کند که دخترش را به عقد وی در بیاورد، قاضی خیانتکاری مدعی می‌شود اموالی را که به او سپرده شده موش خورده است. مرد زرنگی (در برخی روایت‌ها بهلول) کاری می‌کند که پادشاه او را به سمت شاه موشان منصوب کند. سپس با این بهانه که قصد کیفر موش‌ها را دارد شروع به ویران کردن

خانهٔ قاضی می‌کند، تا اینکه او مجبور می‌شود اموال امانتی را پس دهد[۲۳۶]. بخشی از افسانه‌های خنده‌آور هنوز هم در میان مردم نقل می‌شود[۲۳۷].

لطیفه

از قدیم رایج‌ترین گونه‌های ادب شفاهی مردم ایران لطیفه بوده است. امروزه نیز کمتر مجلس و محفلی را می‌توان سراغ گرفت که در آن لطیفه‌ای نقل نشود. علاقهٔ فراوان مردم ایران به لطیفه‌گویی و ساختن مضامین طنزآمیز حتی از مسائل و پدیده‌های جدی جامعه به اندازه‌ای است که به گفتهٔ یکی از ایران‌شناسان کمتر ملتی را می‌توان سراغ گرفت که مانند ایرانیان به این نوع ادبی علاقمند باشد[۲۳۸]. این موضوع بیش از هر چیز به روان‌شناسی اجتماعی مردم ما و گذشتهٔ اجتماعی و سیاسی آنها مربوط می‌شود. لطیفه در لغت مؤنث لطیف است و در فرهنگ ما لطیف به معنی ظریف، نازک، خوش‌نما، زیبا، نیک‌منظر، پسندیده، دلپذیر، خوش‌طبع، مهربان، پرمهر، نرم، خوش‌خو، سخن مبهم و سخن پوشیده آمده است. لطیفه را نیز گفتاری نرم و کلامی مختصر در غایت حسن و خوبی تعریف کرده‌اند[۲۳۹]. اما از نظر گونه‌شناسی ادبی تعریف‌های متفاوتی از آن ارائه شده است. در آثار ادبی فارسی گاهی به جای حکایت نغز و شیرین و گاهی به معنی بذله و سخن باریک نمکین به‌کار رفته است[۲۴۰]. بر همین اساس صاحب *کشاف اصطلاحات‌الفنون* دربارهٔ آن گفته است. لطیفه نکته‌ای است که آنرا در نفوس تأثیر باشد، به‌طوری‌که موجب انشراح صدر و انبساط قلب گردد[۲۴۱]. برنارد شاو لطیفه را کوتاه‌ترین قطعهٔ ادبی می‌نامد که نویسندهٔ آن مشخص نیست[۲۴۲]. در یکی از درس‌نامه‌های تاجیکی در تعریف لطیفه آمده است نقل کوتاهی است که در مدت کمی گفته می‌شود و با خنده به پایان می‌رسد[۲۴۳]. در *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی* به روایت داستانی مفرح و کوتاهی گفته شده که دربارهٔ شخص یا واقعه یا وضعیت یا موقعیتی باشد[۲۴۴]. توجه به این تعاریف دو نکته را مشخص می‌کند: یکی کوتاه و مختصر بودن و دوم خنده‌دار بودن لطیفه‌ها؛ این موارد هرچند برای لطیفه لازم است، کافی نیست. زیرا شوخی، فکاهی و بذله نیز همین ویژگی‌ها را دارد[۲۴۵]. آنچه لطیفه را از گونه‌های اخیر متمایز می‌کند، در نوع خنده یا به عبارت دقیق‌تر موضوع مورد خنده است. لطیفه یکی از جلوه‌های

طنز است. در طنز بیش از هر چیز مسائل اجتماعی مورد نظر است. این نوع خنده را باید خندهٔ تلخ نامید. پژوهشگری این نوع خنده را گریهٔ متبسم نامیده است. گریه‌ای که بنا به وضعیت اجتماعی و فرهنگی امکان بروز به‌صورت هق هق ندارد و به همین دلیل نابسامانی‌های جامعهٔ انسانی را دست‌افشان و پای‌کوبان قاه قاه می‌زند[۲۴۶].

در تعریف برنارد شاو به یکی از ویژگی‌های لطیفه یعنی نامشخص بودن نویسنده یا آفرینندهٔ آن اشاره شده است که خود یکی از ویژگی‌های ادبیات شفاهی است. ویژگی دیگر لطیفه زبان و لحن آن است که مانند سایر گونه‌های ادب شفاهی منطبق با زبان گفتاری است. این نکته‌ای است که بسیاری از پژوهشگران حوزهٔ طنز از قدیم تاکنون با تعبیرهایی مانند «غیرفصیح و عامیانه»[۲۴۷] یا «زبان روان و عامه فهم»[۲۴۸] بر آن تأکید کرده‌اند. اهمیت این نکته به اندازه‌ای است که گفته‌اند اگر لحن جدی جایگزین زبان گفتاری شود محتوای آن «درهم شکسته و تحریف می‌شود»[۲۴۹]. سایر ویژگی‌های لطیفه عبارتند از: کوتاه بودن آنها محدود بودن شخصیت‌ها که دست بالا دو یا سه نفر را شامل می‌شود، به جای کنش بیشتر بر گفتگو استوار است[۲۵۰]، و تمرکز بر یک جنبهٔ معین از حادثه یا واقعه. براساس آنچه گفته شد، لطیفه را می‌توان این‌گونه تعریف کرد: جلوه‌ای از طنز شفاهی که کوتاه است، شخصیت‌های محدودی دارد و اساس نقل آن بر گفتگوی شخصیت‌ها استوار است. توجه دقیق به این تعریف مشخص می‌کند که لطیفه دو لایهٔ دارد: لایهٔ بالایی یا آشکار که سبب خنده و سرگرمی می‌شود و لایهٔ زیرین یا پنهان که کاستی‌های اجتماعی را افشا می‌کند. این جنبه‌ها کاملاً به هم مربوط است. خندهٔ ناشی از نقل لطیفه هرچند خنده‌ای تلخ است، اما از لحاظ روان‌شناسی اجتماعی باعث کاهش هیجانات و فشارهای عصبی شده و زمینهٔ مناسب‌تری برای تحمل رنج‌های اجتماعی فراهم می‌کند.

لطیفه‌های ایرانی دربارهٔ موضوع‌های مختلفی با زمینه سیاسی، اجتماعی و فرهنگی است. در این میان تابوهای جنسی و مذهبی جایگاه ویژه‌ای دارد. این‌گونه تابوها از دیرباز مورد توجه لطیفه‌پردازان ما بوده است. مسائلی که در لطیفه‌های ایرانی بیان می‌شود هر یک مظاهری از طرز تفکر، احساس، عاطفه و عکس‌العمل جامعهٔ ما نسبت به این موضوعات است[۲۵۱]. مهم‌ترین شخصیت‌های لطیفه‌های ایرانی عبارت است از بهلول،

جوحی یا جحی، که بعدها و در ۱۵۰ سال گذشته به ملا نصرالدین تبدیل شد، کریم شیره‌ای دلقک دربار ناصرالدین و برخی دیگر از دلقک‌های درباری مانند کل عنایت دلقک دربار شاه عباس. در کنار این افراد و در گوشه و کنار ایران برخی شخصیت‌های محلی بوده و هستند که به عنوان شخصیت‌های لطیفه‌های محلی از آنها می‌توان نام برد، مانند آشیرعلی در منطقهٔ بختیاری، کاکان در شهرستان یاسوج، یوزباشی در اصفهان، برجعلی در لرستان، حسین شاه‌جوپاری در کرمان، محمدجافر (جعفر) در کرمانشاه، حج محمد سرچهی در چهارمحال و بختیاری، محمد ملا مولود و شریف گابه‌گا در مهاباد و علی خندان در سقز.

داستان‌های سنتی

پژوهشگران ایرانی و ایران‌شناسان غربی برای این گونهٔ ادبی اصطلاحات مختلفی مانند داستان عامیانه[۲۵۲] داستان بلند عامیانه[۲۵۳] داستان و رمان[۲۵۴] قصه‌های نقالان[۲۵۵]، هوس‌نامه[۲۵۶]، رمانس عامیانه[۲۵۷]، داستان، به‌کار گرفته‌اند. در این میان فقط رهنما، امیدسالار و اسماعیلی دلایل خود را برای اصطلاح مورد استفاده خویش و اختلاف آنرا با سایر انواع ادبی توضیح داده‌اند[۲۵۸]. پژوهشگران تاجیک نیز اصطلاح نثر روایتی را برای آن به‌کار می‌برند[۲۵۹]. همان‌گونه‌که دیگران نیز گفته‌اند این‌گونهٔ ادبی شباهت‌های فراوانی به رمانس‌های غربی دارد[۲۶۰]. ازاین‌رو برای درک بهتر داستان‌های سنتی ایران به عنوان یک گونهٔ ادبی مستقل شرح برخی وجوه مشترک و نیز تفاوت‌های آنها با رمانس‌های غربی ضروری به نظر می‌رسد. فرای با استناد به اینکه ساختار چنین متن‌هایی طی سده‌های متوالی دچار تغییر زیادی نشده است، نتیجه می‌گیرد که این نوع محافظه‌کاری نشانه‌ای از وجود یک نوع ادبی پایدار است[۲۶۱]. رمانس امروزه به داستان‌های عامه‌پسند می‌گویند، اما در اوایل سده‌های میانه به زبان‌های بومی جدیدی اطلاق می‌شد که ریشه در لاتین داشت و درعین‌حال در برابر زبان رسمی و عالمانه قرار می‌گرفت[۲۶۲]. پس از مدتی به شعر یا داستانی گفته می‌شد که به جای زبان لاتین به یکی از زبان‌های بومی نوشته می‌شد[۲۶۳]. بنابراین می‌توان گفت یکی از ویژگی‌های رمانس زبان گفتاری مغایر با زبان رسمی است. داستان‌های سنتی ایرانی نیز کم‌وبیش همین ویژگی را دارد[۲۶۴].

رمانس‌های غربی پیش از مکتوب شدن سینه‌به‌سینه و بیشتر در کنار آتش کاروان‌ها یا پشت میز میخانه‌ها نقل می‌شد[۲۶۵]. داستان‌های سنتی فارسی نیز عمدتاً از زبان نقالان در معرکه‌های عمومی نقل می‌شد. در برخی از آنها صراحتاً به این موضوع اشاره شده است. مثلاً در بخشی از سمک *عیار*، راوی برای ادامهٔ نقل خود، از جمع حاضر طلب فیض می‌کند و از آنها می‌خواهد که پنجاه دینار زر یا اگر توانایی ندارند صحنی حلوا به او دهند یا در غیر این‌صورت هر یکی یک بار الحمد از برای جمع کنندهٔ این کتاب بخوانند»[۲۶۶]. یا در *داراب‌نامهٔ* بیغمی چند جا به نقل داستان در حضور دوستان اشاره شده است[۲۶۷]. نکتهٔ دیگری که از آن به عنوان ویژگی مشترک رمانس‌های غربی و داستان‌های سنتی ایران می‌توان یاد کرد موضوع زمان در آنهاست. ساعت‌ها، روزها و سال‌هایی که در چنین متن‌هایی جاری است، مابه‌ازای واقعی در بیرون از داستان، یا جهان واقع ندارد. به تعبیر باختین زمان ماجراجویی مغایر زمان زندگینامه‌ای است. از نظر وی زمان در چنین متن‌هایی فاقد توالی‌های تاریخی، روزمره، زندگینامه‌ای و حتی زیست‌شناختی و تکاملی است[۲۶۸]. به‌رغم آنکه قهرمان زن و مرد داستان سالیان طولانی در فراق هم به‌سر می‌برند، اما به هنگام وصال همان جوانی اولیه را دارند. محجوب نیز این موضوع را در داستان‌های سنتی ایران نشان داده است[۲۶۹]. نکتهٔ دیگر نقش ماجرا یا حادثه در چنین متن‌هایی است. ماجرا عنصر اساسی طرح داستانی در آنهاست. نویسنده به صورت متوالی ماجراهایی را بیان می‌کند. نقل این ماجراها گاهی به شکل بی‌پایانی ادامه می‌یابد[۲۷۰]. بسیاری از این حوادث را که حالت تکراری دارد می‌توان از متن داستان حذف کرد، بی‌آنکه ساختار آن صدمه ببیند. این موضوع در داستان‌های سنتی ایران نیز دیده می‌شود[۲۷۱]. عناصر دیگری نیز مانند جدایی دو دلدادهٔ جوان، محفوظ ماندن معجزه‌آسای پاکدامنی قهرمان دختر، سفر به سرزمین‌های دور و پنهان کردن جنسیت خود از سوی قهرمان در رمانس‌های غربی وجود دارد[۲۷۲] که مصادیق فراوانی از آنها را در داستان‌های سنتی ایرانی می‌توان نشان داد. اما در کنار این تشابهات، داستان‌های سنتی ایرانی عناصر خاص خود را نیز دارد. که به برخی از آنها اشاره می‌شود:

۱. برخلاف رمانس‌های غربی که در آنها «نوعی کناره‌گیری از جامعه» وجود دارد[۲۷۳]، داستان‌های سنتی فارسی، به‌ویژه داستان‌هایی که پیش از دورهٔ صفویه تدوین شده‌اند،

بسیاری از پدیده‌های اجتماعی را در خود بازتاب می‌دهد. مثلاً *سمک عیار* شامل بسیار نکته‌ها دربارهٔ اوضاع اجتماعی و اداری و آداب و رسوم و اعتقادات و عادات مردمانی است که در سده‌های پیشین زندگی می‌کردند.[۲۷۴]

۲. بنیاد داستان‌های سنتی فارسی بر تقابل و تخاصم خیر و شر قرار دارد. این تقابل صورت‌های مختلفی دارد. تحرک واقعی داستان از همین تنش زاییده می‌شود[۲۷۵]. داستان با پیروزی قهرمان که سپاه خیر را نمایندگی می‌کند به پایان می‌رسد. این موضوع در داستان‌های مذهبی مانند *ابومسلم‌نامه*، *مختارنامه* و *مسیب‌نامه* به صورت تقابل ایمان و کفر یا نور و ظلمت بازتاب می‌یابد. در اغلب داستان‌ها ساحران، دیوان، جنیان و پریان در کنار نیروهای شر قرار دارند. این نکته به‌ویژه در داستان‌های پهلوانی به‌چشم می‌خورد.

۳. حضور زنان، در داستان‌های سنتی ایرانی، به‌ویژه داستان‌های پیش از دورهٔ صفویه، زنان نقشی فعال و همپای مردان دارند. در *سمک عیار* زنانی مانند روح‌افزای رامشگر، سرخ‌ورد و روزافزون وجود دارد که همپای عیاران و جوانمردان در مبارزه شرکت می‌کنند یا زنانی مانند آبان‌دخت که در میدان‌های جنگ هنرنمایی می‌کنند. در *ابومسلم‌نامه* نیز با زنانی مانند مجلس‌افروز سمرقندی، خوشیدچهر، گلستون، روح‌افزا و سرانجام بی‌بی‌ستی تکل باز مواجه هستیم. زیباترین صحنهٔ عیاری در *ابومسلم‌نامه* مربوط به فرد اخیر است[۲۷۶]. روشنک یا بوران‌دخت نیز در *داراب‌نامهٔ* طرطوسی نقش بسیار بارزی ایفا می‌کند. به‌گونه‌ای‌که بخش اول کتاب را باید روشنک‌نامه نامید.

۴. خواب، در اغلب داستان‌های سنتی ما خواب نقشی ویژه ایفا می‌کند. این‌گونه خواب‌ها نه در تضاد با واقعیت، بلکه در امتداد آن قرار گرفته‌اند[۲۷۷]. بیشتر این خواب‌ها حالت پیشگویانه دارد. برخی از آنها فرد را از امور غیرقابل احتراز آگاه می‌کند[۲۷۸]. مانند خواب خورشیدشاه دربارهٔ فرخ‌روز در *سمک عیار* که تعبیر آن مرگ فرخ‌روز بود[۲۷۹]. برخی دیگر ناظر بر رفع مشکلات قهرمان داستان یا سپاه خیر است. مانند تعداد فراوانی از خواب‌هایی که در *ابومسلم‌نامه* وجود دارد[۲۸۰] یا خواب‌های موجود در داستان سلیم جواهری[۲۸۱]. بیشتر این خواب‌ها، روشن و واضح است و نیاز به خوابگزار ندارد، مانند خواب آبان‌دخت در *سمک عیار*[۲۸۲] یا خواب‌هایی که خردک آهنگر، ابوطاهر صیقلگر و ابوعلی خراط در جریان ساخته شدن تبر ابومسلم می‌بینند[۲۸۳]. این خواب‌ها منطبق

با خواب‌های کهن ایرانی است که در *شاهنامه* به برخی از آنها اشاره شده است. خواب‌های کهن *شاهنامه* نیز از ابهام به دور است و معما گونه نیست[۲۸۴]. مثل به خواب دیدن گودرز، سروش آسمانی را و راهنمایی‌های سروش که چگونه ایرانیان کیخسرو را از توران به ایران بیاورند.

۵. عیاری، این پدیده نیز در اغلب داستان‌های سنتی ما وجود دارد. آنچه در این ارتباط اهمیت دارد، روند نزولی این نقش از لحاظ کیفی است. مثلاً می‌توان نقش سمک را در سمک عیار با مهتر نسیم عیار در اسکندرنامهٔ نقالی مقایسه کرد. درحالی‌که برای سمک نام و ننگ و در خدمت جوانمردان بودن اهمیت دارد، مهتر نسیم فقط در فکر منافع فردی است، تحول شخصیت عیار در این داستان‌ها مؤید تأثیرپذیری ادبیات از تحولات اجتماعی است. در حقیقت وقتی رسم عیاری از زمینهٔ اجتماع ناپدید شد مفهوم ادبی آن نیز به شدت تغییر کرد[۲۸۵].

۶. در آن گروه از داستان‌های سنتی ایرانی که منثور است، راوی یا مؤلف کم‌وبیش و در مواضع معینی که به توصیفات مختلف مربوط می‌شود یک یا چند بیت شعر در متن به‌کار گرفته است. میان آنچه توصیف شده است و مضامین اشعار ارتباطی دقیق وجود دارد، به‌گونه‌ای که گاهی اشعار، توصیفات را کامل می‌کند. اشعار موجود در برخی از داستان‌ها قرینه‌ای است از وجود صورتی قدیمی‌تر از آنکه منظوم بوده است. مثلاً در روایت‌های منثور *بهرام و گلندام* و نیز *گل و هرمز*، راوی یا مؤلف به‌طور مداوم از روایت منظوم آنها استفاده کرده است. صفا با استناد به شعرهای موجود در *فیروزشاه‌نامه* حدس می‌زند که روایت منظوم این داستان در دسترس راوی بوده است,[۲۸۶]

۷. طنز، یکی از ویژگی‌های مهم ادبیات شفاهی طنز موجود در آنهاست. هدف طنزپرداز در این آثار همدلی با عوام‌الناس و امیال سرکوفتهٔ آنهاست. مشخصهٔ بارز این طنز سادگی مضمون و بی‌بندباری و هرزگی در لفظ است[۲۸۷]. ازاین‌رو با طنز موجود در ادبیات رسمی متفاوت است. طنزپرداز کوشش می‌کند با اهانت به طبقات مرفه نوعی التذاذ نصیب طبقات محروم کند[۲۸۸]. هرچند طنز در سایر انواع ادب شفاهی نیز وجود دارد، در داستان‌های سنتی مشخصاً برای تغییر ذائقهٔ خواننده به کار می‌رود. راوی یا مؤلف این داستان‌ها مقام‌های متنفذ دورهٔ خود، مانند قاضی، والی و داروغه را هدف طنز و خنده

قرار می‌دهد[۲۸۹].

با توجه به آنچه گفته شد داستان‌های سنتی ایرانی را باید در کنار سایر گونه‌های روایی ادبیات شفاهی مانند افسانه، لطیفه و قصه، یکی دیگر از انواع این بخش از ادبیات به شمار آورد و در همین چهارچوب آنها را مورد پژوهش قرار داد و طبقه‌بندی کرد.

اسطوره

این گونه را می‌توان قدیمی‌ترین انواع ادبی به‌شمار آورد. اسطوره معرب واژهٔ historia است و در فرهنگ‌های فارسی به معنی افسانه، قصه، سخن پریشان، اباطیل، اکاذیب و داستان‌های بی‌سامان آمده است[۲۹۰].

در زبان یونانی نیز کم‌وبیش چنین مفهومی رایج بوده است. میتوس در کلام یونانیان به معنی افسانه، قصه، گفتگو و سخن بود، اما سرانجام به چیزی اطلاق شد که واقعاً نمی‌تواند وجود داشته باشد به‌گونه‌ای که نخستین فیلسوفان یونانی اسطوره‌های هومری را داستان‌های خیالی و جعلی می‌دانستند[۲۹۱]. اما امروزه به مدد مطالعات اسطوره‌شناسی، انسان‌شناسی و قوم‌شناسی و به‌ویژه مطالعاتی دربارهٔ جوامع بدوی موجود درک متفاوتی از اسطوره ایجاد شده است. براساس این مطالعات، مشخص شده است که اسطوره دربرگیرندهٔ باورهای مقدس انسان در مرحلهٔ خاصی از تطورات اجتماعی بوده است[۲۹۲]. این باورهای مقدس در حقیقت چگونگی ایجاد چیزی و آغاز بودن آنرا روایت می‌کند. عاملان فعال در چنین روایت‌هایی موجودات مافوق طبیعی هستند[۲۹۳]. بنابراین می‌توان گفت اسطوره دین و دانش انسان نخستین و داشته‌های معنوی اوست[۲۹۴].

با تحلیل اسطوره‌ها می‌توان به عقاید و ساخت طبقاتی اقوام باستانی و نیز به علت رفتارهای اجتماعی، فرهنگی و روانی ملت‌ها پی برد[۲۹۵]. با این توضیحات تا حدودی می‌توان به تفاوت اسطوره و افسانه پی برد. افسانه برخلاف اسطوره مقدس نیست. هم کسانی که آنرا روایت می‌کنند و هم مخاطبان می‌دانند که دروغ و ساختگی است. افزون بر این مبارزه‌ای که قهرمان اسطوره انجام می‌دهد در راه تعالی جامعه است، اما مبارزهٔ قهرمان افسانه در راه اهداف فردی است[۲۹۶]. تفاوت دیگر اسطوره و افسانه به زمان وقوع آنها مربوط می‌شود. حوادث افسانه‌ها در زمان نامعینی از گذشته رخ می‌دهد[۲۹۷]. اما

در اسطوره زمان تاریخی وجود ندارد، بلکه زمانی ازلی و ابدی در آن جریان دارد[۲۹۸].

مهم‌ترین منبع اسطوره‌های ایرانی، کتاب *اوستا* ست، که از میان مطالب آن، سرودهایی که خطاب به ایزدان مختلف است، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است[۲۹۹]. افزون بر این، باید به منابع پهلوی مانند *دینکرد*، *بندهشن* و منابع مانوی نیز اشاره کرد. منابع عربی نیز که در سده‌های نخستین اسلامی تألیف شده است، مانند *تاریخ طبری* و ترجمهٔ آن *تاریخ بلعمی*، *اخبارالطوال* و کتاب حمزهٔ اصفهانی از دیگر منابع اسطوره‌شناسی ایرانی است. اما به زبان فارسی *شاهنامه* منبع اصلی روایت‌های اساطیری و حماسی ایران است[۳۰۰]. نگاره‌های بازمانده بر دیواره‌ها، مهرها، سکه‌ها و تصاویر روی ظروف بازمانده از ایران پیش از اسلام و همچنین کتاب‌های نویسندگان یونانی مانند هرودت، گزنفن و کتزیاس نیز در مواردی می‌توانند راهگشای مطالعات اسطوره‌شناسی ایران باشد[۳۰۱]. افزون بر این منابع مکتوب، برخی از روایت‌های اسطوره‌ای همچنان به شکل شفاهی در میان مردم نقل می‌شود، مانند نمونه‌هایی که انجوی دربارهٔ کیومرث، هوشنگ، تهمورث و جمشید ضبط و منتشر کرده است[۳۰۲]. در اساطیر ایران مانند سایر اساطیر از آغاز آفرینش جهان، خلق نخستین انسان و سایر آفریدگان سخن می‌رود. ویژگی عمدهٔ اساطیر ایران ثنویت آن است[۳۰۳]. در برابر هر ایزد یک دیو وجود دارد و در برابر هر کار نیک شرارتی هست یعنی تضاد خیر و شر[۳۰۴]. در این اسطوره‌ها از نبرد اهریمن و یاوران او علیه اهوره‌مزدا و یارانش صحبت می‌شود و اینکه چگونه باید با قربانی کردن، نیروهای خیر را در این مبارزه تقویت کرد. از پاسبانی آب‌ها و گله‌های چهارپایان، از چگونگی باروری زمین و از مبارزه دیو خشکسالی علیه ایزد موکل بر زمین، از اندیشهٔ نیک و مخالفان آن یعنی خشم و آز و بی‌نظمی، و از راستی و شهریاری مطلوب و مخالفان آن یعنی حکومت بد و هرج و مرج سخن می‌رود[۳۰۵]. بازتاب بسیاری از این روایت‌ها به شکل تحریف شده‌ای تاکنون در فرهنگ مردم ما جریان دارد که در این‌باره می‌توان به برخی آیین‌های باران‌خواهی در گوشه و کنار ایران اشاره کرد. نمونهٔ دیگری از این بازتاب را می‌توان در افسانه‌ها و داستانواره‌ها مشاهده کرد، زیرا تقابل خیر و شر ویژگی اصلی و حتمی آنهاست. تحرک واقعی در افسانه‌ها و داستانواره‌ها از همین تنش خیر و شر زاییده می‌شود[۳۰۶].

قصه

بیش از هر چیز یادآوری دوبارهٔ این نکته را ضروری می‌دانم که در میان ادیبان و منتقدان ایرانی اصطلاح قصه، افسانه، حکایت و داستان کم‌وبیش به یک معنی و مترادف هم به‌کار می‌رود. در لغت‌نامه‌ها نیز به همین صورت است به ویژه وقتی سخن دربارهٔ آثار روایی ادبیات شفاهی و نیز ادب گذشتهٔ فارسی باشد این موضوع مصداق بیشتری می‌یابد. در اینجا ما اصطلاح قصه را برای نامیدن یک نوع خاص روایی و جدا کردن آن از سایر انواع روایی در نظر گرفته‌ایم. منظور ما از اصطلاح قصه نوع ویژه‌ای از انواع روایی در ادب شفاهی و کتبی است که مضمون دینی دارد و به قصد پند و اندرز یا ترویج اندیشه‌های دینی نقل می‌شود. ریشهٔ این واژه در زبان عربی از ماده قَصَّ یَقُصُّ گرفته شده که به معنی دنبال کردن چیزی است. این مفهوم به‌تدریج بر کسی اطلاق شد که دنبال گذشته و اخبار پیشینیان رفته و از او با قاص یا قصه‌خوان یاد شده است[۳۰۷]. در کتاب *القصاص والمذکرین*، که در میان آثار پیشینیان از دقیق‌ترین پژوهش‌ها در زمینه قصه و قصه‌خوانی است، اصطلاح قصه‌گو را بر کسی اطلاق می‌کند که اخبار گذشتگان را دنبال می‌کند و با شرح و بسط در قالب قصه روایت می‌کند[۳۰۸]. در قرآن نیز اصطلاح «قصص» بیشتر به مفهوم اخبار گذشتگان به ویژه اخبار پیامبران به‌کار رفته است[۳۰۹]. و جالب آنکه روی پندآموزی از نقل این قصص تأکید شده است[۳۱۰]. به تعبیر درست یکی از پژوهشگران، قصه در قرآن خبری است که با دقت، درستی، حق‌جویی، باورمندی، عبرت‌انگیزی، تدبر و نیکی هم‌ذات است[۳۱۱]. احتمالاً بر همین اساس است که برخی از ادبیان گذشتهٔ ما، هرچند از اصطلاح «قصه» به جای افسانه و حکایت استفاده کرده‌اند، اما برای اخبار پیامبران به‌طور اختصاصی اصطلاح قصه را به کار برده‌اند. *مثنوی* مولوی مصداق بسیار مناسبی برای این گفته است[۳۱۲]. در فهرست آرنه/تامپسون این نوع تحت عنوان افسانه‌های مربوط به اولیا و شخصیت‌های تاریخی و ماجراهای باورنکردنی از سایر انواع جدا شده و شماره ۷۵۰ تا ۸۴۹ به آنها اختصاص یافته است و در آخرین ویرایش تحت عنوان افسانه‌های مذهبی از آنها یاد شده است. درصورتی‌که این نوع ادبی به لحاظ ساختاری، کارکرد، منشأ و نیز افرادی که آنها را روایت می‌کنند با افسانه تفاوت‌های اساسی دارد. بر خلاف افسانه‌ها، هم راوی و هم مخاطب به واقعی بودن ماجراهای این

متن‌ها اعتقاد دارند، حتی اگر حوادثی بسیار تخیلی در آنها نقل شود. همین موضوع ساختار ویژه‌ای به آنها داده است. در هیچ‌یک از این متن‌ها عبارت‌های قالبی که در آغاز و پایان افسانه‌ها آورده می‌شود، مانند «یکی بود یکی نبود» یا «بالا رفتیم ماست بود، پایین اومدیم دوغ بود» به چشم نمی‌خورد؛ قصه بر خلاف افسانه، برای سرگرمی گفته نمی‌شود. بلکه هدف اصلی آن تبلیغ و ترویج اندیشه‌های دینی است[۳۱۳]. بر همین اساس راوی قصه‌ها معمولاً افراد باسواد هستند، و اگر راوی بی‌سواد باشد معمولاً فردی نسبتاً مسن، باتجربه و مجلس‌دیده است. احتمالاً بر همین اساس ابن‌جوزی معتقد است که فقط فرهیختگانی که دانش فراوان دارند مجاز به قصه‌گویی هستند[۳۱۴]. برخلاف افسانه‌ها که بیشتر آنها روایت مکتوبی در ادبیات رسمی ندارد، قصه‌ها عموماً روایت مکتوب دارد. دلیل این موضوع می‌تواند آن باشد که سنت قصه‌گویی در آغاز از طریق پیروان آگاه ادیان آسمانی با هدف ترویج اعتقادات خود انجام می‌گرفت. در جوامع اسلامی قصه‌گویی از زمان خلیفهٔ دوم آغاز شد. این کار را یکی از اصحاب پیغمبر به نام تمیم داری، که پیش از مسلمان شدن مسیحی بود، با نقل اخبار امت‌های پیشین آغاز کرد. ظاهراً او کار قصه‌گویی را از کنیسه‌های شام و وعاظ آن دیار فرا گرفته بود[۳۱۵]. قصه‌خوانی به‌تدریج در جامعهٔ اسلامی گسترش یافت و در دورهٔ معاویه به شغلی دولتی و رسمی مبدل شد. از طرف دولت مواجبی برای قصه‌گویان در نظر گرفته شد و در این ارتباط اصطلاح قاص‌الجماعة به وجود آمد که ناظر بر کسی بود که از طرف حکومت برای قصه‌خوانی منصوب می‌شد و حقوق هم داشت[۳۱۶]. قصه‌خوانی در سراسر امپراتوری اسلامی مورد توجه قرار گرفت. ابن‌جوزی تعدادی از مشاهیر قصه‌خوانان شهرهای مختلف مانند مدینه، بغداد، شام، بصره، ری، نیشابور و بلخ را معرفی کرده است[۳۱۷]. قصه‌خوانان در جلب مردم با هم رقابت هم می‌کردند مَثَل سائر «القاص لا یحب‌القاص» که در جامعهٔ ما بسیار رایج بود و در شعر برخی شاعران ما نیز راه یافته است، ناظر بر همین موضوع است. قصه‌خوانان باید ویژگی‌هایی می‌داشتند که مردم بیشتری را به معرکهٔ خود جلب کنند. از نظر جاحظ قصه‌گو باید ریشی انبوه، صدایی رسا، قیافه‌ای جذاب و لباسی تمیز داشته باشد. او باید به‌گونه‌ای سخن می‌گفت که به محض آنکه اراده می‌کرد اشک از چشمانش سرازیر می‌شد. اگر نابینا بود، اما صدای رسا و گیرایی داشت قصه‌خوان شش دانگی بود[۳۱۸].

برخی از آنها به کارهای عجیبی نیز دست می‌زدند، مثلاً از روغن و زیره بخور به خود می‌دادند که صورتشان زرد به نظر بیاید[۳۱۹]. ابن‌جوزی در کتاب *تلبیس ابلیس* خود بخش زیادی از این ترفندها را نشان داده است[۳۲۰]. قصه‌خوانانی بودند که می‌توانستند به راحتی مردم را تحت تأثیر قرار دهند. از چنین افرادی در جنگ‌ها برای تشجیع مسلمین استفاده می‌کردند[۳۲۱]. با تشدید اختلاف میان مذاهب مختلف قصه‌گویان نیز متناسب با گرایشات مذهبی خود با مردم سخن می‌گفتند. این کار آنها باعث تشدید اختلافات مذهبی می‌شد. اختلافات ناشی از اقدام قصه‌خوانان در دورهٔ عضدالدوله دیلمی به اندازه‌ای رسید که وی طی حکمی قصه‌گویی در مسجد جامع و سرگذرها را منع کرد[۳۲۲]. اقدامات این‌گونه قصه‌خوانان را که به مناقبیان و فضائلیان معروف بودند، نویسندهٔ *النقض* نیز با شرح نقل کرده است. اوج قصه‌خوانی به دورهٔ صفویه می‌رسد. در ابتدای این دوره واعظ کاشفی روایتی داستانی از تاریخ کربلا تحت عنوان *روضة‌الشهدا* نوشت. البته او نخستین کسی نبوده که حادثهٔ کربلا را داستانی کرده اما کار وی نیرومندترین و مؤثرترین اثر ادبی در این‌باره است که به زبان فارسی تدوین شده است[۳۲۳]. قصه‌های این کتاب از دورهٔ صفوی به بعد از طریق اهل منبر تا اعماق جامعه پراکنده شد، بعد از آن کتاب‌های دیگری مانند جوهری تدوین شد که همه آنها به نوعی تقلیدی از کتاب کاشفی بود.

حکایت

در ادبیات شفاهی نقل‌هایی دربارهٔ شخصیت‌های تاریخی، حوادث و نام‌های جغرافیایی وجود دارد که بیشتر جنبهٔ خبری دارد، و از نظر راوی واقعی و حقیقی است، هرچند ممکن است واقعی نیز نباشد[۳۲۴]. مثل مطالبی که دربارهٔ زندگی حافظ در تذکره‌ها آمده یا مانند آنچه در جلد اول *فردوسی‌نامه* دربارهٔ فردوسی از زبان مردم گردآوری شده است. این‌گونه متن‌ها را می‌توان حکایت نامید.

حکایت با سایر گونه‌های ادب شفاهی متفاوت است. زیرا آنچه در حکایت بیشتر مورد توجه است جنبهٔ خبری و اطلاع‌رسانی آن است. به عبارت دیگر، یا جنبهٔ تخیلی ندارد یا اینکه جنبهٔ تخیلی آن بسیار ضعیف است. ساختار آن نیز با سایر گونه‌های روایی تفاوت دارد. پژوهشگران تاجیک اصطلاح «روایت» را برای این‌گونه نقل‌ها به‌کار می‌گیرند. با

توجه به اینکه روایت در زبان گفتاری و نوشتاری ما معانی بسیار متفاوتی از موضوع نقل‌های مذکور دارد، نمی‌تواند اصطلاحی دقیق باشد. ما بیشتر واژهٔ روایت را معادل واژه‌های انگلیسی Version و نیز Narration به‌کار می‌گیریم. مثلاً می‌گوییم از فلان افسانه ۱۰ روایت وجود دارد. با توجه به اینکه یکی از معانی حکایت، سرگذشت است و ما در نقل‌های مذکور در حقیقت بخشی از سرگذشت یکی شخص یا شئ یا مکانی را به اطلاع دیگران می‌رسانیم، به نظر می‌رسد حکایت اصطلاح مناسبی برای آن باشد. دربارهٔ این‌گونهٔ ادبی تاکنون بحث مستقلی در ادبیات شفاهی ایران صورت نگرفته است.

شعر

شعر در ایران سابقه‌ای بسیار طولانی دارد. قدیمی‌ترین سند شعری موجود *اوستا*، کتاب دینی زرتشتیان است. بخش گاهان سرودهٔ زرتشت و یشت‌ها سرودهٔ مغان زرتشتی است. واژهٔ گاثه به معنی شعر و سرود یا گروهی از سرودهای نیایشی است[۳۲۵]. برخی پژوهشگران معتقدند که شعر اوستایی کم‌وبیش همهٔ صنایع معمولی مانند تشبیه، استعاره، ایهام، تنسیق صفات، مبالغه و غیره را دارد. این پژوهشگران سه گونه شعر را در *اوستا* یادآور شده‌اند: درباری، روستایی و رزمی. از نظر آنها شعر روستایی در *یسنا* بسیار طبیعت‌گرا و ساده است و شبیه دوبیتی‌های محلی فارس است[۳۲۶]. از زبان فارسی باستان که در نواحی باختر و جنوب باختری ایران در زمان مادها و هخامنشیان، رایج بود شعری به‌دست ما نرسیده است. البته برخی از پژوهشگران کتیبه‌های باقی مانده از دورهٔ هخامنشیان را که اختصاص به ستایش اهوره‌مزدا دارد، شعر به شمار آورده‌اند[۳۲۷]. یک مورد از چنین ستایش‌نامه‌هایی در ۱۹ سنگ‌نوشتهٔ هخامنشی دیده می‌شود[۳۲۸]. آگاهی‌های ما از شعرهایی که به زبان‌های دورهٔ ایران میانه، به‌ویژه زبان‌های پارتی (اشکانی) و پارسی میانه (پهلوی ساسانی) سروده شده‌اند بیشتر است. از دورهٔ نسبتاً طولانی اشکانیان تنها دو منظومه *یادگار زریران* و *درخت آسوریک* باقی مانده است. که البته هر دو منظومه دچار دست‌خوردگی شده و آمیزه‌ای از پارتی و پارسی میانه است[۳۲۹]. *یادگار زریران* عنوان منظومه‌ای دینی ـ پهلوانی است که موضوع آن جنگ میان ایرانیان و تورانیان برای آیین زرتشت است. آنچه از این متن فعلاً در دست است مربوط به آغاز

سدهٔ ۶م یعنی زمان ساسانیان است و احتمالاً باید از یک یا دو روایت پارتی تصنیف شده باشد[۳۳۰]. *درخت آسوریک* نیز منظومه‌ای است که موضوع آن مناظره‌ای میان درخت خرما و بز است که هریک از این دو برتری‌ها و سودهای خود و ضعف‌های رقیب را برمی‌شمارند. به زبان پهلوی نیز اشعار پراکنده‌ای در میان آثار عربی و فارسی یا به صورت مستقل وجود دارد که می‌توان به سرود کرکوی[۳۳۱] و اندرز بهزاد فرخ‌پیروز[۳۳۲] اشاره کرد. دربارهٔ وزن اشعار پارتی و پارسی میانه ایران‌شناسانی مانند هنینگ، بارتولمه، کریستن‌سن، آندرآس، بنونیست[۳۳۳] و لازار و نیز برخی پژوهشگران ایرانی پژوهش و اظهار نظر کرده‌اند. خانلری دربارهٔ وزن اشعار پهلوی اعتقاد دارد وزن این اشعار مانند اشعار محلی بر کمیت هجاها و تکیهٔ کلمه استوار است[۳۳۴]. تازه‌ترین پژوهش را در این باره ژیلبر لازار با بررسی بخشی از اشعار مانویان انجام داده است[۳۳۵].

پیشینهٔ شعر شفاهی فارسی

از سده‌های اول و دوم هجری اشعاری شفاهی باقی مانده است که ریشه در روزگار ساسانی دارد[۳۳۶]. مهم‌ترین این اشعار عبارت است از ترانهٔ یزید بن مفرغ[۳۳۷]، شعر مردم خراسان در هجو اسد بن عبداللّه[۳۳۸]، شعر منتسب به کیخسرو[۳۳۹]، شعر همای چهرآزاد[۳۴۰]، شعر ابوالینبغی عباس طرخان دربارهٔ سمرقند[۳۴۱]، شعر اردشیر بابکان[۳۴۲]، شعری که مردم بخارا دربارهٔ عشق‌بازی‌های سعید بن عثمان سردار عرب و خوتک خاتون ملکهٔ بخار ساخته‌اند[۳۴۳]. اکنون دربارهٔ برخی از این شعرها شرح مختصری می‌دهیم:

ترانهٔ یزید بن مفرغ

این شعر را که علامه قزوینی قدیم‌ترین شعر فارسی به شمار آورده، ابن‌قتیبه[۳۴۴]، طبری[۳۴۵]، جاحظ[۳۴۶]، ابوالفرج اصفهانی[۳۴۷] و مؤلف *تاریخ سیستان*[۳۴۸] نقل کرده‌اند.

البته در املای شعر و نیز شرح ماجرا در منابع مذکور اختلافاتی وجود دارد. براساس این گزارش‌ها یزید بن مفرغ، از شاعران عرب به دلیل کم‌توجهی‌های عباد بن زیاد حاکم سیستان، نسبت به او روا داشته بود او را هجو کند. عباد یا برادرش عبیداللّه او

را به زندان می‌اندازند و در زندان به وی داروی مسهل می‌خوراند و چون اسهال می‌گیرد سگی، گربه‌ای و خوکی به او می‌بندند و در کوچه‌های بصره می‌گردانند. کودکان شهر دنبال او افتاده می‌پرسیدند: این چیست؟ و او در پاسخ می‌گوید:

آبست و نبید است عصارات زبیب است
سمیه روسبیذ است

مؤلف *تاریخ سیستان* یک مصراع به این شعر افزوده و بیت آخر را به این صورت آورده است:

و دنبهٔ فربه و پی است و سمیه هم روسبی است

این واقعه بین سال‌های ۶۰ تا ۶۴ق اتفاق افتاده است[۳۴۹].

سرود کودکان بلخ

طبری در چند موضع از تاریخ خود آورده است که در سال ۱۰۸ق ابومنذر اسد بن عبداللّه قسری، سردار عرب، به ختلان لشکر کشید و با خاقان ترک جنگ کرد. خاقان او را شکست داد و مفتضح کرد. اسد بن عبداللّه با حال پریشان به بلخ گریخت. اهل بلخ دربارهٔ وی سرودهای طعنه‌آمیزی می‌گفتند و از جمله کودکان در کوچه‌ها این سرود را می‌خواندند:

از ختلان آمدیه برو تباه آمدیه
آبار و باز آمدیه خشک نزار آمدیه[۳۵۰]

سرود مردم بخارا

هنگامی‌که سعید بن عثمان به حکم معاویه حاکم خراسان شد و به آن سوی جیحون لشکر کشید و بخارا را فتح کرد پادشاه بخارا خاتونی بود. «آورده‌اند که این خاتون زنی بود شیرین و باجمال، سعید بر وی عاشق شد، و اهل بخارا را در این معنی سرودهاست به زبان بخاری» متأسفانه مؤلف *تاریخ بخارا* از این سرودها نمونه‌ای نقل نکرده است اما زرین‌کوب در یکی از کتاب‌های عربی که به سال ۲۴۵ق تألیف شده دو مصراع از آنرا پیدا کرده و در مجلهٔ *یغما* به چاپ رسانیده است[۳۵۱]. این بیت

به قرار زیر است:

کور خیر آمد خاتون دروغ کنده

رجایی بخارایی، معتقد بوده که: این شعر «کهنه‌ترین شعر دری موجود بعد از اسلام است». وی همچنین با توجه به آشنایی فراوانی که با گویش مردم بخارا داشت، املای صحیح این شعر را به شکل زیر می‌دانست:

گو [و] خمیر آمد خاتون دروغ گنده

و در توضیح آن می‌نویسد:

بگو مستم و جفت جوی ای خاتون! دروغ بد است[۳۵۲].

مرثیهٔ سمرقند

ابوالینبغی عباس بن طرخان از شاعران ایرانی که به زبان عربی نیز شعر می‌گفته، شعری در مرثیهٔ سمرقند دارد که ابن‌خردادبه آنرا در *المسالک والممالک* آورده است:

سمرقند کند مند بزینت کی افکند

از شاش ته به همیشه ته خهی

محمدتقی بهار این شعر را شش هجایی می‌داند و آنرا به صورت زیر معنی کرده است:

ای سمرقند خراب و ویران تو را بدین حال که افکند؟

تو از چاچ بهتری و تو همواره خوبی[۳۵۳]!

محمدتقی بهار از این نوع شعر با عنوان «شعر ملی قدیم» یاد کرده و آنها را شبیه شعرهای کودکانه معروف به «اتل متل» می‌داند. وی برای نمونه شعر ابن‌مفرغ (آب است و نبیذ است) و سرود مردم بلخ (از ختلان آمدیه) را با شعرهای کودکان امروز مانند:

خورشید خانوم افتو کن یک من برنج تو او کن

یا شعرهای مراسم باران‌خواهی مانند:

کولی قزک بارون کن بارون بی‌پایون کن

و یا مثل مشهور:

بزک نمیر بهار می‌یاد کنبزه با خیار می‌یاد

مقایسه کرده و نتیجه می‌گیرد که اینها هموزن بوده و سخت با یکدیگر شبیه هستند[۳۵۴].

در کنار این شعرها باید از شعرهای دیگری نام برد که در تاریخ ادبیات ما به «فهلویات» معروف هستند. این کلمه اگرچه جملهٔ «فهلوی» (معرب پهلوی) است اما اصطلاحاً به شعرهایی اطلاق می‌شده که به صورت دو بیتی و در گویش‌های محلی سروده می‌شده است و چون این گویش‌ها به زبان پهلوی نزدیک بوده ازاین‌رو به چنین شعرهایی فهلویات می‌گفته‌اند. این اصطلاح در *المعجم*، *راحة‌الصدور* و *تاریخ قم* به‌کار رفته و به گفتهٔ محمدتقی بهار معلوم نیست که این نامی قدیم است یا از اختراعات نویسندگان دورهٔ اسلامی است[۳۵۵]. دوبیتی‌هایی که امروزه به صورت شفاهی در گوشه و کنار ایران در میان مردم جاری است شکل تحول یافتهٔ همین فهلویات هستند.

قالب‌های شعر شفاهی

اشعار شفاهی در قالب‌های متفاوتی از جمله تک‌بیتی، دوبیتی، رباعی، سه‌بیتی، پنج‌بیتی، بحر طویل و نوعی خاص از چارپاره سروده می‌شوند. در این میان دوبیتی را مهم‌ترین قالب شعر شفاهی می‌توان به‌شمار آورد.

دربارهٔ چگونگی پیدایش یا اختراع آن افسانه‌هایی در کتاب‌های گذشتهٔ فارسی آمده است که مشهورترین آنها افسانه‌ای است که شمس قیس رازی نقل کرده است. به‌رغم شهرت فراوانی که دارد اما نقل آن خالی از لطافت نیست.

شمس قیس رازی می‌گوید: «یکی از متقدمان شعرای عجم، پندارم رودکی، واللّه اعلم، روزی از ایام اعیاد بر سبیل تماشا در بعضی از متنزهات غزنین برمی‌گشت» گروهی از مردم را می‌بیند که گردوبازی کودکان را تماشا می‌کنند. شاعر نیز به تماشا می‌ایستد. کودکی می‌بیند «ده پانزده ساله با زلف و عارضی چون سنبل پیرامن لاله ... گفتاری ملیح و زبانی فصیح، طبعی موزون و حرکاتی مطبوع». این کودک در حین گردوبازی سخنان مسجع بر زبان می‌آورد. وی چند گردو به سوی چاله می‌اندازد. یکی از این گردوها از چاله بیرون می‌افتد و پس از مدتی «به جایگاه باز غلتید. کودک از سر ذکای طبع و صفای قریحت گفت:

غلتان غلتان همی رود تا بُن‌گو[1]

شاعر را این کلمات وزنی مقبول و نظمی مطبوع آمد. به قوانین عروض مراجعت کرد و آنرا از مفترعات بحر هزج بیرون آورد و به واسطهٔ آن کودک بر این شعر شعور یافت» پس از آن بر همین وزن دو بیت شعر گفت «بیتی مصرع و بیتی مقفی. و به حکم آنک منشد و منشیء و بادی و بانی آن وزن کودکی بود نیک موزون و دلبر و جوانی سخت تازه و تر آنرا ترانه نام نهاد»[۳۵۶].

همان‌گونه‌که شمیسا به‌درستی گفته است یکی از نتایج این افسانه این است که دوبیتی از زبان تودهٔ مردم گرفته شده است[۳۵۷]. روایتی دیگر از این افسانه را دولتشاه سمرقندی نقل و آنرا به زمان یعقوب لیث صفاری مربوط کرده و آن کودک را نیز کودک یعقوب قلمداد کرده است[۳۵۸]. در این افسانه نیز اصل دوبیتی به زبان عامهٔ مردم مربوط شده است.

در گویش‌های مختلف زبان فارسی، دوبیتی با عناوین متفاوتی مانند چهاربیتو، فراقی، شروه، شرمه، کله فریاد، دوبیتو، ترانه، ترانگ، چهارپاره، چهاردانه، سی‌تک، چهارخانه، چهارگانی، چهارقاچ و ... معروف است[۳۵۹]. همان‌گونه‌که مشخص است لفظ «چهار» یکی از اجزاء بسیاری از این اصطلاحات است. دلیل آن نیز این است که در شعر ایران پیش از اسلام هر پارهٔ شعر حکم یک بیت را داشت. به گفتهٔ خواجه نصیرالدین «ترانه را قدما چهار بیت می‌گرفته‌اند و آنرا چهاربیتی خوانده و به عربی رباعی»[۳۶۰]. دوبیتی اگر ملحون باشد یعنی با سرودهای آهنگین تطبیق شود و به اصطلاح امروزی ضربی باشد آنرا ترانه می‌گویند و اگر از این جهت خالی و به قول ادیبان قدیم «مجرد باشد» آنرا دوبیتی می‌گویند[۳۶۱].

ویژگی‌های دوبیتی

از ویژگی‌های دوبیتی یکی سادگی آن است. تشبیهات نادر و کنایه، ایهام و جناس و سایر آرایه‌های ادبی و نیز ترکیبات مأخوذ از زبان عربی در آنها دیده نمی‌شود. یکی

---

(۱). چاله

دیگر از ویژگی‌های آنها آزاد بودن قافیه است. میزان قافیه را آهنگ کلمات قرار داده‌اند نه حرف، چنان‌که یار و مال، سرانداز و گردن‌انداز، گرمسیرم و بی‌نصیبم، و مانند اینها قافیه شده‌اند. به همین دلیل در موارد فراوانی قافیه حالت شنیداری دارد و نه حالت نوشتاری، برای نمونه در دوبیتی زیر گز، کاغذ و عرض قافیه شده‌اند.

از اینجا تا بـه تربـت گـز کـنم مـن　　بـرای دلبرجـان *کاغـذ* کـنم مـن
ببـر قـاصـد بـده کـاغـذ بـه یـارم　　که هر چه با دلم بود *عرض* کنم من

یا در این دوبیتی خاص و لباس قافیه هستند:

پـر طـاووس خـاص دلبـر مـن　　دمـی بـا یـک لبـاس دلبـر مـن
روم در شـهـر جـام قـصـری بسازم　　کـه بـا خـانـهٔ پـلاس دلـبر من[۳۶۲]

البته این موضوع، یعنی قافیهٔ شنیداری در سایر گونه‌های شعر شفاهی نیز وجود دارد.

ویژگی دیگر دوبیتی موضوع تکرار است. اهمیت تکرار در دوبیتی‌ها به‌گونه‌ای است که می‌توان آنرا ویژگی ساختاری آنها نامید. تکرار به چند صورت مختلف در دوبیتـی وجود دارد. گاهی یک کلمه در یک مصراع، به ویژه در مصراع اول، تکرار می‌شود بـه گونه‌ای که کل مصراع را همان یک کلمه تشکیل می‌دهد مانند دوبیتی‌های زیر:

دلـم تنگـه دلـم تنگـه دلـم تنـگ　　نه از فولاد دلـم باشـه نـه از سـنگ
اگـر فـولاد مـی‌بُـد مـی‌گـداختم　　همو سنگه همو سنگه همو سنگ[۳۶۳]
سـرم درد و سـرم درد و سـرم درد　　بـه رویـم واکـنن بـاغ گـل زرد
بـه رویـم واکـنن در رَنبنـدن　　غریبی گشته یُم رنگـم شـده زرد[۳۶۴]
عزیـزم وا عزیـزم وا عزیـزم　　نگـا کـن بـر دو چشـم اشـک ریـزم
نـیـایـی گـر بـه بـالـیـن من ای ول　　دگـر از بـسـتـر غـم ورنـخیـزم[۳۶۵]

نمونهٔ دیگر تکرار به این صورت است که بخشی از مصراع دوم در مصراع سوم تکرار می‌شود. از نظر محمدتقی بهار این‌گونه تکرار، که زمینه را برای نتیجه‌گیری در مصراع چهارم آماده می‌کند یکی از «علائم قدمت و اصالت» دوبیتی‌هاست[۳۶۶]. برای نمونه بـه این دوبیتی‌ها توجه کنید:

سـرم درد مـی‌کنـه سـندل بیاریـد　　حکـیم از ملـک اسـکندر بیاریـد
حکـیم از ملـک اسـکندر نباشـه　　عـرق از سـینهٔ دلبـر بیاریـد

شترها را بیارم تا کنم بار صفاهون می‌رم یا سرحد لار
صفاهون می‌رم اینجا نباشم میون دوس و دشمن گشته‌هام خوار[۳۶۷]
دلی مثلِ دلم پربار نِسّی سِخَن‌های دلم اظهار نِسی
سخن‌های دلم با کی بگویم زمونه‌َش مرد غیرت دار نسی
شبم شب شد که مهتابم نیومد نشسم تا سحر خوابم نیومد
نشسم تا سحر با چشم گریون گل سرخ وفا دارم نیومد[۳۶۸]

علاوه بر این موارد، گاهی اوقات نیز یک کلمه یا عبارتی در چند مصراع تکرار می‌شود مانند نمونه‌های زیر:

ولم غم، مرهمم غم، مونسم غم غمم هم‌صحبت و همراز و همدم
غمم با کی بگم با کی نشینم؟ مریزاد، بارک‌اللّه، مرحبا غم[۳۶۹]
بنالم تا بناله کوه و کفتر *بنالم تا بناله* مار[(۱)] و دختر
بنالم تا بناله مورچه و مار *بنالم تا بناله* کوگ کوسار[۳۷۰]
قسم خوردی، قسم کورت کنه یار قسم بیمار و رنجورت کنه یار
قسم خوردی به هر پیر مزاری الهی زنده بَم گورت کنه یار[۳۷۱]

انواع شعرشفاهی

شعر شفاهی نیز مانند شعر مکتوب مشتمل بر انواع متفاوتی است که در زیر دربارهٔ اهم آنها توضیحات مختصری داده می‌شود:

عاشقانه

همان‌گونه‌که در ادب رسمی ما عاشقانه‌سرایی جایگاه ویژه‌ای دارد، در ادبیات شفاهی نیز این نوع هم از لحاظ کمی و هم از لحاظ کیفی بسیار واجد اهمیت است. زیباترین و دل‌انگیزترین شعرهای شفاهی را عاشقانه تشکیل می‌دهند. در این اشعار عشق به جنس مخالف، یعنی عشقش که متناسب با طبیعت انسان است توصیف می‌شود. در این‌گونه

(۱). مار: مادر

اشعار به صراحت از جنس معشوق یاد می‌شود.

الا دختـــر بـــه روی جـــای نمـــازی　　دو زلفـــت مـــی‌کنـــه شمشـــیربازی
بنـــالم تـــا بـــه فـــردای قیامـــت　　ازی چـــال و ازی نیرنـــگ‌بـــازی[۳۷۲]
بیـــا مـــادر مـــنِ یـــه تـــارِ داری　　بـــرو ور پـــیش خالَـــه‌م خواســـتگاری
جـــوونی مثـــل مـــن پیـــدا نمیشـــه　　بســـوزه مفلســـی و دســـت خـــالی[۳۷۳]
همـــون دختـــر کـــه لـــیلا نـــام داره　　بـــه دســـتش ترکـــهٔ بـــادام داره
بـــه دســـتش تـــرکهٔ بـــادام شـــیرین　　خـــودش عـــاشـــق مـــرا بدنام داره[۳۷۴]

برخی از این اشعار ساخته و پرداختهٔ دختران و زنان هستند. در این شعرها نیز به صراحت از جنس معشوق یاد شده است:

پســـر عمـــو ازی کیچـــه گـــذر کـــرد　　شـــمال کـــاکلش مـــوره خبـــر کـــرد
بـــه دل گفـــتم عـــرق‌چیـــنش بـــدوزم　　لوَش خندید و عالم ره خبر کـــرد[۳۷۵]
پســـر عـــامو گـــل رازونـــهٔ مـــن　　بکَـــن کفـــش و بیـــا تـــو خونـــهٔ مـــن
بکـــن کفـــش و بیـــاور روی قـــالی　　بـــده دســـمال دســـتت یادگـــاری
بـــده دســـمال دســـتت تـــا بـــشـــورم　　بـــه آب زمـــزم و صـــابـــون لاری[۳۷۶]

از این زاویه، ادبیات شفاهی نقطهٔ مقابل ادبیات کتبی است. همان‌گونه‌که برخی از پژوهشگران به درستی نشان داده‌اند در بخش مهمی از عاشقانه‌های ادب رسمی، معشوق مورد نظر شاعر مذکر است. عشق به همجنس، یا آن‌گونه‌که مشهور است عشق به شاهد در ادبیات رسمی ما سابقه‌ای بسیار طولانی دارد. از معشوق مذکر به صراحت و با بسامدی بالا در ادبیات رسمی یاد شده است که فقط به ذکر یک نمونهٔ آن بسنده می‌شود:

دوش ناگـــاه بـــه هنگـــام ســـحر　　انـــدر آمـــد ز در آن مـــاه پســـر
بـــا رخ رنگـــین چـــون لالـــه و گـــل　　با لـــب شـــیرین چـــون شـــهد و شـــکر
حلقـــهٔ جعـــدش پرتـــاب و گـــره　　حلقـــهٔ زلفـــش از آن تافتـــه‌تـــر
گـــفـــتـــم ای خـــانـــه بـــه تو باغ بهشت　　چون برون جسته‌ای از خانه به در[۳۷۷]

این موضوع به همین صراحت در شعر بسیاری دیگر از شاعران نیز آمده است. اما آنجا هم که این صراحت وجود ندارد و شاعر به تلمیح و تشبیه روی می‌آورد بـاز هـم منظور وی عشق مذکر است. زیرا نحو زبان فارسی به‌گونه‌ای است که ضمایر و افعـال

برای مذکر و مؤنث یکسان. شمیسا مصادیقی از این‌گونه شعرها را از متون گذشتهٔ ادب فارسی استخراج و شرح کرده است[۳۷۸].

برخلاف ادبیات رسمی، در شعر شفاهی حتی در تشبیهات و تلمیحات نیز عشق مورد نظر شاعر، عشق به جنس مخالف یعنی عشقی مطابق با طبیعت انسانی است به این دوبیتی‌ها که در فارس ثبت شده است توجه کنید:

گلوبند ولم طوق طلایه　　دو نارش روی سینه بر ملایه
دو ابرویش دو شمشیر کشیده　　دو چشمش را نگو برق بلایه[۳۷۹]

یا به این دوبیتی که در سیرجان ثبت شده و طی آن شاعر عاشق به دلبر خود پیغام می‌دهد او را می‌خواهد و «ظرف و اثاث»، یعنی جهیزیه، برایش اهمیتی ندارد:

بیا تا قاصد برو راستی به راستی　　به پیش دلبرم کن التماسی
بگو دلبر سلامت می‌رسونه　　تو را میخوا، نه ظرفی نه اثاثی[۳۸۰]

علت اصلی این تفاوت میان شعر شفاهی و شعر مکتوب به خاستگاه متفاوت این دو حوزه مربوط می‌شود. برخلاف شعر شفاهی که خاستگاه و آبشخور آن زندگی عادی و روزمرهٔ مردم بوده، شعر مکتوب گذشتهٔ ما بیش از هر چیز بازتاب مناسباتی است که در میان اقشار بالای جامعه، به‌ویژه در میان صاحبان قدرت رایج بوده است. در *قابوس‌نامه*[۳۸۱] و *تاریخ بیهقی*[۳۸۲] نمونه‌هایی از این عشق‌ورزی‌های نقل شده است[۳۸۳]. به گفتهٔ درست غلامحسین یوسفی وقتی ممدوحان شاعران به چنین عشق‌ورزی‌هایی دست می‌زده‌اند، طبیعی است که این موضوع در شعر شاعران نیز بازتاب یابد[۳۸۴].

شادیانه

این شعرها در مجالس سور مانند عروس، ختنه‌سوران، شب ششه (شب نام‌گذاری نوزاد) و مواردی از این قبیل می‌خوانند. در این میان جشن‌های عروسی جایگاه ویژه‌ای داشته و دارد به‌گونه‌ای که شعرخوانی را باید یکی از ویژگی‌های مراسم عروسی در مناطق مختلف ایران به‌شمار آورد. این شعرها را در بیشتر مناطق «واسونک» می‌گویند. در بوشهر، گناوه، دیلم و ماهشهر «بیت» در سیرجان «آبادون»، در سیستان «آلوکه»، در بلوچستان «نازنیک» و در میان ترکمن‌ها «توی آیملاری» نامیده می‌شوند. شعرهای مراسم عروسی

متناسب با مراحل مختلف آن، مانند خواستگاری، رخت‌بُران، حمام‌بران، حجله‌بنـدان، عقدکنان، حنابندان و عروس‌کشان است.

مثلاً شعرهای زیر را در فارسی برای «رخت‌بُران» می‌خوانند:

رخت کاکام رو سرم بود تا کنار باغ نو

باغ نو پر غنچه بود زن‌کاکام بچه بود

ای ماشالا، ای مبارک، دیدمت توی دکون

می‌خریدی توپ مخمل، مخمل دونه‌نشون

یا در مراسم حمام بردن عروس و داماد این شعرها را می‌خوانند:

رود جونیم رفته حموم، با تموم مؤمنون

رختش از مولا طلب کن شربت از صاحب زمون

یه حمومی سیت بسازم چل ستون چل پنجره

خانم عروس توش بشینه با یراق و سلسله

و این هم نمونه‌هایی از اشعار مراسم عروس‌کَشان:

گل آوردیم داداشی، سمبل آوردیم داداشی

ما که تنها رفته بودیم، گل آوردیم داداشی

ماه می‌مونه دخترش، مهتاب می‌مونه دخترش

دس این مادر مریزاد بی‌نظیر دخترش[۳۸۵]

شعرهای عروسی بیشتر در قالب تک‌بیتی است، اما شعرهایی در قالب‌های دیگر نیز خوانده می‌شود[۳۸۶].

سوگ‌سرودها

سوگ‌سرود در مجالس عزا و سوگواری می‌خوانند و آنها را باید نوعی از مرثیه به‌شمار آورد. در این‌گونه شعر، شاعر در سوگ عزیز از دست رفته سخن می‌گوید. مرثیه‌سرایی در فرهنگ و ادبیات ایران از سابقه‌ای طولانی برخوردار است. از جمله قدیم‌ترین مرثیه‌ها به «رثای مرزکو» می‌توان اشاره کرد که به زبان پهلوی اشکانی سروده شده است. این مرثیه بسیار پخته و جاندار که در مرگ یکی از پیشوایان مانوی به نام «مرزکو» سروده

شده نشان دهندهٔ تجربیاتی در کار مرثیه‌سرایی در پهلوی اشکانی است. «رثاء مرزکو» را احمد تفضلی به فارسی ترجمه کرده است[۳۸۷]. علاوه بر این به نوحه‌سرایی مردم بخارا در مرگ سیاوش[۳۸۸] نیز می‌توان اشاره کرد. ابوریحان بیرونی ضمن شرح ماه‌های سغدیان دربارهٔ یکی از ماه‌ها، خشوم، می‌نویسد: «در آخر این ماه اهل سند بر مردگان پیشین خود گریه می‌کنند و بر آنان نوحه می‌زنند»[۳۸۹] و مرثیهٔ وی در مرگ شهید بلخی، و نیز مرثیهٔ فردوسی در سوگ فرزندش می‌توان اشاره کرد[۳۹۰]. سوگ‌سرودها در ادب شفاهی بیشتر در قالب دوبیتی سروده می‌شوند، و در مجالس عزا آنها را با آهنگ مخصوص می‌خوانند. در بیشتر مناطق جنوب و جنوب غربی به آنها شروه، شربه و شرمه می‌گویند. در بلوچستان «موتک» و در آذربایجان «آغی» نامیده می‌شوند. سوگ سرودها را نیز، مانند شادیانه‌ها، عمدتاً زنان می‌خوانند. معمولاً زنان میانسالی که صدای خوبی دارند سوگ سرودها را می‌خوانند و حاضران با ناله و فریاد و فغان او را همراهی می‌کنند. مضمون سوگ‌سرودها عموماً بیان خوبی‌ها و مناقب فرد در گذشته است. چنانچه فرد در گذشته جوان باشد، گویندهٔ سوگ‌سرود از زبان مادر و خواهران وی آمال و آرزوهای آنها را بیان می‌کند. در زیر نمونه‌هایی از سوگ‌سرودها را نقل می‌کنیم:

پدر خوبه که بی‌مادر شدم من — غراب اشکست که بی‌لنگر شدم من
غراب اشکست میون موج دریا — که بارون اومد و حیرون شدم من
تو که رفتی نگفتی چون کنم من — در این خونه نگاه ورکی کنم من
تو که رفتی مرا با خود نبردی — شب و روز گریه و شادی کنم من
فلک کور شو تو کور کردی چراغم — تو بردی بلبل خوش خون باغم
تو بردی بلبلم رحمت نیومد — نگفتی بر سر بچه‌م چه اومد

در افغانستان و تاجیکستان نیز خواندن سوگ‌سرودها مانند ایران است. در تاجیکستان به زنانی که به‌طور حرفه‌ای کارشان خواندن سوگ‌سرود است گوینده یا آوازانداز می‌گویند[۳۹۱]. یک نمونه از سوگ‌سرودی را که تاجیکان در سوگ جوانان می‌خوانند، نقل می‌کنیم:

از باغ من گلم رفت، گلم رفت — وای گلم، وای گلم
شیرین زبانم بلبلم رفت، بلبلم رفت — وای بلبلم، وای بلبلم

گل بی‌خـار مـن بیکـار خـزان شـد　　وای گلـــــــم، وای گلـــــــم
چـــرا بخـــتم بـــی‌امـــان شـــد　　وای گلـــــــم، وای گلـــــــم
دیگر اکـنون بـه من عمرم گران شد　　وای گلـــــــم، وای گلـــــــم[۳۹۲]

ازجمله سوگ‌سرودهای مشهور در افغانستان به گل میرزای بهشتی و سوگ‌سرود مادر می‌توان اشاره کرد که در زیر دو بیت آنرا نقل می‌کنیم:

زردآلـــوی زرد جگـــر بریـانـــم
مـــادر کـــه نـدارم دیـده گریـانـم

آی مادرم نیست، جان مادرم نیست
که مادرم، جان مادرم جان مادرم نیست

آوازهای کار

بسیاری از پیشه‌وران مانند قالی‌بافان، بنایان، ماهیگیران، شالیکاران و ... به هنگام کار برای رفع خستگی یا ایجاد نظم ترانه‌ها یا آوازهایی را زمزمه می‌کنند که به آنها ترانه‌های کار می‌گویند. این‌گونه ترانه و آواز که در میان همهٔ اقوام و ملت‌ها دیده می‌شود در ایران سابقه‌ای بسیار طولانی دارد. ابوالفرج اصفهانی در *الاغانی* از بنایان ایرانی که در سده‌های اولیهٔ اسلامی در مکه کار می‌کرده‌اند، یاد می‌کند که در ضمن کار «نغمه‌های پارسی را ترنم می‌کردند»[۳۹۳]. همان‌گونه که گفته شد ترانه‌های کارگاهی برای رفع خستگی خوانده می‌شود، مانند ترانه‌ای که پنبه‌چینان فارس به هنگام کار می‌خوانند[۳۹۴]. گاهی نیز برای ایجاد نظم در کار، اعم از کار فردی یا کار گروهی، خوانده می‌شود. در کـار فردی به نقشه‌خوانی قالی‌بافان و در کار گروهی به ترانه‌های ماهیگیران می‌توان اشاره کرد[۳۹۵].

گلایه (فلک)

مضمون و موضوع این شعر در شکایت از روزگار، رنج زمانه، اوضاع نابسامان اجتماعی، بی‌وفایی دوستان، و گرفتاری در غربت است. در خراسان به آن «فریاد»، «کله فریـاد» و «فلک»، در بخش‌هایی از جنوب ایران بـه آن «غریبـی» و نیـز «نمونـه» (غمانـه)، و در

افغانستان و تاجیکستان به آن «فلک» و اجرای آنرا «فلک‌خوانی» می‌گویند. این نوع شعر در اوضاع نابسامان اجتماعی رواج بیشتری دارد. شاعر ستمی را که از این اوضاع به وی می‌شود به تقدیر و قضا و قدر و چرخ فلک منسوب می‌کند، به همین علت اشخاصی که در زندگی روز نیک ندیده‌اند و قسمتشان پر از فاجعه و سنگینی‌های زندگی بوده است به فلک کج‌رفتار نامهربان اعتراض نموده و از دست آن فریاد سر می‌دهد[۳۹۶]. نام و اصطلاحاتی که مردم برای این نوع شعر انتخاب کرده‌اند ارتباط پرمعنایی با مضمون آن دارد. محسن میهن‌دوست دربارهٔ اصطلاح کله فریاد می‌نویسد: «هنگامی است که داد بزنند و سوز دلشان را به کلمه آورند، تا به آن پایه که سر داغ بشود و خون» پوست چهره را سرخ کند. قالب این‌گونه شعر در ادبیات شفاهی دوبیتی و گاهی نیز رباعی است و معمولاً با کلماتی خطابی مانند فلک، فلکا، چرخافلکا، مسلمانان، خداوندا، خدایا، الهی، خدایا، ای وای، هلا مردم و ... شروع می‌شود:

چرخت فلکی، مرا به چرخ آوردی «کولاب» بُدم، مرا به بلخ آوردی
کولاب بُدم، آب شیرین می‌خوردم سرگشته مرا به آب تلخ آوردی
ای وای ز دست فلک سفله‌نواز عاقل به محنت و حرامزاده به ناز
نرگس ز برهنگی سر افکنده به پیش صد پیرهن حریر پوشیده پیاز[۳۹۷]
فلک داد و فلک داد و فلک داد فلک از بچگی غم را به مو داد
منو بردن به مکتبخونهٔ غم معلم اومد و درس غمم داد

قالب این نو شعر در هر سه کشور فارسی‌زبان دوبیتی گاهی رباعی است. در تاجیکستان سه نوع فلک، دشتی و راغی و آزاد، رایج است اما رایج‌ترین آنها فلک دشتی است که با سوز و گداز خوانده می‌شود. شیوهٔ خواندن فلک در خراسان به این‌گونه است که «دوبیتی اول را که مربوط به فلک است در اوج و با استفاده از بالاترین توان صوتی فرد در اجرای آواز می‌خوانند، و سپس دوبیتی دوم را در فرود از فضای صوتی به صورت هووم، هی ی ی، و آخ به صورت اصوات آوایی بهره می‌گیرند»[۳۹۸]. در زیر چند نمونه از این نوع نقل می‌شود:

ای چرخ فلک از تو چه درخواست کنم
نگذاشته‌ای که من نفس راست کنم

تیری زده‌ای بر صدف سینهٔ من
نگذاشته‌ای مه مرهمی راست کنم

چه کین داری فلک کین‌ات بسوزه
الهی رسم و آیینت بسوزه
مرا جان سوختی در کورهٔ غم
الهی جان شیرینت بسوزه

خواهم که رَوَم بر سر دیوان فلک
درهم شکنم بساط ویران فلک
بر من گویند که لاف بیهوده مزن
دستت نرسد بر گریبان فلک

از مردن آدمی فلک سیر نشد
این قفل زمین به زیر زنجیر نشد
هر چند به دور و برخود می‌نگرم
از خُرد و کلون ما یکی پیر نشد

ای چرخ فلک چرا چنینم کردی
بر سنگ زدی نگی نگینم[1] کردی
در اول عمرِ من به او شیرینی
در آخرِ کار گوشه‌نشینم کردی

شعر گلایه، با همین موضوع و مضمون، در ادبیات کتبی ما نیز بسیار رایج است که به آن بث‌الشکوی می‌گویند. حبسیه‌سرایی که در ادبیات کتبی نمونه‌های فراوانی از آن

(۱). نگی نگین: ریز ریز

وجود دارد. بخشی از این نوع شعر به شمار می‌آید. تفاوت شعر گلایه در ادبیات کتبی و شفاهی آن است که در شعر کتبی از قالب‌های متنوعی برای این مضمون استفاده می‌شود، درحالی‌که گلایه در شعر شفاهی صرفاً در قالب دوبیتی گاهی رباعی سروده می‌شود. نکتهٔ چرخ و روزگار را به‌کار می‌برد و از دست آنها ناله و فغان می‌کند:

ای چرخ فلک خرابی از کینهٔ توست　　بیدادگری شیوهٔ دیرینهٔ توست
ای خاک اگر سینهٔ تو بشکافند　　بس گوهر قیمتی که در سینهٔ توست[۳۹۹]

ای چرخ دلم زیر و زبر کردهٔ توست　　وین خسته دلم همیشه آزردهٔ توست
لعبی دگر از پرده برون آوردی　　بس بلعجبی‌ها که در پردهٔ توست[۴۰۰]

هجو و طنز

بخشی از شعر شفاهی مشتمل بر هجو و طنز است. در فصل مربوط به ادبیات داستانی به افسانه‌های طنزآمیز و لطیفه پرداختیم و گفتیم که وجه غالب این دو نوع را طنز تشکیل می‌دهد ولی مواردی هجو نیز در آنها وجود دارد. اما در شعر شفاهی وضعیت برعکس است. در بخشی از شعر شفاهی که به این مقوله مربوط است، هجو وجه غالب را دارد. هجو در لغت معنی نکوهیدن، شمردن معایب کسی، عیب کردن، دشنام دادن کسی به شعر، بد گفتن و در تداول عوام فارسی‌زبان معنی سخن بیهوده و پوچ است[۴۰۱]، اما در اصطلاح ادبی عبارت است از نوعی شعر غنایی که برپایهٔ نقد گزنده و دردانگیز است و گاهی به سرحد دشنام‌گویی یا ریشخند مسخره‌آمیز و دردآور نیز می‌انجامد[۴۰۲]. هجو از دیرباز در شعر شفاهی ایران وجود داشته است. هجویهٔ مردم بخارا دربارهٔ خاتون بخارا و نیز سرود کودکان بلخ، که پیش از این به آنها اشاره کردیم از مصادیق هجو در ادبیات شفاهی مردم ایران است. این‌گونه شعر که در گذشته حراره نامیده می‌شد، در دوره‌های مختلف تاریخ رایج بوده است، اما متأسفانه به جز تعداد انگشت‌شماری از آنها ثبت و ضبط نشده‌اند. از جملهٔ این موارد به‌جز نمونه‌های بالا حرارهٔ مردم اصفهان دربارهٔ احمد بن عبدالملک

عطاش[1] است که نویسندهٔ *راحة‌الصدور* نقل کرده است[۴۰۳]. این هجویات در دوره‌هایی که جامعه با غلیان‌ها و انقلابات سیاسی و اجتماعی همراه بوده رواج بیشتری می‌یافته است. هجویاتی که ضمن تحولات و انقلابات یکصد سالهٔ اخیر ایران ثبت شده مؤید این موضوع است. در دورهٔ انقلاب مشروطیت، مردم نقاط مختلف ایران هجویاتی بسیار تند علیه حکومتگران قاجار می‌سرودند که در کوی و برزن زبان به زبان می‌شدند. خوشبختانه بخشی از این اشعار را تعدادی از پژوهشگران، در همان سال‌ها از زبان مردم ثبت کرده است. در این اشعار با زبانی هجوآمیز که گاه با رکاکت نیز ممزوج می‌شود، بیگانگان اولیای حکومت و پدیده‌های مخالف روحیه و وجدان عمومی مورد نقد قرار می‌گیرد. مانند هجویه‌ای که مردم دربارهٔ دختر کنت دو مونته فوریه، مؤسس شهربانی تهران در عهد ناصری، ساخته بودند:

لیلا را بردن چال سیلابی　　بخشش آوردن نان و سیرابی
لیلا را بردن دروازه دولاب　　براش خریدن اُرسی و جوراب

لیلا را بردن حمام گلشن　　کنت بی‌غیرت چشم تو روشن

تصنیف هجوآمیزی که مردم پس از عزل ظل‌السلطان از اصفهان ساخته بودند نیز از همین مصادیق است:

گاری امیرزاده کو
جام‌های پر از باده کو
آن بچه‌های ساده کو
شازده جان خوب کردی رفتی

---

(۱). احمد عطاش از یاغیان حکومت سلطان محمد بن ملکشاه سلجوقی بود. بعد از شکست از قوای دولتی، او را بر شتری می‌نشانند و وارد شهر اصفهان می‌کنند «روزافزون از صد هزار مرد بیرون آمده بودند با انواع نثار از خاشاک و سرگین و پشکل و خاکستر و مخنثان حراره‌کنان در پیش با طبل و دهل و دف می‌گفتند:

حراره:

عطاش عالی جان من عطاش عالی میان سرهلالی ترا به دزچه کارو

و او را بدین عظمت و جلالت و حرمت در شهر بردند. هفت روز آویخته بود و تیربارانش می‌کردند و به عاقبت بسوختندش».

قاچ زینو بگیر نیفتی
کو اصفهان پاتخت من
کو توپچی و کو تخت من
کو حکم‌های سخت من
ای خدا ببین این بخت من[۴۰۴]

تعدادی از این اشعار از حالت هجو خارج شده و با قبیح‌ترین و رکیک‌ترین واژه‌ها و تعابیر، خشم سرایندگان را نسبت به منسوبان حکومت نشان می‌دهد. شبیه همین هجویات در سال‌های ۱۳۵۶-۱۳۵۷ش و به‌ویژه در ماه‌های منتهی به پیروزی انقلاب اسلامی ساخته و پرداخته می‌شد که به سرعت در میان مردم زبان به زبان می‌گشت. از جمله نمونه‌هایی که می‌توان نقل کرد هجویه‌ای است که در دورهٔ دولت نظامی و علیه ازهاری، نخست وزیر وقت سروده شد. در آن زمان ازهاری طی یک سخنرانی در مجلس شورا ادعا کرد که شعارهای شبانهٔ مردم به‌وسیلهٔ ضبط صوت پخش می‌شود. چند روز بعد مردم ضمن راه‌پیمایی خود این هجویه را خواندند:

ازهـــــاری گوســـــاله گوســـاله شصـــت ســـاله
ای خـــر چهـــار ســـتاره بـــازم بگـــو نـــواره
نـــوار کـــه پـــا نـــداره راه فـــرار نـــداره[(۱)]

وزن شعر شفاهی

موضوع وزن اشعار شفاهی از موضوعاتی است که پژوهشگران دربارهٔ آن اختلاف نظر جدی دارند. برخی آنرا منطبق با اوزان عروضی، برخی هجایی و بعضی نیز آنرا حد واسط هجایی و عروضی دانسته‌اند. صادق هدایت معتقد است این اشعار بدون رعایت قواعد شعری و عروضی سروده شده‌اند و مانند اشعار فارسی پیش از اسلام از روی سیلاب و آهنگ درست شده‌اند[۴۰۵]. وی ضمن مقایسه بخش‌هایی از اوستا و شعر ابن‌مفرغ و هجویهٔ مردم خراسان دربارهٔ اسد بن عبدالله یا برخی از اشعار شفاهی که امروزه در میان

(۱). در کتاب شعارها و دیوار نوشته‌های انقلاب اسلامی، بخش زیادی از این هجویات چاپ شده است.

مردم رایج است به این نتیجه می‌رسد که اشعار اخیر شباهتی تردیدناپذیر با اشعار پیش گفته دارند و اضافه می‌کند که تودهٔ مردم شیوه و قاعدهٔ شعری ایران پیش از اسلام را از دست نداده است[۴۰۶]. خانلری دربارهٔ اشعار شفاهی دو نکته را حائز اهمیت می‌داند، نخست آنکه در این اشعار وزنی وجود دارد که با دقت مراعات می‌شود و دوم آنکه این وزن تابع قواعد عروضی نیست و از قواعد دیگری جز عروض منظوم می‌شود[۴۰۷]. وی پس از بررسی قطعه‌ای از اشعار شفاهی و تقطیع آن به این نتیجه می‌رسد که وزن این اشعار نه هجایی است و نه عروضی. وزن آنها بر دو اصل استوار است یکی کمیت هجاها و دیگری تکیه[۴۰۸]. از نظر وی این دو اصل با هم مورد اعتبار است و در یکدیگر تأثیر دارد. اما بااین‌حال تأکید می‌کند که تکیه در این‌گونه اشعار بارزتر از زبان فصیح بوده و با تغییر کلی آنها وزن تغییر می‌کند[۴۰۹]. وی دوبیتی‌های محلی را که مبتنی بر اوزان عروضی است، حاصل دست‌کاری‌های خواص می‌داند[۴۱۰]. طبیب‌زاده ضمن نقد این دیدگاه معتقد است که خانلری وزن شعر شفاهی را وزن عروضی می‌داند، اما از مفهوم تکیه استفاده می‌کند تا مواردی را که خلاف قاعدهٔ وزن عروضی است توجیه کند[۴۱۱]. وحیدیان کامیار تأکید دارد که وزن شعر شفاهی یا به تعبیر وی عامیانه هجایی نیست، بلکه عروضی است. عمده دلایل وی را می‌توان به گونهٔ زیر خلاصه کرد: اول، در شعر هجایی فقط تساوی تعداد هجاهای هر مصرع معتبر است و کوتاهی و بلندی هجاها نقشی ندارد، درصورتی‌که در بسیاری از اشعار عامیانه طول مصراع‌ها مساوی نیست؛ دوم، اگر شعر عامیانه هجایی باشد، اشعاری که تعداد هجاهایشان مساوی است باید هم وزن باشند حال آنکه چنین نیست؛ سوم، اگر شعر عامیانه هجایی باشد و هجای کوتاه و بلند در آن فرقی نکند، نباید از اختیارات شاعری در مورد کوتاهی و بلندی هجاها استفاده شود، درصورتی‌که اختیارات شاعری در این‌گونه اشعار وسعت بیشتری دارد. مثلاً به ضرورت وزن گاه یک صورت کلمه مشدد را حذف می‌کنیم؛ چهارم، در شعر عامیانه هر مصراع به تنهایی موزون است و این به دلیل عروضی بودن وزن آن است، زیرا شعر هجایی این ویژگی را ندارد[۴۱۲]. محمدتقی بهار معتقد است دوبیتی‌های قدیمی که در *المعجم* و *راحة الصدور* و *تاریخ قم* نقل شده است مبتنی بر وزن هجایی است، اما دوبیتی‌های محلی جدید از اوزان عروضی متابعت می‌کنند[۴۱۳]. شکورزاده نیز همین نظر را دارد. وی معتقد

است وزن شعر عامیانهٔ قدیم مبتنی بر امتداد صوت و تکیهٔ هجاهاست. ازاین‌رو باید با آهنگ مخصوص به خود خوانده شود تا موزون به نظر آید. در موقع خواندن این اشعار باید به تکیه هجاها و کشش و آهنگ کلمات کاملاً توجه کرد، در غیر این‌صورت شعر ناموزون و بدآهنگ جلوه می‌کند. چون غالب این اشعار ضربی و آهنگی است، باید همراه با نوای موسیقی خوانده شود. اشعاری که در یکی دو قرن اخیر به لهجهٔ محلی سروده شده است، بر خلاف اشعار قدیم همچون اشعار رسمی از وزن عروضی تبعیت می‌کنند[۴۱۴].

ادیب طوسی معتقد است اساس وزن در اشعار شفاهی بر تعداد و توازن تکیه و هجا و نیز کمیت هجاها قرار دارد، اما کمیت هجاها نسبت به تکیه و تعداد هجاها اهمیت کمتری دارد؛ و همچنین تأکید می‌کند که تکیه همیشه بر آخرین هجای هرپایه واقع می‌شود. نکتهٔ دیگری که از نظر وی بسیار حائز اهمیت است وقفه‌ای است که در اثنای هر مصراع وجود دارد. وی این وقفه را عامل ایجاد وزن در اشعار شفاهی می‌داند. این وقفه مصراع را به دو قسمت تقسیم می‌کند. محل وقفهٔ مذکور پیوسته در دو مصراع ثابت است. او پاره‌های دو سوی هر وقفه را شطر می‌نامد[۴۱۵]. براساس نظریهٔ ادیب وقفه‌ها و در نتیجه شطرها را در مصراع‌های بیت زیر با علامت ـ نشان می‌دهیم: اوستا بابا ـ بزی داشت/ یک بز ـ خوش‌پزی داشت.

طایراف از پژوهشگران تاجیک، ضمن آنکه کاربرد وزن هجایی را در شعر فارسی بسیار مقدم بر شعر عروضی می‌داند، معتقد است بعد از اختراع وزن عروضی از اهمیت وزن هجایی کاسته شد، اما این وزن از میان نرفت و بعضی نمونه‌های چیستان، مثل، سرود و ترانه‌های «خلقی» بر اساس اوزان هجایی سروده شد، هرچند وزن اساسی اشعار شفاهی عروضی است[۴۱۶]. البته وی اعتقاد دارد که وزن عروضی در شعر شفاهی فارسی، یا به تعبیر وی «شعر خلقی»، پیش از عروض عربی رایج بوده است. وی در این باره به سرود مردم بلخ (ازختلان آمدیه) اشاره می‌کند که بر اساس مستفعلن مفتعلن قابل تقطیع است. او با توجه به اینکه این شعر در حادثه‌های سال ۱۰۸ق سروده شده است، می‌نویسد: «این هجویه نخستین نمونه شعر عروضی فارسی است که ۴۰ سال پیش از عروض خیل بن احمد سروده و ثبت شده است»[۴۱۷]. البته محمدتقی بهار سال‌ها پیش از طایراف با استناد به همان سرود مردم بلخ و مقایسه آن با برخی شعرهایی که امروزه

در میان مردم ایران رایج است این بحث را پیش کشیده بود و احتمال رشتهٔ خاصی از عروض نزد ایرانیان چه قبل از اسلام و چه در سده‌های ۱ و ۲ق را مطرح کرده بود[۴۱۸]. زرین‌کوب نیز با استناد به اینکه رایج‌ترین اوزان در شعر فارسی (هزج، رمل و خفیف) اوزانی است که در عربی استعمالشان کمتر است و نیز با توجه به اینکه «وزن رباعی کاملاً ایرانی و به موجب حکایت *المعجم* مأخوذ از زبان عوام است و اطفال» احتمال می‌دهد که اوزانی شبیه به اوزان عروض «شعر عامیه ایران وجود داشته است»[۴۱۹].

تازه‌ترین مطالعات را دربارهٔ وزن شعر شفاهی امید طبیب‌زاده انجام داده است با الهام گرفتن از انگاره‌های زبان‌شناسی و نیز آنچه ادیب طوسی دربارهٔ وزن شعر مردمی آورده است. وی به این منظور پس از مشخص کردن پایه (کوچک‌ترین واحد وزنی که خود مرکب از یک یا چند هجاست) و شطرهای هر شعر، و بررسی چگونگی ترتیب و قرارگرفتن آنها به این نتیجه رسیده است که واحد وزن در شعر «عامیانه» شطر است نه مصراع، به‌گونه‌ای که با تقطیع اشعار به شطرها، می‌توان تشابه وزنی آنها را دریافت. بر این اساس نیز وی وزن‌هایی بر مبنای تعداد شطرها برای شعر شفاهی استخراج کرده است[۴۲۰].

ب ـ ادبیات نمایشی

در فرهنگ و ادبیات رسمی ایران نمایش و به تبع آن ادبیات نمایشی وجود نداشته است. پژوهشگران برخی از دلایل این موضوع را یادآوری کرده‌اند[۴۲۱]. اما در عرصهٔ فرهنگ مردم آیین‌هایی بود که به شکل نمایش اجرا می‌شد. این اجراها واجد مشخصه‌های اصلی نمایش بود که از جمله به شبیه‌سازی، به‌کار بردن صورتک، افزودن بازی و حرکات القا کننده به کلام و به‌وجود آوردن قراردادهای نمایشی می‌توان اشاره کرد[۴۲۲]. یکی از ویژگی‌های این‌گونه نمایش‌ها، اجرای آنها در زمان‌های معین است. این‌گونه اجراها «فصلی و مناسبتی هستند و زمان و ضرورت خاص خود را دارند»[۴۲۳]. این نمایش‌ها، ادبیات خاص خود را نیز داشت که اجرا کنندگان آنها را بر زبان می‌راندند. اما به دلیل آنکه این ادبیات مکتوب نبود و مانند سایر اجزای فرهنگ مردم سینه‌به‌سینه منتقل می‌شد، بنابراین روایت‌های متفاوتی از آنها در میان مردم وجود داشت. درعین‌حال متن آنها

نیز همپای تحولات اجتماعی تغییر و تحول می‌یافت. در کنار این آیین‌ها، نمایش‌های دیگری نیز وجود داشت که با اهدافی متفاوت اجرا می‌شد، مانند نقالی. نمایش‌های اخیر جنبهٔ مراسمی و مناسبتی نداشته و در هر زمانی اجرا می‌شده‌اند. در ادامه برخی از مهم‌ترین نمایش‌هایی که در فرهنگ مردم ریشه دارد به اختصار شرح می‌دهیم. تمرکز ما به اعتبار موضوع پژوهش بیش از هر چیز بر ادبیات این مراسم خواهد بود. توضیح این نکته ضروری است که در اینجا آن دسته از نمایش‌ها را مورد توجه قرار داده‌ایم که به لحاظ موضوع یا عمومیت دارد یا دست‌کم در چند منطقه برگزار می‌شود، و نمایش‌هایی که ویژهٔ منطقه معینی بود، در نظر نگرفتیم مانند آنچه تحت عنوان خیام‌خوانی در بوشهر اجرا می‌شود یا مراسم «چله‌زری» را که فقط به‌رغم جنبهٔ نمایشی بسیار برجسته‌ای که دارد از آنها یاد نکرده‌ایم.

آیین‌های باران‌خواهی

فلات ایران، به ویژه بخش‌هایی از آن که ایران فعلی را تشکیل می‌دهد، از دیرباز سرزمین کم‌آبی بوده است، و به همین دلیل آب برای مردمی که در آن می‌زیسته‌اند اهمیتی خاص داشت. در *یشت‌ها* به‌ویژه در فروردین‌یشت و رام‌یشت، از ستایش آب‌ها سخن رفته است[۴۲۴]. هرودت و سایر نویسندگان یونانی نیز از احترام ویژهٔ آب نزد ایرانیان یاد کرده‌اند[۴۲۵]. وجود اردویسور آناهیتا، فرشتهٔ موکل بر آب‌ها، در اساطیر ایرانی و پرستشگاه‌های مخصوص آن در گوشه و کنار ایران مؤید این موضوع است. در آبان‌یشت زیباترین توصیفات برای این ایزدبانو به‌کار رفته است[۴۲۶]. خشکسالی که نتیجهٔ کاهش نزولات آسمانی است، همیشه این سرزمین را تهدید می‌کرده است. همین تهدیدها موجب شد داریوش در دعای مشهور خود از اهوره‌مزدا بخواهد که ایران را از خشکسالی در امان نگهدارد. در *اوستا* از مبارزهٔ تشتر (یا تیشتر) ایزد باران، با اپوشه، دیو خشکسالی سخن رفته است. بر اساس گزارش تیریشت در این مبارزه ابتدا اپوشه پیروز می‌شود. اما تشتر به درگاه اهوره‌مزدا «شیون و درد و سوگ بر می‌آورد»[۴۲۷]. اهوره‌مزدا به او یاری می‌دهد تا در نبرد دیگر بر اپوشه چیره شود و پس از آن ابرها به جنبش در می‌آید و ابر و تگرگ به کشتزارها می‌رسد[۴۲۸]. در ادامهٔ همین بخش اهوره‌مزدا خطاب به زرتشت

می‌گوید: اگر در سرزمین‌های ایرانی برای تشتر پیشکش آورند، و «ستایش و نیایشی سزاوار و به آیین بهترین اشه بگزارند» او بر دشمنان خود پیروز می‌شود[۴۲۹]. از جمله این پیشکش‌ها، بریان کردن گوسفندی یک رنگ است[۴۳۰]. بیشتر آیین‌های باران‌خواهی یا تمنای باران را که از دیرباز تاکنون در ایران رایج بوده است، باید در این چارچوب بررسی کرد. بر اساس گزارش *شاهنامه* در زمان پادشاهی پیروز خشکسالی گسترده‌ای در ایران رخ داد، به‌گونه‌ای‌که به تعبیر فردوسی «به جوی اندرون آب چون مُشک شد» به فرمان پیروز مردم از خانه‌ها بیرون می‌آیند و به دشت می‌روند و با «مویه و درد و زاری» از خداوند درخواست باران می‌کنند[۴۳۱]. نویسندهٔ *مناقب‌العارفین* نیز در چند موضع از کتاب خود ضمن شرح قحطسالی‌های متوالی در قونیه به قربانی کردن، به صحرا رفتن به صورت گروهی و دعا کردن برای بارش باران اشاره کرده است[۴۳۲]. هنوز هم در ایران در مواقع خشکسالی یا به هنگام تأخیر در بارش باران این گونه آیین‌ها کم و بیش اجرا می‌شود. بخشی از این آیین‌ها به صورت فردی برگزار می‌شود، مثلاً در کرمان به پشت خرخاکی روغن می‌چکانند، در ایل قرایی سیرجان لاک‌پشتی را از درخت آویزان می‌کنند تا باران ببارد، حتی به لاک‌پشت می‌گویند تا باران نیاید ترا آزاد نمی‌کنیم. یا در ایل رائینی همین شهرستان دوشیزه باکره‌ای خون خشک شدهٔ قربانی را در آب روان می‌ریزد تا باران بیاید[۴۳۳] و در گیلان و مازندران در امامزاده، جلد قرآن مجید یا مهر نماز را در آب می‌گذارند و آنرا در نمی‌آورند تا باران بیاید[۴۳۴]. اما بخش بیشتری از مراسم باران‌خواهی به صورت گروهی برگزار می‌شود. اشکال فراوانی از بخش اخیر کاملاً جنبه‌های نمایشی دارد و درعین‌حال ادبیات خاصی نیز دارد که عمدتاً منظوم است. در این‌گونه مراسم شیوه‌های متفاوت کار نمایشی مانند پوشیدن لباس ویژه، تغییر چهره یا گریم، اجرای نقش‌های متفاوت و حتی گفتگوهای نمایشی اجرا می‌شود که به چند مورد آن اشاره می‌کنیم.

۱. مراسم شاه بارون

در بافت و آبادی‌های پیرامون آن به هنگام دیر آمدن باران به مدت یک هفته تا ده روز «شاه بارون را بر تخت می‌نشاندند». ترتیب کار چنین بود که دهقانان دور هم

جمع می‌شدند و یک نفر را به عنوان شاه بارون انتخاب می‌کردند. برخی معتقد بودند کسی باید به این مقام انتخاب می‌شد که در کودکی در آب غرق شده بود، اما جان سالم به‌در برده بود. شاه بارون یک نفر را به عنوان وزیر برای تمشیت امور و ابلاغ و اجرای فرمان‌های خود بر می‌گزید و بقیهٔ کشاورزان هم به‌عنوان سپاهی دور او جمع می‌شدند. سپس تختی را درست می‌کردند و چهار نفر نیرومند هم در نظر می‌گرفتند تا در موقع لزوم تخت را بر دوش بگیرند و راه افتند. گاهی این تخت را از دو چوب محکم و بلند و یک جهاز شتر می‌ساختند و آنرا «لوک» شاه بارون می‌نامیدند. سوار و پیاده شدن شاه بارون بر این تخت نیز ترتیبی داشت. یک تن از سپاهیان خم می‌شد تا شاه بارون پا بر پشت او بگذارد و پیاده یا سوار شود. شاه بارون آرایش و پیرایش ویژه‌ای نیز داشت. کلاه پوستی یا مقوایی بلند بر سر می‌گذاشت، پوستینی وارونه می‌پوشید به‌طوری‌که قسمت داخلی و پشمی آن بیرون می‌افتاد، چکمهٔ چرمی ساق‌بلندی به پا می‌کرد و حمایلی از استخوان عاشُقک (قاب گوسفند) و استخوان‌های دنده و شاخ گاو و گوسفند به گردن می‌انداخت، یک غربالی به طرف راست و یک استخوان بزرگ و دراز هم به طرف چپ خود می‌آویخت و شمشیری به دست می‌گرفت، صورت خود را با آرد سفید و گونه‌ها را با دوده سیاه می‌کرد و با این آرایش غریب بر تخت روان سوار می‌شد و آن ۴ نفر هم تخت را بر دوش گرفته راه می‌افتادند. وزیر در سمت راست شاه بارون و سپاهیان نیز درحالی‌که هریک چماقی بلند در دست داشتند به دنبال وی روان می‌شدند. پیشاپیش آنها فانوسی می‌کشیدند تا سوسویی بزند. چند نفر ساز و دهل می‌زدند و یک نفر هم شب‌های دوم و سوم با الاغ و خورجینی از عقب آنها می‌آمد تا هدایای مردم را جمع کند. شاه بارون در طول راه به‌طور مرتب و با صدای بلند اشعاری می‌خواند که نمونه‌ای از آن نقل می شود: ای لوک مست چرچری/ بر پشت کوه‌های چری/ دمبه بزرگون می‌کنی/ به خورد گُرگُون می‌کنی/ ئی لوک ما لوکونه/ تو کوچه سرگردونه/ ای لوک مست جانیم/ قوه نداره زانویم. گاهی اشعار اصلی را که شاه بارون می‌خواند جمعیت همراهش نیز مصراعی را به عنوان برگردان می‌خواندند. مثلاً در شعر زیر پس از هر مصراع جمعیت پاسخ می‌دادند: اللّه خدا بارون بده/ اللّه خدا بارون بده/ بارون بی‌پایون بده/ گندم به اربابون بده/ جو به خر دارون بده/

کرو[۱] ۴۳۵ به میش دارون بده/ عمری به شا بارون بده.

صدای شاه بارون و دار و دسته‌اش که در کوچه بلند می‌شد مردم درِ خانه‌هایشان را می‌بستند و با ظرفی پر از آب به پشت‌بام می‌رفتند و وقتی شاه بارون نزدیک می‌شد روی او آب می‌ریختند. شاه بارون نیز که می‌دانست آب رویش می‌ریزند با صدای بلند می‌گفت آب نریزید» و از تخت روان پیاده می‌شد؛ و بدین ترتیب همهٔ آبادی را می‌گشتند. در پایان شب شاه بارون و گروهی از همراهانش کاملاً خیس می‌شدند. این شب را «شب آب‌گیران» می‌گفتند. شب دوم که به آن «هیمه‌گیران» می‌گفتند گروه با همین هیبت راه می‌افتادند و هر خانه‌ای یکی دو شاخه هیزم به آنها می‌داد. شب سوم را «آردگیران» می‌گفتند. در این شب صاحبخانه‌ها در خانه‌ها را باز می‌کردند و مقداری آرد، گندم، جو، پول یا خوراکی‌های دیگر به گروه می‌دادند. در این شب اگر کسی ناخن‌خشکی می‌کرد، سپاهیان چماق به دست به فرمان شاه بارون چوب و فلک حاضر می‌کردند و او را می‌زدند تا اینکه حاضر می‌شد هدیه‌ای بدهد. در مدتی که شاه بارون با همراهانش در حرکت بودند اگر کسی با وی مزاح تندی می‌کرد یا طعنه و کنایه‌ای می‌زد به دستور شاه بارون او را می‌گرفتند و در پیش تخت روان به زانو در می‌آوردند تا شاه بارون پای بر پشت او بگذارد و پیاده شود و دوباره به تخت روان بنشیند. در مدت این سه شب شعر خواندن و زدن ساز و دهل ادامه داشت. اگر طی این مدت باران نمی‌آمد همهٔ مردم به همراه شاه بارون به یکی از باغ‌های اطراف شهر که به عقیدهٔ مردم قدمگاه حضرت خضر بود و به باغ خواجهٔ معروف می‌رفتند. در آنجا گندم‌ها را آرد می‌کردند و کماج می‌پختند. در خمیر کماج نیز مهرهٔ سبز رنگی می‌گذاشتند. پس از تهیهٔ کماج‌ها، شاه بارون آنها را تکه‌تکه می‌کرد و به افراد می‌داد. مهرهٔ سبز در نان هر کس بود او را به درخت می‌بستند و با ترکه می‌زدند. مردم عقیده داشتند که او حتماً گناهی بزرگ کرده بود، و به همین دلیل هم خداوند باران نازل نکرده است. معمولاً کسی ضامن آن فرد می‌شد که اگر تا فلان روز باران نیامد هر کاری خواستید بکنید. اگر در موعد مقرر باران نمی‌آمد، آن وقت سراغ ضامن می‌رفتند و همان کار را با وی می‌کردند. به عقیدهٔ مردم

(1). Keru

چون در این مدت «گناهکار» و ضامنش از ترس کتک خوردن به درگاه خداوند دعا می‌کردند، به دلیل دعای آنها باران می‌بارید. برخی اوقات ممکن بود در موقع برداشتن برش‌های کماج، برش مهره‌دار سهم کسی نمی‌شد. آن وقت پای خود شاه بارون را به میان می‌کشیدند و همان بلا را به‌سر او در می‌آوردند[۴۳۶]. در برخی از آبادی‌های بافت این رسم با اندکی اختلاف در متن شعرها برگزار می‌شد. مثلاً در بزنجان[۴۳۷]، که در تلفظ محلی بزنگون می‌گویند این شعر را می‌خوانند: بارون می‌باره قلی‌قلی/ پشت خونه ممدقلی/ بارون می‌باره گِل می‌شه/ رفتن ما مشکل می‌شه؛ در انجرک[۴۳۸]، شاه بارون این شعر را نیز می‌خواند: ابر اومد و ابر اومد/ از سی (سر) کوه خبر اومد/ اشتر به قطار اومد/ میش بره‌دار اومد/ بز کهره‌دار[۴۳۹] اومد/ هلّله میشو بع بع. که در این هنگام بچه‌ها صدای بره در می‌آورند. باز شاه بارون می‌خواند: بارون می‌باره جیر به جیر/ پاره میشه بند حجیر/ اُو (آب) می‌کشم هر روزه/ خال گردنم نسوزه/ هلّله میشو بع بع. در اینجا باز هم بچه‌ها صدای بره را در می‌آورند[۴۴۰].

بخش قابل توجهی از آیین‌های نمایشی را که با خنده توأم است. با کارناوال‌های خنده‌آور سده‌های گذشتهٔ اروپا و به ویژه دورهٔ رنسانس می‌توان مقایسه کرد[۴۴۱] که از میان آنها نمایش شاه بارون شباهت‌های حیرت‌انگیزی با این‌گونه نمایش‌ها دارد[۴۴۲].

۲. مراسم کوسه گلین در ایل قشقایی

این مراسم حالت کاملاً نمایشی دارد. هنگام دیر شدن باران، جوانی را به شکل مضحکی آرایش می‌کنند، همانند کوسه ناقالدی؛ و نامش را کوسه گلین می‌گذارند و چوبدستی به دستش می‌دهند. جمعی از جوانان و نوجوانان به دنبال وی حرکت می‌کنند و گروهی می‌خوانند: کوسه گلینم، شاخ زرینم، باد آوردم، بارون آوردم، هیچی نمی‌خوام، شیرینی می‌خوام. جمعیت به سوی چادرها می‌روند. کوسه گلین به درون چادرها می‌رود و با چوبدستی خود آتش اجاق را زیر و رو می‌کند. صاحب چادر از این کار ناراحت می‌شود و وحشت زده می‌گوید: کوسه گلین، خانه خرابم نکن، هر چه بخواهی بهت می‌دهم. کوسه گلین در پاسخ می‌گوید: تو به من آرد بده، شیرینی بده، روغن بده، من به تو بارون می‌دم. صاحب چادر مقداری آرد، روغن و شیرینی به او می‌دهد. جمعیت به سایر چادرها

هم سر می‌زنند. آردی را که از این طریق جمع کرده‌اند خمیر می‌کنند، ریگی در یک چونه می‌گذارند و نان می‌پزند و نان را تقسیم می‌کنند. نان ریگ‌دار سهم هر کس شود او را کتک می‌زنند تا اینکه کسی ضامن وی شود و به کوسه می‌گوید: کوسه گلین، او را نزن، قول می‌دهیم ابر بشه، بارون بیاد. او را آزاد می‌کنند و منتظر باران می‌مانند. کسی هم که کتک خورده رو به آسمان می‌کند و می‌گوید: خدایا آبروی مرا نبر، بگو ابر بشه بارون بیاد[۴۴۳]. در سایر مناطق ایران مراسمی از این دست که جنبهٔ نمایشی داشت فراوان اجرا می‌شود که از جمله می‌توان به مراسم «قبله دعا» در ماهشهر، «قبله باران» در جزیرهٔ قشم[۴۴۴]، باران‌خواهی در بوشهر[۴۴۵]، «چولی قزک»، در زورآباد جام[۴۴۶] «اللّه بارونو»، در شهربابک «تالو گردانی»، در زرند کرمان «چولی جغل»، در استیر سبزوار، بیرجند و خلیل‌آباد کاشمر «اتالو متالو»[۴۴۷]، در ایلام و کرمانشاه «گاوربایی»[۴۴۸] اشاره کرد. مراسم باران‌خواهی و بیشتر نمودهای آن در کلیت خود ریشه در اعتقادات پیش از اسلام ایرانیان دارد و درعین‌حال معلول وضعیت اقلیمی ایران است.

۳. نوروزخوانی

از جمله مراسمی بود که در استقبال از نوروز، اجرا می‌شد. در این مراسم افرادی در گروه‌های ۲ تا ۵ نفره با خواندن اشعاری در ستایش خداوند، نعت پیامبر اسلام و منقبت ائمه، به‌ویژه حضرت علی(ع) و نیز توصیف بهار و نوروز بشارت آمدن نوروز را به مردم می‌دادند. این مراسم تا سال‌های پیش از انقلاب به شکل گسترده‌ای در استان‌های گیلان، مازندران، گلستان و برخی مناطق حاشیهٔ جنوبی البرز و بعضی شهرهای دیگر اجرا می‌شد[۴۴۹]. اما امروز به صورت محدود در برخی روستاهای دوردست این مناطق اجرا می‌شود. این آیین بسیار قدیمی است. در سده‌های پیش از اسلام گروهی با عَلَم و دهل و کوس و دیگر سازهای موجود فرا رسیدن نوروز را به مردم مژده می‌دادند[۴۵۰]. این مراسم معمولاً از اوایل اسفندماه شروع و تا حلول سال نو ادامه می‌یافت. نوروزخوان‌ها معمولاً در گروه‌های دو نفره کار می‌کردند، اما گاهی اوقات به ۵ نفر هم می‌رسیدند. آنکه آواز می‌خواند «سرخوان» نامیده می‌شد و همراهش را «پی‌خوان» می‌گفتند. پی‌خوان، کیسه‌دار هم بود یعنی هدایایی را که مردم به گروه می‌دادند،

می‌گرفت و در کیسه‌ای که بر دوش داشت، می‌گذاشت. در گیلان به آنها «نوروزیِ نو سال»، «شیرخوان» (شعرخوان) و در تالش «نوروزنامه‌خوان» می‌گویند در گیلان به تکرار کنندهٔ اشعار نوروزی، واگیرکون و در تالش جیگرگر یا واگیرگر می‌گفتند[۴۵۱]. در شرق گیلان این مراسم در شب برگزار می‌شد، و گروه نوروزخوان شامل ۳ نفر بود، ۲ نفر خواننده و یک نفر هم «کوله‌بارکش» و فانوس‌دار[۴۵۲]. در شاهرود به نوروزخوانی، بهار لاله‌زار، شعرخوان و پیش‌بهار هم می‌گویند[۴۵۳]. در این شهر افزون بر نوروزخوان‌های حرفه‌ای، گروه‌هایی از نوجوانان نیز اقدام به نوروزخوانی می‌کنند که به این گروه‌ها «شالی نو مالی نو» یا «صد سلام و سی علیک» می‌گویند، زیرا آنها اشعار خود را معمولاً با مصراعِ «صد سلام و سی علیک» شروع می‌کنند[۴۵۴]. در قزوین نیز نوروزخوان‌ها به «نوروز نثار» معروف بودند[۴۵۵]. اشعار نوروزخوانی معمولاً به زبان فارسی و در برخی مناطق علاوه بر فارسی به گویش‌های محلی نیز خوانده می‌شود. این اشعار به ۳ بخش قابل تقسیم است. بخش اول به ستایش خداوند و مدح اولیای دین، به ویژه پیامبر اسلام(ص) و ائمه(ع) اختصاص دارد. فی‌المثل در دامغان این گونه شروع می‌شد: ز بسم‌اللّه می‌خوانم خدا ره/ ز یک مشت خاک آدم ساخت ما ره. پس از آن نعت پیامبر را می‌گفتند و سپس ائمه را یک به یک نام می‌بردند و برخی از مصائب دوران زندگی آنها یا بعضی از کراماتشان را برمی‌شماردند: شنیدستم به وقت دادن جان / امام هشتمی شاهِ خراسان/ دم مردن به هر جانب نظر داشت/ امید دیدن روی پسر داشت/ کجایی ای تقی آرام جانم / سرور قلب و نور دیدگانم[۴۵۶].

بخش دوم که قسمت‌هایی از آن حالت بداهه دارد در مدح صاحبخانه یا صاحب مغازه‌ای است که نوروزخوانی در مقابل آن انجام می‌گیرد. در پایان این مدح از صاحبخانه درخواست عیدی می‌کنند. نوروزی‌خوان‌های با تجربه پیش از آنکه به در خانه یا مغازه‌ای برسند، نام صاحب آن و اسامی فرزندانش را از افرادی که اطرافش جمع شده‌اند، می‌پرسند و هنگام نوروزخوانی نام صاحبخانه را در ضمن اشعار خود می‌آوردند و مثلاً اگر صاحبخانه پسر مجرد داشته دعا می‌کردند که وی داماد شود. یا اینکه برای صاحبخانه طلب زیارت عتبات عالیات یا مشهد را می‌کردند. اگر خانواده‌ای عزادار بود نوروزخوان پس یا پیش از نوروزخوانی مصیبتی هم می‌خواند و به اهل خانه تسلیت می‌گفت[۴۵۷]. در برخی مناطق

نیز مانند ماسال شاندرمن، در منطقهٔ تالش‌نشین گیلان، چنانچه در آن سال کسی از اعضای خانواده فوت شده باشد، با پرداخت هدیه‌ای از نوروزی‌خوان می‌خواستند بر در خانه‌شان نوروزی نخواند[۴۵۸].

بخش سوم نوروزی‌خوانی در توصیف بهار و نوروز است و اشعار آن به لحاظ مضمون به «بهاریه»های ادبیات مکتوب شباهت دارد. بر اساس گزارش‌هایی که در سال‌های پیش از انقلاب اسلامی در گیلان تهیه شده است، ظاهراً اشعار مذهبی به ویژه از نوع سوگ سرودهای آن فقط زمانی خوانده می‌شد که نوروز با ماه‌های سوگواری سال قمری مقارن می‌شد. در چنین حالتی ضمن مبارک‌باد گفتن نوروز به مرثیه‌سرایی می‌پرداختند. گاهی «مبارک باد» هم نمی‌گفتند و خواندن نوروزی‌خوانان، خود تبریک فرا رسیدن نوروز بود و دست بالا در ضمن اشعار خود به صورت همسرایی این مصراع‌ها را می‌خواندند: این عید نوروز و بهار/ بار دگر باز آمده/ سال دگر باز آمده.

در غیر از ماه‌های سوگواری، مضمون اشعار عموماً وصف طبیعت و مبارک‌بادگویی به مناسبت فرا رسیدن نوروز بود و از سوگ و سوگواری نشانی نبود[۴۵۹]. ملاحظات نوروزی‌خوانان را به هنگام تقارن نوروز با محرم، سایر اقشار مردم نیز در نظر می‌گرفتند. فی‌المثل، در برخی مناطق مردم به هنگام دیدار خود در نوروز به جای «عید شما مبارک» بر شمر و یزید لعنت می‌فرستادند.

اشعار نوروزی‌خوانی به صورت ترجیع‌بند است. بیت‌های اصلی را نوروزی‌خوان اصلی که به «سرخوان» معروف است، می‌خواند و بیت‌برگردان یا ترجیع به صورت گروهی خوانده می‌شود. بیت‌برگردان در مناطق مختلف و نیز در اشعار سوگواری و بهاریه‌ها با هم تفاوت دارد. برای مثال، در شرق گیلان بیت‌برگردان در بخش مدح ائمه به این صورت ثبت شده است: به یاسین و الف لام و به فیروز / دهید مژده که آمد عید نوروز، در بخش توصیف بهار این‌گونه ضبط شده است: باد بهاران آمده/ گل به گلستان آمده/ مژده دهید بر دوستان این سال نو باز آمده[۴۶۰]. بیت ترجیع در شاهرود به این صورت است بهار لاله‌زار آمد مبارک/ علی با ذوالفقار آمد مبارک[۴۶۱]؛ در آلاشت مازندران به این‌گونه: این نوبهار مبارک باد / این لاله‌زار مبارک باد، ثبت شده است.

برخی از نوروزی‌خوانان در اشعار خود به قصه‌خوانی نیز روی می‌آوردند. آنها معمولاً

به صورت خلاصه برخی از قصه‌های قرآن را نقل می‌کنند به‌ویژه قصص مربوط به پیامبران مانند قصهٔ آدم و حوا، یوسف و زلیخا و در آتش شدن حضرت ابراهیم یا قصه‌های دیگری که در میان مردم رایج است، مانند ضامن آهو یا اژدها کشتن حضرت علی(ع). گاهی نیز برخی از داستان‌های حماسی مانند داستان رستم را به‌طور فشرده روایت می‌کنند[۴۶۲]. نوروزی‌خوانان گیلان هنگام تقارن عیدهای قربان و نوروز قصهٔ حضرت اسماعیل و گفتگوهای حضرت ابراهیم با هاجر برای آراستن فرزند و قربانی کردنش در راه خدا را نقل می‌کنند[۴۶۳]. اشعار نوروزی‌خوانی گاهی اوقات جنبهٔ سیاسی نیز به خود می‌گرفت نمونه‌ای از این نوروزی‌خوانی را که در دورهٔ نهضت جنگل (۱۲۹۴-۱۲۹۸ش) در گیلان خوانده می‌شد، میرابوالقاسمی ضبط کرده است[۴۶۴]. در این نوروزی‌خوانی؛ ضمن ستایش میرزاکوچک خان، تبلیغ تفکرات حکومت جنگل نیز مورد توجه قرار گرفته بود. مردم آمدن نوروزی‌خوانان به در خانه‌های خود را به فال نیک می‌گرفتند و مطابق توانایی‌های خود به آنها هدیه می‌دادند. در برخی از روستاهای ماسال شاندرمن اولین گروه نوروزی‌خوان را به درون خانه دعوت و از آنان با نان و پنیر محلی و چای پذیرایی می‌کردند و برنج و پول به آنان می‌دادند. در رشت نیز بردن نوروزی‌خوانان به داخل خانه مرسوم بود[۴۶۵]. در شاهرود برخی به عنوان تبریک و تیمن از نوروزی‌خوانان نقل یا خرما می‌گرفتند و آنرا در سفرهٔ هفت سین می‌گذاشتند[۴۶۶] و به آنها هدایایی از قبیل هستهٔ زردآلو، گندم، کنجد، شاهدانهٔ بو داده و تخم‌مرغ می‌دادند[۴۶۷]. در نوکاشت صومعه‌سرا صاحبخانه در خیر مقدم اولین گروه نوروزی‌خوان سال ظرفی آب می‌ریخت به این معنا که «قدمتان مبارک». پاشیدن چند قطره آب یا مقداری دانهٔ گندم و برنج روی شانه‌های نوروزی‌خوان‌ها نیز مرسوم است. در گیلان رسم است که نوروزی‌خوانان یک شاخه شمشاد به صاحبخانه تقدیم می‌کند. در بسیاری از شهرهای این استان شمشاد تقدیمی را دور نمی‌ریزند، و برخی خانواده‌ها آنرا سر سفرهٔ هفت‌سین می‌گذارند و پس از برچیدن سفرهٔ هفت‌سین آن شاخه را در انبار برنج یا در طویلهٔ دام‌ها یا محل پرورش کرم ابریشم می‌گذارند، با این نیت که به اموال آنها برکت بدهد. هدایای مردم به نوروزی‌خوانان شامل برنج، تخم‌مرغ، لباس، گندم، چای خشک، شکر و مواردی از این قبیل است. در تقسیم این هدایا سهم سرخوان بیش از سایر اعضای گروه است[۴۶۸].

در تاجیکستان و شهرهای تاجیک‌نشین ازبکستان مانند سمرقند و بخارا، قشقه‌دریا و اندیجان نیز مراسم نوروزی‌خوانی البته با نام‌های دیگر رایج است. در مناطق جنوبی تاجیکستان به آن «گل گردانی»، در نواحی حصار و ولایت سرخان دریا به آن «گل‌گردک» و در ولایت قشقه‌دریای فرغانه و وادی زرافشان به آن «بای کندگ»، «بای چیچک گویی» و «کَندَکی» می‌گویند[۴۶۹]. در ولایت بخارا که پایتخت فرهنگی تاجیکان آسیای میانه است این مراسم شباهت فراوانی به نوروزی‌خوانی‌های ایران دارد. این شباهت را حتی در شیوهٔ برخورد خانواده‌ها با گروه‌های نوروزخوان نیز می‌توان مشاهده کرد. روزی احمد می‌نویسد: نحوهٔ برگزاری این مراسم در بخارا با سایر مناطق آسیای مرکزی تفاوت دارد. برای خانواده‌ها پذیرفتن و در خانه نشاندن و شنیدن ترانه گروه بچه‌ها و به‌خصوص دسته‌های دارای آوازخوان‌های با مهارت خوش‌لحن و آواز، سبب مباهات و فخر محسوب می‌شود[۴۷۰]. در میان کالات بخارا به این مراسم «بهار نو مبارک»، در بخارا «بلبل‌خوانی» و در بعضی نواحی دیگر به آن «گل نوروزی» می‌گویند. در سراسر مناطق تاجیک‌نشین، پیش از فرا رسیدن نوروز گروهی از بچه‌ها به صحرا می‌روند، مقداری گل جمع می‌کنند و به آبادی می‌آورند؛ سپس آنرا دسته می‌کنند و بر نوک چوبی می‌بندند و به در خانه‌ها می‌روند و با خواندن اشعاری آمدن نوروز را بشارت می‌دهند. «سردار دستهٔ گل‌گردانی را سر بیت‌خوان» می‌گویند. بیشتر شعرهایی که این گروه‌ها می‌خوانند در قالب چهار پاره است. سه مصراع اول را سربیت‌خوان می‌خواند و مصراع چهارم را که در همهٔ بندها مشترک است و حالت ترجیع دارد گروه همراه وی می‌خوانند. بیشتر اشعار در توصیف بهار و نوروز و زیبایی‌های آن است؛ بهار آمد بهار آمد/ بهار سبزه‌پوش آمد/گل لاله به جوش آمد/ بهار نو مبارک باد. صاحبخانه با شنیدن این اشعار بسته به همت خود مقداری گندم، نخود، عدس، ماش، لوبیا، میوه خشک، نان و پول می‌دهد. در کولاب کدبانو دسته گل را از دست سربیت‌خوان گرفته سه بار به چشم و ابرو می‌مالد آنرا می‌بوسد و درهمان‌حال می‌گوید: «به سال و ماه نو رسیدیم مثل گل بدون غم شویم. شکر که به بهار رسیدیم». در کولاب این مراسم از ابتدای شب شروع و تا آخر شب ادامه می‌یابد[۴۷۱]. در بخارا صاحبخانه دستهٔ گل‌گردان را با لطف و مهربانی و عزت به اتاق دعوت می‌کند و همه را روی توشکچه دور هم می‌نشاند «پس از گفتن فاتحه و دعای معمولی و کف

[دست]کشیدن به روی بچه‌ها شروع به خواندن ترانه می‌کنند»[۴۷۲]. بر اساس گزارش‌های موجود مراسم گل‌گردانی قبل از انقلاب اکتبر و استقرار حکومت شوروی ویژهٔ شاگردان مدرسه و طلاب حوزه‌های علمیه بود. در آن چند روز نوروزخوانی، مکتبداران شاگردان خویش را مرخص می‌کردند، که در آن شاگردان و طلاب با مراسم گل‌گردانی سرمایه‌ای برای ادامهٔ تحصیل و زندگی خویش به دست می‌آوردند[۴۷۳]. در قشقه‌دریا نیز این مراسم را تا سال‌های دههٔ ۵۰ قرن گذشتهٔ میلادی افرادی که سن آنها میان ۲۵ تا ۴۰ سال بود، اجرا می‌کردند.[۴۷۴] اما امروزه مانند سایر مناطق تاجیک‌نشین این مراسم باستانی به یک شادی کودکانه تبدیل شده است[۴۷۵]. در افغانستان نیز مراسم «گل‌گردانی» یا نوروزی‌خوانی را با اندکی تفاوت کودکان و نوجوانان اجرا می‌کنند. در اواخر ماه اسفند کودکان و نوجوانان به تکاپو می‌افتند که نخستین گل‌های بهاری را به دست آورند. این گل‌ها در نقاط مختلف افغانستان نام‌های متفاوتی دارد. مثلاً در ولایت «کاپیسا» آنرا «گل نوروزی»، در برخی از توابع کابل «یخ شکنک» و در نواحی شمالی به آن «کاسه شکنک» می‌گویند. گروهی از بچه‌ها تا روز ۲۷ اسفند طبقی از این گل فراهم می‌کنند و صبح همین روز و در برخی نقاط به هنگام شب، در میدان آبادی جمع می‌شوند و دو نفر را به عنوان «میر» انتخاب می‌کنند. این دو نفر نقش سرگروه بچه‌ها را بر عهده دارند. معیار گزینش این دو نفر یکی آن است که صدای خوبی داشته باشند و دیگر آنکه سرود «نوروزی» را از بر باشند. یکی از آنها را «میر گل‌گردان» و دیگری را «میر آوازخوان» می‌گویند. این دو نفر نیز چند تن را از میان بچه‌ها به عنوان «تحویل‌دار» انتخاب می‌کنند که وظیفهٔ آنها جمع‌آوری هدایای مردم است. بعد از آن گروه با هدایت دو نفر میر به سوی خانه‌های آبادی راه می‌افتند. در این حالت میرآوازخوان دایره به دست دارد و میرگل‌گردان نیز طبق گل را بر بالای سر می‌گیرد. آنها به در هر خانه‌ای که می‌رسند میرآوازخوان ضمن دَف زدن شروع به خواندن بندهای سرود نوروزی می‌کند، همچون زاول چون ثنا گویم/ ثنای کبریا گویم/ درود مصطفا گویم/ بهار نو مبارک باد/ به هر جا برف و بارانس/ جو و گندم فراوانس/ بهار از فضل یزدانس/ بهار نو مبارک باد/ در این ایام نوروزی/ مخور ای دل غم روزی/ همه کس غرق فیروزی/ بهار نو مبارک باد[۴۷۶]. عابدوف و آریانفر روایت دیگری از این سرود را ثبت کرده‌اند[۴۷۷]. البته مصراع

ترجیع را گروه بچه‌ها به صورت همسرایی می‌خوانند. پس از پایان سرودخوانی، صاحبخانه طبق گل را می‌گیرد، گل‌ها را به چشم‌هایش می‌مالد، بعد درحالی‌که چشم‌هایش را بسته است زیر لب دعایی می‌خواند و از خداوند حاجت خود را می‌طلبد. در پایان نیز طبق گل را به همراه مقداری گندم یا برنج یا میوهٔ خشک یا مرغ زنده یا مقداری پول نقد به گروه «گل‌گردان» هدیه می‌دهد. گروه پس از آن به خانهٔ دیگری می‌رود تا اینکه همه آبادی را بگردد. گاهی اوقات دو گروه نوروزی‌خوان یا گل‌گردان با هم تلاقی می‌کنند، که هریک از دو گروه که بتواند اجناس گروه دیگر را به یغما می‌برد[۴۷۸]. این شیوهٔ برخورد در ایران و در ارتباط با برخی دیگر از پیک‌های نوروزی گزارش شده است.

در یغناب تاجیکستان نوروزی‌خوانی یا گل‌گردانی کودکان و نوجوانان به صورت دیگری برگزار می‌شود. صبح روز عید پسران و دختران نوجوان با پوشیدن لباس ویژهٔ عید درحالی‌که کیسه‌های کوچکی در دست دارند در جایی جمع می‌شوند. آنها از بین خود یکی را به عنوان «سردار و راه بلد» انتخاب می‌کنند. او چوبی را که بر بالای سبزه‌ای بسته است به دست می‌گیرد و درحالی‌که سایر بچه‌ها پشت سرش صف کشیده‌اند به سوی خانه‌های آبادی راه می‌افتد. آنها به در هر خانه‌ای که رسیدند ابتدا به زبان یغنابی این بیت را می‌خوانند: «امروز روز عید است بچه‌ها شاد شوند/ یک کلوچه روغنی به آنها دهند آزاد شوند». بر بام خانه‌های منطقه روزنه‌ای وجود دارد. زنان پیش از آمدن بچه‌ها از غذای نوروزی خود به قدر یک کاسه در سه طرف این روزن می‌ریزند. یغنابی‌ها این مقدار غذا را «سهم کلاغ» می‌نامند. گروه بچه‌ها ابتدا به روی بام می‌روند و با دیدن غذای ریخته شده اطراف روزنه مطمئن می‌شوند که غذای نوروزی آماده است. پس از آن از راه روزنه بیتی به زبان یغنابی می‌خوانند و طی آن ضمن تبریک سال نو درخواست کلوچه و غذای مخصوص عید می‌کنند. کدبانو از درون خانه سه بار می‌گوید «نیک باد» و پس از آن قاشق چوبی بزرگی را از راه روزنه به بالای بام پرتاب می‌کند. و از بچه‌ها می‌پرسد که قاشق به پشت افتاده است یا به رو. اگر قاشق رو به بالا افتاده بود آنرا نشانهٔ سالی خوب و پربرکت می‌دانند و اگر رو به پایین افتاده بود نشانه خشکسالی. کدبانو پس از شنیدن پاسخ بچه‌ها به هریک از آنها مقداری غذا و یک کلوچهٔ روغنی می‌دهد. گروه بچه‌ها به این طریق به سایر خانه‌ها نیز می‌روند. آنها در بین راه اگر با بزرگسالان روبه‌رو

شوند ضمن تبریک سال نو این اشعار را می‌خوانند: نوروز شد یاران/ من خرد تَرکَم نادان/ لیک در طلب علمم/ روزی بدهد سبحان. بزرگسالان پس از شنیدن این اشعار به آنها «عیدانه» می‌دهند[۴۷۹]. در بخش‌هایی از بدخشان تاجیکستان همین مراسم با اندکی تفاوت و با نام «کِلا غوزغوز» اجرا می‌شود. گروه بچه‌ها پس از آنکه بالای بام می‌روند از راه دودکش (روزنه) این شعر را می‌خوانند: روز نوروز است عالم سبزه‌زار/ زنگ دل را می‌برد باد بهار/ ای پدر برخیز نوروزی بده/ تا تو را رحمت کند پروردگار. پس از آن به مانند مراسم «شال‌اندازی» در ایران کیسه‌ای را که به آن نخی بسته است از راه دودکش به درون خانه سرازیر می‌کنند. صاحبخانه نیز مقداری شیرینی، کلوچه و موادی از این قبیل درون کیسه می‌گذارد. گاهی نیز صاحبخانه از شال‌انداز می‌پرسد که «چی می‌خواهی؟» شال‌انداز هر پاسخی را که بدهد صاحبخانه قول می‌دهد که تا حد امکان آنرا برآورده کند[۴۸۰].

نمونهٔ دیگری از نوروزی‌خوانی که تا مدتی پیش در مناطق فارسی‌زبان وجود داشته، مربوط به کودکانی بود که به مکتبخانه می‌رفتند؛ چند روز پیش از نوروز ملاها و ملاباجی‌های مکتبخانه‌ها اشعاری را روی کاغذ یا لوح هر یک از بچه‌ها می‌نوشتند و به آنها می‌دادند. بچه‌ها در ایام نوروز این شعرها را برای پدر، مادر، عمو، عمه و سایر بستگان می‌خواندند و از آنها عیدی می‌گرفتند[۴۸۱] از این شعر روایت‌های کم‌وبیش مشابه‌ای در شهرهای گچساران، مسجدسلیمان و اصفهان[۴۸۲]، کازرون[۴۸۳] و برخی دیگر از نقاط فارس و باغملک[۴۸۴] ثبت شده است. سه روایت از آن نیز با اندکی اختلاف در افغانستان ثبت شده است[۴۸۵]. این شعر در همهٔ روایت‌های خود از لحاظ قالب شبیه به مسمط المختصر است. یعنی شعری که «شاعر هر بیت آنرا چهار قسم کند، سه قسم اول را مسجع آورد و در قسم چهارم کلمه‌ای چند را ردیف سازد»[۴۸۶]. ابیاتی از این شعر را نقل می‌کنیم: نوروز نو باز آمده/ کار جهان ساز آمده/ قمری به پرواز آمده / بابا بده نوروزی‌ام/ بابا تویی تاج سرم/ عیدی بیاور در برم/ تا بهر استادم برم/ بابا بده نوروزی‌ام/ مادر تو بودی مهربان/ چیزی بیاور بهرمان/ یا پنج هزار یک تومان/ مادر بده نوروزی‌ام[۴۸۷]. طفل هر اندازه که نوروزی می‌گرفت بخشی را خود برمی‌داشت و قسمتی دیگر را بعد از تعطیلات نوروز برای ملای مکتب می‌برد.

وزن اشعار نوروزی‌خوانی هم در ایران و هم در افغانستان و آسیای میانه بیشتر مفاعیل مفاعیل بود و به طور عمده در بحر مضارع مربع و گاهی نیز مضارع مسدس؛ ضمن آنکه در مواردی نادر نیز بحرهای رمل، مجتث و هزج به‌کار گرفته شده است. گاهی شعر طولانی می‌شود و وزن ابیات تغییر کرده، مصراع‌ها کوتاه و بلند می‌شود. در حقیقت ما در یک شعر با اوزان متنوعی مواجه می‌شویم. نمونه‌ای از چنین شعری را نصری اشرفی در دامغان ثبت کرده است[۴۸۸]. این گونه شعر با اوزان متفاوت در بسیاری از اشعار شفاهی دیده می‌شود.

۴. آتش‌افروز

یکی دیگر از پیک‌های نوروزی آتش‌افروزها بودند که در هفتهٔ آخر سال در شهر راه می‌افتادند و به نیایش مشغول می‌شدند. هر گروه آتش‌افروز متشکل از ۴ تا ۵ نفر بود که دست و صورت و گردن خود را سیاه می‌کردند و برخی از آنها مقداری خمیر به سر گرفته روی آن پنبه و کهنه آغشته به نفت گذاشته و آتش می‌زدند. البته غیر از خمیر گرفتن، تدابیر دیگری هم می‌اندیشیدند تا حرارت آتش مغز آنها را پریشان نکند[۴۸۹]. آنها لباس‌های رنگارنگی می‌پوشیدند و به آستین‌های خود زنگوله و منگوله آویزان می‌کردند. برخی از آنها کلاه بلند نوک تیز معروف به کلاه بوقی یا شیپوری با زنگوله و منگوله به سر می‌گذاشتند و مشعلی به دست می‌گرفتند و پی‌درپی شعلهٔ آنرا در دهان می‌کردند؛ یا از نفتی که در دهان نگهداشته بودند به شعله می‌دمیدند و آنرا تند و تیز می‌کردند[۴۹۰]. بقیه نیز با ضرب تنبک یا دف و دایره به تصنیف‌خوانی و رقص مشغول می‌شدند. مستوفی[۴۹۱] یک بیت و هدایت[۴۹۲] سه بیت از تصنیف‌هایی را که آتش‌افروزها می‌خوانده‌اند ثبت کرده‌اند، اما شهری روایتی کامل از تصنیف مربوط به آنها را نقل کرده است که بیت ترجیع آن با آنچه هدایت نقل کرده متفاوت است. بخشی از ثبت شهری به این قرار است: آتش‌افروزه/ سالی یه روزه/ دنیا دو روزه/ مثل نیم‌سوزه/ آتش‌افروزه سالی یه روزه/ پول ندی اگه/ قوزت رو قوزه/ میشی روفوزه/ میری تو کوزه/ آتش‌افروزه/ سالی یه روزه[۴۹۳]. از چند دهه پیش از انقلاب اسلامی گروه‌های آتش‌افروز در شهرها ظاهر نشده‌اند، و ظاهراً جای خود را به حاجی فیروزها داده‌اند. حاجی فیروزها بیشتر

به صورت تک نفره و به ندرت در گروه‌های ۲ نفره ظاهر می‌شوند. آنها ضمن آنکه مانند آتش‌افروزها دست و گردن و صورت خود را سیاه می‌کنند و لباس‌های سرخ یا رنگارنگ می‌پوشند، با زدن دف و دایره و رقصیدن و تصنیف‌خوانی بشارت آمدن نوروز را می‌دهند. آنها در تصنیف‌های خود با تلفظ مضحک و مقلوب برخی واژه‌ها، مردم را به خنده می‌اندازند و در حقیقت ادای سیاهان خواجه‌سراهای گذشته را درمی‌آورند که عاجز از بیان برخی از مخرج‌های حروف مانند لام و شین بودند. روایتی از یکی از تصنیف‌های آنها را با همین گونه تلفظ، شهری ضبط کرده است: ارباب خودم سَرامُ بَرِیکم (سلام علیکم)/ارباب خودم سرتو بالا کن/ارباب خودم بزبز قندی/ارباب خودم چرا نمی‌خندی؟/ ارباب خودم سیا رو نیگا کن/ چشمات می‌بینه شکر خدا کن/ بالا رو نبین چشی زیر پا کن/ خدا بهت داده یاد فقرا کن[۴۹۴]. بلوکباشی نیز قطعه‌ای از اشعار حاجی فیروزها را ضبط کرده است، که با روایت شهری متفاوت است[۴۹۵]. دربارهٔ ریشه و سابقهٔ آتش‌افروزها و حاجی‌فیروزها نظرات متفاوتی وجود دارد. بلوکباشی ضمن آنکه آتش‌افروزها را «یکی از کهن‌ترین گروه‌های نوروزی‌خوان» می‌داند، اضافه می‌کند که ریشه و بنیاد این رسم در ایران به درستی روشن نیست[۴۹۶]. هنری آتش‌افروزها را اصیل‌ترین صورت پیک‌های نوروزی می‌داند و احتمال می‌دهد که قدیمی‌ترین نام نیز بر آنان همین آتش‌افروز بوده باشد. زیرا در گذشته آتش افروختن در نوروز از رسوم با اهمیت بود. وی همچنین احتمال می‌دهد که کار این پیک‌های نوروزی آتش‌افروزی در یک محله یا در یک روستا از یک مرکز بوده باشد و آتش را از آتشکده به خانه‌ها می‌برده‌اند[۴۹۷]. وی قدمت حاجی فیروز را به اندازهٔ نوروز دانسته و معتقد است لقب «حاجی» که پس از نام فیروز آمده نشانهٔ احترام و تقدس اوست. از نظر وی پول‌هایی که مردم در قبال شادی‌آفرینی‌های حاجی فیروزها به آنها می‌دهند صورت مسخ شدهٔ هدایایی است که به آتش‌افروزها و حاجی‌فیروزهای قدیمی می‌دادند[۴۹۸]. شاملو آتش‌افروزها را سنتی‌تر از حاجی‌فیروز دانسته و معتقد است حاجی‌فیروز ساخته و پرداختهٔ سال‌های اخیر است[۴۹۹]. نظر شاملو می‌تواند درست باشد، زیرا در آثار دورهٔ قاجار اشاره‌ای به حاجی فیروز نشده است. برای نمونه عبدالله مستوفی که گروه‌های مختلف شادی‌آور را توضیح داده است هیچ ذکری از حاجی‌فیروز نکرده است. بهار دربارهٔ ریشهٔ آتش‌افروزها و حاجی‌فیروزها دو احتمال

می‌دهد یکی اینکه بر گرفته از آیین‌هایی است که در بین‌النهرین باستان رایج بوده است، و بر اساس آن گروه‌هایی با صورتک‌های سیاه در آغاز سال نو راه می‌افتادند و افسانهٔ بازگشت تموز، خدای سیه چهرهٔ مردم بین‌النهرین را از جهان مردگان به نمایش درمی‌آوردند. دیگر آنکه نمایشگر افسانه بازگشت سیاوش، خدای سیه چهرهٔ فراوانی و برکت مردم ایران باستان در سال نو و ازدواج دوبارهٔ او با الههٔ باروری باشد[۵۰۰]. رضی رسم حاجی فیروزهای امروزی را با آیین کوسه برنشین که در روزگار ساسانیان و دورهٔ اسلامی برپا می‌شد مرتبط می‌کند و معتقد است که در آن روزگار غلامان سیاه با پوشیدن لباس‌های رنگارنگ و آرایش ویژه و لهجهٔ خاص خود به همراه زدن دف و دایره ترانه‌های نوروزی می‌خواندند[۵۰۱]. شهری نیز دربارهٔ حاجی‌فیروزها کم‌وبیش همین نظر را دارد، با این تفاوت که سابقهٔ آنرا به دورهٔ پیش از اسلام نمی‌برد و با ذکر این نکته که رسم مذکور از بقایای دوران ارباب نوکری و حرمسراداری و خواجه‌سرا نگهداری است به‌طور ضمنی آنرا متأخرتر از دوران‌هایی می‌داند که رضی ذکر کرده است[۵۰۲]. آنچه نویسندگان دورهٔ اسلامی مانند ابوریحان بیرونی[۵۰۳]، گردیزی[۵۰۴]، مسعودی[۵۰۵] و قزوینی[۵۰۶] دربارهٔ کوسه برنشین نوشته‌اند، کم‌وبیش و با اندک تفاوت‌هایی امروزه نیز در برخی نقاط ایران اجرا می‌شود[۵۰۷] و تنها شباهتی که با رسم حاجی‌فیروز دارد جنبهٔ شادی‌آور آن است. بنابراین نمی‌توان رسم حاجی‌فیروز را از بقایای آیین کوسه‌برنشین آن دوران به شمار آورد. به ویژه آنکه در هیچ‌یک از متون دورهٔ اسلامی از سیاه بودن بازیگر نقش کوسه سخنی به میان نیامده است.

پس از انقلاب اسلامی برای چند سال حاجی‌فیروزها در خیابان‌های شهرهای ایران ظاهر نمی‌شدند. احتمالاً شور انقلابی مسلط بر جامعه و نیز جریان جنگ ایران و عراق عوامل اصلی این موضوع بود. اما طی سال‌های اخیر دوباره و البته با شدت کمتری حضور یافته‌اند.

بر اساس گزارش‌هایی که در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ش تهیه شده است، در اراک و بعضی از روستاها گروه‌هایی شبیه آتش‌افروزها و حاجی‌فیروزها با عنوان «رشکی و ماسّی» پس از پایان چلهٔ بزرگ (۱۰ بهمن) در محلات ظاهر می‌شدند و مژدهٔ سپری شدن زمستان و آمدن بهار را می‌دادند. رشکی و ماسی‌ها معمولاً دو نفر بودند. آنها لباس قرمز

می‌پوشیدند و دور تا دور پایین پیراهن خود طشتک در بطری یا زنگوله می‌دوختند و یک کلاه بوقی پولک‌دوزی شده که زنگوله‌هایی به آن آویزان بود به سر می‌گذاشتند و صورتک مضحک مقوایی هم به صورت می‌زدند. معمولاً یکی دایره یا تنبک می‌زد و یکی هم می‌خواند و می‌رقصید. مردم نیز آمدن آنها را خوش‌یمن می‌دانستند و در حد توانایی خود با دادن هدایای جنسی و نقدی از آنها پذیرایی می‌کردند[۵۰۸]. برخی شعرهای آنها شبیه به شعرهای حاجی‌فیروزها و آتش‌افرزوها بود. تفاوتشان با گروه‌های اخیر یکی زمان ظاهر شدنشان بود (۱۰ بهمن تا پایان بهمن) و دیگری در تنوع شعرخوانی. آنها برای هر قطعه ضرب‌آهنگ خود را تغییر می‌دادند. مثلاً ابتدا چنین می‌خواندند: روده و پوده اومده/ هر چی که بوده اومده/ بزبزقندی اومده/ بچه فرنگی اومده/ خال خال زنگی اومده/ از همه رنگی اومده/ رشکی و ماسی اومده/ اونی که می‌خواسی اومده. آنها پس از آنکه مدتی می‌خواندند و می‌رقصیدند با تغییر ضرب‌آهنگ چنین می‌خواندند: سالی یه بار می‌آیه/ دعاگوی شمایه/ هر کی دیگه بیایه/ آقاش سگ سیایه ... آنها برای چندین بار ضرب‌آهنگ خود را تغییر می‌دادند و قطعات متنوعی را می‌خواندند، تا اینکه هدیه‌ای به آنها می‌دادند[۵۰۹].

۵. غول بیابانی

نام گروه دیگری از پیک‌های نوروزی بود. گزارش‌های موجود در این‌باره با هم تفاوت دارد. عبدالله مستوفی در بخشی از خاطرات خود که مربوط به زمان ناصرالدین شاه است غول بیابانی را به عنوان دسته‌ای مستقل از پیک‌های نوروزی عنوان کرده است و دربارهٔ آنها نوشته است: مرد قد بلند درشت‌قواره‌ای لباس چسبان یک تکه‌ای از پوست گوسفند سیاه می‌پوشید و عده‌ای دنبک‌زن و تصنیف‌خوان دور او را گرفته و از دکان‌ها پول دریافت می‌کردند[۵۱۰]. بر اساس گزارش جعفر شهری گروه غول بیابانی دو نفر بودند که قیافه‌ای مهیب برای خود می‌ساختند. ریش آنها بلند، ژولیده و کثیف بود. نیم‌تنه‌ای از پوست ببر یا پلنگ می‌پوشیدند و از پوست دیگری دامن کوتاهی به جای شلوار به پا می‌کردند و کاسه شاخ‌دارِ سر گاوی را به سر می‌گذاشتند. چوب زمخت گره‌داری نیز به دست می‌گرفتند و با پای برهنه در محل‌های شلوغ مانند قهوه‌خانه‌ها ظاهر می‌شدند

و با نعرهٔ گوش‌خراشی شعر می‌خواندند. آنها عقیده داشتند که با آمدن آنها تا سال بعد هیچ‌یک از ارواح شرور سراغشان نمی‌آید. طریق پول گرفتن آنها هم با همهٔ اهل معرکه متفاوت بود. پول‌دهندگان خود باید به سوی آنها آمده و پول را تقدیم می‌کردند[۵۱۱]. بلوکباشی «غول» یا «غولک» یا «غول بیابانی» را بازیگری معرفی کرده است که با اعمال خود مردم را می‌خنداند و گاهی اوقات همراه گروه آتش‌افروز و گاهی هم همراه چند نوازنده به خیابان‌ها می‌آمد و شیرین‌کاری می‌کرد[۵۱۲]. به نظر می‌رسد تفاوت میان این گزارش‌ها، به‌ویژه گزارش شهری و مستوفی، مربوط به فاصلهٔ زمانی این گزارش‌هاست که دست‌کم ۴۰ سال را دربرمی‌گیرد. غول بیابانی به هر مغازه‌ای می‌رسید ضمن جست و خیز شعری نیز می‌خواند. این شعر بر خلاف اشعار آتش‌افروزها و حاجی‌فیروزها حالت فکاهی نداشت و برخی از مصراع‌های آن نوعی اخلاق عرفانی را بازگو می‌کرد. روایت کاملی از این شعر را که بر وزن مفعول مفاعیلن یا مستفعل مفعولن قابل تقطیع است شهری ثبت کرده است که بخشی از آن به قرار زیر است: ما غول بیابانیم/ سرگشته و حیرانیم/ گاهی به توی تهران/ گاهی توی شمرانیم/ ما نه دد و نه دیویم/ نه غول بیابانیم/ ما سیرت زشت جمع/ بر جمع نمایانیم/ ما روح شما زشتان/ از جمع شما نالان/ ز افعال پریشانتان/ این‌گونه پریشانیم/ از ما زچه بگریزید/ از خویش بپرهیزید/ تا خوی شما زشت است/ ما نیز ز زشتانیم[۵۱۳].

مراسمی شبیه آنچه شرح داده شد، با عنوان «عروس‌گولی» در گیلان و «پیربابو» در مازندران برگزار می‌شود. تعداد اعضای گروه بین ۶ تا ۱۴ نفر است، اما بازیگران اصلی بیش از ۴ نفر نیستند که عبارتند از پیربابو یا کوسه، غول، ناز خانم و کاس خانم. در شرق گیلان یکی از نقش‌ها به نام پیربابو است، اما در غرب گیلان به جای او نقشی به نام کوسه وجود دارد که در اشعار بازی از او به نام پیرمرد یاد می‌شود. نقش غول را جوان تنومندی بازی می‌کند که صورتش را با خاکهٔ زغال سیاه کرده است، کلاهی مقوایی بر سر دارد، ریش انبوه سیاهی بر چهره، چند جارو به عنوان دم بر پشت شلوار دارد، و دسته‌های بزرگ شاخهٔ خشک شده شالی بر پشت و شکم که گویی جلیقه‌ای کاهی پوشیده است و زنگوله‌هایی نیز بر اعضای بدنش آویزان است. در برخی روستاها او دو شاخ گاو هم بر سر دارد. در مجموع با هیأتی وحشتناک ظاهر می‌شود. پیربابو

(بابای پیر) لباسی کهنه می‌پوشد، ریشی سفید از موی بز یا دم اسب بر صورت و کلاهی بوقی بر سر دارد. نقش ناز خانم را که همان عروس‌گولی است پسری زن‌پوش اجرا می‌کند. کاس خانم، که نقش او را پسری جوان ایفا می‌کند در برخی روستاها ینگه ناز خانم است، اما در برخی دیگر از روستاها مانند ناز خانم لباس عروس بر تن می‌کند. کراسنو ولسکایا احتمال می‌دهد که نام‌های ناز خانم و کاس خانم در اصل مَس و کَس به معنی بانوی بزرگ و بانوی کوچک بوده باشد. افزون بر این بازیگران اصلی، چند نفر دیگر نیز در گروه هستند که عبارتند از: سرخوان که نقش راوی را بر عهده دارد و درعین‌حال کارگردان نمایش است، یک یا دو نفر ساززن، چند نفر که نقش همسرایان راوی را بر عهده دارند، یک نفر به عنوان محافظ عروس و یک یا دو نفر نیز کوله‌بارکش هستند که هدایای مردم را جمع‌آوری می‌کنند[۵۱۴]. محل اجرای بازی در فضای جلوی خانه‌ها یا درون حیاط خانه‌های مردم است. خلاصهٔ داستان نمایش بدین قرار است که غول و پیربابو یا غول و کوسه برای به دست آوردن عروس‌گولی (ناز خانم) با هم مبارزه می‌کنند. در بیشتر روایت‌ها پیربابو پیروز میدان مبارزه است، اما در برخی روایت‌ها نیز از غول شکست می‌خورد. مثلاً در روستای رودپیش فومن غول پیرمرد را بر زمین می‌زند[۵۱۵]. در روستای جوپشت لشت‌نشا از توابع رشت غول و کوسه رقیب هم هستند که به پیشنهاد ناز خانم با هم کشتی می‌گیرند و پس از مدتی شیرین‌کاری غول پیروز می‌شود. یکی از نکات جالب نمایشی این است که ناز خانم (عروس) ابتدا خود در میان جمعیت تماشاگران است[۵۱۶]. در پایان مبارزه صاحبخانه به اعضای گروه تخم‌مرغ، برنج یا پول می‌دهد. در این میان، اعضای گروه به ویژه برگرفتن تخم‌مرغ تأکید دارند به گونه‌ای که اگر صاحبخانه به آنها تخم‌مرغ ندهد، آنقدر آنجا می‌مانند تا تخم‌مرغ خود را از صاحبخانه دریافت کنند. زیرا به اعتقاد آنها تخم‌مرغ شگون دارد[۵۱۷]. شاید بتوان تخم‌مرغ را تمثیلی از نطفه و باروری دانست[۵۱۸] که در آستانهٔ بهار احیاء زندگی و زایش دوبارهٔ طبیعت را نوید می‌دهد. برخی این مراسم را با رسم باران‌خواهی در سایر مناطق یکی می‌دانند[۵۱۹]. برخی نیز این نمایش را یادآور مبارزهٔ آریایی‌های مهاجر با بومیان ایران می‌دانند که در این میان غول نماد ایرانیان بومی و پیر بابو نماد آریایی‌های مهاجر است[۵۲۰]. دسته‌ای نیز این نمایش را بازتاب ارزش‌های جامعهٔ پدرسالار می‌دانند و با

استناد به اینکه پیرمرد در پایان نمایش هر دو بازیگر را صاحب می‌شود، این نمایش را ابزار ایدئولوژیک جامعهٔ پدرسالار برای تأیید نظام چندهمسری برشمرده‌اند[۵۲۱]. بلوکباشی آنرا صورتی دیگر از آیین آتش‌افروزان و حاجی فیروز می‌داند[۵۲۲]. سادات اشکوری با استناد به اشعار نمایش، عروس گل و زیبا را نماد طراوت و نوشدگی طبیعت و آمدن بهار، پیربابو را نشانی از تجربه و دانایی و غول را نماد سختی و مشکلات می‌داند[۵۲۳]. بشرا یک جا نظر سادات اشکوری را تأئید می‌کنند[۵۲۴] و در ادامه احتمال می‌دهند که این نمایش «آمیزه‌ای از چند اسطوره» باشد که مردم برای آن خویش‌کاری‌های به هم پیوسته‌ای قائل بوده‌اند. آنها توضیح می‌دهند که مردم گیلان این آیین نمایشی را پرشگون و مبارک می‌دانند و با برگزاری آن به نیت سلامتی، بهروزی، بارآوری محصولات دامی و کشاورزی و نابودی همهٔ غم‌ها، مشکلات و گرفتاری‌ها در سال نو، به استقبال نوروز می‌روند. آنها درعین‌حال احتمال می‌دهند که مبارزه غول و پیربابو یا غول و کوسه نماد و یادگاری از مبارزه ایزد باران‌آور (تیشتر) و دیو خشکسالی (اپوشه) باشد، و ناز خانم که نقش عروس را ایفا می‌کند جلوه‌ای دیگر از ایزد بانوی آب یا الههٔ باروری (آناهیتا) باشد[۵۲۵]. اشعار این آیین نمایشی به صورت‌های متفاوتی ضبط شده است[۵۲۶]. این اشعار مانند سایر اشعاری از این دست مبتنی بر زبان گفتاری است و پیچیدگی چندانی ندارد. واژه‌ها، اصطلاحات، توصیفات، دعاها و نفرین‌ها و دشنام‌های رایج در زبان گفتار در آن وجود دارد. طنز و هجو بی‌پرده و در برخی موارد به‌کارگیری واژه‌های دور از اخلاق که فقط در چنین روزها و آیین‌هایی مجاز و مقبول بود[۵۲۷] بی‌آنکه باعث رنجش خاطر کسی شود، از ویژگی‌های این زبان است. این موارد و رقص و آواز و حرکات غیر معمول باعث خنده و شادی تماشاگران می‌شود. بندهایی از یکی از روایت‌های این شعر را نقل می‌کنیم. هنگامی‌که گروه نمایش دهنده به در خانه‌ای می‌رسید راوی خطاب به صاحبخانه می‌گفت: سلام می‌کنم به آقا/ اجازه دهید به ما/ به حیاط خانه‌اتان آمدم/ سگتان به من حمله می‌کند/ چوبش بزنم، می‌میرد/ آه و ناله‌اش مرا می‌گیرد/ نوروز مبارک باد/ سال نو مبارک باد/ بعد از آن می‌گوید: عروس گل آوردیم/ با جان و دل آوردیم/ صاحبخانه برای تو نیاوردیم/ برای پسرت آوردیم/ بعد از آن ضمن رقصیدن و اجرای حرکات نمایشی با حالتی طنزگونه خطاب به غول می‌گوید: ای غول شیرازی/ یک لحظه

بکن بازی/ مانند سگ تازی/ با «کاس خانم» راضی باش/ پس از آن کاس خانم و ناز خانم را برای رقصیدن فرا می‌خواند. در این ضمن غول قصد دست‌درازی به کاس خانم را دارد که سرخوان شعرهایی در مذمت وی می‌خواند. در پایان نیز خطاب به «پیربابا» می‌گوید: پیربابا برو خانه/ ریش‌ات را بزن شانه/ کاس خانم میهمان توست. در پایان هر بند همسرایان به همراه تماشاگران بیت «نوروز مبارک باد، سال نو مبارک باد» را تکرار می‌کنند[۵۲۸].

۶. میر نوروزی

از دیگر آیین‌های نمایشی نوروز بود، اما سوابق آن مشخص نیست. در میان پژوهشگران معاصر اول بار محمد قزوینی با استناد به یکی از ابیات معروف حافظ (سخن در پرده می‌گویم چو گل از غنچه بیروی آی/ که بیش از پنج روزی نیست حکم میر نوروزی) و نیز نقل قولی از *تاریخ جهانگشای* و برخی مستندات تاریخی دیگر این آیین را توضیح داد[۵۲۹]. بر اساس تحقیقات وی این رسم تا سال ۱۳۰۲ش در بجنورد نیز اجرا می‌شده است. در ایام نوروز شخصی از طبقات پایین جامعه را به امیری انتخاب می‌کردند و حکومت شهر را برای چند روز بر عهدهٔ او می‌گذاشتند. او نیز تعدادی به عنوان دستیار برمی‌گزید و با اقتدار کامل به امر و نهی می‌پرداخت. طی این مدت دستورات عجیب و غریبی می‌داد که همه آنها مغایر هنجارهای اجتماعی بود فی‌المثل ثروتمندان را جریمه می‌کرد. پس از پایان دورهٔ حکومتش نیز بابت این دستورات بازخواست نمی‌شد[۵۳۰]. بر اساس گزارش پژوهشی بهرام فره‌وشی این آیین تا پیش از انقلاب اسلامی در فین کاشان با عنوان «شاه بازی» در ۱۳ فروردین و با همین عنوان در ابیانه در ۳ روز اول نوروز اجرا می‌شد[۵۳۱]. بر اساس گزارش‌های موجود، این مراسم در اسفراین[۵۳۲] و کردستان نیز[۵۳۳] اجرا می‌شد. هیچ‌گونه ادبیاتی از این مراسم ضبط نشده است.

آیین‌های نمایشی دیگری نیز در ارتباط با نوروز وجود دارد که در مناطق محدودی اجرا می‌شود که اهم آنها عبارت است از: آنوروز (عمو نوروز)، بر اساس گزارش‌هایی که در سال‌های پیش از انقلاب از دستجرده گلپایگان تهیه شده است چند روز قبل از عید نوروز پیرمردی سوار بر الاغ وارد آبادی می‌شد و چنین می‌خواند: نوروز پرخروشم/ من یک حنا فروشم/ از راه رسیده‌ام من/ سرما را دیده‌ام من/ نوروزم و نوروزم/ نوروز دل

فروزم/ پیک بهاری‌ام من/ از دی فراری‌ام من/ گرما ز در درآمد/ سرما دیگر سر آمد.
آنوروز در خورجین خود هدایایی هم برای مردم به‌ویژه بچه‌ها به همراه داشت. کودکان دورش جمع می‌شدند و او با این شعرها بچه‌ها را سرگرم می‌کرد[۵۳۴].

رابر چره[۵۳۵] یا رابچرک، از پیک‌های نوروزی است که از چند روز پیش از نوروز در شرق گیلان و منطقهٔ دیلمان و سیاهکل مراسمی به همین نام اجرا می‌کند. گروه نمایش دهنده از ۴ نفر تشکیل می‌شود: آهو که نقش آنرا نوجوانی اجرا می‌کند. او پوست دباغی شده گوسفند یا بره سیاهی را بر سر و روی و گردن خود می‌پوشد و فقط دو سوراخ در برابر چشمانش تعبیه می‌کند و مجسمهٔ دست‌سازی از سر آهو بر بالای سر می‌گیرد. این مجسمه را معمولاً از جوراب پشمی و پارچه‌های دم قیچی می‌سازند و آنرا روی قطعه چوبی سوار می‌کنند، به‌گونه‌ای که با حرکت دادن چوب مجسمه به اطراف حرکت کند. زنگوله‌هایی نیز به مجسمه می‌چسبانند. در برخی مناطق شخصی که سر و دوش خود را با پوست گوسفند پوشانیده است بدون این مجسمه نقش آهو را بازی می‌کند[۵۳۶].
چرانندهٔ آهو، که نقش سرخوان گروه و کارگردانی این نمایش را برعهده دارد و ظاهراً صاحب آهو است؛ کوله‌بارکش که هدایا را جمع‌آوری می‌کرد و نفر چهارم هم واگیرکون یا همسرا بود. او ضمن همسرایی دو قطعه چوب یا سنگ به دست داشت که متناسب با آهنگ شعر آنها را به هم می‌کوفت. وقتی گروه به در خانه‌ای می‌رسید، کسی که نقش آهو را ایفا می‌کرد دو زانو بر روی زمین می‌نشست و سر آهو را مرتب به اطراف می‌چرخاند و حالتی به خود می‌گرفت که گویی در حال چریدن است. او حرکات خود را با مضمون شعر مراسم هماهنگ می‌کرد. مثلاً زمانی که سرخوان گروه می‌گفت: «کمر آهویم درد گرفت، شکم آهویم درد گرفت» او به خود می‌پیچید و با حرکاتش نشان می‌داد که کمر و شکمش درد می‌کند[۵۳۷]. شعر نمایش بسیار ساده است. سرخوان گروه ضمن خواندن شعر با اشاره سر به همسرایان تذکر می‌دهد که کلمه «رابچره» را تکرار کنند. برخی از ابیات شعر درخواست غیر مستقیم گروه از صاحبخانه برای گرفتن هدیه است. آنها، به ویژه تمایل دارند که هدیه صاحبخانه تخم‌مرغ باشد به همین دلیل در قسمتی از نمایش چنین می‌خواند: آهویم در راه می‌چرد/ آهویم تخم‌مرغ می‌چرد/ از صد تا کمتر نمی‌چرد. روایت‌های مختلفی از این شعر ضبط شده است که مانند هر متن

شفاهی تفاوت‌های جدی با هم دارد؛ اما این قسمت در همه روایت‌ها مشابه است. در پایان یکی از روایت‌ها آهو وانمود می‌کند که مرده است. سرخوان گروه که ظاهراً صاحب آهو نیز است با ناراحتی می‌گوید: تنبلک مرده، همسرایان پاسخ می‌دهند «حالا نمرده»[۵۳۸]. به نظر می‌رسد این بیت‌ها متأثر از شعرِ «فلفلی مرده/ نه نمرده» است که میمون بازها و لوطی‌های تهران در ضمن نمایش‌های خود می‌خوانده‌اند. برخی از پژوهشگران این آیین نمایشی را با تصور مردمان گذشته از گردش افلاک مرتبط کرده و آهو را در این مراسم کنایتی از آفتاب می‌دانند که وارد شدن آن به خانه بره در آغاز بهار نشان از برآمدن سال نو است[۵۳۹]. بشرا نیز کم‌وبیش همین نظر را ابراز کرده‌اند.

۷. کوسه

از نخستین پیک‌های بهاری است که در استان‌های آذربایجان، همدان، کردستان، اردبیل، زنجان و مرکزی با تفاوت‌هایی اجرا می‌شود. در بیشتر این مناطق با پایان چلهٔ بزرگ و آغاز چلهٔ کوچک گروه کوسه راه می‌افتد و به در خانه‌ها می‌رود و ضمن نمایش‌هایی خنده‌آور مژدهٔ رفتن زمستان و آمدن بهار را می‌دهد. در آذربایجان و سایر استان‌های ترک‌نشین این رسم به «کوسه گلین»[۵۴۰]، «کوسا»، «آق کوسا، قارا کوسا»[۵۴۱] و در اراک به «ناقالی»[۵۴۲] و در کردستان به «کوسه»[۵۴۳] موسوم است. در بیشتر مناطق یاد شده به کوسه چوپانان معروف است به‌گونه‌ای‌که بازیگران آن همگی چوپان هستند[۵۴۴]. به این رسم و مضمون اصلی آن که وداع با زمستان است در متون عربی و فارسی سده‌های ۴ و ۵ق بارها اشاره شده است. مسعودی با اشاره به اجرای این رسم در ایران و عراق در اول آذر ماه می‌نویسد: به مدت چند روز به کوسه غذاها و نوشیدنی‌های گرمازا می‌خوارنند و در آن روز بر او آب سرد ریزند و چنان وانمود کنند که سرما را بیرون می‌کند و به «فارسی بانگ زند گرما گرما»[۵۴۵]. بیرونی در *التفهیم*[۵۴۶] به ذکر کلیاتی دربارهٔ این جشن اکتفا می‌کند، از جمله اینکه قدمت آن به زمان ساسانیان می‌رسد و زمان آن اول آذر ماه است و در زمان وی در شیراز برگزار می‌شود. اما در *الآثارالباقیه* جزئیات این جشن را توضیح می‌دهد. بر اساس نوشتهٔ وی مردی کوسه و خنده‌آور جامه‌هایی کهنه می‌پوشد و بر خری سوار می‌شود و تنش را برای محافظت از سرما با

روغن‌های خاصی چرب می‌کند و با بادبزنی خود را باد می‌زند و مردم به سوی او برف و یخ پرتاب می‌کنند. کوسه مقداری گِل قرمز با خود داشت که به در هر خانه‌ای که چیزی نمی‌دادند از این گل پرتاب می‌کرد[۵۴۷]. بیرونی در هر دو کتاب از این جشن با عنوان «کوسه برنشین» یاد می‌کند. گردیزی ضمن یادکرد این جشن مطلب تازه‌ای به گفته‌های بیرونی اضافه نمی‌کند[۵۴۸]. قزوینی در *عجایب‌المخلوقات* شرحی کم‌وبیش مانند بیرونی آورده است، با این تفاوت که به جای «گِل قرمز» می‌نویسد: با وی قدح بزرگ مرکبی بودی و در میان طین و بعره آغشته بودی که با آن جامهٔ افرادی را که به او چیزی نمی‌دادند آلوده می‌کرد[۵۴۹]. شمس‌الدین دمشقی نیز در *نخبة‌الدهر* سخنان پیشینیان را تکرار کرده است و در پایان اضافه کرده است که گروهی اوباش به همراه کوسه روان هستند و دکان‌ها را غارت می‌کنند[۵۵۰]. اما اینکه چرا این مراسم به جای اسفند در اول آذر برگزار می‌شد، به اهمال در محاسبهٔ کبیسه مربوط می‌شده که ابوریحان بیرونی نیز به آن اشاره کرده است[۵۵۱]. بازیگران این نمایش که به قول آدام متز شبیه کارناوال است[۵۵۲]، امروزه کمتر از ۵ یا ۶ نفر نیستند. مهم‌ترین آنها فردی است که نقش کوسه را بازی می‌کند و به شکل مضحکی آرایش می‌شود. در خلخال لباسی کهنه می‌پوشد و کلاهی از پوست بز یا نمد که دو شاخ بر روی آن است بر سر می‌گذارد که تا گردنش را می‌پوشاند؛ وی چماقی هم به دست دارد[۵۵۳]. در برخی از روستاهای سنندج کلاهی نمدی که شبیه دیگ وارونه‌ای است بر سر کوسه می‌گذارند و در اطرافش دستار نسبتاً کوچکی می‌بندند تا کلاه و دو عدد جارو را به جای گیسو دور سرش نگهدارد. کپنکی نامیزان نیز بر تنش می‌پوشانند و با پشم سفید برایش ریش و سبیل درست می‌کنند[۵۵۴]، به شکلی که کاملاً خنده‌آور می‌شود. بازیگر بعدی «گلین» یا «صنم» است که نقش عروسِ کوسه را ایفا می‌کند. وی پسری است تازه‌سال که یک دست لباس زنانه می‌پوشد و روسری به سر می‌گذارد. یک نفر نیز کیسه‌دار است که هدایای مردم را جمع‌آوری می‌کند و بقیه نیز ساززن و نقاره‌چی هستند. آنها به در هر خانه‌ای که می‌رسند ابتدا افراد ساززن و نقاره‌چی شروع به نواختن می‌کنند تا به این ترتیب صاحبخانه را از آمدن خود مطلع کنند. صاحبخانه، که معمولاً آمادگی دارد، با روی باز در خانه را باز می‌کند، گروه نیز از وی اجازه می‌گیرند و به داخل سرای می‌روند و شروع

به رقص و آواز می‌کنند. بخشی از این شعرها حالت فکاهی و خنده‌دار دارد، اما بخش دیگر درخواست‌هایی برای افزایش رزق و روزی خانواده و به‌ویژه افزایش تعداد بره‌ها، بزغاله‌ها و گوساله‌های صاحبخانه و پروار شدن آنهاست. مثلاً در تکاب آذربایجان ترجمهٔ بخشی از اشعار آنها که آنها را به ترکی می‌خوانند به این قرار است: ای میشی که چشم و چراغ گله‌ای/ دشت و صحرا را بگرد و بیا/ هر سال برهٔ دو قلو بیار و شاد کن ما را/ شیر و سرشیرت را بیشتر کن/ و همهٔ اهالی روستا را شاد کن[۵۵۵]. در ابهر کوسه وقتی وارد خانه می‌شود ضمن رقاصی و پایکوبی دور حیاط می‌چرخد و با چوبی که در دست دارد هر شئ کهنه و شکستنی را می‌شکند[۵۵۶]. در شهرهای کردنشین کوسه با عصای خود به طویلهٔ خانه‌ها می‌زند. در بیجار ضمن این کار چنین می‌خواند: بز ۲ تا و میش ۳ تا بزاید[۵۵۷]. در برخی مناطق کوسه تا مقدار معین هدیه‌ای را که در نظر دارد از صاحب خانه نگیرد، شیرین‌کاری‌های خود را ادامه می‌دهد و حتی تظاهر به مردن نیز می‌کند. مثلاً در برخی از روستاهای رزن همدان اگر صاحبخانه چیز مناسبی به کوسه نداد، کوسه می‌گوید: ارباب من دارم می‌میرم باید خرج کفن و دفن مرا بدهی. آن وقت روی زمین می‌افتد و تظاهر به مردن می‌کند، صنم یا گلین می‌آید و سر کوسه را روی پای خود می‌گذارد و شروع به مرثیه‌خوانی می‌کند. صاحبخانه که عمداً برای اجرای شیرین‌کاری‌های کوسه در ابتدا هدیهٔ مناسبی به او نداده بود، اکنون هدیهٔ خود را افزایش می‌دهد. کوسه نیز از جایش بلند می‌شود و در حق او دعا می‌کند و از خانه بیرون می‌رود[۵۵۸]. در این هنگام، بچه‌هایی که بیرون از خانه ایستاده‌اند با گلوله‌های برفی که از پیش درست کرده‌اند به طرف کوسه پرتاب می‌کنند. این کار را بدین قصد انجام می‌دهند که زمستان و نماد آن، دار و دستهٔ کوسه را از آبادی خود بیرون رانند[۵۵۹].

در اراک مراسم کوسه را که پس از چلهٔ بزرگ اجرا می‌شود، جشن ناقالی می‌گویند. در اراک و شهرهای پیرامون آن نیز در قدیم این جشن ویژهٔ چوپان‌ها بود، اما در سال‌های دههٔ ۵۰ش دیگران نیز «ناقالی» می‌شدند. ناقالی ادای گرمازدگی را درمی‌آورد و از گرما بی‌تابی نشان می‌داد. یعنی اینکه هوا رو به گرمی می‌رود. گروه ناقالی وارد هر خانه‌ای می‌شد ابتدا افراد گروه به رقص چوب می‌پرداختند و سپس ناقالی شروع به خواندن می‌کرد و از جمله می‌گفت: ناقالی گُنده گُنده/ چل رفته پنجاه مونده/ سالی یه بار میایه/

دعاگوی شمایه/ خر سیاه خُرم بود/ ابسارش زیر سرُم بود/ پالانش روی تنُم بود[۵۶۰].

در همهٔ مناطقی که رسم کوسه اجرا می‌شود مردم مقدم آنها را بسیار میمون می‌دانند. مردم ابهر این رسم را بازماندهٔ دورانی می‌دانند که حضرت موسی چوپان شعیب بود؛ و در این باره نیز افسانه‌ای دارند که بر اساس آن یک سال هنگامی‌که ۵۰ روز به عید مانده بود، سری به گوسفندانش می‌زند و می‌بیند همه دو قلو زاییده‌اند. چون به خانه بازمی‌گردد مژدهٔ آنرا به زنش می‌دهد و از شدت خوشحالی فقیران را ولیمه می‌دهد[۵۶۱]. مردم خرمدره این مراسم را به حضرت ابراهیم منسوب می‌کنند[۵۶۲]. گوسفندداران کردستان معتقدند قدم کوسه شگون دارد و آمدن او خیر و برکت و سلامتی می‌آورد[۵۶۳]، مثلاً در بیجار کوسه که جارویی به سرش بسته و با پشم گوسفند برای خود ریش گذاشته است، هنگام دریافت هدیه، شاخه‌ای از این جارو و تکه‌ای از ریش مصنوعی خود را به صاحبخانه می‌دهد. مردم این چیزها را نگه می‌دارند. ریش کوسه را در آغل گوسفندان قرار می‌دهند و از چوب جارو برای به هم زدن شیر اول گوسفندشان استفاده می‌کنند. آنها بر این باورند که به این وسیله همهٔ دام‌هایشان در آن سال خوب و سالم می‌ماند و دوقلو می‌زایند[۵۶۴]. مردم خلخال معتقدند که آمدن کوسه همهٔ غم و اندوه و رنج سال گذشته را از خانه‌ها بیرون می‌برد و برای سال آینده شادی و خوشی می‌آورد. شوخی کردن با کوسه را نیز باعث عاقبت به خیری می‌دانند. بر همین اساس است که در بسیاری از مناطق عروس کوسه را به شوخی اذیت می‌کنند و تلاش می‌کنند او را «بدزدند». اعتقاد به خوش‌یمن بودن قدم کوسه به اندازه‌ای است که بعضی زنان که پسر ندارند، نذر می‌کنند اگر صاحب پسری شوند هر وقت کوسه به خانهٔ آنها آمد پسر بچه را برای مدتی در توبره‌اش بگذارند[۵۶۵]. بنا به همین اعتقادات مردم هدایای خوبی از لباس گرفته تا مواد خوارکی مانند روغن حیوانی، گردو، بادام، کشمش یا پول نقد را با احترام در مجمعه‌ای می‌گذارند و به کوسه می‌دهند[۵۶۶]. کوسه وقتی هدیه‌اش را از صاحبخانه گرفت برای او دعا می‌کند. در اراک همهٔ اعضای گروه کوسه دستشان را به حال دعا به آسمان بلند می‌کنند و یک صدا این دعا را می‌خوانند: حق عزتش بده، دولتش بده، حرمتش بده، همتش بده، شوکتش بده، پسرش بده، دخترش بده، دامادش بده. پس از هر یک از این جمله‌های دعایی جمع با صدای بلند «آمین» می‌گویند[۵۶۷]. مراسم کوسه

را باید مقابلهٔ سرما با گرما، بیکاری با تلاش برای کسب روزی، نبرد میان مرگ و زندگی و در یک کلام مقابلهٔ زمستان با بهار به شمار آورد. شبیه این مراسم در سایر نقاط جهان نیز با تفاوت‌هایی اجرا می‌شود که فریزر بخشی از آنها را در کتاب خود نقل کرده است[۵۶۸]. به اعتقاد فریزر این‌گونه مراسم «در اصل مناسکی به قصد تضمین نوزایی و احیاء طبیعت در هنگام بهار هستند یا بودند»[۵۶۹]. وی در جایی دیگر ضمن شرح «آیین ایرانی کوسه برنشین در بهار» آنرا با موارد مشابه در میان سایر اقوام مقایسه می‌کند و می‌نویسد: مغایرت میان زمستان و تابستان یا میان مرگ و زندگی که به هنگام آیین‌های بهاری روستائیان جلوه‌گر می‌شود در اساس مغایرتی است میان زندگی نباتی میرنده یا مردهٔ سال کهنه و حیات نباتی رویندهٔ سال نو[۵۷۰].

آیین‌های نمایشی ماه رمضان

در ماه رمضان آیین‌ها، رسم‌ها و سرگرمی‌های متعددی برگزار می‌شود که برخی از آنها کاملاً جنبهٔ نمایشی دارد با ادبیات ویژه که عمدتاً به شکل منظور است: به برخی از آنها اشاره می‌شود:

۱. هوم بابایی

این رسم در کاشان و شهرهای اطراف آن از شب اول تا پانزدهم ماه رمضان برگزار می‌شود. جوانان و نوجوانان هر محل بر اساس وعدهٔ قبلی بعد از افطار در محلی جمع می‌شوند و از بین خود یک «صندوق‌دار» و یک «میدان‌دار» انتخاب می‌کنند. میدان‌دار باید خوش‌صدا باشد، زیرا وظیفه‌اش خواندن اشعار «هوم بابایی» است. پس از آن به در خانه‌های محله می‌روند. ابتدا دق‌الباب می‌کنند و پس از آن میدان‌دار شروع به خواندن می‌کند: امشب شب نیمه است که ما میهمانیم/ از ما حرجی نیست که ما طفلانیم/ بشقاب را پر از کلوچه و حلوا کن/ بردار و بیار به دامنِ ماها کن. گروه بچه‌ها نیز پس از هر مصراع با هم می‌گویند «هوم بابا هوم بابا». بعد از خواندن این اشعار میدان‌دار برای صاحبخانه دعا می‌کند، گروه بچه‌ها نیز «آمین» می‌گویند. معمولاً صاحبخانه به آنها کلوچه، خرما، گردو، بادام، برگهٔ هلو یا زردآلو می‌دهد. اگر صاحبخانه به بچه‌ها چیزی

ندهد. آنها شعرخوانی خود را ادامه می‌دهند. اما اگر از صاحبخانه ناامید شدند در هجو او شعرهایی مانند این می‌خوانند: این خونه که توش تیغ افتاده/ صاحبخونه‌َش ریق افتاده/ این خونه که توش زغاله/ صاحبخونه‌َش شغاله. آنها به این ترتیب به همهٔ خانه‌ها سر می‌زنند. در پایان نیز آنچه را صندوق‌دار جمع کرده است، میان خود تقسیم می‌کنند[۵۷۱].

در نوش‌آباد کاشان به این رسم «هور بابا» می‌گویند. در ابیانه و فین به جای شعر سورهٔ «والشمس» را می‌خوانند و پس از هر آیه گروه بچه‌ها می‌گویند «هاها، هاها» این رسم در محله‌ها و برخی از روستاهای قم نیز با اندکی اختلاف در شعرها برگزار می‌شود[۵۷۳].

در کتاب *مردم‌شناسی ابیانه* آمده که این رسم در شب ۲۱ ماه رمضان انجام می‌شود، که بی‌تردید اشتباه است؛ زیرا هوم بابایی رسمی شادیانه است و مناسب شب ۲۱ رمضان نیست.

۲. اللّه رمضونی

این رسم کم‌وبیش مانند هوم بابایی است و زمان اجرای آن نیز بعد از افطار است اما اشعار آن با اشعار هوم بابایی تفاوت دارد. این رسم در یزد، مشهد، بجنورد، تربت جام، گرگان، برخی شهرهای فارس[۵۷۴]، بیرجند[۵۷۵] و سیرجان[۵۷۶] اجرا می‌شود. مضمون اشعار اللّه رمضونی در وصف ماه رمضان، مدح روزه‌داران و مذمت روزخواران است. این مضمون به صورت‌های مختلفی در شهرهای یاد شده خوانده می‌شود. مثلاً در تربت جام سرگروه که به او «پیشخوان» می‌گویند، این اشعار را می‌خواند: رمضان آمد با سی اسب سوار/ چوب برداشت گفت روزه بدار/ گر روزه بگیریم لاغر می‌شم/ گر نگیرم کافر می‌شم/ رمضان سی روز مهمان منست/ بعد از آن قوّت ایمان منست. گروه بچه‌ها نیز پس از هر بیت با هم چنین می‌خوانند: رمضان یا رب، یا رب رمضان/ السلام و علیک ماه رمضان[۵۷۷].

هدایایی که به بچه‌ها می‌دهند شبیه هدایایی است که در بازی هوم بابایی می‌دهند. در برخی شهرها وقتی صاحبخانه واکنشی نشان ندهد، بچه‌ها می‌گویند: یا ثوابی یا جوابی/ یا ترکه آدوری یا جوم (جام) آبی. در این زمان صاحبخانه برای مزاح کاسه آبی روی آنها می‌ریزد. در این بازی نیز اگر صاحبخانه «فیض» به بچه‌ها بدهد او را دعا، و در غیر این صورت او را هجو می‌کنند. در «خراشاد» بیرجند دعای بچه‌ها به این صورت است:

آقا (نام صاحبخانه را اضافه می‌کنند) را بلند کنید/ با مشت پر/ با روی سرخ/ بـا زن و بچه/ با اشتر و کجاوه/ بروند به حج و کربلا. این دعا را استاد گروه می‌گوید و پـس از هر جمله گروه بچه با صدای بلند «آمین» می‌گویند[۵۷۸]. در بم و رفسنجان به رسم اللّه رمضونی، «علی جان جانی» می‌گویند. در شهرستان ساوه رسمی تحت عنوان «الم ترانی» وجود دارد که گرچه کلیت آن شبیه اللّه رمضونی است، اما تفاوت‌هایی نیز با آن دارد[۵۷۹]. در مناطق عرب‌نشین خوزستان مراسمی با عنوان «گِرگِ عان» در شب پانزدهم ماه رمضان اجرا می‌شود که کم‌وبیش به «اللّه رمضونی» شباهت دارد. در برخی نواحی تاجیک‌نشین آسیای میانه، ازجمله روستای کاسه‌تراش از توابع ناحیه کالخوزچیان که نزدیک پنجیکنت (زادگاه رودکی) است مراسم اللّه رمضونی برگزار می‌شود که به «رَبِ من گویی» موسوم است. در این مراسم یک نفر از اعضای گروه که عنوان «سرور» دارد طی ابیاتی به مدح خداوند می‌پردازد، و اعضای گروه بعد از هر بیت او می‌گویند: رب من، یا رب من، یـا رمضان/ رب من اللّه ماه رمضان. برخی از ابیاتی که سرور گروه می‌خواند به قـرار زیـر است: حمد بی‌حد آن خدای پاک را/ آنکه جان بخشید مشت خاک را/ آنکه بر آدم دمید او روح را/ داد از توفان نجات آن نوح را/ آنکه فرمان کرد قهرش باد را/ تـا سـزایی داد قوم عاد را[۵۸۰].

۳. کوله مرجان

شب و روز ۲۷ رمضان که مصادف با قصاص ابن‌ملجم است، در بسیاری از نقاط ایران جشن گرفته می‌شود. در برخی مناطق مثل فَرَنَق خمین و پشتکوه خمین مراسمی در هجو ابن‌ملجم برگزار می‌شود که شباهت فراوانی به مراسم «عمرکشـان» دارد کـه تـا دهه‌های پیش در ایران برگزار می‌شد و شاید بتوان هر دو این مراسم را شکل تحریف شده‌ای از آیین مُغ‌کشی به شمار آورد که در ایران باستان برگزار می‌شد. در فرنق روز ۲۷ رمضان با پارچه‌های کهنه آدمک بزرگی می‌سازند و داخل آنرا پر از کاه می‌کنند، جمجمهٔ الاغی را هم به جای سر آن می‌گذارند، تسبیحی از پشکل در دستش می‌گذارند و افساری از پشکل به گردنش می‌اندازند و دم خری هم در جلو سینه‌اش نصب می‌کنند. این آدمک مضحک را که «کوله مرجان» می‌گویند پشت و رو سوار الاغ می‌کنند و در

آبادی می‌گردانند. به در خانه‌ها می‌روند و با خواندن شعرهایی از مردم درخواست «فیض» می‌کنند. آنچه صاحبخانه‌ها می‌دهند معمولاً پارچهٔ کهنه، هیزم و نفت برای سوزاندن کوله مرجان است. کوله مرجان خفته بید (بود) ناله می‌کرد/ پدرش از پشت اونه (او را) اماله می‌کرد/ کوله مرجان پس و پیشه/ هر که فیض اونه نده باش قوم و خویشه. در پشتکوه خمین نیز این اشعار را می‌خوانند: کوله مرجان مراد/ لعنت به روح آن بابات/ کوله مرجان نبود بلا بود/ سنگ در خلا بود/ آن سگ چه بی‌حیا بود/ بی‌رحم و پرجفا بود/ هرکه نَده آیی شه/ کوله مرجان دایی‌شه. تا ظهر به درخانه‌های مردم می‌گردند و سپس کوله مرجان را بر توده‌ای هیزم می‌اندازند و با نفت می‌سوزانند و درهمان‌حال ضمن سنگسار کردن آن به دور آتش شادی و هلهله می‌کنند[۵۸۱].

۴. دوست رفتن

این مراسم در شب ۲۷ رمضان اجرا می‌شود. شیوهٔ جمع شدن و رفتن بچه‌ها به در خانه‌ها کم‌وبیش مانند مراسم اللّه رمضونی است، با این تفاوت که اولاً زن‌ها و دخترها هم ممکن است به در خانه بروند و ثانیاً گروه بازیگر فقط به در هفت خانهٔ رو به قبله یا هفت خانه که صاحبانشان به حج رفته باشند می‌روند. آنها به در هر خانه که رسیدند در می‌زنند و در پاسخ صاحبخانه که می‌پرسد کیست؟ می‌گویند: دوست، دوست، یا اللّه. سپس سرگروه شروع به شعر خواندن می‌کند که برخی ابیات آن عبارت است از: ما از اون بالای بالا اومدیم/ما از اون صندوق اعلا اومدیم/ به توی صندوق پر از نقش و نگار/ کبوتر قار می‌زد در فصل بهار/ بلبلی نشسته بر شاخ انار/ دم به دم مگه بردار و بیار. گروه بچه‌ها نیز پس از هر بیت با هم گویند: گو یا محمد یا علی. صاحبخانه‌ها معمولاً هدیه‌ای همچون پول خرد، خرما، نقل، کشمش، انجیر خشک و زولبیا به آنها می‌دهند. بچه‌ها نیز که خود را «دوستان علی(ع)» می‌نامند یک صدا صاحبخانه را دعا می‌کنند. اما اگر صاحبخانه در را باز نکند، بچه‌ها به خواندن ادامه می‌دهند و می‌گویند: عمه جان خلاصُم کن، یا ارده به طاسُم کن، یا بکش رهایُم کن. اللّه و محمد و علی گفته بده، شیطان لعین دشمن دین گفته نده، می‌خوای بده می‌خوای نده. اگر باز هم صاحبخانه جوابی نداد گروه بچه‌ها با خواندن این بیت و تکرار آن از آنجا می‌روند: پاشنه خونه

ریگ اوفتیده/ صاحبخونه ریق اوفتیده. برخی افراد برای شوخی از بالای بام بر سر بچه‌ها آب می‌ریزند. مردم عقیده دارند خوارکی‌هایی که در این مراسم جمع‌آوری می‌شود شفا بخش و گره‌گشاست. سکه‌های جمع‌آوری شده را نیز مایهٔ برکت می‌دانند و برای آنکه با سایر سکه‌ها عوض نشود به جیب می‌دوزند[۵۸۲]. آیین‌های نمایشی دیگری نیز برگزار می‌شود مانند «کلیدزنی» و «ملاقه‌زنی»، اما چون در آنها ادبیات ویژه‌ای (گفتار) بیان نمی‌شود از نقل آنها در می‌گذریم.

تعزیه

در لغت به معنی سوگواری، تسلیت و اظهار همدردی با افراد مصیبت دیده است. اما در اصطلاح نوعی نمایش مذهبی است که به همراه موسیقی و به زبان منظوم اجرا می‌شود و موضوع آن به طور عمده داستان مبارزه و شهادت امام حسین(ع) و یارانش در کربلا و وقایع پیش و پس از این واقعه از جمله به اسارت بردن اعضای خانوادهٔ آن حضرت است. بعدها و به‌تدریج موضوعات دیگری مانند مصائب سایر امامان و برخی از پیامبران و حتی موضوعات خنده‌آور نیز به این‌گونه نمایش اضافه شد. از تعزیه با عناوین شبیه و شبیه‌خوانی نیز یاد شده است. در برخی از منابع اصطلاح «تعبیه» را نیز به‌کار برده‌اند. بیشتر پژوهشگران معتقدند این هنر ریشه در آیین‌های ایران پیش از اسلام دارد. از نظر یارشاطر دو ماجرای غم‌انگیز (تراژدی) در ایران پیش از اسلام بود که «از جهاتی چند با شبیه‌خوانی‌ها قابل مقایسه است. یکی *یادگار زریران* (ایاتکار زریران) و دوم داستان غم‌انگیز سیاوش. وی به‌ویژه بر «شالوده‌های آیینی، تخیلی و عاطفی» داستان اخیر و شباهت آن با تعزیهٔ امام حسین(ع) تأکید کرده است، و از جمله پیشگویی‌های سیاوش را از مرگ مظلومانهٔ خود به دست تورانیان با موارد مشابه شهدای کربلا یادآور می‌شود[۵۸۳]. بلوکباشی نیز احتمال می‌دهد که نمایش «مصائب میترا» و «سوگ سیاوش» خاستگاه یا «اصلی‌ترین نمونه از آیین‌های زمینه‌ساز نمایش مصائب امام بوده و در شکل‌گیری تعزیه‌خوانی» تأثیر گذاشته باشند[۵۸۴]. میرشکرایی نیز به «استمرار عناصر کهن نمایش ایران در تعزیه» پرداخته است، و در این باره برخی مجالس تعزیه را با *شاهنامه* و *یادگار زریر* مقایسه کرده است. وی تأثیرپذیری عناصری مانند «رجزخوانی»

«اجازهٔ میدان خواستن نوجوانان» و «نیرنگ در نبرد» را در مجالس تعزیه از کتاب‌های مذکور نشان می‌دهد[۵۸۵]. پیش از اینها نیز شاهرخ مسکوب شرحی دربارهٔ ارتباط تعزیه با سوگ سیاوش نوشته بود[۵۸۶]. این گروه از پژوهشگران معتقدند که شکل‌گیری تعزیه را باید روندی طولانی دانست که آغاز آن سوگواری‌های گروهی ایرانیان برای امام حسین و یارانش در سده‌های اولیهٔ هجری بود و اوج آن نمایش‌های منظم تعزیه در دورهٔ ناصرالدین شاه بود. ظاهراً نخستین بار به دستور معزالدوله دیلمی و در بغداد سوگواری‌های دسته جمعی در عزای امام حسین(ع) انجام گرفت[۵۸۷]. در دورهٔ صفویان و با رسمیت یافتن مذهب شیعه این سوگواری‌ها نه فقط عمومیت یافت، بلکه از تنوع فراوانی نیز برخوردار شد. ایجاد دسته‌های عزاداری، شکل‌گیری روضه‌خوانی و اجرای نمایش‌های سیار نمودهایی از این تنوع بود. چنین تنوعی از سوگواری‌ها و نیز وجود سنت دیرپای نقالی منجر به شکل‌گیری نهایی تعزیه شد[۵۸۸]. اما گروهی دیگر از پژوهشگران معتقدند که تعزیه تحت تأثیر نمایش‌های مذهبی اروپایی یا کشورهای دیگر مانند چین و هند شکل گرفته است. از نظر محجوب افرادی که به اروپا رفت و آمد داشته‌اند، فکر نمایش دادن مصائب اهل بیت رسالت را از غرب گرفته و خود آنرا در ایران با وقایع کربلا و سپس مصائب سایر امامان و رسول اکرم تطبیق کرده‌اند[۵۸۹]. اما وی تأکید می‌کند: که اگرچه بنای تعزیه بر نمایش مذهبی قرون وسطایی مغرب زمین قرار گرفته» نباید آنرا تقلید صرف دانست. نظر وی در این بخش با گروه اول پژوهشگران شباهت دارد زیرا معتقد است، تعزیه نوعی باز آفرینی است و مایه‌ها و عناصر آن از هزار سال پیشتر یا حتی پیش از آن آماده شده بود[۵۹۰]. وی در جای دیگر می‌نویسد: تعزیه از همهٔ سنت‌های کهن نقالی و روضه‌خوانی و فضایل و مناقب‌خوانی و موسیقی مدد گرفت تا به اوج رسید[۵۹۱]. جواد ذوالفقاری، دست‌کم دربارهٔ هرمزگان، معتقد است که تعزیه از طریق حیدرآبادی‌های هندی به این منطقه وارد شد[۵۹۲]. البته شباهت فراوان مجالس تعزیه در هرمزگان با سایر مناطق ایران، چه به لحاظ ساختاری و چه از لحاظ محتوایی نظریهٔ وی را مورد تردید قرار می‌دهد.

وجود سنت‌های روایی با سوابق طولانی در ایران مانند نقالی، قصه‌خوانی، فضایل‌خوانی و مناقب‌خوانی، مقتل‌خوانی و بعدها روضه‌خوانی و نیز آیین‌های متنوع عزاداری در ماه

محرم مانند سینه‌زنی، زنجیرزنی، نخل‌گردانی و سنگ‌زنی که می‌توان آنها را مقدمات شکل‌گیری یا نطفه‌های تعزیه به شمار آورد دیدگاه‌های گروه اول پژوهشگران را واقع‌گرایانه‌تر نشان می‌دهد. در این باره، به‌ویژه بررسی سفرنامه‌های اروپاییان می‌تواند مشکل‌گشا باشد. دلاواله ایتالیایی که در دورهٔ شاه عباس به ایران سفر کرد، در شرح مراسم روز عاشورای سال ۱۰۲۷ق به دسته‌های بزرگی اشاره می‌کند که سوار بر اسب با بیرق و علم راه می‌افتادند و تابوت‌هایی را با پوشش سیاه حمل می‌کردند و روی هر یک عمامه‌ای به رنگ سبز و شمشیری قرار داشت. افزون بر این، شترهایی نیز توصیف شده‌اند که کودکانی به علامت بچه‌های امام حسین(ع) را حمل می‌کردند. وجود دسته‌های سنج و نای نیز جزئی از این مراسم بوده است[۵۹۳]. آنچه بعدها برخی سیاحان اروپایی شرح می‌دهند، و به‌ویژه گزارش مهم کورنی یل لابرون هلندی در سال ۱۷۰۴م مبنی بر نمایش صحنه‌هایی از جنگ‌های کربلا مانند صحنه‌های به اسیری رفتن زنان و کودکان پس از شهادت امام حسین بر سکوهای ثابت و سیار[۵۹۴]، همه مبین سیر تکاملی کیفیت‌های نمایشی مراسم محرم است که سرانجام موجب ایجاد نمایش تعزیه گردید[۵۹۵].

بر این اساس تعزیه به عنوان هنری ترکیبی شکل نهایی خود را یافت[۵۹۶]. دربارهٔ زمان تحول نمایی این هنر نیز کم‌وبیش میان پژوهشگران اختلاف نظر وجود دارد. فی‌المثل محجوب دورهٔ قاجاریه را[۵۹۷]، همایونی دورهٔ زندیه[۵۹۸]، و ممنون دورهٔ پیش از زندیه را[۵۹۹] زمان پیدایش تعزیه می‌دانند. بلوکباشی نیز نظر ممنون را تأیید می‌کند[۶۰۰]. قدیمی‌ترین سندی که دربارهٔ اجرای تعزیه، تاکنون، در دست است گزارش کارستن نیبور جهانگرد آلمانی است که در سال ۱۷۶۵-۱۷۶۶م/۱۱۷۹-۱۱۸۰ق یعنی همزمان با پادشاهی کریم خان زند شاهد اجرای تعزیه در روز دهم ماه محرم در جزیرهٔ خارک بوده است[۶۰۱]. پس از آن گزارش زاموئل هملین است که در فاصلهٔ سال‌های ۱۷۷۰-۱۷۷۲م به شمال ایران سفر می‌کند و ضمن سخن از نخستین نوع تکیه در شهر رشت به اجرای صحنه‌هایی زنده از واقعهٔ کربلا اشاره می‌کند[۶۰۲]. مشروح‌ترین گزارش از نخستین تعزیه‌ها را ویلیام فرانکلین در *سفرنامهٔ* خود ارائه کرده است. وی حدود ۲۰ سال پس از نیبور یعنی در سال‌های ۱۷۸۶-۱۷۸۷م در شیراز شاهد اجرای تعزیه‌های مختلف و از جمله تعزیهٔ عروسی حضرت قاسم بوده است[۶۰۳]. شهیدی در پژوهش خود ضمن نقل این گزارش‌ها

برخی از کتاب‌های دینی را که مقارن یا پیش از این سفرنامه‌ها تألیف شده و در آنها اشاره‌هایی به موضوع تعزیه‌خوانی شده، بررسی کرده است. با توجه به آنچه گفته شد به نظر می‌رسد تعیین تاریخ پیدایش تعزیه را همچنان باید یکی از موضوعات مهم تعزیه‌پژوهی به شمار آورد. فقط آنچه مسلم است این تاریخ پیش از دورهٔ قاجاریه بوده است. اما با آغاز حکومت قاجاریان تعزیه‌خوانی رشد و گسترش سریعی یافت. ایجاد تکیه دولت و حمایت‌های دیگر از این هنر، باعث می‌شود که تعزیه به اوج خود برسد. در همین زمان در کنار تعزیه‌های اصلی که موضوع آنها تراژیک بوده، تعزیه‌های خنده‌آور (کمدی) نیز ساخته و اجرا می‌شود که از جمله آنها به تعزیه‌های «عروسی حضرت زهرا»، «عروس قریش» و «ابن‌ملجم»[۶۰۴] می‌توان اشاره کرد. در همین دوران تعزیه‌های خنده‌آور دیگری ساخته شد که با آیین‌های باستانی ایرانیان آمیخته شده بود، از جملهٔ آنها باید به یک نمونه از تعزیهٔ مختار اشاره کرد که تا چندی پیش هر سال در ۱۴ فروردین ماه در میبد اجرا می‌شد. این تعزیه شباهت‌های فراوانی به آیین میرنوروزی دارد[۶۰۵].

از اواخر دورهٔ قاجار و به‌ویژه پس از انقلاب مشروطیت تعزیه اهمیت خود را به‌تدریج از دست داد و در مسیر نزولی قرار گرفت. تا اینکه در زمان رضا شاه اجرای آن ممنوع شد. زمینهٔ این ممنوعیت دلایل مذهبی، سیاسی و اجتماعی داشت[۶۰۶] که در ارتباط با هم این امکان را برای رضا شاه فراهم کرد که بتواند به آسانی تصمیم خود را در این زمینه اجرا کند. تعزیه هرچند نمایشی است مذهبی، خارج از حوزهٔ دین رسمی و نفوذ روحانیت است و در میان تودهٔ مردم[۶۰۷] و بر بستر درک خاص آنها از دین شکل گرفته است. این هنر به دلیل کاربرد موسیقی و نیز تشبیه ائمه و سایر مقدسان ابتدا چندان مورد توجه روحانیت قرار نگرفت و حتی این قشر در جواز آن خلاف و اکثر نظر داشتند که از جمله آنها شیخ نجفی و ملا محمدتقی برغانی است. البته فرد اخیر پس از مدتی پیغمبر اسلام را به خواب می‌بیند که به او می‌گوید: غنا در مراثی فرزندم حسین را منع مکن، به‌هرنحو که می‌خواهند بخوانند[۶۰۸]. میرزا محمد تنکابنی که این موارد از قول وی نقل شد، رساله‌ای در حرمت شبیه و تعبیه در مصائب ائمه علیهم‌السلام تألیف کرده است[۶۰۹]. البته روحانیانی نیز در همان زمان بودند که تعزیه را جایز می‌دانستند مانند آخوند ملا آقای دربندی که در کتاب *اکسیرالعبادات و اسرارالشهادات* دلایلی برای این

تجویز بر شمرده است[۶۱۰]. یا میرزا ابوالقاسم بن حسن گیلانی معروف به فاضل قمی، از فقهای دورهٔ آقامحمد خان قاجار که فتوای معروف خود را دربارهٔ جایز بودن تعزیه در سال ۱۲۳۴ق/۱۱۹۳ش صادر کرده است[۶۱۱]. برخی از فقها علاوه بر جایز شمردن تعزیه، خود تعزیه‌نامه‌هایی نیز سروده‌اند، مانند میرزا محمدتقی نوری مجتهد صاحب نفوذ دورهٔ فتحعلی شاه[۶۱۲]. گروهی از فقها نیز در این باره جانب احتیاط را گرفته و اظهار نظر صریح نکرده‌اند و توقف فرموده‌اند و جمعی دیگر نیز در مقام افتاء توقف داشته‌اند[۶۱۳].

تعزیه‌ها از نظر مضمون یا تاریخی است مثل تعزیه مسلم و علی، یا افسانه‌ای محض مثل دیو بئرالعلم، یا ترکیبی از هر دو، که بیشتر تعزیه‌ها از گونه اخیر است. گروه اخیر ترکیبی از تاریخ، اسطوره، افسانه و خیال‌پردازی است. اما در هر سه نوع آن مانند سایر گونه‌های روایی فرهنگ ایرانی بر دو قطب خیر و شر استوار است. به تعبیر سیپک هیچ چیز درحد وسط قرار ندارد. یک طرف نور و سوی دیگر ظلمت را می‌بینم. این موضوع به حدی است که حتی کسانی که نقش اشقیا را ایفا می‌کنند به سبب اجرای چنین نقشی عذرخواهی می‌کنند و در مواردی حتی در مقابل شهادت اولیا گریه می‌کنند[۶۱۴].

تعزیه به دلیل حوزهٔ رشد و شکل‌گیری آن که فرهنگ غیررسمی بود زبانی ساده و تا حدودی منطبق بر زبان گفتاری دارد و از نظر قالب ادبی ترکیبی از نظم و نثر است. اشعار تعزیه‌های نخستین ساده، سست و آکنده از عبارات محاوره‌ای بود. گاهی اوقات نیز این اشعار فاقد وزن بود. تعزیه‌خوان عبارات عامیانه و کوچه‌بازاری مانند «وای بر من» و «غلامتم» را بسیار به‌کار می‌گرفت[۶۱۵]. البته به‌تدریج اشعار از استحکام بیشتری برخوردار شد و نثر آنها نیز زیباتر شد و در مواردی ترکیبی از زبان گفتاری و نوشتاری گردید که از این نظر قابل مقایسه با داستانواره‌های (رمانس) فارسی است. اشعار تعزیه‌ها بدون استثنا در بحور عروضی سروده شده است. عمده‌ترین بحر مورد کاربرد مجتث مثمن مخبون محذوف است[۶۱۶]. البته بحور دیگری مانند رمل، مضارع و حتی بحور نادر و نامتداول در شعر رسمی نیز در اشعار تعزیه مورد استفاده قرار گرفته است[۶۱۷].

متن‌های هر تعزیه که به تعزیه‌نامه یا مجلس تعزیه موسوم است مانند همهٔ متون ادب عامه، نسخه‌های متعددی دارد. نسخه‌های تعزیه‌نامه‌های واحد با هم کم‌وبیش متفاوت است. گویش، سنت‌ها و سایر مؤلفه‌های فرهنگی و اجتماعی هر منطقه تأثیرات معینی

بر آنها می‌گذارد. حتی اگر در متن تعزیه‌نامه‌ها این تأثیرات شدید نباشد، تعزیه‌خوان‌ها به هنگام اجرا، به صورت بدیهه ویژگی‌های فرهنگی و اجتماعی منطقـه را در آن وارد می‌کنند. مثلاً تعزیه‌خوان‌های جنوب گرایش زیادی به شروه‌خوانی و تعزیه‌خوان‌هـای شمال به همان میزان تمایل به امیری‌خوانی دارند. یا در لرستان و منطقهٔ بختیاری، برخی الحان تعزیه از نظر حالات و کشش‌ها از شاهنامه‌خوانی منطقه تأثیر پذیرفته است[۶۱۸].

یکی از مسائل مهم در تعزیه‌نامه‌ها، منابع ادبی آنهاست. صادق همایونی منابع تعزیه‌نامه‌ها را انبوه کتبی می‌داند که در زمینهٔ مقاتل نوشته شده است و از جملهٔ آنها *روضة‌الشهدا* و تعدادی نسخه خطی را نام می‌برد. وی با نقل قسمت‌هایی از برخی مجالس تعزیه و مقایسهٔ آنها با منابع مذکور این تأثیرپذیری را نشان می‌دهد[۶۱۹]. ملک‌پور نیز کم‌وبیش همین نظر را دارد، با این تفاوت که تأکید وی بیشتر بر *روضة‌الشهداء* است[۶۲۰]. اما شهیدی تأثیر *روضة‌الشهداء* را بر تعزیه نامه‌ها بیشتر تأثیری کلی و غیرمستقیم می‌داند، و معتقد است منابع عمده و مستقیم تعزیه‌نامه‌ها را باید در میان جنگ‌ها و مجموعه‌های ادبی و داستانی جستجو کرد که بیشتر آنها خطی است و هنوز چاپ نشده اسـت. وی ایـن منابع را به سه دسته تقسیم می‌کند؛ اول مقتل‌ها و سوگ‌نامه‌های داستانی و نقالی که به زبان گفتاری تحریر شده‌اند، دوم منظومه‌های نیمه نمایشی که شامل مرثیـه‌هـا و سوگچامه‌های عامیانه و تعزیه گونه‌ای است که حدفاصل بین شعر نمایشی و مرثیه قرار می‌گیرد؛ و سوم حماسه‌های مذهبی. وی برخی مصادیق هریک از این سه گروه را نیز معرفی کرده است[۶۲۱]. بلوکباشی دربارهٔ خاستگاه تکوین و پیدایی ادبیات تعزیه بـیش از هر چیز بر منابع شفاهی تأکید می‌کند. از نظر وی نوشته‌های مذهبی، فرهنگ عامه، شنیده‌های تاریخی ـ افسانه‌ای مردم و پنداشت‌ها و باروهای آنان منابع متون تعزیه بوده است[۶۲۲]. ویلیام هنوی موضوع را از زاویهٔ دیگر بررسی کرده است. و بر این اسـاس دو منبع عمده برای آن تشخیص داده است: اول، دسته‌گردانی‌ها، تظاهرات، نمایش‌هـا و آیین‌هایی که در ارتباط با شهادت امام حسین و یارانش برگزار می‌شد؛ دوم، منابع مختلف ادبی که در این باره تألیف شده است، مانند *روضة‌الشهداء*، ترجیع‌بند محتشم کاشانی و آثار برخی از شاعران سدهٔ ۱۹م نظیر قاآنی و دیگران[۶۲۳]. وی در معرفی منابع کتبی به منابع مهم خطی که همایونی و شهیدی تعدادی از آنها را مشخص کرده‌اند، توجهی

نکرده است. اما وی که مقالهٔ خود را به «بررسی صور خیال در قالب تعزیه» اختصاص داده است به نکتهٔ روش‌شناسی مهمی اشاره کرده است مبنی بر اینکه برای درک دقیق موضوع باید تعزیه را ضمن اجرا بررسی کرد[۶۲۴]. ما پیش از این به تفاوت زبانی و تا حدودی محتوایی تعزیه‌های واحد در نقاط مختلف ایران و تفاوت این اجراها با متن مکتوب آنها اشاره کرده بودیم. براین اساس باید گفت در تعیین منابع ادبی تعزیه‌ها چنانچه به این نکته توجه شود منابع تازه‌ای مشخص خواهد شد. این منابع با فرهنگ شفاهی منطقه‌ای که تعزیه در آن اجرا می‌شود ارتباط مستقیمی دارد.

پژوهشگران کارکردهای متعددی برای تعزیه قائل شده‌اند. همایونی به تبلیغ تشیع و از این طریق مقابله با برخی دشمنان تمامیت ارضی ایران مانند عثمانی‌ها و همچنین آموزش اصول و مبانی دینی و اخلاقی و پرورش استعدادها را از مهم‌ترین این کارکردها می‌داند[۶۲۵]. یارشاطر به ترویج اعتقاد به مصیبت اهل بیت و تحکیم پیام آن و نیز ایجاد روزنه‌ای برای آزادسازی مجموعه‌ای از عواطف اشاره می‌کند[۶۲۶]. بلوکباشی تحت عنوان کارکردهای روان ـ اجتماعی تعزیه‌خوانی به ۱۱ مورد اشاره می‌کند که برخی از آنها مانند انگاره‌سازی برای شیوهٔ رفتار عامه، همان‌گونه‌که خود وی نیز اشاره کرده است، از کارکردهای عام ادبیات شفاهی است. برخی دیگر را که سایر پژوهشگران به آن اشاره نکرده‌اند عبارتند از: زنده و پایا نگهداشتن وقایع مذهبی، انگیزش شور قدسیانه، گشودن باب توسل‌جویی و مرادخواهی، تقویت و استعلای بینش شهادت، و انگاره‌سازی برای هنر شمایل‌نگاری مذهبی[۶۲۷]. یکی دیگر از کارکردهای مهم تعزیه که اغلب پژوهشگران تعزیه به آن اشاره کرده‌اند موردی است که اساتید موسیقی بر آن تأکید ورزیده‌اند و آن حمایت و حراست قسمتی از نغمات ملی ایران است[۶۲۸]. یکی دیگر از کارکردهای مهم تعزیه تقویت زبان فارسی از طریق ترویج تعداد فراوانی از مثل‌ها، دعاها، نفرین‌ها، کلمات قصار، کنایات و تلمیحات است. بسیاری از مصادیق این‌گونه‌های زبانی و ادبی از طریق تعزیه‌خوانی به زبان فارسی، اعم از گفتاری و نوشتاری، راه یافته است[۶۲۹]، شهیدی[۶۳۰] و مظلوم‌زاده[۶۳۱] تعداد زیادی از امثال، حکم و کنایات مأخوذ از تعزیه‌خوانی را نقل کرده‌اند.

سنگ‌زنی

نوعی عزاداری گروهی است که در برخی از شهرهای ایران و عمدتاً در شب تاسوعا یا عاشورا انجام می‌گیرد. در این مراسم هر یک از عزاداران دو قطعه چوب خراطی شده به شکل نیم‌گوی به دست می‌گیرند و با نظم ویژه‌ای، به آهنگ اشعار نوحه‌خوان، آنها را به هم می‌کوبند که صدای پرطنین و یکنواختی ایجاد می‌کند. در پشت هر یک از چوب‌ها با قطعه‌ای از چرم حلقه‌ای به اندازهٔ انگشتری تعبیه می‌کنند. فرد سنگ‌زن انگشت وسط خود را درون آن می‌کند تا هنگام کوبیدن، چوب از مشت او رها نشود.

سابقهٔ سنگ‌زنی چندان روشن نیست در میان متون شناخته شدهٔ موجود، *سفرنامهٔ* پیترو دلاواله تا حدود نسبتاً زیادی در این زمینه راه‌گشاست. بر اساس گزارش وی سابقهٔ این مراسم دست‌کم به اوایل سدهٔ ۱۱ق می‌رسد. وی ضمن شرح مراسم عاشورای سال ۱۰۲۷ق در اصفهان از گروهی یاد می‌کند که برهنه بودند و بدن خود را، به نشانهٔ خون‌هایی که به زمین ریخته بود، به رنگ قرمز در آورده بودند، و دو قطعه چوب یا استخوانی را که در دست داشتند به یکدیگر می‌کوبیدند و از آن صدای حزن‌انگیزی به‌وجود می‌آوردند و حرکتی به سر و تن خود می‌دادند که بیشتر به رقص شباهت داشت[۶۳۲]. این توصیف کم‌وبیش مانند اجرای امروزی مراسم سنگ‌زنی است. تاورنیه نیز که قریب ۵۰ سال بعد گزارشی از عزاداری ماه محرم در اصفهان نوشته است، به گروهی که خود را به خون آلوده کرده و سنگ می‌زدند اشاره کرده است[۶۳۳]. عبداللّه مستوفی هم در گزارش خود از مراسم سنگ‌زنی کاشانی‌های مقیم پایتخت در زمان ناصرالدین شاه، حرکات آنها را به رقص تشبیه کرده است. در این گزارش به جای برهنه و خون‌آلود بودن اعضای گروه به لباس متحدالشکل آنها اشاره شده است[۶۳۴]. ظاهراً تا چند دهه پیش این مراسم در شهرهای زیادی مانند کرمان، قم، کاشان، نائین و زفرهٔ کوهپایهٔ اصفهان برگزار می‌شده است[۶۳۵]. اما بر اساس گزارش‌های موجود امروز فقط در آران بیدگل، سبزوار، لاهیجان و دزفول[۶۳۶] برگزار می‌شود. در آران فقط در شب تاسوعا، که به آن «شب عباسعلی» می‌گویند، سنج‌زنی می‌کنند. در دزفول فقط در شب عاشورا انجام می‌شود[۶۳۷]. در زفرهٔ کوهپایهٔ اصفهان که به آن «جاق جاقی» یا «چق چقی» می‌گفتند، تا اوایل دههٔ ۱۳۳۰ ش و در روزهای عاشورا، ۲۸ صفر و ۲۱ رمضان اجرا می‌شد[۶۳۸]. در قم این مراسم ویژهٔ صنف کلاه‌مال‌ها بود. اجرای مراسم در بیشتر شهرها

به این صورت است که افراد شرکت‌کننده در دایره‌های متحدالمرکز قرار می‌گیرند و دو به‌دو، روبه‌روی هم می‌ایستند و ضمن هماهنگ کردن حرکات خود با نوای نوحه‌خوان سنگ‌ها را دوبار در جلو و در مرتبهٔ سوم درحالی‌که به هوا می‌پرند در بالای سر به هم می‌زنند و موقع برگشت به زمین برعکس حالت اول می‌ایستند، به‌طوری‌که این بار رو به‌روی کسی می‌ایستند که بار پیش پشت به او بودند. در دزفول همهٔ اشعار نوحه در قالب بحر طویل خوانده می‌شود، اما در زفرهٔ اصفهان علاوه بر بحر طویل در قالب‌های دیگر نیز نوحه‌خوانی صورت می‌گیرد. نکتهٔ بسیار مهم در این مراسم ایجاد هماهنگی میان سنگ‌زنان است که این کار را نوحه‌خوان صورت می‌دهد و یکی از راه‌های این هماهنگی دم گرفتن سنگ‌زنان به شیوه‌ای خاص با نوحه‌خوان است. مثلاً در نوحهٔ زیر آنها در هر نیم مصراع لفظ «حسن» را دم می‌گیرند که ما آنرا در قلاب ( ) نشان داده‌ایم. خواهرا برو (حسن)، در برِ حسین (حسن)/ ده خبر به او (حسن)، این زمان حسن (حسن). مانند سایر مراسم عزاداری، سنگ‌زنی نیز با خواندن دعا از سوی نوحه‌خوان به پایان می‌رسد. این دعا نیز به صورت منظوم بیان می‌شود، مانند بارالها به حق پیغمبر/ به علی ساقی کوثر / به حسن خوردهٔ الماس جفا / به حسین تشنه لب کرب و بلا / به محمد تو بخوان فاتحه را. پس از هر مصرع نیز سنگ‌زنان کلمهٔ «آمین» را بر زبان می‌آورند[۶۳۹].

نقالی

نقالی از جنبه‌های متفاوت ادبی، فرهنگی، هنری و اجتماعی واجد اهمیت فراوان است. از لحاظ هنری به نمایشی تک‌نفره گفته می‌شود که طی آن نقال هم داستان را روایت می‌کند و هم نقش تک تک شخصیت را ایفا می‌کند. نقال واژه‌ای است عربی به معنای بسیار نقل کننده، جابه‌جا کننده، قابل حمل، منقول، حمل شدنی، اسب تیزرو[۶۴۰]. اما این واژه و واژهٔ نقالی که از آن مشتق شده است با تعریفی که از آن ارائه کردیم، اصطلاحی متأخر است و به احتمال قریب به یقین از دورهٔ قاجار وارد زبان فارسی شده است. زیرا در هیچ‌یک از فرهنگ‌های فارسی و نیز اسناد مختلف پیش از این دوره به معنی قصه‌خوان و قصه‌خوانی از آن یاد نشده است. نقالی را باید جزئی از پدیدهٔ

گسترده‌تری به شمار آورد که برخی پژوهشگران از آن با عنوان داستان‌گزاری یاد کرده‌اند[۶۴۱]. پیشینهٔ این جریان گسترده را باید در گوسان‌های پارتی و حتی پیش از آن جستجو کرد[۶۴۲]. از خبر مشهوری که دربارهٔ داستان‌گویی نضر بن حارث به ما رسیده است[۶۴۳] به رواج نقل‌های شفاهی از داستان‌های حماسی در اواخر دورهٔ ساسانیان می‌توان پی برد. پس از اسلام آوردن ایرانیان نیز داستانگزاران به نقل داستان‌های ملی و حماسی می‌پرداختند. در مقدمهٔ *شاهنامهٔ ابومنصوری* به برخی از این داستان‌گزاران اشاره شده است[۶۴۴]. بر اساس گزارش مؤلف *النقض* نقل چنین داستان‌هایی در معابر عمومی در قرن ۶ق رایج بوده است[۶۴۵]. با تأسیس قهوه‌خانه‌ها در دورهٔ صفوی این پدیده گسترش بیشتری در جامعه یافت. در *عالم آرای عباسی*[۶۴۶]، *تذکرهٔ نصرآبادی*[۶۴۷]، *تحفهٔ سامی*[۶۴۸] و *تذکرهٔ میخانه*[۶۴۹] برخی از قصه‌خوانان و شاهنامه‌خوانان معرفی شده‌اند. اگر تا پایان دورهٔ صفوی اصفهان مرکز نقالی بود، با انتقال پایتخت به تهران در زمان قاجاریه این هنر در تهران نیز رواج یافت[۶۵۰]. افزون بر تهران و اصفهان نقالی در سایر شهرهای ایران مانند خرم‌آباد، بروجرد، اراک[۶۵۱]، همدان[۶۵۲]، سنندج، رشت[۶۵۳] و شیراز نیز رواج فراوان داشت. روند اوج نقالی تا آغاز دههٔ ۱۳۴۰ش ادامه داشت تا اینکه تلویزیون به قهوه‌خانه‌ها و خانه‌های مردم راه یافت. از آن زمان به بعد این هنر رو به افول گذاشت. با ورود هرچه بیشتر مظاهر تمدن جدید به جامعه ایران و به دلیل برخورد نادرست سیاست‌گذاران فرهنگی کار به جایی کشید که در سال‌های پایانی حکومت پهلوی فقط در معدودی از قهوه‌خانه‌ها نقالی اجرا می‌شد. امروزه نقالی فقط در جشنواره‌ها و محافل رسمی اجرا می‌شود.

ویژگی‌های نقالی

منظور از نقالی سرگرم کردن مخاطبان و برانگیختن احساسات آنها از طریق نقل داستان‌های پرکشش است. نقال کوشش می‌کند با شیوه‌های مختلف بیانی و نیز تسلط روحی خود بر جمع مخاطبان، آنها را چنان مسحور حرکات خود کند که او را هر دم به جای یکی از قهرمانان داستان ببینند و به عبارت دیگر بتواند به تنهایی بازیگر همهٔ اشخاص بازی باشد. نقال برای دست یافتن به این موفقیت امکانات محدودی در اختیار

دارد. امکانات وی یکی حرکات اوست و دیگری زبانش. نقالان به هنگام نقل، چوبی عصا مانند به نام «من تشاء» یا «تعلیمی» به دست می‌گیرند که در انجام حرکات مختلف به آنها کمک فراوانی می‌کند. نقال با دست زدن، چرخیدن به دور خود، و در صورت لزوم از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر پریدن، اشاره به مخاطبان و آنها را مورد خطاب قرار دادن، انجام برخی حرکات پهلوانی مانند کمان‌کشی یا بالابردن «من تشاء» به جای شمشیر فضاهای متفاوتی متناسب با نقل خود ایجاد می‌کند. وی همچنین با بالا و پایین آوردن صدای خود و تغییر در لحن آن و تقلید صداهای مختلف سعی در نمایشی کردن نقل خود می‌کند. وی از صنایع ادبی مانند سجع، تجنیس و ترصیع استفادهٔ فراوان می‌برد. زبان نقال در همهٔ موارد منطبق با زبان عامه بوده و متفاوت با زبان خواص است. آنها معمولاً حکایات کوتاه پندآمیز و لطیفه‌های فراوانی به خاطر دارند که در وضعیت‌های متفاوت و متناسب با فضای مجلس برخی از آنها را نقل می‌کنند. نقال پیش از شروع نقل اصلی خود اشعاری در نعت پیامبر اسلام(ص) و منقبت حضرت علی(ع) می‌خواند که به آن «پیش‌خوانی» می‌گویند. وی در فواصل معین از جمع درخواست می‌کند که صلوات بفرستند. در حقیقت «پیش‌خوانی» مجلس را برای نقل اصلی آماده می‌کند. هریک از نقالان برای ورود به داستان اصلی گزاره‌های قالبی معینی را به‌کار می‌برند. آنها در حین نقل با استفاده از قالب‌های شعری متفاوت و برخی شگردهای دیگر اقدام به «حال‌گردانی» می‌کنند. در اصطلاح نقالان، تغییر فضای نقل از وضعیتی به وضعیت دیگر را «حال‌گردانی» می‌گویند. مثلاً به هنگام توصیف میدان جنگ، باید ریتم روایت خود را تند کنند؛ ازاین‌رو هم حرکات خود را تغییر می‌دهند و هم لحن و زبانشان را. در این وضعیت آنها از قالب شعری بحر طویل استفاده می‌کنند. در طومارهای نقالان نمونه‌های فراوانی از این «حال‌گردانی»ها هست. موضوع کیفیت پایان بردن مجلس نقالی نیز بسیار واجد اهمیت است. نقالان باتجربه، با تمهیداتی خاص روایت خود را به این‌گونه سامان می‌دادند که بتوانند در حساس‌ترین نقطه آنرا رها کنند و ادامهٔ نقل را به جلسهٔ بعد موکول کنند. آنها بدین‌ترتیب آنچنان مردم را در حالت شور و اشتیاق نگه می‌داشتند که برای حضور در جلسهٔ بعد از یک ساعت پیش جا می‌گرفتند[۶۵۴].

آموزش نقالی

کسی که تصمیم می‌گرفت نقال شود، یکی از نقالان با تجربه را به عنوان استاد خود انتخاب می‌کرد و در مجالس نقل وی به‌طور مرتب شرکت می‌کرد تا هم داستان‌ها را یاد بگیرد و هم با فنون داستان‌سرایی آشنا شود. وی درعین‌حال در جلسات خصوصی مشکلات خود را با استاد در میان می‌گذاشت و استاد نیز آنها را پاسخ می‌گفت. آنها چندین بار در جلسات خصوصی خود با استاد یا در جمع‌هایی بسیار محدود با نقل گفتن خود را در معرض آزمایش قرار می‌دادند. بعد از مراحل مختلف استاد به چنین فردی اجازهٔ نقل گفتن در مجامع عمومی می‌داد. معمولاً بسیار اتفاق می‌افتاد که استاد شاگرد خود را به قهوه‌خانه‌ای معرفی می‌کرد. نقالان با سواد سعی می‌کردند با تهیهٔ طومارهای استادان گذشته و کتاب‌های مختلف از جمله دیوان‌های برخی از شاعران و مطالعهٔ آنها اطلاعات و آگاهی‌های خود را افزایش دهند. البته نقالان فراوانی هم بودند که سواد نداشتند؛ مرشد عباس زریری سال‌ها پس از آنکه استاد نقالی شده بود خواندن و نوشتن را یاد گرفت. نقالانی که سواد خواندن و نوشتن داشتند برداشت‌های خود را از داستان‌های متفاوت مکتوب می‌کردند. در برخی موارد معمولاً رئوس مطالب را یادداشت می‌کردند تا هنگام نقل به آن نگاهی بیندازند و گاهی اوقات نیز با شرح بیشتری مطالب را می‌نوشتند. آنها نوشته‌های خود را به شکل لوله در می‌آوردند به همین دلیل به آن طومار می‌گفتند. طومارهای نقالان معروف در میان خود نقالان با قیمت زیاد خرید و فروش می‌شد. نمونه‌هایی از این طومارها باقی مانده است. در مواردی نیز بعضی از نقالان در زمان پیری همهٔ داستان‌هایی را که به یاد داشتند مکتوب می‌کردند که از جمله می‌توان به طومارهای مرشد عباس زریری و مرشد سید مصطفی سعیدی اشاره کرد[۶۵۵].

پرده‌خوانی

نوعی قصه‌خوانی است که با استفاده از پرده‌ای مصور اجرا می‌شود و جنبه‌های نمایشی آن نسبت به سایر انواع قصه‌خوانی بیشتر است. برخی پژوهشگران از حیث جنبه‌های نمایشی، پرده‌خوانی را بلافاصله پیش از تعزیه قرار می‌دهند[۶۵۶]. از پرده‌خوانی با عنوان «پرده‌داری»، «شمایل‌گردانی» و «پرده‌گردانی» نیز یاد می‌کنند[۶۵۷]. غریب‌پور اصطلاح «صورت‌خوانی» را نیز برای پرده‌خوانی به کار برده[۶۵۸]، اما بیضایی آنرا یکی از انواع

پرده‌خوانی دانسته است[۶۵۹]. موضوع قصه‌هایی که پرده‌خوان اجرا می‌کند به طور عمده وقایع شهادت امام حسین(ع) و یارانش در کربلاست که به آنها «مجالس اصلی» می‌گویند. اما در کنار آنها قصه‌های دیگری نیز نقل می‌شود که به آنها «مجالس فرعی» می‌گویند، مانند قصهٔ ضامن آهو، حضور حضرت امام رضا(ع) در مجلس مأمون، عاق والدین کافری که بر سر پیامبر خاکستر می‌ریزد؛ همهٔ این مجالس بر پرده تصویر شده‌اند. به احترام امام حسین(ع) و یاران شهیدش، پرده‌ها معمولاً ۷۲ مجلس اصلی و فرعی دارند؛ تصاویر چنین پرده‌هایی نیز شامل ۳۶۶ تصویر است. البته برخی پرده‌ها مجالس کمتری دارند. مکان اجرای پرده‌خوانی عمدتاً زیارتگاه‌ها، قبور متبرکه و امامزاده‌هاست[۶۶۰]. البته در مکان‌های عادی نیز پرده‌خوانی اجرا می‌شود. پرده‌خوان، که به او مرشد و درویش نیز می‌گویند لباس درویشی بر تن می‌کند، نوعی سربند بر سر می‌گذارد، تبرزینی بر دوش و عصایی در دست دارد[۶۶۱]. وی پس از آنکه پرده را به دیوار نصب کرد با آیهٔ مقدس بسم‌اللّه ... کار خود را شروع می‌کند و پس از آن اشعاری می‌خواند که در آن «بسم‌اللّه ...» به‌کار رفته است. مانند اول از حمد خدا آیهٔ بسم‌اللّه است/ دوم از نام محمد که رسول اللّه است/ بسم‌اللّه مادر قرآن است/ رحمان و رحیم صحبت یزدان است[۶۶۲]. وی این اشعار را با آواز می‌خواند. پس از آن به منقبت‌خوانی دربارهٔ حضرت پیامبر و سایر ائمه می‌پردازد. سپس مانند نقالان «پندیات» می‌گوید. پس از آن قصه‌خوانی خود را شروع می‌کند. وی با چوبدستی خود که به آن «مطراق» می‌گویند تصاویر قصه را روی پرده نشان می‌دهد. او معمولاً از این سوی پرده به آن سو می‌رود. به‌جای همهٔ شخصیت‌ها صحبت می‌کند و متناسب با هر شخصیت لحن خود را تغییر می‌دهد. مثلاً هنگام شهید شدن علی‌اصغر شیرخوار، از زبان مادر طفل برایش لالایی می‌خواند. پرده‌خوان با در نظر گرفتن حال و هوای مجلس و حاضران به «گریز»های متناسبی دست می‌زند. مثلاً دربارهٔ غریبی، یتیمی، اسارت و مواردی از این قبیل اشعاری می‌خواند. البته وی در هر مورد با «مطراق» خود مصادیق این موارد را روی پرده نشان می‌دهد. به‌گونه‌ای که تماشاگران به شدت تحت تأثیر قرار می‌گیرند. پس از آن نوبت به «مدد» می‌رسد. پرده‌خوان با «دوران» در مجلس انعام خود را از حاضران می‌گیرد. وی در این حالت دعاهایی متناسب با سن و جنس افراد کمک کننده بر زبان می‌آورد[۶۶۳].

روضه‌خوانی

شکل ویژه‌ای از نقل مصائب اولیای دین و به‌ویژه سرگذشت حضرت امام حسین(ع) بر منبر است که با احساسات رقیق بیان می‌شود و باعث گریه و ناله شنوندگان می‌شود. قزوینی رازی به نقل مقتل حسینِ علی در روز عاشورا در شهرهای اصفهان، ری، همدان و برخی شهرهای دیگر توسط علمای دین در مجالسی که گاه ۲۰هزار نفر در آن حاضر بوده‌اند اشاره کرده است. وی نمونه‌ای از نقل چنین مقتلی را در سال ۵۵۵ق شرح می‌دهد که باعث شد «بسی مردم جامه‌ها چاک کردند و خاک پاشیدند و سرها برهنه کردند و زاری‌ها کردند»[۶۶۴]. البته عزاداری عمومی برای امام حسین قدمتی بیش از این دارد. بر اساس گزارش ابن‌اثیر در محرم ۳۵۲ و در دورهٔ تسلط آل بویه بر بغداد در روز عاشورا «بازارها تعطیل می‌شدند و مردم برای حسین بن علی(ع) عزاداری می‌کردند»[۶۶۵]. منظور ما در اینجا مقتل‌خوانی بوده است. اما قدمت روضه‌خوانی به صورتی که امروزه رایج است به زمان صفویه می‌رسد و بی‌تردید ریشه در کتاب *روضة‌الشهداء* تألیف حسین واعظ کاشفی (وفات: ۹۱۰ق) دارد[۶۶۶]. این کتاب تقریباً همزمان با رسمیت یافتن مذهب شیعه در ایران، تألیف شده است و شرح مصائب پیامبران و اعضای خاندان پیامبر اسلام و به‌ویژه شهیدان کربلاست هرچند شرح چنین مصائبی پیش از کاشفی نیز رایج بود، شرح مصائب همهٔ پیامبران و اعضای خاندان پیامبر اسلام در یک کتاب تا پیش از *روضة‌الشهداء* سابقه نداشته است[۶۶۷]. و این موضوعی است که مؤلف نیز به آن آگاه بوده است، چنان‌که در مقدمه به آن اشاره کرده است[۶۶۸]. در دورهٔ صفویه و در دههٔ محرم، شیعیان در مجالسی ویژه *روضة‌الشهداء* را روخوانی می‌کردند. بر اساس گزارش کمپفر مردم در دههٔ محرم قبل از ظهر به میدان‌ها و معابر عمومی می‌آمدند و با احترام تمام به سخنان ملا که روزانه یکی از فصول ده‌گانه کتاب *روضة‌الشهداء* را می‌خواند گوش می‌دادند[۶۶۹]. این مجالس به روضه‌خوانی مشهور شد. به‌تدریج روضه‌خوان‌ها همین مطالب را از بر بیان می‌کردند. پس از *روضة‌الشهداء* کتاب‌های دیگری در مقاتل تألیف شد که مهم‌ترین آنها *طوفان‌البکاء* معروف به جوهری و *اسرارالشهاده* است که اینها نیز بسیار مورد توجه روضه‌خوانان قرار گرفت[۶۷۰]. روضه‌خوانان به‌تدریج به دو گروه تقسیم شدند

یکی واعظان و دوم روضه‌خوان به معنی اخص آن، که به ذاکران نیز معروف بودند. واعظان به طرح «مطالب عالی اخلاقی و مذهبی» و شرح و تفسیر آیات قرآن می‌پرداختند و منبر را با ذکر مصیبت به پایان می‌بردند. اما ذاکران گفتار خود را به ذکر مصیبت سیدالشهدا اختصاص می‌دادند. برای واعظان سواد و برای ذاکران آواز از لوازم بود. گروه اخیر با دستگاه‌های موسیقی نیز آشنا بودند و می‌دانستند که قسمت‌های منظوم هر روضه در چه دستگاهی باید خوانده شود[۶۷۱]. سابقه واعظین (بی‌آنکه ذکر مصیبت عاشورا بگویند) به سده‌های پیش از صفویه باز می‌گردد، اما ذاکرین نتیجهٔ تحولات جامعهٔ ایران پس از روی کار آمدن صفویه و رسمی شدن مذهب شیعه است.

چاووش‌خوانی

چاووش یا چاوش کلمه‌ای است ترکی که در ادبیات گذشته فارسی به چند معنی به‌کار رفته است. در *اسرارالتوحید*، *دیوان* امیر معزی، *دیوان* خاقانی و *خسرو و شیرین* نظامی به معنی نقیب لشکر و در *دیوان* انوری، *مثنویِ معنوی* و *کلیات شمس* به معنی رئیس تشریفات و فراشان، و سرانجام در *برهان قاطع*، *فرهنگ آنندراج* و *کلیات* سعدی به معنی نقیب قافله و پیشاهنگ کاروان به‌کار رفته است.

همین معنی اخیر در فرهنگ مردم ایران به‌تدریج به افرادی اطلاق شد که اعلام کنندهٔ سفر به عتبات عالیات و دعوتگر مردم برای پیوستن به گروه زائران بوده است[۶۷۲]. چاوش همچنین با آواز خود مردم را به مشایعت و بدرقه هنگام رفتن زائران و استقبال از آنها هنگام آمدن فرا می‌خواند. حرکاتی که در این مراسم انجام می‌گرفت شکلی کاملاً نمایشی داشت. مثلاً، در اردکان یزد گروه چاووش سه نفر بودند که در کوچه‌ها راه می‌افتادند. دو تن از آنها که کار چاووش‌خوانی را انجام می‌دادند، سوار اسب می‌شدند و عَلَم قرمزی در دست می‌گرفتند؛ نفر سوم نیز درحالی‌که افسار شتری در دست گرفته بود که با پارچه‌های گوناگون و الوان و زنگوله و منگوله آرایش شده بود، در پیشاپیش آنها حرکت می‌کرد. مردم هم از پیر و جوان به دنبال آنها راه می‌افتادند و شتر را تماشا می‌کردند. یکی از چاووش‌ها روضهٔ امام رضا(ع) را می‌خواند، اگر در این هنگام چشم شتر به کسی می‌افتاد، می‌گفتند: «امام رضا(ع) ما را طلب کرده است». به همین دلیل،

اسباب سفر را فراهم می‌کردند و برای روز حرکت آماده می‌شدند[۶۷۴]. در دزفول دو نفر چاووش‌خوان بیرق در دست سوار بر اسب می‌شدند، در کوچه‌ها راه می‌افتادند و چاووشی می‌خواندند. برخی از مردم جلو می‌آمدند بیرق را می‌بوسیدند و برای رفتن به زیارت اعلام آمادگی می‌کردند[۶۷۵]. در حسین‌آباد ناظم ملایر، چند روز قبل از حرکت، چاووش‌خوان هر روز بعدازظهر در محله‌ای مرتفع از آبادی می‌ایستاد و دست راست را روی گوش و گونه قرار می‌داد و شروع به خواندن آوای چاووش می‌کرد. مردم هم دور او جمع می‌شدند. چاووش پس از چند بیت از مردم طلب صلوات می‌کرد. او این درخواست را ضمن مصراعی بر زبان می‌آورد مثلاً می‌گفت: «بر حبیب خدا ختم انبیا صلوات» مردم نیز با صدای بلند صلوات می‌فرستادند. روز حرکت نیز چاووش در جلو می‌افتاد و شروع به خواندن می‌کرد و پس از هر بیت مردم صلوات می‌فرستادند. چند نفر هم مجمعه‌ای به سر می‌گرفتند که در آن منقل آتش برای دود کردن اسپند، قرآن مجید، سبزه، گلاب و ظرفی آب بود. آب را هنگام خداحافظی زوار پشت سر آنها می‌پاشیدند. با این نیت که سالم باز گردند[۶۷۶]. در کازرون هنگام چاووش‌خوانی، پس از هر بیت یا پس از هر بند، مردان صلوات می‌فرستند و زنان «کِل» می‌زنند[۶۷۷]. در کتاب *آیین قلندری* ضمن سخن از «وصله»های چاووش، پوشش او را چنین شرح می‌دهد: دو دستکش، نعلین، شلوار، سفره، خدمت، و ابلق. ابلق پَر دو رنگی است که سرهنگان بر کلاه خود می‌زدند. علاوه بر اینها نیزه، قَمچی (تازیانه)، زنگ و پوست نیز از وسایل آنهاست[۶۷۸]. در ساوجبلاغِ طالقان چاووش‌خوان یک کلاه قرمز منگوله‌دار که اهالی به آن کلاه «کُلُم‌دار» می‌گویند، سر می‌کرد و پرچم سبزی در دست می‌گرفت و مانند سایر مناطق سوار بر اسب، چاووش‌خوانی می‌کرد. در برخی از مناطق مثلاً فریدن چاووش به جای علم قرمز یا سبز، علم سیاه به‌دست می‌گیرد. به‌رغم این تصریحات امروزه به جز در برخی شهرها، چاووش‌ها لباس ویژه‌ای نمی‌پوشند. شعرهایی که چاووشان می‌خوانند متناسب با مقصد زائران است. فی‌المثل اگر مقصد زوار مشهد باشد چنین می‌خوانند: ای غریبی که ز جدّ و پدر خویش جدایی/ خفته در خاک خراسان غریب‌الغربایی/ اغنیا مکه روند و فقرا سوی تو آیند/ جان به قربان تو ای شاه که حج فقرایی. اگر مقصد زوار کربلا و نجف باشد شعرهایی در وصف این دو شهر و نیز در مدح حضرت علی(ع) و امام حسین(ع)

می‌خوانند، مانند: بر مشامم می‌رسد هر لحظه بوی کربلا/ بر دلم ترسد بماند آرزوی کربلا/ چه کربلاست که آدم به هوش می‌آید/ صدای نالهٔ زینب به گوش می‌آید. در بخشی دیگر از چاووشی به نجف می‌پردازند که نمونه‌ای از آن نقل می‌شود: ای دل به کجا روی که جا در نجف است/ فریاد رس هر دو سرا در نجف است/ خواهی که مس قلب تو خالص گردد/ خود را برسان که کیمیا در نجف است. هنگام عزیمت به خانهٔ خدا نیز شعرهایی در وصف مکه و مدینه و نعت پیامبر اسلام(ص) می‌خوانند که نمونه‌ای از آن به قرار زیر است: حمدللّه ما به سوی حق تعالی می‌رویم/ شاد و خندانیم و سوی حی یکتا می‌رویم/ سر به سر در نزد ما ملک جهان خالی بود/ از قضا سوی بقا با قلب شیدا می‌رویم[۶۷۹]. هنگام برگشت زائران نیز چاووشان شعرهایی می‌خواندند که مضمون آن انجام سفر زوار بود. از نظر قالب شعری بیشتر اشعار چاووشان به صورت دوبیتی است. در فاصله بین دوبیتی‌ها، چاووشی ضمن بیان مصراع‌هایی از حاضران می‌خواهد که صلوات بفرستند. البته اشعاری در قالب‌های دیگر مانند قصیده نیز وجود دارد. اشعار چاووشی اغلب ساختار خاصی دارد. بدین‌ترتیب که ابتدا «بسم‌اللّه‌خوانی» صورت می‌گیرد، بعد از آن «صلوات‌خوانی» سپس شعر مضمون زیارت یا بازگشت از زیارت و در نهایت اشعاری با مضمون دعا خوانده می‌شود. از نمونه‌های اشعار صلوات‌خوانی که در بسیاری از شهرهای ایران خوانده می‌شد می‌توان به این نمونه اشاره کرد: اول به مدینه مصطفی را صلوات/ دوم به نجف شیرخدا را صلوات/ سوم در کرب و بلا به شمر ملعون لعنت/ چهارم به طوس غریب‌الغربا را صلوات. برخی از چاووشان متناسب با مقصد زوار قصه‌هایی منظوم نیز می‌خواندند. برای نمونه به هنگام سفر مشهد قصهٔ ضامن آهو را نقل می‌کردند[۶۸۰]. در سفر کربلا نیز از مصائب امام حسین(ع) و خانواده‌اش مطالبی را به صورت شعر بیان می‌کردند. نکتهٔ قابل تأمل اینکه بر اساس گزارش‌های موجود در بسیاری از نقاط ایران، بر خلاف دوبیتی‌ها یا برخی دیگر از اشعار که به گویش محلی بود، اشعار چاووشی به زبان فارسی معیار سروده می‌شد. این اشعار در دفاتری با عنوان «چاووشی‌نامه» ثبت می‌شد و مانند سایر انواع ادب شفاهی سرایندهٔ بیشتر آنها مشخص نیست. در این دفاتر گاه به اشعاری برمی‌خوریم که چاووشان با ذوق به هنگام بازگشت از سفر شرح مسافرت کاروان و کیفیت مسیر، منازل بین راه و گرفتاری‌های احتمالی اعضای کاروان

به‌دست مأموران آن سوی مرز و باج‌خواهی آن مأموران را با زبانی مطایبه‌آمیز بیان کرده‌اند[۶۸۱]. در برخی از شهرها چاووشان به همراه کاروان به زیارت می‌رفتند. آنها در بین راه نیز کارهایی را انجام می‌دادند، که از جمله به وظایفی مانند مؤذنی، جمع‌آوری هیزم، روشن کردن آتش و سقایی می‌توان اشاره کرد. چاووش هنگام سقایی معمولاً اشعاری نیز می‌خواند، مانند: نوش کن ای شیعیان آبی که در جام من است/ خادم عباس سقای حسین نام من است/ نوش کن و یاد کن از بهر طفلان حسین/ شیعیان آبی بنوش و لعنت حق بر یزید. همان‌گونه‌که مشخص است این اشعار بسیار نازل‌تر از شعرهایی است که چاووشان به هنگام بدرقهٔ زوار می‌خواند و از لحاظ هنری ارزش چندانی ندارد، ازاین‌رو می‌توان تصور کرد که ناظم آن فردی بی‌سواد بوده است. یکی دیگر از وظایف این چاووشان بیدار کردن زوار برای ادامهٔ سفر و نیز یادآوری این نکته بود که وسایل و اثاثیهٔ خود را فراموش نکنند، برخی از آنها این مطالب را با زبان شعر بیان می‌کردند. نمونه‌ای از این اشعار که مربوط به یک قرن پیش است در گنجینهٔ اسناد فرهنگ مردم صدا و سیما موجود است. در این سند چاووش ابتدا از زوار می‌خواهد که هرچه زودتر بیدار شوند و سپس وسایل آنها از خورجین و قوری و استکان و دیگ و کیسهٔ توتون و سایر ملزومات را یک به یک برمی‌شمارد. قسمتی از این سند را نقل می‌کنیم: ای محب علی و آل، همه خرد و کبار/ خواب تا کی همه گردید به یک دم بیدار/ چشم بگشا و نما جمع ز اسباب سفر/ تا نمانی عقب از قافله‌های زوار/ تُنگ روی و دیگر آن قوطی چایی برگیر/ کیسهٔ قند مکرر به کناری مگذار/ کاسه و جام دگر قابلمه و طاس کباب/ بنما یاد که گم می‌شود اندر شب تار. به این ترتیب همهٔ اثاثیه و ملزومات سفر را شمارش می‌کرد. چاووش‌خوانان علاوه بر خوش‌صدایی افراد پاک‌طینتی بودند. آنها در سر شور عشق الهی و در چشم حیا و در دل تولای ائمهٔ هدی را داشتند[۶۸۲]. به همین دلیل، چاووشانی که با کاروان به سفر می‌رفتند، مسافران از آنها تبعیت و در نماز هم به آنها اقتدا می‌کردند[۶۸۳]. چاووشان علاوه بر نقشی که در سفرهای زیارتی داشتند در مواقع دیگر نیز کار اطلاع‌رسانی را انجام می‌دادند. البته این‌گونه وظایف تقریباً فاقد جنبه نمایشی بود.

نمایش‌های زنانه

نمایش‌هایی بوده‌اند که در مجالس زنانه برگزار می‌شده است و هیچ مردی در آن نمی‌توانست حضور یابد. در این بازی‌ها مسائل مربوط به زنان بیان می‌شد. مسائلی که بیان بسیاری از آنها در خارج از چنین مجالسی امکان‌پذیر نبود. البته در این بازی‌ها جدی‌ترین مسائل نیز با طنز و فکاهی بیان می‌شد و می‌توان گفت که طنز و خنده ویژگی اصلی این بازی‌ها بوده است. درحقیقت بازی‌های زنانه آنچه را در زندگی روزمره و در عرف ناپسند و حتی ممنوع بودند به امری قابل قبول و پسندیده تبدیل می‌کرد[۶۸۴]. در این بازی‌ها اگر به بازیگر مرد نیاز بود، نقش آنرا نیز زنی اجرا می‌کرد که با گریمی ابتدایی قیافه‌ای مردانه برایش درست می‌کردند. محل این بازی‌ها معمولاً اتاق نسبتاً بزرگی بود. متن این بازی‌ها ترکیبی از نثر و نظم بود. زبان آنها نیز زبان شکستهٔ گفتاری بود، مانند «خاله‌جون قربونتم، حیرونتم، آتیش سرقلیونتم، آفتاب لب رخت بونتم»[۶۸۵]. در این بازی‌ها از دف، تنبک و داریه (دایره) نیز استفاده می‌شد. بازیگران از افراد خوش‌ذوق حاضر در مجلس انتخاب می‌شدند و گاهی نیز گروه‌های مطرب زنانه در مقابل مقدار معینی دستمزد عهده‌دار اجرای نمایش می‌شدند[۶۸۶]. تعداد این بازی‌ها مشخص نیست اما بلوکباشی که خود در کودکی شاهد اجرای بخشی از آنها در تهران بوده و دو فقرهٔ آنرا منتشر کرده، از ثبت ۹ فقرهٔ آن یاد کرده و اضافه می‌کند که تعداد این بازی‌ها بسیار بیش از اینها بوده است[۶۸۷]. انجوی نیز تعداد ۱۷ فقره از این بازی‌ها را با روایت‌های متعدد، از گوشه و کنار ایران ثبت کرده است[۶۸۸]. ظاهراً برخی از این بازی‌ها معروفیت بیشتری داشت. مثلِ «خاله رو رو» که انجوی به ۴۶ روایت از آن اشاره کرده است[۶۸۹]. مؤید محسنی نیز ۱۱ فقره از آنها را در سیرجان ثبت کرده است[۶۹۰]. برخی از این بازی‌ها، مانند عمو سبزی‌فروش، خاله رورو، گندم گل گندم، آبجی صنم و هوو، را گروه‌های تخت حوضی نیز در مجالس عمومی اجرا می‌کردند[۶۹۱].

نکتهٔ با اهمیت این بازی‌ها گسترش و رواج آنها در سراسر ایران است. با توجه به محدودیت زنان در دهه‌های پیشین در سفر و حضر، تنها عاملی را که می‌توان به عنوان گسترش دهندهٔ این بازی‌ها مطرح کرد، احتمالاً گروه‌های مطرب زنانه بوده است. نکتهٔ پایانی اینکه، بازی‌های زنانه مانند سایر انواع شفاهی در هر روایت، متناسب با ذوق بازیگران و نیز فضای مجلس تفاوت‌هایی در اجرا داشت.

عاشیق‌ها

عاشیق‌ها نوازندگان و خوانندگان دروه‌گردی بودند که در مجالس جشن و عروسی و اماکن عمومی مانند قهوه‌خانه‌ها «ساز» می‌نواختند و می‌خواندند. ظاهراً اصطلاح «عاشیق» از سدهٔ ۹ق رایج شد، و پیش از آن از اصطلاحاتی مانند «اوزان»، «اوزان‌چی»، «یانشاق»، «وارساق» و «دده» برای نامیدن این هنرمندان استفاده می‌شد[۶۹۲]. واژهٔ عاشیق را به صورت مختلف معنی کرده‌اند. رئیس‌نیا به نقل از بعضی فولکلورشناسان به شکل تأییدآمیزی این اصطلاح را به همان معنی عاشق که در زبان‌های عربی و فارسی است به‌کار می‌گیرد. یعنی دلبسته و شیفته و کسی که عشق می‌ورزد عشقی که قلمرواش از عالم مادی تا جهان روحانی گسترده می‌شود[۶۹۳]. بر همین اساس برخی گفته‌اند چون این هنرمندان به وطن، دین، خلق و فرهنگ خود عشق می‌ورزند به آنها عاشیق می‌گویند[۶۹۴]. برخی نیز معانی غریب‌تری برای آن در نظر گرفته‌اند محمدحسن طهماسب املای صحیح آنرا «آشیق» می‌داند که ریشهٔ آن «آش» است که امروز در ترکی رایج نیست و آشیلاماق به معنی تلقین کردن و تزریق کردن از همین ریشه است. برخی نیز آنرا برگرفته از واژهٔ ترکی «ایشیق» به مفهوم نور و روشنایی می‌دانند و برای این برداشت خود به یکی از بندهای داستان «کوراوغلو» استناد می‌کنند که طی آن قهرمان داستان می‌گوید: «من عاشیقام، عاشیق دئیلم، ایشیقام» یعنی من عاشیقم، عاشق نه، نور و روشنایی هستم[۶۹۵]. برخی از پژوهشگران نیز احتمال می‌دهند که ریشهٔ این واژه به «آشو» و «آشا»ی زبان اوستایی مربوط شود که معنی مقدس را می‌دهد. ازاین‌رو، حدس زده‌اند که «آشیک در تلفظ به صورت آشیغ و در کتابت به عاشیق در آمده است»[۶۹۶]. با توجه به تعریفی که عاشیق علعسگر و عاشیق شهنازی از این اصطلاح در شعرهای خود ارائه کرده و ویژگی‌هایی که برای عاشیق برشمرده‌اند[۶۹۷] به نظر می‌آید تعریف رئیس‌نیا و هاشم‌زاده دقیق‌تر باشد. محدودهٔ فعالیت عاشیق‌های ایران استان‌های آذربایجان شرقی و غربی، اردبیل، زنجان، شمال خراسان ترک‌های قشقایی و توابع ترک‌نشین ساوه است بود. در ساوه به عاشیق، «سازندا» نیز می‌گویند[۶۹۸].

ادبیات عاشیقی را به دو بخش کلی می‌توان تقسیم کرد: یکی داستان‌ها و دوم اشعار

و سروده‌های غنایی. داستان‌ها دو نوع است، یکی رزمی یا حماسی و دوم بزمی یا عاشقانه. از گروه اول به کوراوغلو، قاچاق بنی، قاچاق کرم، شاه اسماعیل و عرب زنگی و از گروه دوم به داستان‌های اصلی و کرم، عباس و کولگز، طاهر و زهره، عاشیق غریب و شاصنم، و غلام حیدر و سوسنبر می‌توان اشاره کرد. از برخی از این داستان‌ها روایت‌های دیگری در سایر نقاط ایران و نیز افغانستان موجود است. مثلاً از غلام حیدر روایت‌هایی منظوم و منثور در کردستان، بوشهر، خراسان و افغانستان و از طاهر و زهره روایت‌های تلفیقی نثر و نظم در کرمان[۶۹۹] و تاجیکستان[۷۰۰] ثبت شده است. مشهورترین داستان‌هایی را که عاشیق نقل می‌کند کوراوغلو است. این منظومهٔ حماسی نه فقط در میان ترک‌های ایران و جمهوری آذربایجان بلکه در میان مردم ترکیه، ارمنی، گرجی، کرد، لزگی، آجار، ابخاز و همچنین مردم آسیای میانه شامل ازبک، ترکمن، قزاق و تاجیک نیز با اختلافاتی که گاه بسیار زیاد است روایت می‌شود[۷۰۱]. از میان این روایت‌ها روایت‌های آذربایجانی آن، به‌ویژه آذربایجان ایران قدیمی‌تر است[۷۰۲]. این داستان در عرصهٔ هنر و ادب بازتاب فراوانی داشته است که به چند مورد آن اشاره می‌شود: عزیز حاجی بیگوف، موسیقی‌دان جمهوری آذربایجان (۱۸۸۵-۱۹۴۸م) بر اساس آن اپرای کوراوغلو را ساخت. حسین منزوی، شاعر ایرانی، در سال‌های پیش از انقلاب با الهام از این داستان شعری با عنوان «روشن» را سرود (روشن نام کوراوغلو بوده است). یاشار کمال نویسندهٔ اهل ترکیه نیز داستانی با عنوان «ظهور کوراوغلو» نوشته است[۷۰۳]. داستان کوراوغلو به شدت متأثر از داستان‌های رستم در *شاهنامهٔ* فردوسی است. این تأثیرات به اندازه‌ای است که برخی از پژوهشگران غربی گفته‌اند «کوراوغلو افسانه‌ای ایرانی است که بعدها ترکی شده است». رئیس‌نیا برخی از این تأثیرات را نشان داده است[۷۰۴]. داستان‌های عاشیقی تلفیقی از نظم و نثر است، عاشیق‌ها حوادث داستان را به زبان نثر روایت می‌کنند و گفتگوهای میان شخصیت‌ها را که به نظم است به همراه ساز و با آواز می‌خوانند. عاشیق وقتی به قسمت‌های شورانگیز و عاطفی داستان که به نظم است، می‌رسد با جملاتی مانند «با سخن به بیان نمی‌آید، بگذار از ساز کمک بگیریم» شروع به نواختن و خواندن می‌کند[۷۰۵]. قسمت‌های نظم و نثر داستان به هم مربوط بوده و مکمل هم هستند. این ویژگی ساختاری را در افسانه‌های عاشقانهٔ ایرانی نیز می‌توان مشاهده کرد[۷۰۶]. تعریف هر یک از داستان‌ها

معمولاً چند شب طول می‌کشد. عاشیق‌ها در بزنگاه داستان، آنرا قطع کرده و باقی نقل را به شب بعد موکول می‌کنند. در داستان‌های عاشیقی حضرت علی(ع) یا خضر نبی در لباس درویشی و با سیمایی نورانی به خواب قهرمان داستان می‌آید، دختری را به وی نشان می‌دهد و می‌گوید: «او را برای تو نامزد کرده‌ام». کسی که چنین خوابی را می‌بیند، بعد از بیدار شدن توانایی شعر گفتن و نواختن «ساز» را می‌یابد و از حوادث تاریخی، سرگذشت پادشاهان، پیامبران و مسائل دینی آگاه می‌شود. او در حقیقت یک عاشیق کامل می‌شود. از این گروه عاشیق‌ها به عاشیق قوربانی و عاشیق غریب می‌توان اشاره کرد[۷۰۷]. چنین شخصی پس از آن برای رسیدن به معشوق به شهر و یا دیار او مسافرت می‌کند. عاشق شدن در خواب و سفر پس از بیداری از بن‌مایه‌های اصلی افسانه‌های عاشقانهٔ ایرانی است. بن‌مایهٔ با سواد شدن و شاعر شدن در خواب به واسطهٔ کرامات پیر یا یکی از اولیاءالله نیز از بن‌مایه‌های رایج در فرهنگ ایرانی است[۷۰۸]. در برخی دیگر از داستان‌های عاشیقی، درویشی، پیری یا جادوگری بر کسی که اولاد ندارد وارد می‌شود و به او میوه‌ای شفابخش می‌دهد که بخورد تا صاحب فرزند شود. این بن‌مایه که می‌توان آنرا «حدیث فرزندخواهی» نامید از بن‌مایه‌های مکرر در افسانه‌ها و داستانواره‌های ایرانی است[۷۰۹].

همان‌گونه‌که گفتیم بخش دیگر ادبیات عاشیقی شامل اشعار و سروده‌هایی است که به مناسبت‌های مختلف خوانده می‌شوند. بر اساس یکی از تقسیم‌بندی‌ها انواع شعر عاشیقی عبارت است از: قوشما، گرایلی، تجنیس، اوستانامه، دییشمه که می‌توان از آن به عنوان مناظره یاد کرد، مخمّس، دیوانی، تصنیف، قیامت احوالاتی (احوالات روز قیامت)، معراج‌نامه و وجودنامه[۷۱۰]. اشعار عاشیقی از وزن هجایی برخوردار است. در میان ترکمن‌ها عاشیق‌ها به بخشی معروفند.

شئرخوانی

در بلوچستان شعر را به صورت «شَئر» یا «شَیر» تلفظ می‌کنند. شئرخوانی نوعی داستان‌گویی منظوم است که به همراه ادوات موسیقیِ بلوچی اجرا می‌شود. مضمون این‌گونه داستان‌گویی عشق، وقایع تاریخی، جنگ‌های قبیله‌ای، داستان‌های مذهبی و

داستان‌هایی حاوی پند و اندرز است. به چنین داستان‌گویانی «شائر» (شاعر) می‌گویند. بنابراین شاعر کسی نیست که شعر می‌گوید، بلکه به کسی اطلاق می‌شود که «شئر» را با ساز و آواز اجرا کند[۷۱۱]. بلوچ‌ها به شاعر، پهلوان هم می‌گویند[۷۱۲] اما ظاهراً پهلوان به شائری گفته می‌شود که در کار خود به درجه کمال و پختگی رسیده باشد[۷۱۳]. شئرخوانی در مجالس شادی مانند ختنه و عروسی اجرا می‌شود. در مراسم عروسی سرداران و ثروتمندان که ۷ شبانه‌روز طول می‌کشید، شئرخوانی برای ساعت‌های متوالی ادامه می‌یافت[۷۱۴]. شائران در میان مردم بلوچ احترام فراوانی دارند. بیشتر داستان‌هایی که شائران می‌خوانند مربوط به قرن‌های ۱۶م به بعد است. این داستان‌های منظوم به صورت شفاهی و سینه‌به‌سینه نقل می‌شد، و تا سال‌های اخیر مکتوب نشده بود. بر همین اساس، پژوهشگران حدس می‌زنند که بخش زیادی از آنها از خاطره‌ها فراموش شده است. علاوه بر این، از داستان‌های باقی مانده نیز به دلیل نقل شفاهی روایت‌های متفاوتی در گوشه و کنار بلوچستان وجود دارد. در گذشته هر آبادی شائر مخصوص خود داشت. اما امروزه تعداد شائران بسیار معدود است[۷۱۵].

شاهنامه‌خوانی

خواندن شاهنامه را از روی متن که با آوای مخصوص و در میان جمع صورت می‌گیرد، شاهنامه‌خوانی می‌گویند، و به صاحب این هنر نیز شاهنامه‌خوان. قدیم‌ترین شاهنامه‌خوانی که می‌شناسیم کاراسی شاهنامه‌خوان است که در اوایل قرن ۵ق و اندکی بعد از پایان نظم شاهنامه می‌زیست. برخی پژوهشگران، به استناد ابیاتی از *شاهنامه*، قدمت شاهنامه‌خوانی را به قدمت خود *شاهنامه* می‌دانند[۷۱۶]. اما از تاریخچهٔ این هنر تا پیش از دورهٔ صفویه آگاهی چندانی در دست نیست. شکل‌گیری قهوه‌خانه‌ها در این دوره زمینهٔ رشد و توسعهٔ برخی هنرها از جمله شاهنامه‌خوانی را فراهم کرد. شاه عباس نیز به دلیل علاقهٔ خود به شاهنامه و شاهنامه‌خوانی به تشویق شاهنامه‌خوانان می‌پرداخت. از جمله شاهنامه‌خوانان معروف او ملا بیخودی جنابدی بود که شاهنامه‌خوان بالادستی بود و چهل تومان مواجب می‌گرفت[۷۱۷]. شاهنامه‌خوان باید صدایی خوش و رسا می‌داشت. چنان‌که به گفتهٔ اسکندر بیک، شعلهٔ آوازِ، مولانا فتحی از شاهنامه‌خوانان دورهٔ شاه

عباسی بی‌تکلف و اغراق یک فرسخ زبانه می‌کشید[۷۱۸]. برخی از شاهنامه‌خوانان لباس خاص می‌پوشیدند، مثلاً ملا مؤمن، مشهور به یکه‌سوار، هنگام رفتن به قهوه‌خانه برای شاهنامه‌خوانی قبای باسمه می‌پوشید و حاشیه به رنگ مختلف قرار می‌داده طوماری به سر می‌زد[۷۱۹]. شاهنامه‌خوانان اغلب شاعر و ادیب بودند مانند مقیمای زرکش که شعر قدما را خوب می‌فهمید و در فن عروض آگاه بود یا صبوحی خوانساری و ملا بیخودی و ملا مؤمن که شاعر بودند[۷۲۰]. البته شاهنامه‌خوانانی نیز بودند که سواد نداشتند. اما بخش‌های زیادی از شاهنامه را از بر می‌خواندند. هرچند قهوه‌خانه‌ها باعث رشد و توسعهٔ شاهنامه‌خوانی شد، مکان اصلی شاهنامه‌خوانی مجالس بزم بزرگان و شب‌نشینی‌های خانوادگی بود. برخی از سران ایلات و عشایر همواره شاهنامه‌خوانانی را در دستگاه خود نگهداری می‌کردند که به هنگام بزم و رزم به شاهنامه‌خوانی می‌پرداختند[۷۲۱]. در برخی از شهرها مانند دستجرده قم، گلپایگان، شهرضا، خمین، تاکستان و ماهشهر، بوشهر و الیگودرز در شب‌نشینی‌های زمستانی شاهنامه‌خوانی صورت می‌گرفت. شاهنامه‌خوانی با آوای ویژه‌ای اجرا می‌شد. شاهنامه‌خوان متناسب با توصیفات متن و گفتگوهای میان شخصیت‌های داستان‌ها به آوای خود اوج، فرود و سکون می‌داد. به‌رغم این کلیات، در مناطق مختلف شاهنامه‌خوانی به شیوه‌های متفاوتی اجرا می‌شد. یکی از شیوه‌های آن که به‌ویژه در میان بختیاری‌ها رایج است گروهی خواندن مثلاً دو یا سه نفره است. در این شیوه هر کس بخشی از یک داستان را می‌خواند و پس از رسیدن به نقطهٔ اوج یا فرود داستان، ادامهٔ آنرا به فرد دیگر محول می‌کرد و همین طور کار خواندن ادامه می‌یافت تا داستان به پایان می‌رسید. برخی از شاهنامه‌خوانان با تجربه نیز سبک ویژهٔ خود را داشتند[۷۲۲].

هرچند شاهنامه‌خوانان همهٔ شاهنامه را بارها و بارها خوانده‌اند، معمولاً هریک از آنها داستان‌های خاصی را بهتر اجرا می‌کنند یا اینکه بنا به دلایل ذوقی تمایل بیشتری دارند که داستان معینی در مجالس باشکوه بخوانند مثلاً محمدمراد عباسپور از شاهنامه‌خوانان سالخورده روستای چولیچهٔ فارسان در بیشتر مجالس داستان گودرز و پیران یا رستم و اسفندیار را می‌خواند. بسیاری از شاهنامه‌خوانان مرثیه‌خوانی یا تعزیه‌خوانی نیز می‌کنند مانند شوقعلی رئیسی شاهنامه‌خوان منطقهٔ دژ کرد فارس که

منقبت‌خوانی و مرثیه‌خوانی نیز می‌کند[۷۲۳]. یا محمد مراد عباسپور و فرزندان و نوادگانش که علاوه بر شاهنامه‌خوانی، کار شبیه‌خوانی را نیز در ایام ماه محرم انجام می‌دهند.

هرچند شاهنامه‌خوانی در بیشتر مناطق ایران متداول بود، در مناطق عشایری، به ویژه عشایر کوچندهٔ منطقهٔ زاگرس رواج بیشتری داشت. به‌گونه‌ای‌که هنوز هم در این مناطق رایج است[۷۲۴]. برخی پژوهشگران معتقدند که این موضوع به تناسب ساختاری شاهنامه با زندگی عشایر مربوط می‌شود. از نظر آنها شاهنامه منعکس کنندهٔ زندگی و فرهنگ جامعهٔ سنتی مبتنی بر کشاورزی و دامداری است یعنی نوعی از زندگی که هنوز هم در مناطق مذکور رایج است[۷۲۵]. شاهنامه‌خوانی، برخلاف نقالی هنوز هم در برخی از مناطق ایران رایج است. شاهنامه‌خوانان علاوه بر اینکه در جشنواره‌های رسمی حضور می‌یابند، در بعضی از شهرها مانند یاسوج، دورود و الیگودرز اقدام به تشکیل انجمن‌های شاهنامه‌خوانی کرده‌اند که روزهای معینی اعضای آنها دور هم جمع می‌شوند و به شاهنامه‌خوانی می‌پردازند. این انجمن‌ها طی سال‌های اخیر در ترویج *شاهنامه* و نیز آموزش شاهنامه‌خوانان جوان بسیار مؤثر بوده‌اند.

شاهنامه‌خوانی در طول تاریخ کارکردها و تأثیرات فراوانی در جامعهٔ ایرانی داشته است که از جمله می‌توان به تقویت همبستگی ملی، گسترش و تقویت زبان فارسی و نیز تأثیرات روانی ـ درمانی آن اشاره کرد. در کنار این موارد باید از تأثیر شاهنامه‌خوانی بر شعر شاعران محلی نام برد. این تأثیر به اندازه‌ای است که باعث ایجاد گونه‌ای خاص در اشعار محلی تحت عنوان «جنگ‌نامه‌سرایی» و به تبع آن «جنگ‌نامه‌خوانی» شده است که در آنها مبارزات قبیله‌ای یا مبارزات عشایر با حکومت مرکزی و در مواردی نیز مبارزات مردم یک منطقه علیه بیگانگان در وزن شاهنامه به نظم کشیده شده است. برخی از جنگ‌نامه‌ها نیز با موضوعات مذهبی سروده شده است، شامل مبارزات امامان و امامزادگان علیه کفار. برخی از جنگ‌نامه‌های مشهور عبارت است از: ۱. جنگ‌نامهٔ سردار اکرم، سرودهٔ اللّه‌مراد لرستانی بهاروند. در ۸۶ بیت که موضوع آن جنگ‌های محلی یکی از خوانین لرستان به نام نظرعلی خان طرهانی ملقب به سردار اکرم والی پیشکوه در زمان مظفرالدین شاه قاجار است. این جنگ‌نامه از نظر تاریخ محلی لرستان، و نهضت مشروطیت حائز اهمیت است. ۲. جنگ‌نامهٔ رئیسعلی دلواری، سرودهٔ سید محمد مضطر از شاعران

بوشهری (۱۲۸۶-۱۳۴۶ق) که موضوع آن جنگ تنگستانی‌ها و دشستانی‌ها به رهبری رئیسعلی دلواری علیه سپاهیان انگلیس است. این جنگ‌نامه که قسمت‌های مختلف آن در میان مردم جنوب سینه‌به‌سینه منتقل می‌شد اخیراً متن آن در ۴۱۴ بیت به همراه تعلیقات و توضیحات ضروری منتشر شده است[۷۲۶]. ۳. جنگ‌نامهٔ کشم (قشم) و جرون‌نامه: دو منظومهٔ مستقل و کوتاه که در نیمهٔ اول قرن ۱۱ق سروده شده است و موضوع منظومه اول دربارهٔ آزادی جزیرهٔ قشم و موضوع دوم دربارهٔ پیروزی ایرانیان در فتح بندر گمبرون در زمان شاه عباس است. هر دو منظومه به زبانی نزدیک به زبان گفتاری سروده شده است، و واژه‌های محلی بسیاری در آنها به چشم می‌خورد. ۴. جنگ‌نامهٔ بختیاری: سرودهٔ ملا قلعه‌سردی که به گویش بختیاری است و احتمالاً در زمان محمد شاه قاجار سروده شده است و موضوع آن منازعات محلی و نیز درگیری‌های محمدتقی خان بختیاری با دولت مرکزی است. این منظومه که ۵۶۴ بیت دارد و برای اولین بار در سال ۱۳۸۱ش چاپ شد از لحاظ تاریخ محلی و نیز باورها و اعتقادات مردم بختیاری واجد اهمیت است.

چیستان

از انواع قدیمی ادب شفاهی است که به‌هر دو شکل نظم و نثر بیان می‌شود و در آن، گوینده ویژگی‌ها و صفات شئ یا پدیده‌ای را به صورت اشاره یا مجاز بیان می‌کند و از مخاطب پاسخ آنرا می‌خواهد. چیستان از دیرباز در میان همهٔ اقوام و ملت‌ها رایج بوده است. ارسطو در *فن شعر* با نقل چیستانی، کاربرد مجاز را برای تألیف این نوع ادبی ضروری می‌داند[۷۲۷]. نویسندگان کتاب *رشد ادبیات* نیز نمونه‌هایی از چیستان‌های قدیمی کشورهای اروپای شمالی و نیز یونان را نقل کرده‌اند[۷۲۸]. بیشتر پژوهشگران ایرانی چیستان را یکی از انواع شعر دانسته یا ضمن بررسی قالب‌های شعری آنرا مورد توجه قرار داده‌اند[۷۲۹]. در این میان فقط بلوکباشی آنرا به صورت یک گونهٔ مستقل بررسی کرده است[۷۳۰].

چیستان معادل واژهٔ عربی لُغَز است[۷۳۱]. شمس قیس رازی نوشته است که لُغَز را مردم خراسان «چیست آن» می‌گویند[۷۳۲]. همین اصطلاح به صورت «چیستان» به زبان فارسی معیار و برخی از لهجه‌های فارسی راه یافته است. لبیبی، شاعر معروف اواخر قرن

۴ و اوایل قرن ۵ق طی بیتی که در *مجمع‌الفرس* از او نقل شده (ذیل چیستان)، چیستان را به همین معنی به‌کار برده که خود تأییدی است بر سخن مؤلف *المعجم* که لُغز را در خراسان «چیست آن» می‌نامند، به‌ویژه که بسیاری از نمونه‌های شعری این نوع ادبی با «چیست آن» شروع می‌شود[۷۳۳]. در تأیید این سخن باید اضافه کرد که چیستان‌ها در بسیاری از لهجه‌های زبان فارسی نیز با کلماتی مانند «چیه چیه» یا «اون چیه»[۷۳۴]، «چییَ چییَ»[۷۳۵]، «اون چِه چِیه»[۷۳۶]، «چِنه چِنه»[۷۳۷]، «آچِن»[۷۳۸]، «شیه شیه»[۷۳۹] آغاز می‌شود که همهٔ آنها به معنی «چیست آن» است. به‌رغم این موارد اسدالله شعور، پژوهشگر فرهنگ مردم افغانستان معتقد است دلایل گفته شده برای اثبات اینکه چیستان مرکب از «چیست» و «آن» است ناکافی و نادرست به نظر می‌رسد. از نظر وی چیستان حالت جمع واژهٔ اوستایی «چیستا» بوده که معنی آن دانش و معرفت است[۷۴۰]. چیستان در ادبیات مکتوب فارسی نیز بسیار رایج است، اما همان‌گونه‌که تعداد فراوانی از افسانه‌ها، قصه‌ها و مثل‌های شفاهی به ادبیات کتبی راه یافته است دربارهٔ چیستان‌ها نیز می‌توان حدس زد که شاعران و نویسندگان با برخی اصلاحات آنها را اقتباس کرده باشند. قدیمی‌ترین و درعین‌حال ساده‌ترین نوع چیستان‌ها در *اوستا* آمده است. پس از آن باید از رسالهٔ پهلوی «یوشت فریان و اخت» نام برد. براساس این رساله «اخت» جادو با ۷۰هزار سپاه به شهری که به‌گونه‌ای نمادین شهر حل کنندهٔ معما، نامیده شده وارد می‌شود و چیستان‌هایی را از مردم می‌پرسد و هر کس را که پاسخ صحیح ندهد، می‌کشد. سرانجام نوجوانی ۱۵ ساله به چیستان‌های وی پاسخ می‌دهد[۷۴۱]. تفضلی با استناد به اینکه به این موضوع در *اوستا* به صورت کلی اشاره شده است، معتقد است هستهٔ داستان این چیستان قدیمی است و به صورت شفاهی تا زمان تدوین کتاب مذکور سینه‌به‌سینه نقل می‌شده است[۷۴۲]. نکتهٔ جالب توجه این است که شکل دگرگون شده‌ای از این داستان در افسانه‌های فارسی وجود دارد. براساس روایت‌های متفاوت این افسانه، بخت‌النصر، یا اسکندر یا پادشاهی ظالم به هر شهری می‌رسید، پرسش‌هایی می‌کرد، که مردم در پاسخ آنها عاجز می‌ماندند و همین باعث می‌شد که شهر را غارت کند تا اینکه در یکی از شهرها جوانی (مانند رسالهٔ یوشت فریان) پاسخ‌هایی زیرکانه به پرسش‌های وی می‌دهد و شهر را از غارت حفظ می‌کند. در *شاهنامهٔ* فردوسی نیز موبدان برای آزمودن

توانایی‌های زال، در مجلسی ویژه، ۶ چیستان از وی می‌پرسند که زال پاسخ آنها را می‌دهد[۷۴۳]. پس از آن باید از چیستان‌های رودکی، انوری، ناصرخسرو و واصفی نام برد. چیستان منوچهری دامغانی دربارهٔ شمع و چیستان امیر معزی دربارهٔ قلم بسیار مشهورند. چیستان‌ها در ادبیات فارسی به‌تدریج پیچیده‌تر شد، و موضوع آنها از پدیده‌های زندگی دور شد. ادامهٔ این روند موجب شد که نوع ادبی دیگری معما در ادبیات کتبی غالب شود.

چیستان‌های شفاهی

از اصطلاح چیستان با اسامی متفاوتی در گوشه و کنار ایران یاد می‌شود. در شیراز و برخی شهرهای استان فارس به آن «واگوشک»[۷۴۴]، در بختیاری، «چِنه چِنه»[۷۴۵]، در کردی، مَتَل، مَملوک، متلوکه و مَتَله[۷۴۶]، در میناب، بَر[۷۴۷]، در ماهشهر «چِنه چِنه»، در مازندران، کرمان، قم و خور و بیابانک، معما[۷۴۸] می‌گویند. در تاجیکستان به چیستان، چیستون، یا فتُنک، غُوَستک و در بخارا به شُک و شُک می‌یافتنکی معروف است[۷۴۹].

کارکرد اصلی چیستان‌های ادب عامه تربیتی و آموزشی بوده است. این نوع ادبی، مانند سایر انواع ادب شفاهی، درعین‌حالی‌که جنبهٔ سرگرمی و پرکردن اوقات فراغت داشت برای تقویت ذهن کودکان و نوجوانان و پرورش فکر آنها نیز به‌کار می‌رفت[۷۵۰]. رادویانی در فصل ۵۲ کتاب خود زیر عنوان فی‌الالغاز و المحاجات، دربارهٔ کارکرد این نوع ادبی می‌نویسد: «و آن خوش است، بر امتحان طبع و آزمودن خاطر»[۷۵۱]. مؤلف *المعجم* نیز یکی از کارکردهای چیستان را «تشحیذ خاطر» ذکر می‌کند[۷۵۲]. یکی دیگر از کارکردهای چیستان که در کتاب‌های تاریخ و افسانه به آن اشاره شده است فخرفروشی و ابراز قدرت پادشاهان نسبت به هم بوده است. ظاهراً در قدیم مبادلهٔ چیستان میان شاهان کشورهای مختلف رسم بوده است، با این شرط که هر کس نتوانست پاسخ صحیح بدهد باید خراجگزار دیگری شود[۷۵۳].

مقایسهٔ چیستان‌های شفاهی و مکتوب ضمن روشن کردن ویژگی‌های هریک تفاوت‌های آنها را نیز مشخص می‌کند. چیستان‌های ادب عامه زبانی ساده و عامه فهم دارد. درصورتی‌که زبان چیستان‌های مکتوب معمولاً پیچیده و فاخر است. چیستان‌های

مکتوب همه منظوم بوده و بر اساس اوزان عروضی سروده می‌شد، درصورتی‌که چیستان‌های شفاهی هم به نظم و هم به نثر بیان می‌شد. بخش منظوم آنها لزوماً بر اساس اوزان عروض نبود[۷۵۴]. علاوه بر این، در بسیاری موارد از لحاظ قافیه و وزن نیز اشکال داشت. حجم چیستان‌های شفاهی کوتاه است. شکل منظوم آنها یک یا دو بیت و در تعداد کمی از آنها دست بالا سه بیت است. شکل منثور آنها نیز جمله‌ای کوتاه و آهنگین است. درصورتی‌که چیستان‌های مکتوب حجم نسبتاً زیادی دارد. به‌رغم آنکه در کتاب‌های علوم ادبی بر کوتاه بودن چیستان تأکید شده است[۷۵۵]، چیستان‌های فراوانی در ادبیات مکتوب وجود دارد که بیش از چهار بیت است، مانند نمونه‌ای که شمس قیس از خاقانی نقل کرده و ۱۴ بیت است[۷۵۶] یا نمونه‌هایی که در *بدایع‌الوقایع* نقل شده است[۷۵۷]. موضوع چیستان‌های شفاهی عمدتاً از زندگی و واقعیت‌های اجتماعی یا پدیده‌های طبیعی که ارتباطی مستقیم با زندگی اقتصادی عامهٔ مردم دارد یا از باورها و اعتقادات آنها گرفته شده است، مانند چیستان‌های تنور، جوال، چرخ آبکشی، دستاس، مشک دوغ‌زنی[۷۵۸]، نماز، باران، قرآن، درخت خرما، تور ماهیگیری و ماهی[۷۵۹]. اما موضوع چیستان‌های کتابی معمولاً مواردی است که بیشتر مورد توجه خواص و افراد باسواد بوده است با مقوله‌های علمی و پیچیده[۷۶۰]. عامهٔ مردم معمولاً در شب‌نشینی‌های زمستان یا به هنگام استراحت پس از کار برای همدیگر چیستان نقل می‌کردند. اگر چیستان مشکل بود مخاطبان با پرسش‌هایی مشخص درخواست راهنمایی از چیستان‌گو می‌کردند[۷۶۱]. مقایسهٔ چیستان‌هایی که در گوشه و کنار ایران و میان اقوام این سرزمین رایج است، نشان می‌دهد که در اهداف، کاربرد، واژها و محتوای آنها موضوع‌های مشترکی است[۷۶۲]. این امور مشترک را در حوزهٔ فرهنگ و تمدن ایرانی نیز می‌توان دید مانند چیستان‌هایی که در ایران و تاجیکستان رایج است[۷۶۳].

معما

بررسی سیر تحول چیستان در ادبیات فارسی نشان می‌دهد که این گونهٔ ادبی به‌تدریج از لحاظ زبان، موضوع، هدف و مخاطب دچار تغییرات جدی شد و سرانجام جای خود را به معما داد، که گونهٔ متفاوتی بود. معما از لحاظ لغوی به معنی پوشیده، گنگ، مبهم

و نامفهوم، اسم مفعول عَمّی که معنی کور شدن، گمراه شدن و گمراه کردن دارد. بر این اساس گفته‌اند، معما، آن است که معنی یا اسم معینی را از طریق حساب حروف ابجد، یا قلب، یا تصحیف آن‌گونه پوشیده بیان کنند تا جز به اندیشهٔ تمام و فکر بسیار به سر آن نتوان رسید و بر حقیقت آن اطلاع نتوان یافت[۷۶۴]. در حقیقت سرایندهٔ معما، مخاطب را گمراه می‌کند. معما اگرچه پیش از قرن ۸ق در ادبیات وجود داشت، از این قرن به بعد رواج بیشتری یافت و در سده‌های ۹ و ۱۰ق به اوج خود رسید[۷۶۵]. کار معماسرایی به جایی کشید که کتاب‌هایی در این زمینه تدوین شد و برخی شاعران پسوند «معمایی» به نامشان اضافه شد[۷۶۶]. پیچیده‌گویی در معماسرایی به جایی رسید که اشخاصی مانند دولتشاه سمرقندی نیز از درک آنها اظهار عجز می‌کردند[۷۶۷]. معماهای سروده شده در بهترین حالت فقط «بین‌الفضلا» مشهور بودند[۷۶۸]. علاوه بر این، هدف چنین معماهایی نیز بر خلاف چیستان «تشحیذ خاطر» نبود بلکه بیشتر اظهار فضل بود[۷۶۹]. بر این اساس باید گفت هرچند معما در ظاهر شبیه چیستان است، با آن تفاوت ماهوی دارد. با وجود آنکه معما در ادب عامه نیز به مقدار کم وجود دارد، از گونه‌های ادب رسمی و کتبی است و نمی‌توان آنرا جزئی از ادب شفاهی به شمار آورد. ازاین‌رو نمی‌توان با نظر برخی پژوهشگران که آنرا با چیستان از یک نوع دانسته‌اند «جز آنکه معما به تفکر بیشتر نیاز دارد»[۷۷۰] توافق کرد.

امثال و حکم

یکی از گونه‌های مشترک میان ادب شفاهی و کتبی است که معمولاً با هدف پند و اندرز و با استفاده از آرایه‌های ادبی در جمله‌ای کوتاه به شکل منظوم یا منثور بیان می‌شود. مَثَل را در زبان گفتاری، و گاهی در زبان نوشتاری نیز به اشتباه «ضرب‌المثل» می‌گویند. این اشتباه، در ضمن سخن گفتن باعث اشتباهی دیگر نیز می‌شود و مثلاً می‌گویند: «یک ضرب‌المثل بزن» یا «یک ضرب‌المثل شاهد بیاور». معادل فارسی مثل «داستان» است و بیان آنرا «داستان زدن» می‌گویند که معادل «ضرب‌المثل» عربی است. فردوسی بارها و بارها «داستان» و «داستان زدن» را با همین مفاهیم به‌کار برده است مانند: یکی داستان زد بر این مرد مه/ که درویش را چونَ برانی زده/ نگرید که جز مهتر

ده بُدم/ همه بنده بودند و من مِه بدم[۷۷۱]. امثال را در ضمن گفتگو برای حجت و دلیل یا برای تأکید بر درستی یک سخن نقل می‌کنند. مثل‌ها نتیجه و تجربهٔ زندگی مردم است. پژوهشگری به‌درستی نقش امثال و حکم را در میان عامهٔ مردم با نقش فلسفه در اندیشهٔ خواص مقایسه کرده است. پژوهشگران تعاریف مختلفی از این‌گونهٔ ادبی ارائه داده‌اند[۷۷۲]. مَثَل قدمتی بسیار طولانی دارد. یکی از پژوهشگران آنرا قدیمی‌ترین نوع ادبی می‌داند[۷۷۳]. مانند سایر انواع ادب شفاهی، پدیدآوردندگان امثال را نمی‌توان معین کرد. مَثَل با برخی از گونه‌های زبانی مانند کنایه، زبانزد، کلمات قصار و به‌ویژه جملات حکمت‌آمیز قرابت فراوانی دارد. بسیاری از پژوهشگران ایرانی که به‌کار گردآوری امثال دست زده‌اند همهٔ این گونه‌های زبانی را بی‌هیچ تمایزی در کنار امثال ثبت و منتشر کرده‌اند، اما همان‌گونه که ابریشمی به شکل مختصر و به شکل دقیق‌تری حسن ذوالفقاری نشان داده است، مثل با همهٔ این گونه‌های زبانی متفاوت است[۷۷۴]. در میان گونه‌های مذکور جملات حکمت‌آمیز بیش از بقیه با امثال نزدیک است. زیرا از نظر ساخت و کاربرد با هم شبیه است. به همین دلیل معمولاً با هم و تحت عنوان «امثال و حکم» از آنها یاد می‌شود. پژوهشگران تاجیک تفاوت مَثَل و جمله‌های حکمت‌آمیز را در این می‌دانند که مَثَل به همراه آرایه‌های ادبی مانند استعاره، کنایه و مجاز نقل می‌شود، مانند «درخت هرچه بارش بیشتر می‌شود، سرش فروتر می‌آید» یا «شاخ گل هرجا که می‌روید گل است». اما جمله‌های حکمت، ساده و بدون این‌گونه صنایع بیان می‌شوند، مانند «پشیمانی سودی ندارد»، یا «کار امروز را به فردا مینداز»[۷۷۵]. یادآوری این نکته نیز ضروری است که تاجیکان جمله‌های حکمت‌آمیز را «مقال» می‌گویند.

امثال و حکم در فرهنگ ایرانی جایگاه ویژه‌ای دارد، به‌گونه‌ای‌که تدوین و کاربرد آنرا از ویژگی‌های تفکر ایرانیان دانسته‌اند به این ترتیب، آنها تجربه‌های خود را در قالب عبارت‌های کوتاه درمی‌آورند که تأثیری مسلم بر زندگی و رفتار افراد می‌گذارد[۷۷۶]. کتاب‌های فراوان حاوی امثال و حکم که از دورهٔ ساسانیان باقی مانده است مؤید این موضوع است. نکتهٔ حائز اهمیت در این باره، آن است که بسیاری از امثال یا حکمی که در فرهنگ ایران پیش از اسلام یا در اشعار نخستین شاعران فارسی‌گو وجود داشته، امروز نیز کم‌وبیش در میان فارسی‌زبانان رایج است. سخنانی که از اردشیر بابکان،

انوشیروان و بزرگمهر نقل کرده‌اند[۷۷۷] از جملهٔ این موارد است. امثال و حکم ایرانیان نه فقط در فرهنگ ایران پس از اسلام استمرار یافت. بلکه تأثیر فراوانی بر زبان و فرهنگ عربی بر جای گذاشت. در بیشتر کتاب‌هایی که در سده‌های اولیهٔ اسلامی به زبان عربی نوشته شده است. نمونه‌های فراوانی از این امثال و حکم به چشم می‌خورد[۷۷۸].

در دورهٔ اسلامی برخی ایرانیان مجموعه‌های ارزنده‌ای از امثال و حکم به زبان عربی تدوین کردند که از جملهٔ آنها باید به احمد بن محمد میدانی نیشابوری اشاره کرد که کتاب کم‌نظیر *مجمع‌الامثال* را با بیش از ۶ هزار مثل در سدهٔ ۶ق تدوین کرد. ایرانیان اما برای مدت‌های طولانی به تدوین امثال و حکم به زبان فارسی اقدامی نکردند. نخستین کتاب اختصاصی در این زمینه *قرة‌العین* از مؤلفی ناشناس است که ظاهراً میان اوایل قرن ۶ و اوایل قرن ۷ ق تألیف شده است. کتاب شامل ۴ «قسم» است. قسم اول آن در زمینهٔ امثال است که خود به ۳ فصل تقسیم می‌شود: در امثال مفرده، در امثال و اشعاری که بدان تمثل می‌جویند و در امثال و حکایات درخور آنها[۷۷۹]. کتاب را امین پاشا اجلالی در سال ۱۳۵۴ش تصحیح و منتشر کرده است. پس از این کتاب باز هم تا مدتی طولانی مجموعه‌ای اختصاصی در زمینهٔ امثال به زبان فارسی تدوین نشد تا اینکه در سال ۱۰۲۰ق میرمحمد تاشکندی نقشبندی مجموعهٔ مختصری با عنوان *نوادر الامثال* تدوین کرد. وی برخی امثال شاعران پیش از خود را از دیوان‌های آنها استخراج و به همراه ترجمهٔ ترکی آنها در کتاب خود نقل کرد. این کتاب که چند نسخهٔ خطی از آن موجود است تاکنون چاپ نشده است. در سال ۱۰۴۹ق محمدعلی هبله‌رودی، از ایرانیان مقیم هند، کتاب *مجمع‌الامثال* را تدوین کرد. این کتاب مشتمل بر ۲٬۰۹۵ مدخل است که البته تعدادی از آنها کنایه محسوب می‌شود و از لحاظ نوع‌شناسی در شمار مثل قرار نمی‌گیرد. صادق کیا ضمن مقابلهٔ چند نسخهٔ خطی از *مجمع‌الامثال*، آنرا در سال ۱۳۴۴ش به شکل منقحی به چاپ رساند. هبله‌رودی ۵ سال پس از تدوین *مجمع‌الامثال*، یعنی در سال ۱۰۵۴ق کتاب دیگری با عنوان جامع‌التمثیل تدوین کرد. این کتاب مشتمل بر حدود ۱٬۰۰۰ مثل به همراه داستان‌های آنهاست. همین داستان‌ها باعث شد که جامع‌التمثیل بیشتر مورد پسند قرار بگیرد و شهرت بیشتری پیدا کند. با رواج صنعت

چاپ در ایران این کتاب بارها، به صورت مغلوط به چاپ رسید تا اینکه در سال ۱۳۹۰ش حسن ذوالفقاری آنرا با مقدمه‌ای پژوهشی و به شکل پیراسته‌ای به چاپ رساند. اهمیت کتاب‌های هبله‌رودی بیش از هر چیز در آن است که بخش‌هایی از آن از زبان مردم گرفته شده است. همزمان با هبله‌رودی یکی دیگر از ایرانیان مقیم هند به نام محمد صادق دانشنامه‌ای با عنوان *شاهد صادق* در سال ۱۰۵۴ق تدوین کرد که فصلی از باب سوم آنرا به امثال اختصاص داد و حدود ۵۶۰ مثل را در آن نقل می‌کند. تعداد زیادی از این امثال با آنچه در کتاب‌های هبله‌رودی آمده همانند است. به اعتقاد کیا همین نکته مؤید این است که هر دو آنان به راستی مثل‌های فارسی‌زبان خود را از زبان مردم گردآورده‌اند. پس از *شاهد صادق* و تا سال ۱۳۰۰ق کتاب‌های بسیاری مشتمل بر امثال فارسی تدوین شد که عمدهٔ آنها برگرفته از کتاب‌های هبله‌رودی است. در این میان در سال ۱۳۲۲ق علی‌اکبر حسینی، از نوادگان قائم‌مقام فراهانی، کتابی متفاوت تألیف کرد که مشتمل بر بیش از ۵ هزار مثل بود. بسیاری از امثالی که امروزه در اراک، خراسان و برخی دیگر از شهرهای مرکزی ایران رایج است در آن کتاب دیده می‌شود. نسخهٔ اصلی این کتاب فاقد نام است و مصحح (رحیم چاوش اکبری) آنرا با عنوان *نامهٔ داستان یا امثال و حکم* به چاپ رسانده است. در دورهٔ معاصر گردآوری و انتشار امثال رونق فراوانی گرفت. مشهورترین کتاب را در این زمینه علی‌اکبر دهخدا طی سال‌های ۱۳۰۸-۱۳۱۱ش با عنوان *امثال و حکم* و در ۴ جلد منتشر کرد. این کتاب حدود ۳۰ هزار مدخل دارد که شامل امثال، حکم، زبانزدها، اشعار معروف و جملات مشهور از شاعران و نویسندگان فارسی زبان است و شاید کمتر از ده هزار مدخل آنرا مثل و شبه‌مثل تشکیل می‌دهد. اما ابریشمی فقط ۶ هزار مدخل آنرا مثل می‌داند و معتقد است که از این تعداد ۳ هزار مثل گردآوری خود دهخدا است.

گرایش مهمی که طی سال‌های اخیر ایجاد شده، توجه به گردآوری و انتشار امثال مناطق خاص است. در این زمینه ده‌ها کتاب تألیف شده است. در سال ۱۳۸۸ش حسن ذوالفقاری کتابی با عنوان *فرهنگ بزرگ ضرب‌المثل‌های فارسی* را منتشر کرد که حاوی همهٔ مثل‌های منتشر در ایران است. این کتاب به‌رغم عنوان آن، مثل‌های اقوام مختلف ایرانی مانند آذری، قشقایی، ترکمنی، بلوچ، کرد و ... را شامل می‌شود.

ماشین‌نوشته‌ها

یکی از انواع جدید ادبیات شفاهی است که پس از عمومیت یافتن کاربرد خودرو در ایران و سپس برخی کشورهای همسایه رواج یافته است، که عبارت است از مجموعهٔ مطالب منظوم و منثوری که بر روی بدنهٔ خارجی و برخی قسمت‌های داخلی خودروها نوشته می‌شود. ماشین‌نوشته‌ها به‌ویژه بر روی خودروهای بیابانی معمول است. برخی پژوهشگران به آن عنوان «ادبیات جاده‌ای» داده‌اند[۷۸۰]. اما به دلیل آنکه در جاده‌ها نوشته‌های دیگری نیز وجود دارد، این عنوان چندان دقیق به نظر نمی‌رسد. ظاهراً برای نخستین‌بار برای رفع چشم زخم جمله‌ها و اشعاری را برخی از صاحبان خودروها روی این وسایل نوشتند. آنها این «تدبیر» را از صاحبان گاری‌های باری و مسافری و سورچی‌ها آموخته بودند[۷۸۱]. بعدها و به‌تدریج موضوع ماشین‌نوشته‌ها توسعه یافت. موضوع و مضمون ماشین‌نوشته‌ها بسیار متنوع است. برخی این نوع ادبیات را براساس انواع خودروها (سبک، سنگین، مسافری، باری و ...) تقسیم‌بندی کرده‌اند. در این‌گونه تقسیم‌بندی درعین‌حال به سن رانندگان نیز توجه شده است[۷۸۲]. برخی نیز کوشیده‌اند براساس مضمون آنها را تقسیم‌بندی کنند. مثلاً جلیلی آنها را در ۱۳ موضوع تبویب کرده است که برخی از آنها عبارت است از «مناسبات کاری»، «مادر»، «تعریف عشق»، «علاقه به زادگاه»، «محبت و طلب آن». هادیان نیز تقسیم‌بندی موضوعی را به‌کار گرفته است، اما با این تفاوت که وی موضوعات را کلی‌تر در نظر گرفته است[۷۸۳]. منابع و مآخذ ماشین‌نوشته‌ها متنوع است و رایج‌ترین آن شامل اشعار شاعران معروف گذشته مانند حافظ، فردوسی، سعدی، مولوی و برخی از شاعران معاصر مانند بهار، شهریار، شاملو، فروغ، مشیری و سپهری، و همچنین شاعران محلی و گمنام بوده و برخی نیز سرودهٔ خود رانندگان است[۷۸۴]. برخی از رانندگان با دستکاری در شعرهای معروف، مفاهیم جدیدی از آن ارائه داده‌اند، مانند این بیت بهار «در طواف شمع می‌گفت این سخن پروانه‌ای/ سوختم زین آشنایان ای خوشا بیگانه‌ای» که مصرع دوم آنرا به این گونه تغییر داده‌اند: سر پیچ سبقت مگیر جانا مگر دیوانه‌ای. آنچه از لحاظ زبانی در ماشین‌نوشته‌ها به‌چشم می‌خورد سادگی، ایجاز و نزدیکی متن‌های انتخاب شده به

زبان گفتاری است.

گورنوشته‌ها

مرگ و به‌ویژه جهان پس از آن همیشه از دغدغه‌های فکری انسان‌ها بوده است. این تفکرات در دفن مردگان، کیفیت گور آنها و آداب رفتار زندگان با گور مردگان بازتاب می‌یافت. نوشته‌ها و نقش‌ونگارهای روی سنگ قبرها نیز بازتابی از همین تفکرات است. براساس یافته‌های باستان‌شناسی کنده‌کاری بر سنگ گور در میان ایرانیان سابقه‌ای طولانی دارد. سنگ قبرهایی با نام‌های ایرانی که تاریخ آنها با سال‌های قمری بود در چین پیدا شده است[۷۸۵]. گورنوشته‌ها و نقش‌ونگارهای کنار آن مبین فرهنگی است که به مردگان احترام می‌گذارد و گرامیداشت یاد آنها را بر خود واجب می‌داند. هریک از این نوشته‌ها و نقش‌ونگارها مفاهیمی ویژه دارد و افزون بر بازتاب باورهای مردم یک دورهٔ تاریخی، تقلیدی از نقش و نگارهای دوره‌های تاریخی دیگر نیز است[۷۸۶]. سنگ قبرهای گورستان‌های ایران یا به‌صورت ایستاده (عمودی)، یا خوابیده (افقی) یا ترکیبی از هر دو و در اشکال مختلف هندسی است[۷۸۷]. اجزای گورنوشته‌ها معمولاً به این صورت است: ابتدا اشعاری به زبان فارسی که بیشتر به صورت دوبیتی یا رباعی بوده و مضمون آنها متناسب با وضعیت جنسی، سنی و اجتماعی فرد و نیز نقش او در خانواده (پدر، مادر، بزرگ خاندان، فرزند) انتخاب شده است. پس از آن نام شخص متوفی، نام پدر، احتمالاً جد پدری، تاریخ تولد و درگذشت نوشته شده است. گاهی اوقات هم محل و علت فوت را نوشته‌اند. در مناطق عشایری مانند لرستان نام طایفهٔ متوفی نیز نوشته شده است. در مواردی پیش از شعرهای فارسی آیاتی از قرآن یا ادعیه معینی نوشته شده است. در سنگ قبرهای قدیمی‌تر نقش و نگاره‌های متفاوتی نیز وجود دارد. گورنوشته‌ها و مزارنوشته‌های مربوط به سده‌های ۵ و ۶ ق که سالم باقی مانده است، فقط مشخصات فردی و خانوادگی را نوشته است. مثلاً بر سر در برج رادکان، در ۵۰ کیلومتری جنوب غربی گرگان، این متن را نوشته‌اند: «بسم‌اللّه الرحمن الرحیم هذا قبر الصفهبد ابوجعفر محمد بن وندر بن باوندی فی سنه احدی عشر و اربعمائه الهجریه»[۷۸۸]. روی سنگ قبر دیگری که تاریخ ۵۵۰ق را دارد و مربوط به یکی از حاکمان لرستان است مانند مورد

بالا فقط مشخصات و تاریخ فوت را به عربی نوشته‌اند. براساس گزارش دیگر دو سنگ قبر مربوط به سده‌های ۵ و ۶ ق در یزد وجود دارد که مطالب روی آنها به زبان عربی است[۷۸۹]. همان‌گونه‌که مشخص است نوشته‌ها در هر چهار مورد به زبان عربی است. سنگ قبرهای متأخرتر به‌ندرت به زبان عربی و معمولاً به زبان فارسی است. مهم‌ترین مطالبی که روی گورهای قدیمی منطقهٔ گرگان نوشته شده است عبارت است از: صلوات کبیر، صلوات بر چهارده معصوم، آیةالکرسی، دعای آمرزش، دعای نادعلیاً، ابیاتی به زبان فارسی و مشخصات متوفی. لازم به توضیح است که صلوات کبیر و صلوات ۱۴ معصوم بیشتر مربوط به زمان صفویه است[۷۹۰]. سنگ قبرهای قبرستان بقعهٔ شیخ صفی‌الدین اردبیلی نیز کم و بیش همین گونه است. اشعاری که روی سنگ قبرها نوشته می‌شد بیشتر از شاعران ناشناس و در مواردی نیز از شاعران معروف بود. این اشعار بیشتر دوبیتی و رباعی بود و در مواردی نیز تک‌بیت یا بخشی از غزل یا قطعه. این اشعار بسیار ساده بود و از لحاظ ساخت و واژه‌های به‌کار رفته در آنها به اشعار شفاهی شباهت فراوان داشت. بخشی از آنها مربوط به بی‌وفایی دنیاست، مانند این رباعی که منسوب به خیام است: ای چرخ فلک خرابی از کینهٔ توست/ بیدادگری شیوهٔ دیرینه توست/ ای خاک اگر سینهٔ تو بشکافند/ بس گوهر قیمتی که در سینهٔ توست[۷۹۱]. یا این مورد که از گورستان کنار بقعه شاه نعمت‌اللّه ولی در ماهان ثبت شده: دنیا چو حباب است ولیکن چو حباب/ نه بر سر آب، بلکه بر روی سراب/ وان نیز سرابی که ببینند به خواب/ وآن خواب چه خواب؟ خواب بد مست خراب[۷۹۲]. روی برخی از قبرها اشعاری با مضمون دعا نوشته شده است. مانند حشر او را با رسول کن یا رب/ این دعا را قبول کن یا رب[۷۹۳]. در مواردی نیز اشعاری وجود دارد که ضمن تشکر از بازدید کننده از وی درخواست فاتحه می‌کند. خوش آمدی به مزارم نموده‌ای یادم/ بخوان تو سورهٔ الحمد تا کنی شادم[۷۹۴]. روی برخی سنگ قبرها نیز اشعاری هست که ضمن اعتراف به تلف کردن عمر، از بیم عذاب آخرت به ائمه توسل جسته‌اند[۷۹۵]. در منطقهٔ لرستان اشعاری به گویش محلی در وصف ویژگی‌های فرد متوفی مانند شجاعت یا میهمان‌نوازی می‌نویسند[۷۹۶]. بسیاری از اشعار سنگ قبرها خطاب به متوفی از زبان بازماندگان است. این‌گونه اشعار عموماً به سبک اشعار شفاهی است. مانند: پدرم دیده به سویت نگران است هنوز/ غم نادیدن

تو بار گران است هنوز/ آنقدر مهر و وفا بر همگان کردی تو / نام نیکت ورد زبان است هنوز. از این‌گونه اشعار دربارهٔ مادر، برادر و فرزند نیز فراوان وجود دارد[۷۹۷]. بر سر قبر جوانان و نوجوانان نیز اشعاری از زبان آنها با مضمون اینکه پیش از آنکه لذت دنیا را بچشند از دنیا رفته‌اند نوشته شده است[۷۹۸]. اشعار روی سنگ قبر افراد مشهور به صورت اختصاصی سروده شده است که تفاوت کیفی با اشعار پیش گفته دارد. علاوه بر اشعار فوق جمله‌های منثوری روی برخی سنگ قبرها می‌نویسند مثل: «آرامگاه ابدی مرحوم مغفور ...»، «آرامگاه مرحوم مغفور مبرور جنت مکان ... ولد ...» یا «آرامگاه جوان ناکام ... فرزند ... که در تاریخ ... به رحمت ایزدی پیوست»[۷۹۹]. علاوه بر این نوشته‌ها، باید از اشکال و تصاویر مختلفی یاد کرد که روی سنگ قبرها نقش شده است. هریک از این اشکال و تصاویر مفهومی خاص داشت و جنسیت یا شغل یا ویژگی‌های شخصیتی یا موقعیت اجتماعی متوفی را نشان می‌داد. مثلاً مُهر و تسبیح علامت زهد و تقوی، شانه علامت آراستگی و پیراستگی، شانه یک طرفه علامت مرد بودن و شانه دو طرفه علامت زن بودن میت است[۸۰۰]. همچنین دار قالی و شانهٔ قالی‌بافی را به نشانهٔ کدبانویی بر سنگ قبر زنان نقش می‌کنند. وسایل خانه و به‌ویژه اسباب پذیرایی مانند قلیان، لگن و آفتابه، قوری، استکان و سماور نشانهٔ میهمان‌نوازی فرد متوفی و نیز نقش‌های اسب‌سوار، ابزارآلات جنگی، شیر و خورشید و غلامان نشانهٔ سوارکاری، جنگاوری و شجاعت میت و نیز گوزن، بزکوهی، پرندگان، سگ تازی و ادوات شکار علامت شکارچی بودن، و نقش‌های زنان سوگوار، زنان و مردان در حال رقص و نوازندگان نشانهٔ مرگ نابهنگام متوفی است[۸۰۱]. نقش وسایل و ابزار آلات کار یا زندگی روی سنگ قبرها در حقیقت شکل تحول یافتهٔ دفن کردن همین وسایل به همراه متوفی است که در ادوار متقدم در میان بسیاری از اقوام رایج بوده است. گذاشتن شیر سنگی («بَرد شیر» به گویش محلی) در لرستان و بختیاری و قوچ سنگی در آذربایجان بر روی برخی گورها از قدیم معمول بوده است[۸۰۲]. این رسم در میان بختیاری‌ها هنوز نیز تا حدودی رایج است. در قبرستان روستای کُرّان از توابع فارسان روی یکی از قبرها که صاحب آن ۱۳۶۷ش درگذشته است شیر سنگی گذاشته‌اند[۸۰۳].

یادگاری‌ها و دیوارنوشته‌ها

این‌گونه نوشته‌ها به دو دسته تقسیم می‌شود:

۱. آنچه رهگذران و بازدیدکنندگان نوشته‌اند. این رسمی است بسیار قدیمی که از پادشاه تا مردم عادی بر در و دیوار اماکن عمومی، مدارس، زیارتگاه‌ها و مقابر مشایخ جملات و اشعاری را به رسم یادگاری می‌نوشتند. مثلاً گفته شده که بر در و دیوار مزار ابوسعید ابوالخیر در میهنهٔ دشت خاوران در طول قرون و اعصار به اندازهٔ یک دیوان شعر و یادگار نوشته شده است[۸۰۴]. در بقعهٔ شیخ احمد جام معروف به ژنده‌پیل (۴۴۰-۵۳۶ق) نیز وضع به همین صورت است. قدیمی‌ترین یادگاری این مزار که قابل مشاهده است به خط محمد همایون بن بابر، پادشاه هندوستان نوشته شده و تاریخ ۹۵۱ق را دارد. یعنی زمانی‌که محمد همایون براثر شکست در مقابل شورشیان افغان به دربار شاه تهماسپ صفوی پناهنده شده بود. این یادگاری شامل یک رباعی است که در زیر آن اضافه شده است: «سرگشتهٔ بادیه بی‌سرانجامی محمد همایون پادشاه هندوستان سنهٔ ۹۵۱». در این مزار یادگاری دیگری از محمد شاه قاجار وجود دارد[۸۰۵]. بر دیوارهای مدرسهٔ «مادر شاه» در اصفهان نیز یادگاری بسیاری وجود دارد که از قضا به دستور ظل‌السلطان، حاکم وقت اصفهان، فردی به نام محمدباقر همهٔ این یادگاری‌ها را یادداشت کرده که رسالهٔ ۷۰ صفحه‌ای شده است. مضمون این یادگاری‌ها مشتمل است بر مسائل دینی، سیاسی، اجتماعی، تفریحی، هزل‌های رکیک، شعرهای خوب و بد، مدح و قدح رجال سیاسی که با سهو قلم بسیار نوشته شده‌اند[۸۰۶]. بخش زیادی از این شعرها به زبان گفتاری و برگرفته از ادب عامه است. مانند نمونه‌های زیر: «این نوشتم تا بماند یادگار/ من نمانم خط بماند یادگار»، «نوشتم بر در و دیوار خانه/ بماند از من مسکین نشانه»، «اگر گویند مسکین در کجا رفت/ بگو بگریخت از دست زمانه»، «هر که خط مرا خراب کند/علی جگرش را کباب کند». مطالب نثر آن نیز کم‌وبیش به زبان گفتاری است، مانند «هر کس هرزه بگوید و فحش بدهد، جناب مرتضی علی چنان به کمرش بزند که به مثل خیار تر به دو نیم شود»[۸۰۷]. از مکان‌های دیگری که بر در و دیوار آنها نوشته‌های بسیاری وجود دارد و از منظر ادبیات شفاهی حائز اهمیت بوده زندان‌ها است. دیوارنوشته‌های زندان‌ها بخشی مهم از تاریخ شفاهی ما است. مثلاً زندان قصر از ۱۳۰۸ تا ۱۳۵۷ش محل نگهداری زندانیان زیادی از علیمردان خان بختیاری، فرخی

یزدی، بزرگ علوی و علی دشتی گرفته تا زندانیان سیاسی دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ش بوده است. پس از انقلاب این زندان محل نگهداری زندانیان عادی شد و سرانجام در سال ۱۳۸۳ش با تخلیهٔ زندانیان به موزه تبدیل شد. دیوارنوشته‌های دورهٔ اخیر گردآوری و در کتابی منتشر شده است. مضمون این دیوارنوشته‌ها با یادگاری‌های پیشین بسیار متفاوت است. در این نوشته‌ها ترس از مرگ، ترس از فراموش شدن از طرف دوستان و آشنایان و حتی اعضای خانواده، طلب کمک از خدا، اظهار تنهایی و بی‌کسی در کنار مطالبی سرشار از عشق به خانواده و زندگی وجود دارد یعنی مطالبی کاملاً متناقض. فصل مشترک بخش غالب این مطالب زبان گفتاری آنهاست. قالب این مطالب نظم و نثر است. نمونه‌ای از نظم آن: «این جهان آباد یا ویران بر ما خواهد گذشت/ زندگی تلخ یا شیرین بر ما خواهد گذاشت»، «ما که درویشیم هر کجا باشیم ملک خداست/ آزاد باشیم یا گوشهٔ زندان بر ما خواهد گذشت»[۸۰۸]. غالب عبارت‌های منثور کوتاه است، مانند: «آنکه انتقام می‌گیرد یک روز خوشحال است آنکه می‌بخشد یک عمر»[۸۰۹]. اشعاری از شاعران مشهور زبان فارسی مانند مولوی، سعدی، حافظ، شاملو و مشیری نیز در این نوشته‌ها وجود دارد. دلیل اصلی چنین تناقضی به ترکیب بسیار نامتجانس زندانیان مربوط می‌شود. در میان این زندانیان از راننده کامیونی که براثر تصادف کسی را کشته تا بدهکاری که توانایی پرداخت بدهی خود را ندارد و زندانیانی با جرائمی کاملاً متفاوت وجود داشتند که در میان آنها از افراد تحصیل‌کرده با مدارک عالی تا افراد بی‌سواد بود.

۲. نوشته‌هایی که روی ساختمان‌های عمومی نوشته‌اند: چنین نوشته‌هایی بر سر در ساختمان‌های عمومی و عام‌المنفعه و زیارتگاه‌ها یا در داخل و روی یکی از دیوارها آنها به چشم می‌خورد. در این نوشته‌ها معمولاً به تاریخ ساخت بنا، یا به نام فرد مؤسس بنا، و اگر موقوفه باشد به نام واقف اشاره شده و ممکن است طی اشعاری برای آنها از خداوند طلب بخشش کرده باشند. مثلاً در حمام ایزدخواست که به تاریخ ۱۱۱۰ق بنای آن به پایان رسیده این جمله نوشته است: «آمرزیده باد که هر کس وارد شود و روح آقا مختار با فاتحه یاد کند»[۸۱۰]. روی سر در ورودی بقعه‌ای در یکی از روستاهای لشت نشا نوشته شده است: «هر کسی کو به ادب دست برین در ننهد / بی‌شک از پای درافتد به یقین سر بنهد»[۸۱۱]. بر دروازهٔ قلعهٔ حرزویل رودبار که ظاهراً در سدهٔ ۱۱ق برای

بست‌نشینی مورد استفاده بوده، ۷ بیت شعر روی کتیبه‌ای حک شده است که ضمن تشکر از افرادی که بانی این «کار خیر» شده‌اند اضافه کرده‌اند: «دو صد لعنت حضرت دادگر/ دگر لعنت خلق برنا و پیر/ به آن حاکم و کدخدا و ملک/ تمام رعیت صغیر و کبیر/ که چون مجرم اینجا شود ملتجی/ به آزار و جبراً دهندش گیر»[۸۱۲]. از سایر اماکنی که بر سر در آنها نوشته وجود دارد، آب‌انبارها است. معمولاً در این نوشته‌ها ضمن معرفی واقف و دعای خیر برای وی تاریخ ساخت نیز نوشته می‌شد. در برخی موارد این نوشته‌ها منظوم بود و تاریخ آنرا نیز با حروف ابجد می‌نوشتند. دو بیت آخر یک نمونه از چنین شعرهایی که بر آب‌انباری در قزوین حک شده نقل می‌شود. «مزد هر جرعهٔ آب این باشد/ از محبان خمسه النجباء/ لعن بی‌حد به قاتلان بکند/ که شود رستگار روز جزا» که سال ۱۲۳۵ق منظور بوده است[۸۱۳].

نوشته‌های روی اشیاء

روی برخی اشیاء مانند تبرزین، تاج درویشی، دف، قاب آینه، کشکول درویشی، انبر برنجی، شمعدان، جعبهٔ آرایش، منقل، کوزهٔ قلیان، بادگیر قلیان، طاس مسی، شانه و حاشیهٔ پردهٔ قلمکار شعرهایی می‌نوشته‌اند تعدادی از این شعرها از شاعران مشهور مانند سعدی و حافظ بود، اما برخی از آنها کاملاً برگرفته از فرهنگ مردم بود. مثلاً این بیت شعر روی بخاری نوشته شده است: «دهان گشاد بخاری بسان بی‌ادبان/ رسانده کار به جایی که چوب می‌خواهد». یا این اشعار که روی بادگیر قلیان نوشته شده: «این طرفه قلیان کز صفار باشد چو خلد جان‌فزا/ در مجلس اهل وفا/ باشد چو بلبل در نوا/ از غلغلش اندر سما/ گوش ملائک پرصدا». اینها یادآور شعرهایی است که برخی راویان افسانه‌ها در ابتدای روایت خود می‌خوانند[۸۱۴].

شاعران محلی

در تاریخ و فرهنگ ایران، در کنار شاعران تحصیل‌کرده و آشنا با دقایق و ظرایف شعری و علوم ادبی که کار اصلی آنها شاعری بود و از طریق سرایش شعر امرار معاش می‌کردند، یعنی شاعر حرفه‌ای بودند، افراد فراوان دیگری نیز وجود داشتند که دارای

ذوق شاعری بودند و ضمن آنکه از راه‌های دیگری امرار معاش می‌کردند شعر نیز می‌سرودند. به عبارت دیگر شاعری حرفهٔ اصلی آنها نبود. بسیاری از این افراد معمولاً از طبقات پایین جامعه بودند. آنها معمولاً خود را شاعر نمی‌دانستند. به همین دلیل نیز تلاشی برای جمع‌آوری آثارشان، چه از جانب خود آنها و چه از جانب دیگران انجام نمی‌گرفت. این افراد معمولاً از علوم ادبی بهرهٔ چندانی نداشتند، و حتی تعدادی از آنها، که کم هم نبودند، سواد خواندن و نوشتن نداشتند، مانند امینای رشتی، عامی یا ملا عامی و شاطر عباس صبوحی[۸۱۵]. برخی نیز مانند عشقی کاشانی با تلاش فراوان به کوره سوادی دست یافتند به‌گونه‌ای‌که شعر خود را می‌توانستند بخوانند[۸۱۶]. آنها معمولاً وزن شعر، قافیه و ردیف را از راه گوش یعنی به طریق شنیداری و به کمک ذوق شاعری خود فرا می‌گرفتند و به همین دلیل نیز به گفتهٔ سام میرزا صفوی «در قوافی اغلاط بسیار» می‌کرده‌اند[۸۱۷]. مثلاً در یکی از دوبیتی‌های منسوب به فایز دشتستانی، «کاغذ»، «فایز» و حافظ هم قافیه شده‌اند. بنا به همین دلایل در بیشتر کتاب‌های تاریخ و تذکره نشانی از نام و آثار این قبیل شاعران به چشم نمی‌خورد. نام و آثار بیشتر این شاعران در منطقه و محدودهٔ محل زندگی آنها در افواه مردم برای مدتی رایج بوده است. ازهمین‌رو، به نظر می‌رسد اصطلاح «شاعر محلی»، اصطلاح مناسبی برای این شاعران باشد. به ویژه آنکه در اشعارشان گویش محلی زندگی آنها بازتاب فراوانی یافته است. هر چقدر که اشعار چنین شاعرانی با خواسته‌ها، آرزوها و روان‌شناسی اجتماعی مردم توافق بیشتری داشته باشد، بیشتر در افواه مردم باقی می‌ماند. در برخی از تذکره‌ها، به‌ویژه تذکره‌های محلی، نام تعدادی از این شاعران به همراه برخی از سروده‌هایشان ثبت شده است. پژوهش دربارهٔ زندگی و شعر این شاعران می‌تواند به روشن شدن برخی از زوایای تاریک تاریخ اجتماعی و ادبی ما کمک کند. نگاهی کلی به مشاغل چنین افرادی مؤید این موضوع است. برخی از مشاغل چنین شاعرانی که در تذکره‌ها معرفی شده‌اند به قرار زیر است: کله‌پز، قفلگر، قصاب، باغبان، عصار، کاردگر، آهنگر، کرباس‌فروش، ابریشم‌فروش، پوستین‌دوز، سقا، سوزنگر، مشک‌فروش، خیاط، کاسه‌گر، زرگر، نانوا، بزار، صراف، تاجر، طلاکوب، بنا، معمار، قهوه‌چی و ده‌ها شغل دیگر[۸۱۸]. تا چند دهه پیش از این تقریباً در همهٔ مشاغل و

پیشه‌های جامعه چنین شاعرانی به‌چشم می‌خوردند. بررسی زندگی و شعر این شاعران مبین موارد زیر است:

۱. زندگی تعداد زیادی از این شاعران با افسانه‌های فراوانی آمیخته است. مثلاً دربارهٔ برخی از آنها گفته می‌شود که در عالم خواب یا بیداری یکی از اولیاءالله، پیران مقدس یا ائمه(ع) بر آنها ظاهر می‌شود و به طریقی باعث می‌شود که ذوق شاعری آنها شکوفا شود. پس از این رؤیا وی توانایی شعر گفتن می‌یابد. در این باره می‌توان به افسانه‌ای که دربارهٔ امیر پازواری و معجزهٔ حضرت علی(ع) در ارتباط با وی[۸۱۹]، یا آنچه دربارهٔ برخی عاشیق‌ها نقل می‌شود اشاره کرد[۸۲۰]. شبیه این قبیل افسانه‌ها را مردم برای برخی از شاعران ادب رسمی ما مانند فردوسی و حافظ نیز ساخته و پرداخته‌اند[۸۲۱]. از دیگر افسانه‌هایی که دربارهٔ این شاعران گفته می‌شود داستان عشق پاکی است که میان آنها و معشوق یا محبوبشان وجود داشته است، مانند آنچه دربارهٔ امیر و گوهر، باقر و گلندام، فایز و پری، و مهدی و نسایی نقل می‌شود. یکی دیگر از افسانه‌هایی که دربارهٔ این شاعران گفته می‌شود و تقریباً میان همهٔ آنها کم‌وبیش مشترک است توان بدیهه‌سرایی آنهاست. معمولاً در چنین افسانه‌هایی حریف این شاعران شکست می‌خورد[۸۲۲]. جالب است یادآوری شود که از این‌گونه افسانه‌ها دربارهٔ برخی از بزرگان شعر ادب رسمی نیز ساخته و پرداخته شده است.

۲. با قطع و یقین می‌توان گفت تعدادی از اشعاری که مردم به این شاعران منسوب کرده‌اند. ساخته و پرداختهٔ آنها نیست. مثلاً در میان ترانه‌های فایز این دوبیتی نیز به چشم می خورد: «پسینگاهی ز بندر بار کردم/ غلط کردم که پشت از یار کردم/ رسیدم بر سر بست چغادک/ نشستم گریهٔ بسیار کردم»[۸۲۳]. این دوبیتی را با اندکی اختلاف در نام‌های جغرافیایی در مناطق دیگر نیز ثبت کرده‌اند. یا این دوبیتی که در ردیف آثار «محیا» ثبت شده است: «پسینگاهی برفتم سینهٔ تل/ قدمگاه علی با سُمِّ دلدل/ عرق از سینهٔ صاف محمد/ چکیده بر زمین پیدا شده گل. این دوبیتی نیز با اختلافاتی در مصراع اول که ناظر بر تفاوت در محل‌های جغرافیایی است در سایر مناطق فارسی‌زبان، ثبت شده است[۸۲۴]. اسدالله شعور پژوهشگر فرهنگ مردم افغانستان با ثبت روایتی از آن معتقد است که این دو بیتی در بامیان سروده شده است،[۸۲۵]

۳. قالب اصلی اشعار این شاعران دوبیتی است. ضمن آنکه قالب‌های دیگری مانند غزل، قصیده و مسمط را نیز به‌کار گرفته‌اند.

۴. مضمون اصلی اشعار این شاعران عشق، گلایه از معشوق و نابسامانی‌های روزگار است. اما در آنها مضامین دیگری نیز مانند اعتقادات مذهبی، سفر، حُب وطن، مسائل مربوط به کار کشاورزی و دامداری، برخی مسائل و حوادث طبیعی و نیز اجتماعی به چشم می‌خورد.

۵. این اشعار بیش و پیش از آنکه از لحاظ صنایع ادبی اهمیت داشته باشد، به لحاظ اجتماعی مهم است. زیرا در آنها به بسیاری از آداب، آیین‌ها، مراسم، آداب، اعتقادات و نیز حوادث اجتماعی و بلایای طبیعی اشاره شده است. مانند شعری که زائر حسن مالکی، شاعر نابینای ساکن کوت عبدالله اهواز دربارهٔ سیل ویرانگر اهواز در سال ۱۳۴۸ش سروده است. پس از این توضیحات برخی از این شاعران را معرفی می‌کنیم.

امیر پازواری

مشهورترین شاعر طبری‌گوی است که بر فرهنگ روزمرهٔ مردم مازندران تأثیرات شگرفی بر جای نهاده است. از زندگی او اطلاعات دقیقی در دست نیست، زیرا افسانه‌های فراوانی دربارهٔ او در افواه مردم جاری است. او اهل «پازوار»، از روستاهای نزدیک بابل بوده است. برخی پژوهشگران به استناد بعضی از اشعارش، احتمال می‌دهند که در دورهٔ صفوی و حدود سال‌های ۱۰۰۰ق می‌زیسته است[۸۲۶]. اما بعضی دیگر از پژوهشگران با استناد به همین اشعار او را متعلق به «اواخر عهد صفوی یا اندکی پس از آن» می‌دانند[۸۲۷]. در افسانه‌ها و روایات شفاهی از او به عنوان شیخ‌العجم[۸۲۸] و در تذکرهٔ *ریاض‌العارفین* با عنوان امیر مازندران[۸۲۹] یاد شده است. تا پیش از سال ۱۸۶۰م اشعار او به صورت یکجا تدوین نشده بود و در هر جایی جزوه‌ای از آن پیدا می‌شد و یا اینکه بعضی از اهل آن بلد ورقی از آن دیوان را در صفحهٔ سینهٔ خود ضبط کرده و در وقت ضرورت می‌خواند[۸۳۰]. در این سال برنهار دارن، خاورشناس روسی، که به دعوت مؤسسهٔ امپراتوری جغرافیا به مازندران سفر کرد و اشعار این شاعر را از میان مردم

جمع‌آوری و سپس به همراه بخشی دیگر از این اشعار که گوسف، کنسول دولت روسیه در مازندران، گردآوری کرده بوده، با همکاری میرزا شفیع مازندرانی به چاپ می‌رساند. قالب این اشعار دوبیتی، قطعه و غزل است مضمون آنها عشق، مسائل دینی، توصیف طبیعت و نیز جلوه‌هایی از شیوه‌های معاش، دامداری و کشاورزی[۸۳۱]. وزن این اشعار هجایی است، اما درعین‌حال می‌توان آنها را در ذیل زحافات بحر هزج نیز قرار داد[۸۳۲]. ظاهراً پس از عاشق شدن بر دختری به نام «گوهر» و به‌ویژه پس از دیدار رؤیاگونهٔ خود با حضرت علی(ع) زبان او به شعرسرایی باز می‌شود[۸۳۳]. در اشعار او به شخصیت‌های حماسه ملی مانند سام، رستم و جمشید[۸۳۴] و داستان‌های عاشقانه‌ای مانند یوسف و زلیخا[۸۳۵]، خسرو و شیرین[۸۳۶]، شیرین و فرهاد[۸۳۷] و لیلی و مجنون[۸۳۸] اشاره‌هایی کرده است. همین موضوع وسعت آگاهی‌های او را نشان می‌دهد. در اشعار او تلمیحات فراوانی به *قرآن* نیز صورت گرفته است. همچنین اسامی شهرها و نواحی کهن مازندران، درختان، رودخانه‌ها، کوه‌ها و ابزار آلات کشاورزی قید شده است که ازاین‌رو به لحاظ مطالعات زبان‌شناسی واجد اهمیت است[۸۳۹]. اما چون اشعار او از زبان مردم گردآوری شده است، بسیاری از آنچه در *کنزالاسرار مازندرانی* آمده متعلق به شاعران پیش و پس از امیر پازواری است. برخی از محققان با اتکا به موازین زبان‌شناسی این موضوع را اثبات کرده‌اند. از آن جمله می‌توان به تفاوت ساختاری که میان زبان و لحن مردم کوهستان و مردم دشت‌های مازندران وجود دارد اشاره کرد. اشعاری با این دو ساختار متفاوت به امیر منسوب شده است[۸۴۰]. اشعار امیر پازواری را در مازندران با موسیقی و به صورت آواز می‌خوانند که به این نوع موسیقی «امیری» و خوانندگان آنرا «امیری‌خوان» می‌گویند[۸۴۱]. اما با توجه به آنچه درباره آمیختگی اشعار امیر با شاعران پیش و پس از او گفته شد باید گفت که «اصطلاح امیری بیشتر به یک نوع ادبی اطلاق می‌شود تا به اشعار شاعری مشخص مانند امیر»[۸۴۲]. اشعار امیر پازواری نه فقط بر زندگی و فرهنگ روزمرهٔ مردم عادی تأثیر گذاشته است بلکه بر آفرینش‌های ادبی نیما یوشیج نیز مؤثر بوده است. این تأثیر را پژوهشگران در برخی شعرهای فارسی وی و به‌ویژه در اشعار طبری او نشان داده‌اند.

فایز دشتی

زایر محمدعلی متخلص به «فایز»، معروف‌ترین شاعر محلی‌سرای ایران است. اگرچه گفته می‌شود که در منطقهٔ «دشتی» متولد شده است ولی به «دشتستانی» که منطقه‌ای متمایز از دشتی است، اشتهار دارد[۸۴۳]. به‌رغم شهرت فراوانش از زندگی شخصی او هیچ‌گونه آگاهیِ دقیقی نداریم. این موضوع حتی محل تولد شاعر را نیز دربرمی‌گیرد. برخی او را متولد دیر، برخی متولد قریهٔ زیارت از توابع دشتستان[۸۴۴]، رکن‌زادهٔ آدمیت در یکی از کتاب‌های خود[۸۴۵] دیر و در کتاب دیگر[۸۴۶] بَردخون را زادگاه او دانسته است، و سرانجام زنگویی که معتقد است دربارهٔ محل تولد فایز تحقیقات دامنه‌داری به‌عمل آورده است، محل تولد او را کُردوان می‌داند[۸۴۷]. دربارهٔ سال‌های تولد و وفاتش و همچنین محل فوت او اختلاف نظرها به همین اندازه است. اما تقریباً همه معتقدند میان سال‌های ۱۲۵۰ تا ۱۲۵۳ق/۱۲۰۹ تا ۱۲۱۲ش متولد شد و هشتاد سال نیز عمر کرد. نخستین کوشش جدی برای معرفی این شاعر مقاله‌ای بود با عنوان «فایض دشتی» که در سال ۱۳۱۵ش در مجلهٔ *ارمغان* چاپ شد[۸۴۸]. زندگی وی مانند سایر شاعران محلی، آمیخته با افسانه است. مشهورترین افسانه‌ای که دربارهٔ وی بر زبان‌ها جاری است، عاشق شدنش بر دختری پریزاد، ازدواج با او و سرانجام جدایی غم‌انگیز آنهاست. از این افسانه چند روایت متفاوت ثبت شده است[۸۴۹]. این افسانه شباهت فراوانی با یکی از حوادث داستان سلیم جواهری دارد[۸۵۰]. قالب اشعار او دوبیتی و مضمون آنها عشق، گلایه از بی‌وفایی معشوق، گلایه از روزگار غدار، هجران و غریبی است. پژوهشگری دربارهٔ ویژگی‌ها و اهمیت شعرهای فایز افراط کرده است و ضمن مقایسه اشعار وی با *شاهنامهٔ* فردوسی، از مطالعهٔ عمیق شاهنامه، تسلط دقیق بر صنایع عروضی و بدیعی شعر و ادب فارسی، سخن گفته و در نهایت گفته است که فایز به گویش محلی شعر نمی‌سروده بلکه در اشعار خود، واژه‌ها را به صورت ادبی و فصیح به‌کار گرفته و در این شعرها جنبه‌های بدیعی و عروضی نیز به خوبی رعایت شده است و اگر واژه‌های محلی و عامیانه در آنها به چشم می‌خورد، نتیجه کار نسخه‌برداران بوده است[۸۵۱]. این پژوهشگر بر اساس همین تفکر در مجموعه‌ای که از اشعار فایز به چاپ رسانده بسیاری از دوبیتی‌ها را با وجودی که به ترانه‌های فایز بسیار شبیه و نزدیکند، حذف کرده است[۸۵۲] اما، بر خلاف نظر وی باید گفت در دوبیتی‌های فایز اشکالات فراوان ادبی، اعم از لفظی و معنوی وجود دارد[۸۵۳]،

و شاعر در به‌کارگیری کنایه و مجاز و تشبیه و استعاره که از ارکان مهم شعر محسوب می‌شود، چندان موفق نیست[۸۵۴]. به‌گونه‌ای‌که اگر بخواهیم از ترازوی شمس قیس یا نظامی عروضی برای عیارسنجی شعر او استفاده کنیم باید گفت که فایز ساده‌دل سخت بازنده و حنایش بی‌رنگ خواهد بود[۸۵۵]. طهوری در بررسی خود از اشعار فایز، اشکالات فراوان در قافیه، فساد در وزن و استفادهٔ نابهنجار شاعر از تلمیحات قرآنی را نشان داده است[۸۵۶]. این کاستی‌ها البته نافی ارزش‌های فولکلوریک و به‌ویژه روستایی اشعار فایز نیست[۸۵۷]. ویژگی مهم شعر فایز عاطفی بودن آن است[۸۵۸]. فایز را باید نمایندهٔ اندیشه‌ها، قلب‌ها و ذهن‌های آن بخش از مردم دانست که محروم از دانش و دانشجویی بودند و روح شیفته و سرگشته‌ای داشتند[۸۵۹]. همین ویژگی‌ها باعث شده که شعر او بر زبان مردم جاری شود و برخلاف بسیاری از شاعران محلی حوزهٔ گسترش شعر وی علاوه بر بوشهر شامل شهرهای استان فارس، خوزستان، چهارمحال و بختیاری و لرستان نیز باشد و حتی افسانه‌های وی با پریزاد نیز در این حوزهٔ گسترده در افواه مردم جاری شود[۸۶۰]. اشعار فایز مانند اشعار امیر پازواری با اشعار سایر شاعران و حتی با دوبیتی‌هایی که شاعران آنها مشخص نیست آمیختگی‌های فراوانی دارد. در بسیاری از مناطق جنوب هر دوبیتی را که به‌ویژه بن‌مایه‌هایی از هجران، غربت، عشق و گلایه از روزگار داشته باشد منتسب به فایز می‌کنند. «فایزخوانی» پیش از آنکه ناظر بر خواندن دوبیتی‌های فایز باشد به شیوه‌ای خاص از خواندن دوبیتی اطلاق می‌شود.

دیدگاهی متفاوت دربارهٔ فایز

در سال ۱۳۷۱ش ایرج صغیری در مقاله‌ای با عنوان «فایز، پدیدهٔ غریب ادبیات» با استناد به اینکه در هیچ‌یک از تذکره‌ها و تاریخ‌هایی که همزمان یا پس از دورهٔ فایز تدوین شده است، نامی از شاعر و شعر او نیامده است و نیز با استناد به اختلاف رأیی که دربارهٔ محل تولد و وفات او میان مردم وجود دارد و همچنین با توجه به تشتتی که میان دوبیتی‌های او وجود دارد و حتی تناقضاتی که در ابیات برخی از ترانه‌های منسوب او و ترانه‌هایی که تخلص وی را به همراه دارد، نتیجه می‌گیرد که شخص معینی به نام «زائر محمدعلی» شاعر وجود نداشته است. او دربارهٔ اختلاف نظر دربارهٔ محل تولد

و زندگی او می‌نویسد: محل‌هایی که بیان می‌شود با هم فاصله‌های زیاد دارد و هیچ‌گونه مشابهتی میان آنها نیست، و این بسیار شگفت‌انگیز است زیرا همین مردم دربارهٔ شاعران بسیار کم‌مایه‌تر از فایز کوچک‌ترین اختلاف و تردیدی ندارند اما محل تولد و خانهٔ شاعر محبوب خود را به همین زودی فراموش کرده باشند. وی در نهایت نتیجه می‌گیرد که همین مردم برای اینکه از چنگ خان فرار کنند باید یکی را تحویل می‌دادند؛ و شاید هم اسمی خیالی و واهی را (فایز) ساخته‌اند که حیات فیزیکی ندارد در نتیجه از غضب خان رها شده و درعین‌حال به شعر خود اعتبار می‌داده‌اند[۸۶۱]. به عبارت دیگر وجود شخص معینی به نام زائر محمدعلی همچون افسانهٔ ازدواج او با پریزاد، افسانه‌ای است که آگاهانه ساخته و پرداخته شده است. چند سال بعد مهروش طهوری در مقاله‌ای ضمن پذیرش این دیدگاه آنرا چنین توضیح داد که ترانه‌های منسوب به فایز حاصل لحظه‌های سرشار صدها روستایی پنهان شده پشت نام فایز است[۸۶۲]. برخلاف این دیدگاه‌ها، سدیدالسلطنه کبابی در *مشوش‌نامه*، که هنوز به چاپ نرسیده است، ضمن نام بردن از فایز او را معاصر خود دانسته و اضافه می‌کند که شخص بی‌سوادی است[۸۶۳]. نکتهٔ پایانی دربارهٔ تعداد دوبیتی‌های چاپ شدهٔ منسوب به فایز است که شمار آنها به تفاوت از ۱۳۴ تا ۴۹۴ ترانه ذکر شده است.

محیا

سید محیی‌الدین متخلص به محیا، از شاعران منطقهٔ لارستان، جهانگیریه و بنادر بود[۸۶۴]. براساس یکی از دوبیتی‌هایش که در برخی کتاب‌های تاریخی ثبت شده است. او در نیمهٔ اول سدهٔ ۱۱ق دورهٔ جوانی خود را طی می‌کرده است[۸۶۵]. او در یکی از روستاهای بستک از توابع هرمزگان متولد شد و عمری طولانی، قریب صد سال کرد[۸۶۶] و به زبان فارسی و لهجهٔ بستکی شعر می‌سرود[۸۶۷]. اشعار او در منطقهٔ لارستان و بنادر و جزایر خلیج فارس شهرت عام داشت و در افواه مردم جاری بود[۸۶۸]. اشعارش را که همه در قالب دوبیتی است احمد حبیبی گردآوری و با عنوان *محیا، شاعری از جنوب* منتشر کرده است. دربارهٔ او افسانه‌های فراوانی در میان مردم جاری است که بخشی از این افسانه‌ها مشابه نمونه‌هایی است که دربارهٔ شاعران دیگر نیز وجود دارد. مانند قدرت

بدیهه‌سرایی وی[۸۶۹] یا ازدواج او با پریان[۸۷۰] که دربارهٔ فایز نیز گفته شده است. یا دربارهٔ بدیهه‌سرایی‌های دختر وی[۸۷۱]. او در بسیاری از دوبیتی‌هایش کلمات محلی را به‌کار گرفته است، مانند «پَرو» که تلفظ محلی ستارهٔ پروین است[۸۷۲]، یا «تَل» به معنی تَر، «اترسم» به معنی می‌ترسم، «نپاکن» به جای «پاک نیست»، «هُرست» به معنی برخیز[۸۷۳]. در تعداد زیادی از دوبیتی‌ها نیز زبان گفتاری به‌کار رفته است، مانند قلف به جای قفل، دیوال به‌جای دیوار، چَشُم به جای چشمم و می‌خواد به جای می‌خواهد[۸۷۴]. در برخی موارد قافیه‌ها حالت شنیداری دارد[۸۷۵]. در بسیاری از دوبیتی‌های محیا قافیه تکرار می‌شود که این موضوع به‌ویژه در قالب دوبیتی از ضعف‌های شاعری به‌شمار می‌رود[۸۷۶]. گردآورنده تعداد ۴۱۲ دوبیتی را در کتاب خود نقل کرده است. درصورتی‌که محیا در یکی از دوبیتی‌های خود ادعا کرده هزار و یک دوبیتی سروده است[۸۷۷]. البته ترانهٔ مورد استناد همایونی در مجموعه‌ای که حبیبی منتشر کرده، نقل نشده است. برخی از این دوبیتی‌ها روایت‌های متفاوتی از یک دوبیتی است مانند دوبیتی‌های ۱۲۲، ۱۲۷، ۱۳۵ و ۱۳۸ که در اصل یک دوبیتی محسوب می‌شود یا دوبیتی‌های ۱۲۳ و ۱۷۳ دوبیتی‌های ۱۹۶ و ۱۹۷ و دوبیتی‌های ۲۴۵ و ۲۶۳. در حقیقت چون این دوبیتی‌ها به صورت شفاهی نقل می‌شد، طبیعی است که در نقل سینه‌به‌سینه تغییراتی جزئی در آنها به‌وجود آید. ازاین‌رو روایت‌هایی با اختلافاتی اندک از تعدادی از دوبیتی‌ها در افواه مردم جاری است. محیا نسبت به سایر شاعران محلی مَثَل، کنایه و تشبیهات مثلی بیشتری در اشعار خود به‌کار برده است[۸۷۸]. وی در زمینهٔ چیستان‌گویی منظوم نیز طبع‌آزمایی کرده است[۸۷۹]. نکتهٔ پایانی اینکه به‌جز در تعدادی محدود در بقیهٔ دوبیتی‌ها تخلص محیا ذکر شده است. البته باید در انتساب برخی دوبیتی‌های کتاب محیا تردید کرد، زیرا روایت‌های دیگری از آنها در سایر مناطق ایران و حتی در میان فارسی‌زبانان خارج از ایران نیز ثبت شده است. مانند: پسینگاهی برفتم سینهٔ تُل/قدمگاه علی با سُمّ دلدل ...[۸۸۰] که در افغانستان نیز روایتی از آن ثبت شده است[۸۸۱]. یا این دوبیتی: به اللّهی که نامش بی‌شمار است/ به مولایی که تیغش ذوالفقار است/ سر از بالین عشقت بر ندارم/ که تا دین محمد برقرار است[۸۸۲]. که با اندکی تفاوت در خراسان و خورو بیابانک ثبت شده است[۸۸۳]. البته این موضوع حتی ترانه‌هایی را که تخلص محیا در آنها ذکر شده است شامل می‌شود مانند:

چه سازم که رفیق دوری‌ام رفت/ سپاه و لشکر و جمهوری‌ام رفت/ دو همدم داشت محیا در شب و روز/ که حالا با سه شد مغروری‌ام رفت[۸۸۴]. نگارنده روایت دیگری از این دوبیتی را در بندر ماهشهر ثبت کرده است که در آن نامی از محیا نیامده است.

مفتون

سید بهمنیار فرزند سید علی‌اکبر، متخلص به مفتون در روستای بردخون از توابع شهر دیر واقع در استان بوشهر به سال ۱۳۱۵ق/۱۲۷۶ش متولد شد و به همین دلیل به مفتون بردخونی معروف است. وی پس از ۶۵ سال زندگی در روستای کورگ از دنیا می‌رود[۸۸۵]. او اشعاری در قالب دوبیتی، رباعی، غزل، مثنوی و قصیده دارد، اما شهرت بیشتر وی به دوبیتی‌هایش مربوط است. وی در دوبیتی‌هایش مانند سایر دوبیتی‌سرایان جنوب تخلص خود را ذکر می‌کند. در این دوبیتی‌ها به شدت متأثر از فایز است. اشعارش ورد زبان عامهٔ مردم جنوب است. بخشی از این اشعار را عبدالمجید زنگویی در شعر *دشتی و دشتستان*[۸۷۲] و باباچاهی در *شروه و شروه‌سرایی در جنوب* منتشر کرده است. اما مجموعه این اشعار را عبدالحسین احمدی ریشهری براساس سه نسخهٔ خطی در سال ۱۳۸۱ش منتشر کرده است. خود وی دیوان اشعارش را *هدیة‌العشاق* نامیده است. علاوه بر فایز، تأثیرات باباطاهر نیز بر وی به خوبی روشن است.

میرنوروز

او از نوادگان میر شاهوردی خان فرمانروای مقتدر لرستان در دوران شاه عباس صفوی بوده است. میرنوروز در عهد سلطنت شاه تهماسپ دوم مقارن هجوم افاغنه و ظهور نادر شاه می‌زیست[۸۸۶]. او در قریهٔ ایناز پشتکوه فوت کرد و در همانجا به خاک سپرده شد. افسانه‌های زیادی دربارهٔ او در میان مردم رایج است، از جمله اینکه گفته‌اند که هرکس قبر او را زیارت می‌کرد و از خاک مزارش بر زبان می‌زد، عاشق می‌شد[۸۸۷]. بر اساس سروده‌های میرنوروز نغمه‌هایی خوانده می‌شود که به آن میرونه، میربگی یا میرنوروزی می‌گویند[۸۸۸]. اشعار او که در بین مردم لرستان بسیار رایج است به همت اسفندیار غضنفری امرایی گردآوری و منتشر شده است.

باقر لارستانی

یکی دیگر از شاعران دوبیتی‌سرای جنوب است که در یکی از روستاهای دهستان فداغ از توابع لارستان به دنیا آمد و در فداغ نیز فوت کرده است. وی در دوبیتی‌هایش باقرِ ولی تخلص می‌کرده است که احتمالاً به مفهوم باقر فرزند ولی بوده است. وی نیز از شاعرانی بود که در عشق ناکام مانده است. دوبیتی‌های او را صادق همایونی به سال ۱۳۶۹ش منتشر کرده است. از ویژگی‌های شعر او توجه به مثل‌های رایج در میان مردم است، مانند: رخ قرص ولم رخشنده گردد/ شکر گرد لبش پرخنده گردد/ نداری همچو اول میل باقر/ یقینم آب یکجا گنده گردد. از دیگر خصایص شعر او تلمیح به پهلوانان *شاهنامه* است که مبین آشنایی او با این کتاب است[۸۸۹].

ملا زلفعلی

ملا زلفعلی کرانی بختیاری اهل کران از روستاهای فارسان است. اشعارش در میان عامهٔ مردم بختیاری رایج است. از وی به عنوان «پیش‌کسوت شعر بختیاری» نام برده شده است[۸۹۰]. در اشعارش به زوایایی از زندگانی مردم بختیاری اشاره کرده است و در شعر «مجرم» تخلص می‌کرد. اَشعار وی با عنوان *دیوان مجرم* به همت محمد مریدی چاپ شده است. معراج‌نامه از اشعار بسیار مشهور اوست.

رضا خراتی (خرادی)

پس از پازواری مشهورترین شاعر محلی مازندران است. اشعارش در شیوهٔ بیان تحت تأثیر امیر پازواری است. وی بین سال‌های ۱۱۵۰ تا ۱۲۲۰ق زندگی می‌کرده است[۸۹۱].

ادبیات شفاهی کودکان

بخشی از ادبیات شفاهی هر قوم و ملتی ویژهٔ کودکان است. این نوع ادبیات را بزرگسالان خلق کرده‌اند. اما بخش اصلی آن ــ به استثنای لالایی‌ها ــ با شرکت کودکان اجرا می‌شود. هدف اصلی ادبیات کودکان آموزش در زمینه‌های گوناگون، به‌ویژه

آموزش‌های زبانی، پرورش ذوقیات و نیز پرورش جسمی آنهاست[۸۹۲]. در این ادبیات نسبت به ادبیات شفاهی بزرگسالان زبان شکستهٔ گفتاری کاربرد بیشتری دارد. همچنین تعداد قابل توجهی واژه‌های نامشخص و بی‌معنی وجود دارد که صرفاً برای ایجاد نظم و هارمونی در جمله به‌کار می‌رود. این واژه‌ها معمولاً به صورت اتباع در جمله ظاهر می‌شود. مانند «اشی مشی»، «اتل متل». در ادبیات شفاهی کودکان ژانرهای مختلفی وجود دارد که بخشی از آنها با ادبیات شفاهی بزرگسالان مشترک است، مانند چیستان و افسانه؛ اما بخشی دیگر مختص کودکان است، مانند لالایی‌ها، ترانه‌های ناز و نوازش و مَتَل‌ها. انواع موجود در ادبیات شفاهی کودکان ارتباطی مستقیم با سن و سال کودک دارد. یعنی هریک از آنها متناسب با دورهٔ خاصی از رشد کودک است. در زیر انواع اختصاصی ادبیات شفاهی کودکان بیان می‌شوند.

لالایی‌ها

در فرهنگ‌ها در معنی «لالا» و شکل تحریف شدهٔ آن «لَله» معانی زیر نقل شده است: پیرمردی که خدمتکاری و مربی اطفال بزرگان را برعهده دارد، غلام، نوکر و خواجه[۸۹۳]. چنان‌که در *سمک عیار* پیرمردی که خدمتکار خاص مَه‌پری است لالا صالح نام دارد[۸۹۴]. و لالایی را آوازی معنی کرده‌اند که لالاها، دایگان و مادران برای خوابانیدن کودکان می‌خوانده‌اند. اما آنچه امروزه براساس متن‌های ثبت شدهٔ موجود می‌توان گفت این است که لالایی آوازی است که مادر با هدف آرامش دادن به کودک خود و خواب کردن او به صورت موزون، آهنگ‌دار و مقفی برای وی زمزمه می‌کند[۸۹۵]. لالایی‌ها از مصراع‌های کوتاهی با اوزان هجایی تشکیل شده که در موارد فراوانی قابل تطبیق با اوزان عروضی است، اما برخی پژوهشگران معتقدند آنها بر مبنای اوزان عروضی سروده شده است وزن آنها غالباً تکرار پایهٔ مفاعلین (در بیشتر موارد دو بار) است مانند لالالالا گُلم باشی / تسلای دلم باشی. گاهی هم به‌صورت دوبیتی کامل گفته می‌شود، مانند لالالالالالالالایی/به قربونت بره مامان الهی[۸۹۶]. البته وزن‌های دیگری نیز در لالایی‌ها به‌چشم می‌خورد که کاربرد کمتری دارد. موضوع مهم دیگر در لالایی‌ها موسیقی آنهاست. کارکرد اصلی موسیقی در لالایی‌ها، دلنشین کردن آنها و ایجاد آرامش روحی

برای کودک است. لالایی بدون موسیقی امکان انجام کارکرد اصلی خود را ندارد. امکان کارکرد فرعی موسیقی در لالایی‌ها، رفع نقایص وزنی آنها به هنگام خواندن است. در لالایی‌های مناطق مختلف ایران برخی عناصر مادی و معنوی با بسامد بالایی تکرار می‌شود. این عناصر به‌طور کلی عبارت است از انواع مختلف گل‌ها، گیاهان، حیوانات، ابزار و ادوات مربوط به شیوهٔ معیشت که با توجه به تفاوت‌های اقلیمی تا اندازه‌ای متنوع است. علاوه بر این، مفاهیم مذهبی و اعتقادی مانند خدا و کلام اللّه، و شخصیت‌هایی مانند پیامبر و ائمه، به‌ویژه حضرت علی(ع) و امام رضا(ع) و نیز شخصیت‌های خانوادگی مانند بابا، ننه، کاکا، عمو، عمه، خاله و اشیاء قیمتی مانند طلا و نقره را می‌توان نام برد[۸۹۷]. از لحاظ مضمون لالایی‌های ایرانی تنوع چندانی ندارد. مهم‌ترین مضامین آنها را می‌توان در چند محور دسته‌بندی کرد: بیان آرزوهای مادر برای فرزند، دعا برای سلامتی و طول عمر وی، ستایش کودک، گلایه از روزگار و بیان سختی‌های معیشت و در مواردی گلایه از دوری همسر و درعین‌حال دعا برای سلامتی وی.

بررسی دقیق لالایی نشان می‌دهد که آنچه بسیاری از پژوهشگران دربارهٔ شکایت‌های مادر از دست همسرش، بیداد شوهران، بی‌وفایی همسر، خیانت همسر و مواردی از این قبیل به تکرار نقل کرده‌اند، مبالغه‌آمیز است. از بررسی بیش از ۷۰ لالایی که در *ترانه‌های محلی فارس* چاپ شده است، مشخص شد که فقط در دو لالایی از پدر طفل به دلیل ازدواج مجدد و آوردن هوو شکایت شده است که این دو را نیز باید دو روایت از یک لالایی محسوب کرد. در هر دو روایت، لالایی به این صورت شروع می‌شود: لالالا گل زیره/ بابات رفته زنی گیره[۸۹۸]. روایت‌های مشابهی از همین لالایی در مناطق دیگر ایران نیز ضبط شده است[۸۹۹]. به‌هرحال این بن‌مایه در میان لالایی‌های ایرانی آن قدر بسامد ندارد که بتوان آنرا از مضامین عام لالایی‌های ایرانی محسوب کرد. در واقع آنچه به عنوان شِکوِهٔ مادر از پدر طفل یاد شده بیشتر نگرانی‌های او از دوری همسرش است که با تعابیر و مصراع‌هایی سرشار از عشق مانند «خدا همراش» یا «علی پشت و پناهش بو»[۹۰۰] یا «خدا پشت و پناهش باد»[۹۰۱] بر زبان می‌آورد. نکتهٔ دیگری که برداشت ما را تأیید می‌کند وجود لالایی‌های فراوانی است که طی آنها مادر به کودک خود، و در واقع به خودش، مژده آمدن پدر را می‌دهد[۹۰۲] یا لالایی‌هایی که با مهر و وفاداری از پدر

کودک یاد می‌کند. این وفاداری حتی پس از مرگ همسر نیز در لالایی‌ها دیده می‌شود. مثلاً در یک لالایی زنی پس از مرگ همسرش با اشاره به کودک شیرخوارهٔ خود می‌گوید: «مرا این یادگار از یار مونده». بنابراین برخلاف تصور این قبیل پژوهشگران یکی از مضامین لالایی عشق زن به همسرش است. بر اساس آنچه گفته شد و نیز با استناد بـه مـتن لالایی‌ها، باید این سروده‌ها را ساخته و پرداختهٔ زنان دانست کـه در ایـن بـاره همـهٔ پژوهشگران اتفاق نظر دارند. البته برخی از آنها افراط کرده‌اند و معتقدند که شعر لالایی‌ها برای کودکان نبوده است، بلکه کودک حکم سنگ صبور را داشته و لالایی‌ها در واقع حدیث نفس مادرها و دایه‌ها بوده است. البته تعدادی از لالایی‌ها این‌گونه اسـت، امـا بی‌تردید مخاطب بخش زیادی از لالایی‌ها، کودک است. زیرا مادر با کودک خود گفتگو می‌کند و هرچند می‌داند که او سخنش را نمی‌فهمد، همین قدر که احساس می‌کنـد کودک به او گوش می‌دهد کافی است. در برخی از لالایی‌ها، مادر کودک خود را از «لولوی صحرایی» می‌ترساند. این‌گونه موارد که تعدادشان کم نیست، نمی‌تواند «حدیث نفس» مادر باشد. در لالایی‌ها اشاره‌های فراوانی به مسائل اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی شده است مثلاً در یک لالایی کرمانی اشارهٔ صریحی به مبادلات اقتصادی میان مردم کرمان و هندوستان وجود دارد. در موارد معدودی نیز اشاره‌هایی به وضع سیاسی جامعه شده است. مثلاً در یک لالایی از «خراب شدن خانه» و تبدیل مساجد به ویرانه، و پر شدن «وطن از بیگانه» صحبت شده است. پژوهشگری که روایت‌هـایی از ایـن لالایـی را در اصفهان، سمنان و تهران ضبط کرده است، احتمال می‌دهد زمان سروده شدن آن مقارن با اشغال ایران به‌دست بیگانگان بوده است[۹۰۳].

ترانه‌های ناز و نوازش

این ترانه‌ها را معمولاً در مرحله‌ای از سن کودک برایش می‌خوانند که وی بتوانـد تا حدودی واکنش نشان دهد. اگر لالایی را عمدتاً مادران می‌خوانند، ترانه‌های نـاز و نوازش را علاوه بر مادر، پدر و سایر بستگان نیز می‌خوانند. مضمون این ترانه‌ها ستایش بی‌حد و حصر کودک به همراه ناز و نوازش فراوان اوست، به‌ویژه اگر دختر باشد شأن او را بسیار بالا می‌برند، مانند ترانه «این دخترم چه ناز داره/ چه زلفای دراز داره» کـه

روایت‌های متعددی از آن در گوشه و کنار ایران ثبت شده است[۹۰۴]. این ترانه‌ها از چند نظر با لالایی‌ها تفاوت دارد. اول از لحاظ کارکرد، که لالایی برای خواباندن کودک است، اما این ترانه‌ها زمان بیداری کودک برایش خوانده می‌شود تا او را بیشتر به جنب‌وجوش آورده و شاد کند. دوم، ریتم این ترانه‌ها برخلاف لالایی‌ها تند است و همین ریتم کودک را تحت تأثیر قرار می‌دهد و باعث می‌شود که وی با تکان دادن دست و پای خود در اجرای آن تا حدودی مشارکت کند. سرانجام اینکه ترانه‌های ناز و نوازش از لحاظ جنسیتی کاملاً از هم دیگر متمایزند[۹۰۵]. این ترانه‌ها از تاریخی طولانی برخوردار است. قدیمی‌ترین نمونه‌ای را که از آنها در دست داریم روحی انارجانی بیش از ۴۰۰ سال پیش ضبط کرده است[۹۰۶].

ترانه ـ بازی

این گونهٔ ادبی مربوط به کودکان دو ساله به بالاتر است. یعنی زمانی که کودک زبان باز کرده است[۹۰۷]. ویژگی بارز این ترانه‌ها که با نوعی بازی همراه است، مشارکت فعال کودک است. این گونه بازی‌ها یا به‌صورت دو نفره یا به شکل دسته‌جمعی اجرا می‌شود. در حالت دو نفره پدر، مادر یا یکی از بستگان به همراه کودک آنرا انجام می‌دهد. از نمونهٔ اول می‌توان به «لی لی لی لی حوضک» و از نمونهٔ دوم به «اَتَل مَتَل توت مَثَل» اشاره کرد. بازی‌های دیگری نیز وجود دارد که با هدف آموزش‌های مختلفی مانند آشنایی با مفاهیم مذهبی و اسامی ائمه(ع)، عددآموزی، آشنایی با حیوانات یا برخی دیگر از مفاهیم مورد نیاز کودک اجرا می‌شود. هریک از این بازی‌ها ادبیات نسبتاً گسترده‌ای به همراه دارد. مثلاً در عددآموزی، مادر ضمن آنکه دست می‌زند و از کودک می‌خواهد که گفته‌های او را تکرار کند، چنین می‌خواند: «بیا یک، بیا یک، بیا یک یاری دارم، بیا دو، بیا دو، بیا دوست می‌دارم»[۹۰۸]. وی به این ترتیب و متناسب با سن کودک و میزان یادگیری او اعداد را به وی آموزش می‌دهد. او در هر روز اعداد بیشتری را در ضمن اشعار خود بیان می‌کند. یا برای آشنایی کودک با مفاهیم مذهبی روایت‌های ساده‌ای از شعر «صلوات‌نامه» را که تقریباً نوعی «مسمط المختصر» است برای وی می‌خواند. در این شعر کودک با نام قرآن، برخی از انبیا و نیز ۱۲ امام، به ترتیب امامت آنها، و مفهوم

«صلوات» آشنا می‌شود. بازی‌های «خاله خاله جون»، «کلاغ پر» و ... با اهداف آموزشی دیگری به همراه کودک اجرا می‌شود[۹۰۹]. همان‌گونه‌که مشخص است وجه تمایز این بازی‌ها نسبت به بازی‌ها نوجوانان و بزرگ‌ترها، ادبیات نسبتاً وسیع آنهاست. به همین دلیل، اصطلاح «ترانه ـ بازی» را برای آنها به کار گرفته‌ایم. این بازی‌ها هرچند کودک را سرگرم می‌کند، به‌واسطهٔ ادبیاتی که به همراه دارد، جنبهٔ آموزشی آنها اهمیت بیشتری دارد. از همین زاویه باید گفت که ترانه ـ بازی‌ها در سه سطح متفاوت بر کودک تأثیر می‌گذارد. آنها ضمن آنکه از لحاظ صورت‌شناسی تحلیل دقیقی از شکل آوایی کلمه ارائه می‌دهند، از لحاظ معناشناسی نیز مفهوم کلمه را مشخص می‌کنند. علاوه بر این از لحاظ ریخت‌شناسی هم تجسم ملموسی از مفهوم مناسبات میان شکل و معنی، به‌ویژه از طریق شعر، ارائه می‌کنند[۹۱۰].

مَتَل

نوع ویژه‌ای از افسانه‌های کودکان است که طی آن داستان کوتاه و ساده‌ای نقل می‌شود. در ویرایش جدید فهرست تیپ‌های افسانه‌های جهانی شماره‌های ۲٬۰۰۰ تا ۲٬۳۹۹ برای آنها در نظر گرفته شده و به گروه‌های فرعی زیر تقسیم شده است.

الف ـ افسانهٔ زنجیره‌ای که خود به گروه‌های فرعی‌تری شامل: افسانه‌هایی دربارهٔ اعداد، اشیاء یا جانوران (شماره‌های ۲٬۰۰۰ تا ۲٬۰۲۰)، افسانه‌هایی دربارهٔ مرگ (۲٬۰۲۱-۲٬۰۲۴)، دربارهٔ خوردن (۲٬۰۲۵-۲٬۰۲۸) و دربارهٔ سایر چیزها (۲٬۰۲۹-۲٬۰۷۵) تقسیم می‌شود. ب ـ افسانه‌هایی با موضوع کلک (۲٬۲۰۰-۲٬۲۹۹). ج ـ سایر افسانه‌های قالبی ۲٬۳۰۰-۲٬۳۹۹[۹۱۱]. ویژگی اصلی مَتَل‌ها تکرار مداوم جمله‌هایی قالبی است که اجزای این جمله‌ها در هر نوبت افزایش می‌یابند. چنین تکرارهایی زمینه‌ای را برای کودک فراهم می‌کند تا برخی مفاهیم و کلمات را به‌خوبی یاد بگیرد و ضمن لذت بردن از تکرار و تقلید با جمله‌سازی و وقف و وصل عبارت‌های زبان مادری آشنا شده و مهم‌تر آنکه در سپردن آنها به گنجینهٔ حافظه، عادت به نظم و ترتیب می‌کند[۹۱۲]. مَتَل‌های فارسی هم به نظم و هم به نثر روایت می‌شود. از نمونه‌های منظوم به «گنجشکک اشی مشی» و «یکی بود یکی نبود» و از نمونه‌های منثور به «کک به تنور» و «موش دم

بریده» اشاره کرد که از هر یک از آنها روایت‌های متعددی در ایران ثبت شده است[۹۱۳]. اگرچه مَتَل‌های ایرانی به‌صورت پراکنده در کتاب‌های مختلف چاپ شده است، تنها مجموعه‌ای که اختصاص به این‌گونه ادبی دارد کتاب *مَتَل‌ها و افسانه‌های ایرانی* تألیف سید احمد وکیلیان است.

پی‌نوشت

1. oral literature

2. folklore

3. Chadwick, I/11

۴. تفضلی، ۱۸-۱۹

۵. مؤذن، ۱۷

۶. نک: پراپ، *ریشه‌ها* ...، ریخت‌شناسی ...، سراسر هر دو کتاب

۷. نک: خالقی مطلق، *حماسه* ... ، ۲

8. Chadwick, vol. I-III

۹. ارجانی، ۱/۱، ۳/۴

۱۰. نک: ادامهٔ مقاله

۱۱. خلیقی، ۲۵

۱۲. مارتسولف، مقدمه بر قصه‌های مشدی ... ، ۱۴

۱۳.الول ساتن، قصه‌های مشدی، ۹۸،۱۳۰،۱۳۴،۱۶۱

۱۴. مصباحی‌پور، ۸۲

۱۵. داندس، (۲)/۳۰-۳۱

۱۶. زریری، ۱ به بعد، ۳۹۱، ۴۰۸

۱۷. خالقی مطلق، *حماسه*، ۶۹

۱۸. محجوب، *ادبیات* ...، ۵۹۷

۱۹. میهن‌دوست، کله فریاد، ۱۱۶

۲۰. همایونی، *ترانه‌های محلی* ...، ۲۵۸

۲۱. اسدی، ۳۵۲

۲۲. نیکوکار، ۱۴۲

۲۳. مؤید محسنی، ۶۴۰

۲۴. طباطبایی، *لسان‌الحق*، ۴۸

۲۵. *طراز* ...، گ ۲۲-۲۴؛ محجوب، همانجا

۲۶. کالوینو، ۵۰

۲۷. خزاعی، *زیباترین*...، ۱۲۱-۱۲۵

۲۸. نادری، نمونه‌هایی از ...، ۱۳۷-۱۳۸

۲۹. جعفری (قنواتی)، *قصه‌ها*...، ۱۳۴-۱۳۹

۳۰. نک: ادامهٔ مقاله

۳۱. ارجانی، *سمک عیار*، ۷۴/۱ ، ۲۱۴، ۳۰۳/۲

۳۲. همان، ۲۵۷/۱ ، ۲۳۶، ۳۶۴

۳۳. همان، ۲۰۶/۱، ۳۴۷، ۵۱۸، ۱۴۵/۲-۱۴۶

۳۴. همان، ۵۷۶/۱،۲۴۹، ۱۵۸/۲

۳۵. همان، ۷۴/۱،۸۵، ۲۶۵/۲، ۱۲۹/۳

۳۶. خانلری، *شهر* ...، ۹۱

۳۷. *قصهٔ حسین کرد* ...، ۲۵۱ ، ۲۸۳

۳۸. همان، ۲۶۰ ، ۳۴۵

۳۹. همان، ۲۱۹، ۲۶۴ ، ۲۸۷ ، ۳۱۰

۴۰. همان، ۱۵۶، ۲۱۳، ۲۶۵

۴۱. بیغمی، *فیروزشاه‌نامه*، ۴۰۹، ۴۱۸، ۴۴۸

۴۲. ارجانی، *سمک عیار*، ۲۸۵/۱، ۶۳/۲، ۹۴

۴۳. *قصهٔ حمزه*، ۴۵۸، ۴۸۴

۴۴. همان، ۳۳۷، ۳۶۶، ۳۷۵

۴۵. صفا، مقدمه بر ...، ۱۶/۱

۴۶. قیصری، ۱۸

۴۷. قنبری عدیوی، ۲۳-۳۲

۴۸. صفا، یادداشتها ...، ۷۷۲/۲

۴۹. ناصح، *شعر غم*، ۴۳

۵۰. میرصادقی، ۲۸۵

۵۱. سیپک، ۵

۵۲. تودورف، ۸۹-۹۰
۵۳. انجوی، *جشنها*...، ۶۵/۱-۷۰
۵۴. همو، بازیهای ...، جاهای مختلف
۵۵. همو، *گذری* ...، ۶۲-۶۳
۵۶. نادری، *شوقات*، ۴
57. Chadwick, I/441;
محجوب، مقدمه بر ...، ۲۱
۵۸. بتلهایم ۱۵؛ جعفری (قنواتی)، «بررسی...»، ۱۳۹
۵۹. آموزگار، *زبان*...، ۳۲۴
۶۰. همان، ۳۲۵
۶۱. هارت، ۲۱
۶۲. همو، ۴۳
۶۳. مکال، ۳۷
۶۴. همو، ۴۵-۴۶
۶۵. آموزگار، همان، ۳۲۶
۶۶. شایگان، ۲۱/۱
۶۷. آموزگار، همان، ۳۲۷
۶۸. همو، «جادو...»، ۳۳
۶۹. دستخواه، ۱۰۵۱/۲
۷۰. *یسنا*، ۸/۱
۷۱. اوستا، ۷۳۷
۷۲. *وندیداد*، ۸۸۶-۸۸۷
۷۳. بندهش، ۱۱۵
۷۴. دوستخواه، ۹۸۸/۲
۷۵. فردوسی، ۳۷/۱
۷۶. *مینوی خرد*، ۴۵
۷۷. دورانت، ۱۹۷/(۱)۱-۱۹۸
۷۸. بهار، محمدتقی، *سبک شناسی*، ۶۱/۱
۷۹. تفضلی، ۱۳
80. Chadwick, I/499
81. ibid
۸۲. زرشناس، ۷
۸۳. بویس، *تاریخ کیش زرتشت*، ۷۴۶/۳
۸۴. تفضلی، ۱۳
۸۵. کتاب پنجم دینکرد، ۸۸
۸۶. همانجا
۸۷. مسعودی، ۲۲۵/۱
۸۸. انجوی، *گل به صنوبر* ...، ۸۶/(۲)۱-۱۹۱
۸۹. نرشخی، ۶۶
۹۰. پراپ، *ریشه‌ها*، ۱۹۷
۹۱. همانجا
۹۲. همیلتون، ۱۹
۹۳. کلیله و دمنه، ۲۹-۳۶
۹۴. *داستان‌های بیدپای*، ۴۰-۴۹
۹۵. ثعالبی، ۴۷
۹۶. فردوسی، ۳۶۱/۷-۳۷۳
۹۷. *فرائدالسلوک*، ۴۸۵-۵۱۲
۹۸. مارتسولف، *قصه‌های مشدی*، ۹۴
۹۹. ارجانی، *سمک عیار*، ۹/۱
۱۰۰. *کلیات* ...، ۱۱-۱۵
۱۰۱. عزیز و نگار، ۲۶
۱۰۲. خزاعی، *افسانهٔ شعرها*، ۱۷
۱۰۳. همان، ۲۱۳ به بعد
۱۰۴. آورده‌اند که ...، ۱۲۷
۱۰۵. جعفری (قنواتی)، *دو روایت* ...، ۶۵
۱۰۶. مطابق با تیپ‌های 465 و 465A در فهرست آرنه تامپسون نک:
Aarne, 248-250
۱۰۷. نادری، *شوقات*، ۶۱-۷۲
۱۰۸. همایونی، *ترانه‌های*...، ۸۹
۱۰۹. نک: بهروزی، ۱۵۰-۱۵۱
۱۱۰. همو، ۱۰۱-۱۰۲
۱۱۱. سعیدی، سهراب، ۳۰، ۳۳، ۹۹؛ قنبری عدیوی، *گفت و لفت*، ۶۰، ۶۲، ۶۷؛ امام، ۱۱۳، ۱۳۱
۱۱۲. عمرانی، ۴۸، ۸۴، ۱۰۵
۱۱۳. *دوبیتیها* ...، ۳۵/۲، ۹۳، ۱۹۸
۱۱۴. مید، ۱۲۸
۱۱۵. علی، ۱۸۷
۱۱۶. تسیجر، ۵۲-۵۳
۱۱۷. نک: دریکن، اکثر افسانه‌ها
۱۱۸. انجوی، *قصه‌ها*...، ۱/۱-۷؛ جعفری (قنواتی)، روایتهای...، ۱۳۹-۱۴۸

۱۱۹. مید، ۱۳۰
۱۲۰. علی، ۲۲۸-۲۲۹
۱۲۱. بارنز، ۲۲/۲-۳۱
۱۲۲. ابن‌خلدون، ۲۴۵/۱
۱۲۳. همو، ۲۲۷/۱-۲۲۸
۱۲۴. نظامی گنجوی، *لیلی و مجنون*، ۵۲۱
۱۲۵. حتّی، ۱۱۵/۱
۱۲۶. فاخوری، ۱۲۶-۱۲۷
۱۲۷. مید، ۱۲۳
۱۲۸. دریکن، ۷۸-۹۱
۱۲۹. ارداز، ۱۲۵-۱۳۲
۱۳۰. دریکن، ۱۰۲
۱۳۱. همو، ۲۹۵
۱۳۲. ارداز، ۲۶۶
۱۳۳. پارکر، ۱۶۱-۱۸۵
۱۳۴. تسیجر، ۶۰
۱۳۵. فردوسی، ۲۹/۱-۳۱
۱۳۶. همو، ۴۳/۱-۴۴
۱۳۷. فوجی‌موتو، ۱۸۵
۱۳۸. شمیسا، *انواع*...، ۱۹
۱۳۹. شفیعی، «انواع...»، ۹۷-۹۸
۱۴۰. تودورف، ۱۵۵-۱۵۶
۱۴۱. شفیعی، همان، ۹۷
۱۴۲. شمیسا، همان، ۳۸-۳۹
۱۴۳. خانلری، «انواع ...»، ۴۷۴
۱۴۴. همانجا
۱۴۵. نک: رزمجو، سراسر اثر
۱۴۶. قویم، ۱۰
۱۴۷. نک: صفا، *تاریخ ادبیات*...، ۲۹۸/(۱)۳
۱۴۸. رزمجو، ۲۳
۱۴۹. همو، ۳۵؛ تهانوی، ۶۶۷/۱
۱۵۰. پورنامداریان، ۱۱۴
۱۵۱. نک: دنبالهٔ مقاله
۱۵۲. نک: شمیسا، *انواع*، سراسر اثر
153. Wellek, 244-245
۱۵۴. زرین‌کوب، *جست‌وجو* ...، ۲۹۶-۲۹۸
۱۵۵. همو، *پله پله* ...، ۲۵۱-۲۵۲
۱۵۶. گراوند، ۳۸۵
۱۵۷. منصوری، ۴۶۸-۴۶۹
۱۵۸. شمیسا، همان، ۲۱
۱۵۹. شفیعی، «انواع»، ۱۰۴
۱۶۰. سیپک، ۱۱
۱۶۱. داندس، ۱۷/(۱)
۱۶۲. بهار، مهرداد، پژوهشی در...، ۳۷۳-۳۷۴
۱۶۳. بلوکباشی، *در فرهنگ*...، ۱۷۲
۱۶۴. اسراری، *ژانرهای خرد فولکلور* (عنوان کتاب)
۱۶۵. میرصادقی، ۲۱؛
Cuddon, 270-271
۱۶۶. میرصادقی، همانجا
۱۶۷. بروئین، ۲۹ به بعد؛ براهنی، ۴۰
۱۶۸. فوشه کور، ۵۹۱
۱۶۹. همو، ۵۹۶
۱۷۰. همو، ۵۹۳
۱۷۱. محمد بن منور، ۶۳-۶۸
۱۷۲. دهستانی، ۶۸۳
۱۷۳. میرصادقی، ۴۷
۱۷۴. محجوب، *ادبیات*، ۵۰
۱۷۵. نک: ادامهٔ مقاله
۱۷۶. محجوب، همان، ۱۲۸-۱۲۹
۱۷۷. همان، ۱۲۹-۱۳۲
۱۷۸. همان، ۱۱۶-۱۱۷
۱۷۹. براهنی، ۴۰-۴۸
۱۸۰. میرصادقی، ۵۶-۵۷
۱۸۱. همو، ۱۲۰-۱۴۲؛ نک: ادامهٔ مقاله
۱۸۲. امیدسالار، ۲۶-۳۹
۱۸۳. همو، ۳۴-۳۵
۱۸۴. بلوکباشی، همان، ۱۷۲
۱۸۵. اسماعیلی، مقدمه بر *حاتم‌نامه*، ۱۲-۱۳
۱۸۶. همان، ۱۳
۱۸۷. رحمانی، *افسانه‌های دری*...، ۴۱
188. Asrari, 214
۱۸۹. برای اطلاع بیشتر نک: *دانشنامهٔ فرهنگ مردم*/

ایران، «افسانه»

۱۹۰. همانجا

۱۹۱. همانجا

۱۹۲. پلووسکی، ۱۶۳-۱۶۹، ۲۲۹-۲۳۸

۱۹۳. *دانشنامهٔ فرهنگ مردم ایران*، «افسانه»

194. *Encyclopedia Folklore...*, 219

۱۹۵. ابن‌الندیم، ۵۴۰

۱۹۶. نظامی گنجوی، *هفت پیکر*، ۷۶۶، ۷۸۷، ۷۹۷، ۸۰۸، ۸۲۰

۱۹۷. *هزار و یک شب*، جاهای مختلف

۱۹۸. پراپ، *ریخت‌شناسی...*، ۲۵

۱۹۹. نک: خدیش، *ریخت‌شناسی...*، ۲۴-۲۶

۲۰۰. نک: مارتسولف، *طبقه‌بندی ...*

201. Thompson, *The Types...*

۲۰۲. پراپ، ریخت‌شناسی، ۳۴-۳۶

۲۰۳. مارتسولف، *طبقه‌بندی*، ۱۰

۲۰۴. نک: پراپ، *ریخت‌شناسی*، ۱۶ به بعد

205. Dundes, 206-215

206. id, 11

۲۰۷. اسکولز، ۱۰۲

۲۰۸. دلاشوا، ۱۶

۲۰۹. خدیش، *ریخت‌شناسی*، ۷۰-۷۵

۲۱۰. همان، ۸۱-۱۶۴

۲۱۱. پزشکیان، ۲۲-۲۳

212. Cuddon, 258; *Encyclopedia Folklore*, 201; پراپ، *ریشه‌ها*، ۱۸

۲۱۳. پراپ، *ریشه‌ها*، ۱۸۶-۲۰۳

۲۱۴. همان، ۱۳۷

۲۱۵. خدیش، همان، ۳۰

۲۱۶. آسابرگر، ۱۰۲

۲۱۷. میهن‌دوست، سمندر چل گیس، سراسر اثر

۲۱۸. نک: همایونی، افسانه‌ها ...، ۳۲-۳۹

۲۱۹. انجوی، *قصه‌های ایرانی*، ۳۶/۲-۴۵

۲۲۰. کاشفی، انوار سهیلی، ۹

۲۲۱. تقوی، ۷۹

۲۲۲. همو، ۷۹

۲۲۳. برتلس، ۷۰

۲۲۴. نک: میهن‌دوست، *اوسنه‌های عاشقی*، ۷۷-۷۸

۲۲۵. نک: *آورده‌اند که ...*، ۱۷۰-۱۷۱

۲۲۶. نک: بیهقی، حسینعلی، ۱۹۵

۲۲۷. میهن‌دوست، همانجا

۲۲۸. نک: رحمانیان، ۲۲۹-۲۳۳

۲۲۹. نک: خزاعی، *افسانهٔ شعرها*، جاهای مختلف

۲۳۰. خاوری، ۳۹۷-۴۳۱

۲۳۱. یادداشت مؤلف

232. Asrari, 232-233

۲۳۳. زرین‌کوب، «دربارهٔ ...»، سراسر اثر

۲۳۴. نک: الول ساتن، *توپوزقلی میرزا*، ۲۵۷-۲۵۹؛ خزاعی، *افسانه‌های خراسان*، ۳۱۱/۱۰-۳۱۲

235. Asrari, 203

۲۳۶. نک: امینی، *سی افسانه*، ۱۵۹-۱۶۳؛ کوهی کرمانی، ۱۲۷-۱۳۱

۲۳۷. نک: *دانشنامهٔ فرهنگ مردم ایران*، «افسانه»

۲۳۸. سیپک، ۸۳

۲۳۹. دهخدا، ذیل لطیف و لطیفه

۲۴۰. رزمجو، ۱۹۶

۲۴۱. دهخدا، ذیل لطیفه

۲۴۲. اخوت، ۱۵

243. Asrari, 203

۲۴۴. میرصادقی، ۲۳۳

۲۴۵. نک: بهزادی اندوهجردی، ۶۶۹-۶۷۳

۲۴۶. آرزو، ۱۷

۲۴۷. ابوحیان توحیدی، ۱۲۷/۱

۲۴۸. قاسمی، ۲۳۲

۲۴۹. باختین، ۴۸۷

۲۵۰. رحمانی، *افسانه‌های مردم فارسی‌زبان*، ۹۶-۹۷

۲۵۱. وهمن، ۷۵۶

۲۵۲. محجوب، *ادبیات*، ۱۱۶-۱۱۷، ۱۳۲؛ خانلری، مقدمه بر *سمک ...*، ۹؛

۲۵۳. نک: میرصادقی، سراسر اثر

۲۵۴. بالایی، جاهای مختلف

۲۵۵. افشاری، ۱۵

۲۵۶. رهنما، ۲۱-۲۳
۲۵۷. هنوی، «رمانس‌های ...»، سراسر مقاله
۲۵۸. امیدسالار، سراسر مقاله؛ اسماعیلی بر، مقدمه بر *حاتم‌نامه*
۲۵۹. نک: رحمانی، *افسانه‌های مردم فارسی‌زبان*، ۹۷-۱۰۰
۲۶۰. حمیدیان، ۲۳؛ سیپک، ۹۰
۲۶۱. فرای، *صحیفه‌های زمینی*، ۳۰
۲۶۲. بیر، ۷
۲۶۳. هایت، ۱۱۷/۱
۲۶۴. نک: صفا، یادداشت‌ها و ملاحظات بر *داراب‌نامهٔ* ...، ۷۷۲-۷۷۳
۲۶۵. هایت، ۶۲۱/۲
۲۶۶. نک: ارجانی، *سمک عیار*، ۱۰۱/۴
۲۶۷. نک: بیغمی، *داراب‌نامه*، ۵۷۹/۱، ۹۵۲، ۳۰۴/۲، ۷۵۵
۲۶۸. باختین، ۱۴۵
۲۶۹. محجوب، *ادبیات*، ۱۵۴/۱-۱۵۵
۲۷۰. فرای، *تحلیل نقد*، ۲۲۶
۲۷۱. محجوب، *ادبیات*، ۱۴۷-۱۴۸
۲۷۲. هایت، ۲۷۵/۱-۲۷۶
۲۷۳. بیر، ۱۶
۲۷۴. خانلری، *شهر سمک*، ۵
۲۷۵. اسماعیلی، مقدمه بر *ابومسلم‌نامه*، ۱۲۴
۲۷۶. محجوب، همان، ۳۲۹
۲۷۷. اسماعیلی، مقدمه ابومسلم‌نامه، ۱۳۱
۲۷۸. نک: گیبار، ۱۶۱
۲۷۹. ارجانی، *سمک عیار*، ۶۰۰/۱
۲۸۰. نک: اسماعیلی، مقدمه بر ابومسلم‌نامه، ۱۳۱-۱۳۲
۲۸۱. نک: جعفری قنواتی، *دو روایت از سلیم جواهری*
۲۸۲. ارجانی، ۸۶/۲
۲۸۳. ابوطاهر طرسوسی، ۵۷۸/۱-۵۷۹
۲۸۴. کیا، ۱۷۰
۲۸۵. هنوی، «رمانس‌های»، ۱۶۰
۲۸۶. صفا، یادداشت‌ها و ملاحظات بر *داراب‌نامه*، ۲۶۸-۲۶۹
۲۸۷. بهزادی اندوهجردی، ۳۸۷
۲۸۸. همو، ۳۸۷
۲۸۹. چلیوف، ۷
۲۹۰. معین، ذیل اسطوره و اساطیر
۲۹۱. اسماعیل‌پور، مقدمه بر *ابومسلم‌نامه*، ۱۵
۲۹۲. بهار، مهرداد، *پژوهشی در اساطیر*، ۳۷۱
۲۹۳. الیاده، ۱۱
۲۹۴. اسماعیل‌پور، *اسطوره بیان* ...، ۱۴
۲۹۵. همان، ۱۶-۱۹
۲۹۶. داندس، (۱)/۱۶-۱۷
۲۹۷. بهار، مهرداد، همان، ۳۷۵
۲۹۸. اسماعیل‌پور، *اسطوره بیان*، ۲۳
۲۹۹. هینلز، ۲۰
۳۰۰. آموزگار، *تاریخ* ...، ۸-۹
۳۰۱. همان، ۹
۳۰۲. انجوی، *فردوسی‌نامه*، ۱/۳-۴۶
۳۰۳. آموزگار، تاریخ، ۱۳
۳۰۴. وارنر، ۲۶۰
۳۰۵. نک: هینلز، ۷۰-۸۱؛ آموزگار، *تاریخ*، ۱۵-۳۲
۳۰۶. اسماعیلی، مقدمه بر *ابومسلم‌نامه*، ۱۲۴
۳۰۷. جعفریان، ۱۹
۳۰۸. ابن‌جوزی، *القصاص* ...، ۷۰
۳۰۹. النسا/۱۶۳/۴، هود/۱۲۱/۱۱، یوسف/۱۱۱/۱۲
۳۱۰. یوسف/۳/۱۲
۳۱۱. محبتی، مقدمه بر ...، ۱۸
۳۱۲. نک: تقوی، ۱۵-۱۶
۳۱۳. رحمانی، افسانه‌های مردم فارسی زبان، ۸۸
۳۱۴. ابن‌جوزی، همان، ۸۳
۳۱۵. جعفریان، ۳۵-۳۷
۳۱۶. همو، ۵۶
۳۱۷. ابن‌جوزی، همان، ۱۱۹-۱۴۰
۳۱۸. جاحظ، ۹۳/۱
۳۱۹. ابن‌جوزی، همان، ۱۴۲
۳۲۰. ابن‌جوزی، *تلبیس ابلیس*، ۱۰۱-۱۰۳
۳۲۱. متز، ۳۸۷
۳۲۲. ابن‌کثیر، ۲۸۹/۱۱
۳۲۳. جعفریان، ۱۵۰
۳۲۴. رحمانی، *افسانه‌های مردم فارسی‌زبان*، ۹۳-۹۴
۳۲۵. اسماعیل‌پور، *سروده‌های روشنایی*، ۴۹

۳۲۶. جعفری، علی‌اکبر، ۵۹-۶۰
۳۲۷. معین، ۱۷۹/۲
۳۲۸. عمادی، ۵-۱۴
۳۲۹. اسماعیل‌پور، *سروده‌های روشنایی*، ۱۱۱
۳۳۰. همان، ۱۱۲-۱۱۳
۳۳۱. *تاریخ سیستان*، ۳۷
۳۳۲. تفضلی، ۱۹۰
۳۳۳. خانلری، وزن شعر فارسی، ۴۵-۵۵
۳۳۴. همان، ۷۴-۷۵
۳۳۵. همان، ۲۲۷-۳۱۰
۳۳۶. اسماعیل‌پور، *سروده‌های روشنایی*، ۱۴۱
۳۳۷. *تاریخ سیستان*، ۹۵
۳۳۸. بهار، محمدتقی، *بهار و ...*، ۱۰۱/۱-۱۰۲
۳۳۹. قمی، ۷۹
۳۴۰. *مجمل‌التواریخ و...*، ۵۵
۳۴۱. بهار، محمدتقی، همان، ۱۰۵/۱
۳۴۲. قمی، ۷۷
۳۴۳. رجایی بخارایی، «بیست و دو، بیست و سه»
۳۴۴. ابن‌قتیبه، طبقات‌الشعراء، ۲۲۰
۳۴۵. طبری، ۱۹۲/۲-۱۹۳
۳۴۶. جاحظ، ۱۹۰/۱
۳۴۷. ابوالفرج اصفهانی، الاغانی، ۵۶/۱۷
۳۴۸. *تاریخ سیستان*، ۹۵-۹۶
۳۴۹. قزوینی، محمد، ۱ن/۱۱۱-۱۱۵؛ *تاریخ سیستان*، ۹۵-۹۷
۳۵۰. طبری، ۴۳/۷-۴۴؛ نک: قزوینی، محمد، ۱۱۶/۱-۱۱۹
۳۵۱. نرشخی، ۵۶؛ نک: زرین‌کوب، «سرود اهل ...»، ۲۸۹
۳۵۲. رجایی بخارایی، «بیست و سه، بیست و چهارشنبه»
۳۵۳. بهار، محمدتقی، *بهار و*، ۱۰۵/۱
۳۵۴. همان، ۳۱/۱-۳۲
۳۵۵. همان، ۱۲۹/۱
۳۵۶. شمس قیس رازی، ۱۱۲-۱۱۴
۳۵۷. شمیسا، *شاهدبازی* ...، ۲۷
۳۵۸. دولتشاه، ۲۶-۲۷
۳۵۹. احمد پناهی، *ترانه و ترانه‌سرایی* ...، ۵۱
۳۶۰. شمیسا، *سیر رباعی*، ۲۳
۳۶۱. همایی، ۴۵
۳۶۲. نصیری جامی، ۴۷
۳۶۳. ناصح، *شعر نگار*، ۷۹
۳۶۴. همو، *شعر دلبر*، ۹۷
۳۶۵. همایونی، *ترانه‌های محلی* ...، ۲۵۲
۳۶۶. بهار، محمدتقی، همان، ۱۳۲/۱
۳۶۷. طباطبایی، لسان‌الحق، ۹۲
۳۶۸. از دوبیتی‌های نگارنده که در ماهشهر سروده و ثبت کرده است
۳۶۹. همایونی، همان، ۲۳۶
۳۷۰. ناصح، *شعر دلبر*، ۲۰۳
۳۷۱. نصیری جامی، ۶۱
۳۷۲. شعور، «ریشه‌های نمود ...»، ۱۹۴
۳۷۳. مؤید محسنی، ۶۲۱، ۶۲۹
۳۷۴. همایونی، همان، ۳۰۰
۳۷۵. مهین‌دوست، *کله فرهاد*، ۱۴۸
۳۷۶. مؤید محسنی، ۶۵۰
۳۷۷. فرخی سیستانی، ۱۸۴
۳۷۸. شمیسا، *شاهدبازی*، ۱۶۳-۱۷۰
۳۷۹. همایونی، همان، ۲۹۶
۳۸۰. مؤید محسنی، ۶۳۱
۳۸۱. عنصرالمعالی کیکاووس، ۸۴
۳۸۲. بیهقی، ابوالفضل، ۳۲۹-۳۳۰
۳۸۳. برای اطلاع بیشتر، نک: دهقانی، ۹۲-۹۶
۳۸۴. یوسفی، *فرخی سیستانی*...، ۴۵۲
۳۸۵. همایونی، همان، ۱۰۵-۱۲۱
۳۸۶. احمد پناهی، *ترانه و ترانه‌سرایی*، ۳۲۰-۳۴۴
۳۸۷. نک: امامی، ۲۰
۳۸۸. نرشخی، ۳۲-۳۳
۳۸۹. بیرونی، *الآثار* ...، ۳۶۳
۳۹۰. اطلاعات بیشتر را نک: امامی، جاهای مختلف
391. Asrari, 77
392. id, 76
۳۹۳. طه حسین، ۱۵۷-۱۵۸
۳۹۴. همایونی، همان، ۳۸۶-۳۸۸
۳۹۵. نک: درویشی، ۸۴-۸۹

۳۹۶. امانف، ۱۲۷

۳۹۷. همو، ۱۲۶-۱۲۷؛ نیز نک: میهن‌دوست، *کله فریاد*، ۱۶

۳۹۸. جاوید، ۲۸

۳۹۹. خیام، ۱۱۴

۴۰۰. *عین‌القضات*، ۴۰۹؛ نک: ظفری، ۱۷۶، در این کتاب مصادیق متعدد از این شعرها آمده است

۴۰۱. دهخدا، زیر واژهٔ هجو

۴۰۲. حلبی، ۳۴-۳۸

۴۰۳. راوندی، ۱۶۱

۴۰۴. ژوکوفسکی، ۷۰، ۷۸

۴۰۵. هدایت، صادق، *فرهنگ* ...، ۱۶۵

۴۰۶. همو، ۱۶۶-۱۶۸

۴۰۷. خانلری، *وزن شعر فارسی*، ۶۹-۷۳

۴۰۸. همان، ۵۴

۴۰۹. همان، ۷۳

۴۱۰. همان، ۶۵-۶۷

۴۱۱. طبیب‌زاده، ۳۴

۴۱۲. وحیدیان کامکار، جاهای مختلف؛ طبیب‌زاده، همانجا

۴۱۳. بهار، محمدتقی، *بهار و*، ۴۰/۲-۴۱

۴۱۴. شکورزاده، ۴۱۹-۴۲۱

۴۱۵. ادیب طوسی، ۵۵-۵۷

۴۱۶. طایراف، ۱۴۹-۱۵۱

۴۱۷. همو، ۱۳۱-۱۳۲

۴۱۸. بهار، محمدتقی، همان، ۳۳/۱

۴۱۹. زرین‌کوب، شعر *بی‌دروغ* ...، ۱۰۸-۱۰۹

۴۲۰. نک: طبیب‌زاده، جاهای مختلف

۴۲۱. بیضایی، ۲۲-۲۳

۴۲۲. همو، ۲۹

۴۲۳. صادقی، ۲۷۹

۴۲۴. *اوستا*، ۴۲۲، ۴۴۷

۴۲۵. هرودت، ۱۳۵

۴۲۶. نک: *اوستا*، ۲۹۷-۳۲۲

۴۲۷. همان، ۳۳۴-۳۳۵

۴۲۸. همان، ۳۳۷

۴۲۹. همان، ۳۴۲

۴۳۰. همان، ۳۴۳

۴۳۱. فردوسی، ۱۶/۷-۱۷

۴۳۲. افلاکی، ۷۹۵-۷۹۶، ۸۶۹-۸۷۰، ۷۴۸.

۴۳۳. فرهادی، ۲۵-۲۶

۴۳۴. یادداشت مؤلف

۴۳۵. دانه‌ای است گیاهی مانند نخود و عدس که پختهٔ آن خوراک انسان‌هاست و خام آنرا به احشام دهند ضمناً مصرف طبی نیز دارد

۴۳۶. یادداشت مؤلف

437. Bezenjan

438. Anjerok

439. Kahre

۴۴۰. یادداشت مؤلف

۴۴۱. نک: کیندرمن، ۲۵/۴-۴۶

۴۴۲. نک: ادامهٔ مقاله

۴۴۳. «اگر باران نبارد»، ۲۱۳-۲۱۴

۴۴۴. نادری، «مراسم ...»، ۱۵۶-۱۵۷

۴۴۵. فقیری، گوشه‌هایی از ...، ۶۵-۶۸

۴۴۶. سیدی، ۱۰۵-۱۰۷

۴۴۷. یادداشت مؤلف

۴۴۸. فرسیو، ۱۴-۱۶

۴۴۹. درویشی، «آیین خنیاگری و ...»، ۲۸۱؛ نصری اشرفی، *خنیاگران* ...، ۱۸

۴۵۰. یادداشت مؤلف

۴۵۱. بشرا، ۲۱-۲۳

۴۵۲. شهاب کومله‌ای، ۴۹

۴۵۳. شریعت‌زاده، ۴۵۳

۴۵۴. همو، ۴۱۵

۴۵۵. وکیلیان، «پیک‌های ...»، ۲۳۹

۴۵۶. نصری اشرفی، خنیاگران، ۱۰۸

۴۵۷. شریعت‌زاده، همان، ۴۵۵-۴۵۶

۴۵۸. بشرا، ۳۴

۴۵۹. بشرا، ۲۸-۳۱

۴۶۰. سادات اشکوری، «نوروزی‌خوانی ...»، ۲-۴

۴۶۱. شریعت‌زاده، ۴۵۳

۴۶۲. نصری اشرفی، *خنیاگران*، ۷۸

۴۶۳. بشرا، ۳۲

۴۶۴. میرابوالقاسمی، ۱۴۸-۱۵۰
۴۶۵. بشرا، ۳۴
۴۶۶. شریعت‌زاده، ۴۵۶
۴۶۷. همو، ۴۱۶
۴۶۸. همو، ۳۳-۳۴
۴۶۹. روزی احمد، ۶۴
۴۷۰. همو، ۶۵ قس: با پذیرایی از نوروزی‌خوانان در برخی مناطق گیلان که پیش از این ذکر شد
471. Amanof, 28-30
۴۷۲. روزی احمد، ۸۰
۴۷۳. همو، ۷۰
۴۷۴. یادداشت مؤلف
۴۷۵. روزی احمد، ۸۱-۸۲
۴۷۶. یادداشت مؤلف
۴۷۷. عابدوف، ۳۴-۳۶
۴۷۸. روزی احمد، سراسر اثر؛ انجوی، *جشنها* ...، ۱۸۵/۱
۴۷۹. میرزازاده، ۱۰۹-۱۱۳
۴۸۰. یادداشت مؤلف
۴۸۱. احمد پناهی، *ترانه‌های دختران* ...، ۲۵۹-۲۶۰
۴۸۲. فقیری، *نوروز در فارس*، ۵۱-۵۲
۴۸۳. همایونی، ۳۶۳-۳۶۴
۴۸۴. جعفری قنواتی، «نوروز و ادبیات شفاهی»، سراسر مقاله
۴۸۵. نک: عابدوف، ۳۸-۳۹؛ نیز نک: رحمانی، *افسانه‌های مردم فارسی‌زبان*
۴۸۶. رزمجو، ۵۱
۴۸۷. جعفری قنواتی، «نوروز و ادبیات شفاهی»، سراسر مقاله
۴۸۸. نصری اشرفی، *خنیاگران*، ۱۰۸-۱۱۲
۴۸۹. مستوفی، ۳۵۵/۱
۴۹۰. بلوکباشی، *نوروز و* ...، ۳۷
۴۹۱. مستوفی، ۳۵۵/۱
۴۹۲. هدایت، صادق، *فرهنگ*، ۱۲۲
۴۹۳. شهری، ۷۷/۴
۴۹۴. همو، ۱۱۳/۴-۱۱۴
۴۹۵. بلوکباشی، همان، ۳۸
۴۹۶. همان، ۳۹
۴۹۷. هنری، ۱۵۳
۴۹۸. همو، ۱۵۶
۴۹۹. شاملو، ۲۴۴/۱
۵۰۰. بهار، مهرداد، جستاری چند ...، ۲۲۴-۲۲۶
۵۰۱. رضی، ۲۰۱-۲۰۲
۵۰۲. شهری، ۱۱۱/۴-۱۱۳
۵۰۳. بیرونی، *الآثار*، ۳۴۲
۵۰۴. گردیزی، ۲۴۵
۵۰۵. مسعودی، ۵۵۴/۱
۵۰۶. قزوینی، زکریا، ۷۹
۵۰۷. انجوی، *جشنها*، ۱۱۳/۱-۱۳۱ و ۱۳۹/۲-۱۷۲
۵۰۸. انجوی، همان، ۱۰۷/۱-۱۱۲
۵۰۹. همان، ۱۰۹/۱
۵۱۰. مستوفی، ۳۵۵/۲
۵۱۱. شهری، ۷۵/۴-۷۶
۵۱۲. بلوکباشی، *نوروز*، ۳۸
۵۱۳. شهری، ۷۶/۴
۵۱۴. کراسنو ولسکایا، ۲۱۹؛ انجوی، همان، ۱۶۹/۱-۱۷۲؛ بشرا، ۴۸-۵۲
۵۱۵. یادداشت مؤلف
۵۱۶. عسکری خانقاه، ۲۸-۳۳
۵۱۷. دانای علمی، ۳۵-۳۶
۵۱۸. فروه‌وشی، ۶۵-۶۶
۵۱۹. یادداشت مؤلف
۵۲۰. همانجا، ۴۰
۵۲۱. حسن‌زاده، *افسانهٔ زندگان*، ۸۸۶/۲ و ۸۹۴
۵۲۲. بلوکباشی، نوروز، ۴۰
۵۲۳. سادات اشکوری، «نوروزخوانی در گیلان»، سراسر مقاله
۵۲۴. بشرا، ۵۵
۵۲۵. همو، ۵۶
۵۲۶. انجوی، *جشنها*، ۱۷۳/۱-۱۸۴، ۲۰۱-۲۰۳؛ بشرا، ۵۶-۵۹؛ شهاب کومله‌ای، ۴۱-۴۶
۵۲۷. بشرا، ۵۴
۵۲۸. شهاب کومله‌ای، ۴۲-۴۶
۵۲۹. قزوینی، محمد، «میر نوروزی»، ۱۳-۱۶

۵۳۰. همو، «شاهدی دیگر»، ۵۷-۶۱
۵۳۱. فره‌وشی، ۱۰۸-۱۱۳
۵۳۲. بلوکباشی، *فرهنگ عامه*، ۱۲۰-۱۲۱
۵۳۳. حقیق، ۳۲۱-۳۲۲
۵۳۴. احمدی، سیف‌الله، ۲۰
535. Rābačare
۵۳۶. بشرا، ۴۲؛ دانای علمی، ۳۷-۳۸
۵۳۷. بشرا، ۴۴
۵۳۸. پاینده، ۱۳۰
۵۳۹. یادداشت مؤلف
۵۴۰. عروس کوسه
۵۴۱. کوسه سفید کوسه سیاه، انجوی، *جشنها*، ۱۳۹/۲، ۱۵۵
۵۴۲. همان، ۱۱۳/۱
۵۴۳. سلیمی، ۹۹
۵۴۴. انجوی، همان، ۱۴۰/۲
۵۴۵. مسعودی، ۵۵۴/۱
۵۴۶. بیرونی، *التفهیم*، ۲۵۶
۵۴۷. همو، *الآثار*، ۳۴۲
۵۴۸. گردیزی، ۲۴۵
۵۴۹. قزوینی، زکریا، ۷۹
۵۵۰. دمشقی، ۴۷۴
۵۵۱. بیرونی، *الآثار*، ۳۴۲
۵۵۲. متز، ۱۶۴/۲
۵۵۳. انجوی، *جشنها*، ۱۴۱/۲
۵۵۴. سلیمی، ۱۰۵
۵۵۵. انجوی، همان، ۱۴۳/۲-۱۴۴
۵۵۶. همان، ۱۵۱/۲
۵۵۷. سلیمی، ۱۱۳
۵۵۸. انجوی، همان، ۲۶۷/۲-۲۶۸
۵۵۹. همان، ۱۵۱/۲
۵۶۰. همان، ۱۱۶/۱
۵۶۱. همان، ۱۳۹/۲
۵۶۲. همان، ۱۵۵/۲
۵۶۳. سلیمی، ۱۱۷
۵۶۴. قره‌داغی، ۹۵
۵۶۵. انجوی، همان، ۱۵۲/۲
۵۶۶. همان، جاهای مختلف
۵۶۷. همان، ۱۱۸/۱
۵۶۸. فریزر، ۳۴۸-۳۵۲
۵۶۹. همو، ۳۵۳
۵۷۰. همو، ۶۸۵-۶۸۶
۵۷۱. وکیلیان، *رمضان در فرهنگ مردم*، ۲۰۳-۲۰۷
۵۷۲. نظری داشلی‌برون، ۵۹۸
۵۷۳. وکیلیان، همان، ۲۰۷
۵۷۴. همان، ۲۰۹
۵۷۵. همان، ۲۱۱
۵۷۶. شکورزاده، ۳۷۷-۳۸۱
۵۷۷. مؤید محسنی، ۷۹۷-۳۰۰
۵۷۸. وکیلیان، همان، ۲۱۳
۵۷۹. همان، ۲۱۴-۲۱۵
۵۸۰. روزی احمد، ۲۲-۲۳
۵۸۱. نک: وکیلیان، همان، ۲۱۰
۵۸۲. همان، ۱۱۷-۱۲۰
۵۸۳. یارشاطر، ۱۲۷-۱۳۵
۵۸۴. بلوکباشی، «تعزیه خوانی»، ۶۷۵
۵۸۵. میرشکرایی، ۵-۱۲
۵۸۶. مسکوب، ۸۱-۹۷
۵۸۷. ابن‌اثیر، ۵۰۹۱/۱۲
۵۸۸. بلوکباشی، «تعزیه خوانی»، سراسر مقاله
۵۸۹. محجوب، ادبیات، ۱۲۸۱/۲
۵۹۰. همان، ۱۲۷۳/۲
۵۹۱. همو، «نمایش کهن ...»، ۹
۵۹۲. همانجا
۵۹۳. دلاواله، ۱۰۰-۱۰۲
۵۹۴. تاورنیه، ۴۱۲-۴۱۶
۵۹۵. نک: چلکووسکی، *تعزیه، آیین ...*، ۳۳۸
۵۹۶. همانجا
۵۹۷. محجوب، *ادبیات*، ۱۲۷۷/۲
۵۹۸. همایونی، *تعزیه در ایران*، ۷۶
۵۹۹. نک: ممنون، «پیدایش ...»
۶۰۰. بلوکباشی، همانجا

۶۰۱. نیبور، ۱۸۸-۱۹۱
۶۰۲. نک: چلکووسکی، *تعزیه، آیین*، ۳۳۹
۶۰۳. فرانکلین، ۶۹-۷۴
۶۰۴. شهیدی، ۲۶۲
۶۰۵. همانجا
۶۰۶. نک: همایونی، «چرا تعزیه‌خوانی ...»، ۲۰۶-۲۲۰
۶۰۷. بلوکباشی، همانجا
۶۰۸. تنکابنی، ۳۳
۶۰۹. همو، ۸۵
۶۱۰. همو، ۳۴
۶۱۱. همایونی، *تعزیه در ایران*، ۶۲-۶۴
۶۱۲. همان، ۶۶
۶۱۳. تنکابنی، ۳۹
۶۱۴. سیپک، ۱۰۷؛ شهیدی، سراسر اثر
۶۱۵. الول ساتن، «منابع...»، ۵۶۴
۶۱۶. شهیدی، ۵۶۴
۶۱۷. نصری اشرفی، *تاریخ هنر*، ۶۰۶-۶۱۱
۶۱۸. همانجا
۶۱۹. همایونی، *تعزیه در ایران*، ۲۶۸-۲۸۳
۶۲۰. ملک‌پور، ۳۰-۴۳
۶۲۱. شهیدی، ۴۹۹-۵۲۹
۶۲۲. بلوکباشی، *تعزیه‌خوانی حدیث قدسی مصائب شهیدی*، ۵۰-۵۱
۶۲۳. هنوی، «صورخیال ...»، ۲۳۶
۶۲۴. همان، ۲۴۰-۲۴۱
۶۲۵. همایونی، *تعزیه در ایران*، ۱۸۳-۱۹۷
۶۲۶. یارشاطر، ۱۱۸
۶۲۷. بلوکباشی، تعزیه‌خوانی حدیث *قدسی مصائب*، ۶۵-۷۴
۶۲۸. خالقی، ۳۴۸/۱-۳۵۲
۶۲۹. همایونی، *تعزیه در ایران*، ۳۱۵-۳۲۰
۶۳۰. شهیدی، تعزیه و تعزیه‌خوانی، ۶۴۳-۶۶۹
۶۳۱. مظلوم‌زاده، *سیر تاریخی تعزیه* ...، ۱۹۹-۲۰۴
۶۳۲. دلاواله، ۱۲۴-۱۲۶
۶۳۳. شاردن، ۴۱۲
۶۳۴. مستوفی، ۲۹۵/۱
۶۳۵. رجایی زفره‌ای، ۱۸۹-۱۹۴
۶۳۶. وکیلیان، *رمضان در فرهنگ مردم*، ۸۶؛ نیز: یادداشت مؤلف
۶۳۷. یادداشت مؤلف
۶۳۸. رجایی زفره‌ای، ۱۹۴
۶۳۹. یادداشت مؤلف
۶۴۰. قیم، ۱۳۸
۶۴۱. صفا، «اشاره ...»، ۴۶۳
۶۴۲. بویس، «گوسان پارتی ...»، ۲۹ به بعد
۶۴۳. ابن‌هشام، ۲۷۵-۲۷۷، ۳۴۶
۶۴۴. «مقدمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری»، ص ۳۹-۴۰
۶۴۵. قزوینی رازی، عبدالجلیل، ۶۷
۶۴۶. اسکندربیک، ۲۹۳/۱-۲۹۵
۶۴۷. نصرآبادی، ۲۰۷، ۴۳۵، ۴۶۲، ۵۷۲
۶۴۸. سام میرزا، ۱۳۸-۱۴۱، ۳۶۷۰، ۳۱۰
۶۴۹. فخرالزمانی، ۲۹۳، ۵۹۸
۶۵۰. محجوب، *ادبیات*، ۱۰۹۶/۲
۶۵۱. جاوید، *مناقب* ...، ۱۰۵ به بعد
۶۵۲. کریمی، «نقالی و نقالان سنندج»، سراسر مقاله
۶۵۳. بهکیش، ۳۰
۶۵۴. یادداشت مؤلف
۶۵۵. نک: ملک‌پور، ۵۳؛ جعفری (قنواتی)، «تئاتر گوشه‌هایی از هنر نقالی»، ۱۰۷-۱۲۷
۶۵۶. بیضایی، ۷۴
۶۵۷. همو ۷۷؛ خلج، ۶۱
۶۵۸. غریب‌پور، ۵۵
۶۵۹. بیضایی، ۷۴-۷۵
۶۶۰. غریب‌پور، ۵۶
۶۶۱. مقدمهٔ ناشر ...، ۵/۲۹
۶۶۲. «نبی‌اللّه ...»، ۱۷/۱۵
۶۶۳. اردلان، سراسر اثر
۶۶۴. قزوینی رازی، عبدالجلیل، ۴۰۲
۶۶۵. ابن‌اثیر، ۵۰۹۱/۱۲
۶۶۶. چلکووسکی، «روضة‌الشهدا ...»، ۱۰۱
۶۶۷. محجوب، *ادبیات*، ۱۲۳۴/۲
۶۶۸. *روضة‌الشهدا*، ۱۴

۶۶۹. کمپفر، ۱۷۹
۶۷۰. محجوب، همان، ۱۲۳۵/۲
۶۷۱. مستوفی، ۲۷۵/۱؛ محجوب، همان، ۱۲۳۲/۲؛ بیضایی، ۷۵
۶۷۲. یوسفی، «چاووش»، ۵
۶۷۳. همانجا
۶۷۴. طباطبایی اردکانی، محمود، ۴۶۱-۴۶۲
۶۷۵. هاشمی، علیرضا، ۷۹
۶۷۶. عبدلی، ۵۰
۶۷۷. مظلوم‌زاده، «زیارت در ...»، ۴۸
۶۷۸. افشاری، *آیین قلندری*، ۳۱۸
۶۷۹. طباطبایی اردکانی، محمود، ۴۶۱؛ یادداشت مؤلف
۶۸۰. عناصری، ۱۵۹
۶۸۱. هاشمی، علیرضا، ۹۰-۹۲
۶۸۲. عناصری، ۱۶۸-۱۶۹؛ هاشمی، علیرضا، ۱۰۹-۱۱۲
۶۸۳. افشاری، آیین قلندری، ۳۳۰
۶۸۴. جهانبگلو، ۷-۸
۶۸۵. انجوی، بازیهای ...، ۱۴
۶۸۶. مؤید محسنی، ۱۵۶
۶۸۷. بلوکباشی، در *فرهنگ* ...، ۴۰۶-۴۰۷
۶۸۸. انجوی، *بازیهای*، سراسر کتاب
۶۸۹. همان، ۲۲-۲۳
۶۹۰. مؤید محسنی، ۱۵۶-۱۷۹
۶۹۱. احمدی، مرتضی، ۴۶-۵۰، ۱۲۳، ۱۳۶-۱۴۰
۶۹۲. رئیس‌نیا، ۸۷
۶۹۳. همو، ۸۹
۶۹۴. هاشم‌زاده، ۱۳
۶۹۵. نک: سفیدگر، ۱۳۸-۱۳۹
۶۹۶. درویشی، ۱۰۶
۶۹۷. سفیدگر، ۱۳۹-۱۴۰
۶۹۸. نک: کیانی، ۳۹۶
۶۹۹. رحمانی، *افسانه‌های دری*، ۵۶۱
۷۰۰. همو، *افسانه‌های مردم فارسی زبان*، ۷۱
۷۰۱. یادداشت مؤلف
۷۰۲. رئیس‌نیا، ۲۴۶، ۲۹۲
۷۰۳. سیپک، ۴۶
۷۰۴. رئیس‌نیا، ۳۴۳
۷۰۵. همو، ۱۷۰-۱۷۷، ۲۰۱-۲۰۴
۷۰۶. همو، ۹۶
۷۰۷. سفیدگر، ۱۴۲
۷۰۸. نک: بخش شاعران محلی در همین مقاله
۷۰۹. صفا، تاریخ ادبیات، ۱۵۲۶/۵
۷۱۰. نک: انجوی، قصه‌های ایرانی، ۱۹۳/۲، ۸۷/۳؛ سفیدگر، ۱۴۴-۱۵۰
۷۱۱. بوستان، ۵۳
۷۱۲. افتخاری، ۱۲
۷۱۳. بوستان، همانجا
۷۱۴. یادگاری، ۲۱
۷۱۵. همو، ۲۲
۷۱۶. آیدنلو، ۷۵
۷۱۷. نصرآبادی، ۴۳۵/۱
۷۱۸. اسکندربیک، ۲۹۵/۱
۷۱۹. نصرآبادی، ۲۰۷/۱
۷۲۰. همو، ۲۰۷/۱، جاهای مختلف
۷۲۱. امان‌اللّهی، ۱۲۶-۱۲۸
۷۲۲. جعفرزاده، ۴۰
۷۲۳. همانجا
۷۲۴. نک: ادامهٔ مقاله
۷۲۵. نک: موسوی‌نژاد، ۱۰۸-۱۲۰؛ امان‌اللّهی، ۱۲۶-۱۲۸
۷۲۶. روستایی، ۱۳۷-۱۳۸؛ مضطر، ۷۰-۹۱
۷۲۷. ارسطو، *فن شعر*، ۱۵۴
728. Chadwick, I/412
۷۲۹. نک: شمس قیس رازی، ۴۲۶؛ رادویانی، ۱۸۹؛ نیز: احمد پناهی، *ترانه و ترانه‌سرایی*، ۱۴۴
۷۳۰. بلوکباشی، در *فرهنگ* خود، ۱۸۰
۷۳۱. نک: دهخدا، ذیل چیستان
۷۳۲. شمس قیس رازی، ۴۲۷
۷۳۳. یوسفی، *یادداشتهایی در زمینهٔ* ...، ۱۱۲
۷۳۴. نوبان، ۲۶۸
۷۳۵. امام، ۷۳-۱۲۶
۷۳۶. طباطبایی اردکانی، محمود، ۶۱۴-۶۱۸
۷۳۷. قنبری، *گفت و لفت*، ۵۷

۷۳۸. سعیدی، سهراب، ۱۷
۷۳۹. کرزبر، ۲۰۳
۷۴۰. شعور، «ریشه‌های نمود»، ۲۶-۲۷
۷۴۱. تفضلی، ۲۵۳-۳۵۲
۷۴۲. همو، ۲۵۱
۷۴۳. فردوسی، ۲۴۷/۱-۲۵۰
۷۴۴. انجوی، گذری و نظری ...، ۶۲
۷۴۵. قنبری، گفت و لُفت، ۵۰-۵۱
۷۴۶. شرفکندی، ۸۲۲
۷۴۷. سعیدی، سهراب، ۱۷
۷۴۸. یادداشت مؤلف
۷۴۹. صوفی‌زاده، ۳۶
۷۵۰. فرخاریی، ۹۷۴
۷۵۱. رادویانی، ۱۸۹
۷۵۲. شمس قیس رازی، ۴۲۷
۷۵۳. ثعالبی، ۴۰۲
۷۵۴. حبیب‌اف، ۱۳
۷۵۵. شمس قیس رازی، ۴۲۷، یوسفی، *یادداشتهایی در زمینهٔ*، ۱۱۳
۷۵۶. شمس قیس رازی، ۴۲۷-۴۲۹
۷۵۷. واصفی، ۱۷۳/۱-۱۷۶
۷۵۸. امام، ۸۴، ۸۶، ۸۹، ۹۶، ۱۲۱
۷۵۹. سعیدی، سهراب، ۲۰، ۲۳، ۲۵، ۴۴، ۷۶
۷۶۰. حبیب‌اف، ۱۳
۷۶۱. صوفی‌زاده، ۳۸
۷۶۲. قنبری، *گفت و لفت*، ۵۷
۷۶۳. نک: حبیب‌اف، سراسر اثر
۷۶۴. شمس قیس رازی، ۴۳۰؛ یوسفی، یادداشتهایی در زمینهٔ، ۱۱۴
۷۶۵. همان، ۱۱۷؛ صفا، تاریخ ادبیات، ۱۹۳/۴-۱۹۴
۷۶۶. نصرآبادی، ۵۲۱؛ سام میرزا، ۲۲۸؛ علیشیر، ۳۴
۷۶۷. دولتشاه، ۴۱۳
۷۶۸. همو، ۴۱۳
۷۶۹. صفا، *تاریخ ادبیات*، ۱۹۴/۴
۷۷۰. یوسفی، *یادداشتهایی در زمینهٔ*، ۱۱۴-۱۱۵
۷۷۱. فردوسی، ۵۲۶/۷، بیت‌های ۷۴۶-۷۴۷، برای نمونه‌های دیگر نک: همو، ۵۲۷/۷ بیت‌های ۷۵۸-۷۵۹، ۷/۸ بیت‌های ۴۶-۴۷
۷۷۲. نک: ذوالفقاری، ۲۰-۲۴
۷۷۳. بهمنیار، ۲۱۹، جاهای مختلف
۷۷۴. ذوالفقاری، ۴۲/۱-۵۵
775. Asrari, 80
۷۷۶. عاکوب، ۳۷
۷۷۷. حمدالله مستوفی، ۶۷-۷۰، ۱۰۴، ۱۱۷-۱۲۰
۷۷۸. عاکوب، ۱۷۴-۲۲۵
۷۷۹. ذوالفقاری، ۵۹/۱
۷۸۰. باوند، جلیلی، سراسز اثرها
۷۸۱. هادیان، ۵۶
۷۸۲. نک: حمیدی، *ماشین‌نوشته‌ها* ...
۷۸۳. جلیلی، ۱۳، ۱۴
۷۸۴. هادیان، ۵۸
۷۸۵. مقدم، ۸۳
۷۸۶. شایسته‌فر، ۸۰
۷۸۷. فرزین، ۱۰۹؛ خسرونژاد، ۲۵؛ معطوفی، ۴۰۴-۴۰۷
۷۸۸. ستوده، ۲۹۳/۵
۷۸۹. جباری، ۶۷-۶۸
۷۹۰. معطوفی، ۴۱۲-۴۱۴
۷۹۱. شایسته‌فر، ۷۷
۷۹۲. همو، ۷۷
۷۹۳. آل احمد، ۱۰۳
۷۹۴. معطوفی، ۴۱۴
۷۹۵. فقیری، «سیری در ...»، ۱۱۳
۷۹۶. فرزین، ۱۲۴
۷۹۷. همو، ۵۶-۵۷
۷۹۸. یادداشت مؤلف
۷۹۹. فقیری، همان، ۱۰۹-۱۱۱
۸۰۰. همان، ۱۱۱
۸۰۱. یادداشت مؤلف
۸۰۲. فرزین، ۸۹-۹۰
۸۰۳. یادداشت مؤلف
۸۰۴. شفیعی، «راهها ...»، ۶۰
۸۰۵. مؤید ثابتی، ۹۶۲-۹۶۳

۸۰۶. گلچین معانی، ۲۸۳-۲۸۴
۸۰۷. همو ۲۸۶، ۳۳۳
۸۰۸. هاشمی، پریناز، ۱۰۴
۸۰۹. همو، ۱۲۴
۸۱۰. همو، ۷۵
۸۱۱. ستوده، ۴۳۳/۱-۴۳۴
۸۱۲. همان، ۴۷۳/۱
۸۱۳. گلریز، ۲۷۵، برای سایر نمونه‌ها، نک: همو، ۲۷۴-۲۸۱
۸۱۴. نک: جعفری قنواتی، *روایت‌های شفاهی* ...، سراسر اثر
۸۱۵. نصرآبادی، ۵۴۰، ۴۰۴
۸۱۶. گورگین، ۴۵
۸۱۷. سام میرزا، ۲۸۴
۸۱۸. همو، ۲۹۱
۸۱۹. سعیدی کیاسری، ۷۰
۸۲۰. *کنزالاسرار مازندرانی*، ۱۲۴/۱-۱۲۹
۸۲۱. نک: رئیس‌نیا، ۸۹
۸۲۲. انجوی، مردم و فردوسی، ۱۰-۱۳؛ زرین‌کوب، از کوچهٔ رندان، ۱۸-۲۰
۸۲۳. حبیبی، *محیا* ...، ۹۳-۱۰۰
۸۲۴. همایونی، *ترانه‌های محلی فارس*، ۲۱۷
۸۲۵. شعور، *ترانه‌های غرجستان*، ۴۲-۴۳
۸۲۶. نیستانی، ۸۰
۸۲۷. اسماعیل‌پور، «امیر پازواری ...»، ۲۷-۲۸ و ۳۰
۸۲۸. نیستانی، ۸۱
۸۲۹. هدایت، رضاقلی، ۶۸
۸۳۰. *کنزالاسرار مازندرانی*، ۵/۱
۸۳۱. نک: همان، جاهای مختلف
۸۳۲. سعیدی کیاسری، ۷۰
۸۳۳. *کنزالاسرار مازندرانی*، ۱۲۴/۱-۱۲۹
۸۳۴. همان، ۴۱۲/۲
۸۳۵. همان، ۴۱۶/۲
۸۳۶. همان، ۵۶۳/۲
۸۳۷. همان، ۲۰۵/۲
۸۳۸. همان، ۵۳۰/۲
۸۳۹. نیستانی، ۸۴-۸۵
۸۴۰. همو، ۸۶
۸۴۱. هومند، ۷۳-۷۴
۸۴۲. نیستانی، ۸۶
۸۴۳. زنگویی، ۵۰
۸۴۴. گورگین، ۱۵۷-۱۵۸
۸۴۵. رکن‌زادهٔ آدمیت، *فارس و جنگ* ...، ۷۵
۸۴۶. همو، *دانشمندان* و ...، ۲۲-۲۳
۸۴۷. زنگویی، ۵۷
۸۴۸. صفایی ملایری، ۴۷۲-۳۷۳
۸۴۹. زنگویی، ۵۷-۶۵
۸۵۰. جعفری قنواتی، *دو روایت از سلیم جواهری*
۸۵۱. زنگویی، ۶۶-۹۳
۸۵۲. همو، ۹۴
۸۵۳. طهوری، ۴۰
۸۵۴. حمیدی، «شناختی از ...»، ۱۹
۸۵۵. آتشی، ۲۶
۸۵۶. طهوری، ۴۰-۴۶
۸۵۷. همو، ۴۸
۸۵۸. حمیدی، همانجا
۸۵۹. آتشی، ۲۸
۸۶۰. یادداشت‌های مؤلف
۸۶۱. صغیری، ۲۴-۲۷
۸۶۲. طهوری، ۵۱
۸۶۳. این نکته را دوست پژوهشگرم مصطفی باباخانی که نسخهٔ *مشوش‌نامه* را تصحیح و آمادهٔ چاپ کرده است، به آگاهی نگارنده رساند
۸۶۴. بستکی، ۱
۸۶۵. حبیبی، دُر دریای ...، ۴۱
۸۶۶. همو، *محیا*، ۶۶
۸۶۷. اقتداری، ۲۸۸
۸۶۸. همو، ۹
۸۶۹. حبیبی، *محیا*، ۱۰۷-۱۰۹
۸۷۰. همان، ۱۱۳
۸۷۱. همان، ۱۱۲
۸۷۲. همان، ۱۸۴
۸۷۳. همان، ۱۸۹، ۲۱۶، ۲۲۸، ۲۳۰
۸۷۴. همان، ۱۶۴، ۲۰۵، ۱۸۱، ۱۹۷

۸۷۵. همان، ۸۸

۸۷۶. برای نمونه نـک: همـان، دوبیتـی‌هـای، ۸۶، ۹۴، ۹۷، ۱۱۸، ۱۲۲، ۱۸۱، ۱۸۳، ۱۸۴، ۱۸۶، ۱۹۲

۸۷۷. همایونی، *ترانه‌های محلی فارس*، ۲۵

۸۷۸. نک: حبیبی، محیا، ۱۲۱-۱۲۴

۸۷۹. همان، ۱۲۵-۱۳۰

۸۸۰. همان، ۲۰۱

۸۸۱. شعور، *ترانه‌های غرجستان*، ۴۲-۴۳

۸۸۲. حبیبی، محیا، ۱۳۲

۸۸۳. میهن‌دوست، کله‌فریاد، ۷۷

۸۸۴. حبیبی، *محیا*، ۱۲۶

۸۸۵. زنگویی، ۳۳۵-۳۳۶

۸۸۶. همو، ۳۳۴-۴۲۸؛ سیف‌زاده، ۱۳۶

۸۸۷. عبداللّهی، ۱۴۳

۸۸۸. سیف‌زاده، ۱۳۹

۸۸۹. همایونی، مقدمه بر *دوبیتی‌های باقر لارستانی*، ۱۷

۸۹۰. مریدی، ۶

۸۹۱. نک: هومند، *پژوهشی در زبان تبری*

892. Asrari, 272-273

۸۹۳. معین، ذیل لالا

۸۹۴. ارجانی، *سمک عیار*، ۴۰/۱

۸۹۵. انجوی، *گذری و نظری* ...، ۳۲-۳۳

۸۹۶. سرامی، ۵۴

۸۹۷. جمالی، ۳۰-۳۱

۸۹۸. همایونی، ترانه‌های محلی فارس، ۴۵، ۴۶

۸۹۹. طباطبایی، لسان‌الحق، ۱۶۱

۹۰۰. همایونی، ترانه‌های محلی فارسی، ۴۹، ۴۵

۹۰۱. طباطبایی، لسان‌الحق، ۱۶۵

۹۰۲. همایونی، *ترانه‌های محلی فارسی*، ۴۳، ۴۴

۹۰۳. ژوکوفسکی، ۱۲۷؛ جمالی، ۲۹-۳۰؛ انجوی، *گـذری و نظری*، ۳۲-۳۳

۹۰۴. انجوی، *گذری و نظری*، ۳۶-۳۸

۹۰۵. همایونی، *ترانه‌های محلی فارس*، ۵۶ به بعد؛ انجـوی، همان، ۳۴-۴۰

۹۰۶. روحی انارجانی، ۳-۶

۹۰۷. انجوی، گذری و نظری، ۴۱؛ قزل ایاغ، ۱۲۸

۹۰۸. قزل ایاغ، ۱۲۹

۹۰۹. مزرعتی، ۷۸، ۹۹

۹۱۰. پورطاهریان، ۱۱۹

911. Aarne, 1026ff

۹۱۲. انجوی، گذری و نظری، ۵۵

۹۱۳. نک: وکیلیان، *مَثَلها و افسانه‌های ایرانی*

کتابشناسی:

آتشی، منوچهر، مقدمه بر *ترانه‌های فایز*، به کوشش عبدالمجید زنگویی، تهران، ۱۳۸۲ ش.

آرزو، عبدالغفور، *سیاه‌سپیداندرون*، مشهد، ۱۳۷۷ ش.

آسابرگر، آرتور، *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*، ترجمهٔ محمدرضا لیراوی، تهران، ۱۳۸۰ ش.

آل‌احمد، جلال، «گذری به حاشیهٔ کویر»، *نامهٔ علوم اجتماعی*، تهران، ۱۳۷۴ ش، دورهٔ ۱، شم ۱.

آموزگار، ژاله، *تاریخ اساطیری ایران*، تهران، ۱۳۷۶ ش.

همو، «جادوی سخن در اساطیر ایران»، *بخارا*، تهران، ۱۳۸۲ش، شم ۳۲-۳۴.

همو، *زبان، فرهنگ و اسطوره*، تهران، ۱۳۸۶ش.

آورده‌اند که ... (مجموعهٔ داستانهای کهن ایرانی)، به کوشش ابوالفضل قاضی، تهران، ۱۳۷۹ش.

آیدنلو، سجاد، «پیشینهٔ مکتوب و چندصدسالهٔ برخی روایات مردمی ـ شفاهی *شاهنامه*»، *فرهنگ مردم*، تهران، ۱۳۸۷ش، س ۷، شم ۲۴، ۲۵.

«ابراهیم ده‌دشتی»، *مرشدان پرده‌خوان ایران*، به‌کوشش حمیدرضا اردلان، تهران، ۱۳۸۶ش.

ابن‌اثیر، علی، *الکامل*، ترجمهٔ حمیدرضا آژیر، تهران، ۱۳۸۳ش.

ابن‌جوزی، *تلبیس ابلیس*، ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگزلو، تهران، ۱۳۸۱ ش.

همو، *القصاص و المذکرین*، ترجمهٔ مهدی محبتی، تهران، ۱۳۸۶ ش.

ابن‌قتیبه، عبدالله، *طبقات الشعراء*، لیدن، ۱۹۰۲ م.

ابن‌کثیر، *البدایة و النهایة*، قاهره، ۱۳۵۸ ق.

ابن‌خلدون، *مقدمه*، ترجمهٔ محمد پروین‌گنابادی، تهران، ۱۳۵۲ش.

ابن النديم، محمد، *الفهرست*، به کوشش رضا تجدد، تهران، ۱۳۵۰ش.

ابن‌هشام، عبدالملک، *سیرت رسول الله*، ترجمهٔ رفیع‌الدین اسحاق بن محمد همدانی، به کوشش

اصغر مهدوی، تهران، ۱۳۵۹-۱۳۶۰ش.

ابوحیان توحیدی، علی، *البصائر و الذخائر*، به کوشش ابراهیم کیلانی، دمشق، ۱۹۶۴- ۱۹۶۶ م.

ابوطاهر طرسوسی / طرطوسی، *ابومسلم‌نامه*، به کوشش حسین اسماعیلی، تهران، ۱۳۸۰ ش.

ابوالفرج اصفهانی، *الاغانی*، بیروت، ۱۴۰۷ ق/ ۱۹۸۶ م.

احمدپناهی سمنانی، محمد، *ترانه و ترانه‌سرایی در ایران*، تهران، ۱۳۷۶ش.

همو، *ترانه‌های دختران حوا*، تهران، ۱۳۸۰ ش.

احمدی، سیف‌اللّه، «گذری بر آداب و آیین‌های نوروز در دستجرده گلپایگان» *نجوای فرهنگ*، تهران، ۱۳۸۷ ش، س ۳، شم ۱۰.

احمدی، مرتضی، *کهنه‌های همیشه نو*، تهران، ۱۳۸۰ش.

اخوت، احمد، *لطیفه‌ها از کجا می‌آیند؟*، تهران، ۱۳۸۴ ش.

ادیب طوسی، محمدامین، «ترانه‌های محلی»، *دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی تبریز*، تبریز، ۱۳۳۲ ش، شم ۲۶.

ارجانی، فرامرز، *سمک عیار*، به کوشش پرویز خانلری، تهران، ۱۳۸۵ش.

ارداز، ر. و آ. اُریتز، *اسطوره‌ها و افسانه‌های سرخ‌پوستان آمریکا*، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، ۱۳۷۸ش.

اردلان، حمیدرضا، *مرشدان پرده‌خوان*، تهران، ۱۳۸۶ ش.

ارسطو، *فن شعر*، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، ۱۳۵۳ش.

اسدی گوکی، محمدجواد، *فرهنگ عامیانهٔ گلباف*، کرمان، ۱۳۷۹ش.

اسکندربیک منشی، *عالم‌آرای عباسی*، به کوشش محمداسماعیل رضوانی، تهران، ۱۳۷۷ش.

اسکندرنامه، روایت فارسی کالیستنس دروغین، تحریر عبدالکافی بن ابی‌البرکات، به کوشش ایرج افشار، تهران، ۱۳۸۷ش.

اسکولز، رابرت، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، ۱۳۸۳ ش.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم، *اسطوره، بیان نمادین*، تهران، ۱۳۷۷ش.

همو، «امیر پازواری شاعر گنجینهٔ رازهای مازندران»، *آینده*، تهران، ۱۳۷۱ ش، س ۱۸، شم ۱- ۶.

همو، *سروده‌های روشنایی*، تهران، ۱۳۸۶ش.

همو، مقدمه بر *دانشنامهٔ اساطیر جهان* (نک: هم، وارنر).

اسماعیلی، حسین، مقدمه بر *ابومسلم‌نامه* (نک : هم ، ابوطاهر).

همو، مقدمه بر *حاتم‌نامه*، تهران، ۱۳۸۶ ش.

افتخاری، محمد، *موسیقی بلوچستان*، تهران، ۱۳۷۵ش.

افشاری، مهران و ابوطالب میرعابدینی، *آیین قلندری*، تهران، ۱۳۷۴ ش.

افلاکی، احمد، *مناقب‌العارفین*، به کوشش تحسین یازیچی، تهران، ۱۳۶۲ ش.

اقتداری، احمد، *کشتهٔ خویش*، تهران، ۱۳۵۶ ش.

«اگر باران نبارد»، *نامهٔ نور*، تهران، ۱۳۵۸ش، شم ۶ و ۷.

الیاده، م.، *افسانه و واقعیت*، ترجمهٔ نصرالله زنگویی، تهران، ۱۳۶۷ش.

الول ساتن، ل. پ.، *توپوزقلی میرزا*، به کوشش احمد وکیلیان و دیگران، تهران، ۱۳۸۶ ش.

همو، *قصه‌های مشدی گلین خانم*، به کوشش اولریش مارتسولف و دیگران، تهران، ۱۳۷۴ ش.

همو، «منابع ادبی تعزیه»، تعزیه *نیایش و نمایش در ایران*، به کوشش پ. چلکوفسکی، ترجمهٔ داوود حاتمی، تهران، ۱۳۶۷ ش.

امام (اهوازی)، محمدعلی، *چیستان‌نامهٔ دزفولی*، تهران، ۱۳۷۹ش.

امامی، نصرالله، *مرثیه‌سرایی در ایران*، اهواز، ۱۳۷۲ ش.

امان‌اللّهی، سکندر، *موسیقی در فرهنگ لرستان*، تهران، ۱۳۸۴ ش.

امانف، رجب، *رباعیات مردمی و رمزهای بدیعی*، برگردان از سیرلیک به فارسی رحمان رجبی، تهران، ۱۳۸۱ ش.

امیدسالار، محمود، «اصطلاحات فرهنگ مردم در زبان فارسی»، *آینده*، تهران، ۱۳۶۵ ش، س ۱۲، شم ۹ - ۱۰.

امینی، امیرقلی، *سی افسانه از افسانه‌های محلی اصفهان*، تهران، ۱۳۳۹ ش.

انجوی شیرازی، ابوالقاسم، *بازیهای نمایشی*، تهران، ۱۳۵۲ش.

همو، *تمثیل و مثل*، تهران، ۱۳۵۲ش.

همو، *جشنها و آداب و معتقدات زمستان*، تهران، ۱۳۷۹ش.

همو، *فردوسی‌نامه*، تهران، ج ۱، ۱۳۶۳ش، ج ۲، ۱۳۵۸ش.

همو، *قصه‌های ایرانی*، تهران، ۱۳۵۲ش.

همو، *گذری و نظری در فرهنگ مردم*، تهران، ۱۳۷۱ش.

همو، *گل به صنوبر چه کرد؟*، تهران، ۱۳۵۹ش.

اوستا، ترجمهٔ جلیل دوستخواه، تهران، ج ۱، ۱۳۷۴ش، ج ۲، ۱۳۷۰ش.

ایرانشاه بن ابی‌الخیر، *بهمن‌نامه*، به کوشش رحیم عفیفی، تهران، ۱۳۷۰ش.

باختین، میخاییل، تخیل مکالمه‌ای جستارهایی دربارهٔ رمان، ترجمهٔ رؤیا پورآذر، تهران، ۱۳۸۷ ش.

باذل مشهدی، محمدرفیع، *حملهٔ حیدری*، تهران، علمی.

بارنز، ه . ا. و ه . پ. بکر، *تاریخ اندیشهٔ اجتماعی*، ترجمهٔ جواد یوسفیان، تهران، ۱۳۷۱ش.

بالایی، کریستف، *پیدایش رمان فارسی*، ترجمهٔ مهوش قویمی و نسرین خطاط، تهران، ۱۳۷۷ ش.

باوند سوادکوهی، احمد، *ادبیات جاده‌ای*، آمل، ۱۳۸۴ ش.

بتلهایم، ب.، *کودکان به قصه نیاز دارند*، ترجمهٔ کمال بهروزکیا، تهران، ۱۳۸۴ش.

براهنی، رضا، *قصه‌نویسی*، تهران، ۱۳۶۲ش.

برتلس، ی. ا.، *نظامی شاعر بزرگ آذربایجان*، ترجمهٔ حسین محمدزادهٔ صدیق، تهران، ۱۳۵۵ ش.

بروئین، ج. ت. پ. دو.، «سبکهای سنتی»، *ادبیات داستانی در ایران‌زمین* (از سری مقالات دانشنامهٔ *ایرانیکا*)، ترجمهٔ پیمان متین، تهران، ۱۳۸۲ش.

برهانی، مهدی، «شعرهای دل‌پسند بیابان ـ نوردان»، *آینده*، تهران، ۱۳۶۶ ش، س ۱۳، شم ۶-۷.

بستکی، علی‌اکبر، *ادبیات محلی جهانگیریه*، تهران، ۱۳۶۳ ش.

بشرا، محمد و طاهر طاهری، *جشن‌ها و آیین‌های مردم گیلان* (آیین‌های نوروزی)، رشت، ۱۳۸۵ش.

بلوکباشی، علی، «تعزیه‌خوانی»، *دانشنامهٔ فرهنگ مردم*، به کوشش کاظم موسوی بجنوردی، تهران، ۱۳۹۳ ش، ج ۲.

همو، تعزیه‌خوانی حدیث قدسی مصائب در نمایش آیینی، تهران، ۱۳۸۳ ش.

همو، *در فرهنگ خود زیستن و به فرهنگهای دیگر نگریستن*، تهران، ۱۳۸۸ش.

همو، *فرهنگ عامه*، تهران، ۱۳۵۶ ش.

همو، *نوروز و جشن نوزایی آفرینش*، تهران، ۱۳۸۰ ش.

بندهش، ترجمهٔ مهرداد بهار، تهران، ۱۳۸۵ش.

بوستان، بهمن و محمدرضا درویشی، *هفت اورنگ*، تهران، ۱۳۷۰ش.

بویس، م.، *تاریخ کیش زرتشت*، ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده، تهران، ۱۳۷۵ ش.

همو، «گوسان پارتی و سنت نوازندگی در ایران»، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، *بررسی و تحقیق توس*

(مجموعهٔ مقالات)، به کوشش محسن باقرزاده، تهران، ۱۳۶۹ش.

بهار، محمدتقی، *بهار و ادب فارسی*، به کوشش محمد گلبن، تهران، ۱۳۵۱ش.

همو، *دیوان*، تهران، ۱۳۷۸ش.

همو، *سبک‌شناسی*، تهران، چاپخانهٔ خودکار.

بهار، مهرداد، *پژوهشی در اساطیر ایران*، تهران، ۱۳۸۱ش.

همو، *جستاری چند در فرهنگ ایران*، تهران، ۱۳۷۴ ش.

بهزادی اندوهجردی، حسین، *طنزپردازان ایران*، تهران، ۱۳۸۲ ش.

بهروزی، محمدجواد، *واگوشکها*، تهران، ۱۳۸۰ش.

بهمنیار، احمد، *داستان‌نامهٔ بهمنیاری*، به کوشش فریدون بهمنیار، تهران، ۱۳۶۱ ش.

بهکیش، علی، «شاهنامه‌خوانی به زبان گیلکی»، *گیله‌وا*، رشت، ۱۳۷۲ش، شم ۱۶، ۱۷.

بیر، گیلیان، *رمانس* (داستانهای عاشقانه، تاریخ و نقد)، ترجمهٔ سودابه دقیقی، تهران، ۱۳۸۲ ش.

بیرونی، ابوریحان، *الآثارالباقیه*، ترجمهٔ اکبر دانا سرشت، تهران، ۱۳۶۳ ش.

همو، *التفهیم*، به کوشش جلال‌الدین همایی، تهران، ۱۳۱۸ ش.

بیضایی، بهرام، *نمایش در ایران*، تهران، ۱۳۴۴ش.

بیغمی، محمد، *داراب‌نامه*، به کوشش ذبیح‌اللّه صفا، تهران، ۱۳۳۹ش.

همو، *فیروزشاه‌نامه*، به کوشش ایرج افشار و مهران افشاری، تهران، ۱۳۸۸ش.

بیهقی، حسینعلی، *چهل افسانهٔ خراسانی*، تهران، ۱۳۸۰ش.

بیهقی، علی، *تاریخ بیهق*، به کوشش احمد بهمنیار، تهران، ۱۳۶۱ش.

پارکر، ک. ل.، *افسانه‌های بومیان استرالیا*، ترجمهٔ پژمان طهرانیان و زوبین صالحی، تهران، ۱۳۸۳ش.

پاینده لنگرودی، محمود، *آیینها و باورداشتهای گیل و دیلم*، تهران، ۱۳۵۵ ش.

پراپ، و.، *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران، ۱۳۶۸ش.

همو، *ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان*، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران، ۱۳۷۱ش.

پزشکیان، محسن، *قصه‌های مردم کازرون*، به کوشش عبدالنبی سلامی، تهران، ۱۳۸۳ش.

پلووسکی، آ.، *دنیای قصه‌گویی*، ترجمهٔ محمدابراهیم اقلیدی، تهران، ۱۳۶۴ ش.

پورطاهریان، معصومه، «افسون بازیهای کلامی کهن»، *فرهنگ مردم*، تهران، ۱۳۸۸ ش، شم ۱۶.

پورنامداریان، تقی، *رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی*، تهران، ۱۳۶۴ش.

تاریخ سیستان، به کوشش محمدتقی بهار، تهران، ۱۳۱۴ش.

تاورنیه، ژان باتیست، *سفرنامه*، ترجمهٔ ابوتراب خسروی، تهران، ۱۳۶۳ ش.

تحفه، به کوشش محمدتقی دانش‌پژوه، تهران، ۱۳۴۱ش.

تسیجر، و.، *عربهای هور*، ترجمهٔ محمد جواهرکلام و عبدالحسین جواهری، تهران، ۱۳۸۰ش.

تفضلی، احمد، *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، به کوشش ژاله آموزگار، تهران، ۱۳۷۶ش.

تقوی، محمد، *حکایتهای حیوانات در ادب فارسی*، تهران، ۱۳۷۶ ش.

تنکابنی، میرزا محمد، *قصص‌العلما*، تهران، ۱۳۶۲ ش.

تودورُف، ت.، *منطق گفت‌وگویی میخاییل باختین*، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران، ۱۳۷۷ش.

تهانوی، محمد اعلی، *کشاف اصطلاحات الفنون*، به کوشش اشپرنگر، کلکته، ۱۸۶۲م.

ثعالبی مرغنی، حسین، *غرر اخبار ملوک الفرس و سیرهم*، به‌کوشش زُتنبرگ، پاریس، ۱۹۰۰م.

ثغری، عماد، *طوطی‌نامه* (*جواهر الاسمار*)، به کوشش شمس‌الدین آل‌احمد، تهران، ۱۳۸۵ش.

جاحظ ، عمرو، *البیان و التبیین*، به کوشش حسن افندی فاکهانی، قاهره، ۱۳۱۱ق.

جانب‌اللهی، سعید، رابطهٔ مکان‌گرایی و وفاق اجتماعی در آیین‌ها سوگواری محرم، تهران، ۱۳۷۸ش.

جاوید، هوشنگ، *آشنایی با موسیقی نواحی ایران*، تهران، ۱۳۸۶ش.

همو، *مناقب‌خوانی*، تهران، ۱۳۸۶ش.

جباری کلخوران، صداقت و محمدرضا خبیری، «بررسی سنگ‌نبشته‌های تاریخی در شهر یزد»، *کتاب ماه هنر*، تهران، ۱۳۸۹ ش، شم ۱۴۵.

جرفاذقانی، ناصح، *ترجمهٔ تاریخ یمینی*، به کوشش جعفر شعار، تهران، ۱۳۵۷ش.

جعفرزاده دستجردی، مصطفی، «زمستان در آیین‌ها و باورهای مردم دستجرده کهک قم»، *نجوای فرهنگ*، تهران، ۱۳۸۷ش، شم ۱۰.

جعفری، علی‌اکبر، «شعر در ایران کهن»، *انجمن فرهنگ ایران باستان*، تهران، ۱۳۴۶ش، س ۵، شم ۱.

جعفری (قنواتی)، محمد، «بررسی *افسانهٔ زندگان*»، *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، تهران، ۱۳۸۲ش، شم ۷۵، ۷۶.

همو، «تئاتر: گوشه‌هایی از هنر نقالی»، فصلنامهٔ هنر، تهران، ۱۳۸۷ ش، شم ۷۷.

همو، *دو روایت از سلیم جواهری*، تهران، ۱۳۸۷ ش.

همو، *روایتهای شفاهی هزارویک‌شب*، تهران، ۱۳۸۴ش.

همو، *قصه‌ها و افسانه‌هایی از گوشه‌وکنار ایران*، تهران، ۱۳۸۶ش.

همو، «نوروز و ادبیات شفاهی»، *کتاب ماه ادبیات*، تهران، ۱۳۸۷ ش، س ۱، شم ۱۲.

جعفریان، رسول، *قصه‌خوانان در تاریخ اسلام*، قم، ۱۳۷۸ ش.

جلیلی، جواد، *ادبیات جاده‌ای*، قم، ۱۳۸۲ ش.

جمالی، ابراهیم، *لالایی در فرهنگ مردم ایران*، تهران، ۱۳۸۷ ش.

جهانبگلو، امیرحسین، مقدمه بر *بازیهای نمایشی* انجوی شیرازی (هم).

چلکوفسکی، پ. *تعزیه آیین و نمایش در ایران*، ترجمهٔ داوود حاتمی، تهران، ۱۳۸۴ ش.

همو، «*روضة الشهدا* و هنرهای نمایشی در ایران»، *فصلنامهٔ تئاتر*، ویژهٔ پژوهشهای تئاتری، تهران، ۱۳۷۹ش، دورهٔ جدید، شم ۶، ۷، ۸، ۹.

چلیوف، مقدمه بر *جامع‌الحکایات*، دوشنبه، ۱۹۸۴ م.

حبیب‌اف، امیر بیگ، *چیستان*، ترجمهٔ منوچهر ستوده و فرشته مجیدی، تهران، ۱۳۸۹ش.

حبیبی، احمد، محیا شاعری از جنوب، شیراز، ۱۳۸۶ ش.

همو، *در دریای پارس*، قم، ۱۳۸۲ ش.

حتّی، فیلیپ، *تاریخ عرب*، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تبریز، ۱۳۴۴ش.

حسن‌زاده، علیرضا، *افسانهٔ زندگان*، تهران، ۱۳۸۱ ش.

حقیق، فضل‌اللّه، «آیین نوروزی و میرنوروزی»، *بررسیهای تاریخی*، تهران، ۱۳۴۸ ش، س ۴، شم ۱.

حلبی، علی‌اصغر، *طنز و طنزپردازی*، تهران،

حمداللّه مستوفی، *تاریخ گزیده*، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران، ۱۳۶۲ ش.

حمیدی، جعفر، *ماشین نوشته‌ها، شعرهای بلاگردان در باور رهنوردان بیدار*، تهران، ۱۳۸۱ ش.

همو، «شناختی از فایز»، *ترانه‌های فایز*، به کوشش عبدالمجید زنگویی، تهران، ۱۳۸۲ ش.

حمیدیان، سعید، *درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی*، تهران، ۱۳۷۲ ش.

خالقی، روح‌اللّه، *سرگذشت موسیقی ایران*، تهران، ۱۳۵۳ ش.

خالقی مطلق، جلال، «از *شاهنامه* تا *خداینامه*»، *عصر نو* (ما).

همو، *حماسه، پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی*، تهران، ۱۳۸۶ش.

خانلری، پرویز، «انواع و سبکهای ادبی»، *سخن*، تهران، ۱۳۵۱ش، شم ۵.

همو، *شهر سمک*، تهران، ۱۳۶۴ش.

همو، *وزن شعر فارسی*، تهران، ۱۳۵۴ش.

خاوری، محمدجواد، *قصه‌های هزاره‌های افغانستان*، به کوشش حامده خاوری، تهران، ۱۳۸۷ ش.

خدیش، پگاه، *ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی*، تهران، ۱۳۸۷ ش.

همو، «نظامهای رده‌بندی قصه‌های عامیانه»، *فصلنامهٔ فرهنگ مردم*، تهران، ۱۳۸۷ ش، س ۷، شم ۲۶.

خزاعی، حمیدرضا، *افسانهٔ شعرها*، مشهد، ۱۳۸۵ش.

همو، *افسانه‌های خراسان*، مشهد، ۱۳۷۹ش.

همو، *زیباترین افسانه‌ها (پریان)*، مشهد، ۱۳۸۳ش.

خسرونژاد، پدرام، «سنگ مزار از پنجرهٔ مردم‌شناسی هنر»، *کتاب ماه هنر*، تهران، ۱۳۷۷ ش، شم ۱.

خلج، منصور، *تاریخچهٔ نمایش در باختران*، ۱۳۶۴ش، رشدیه.

خلیقی، محمود، «فرهنگ عامه، خصوصیات، کنش و نقش آن»، *فرهنگ و زندگی*، تهران، ۱۳۵۶ش، شم ۲۵، ۲۶.

خیام نیشابوری، عمر، *رباعیات*، تهران، به کوشش محمدعلی فروغی، تهران، ۱۳۶۹ش.

داستانهای بیدپای (کلیله و دمنه)، ترجمهٔ محمد بن عبدالله بخاری، به کوشش پرویز خانلری و محمد روشن، تهران، ۱۳۶۱ش.

دانای علمی، عباس (جهانگیر)، *فرهنگ عامهٔ مردم تنکابن*، تهران، ۱۳۸۸ ش.

دانسدس، آ.، «ادب شفاهی»، ترجمهٔ پوهاند الهام، *دفولکلور اوادب دوه‌میاشتنی خپرونه*، کابل، ۱۳۵۳ش.

درویشی، محمدرضا، «آیین خنیاگری و نغمه‌های نوروزی»، *مجموعه مقالات نخستین همایش نوروز*، تهران، ۱۳۷۹ ش.

همو، *آیینه و آواز*، تهران، ۱۳۷۶ش.

دریکن، ا. و و. شنایدر، *زیباترین افسانه‌های جهان*، ترجمهٔ علی عبداللهی و سیامک گلشیری، تهران، ۱۳۸۳ش.

دلاشوا، م. لوفلر، *زبان رمزی افسانه‌ها*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، ۱۳۶۴ ش.

دلاواله، پیترو، *سفرنامه*، ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا، تهران، ۱۳۴۸ ش.

دمشقی، شمس‌الدین محمد، *نخبة‌الدهر*، ترجمهٔ حمید طبیبیان، تهران، ۱۳۵۷ ش.

دوبیتیهای عامیانهٔ بیرجندی، به کوشش محمدمهدی ناصح، مشهد، ۱۳۷۷ش.

دورانت، و.، *تاریخ تمدن* (مشرق‌زمین: گاهوارهٔ تمدن)، ترجمهٔ احمد آرام، تهران، ۱۳۴۳ش.

دو روایت از سلیم جواهری، به کوشش محمد جعفری (قنواتی)، تهران، ۱۳۸۷ش.

دوستخواه، جلیل، «یادداشتها»، *اوستا* (هم).

دولتشاه سمرقندی، *تذکرةالشعراء*، به کوشش ا. براون، لیدن، ۱۳۱۸ق.

دهخدا، علی‌اکبر، *لغت‌نامه*، تهران، ۱۳۷۲-۱۳۷۳ش.

دهستانی، حسین، فرج بعد از شدت، به کوشش اسماعیل حاکمی، تهران، ۱۳۶۳ش.

دهقانی، محمد، *وسوسهٔ عاشقی*، تهران، ۱۳۸۷ ش.

ذکاء، یحیی، «اشعار و اشیاء»، *هنر و مردم*، تهران، ۱۳۴۴ش، شم ۳۰.

همو، «اشعار و اشیاء (۳)»، همان، تهران، ۱۳۴۴-۱۳۴۵ش، شم ۴۱-۴۲.

راجی کرمانی، ملابمانعلی، *حملهٔ حیدری*، به کوشش یحیی طالبیان، کرمان، ۱۳۸۳ش.

رادویانی، محمد، *ترجمان‌البلاغة*، به کوشش احمد آتش، تهران، ۱۳۸۰ش.

راغب اصفهانی، حسین، *محاضرات‌الادباء*، بیروت، ۱۳۸۱ق/۱۹۶۱م.

راوندی، محمد، *راحةالصدور*، به کوشش محمد اقبال لاهوری، تهران، ۱۳۳۳ش.

رجایی بخارایی، احمدعلی، مقدمه بر *پلی میان شعر هجایی و عروضی فارسی*، تهران، ۱۳۵۳ش.

رجایی زفره‌ایی، محمدحسین، «سنگ‌زنی»، فصلنامهٔ *تئاتر*، تهران، ۱۳۷۸ش، دورهٔ جدید، شم ۲ و ۳.

رحمانی، روشن، *افسانه‌های دری*، تهران، ۱۳۷۴ش.

همو، *افسانه‌های مردم فارسی‌زبان*، تهران، ۱۳۸۰ش.

رحمانیان، داریوش، *افسانه‌های لری*، تهران، ۱۳۷۹ ش.

رضی، هاشم، *جشن‌های آب*، تهران، ۱۳۹۱ ش.

رکن‌زادهٔ آدمیت، محمدحسین، *دانشمندان و سرایان فارس*، تهران، ۱۳۳۶ ش.

همو، *فارس و جنگ بین‌الملل*، تهران، ۱۳۴۹ ش.

رزمجو، حسین، *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*، مشهد، ۱۳۷۰ش.

رنجبر، حسین و دیگران، *سرزمین و فرهنگ، مردم ایزدخواست*، شیراز، ۱۳۷۳ ش.

روحی انارجانی، *گویش آذری*، به کوشش و ترجمهٔ رحیم رضازاده ملک، تهران، ۱۳۵۲ش.

روزی احمد، «در جستجوی فولکلور ساکنان دیار رودکی»، *فصلنامهٔ رودکی*، دوشنبه، ۱۳۸۵ ش،

س ۷، شم ۱۳.

روستایی، محسن، «شاهنامهٔ فردوسی در ایلات و عشایر لرستان»، *فصلنامهٔ عشایری ذخایر انقلاب*، تهران، ۱۳۷۸ ش، شم ۲.

رهنما، هوشنگ، مقدمه و ترجمهٔ *صحیفه‌های زمینی* (نک : هم ، فرای).

رئیس‌نیا، رحیم، *کوراوغلو در افسانه و تاریخ*، تهران، ۱۳۷۷ش.

زرشناس، زهره، *میراث ادبی روایی در ایران باستان*، تهران، ۱۳۸۴ش.

زریری، عباس، *داستان رستم و سهراب*، به کوشش جلیل دوستخواه، تهران، ۱۳۶۹ش.

زرین‌کوب، عبدالحسین، *از کوچهٔ رندان*، تهران، ۱۳۴۹ ش.

همو، *بحر در کوزه*، تهران، ۱۳۶۶ق.

همو، *پله‌پله تا ملاقات خدا*، تهران، ۱۳۷۱ش.

همو، *جست‌وجو در تصوف ایران*، تهران، ۱۳۶۹ش.

همو، «دربارهٔ افسانه‌های عامیانه»، *سخن*، تهران، ۱۳۳۴ ش، شم ۴.

همو، «سرود اهل بخارا»، *یغما*، تهران، ۱۳۳۷ش، س ۱۱، شم ۷.

همو، *شعر بی‌دروغ شعر بی‌نقاب*، تهران، ۱۳۸۸ ش.

زنگویی، عبدالمجید، *شعر دشتی و دشتستان*، تهران، ۱۳۶۴ ش.

ژوکوفسکی، و.، *اشعار عامیانهٔ ایران* (در عصر قاجاری)، به کوشش عبدالحسین نوایی، تهران، ۱۳۸۲ش.

سادات اشکوری، کاظم، «نوروزی خوانی در گیلان»، *هنر و مردم*، تهران، ۱۳۵۴ ش، شم ۱۵۰.

سالاری، عبدالله، *فرهنگ مردم کوهپایهٔ ساوه*، تهران، ۱۳۷۹ش.

سام میرزا صفوی، *تحفهٔ سامی*، به کوشش رکن‌الدین همایون‌فرخ، تهران، علمی.

ستوده، منوچهر، *از آستارا تا استاراباد*، تهران، ۱۳۷۵ ش.

سرامی، قدمعلی، «جستاری در لالایی‌ها»، *پویش*، تهران، ۱۳۶۸ ش.

سجادی، صادق، *تاریخ برمکیان*، تهران، ۱۳۸۵ش.

سعیدی، سهراب، *چیستانهای هرمزگان*، قم، ۱۳۸۷ش.

سعیدی، مصطفی و احمد هاشمی، *طومار شاهنامهٔ فردوسی*، تهران، ۱۳۸۱ش.

سعیدی کیاسری، هادی، «شعر العجم پازواری»، *شعر*، تهران، ۱۳۷۲ ش. س ۱، شم ۱.

سفیدگر شهانقی، حمید، «نگاهی به هنر و ادبیات عاشیقهای آذربایجان»، *گوهران*، تهران، ۱۳۸۲ش، س ۱، شم ۱.

سلیمی، هاشم، *زمستان در فرهنگ مردم کرد*، تهران، ۱۳۹۱ ش.

سیار، میرعبدالله، *تأثیر فرهنگ مردم در شعر نیمایوشیج*، به کوشش عباس قزوانچاهی، تهران، ۱۳۷۶ ش.

سیپک، ی.، *ادبیات فولکلور ایران*، ترجمهٔ محمد اخگری، تهران، ۱۳۸۴ش.

سیدی، مهدی و دیگران، *زورآباد جام*، مشهد، ۱۳۷۳ ش.

سیف‌زاده، محمد، *پیشینهٔ تاریخی موسیقی لرستان*، خرم‌آباد، ۱۳۷۷ ش.

شاردن، ژ.، *سفرنامه*، ترجمهٔ محمد عباسی، تهران، ۱۳۳۵ش.

شاملو، احمد، *کتاب کوچه* (حرف آ)، تهران، ۱۳۵۷ ش.

شایسته‌فر، مهناز، «تزیینات کتیبه‌ای سنگ قبرهای شیخ صفی و تطبیق آن با نهارخوران گرگان»، *کتاب ماه هنر*، تهران، ۱۳۸۸ش، شم ۱۳۴.

شایگان، داریوش، *ادیان و مکتبهای فلسفی هند*، تهران، ۱۳۴۶ش.

شرفکندی، عبدالرحمان، *فرهنگ کردی ـ فارسی*، تهران، ۱۳۶۹ش.

شریعت‌زاده، علی‌اصغر، *فرهنگ مردم شاهرود*، تهران، ۱۳۷۱ ش.

شعور، اسدالله، *ترانه‌های غرجستان*، تهران، ۱۳۸۲ ش.

همو، «ریشه‌های نمود ادب شفاهی چیستان در فرهنگ اوستایی»، *نامهٔ پژوهشگاه*، تهران، ۱۳۸۲ ش، شم ۲.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، «انواع ادبی و شعر فارسی»، *خرد و کوشش*، تهران، ۱۳۵۲ش.

همو، «راههای انتشار یک شعر، در قدیم»، *بخارا*، تهران، ۱۳۸۳ش، س ۶، شم ۵.

شکورزاده، ابراهیم، *ترانه‌های روستایی خراسان*، تهران، ۱۳۳۸ش.

شمس قیس رازی، محمد، *المعجم*، به کوشش محمد قزوینی و محمدتقی مدرس رضوی، تهران، ۱۳۲۷ش.

شمیسا، سیروس، *انواع ادبی*، تهران، ۱۳۷۰ش.

همو، *سیر رباعی*، تهران، ۱۳۸۷ ش.

همو، *شاهدبازی در ادبیات فارسی*، تهران، ۱۳۸۱ ش.

شهاب کومله‌ای، حسین، *فرهنگ عامهٔ کومله* (شرق گیلان)، رشت، ۱۳۸۹ ش.

شهری، جعفر، *طهران قدیم*، تهران، ۱۳۷۱ش.

شهیدی، عنایت‌الله، *پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی*، تهران، ۱۳۸۰ ش.

صادقی، قطب‌الدین، «مدخلی بر نمایش آیینی»، *فصلنامهٔ تئاتر*، تهران، ۱۳۷۳ش، شم ۲۶.

صداقت‌نژاد، جمشید، *طومار کهن شاهنامهٔ فردوسی*، تهران، ۱۳۷۴ش.

صغیری، ایرج، «فایز پدیدهٔ غریب ادبیات»، *کیهان فرهنگی*، تهران، ۱۳۷۱ ش، شم ۸۹.

صفا، ذبیح‌الله، «اشاره‌ای کوتاه به داستان‌گزاران و داستان‌گزاری تا دوران صفویه»، *ایران‌شناسی*، تهران، ۱۳۶۸ش، س ۱، شم ۳.

همو، *تاریخ ادبیات در ایران*، تهران، ج ۱-۲، ۱۳۴۷ش، ج ۳، ۱۳۶۹ش، ج ۴، ۱۳۵۱ش.

همو، *تاریخ علوم عقلی در تمدن اسلامی*، تهران، ۱۳۲۹-۱۳۳۱ش.

همو، مقدمه بر *داراب‌نامهٔ* طرسوسی، تهران، ۱۳۵۶ش.

همو، یادداشتها و ملاحظات بر *داراب‌نامهٔ* بیغمی، تهران، ۱۳۸۱ش.

صفایی ملایری، ابراهیم، «فایض دشتی»، *ارمغان*، تهران، ۱۳۱۵ ش، س ۱۶، شم ۶.

صوفی‌زاده، اسدالله، «چیستان و خصوصیتهای آن»، *مردم گیاه*، دوشنبه، ۱۳۷۲ش، س ۱، شم ۱.

طایراف، عروةالله، «اوزان شعر خلقی»، *نامهٔ پژوهشگاه*، دوشنبه، ۱۳۸۱ ش، شم ۲.

طباطبایی، جواد، *خواجه نظام‌الملک طوسی*، تبریز، ۱۳۸۵ش.

طباطبایی، لسان‌الحق، *سرو ایراج*، تهران، ۱۳۸۷ش.

طباطبایی اردکانی، محمود، *فرهنگ عامه اردکان*، تهران، ۱۳۸۱ش.

طبری، محمد، *تاریخ الامم و الملوک*، به کوشش محمدابوالفضل ابراهیم، قاهره، ۱۳۸۰-۱۳۸۹ق/ ۱۹۶۰- ۱۹۶۹م.

طبیب‌زاده، امید، *تحلیل شعر عامیانهٔ فارسی*، تهران، ۱۳۸۲ ش.

طرازالاخبار و الاشعار و التواریخ، نسخهٔ خطی، کتابخانهٔ مجلس سنا، شم ۱۸۸، ۱۴ ب.

طه حسین، *پرتو اسلام*، ترجمهٔ عباس خلیلی، تهران، ۱۳۵۸ ش.

طهوری، مهروش، مقدمه بر *ترانه‌های فایز*، تهران، ۱۳۹۱ ش.

ظفری، ولی‌الله، *حبسیه در ادب فارسی*، تهران، ۱۳۸۸ش.

ظهیری سمرقندی، محمد، *سندبادنامه*، به کوشش محمدباقر کمال‌الدینی، تهران، ۱۳۸۱ش.

عابدوف، دادجان و شمس‌الحق آریانفر، *آوای دلها* (مجموعه سروده‌های فولکلوریک افغانستان)، دوشنبه، ۱۹۹۹ م.

عاکوب، عیسی، تأثیر پندپارسی بر ادب عربی، ترجمهٔ عبدالله شریفی خجسته، تهران، ۱۳۷۴ ش.

عبداللّهی، احمد، *ترانه‌ها و مثل‌های بختیاری*، اصفهان، ۱۳۷۲ ش.

عبدلی، مراد، «زیارت و چاووش‌خوانی در حسین‌آباد ناظم ملایر»، *فصلنامهٔ نجوای فرهنگ*، تهران، ۱۳۸۷ش، س ۳، شم ۸، ۹.

عزیز و نگار، گردآوری و تحریر یوسف علیخانی، تهران، ۱۳۸۱ش.

عسکری خانقاه، اصغر، *پژوهشی در مردم‌شناسی روستای قاسم‌آباد گیلان*، شیراز، ۱۳۷۲ ش.

علی، صالح احمد، *عرب کهن در آستانهٔ بعثت*، ترجمهٔ هادی انصاری، تهران، ۱۳۸۴ش.

علیشیرنوایی، *مجالس النفائس*، به کوشش علی‌اصغر حکمت، تهران، ۱۳۶۳ش.

عمادی، عبدالرحمان، *آسمانکت*، تهران، ۱۳۸۸ش.

عمرانی، ابراهیم، *برداشتی از لالاییهای ایران*، تهران، ۱۳۸۱ش.

عناصری، جابر، *درآمدی بر نمایش و نیایش در ایران*، تهران، ۱۳۶۶ ش.

عنصرالمعالی کیکاووس، *قابوس‌نامه*، به کوشش غلامحسین یوسفی، تهران، ۱۳۵۲ش.

عوفی، محمد، *لباب الالباب*، به کوشش سعید نفیسی، تهران، ۱۳۳۵ش.

عین‌القضات همدانی، *نامه‌ها*، به کوشش علینقی منزوی و عفیف عسیران، تهران، ۱۳۶۲ ش.

غریب‌پور، بهروز، «هنر مقدس صورت‌خوانی (پرده‌خوانی)»، *فصلنامهٔ هنر*، تهران، ۱۳۷۸ش، دورهٔ جدید، شم ۴۰.

غزالی، محمد، *کیمیای سعادت*، تهران، ۱۳۱۹ش.

همو، *نصیحة الملوک*، به کوشش جلال‌الدین همایی، تهران، ۱۳۵۱ش.

فاخوری، حنا، *تاریخ ادبیات زبان عربی*، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی، تهران، ۱۳۶۱ش.

فخرالزمانی، عبدالنبی، *تذکرهٔ میخانه*، به کوشش احمد گلچین معانی، تهران، ۱۳۴۰ش.

فخر مدبر، محمد، *آداب الحرب و الشجاعة*، به کوشش احمد سهیلی خوانساری، تهران، ۱۳۴۶ش.

فراروتی، ف.، «لوکاچ، گلدمن و جامعه‌شناسی رمان»، *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تهران، ۱۳۷۷ش.

فراهی، میرزا برخوردار، *داستانهای محبوب القلوب*، به کوشش علیرضا ذکاوتی قراگوزلو، تهران،

۱۳۷۳ش.

فرای، نورتروپ، *تحلیل نقد*، ترجمهٔ صالح حسینی، تهران، ۱۳۷۷ ش.

همو، *صحیفه‌های زمینی: بررسی ساختار هوس‌نامه*، ترجمهٔ هوشنگ رهنما، تهران، ۱۳۸۴ ش.

فرائد السلوک، به کوشش نورانی‌وصال و غلامرضا افراسیابی، تهران، ۱۳۶۸ش.

فرانکلین، ویلیام، *سفرنامه*، ترجمهٔ محسن جاویدان، تهران، ۱۳۵۸ ش.

فرخاریی، احمد یاسین، «سیری در ادبیات عامیانهٔ افغانستان»، *پل فیروزه*، تهران، ۱۳۸۳ش، س ۴، شم ۱۴.

فرخی سیستانی، علی، *دیوان*، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران، ۱۳۴۹ ش.

فردوسی، *شاهنامه*، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران، ۱۳۸۶ش.

فرزین، علیرضا، *گورنگاره‌های لرستان*، تهران، ۱۳۸۴ ش.

فرسیو، سهراب، «سه رسم کهن ازدیاد آب و طلب باران (گوشه‌ای از معانی و کارکردها)»، *فرهنگ مردم*، تهران، ۱۳۸۱ ش، س ۱، شم ۳ و ۴.

فروزانفر، بدیع‌الزمان، *مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی*، تهران، ۱۳۶۲ش.

فرهادی، مرتضی، «بارانخواهی در میان عشایر سیرجان بافت»، *آینده*، تهران، ۱۳۶۴ ش، س ۱۱، شم ۱-۳.

فره‌وشی، بهرام، *جهان فروری*، تهران، ۱۳۶۴ ش.

فریزر، ج. ج.، *شاخهٔ زرین*، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران، ۱۳۸۳ش.

فقیری، ابوالقاسم، «سیری در قبرستانهای شیراز»، *فصلنامهٔ فرهنگ مردم*، تهران، ۱۳۸۳ ش، شم ۱۱ و ۱۲.

همو، *گوشه‌هایی از فرهنگ مردم فارس*،

همو، *نوروز در فارس*، شیراز، ۱۳۸۹ ش.

فوجی‌موتو، ی.، «سفره‌های نذری و اهمیت بررسی آداب و رسوم آیینی زنان در ایران»، *فرهنگ مردم*، تهران، ۱۳۸۵ش، س ۵، شم ۱۸.

فوشه‌کور، شارل هانری د.، *اخلاقیات*، مفاهیم اخلاقی در ادبیات فارسی از سدهٔ سوم تا سدهٔ هفتم هجری، ترجمهٔ محمدعلی امیر معزی و عبدالمحمد روح‌بخشان، تهران، ۱۳۷۷ ش.

قاسمی، سعدی، «لطیفه‌های محلی»، *مردم گیاه*، دوشنبه، ۱۳۷۶ ش/۱۹۹۷ م، س ۵، شم ۱ و ۲.

قتالی، عبدالجلیل، *هفتاد افسانه از افسانه‌های بندر خمیر (هرمزگان)*، شیراز، ۱۳۸۹ش.

قره‌داغی، ایرج، «آیین کوسه گلین مراسمی در بین دامدارهای چنگیز قلعهٔ بیجار گروس کردستان»، *نجوای فرهنگ*، تهران، ۱۳۸۷ ش، س ۳، شم ۱۰.

قزل‌ایاغ، ثریا، *ادبیات کودکان و نوجوانان و ترویج خواندن*، تهران، ۱۳۸۳ش.

قزوینی رازی، عبدالجلیل، *نقض*، به کوشش جلال‌الدین محدث ارموی، تهران، ۱۳۵۸ش.

قزوینی، محمد، «شاهدی دیگر برای میرنوروزی»، *یادگار*، تهران، ۱۳۲۴ ش، س ۱، شم ۱۰.

همو، *مقالات*، تهران، ۱۳۶۲ ش.

همو، «میرنوروزی»، *یادگار*، تهران، ۱۳۲۳ ش، س ۱، شم ۳.

قزوینی، زکریا، *عجائب‌المخلوقات*، به کوشش نصرالله سبوحی، تهران، ۱۳۴۰ش،

قصهٔ حسین کرد شبستری، به کوشش ایرج افشار و مهران افشاری، تهران، ۱۳۸۵ش.

قصهٔ حمزه (حمزه‌نامه)، به کوشش جعفر شعار، تهران، ۱۳۴۷ش.

قصه‌های مشدی گلین خانم، گردآوری ل. پ. الول ساتن، به کوشش ا. مارتسولف و دیگران، تهران، ۱۳۷۴ش.

قطب‌الدین شیرازی، محمود، *درة التاج*، (بخش حکمت عملی و سیر و سلوک)، به کوشش ماهدخت بانو همایی، تهران، ۱۳۶۹ش.

قمی، حسن بن محمد، *تاریخ قم*، ترجمهٔ حسن بن علی قمی، به کوشش جلال‌الدین طهرانی، تهران، ۱۳۵۳ش.

قنبری، محمدرضا، «نگاهی به مکتب‌خانه در ایران»، *فصلنامهٔ فرهنگ مردم ایران*، تهران، ۱۳۸۶ش، شم ۹.

قنبری عدیوی، عباس، *امثال و حکم بختیاری*، شهرکرد، ۱۳۸۷ش.

همو، *گفت و لُفت*، شهرکرد، ۱۳۸۵ش.

قویم، پوهنمل عبدالقیوم، «انواع ادبیات عامیانهٔ دری»، *ادب*، کابل، ۱۳۵۲ش، س ۲۱، شم ۳.

قیصری، ابراهیم، مقدمه بر *مثلهای ماهشهری*، عیسی قیصری، تهران، ۱۳۸۹ش.

قیم، عبدالنبی، *فرهنگ معاصر عربی ـ فارسی*، تهران، ۱۳۸۷ش.

کاشفی، حسین، *اخلاق محسنی*، چ سنگی.

همو، *انوار سهیلی*، تهران، ۱۳۶۲ ش.

همو، *روضة‌الشهداء*، به کوشش محمد رمضانی، تهران، ۱۳۳۴ش.

کالوینو، ای.، *شش یادداشت برای هزارهٔ بعدی*، ترجمهٔ لیلی گلستان، تهران، ۱۳۷۵ش.

کتاب پنجم دینکرد، آوانویسی، ترجمه، تعلیقات و واژه‌نامه از ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران، ۱۳۸۶ش.

کراسنا ولسکایا، آنا، *چند چهرهٔ کلیدی در اساطیر گاه‌شماری*، ترجمهٔ ژاله متحدین، تهران، ۱۳۸۲ش.

کرزبر (یاراحمدی)، غلامحسین، *فرهنگ مردم بروجرد*، به کوشش علی آنی‌زاده، تهران، ۱۳۸۸ ش.

کریمی، عبدالله، «نقالی و نقالان سنندج»، *نیوار*، پژوهشکدهٔ فرهنگ و هنر اسلامی (نک: Icar)، ۱۳۸۴ش، شم صفر (دسترسی در ۱۳۸۶/۱۱/۲۱).

کسایی، نورالله، *مدارس نظامیه و تأثیرات علمی و اجتماعی آن*، تهران، ۱۳۵۸ش.

کلیات هفت داستان نجمای شیرازی و خاکی، به کوشش سعید موحدی، بی‌جا، بی‌تا.

کلیله و دمنه، ترجمهٔ نصرالله منشی، به کوشش مجتبی مینوی، تهران، ۱۳۴۳ش.

کمپفر، ا.، *در دربار شاهنشاه ایران*، ترجمهٔ، کیکاووس جهانداری، تهران، ۱۳۵۰ش.

کنزالاسرار مازندرانی، به کوشش برنهارد دارن و میرزا محمد شفیع مازندرانی، تهران، ۱۳۳۷ ش.

کویاجی، جی. سی.، *آیینها و افسانه‌های ایران و چین باستان*، ترجمهٔ جلیل دوستخواه، تهران، ۱۳۵۳ش.

کوهی کرمانی، حسین، *پانزده افسانه از افسانه‌های روستایی ایران*، تهران، ۱۳۳۳ ش.

کیا، خجسته، *خواب و پنداره‌ها*، تهران، ۱۳۷۸ ش.

کیانی، منوچهر، *سیه‌چادرها*، تهران، ۱۳۷۱ش.

کیندرمن، هاینتس، *تاریخ تئاتر اروپا*، ترجمهٔ سعید فرهودی، تهران، ۱۳۸۱ ش.

گراوند، علی، «تأملی بر زاویهٔ دید قصه‌های *غزلیات شمس*»، *مجموعه مقاله‌های همایش داستان‌پردازی مولوی*، به کوشش محمد دانشگر، تهران، ۱۳۸۶ش.

گردیزی، عبدالحی، *زین‌الاخبار*، به کوشش عبدالحی حبیبی، تهران، ۱۳۴۷ ش.

گلچین معانی، احمد، «تاریخ یادگار»، *یغما*، تهران، ۱۳۴۲ش، س ۱۶، شم ۲.

گلریز، محمدعلی، *مینودر یا باب‌الجنة قزوین*، تهران، ۱۳۸۲ ش.

گورگین، تیمور، *چهار دیوان*، تهران، ۱۳۶۳ ش.

لمعة‌السراج لحضرة‌التاج، به کوشش محمد روشن، تهران، ۱۳۴۸ش.

مارتسولف، ا.، *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی*، ترجمهٔ کیکاووس جهانداری، تهران، ۱۳۷۱ش.

همو، «قصه‌های عامیانه در *مثنوی* مولوی»، ترجمهٔ مسعود صادقی، *فرهنگ مردم*، تهران، ۱۳۸۱ش، س ۱، شم ۳، ۴.

همو، مقدمه بر *قصه‌های مشدی گلین‌خانم* (نک : هم الول ساتن).

متز، آ.، *تمدن اسلامی در قرن چهارم هجری*، ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگزلو، تهران، ۱۳۶۲ ش.

مجدخوافی، *روضهٔ خلد*، به کوشش محمود فرخ، تهران، ۱۳۴۵ش.

مجمل‌التواریخ والقصص، به کوشش محمدتقی بهار، تهران، ۱۳۱۸ش.

محبتی، مهدی، *سیمرغ در جست‌وجوی قاف*، تهران، ۱۳۷۹ش.

همو، مقدمه و ترجمه بر *القصاص و المذکرین* (نک : هم ، ابن‌جوزی).

محجوب، محمدجعفر، *ادبیات عامیانهٔ ایران*، به کوشش حسن ذوالفقاری، تهران، ۱۳۸۷ش.

همو، مقدمه بر *امیرارسلان نقیب‌الممالک*، تهران، ۱۳۴۰ش.

همو، «نمایش کهن ایرانی و نقالی»، *جشن هنر*، شیراز، ۱۳۴۶ ش.

محقق سبزواری، *روضة الانوار عباسی*، به کوشش نجف لک‌زایی، قم، ۱۳۸۱ش.

محمد بن منور، *اسرار التوحید*، به کوشش ذبیح‌الله صفا، تهران، ۱۳۳۲ش.

مرزبان بن رستم، *مرزبان‌نامه*، ترجمهٔ سعدالدین وراوینی، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران، ۱۳۶۳ش.

مریدی، محمد، مقدمه بر *دیوان مجرم* ملا ذلفعلی کرانی، شهرکرد، ۱۳۷۹ ش.

مستوفی، عبدالله، *شرح زندگانی من*، تهران، ۱۳۷۱ش.

مسعودی، علی، *مروج الذهب*، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، تهران، ۱۳۴۴ش.

مسکوب، شاهرخ، *سوگ سیاووش*، تهران، ۱۳۸۶ش.

مشکین، حسین‌بابا، *مشکین‌نامه*، به کوشش داود فتحعلی بیگی، تهران، ۱۳۸۶ش.

مصباحی‌پور ایرانیان، جمشید، *واقعیت اجتماعی و جهان داستان*، تهران، ۱۳۵۸ش.

مظلوم‌زاده، محمدمهدی، «زیارت در کازرون»، *نجوای فرهنگ*، تهران، ۱۳۸۷ ش، شم ۸ و ۹.

همو، *سیر تاریخی تعزیه در کازرون*، تهران، ۱۳۸۲ ش.

مضطر، محمد، حماسهٔ *رئیسعلی دلواری*، به کوشش محمد دادفر، بوشهر، ۱۳۷۳ ش.

معطوفی، اسدالله، *گرگان و استرآباد سنگ مزارها و کتیبه‌های تاریخی*، تهران، ۱۳۸۷ ش.

معین، محمد، *فرهنگ فارسی*، تهران، ۱۳۸۲ش.

مقدم، محمد، «مهرابه»، *نشریهٔ انجمن فرهنگ ایران باستان*، تهران، ۱۳۴۳ش، شم ۳.

«مقدمهٔ *شاهنامهٔ ابومنصوری*» (مقدمهٔ قدیم *شاهنامه*)، *بیست مقالهٔ* محمد قزوینی، تهران، ۱۳۶۳ش، ج ۲.

مقدمهٔ ناشر بر «رسول میرزاعلی»، *مرشدان پرده‌خوان ایران*، به کوشش حمیدرضا اردلان، تهران، ۱۳۸۶ش.

مکال، ه. ، *اسطوره‌های بین‌النهرینی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، ۱۳۷۹ش.

ملطیوی، محمد، *روضة‌العقول*، به کوشش محمد روشن و ابوالقاسم جلیل‌پور، تهران، ۱۳۸۳ش.

ملک‌پور، جمشید، *سیر تحول مضامین در شبیه‌خوانی و تعزیه*، تهران، ۱۳۶۶ ش.

ممنون، پرویز، «پیدایش و تکامل تعزیه»، *[illegible]هری*، تهران، ۲۸ خرداد ۱۳۸۰.

منصوری، احمدرضا، «ردپای روایت و داستان در *غزلیات شمس*»، *مجموعه مقاله‌های همایش داستان‌پردازی مولوی*، به کوشش محمد دانشگر، تهران، ۱۳۸۶ش.

مؤذن‌جامی، محمدمهدی، *ادب پهلوانی*، تهران، ۱۳۷۹ش.

مزرعتی، احمد، ترانه‌ها و بازی‌های کودکان، تهران، ۱۳۸۶ ش.

مورگان، ل. ه. ، *جامعهٔ باستان*، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران، ۱۳۷۱ش.

موسوی‌نژاد، ابراهیم، «شاهنامه و شاهنامه‌خوانی در عشایر لر»، *فصلنامهٔ مطالعات ملی*، تهران، ۱۳۸۲ش، شم ۵.

مولوی، *مثنوی معنوی*، به کوشش محمد استعلامی، تهران، ۱۳۶۹ش.

مؤید ثابتی، علی، «یادگارهای مزار شیخ احمد جامی»، *مهر*، تهران، ۱۳۱۳ش، س ۲، شم ۹.

مؤید محسنی، مهری، *فرهنگ عامیانهٔ سیرجان*، کرمان، ۱۳۸۱ش.

مهتدی (صبحی)، فضل‌الله، *عمو نوروز*، به کوشش حمیدرضا خزاعی، مشهد، ۱۳۸۳ش.

مید، م.، *آدمیان و سرزمینها*، ترجمهٔ علی‌اصغر بهرامی، تهران، ۱۳۸۲ش.

میرابوالقاسمی، محمدتقی، *دانشنامهٔ فرهنگ و تمدن گیلان*، رشت، ۱۳۸۹ ش.

میرشکرایی، محمد، «استمرار عناصر کهن نمایش ایران در تعزیه»، *نامهٔ پژوهشگاه*، تهران، ۱۳۸۲ش، شم ۵.

میرزازاده، سیف‌الدین، «سرودهای شفاهی مردم یغناب»، فصلنامهٔ *رودکی*، دوشنبه، ۱۳۸۸ ش،

س ۱۰، شم ۲۴.

میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی، *واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی*، تهران، ۱۳۸۸ش.

مینوی خرد، ترجمهٔ احمد تفضلی، تهران، ۱۳۵۴ش.

میهن‌دوست، محسن، *اوسنه‌های عاشقی*، تهران، ۱۳۸۷ ش.

همو، *سمندر چل‌گیس*، تهران، ۱۳۵۲ ش.

همو، محسن، *کلّه‌فریاد*، تهران، ۱۳۸۰ش.

نادری، افشین و سعید موحدی، *شوقات*، تهران، ۱۳۸۰ش.

همو، «مراسم قبله باران»، *کتاب ماه هنر*، تهران، ۱۳۸۲ ش، شم ۵۷ و ۵۸.

همو، *نمونه‌هایی از قصه‌های مردم ایران*، تهران، ۱۳۸۳ش.

ناصح، محمدمهدی، *شعر دلبر*، مشهد، ۱۳۷۳ ش.

همو، *شعر غم*، مشهد، ۱۳۷۹ش.

همو، *شعر نگار*، مشهد، ۱۳۷۷ ش.

«نبی‌الله بهاری»، *مرشدان پرده‌خوان ایران*، به کوشش حمیدرضا اردلان، تهران، ۱۳۸۶ش.

نرشخی، محمد، *تاریخ بخارا*، ترجمهٔ احمد بن محمد قباوی، تلخیص محمد بن زفر، به کوشش محمدتقی مدرس رضوی، تهران، ۱۳۶۳ش.

نصرآبادی، محمدطاهر، *تذکره*، به کوشش حسن وحید دستگردی، تهران، ۱۳۱۷ش.

نصری اشرفی، جهانگیر، *تاریخ هنر ایران*، تهران، ۱۳۸۸ ش.

همو، *خنیاگران نوروزی*، تهران، ۱۳۸۵ ش.

نصیری جامی، حسن، *ترانه‌های کهن شرقی*، مشهد، ۱۳۸۰ ش.

نظام تبریزی، علی، *بلوهر و بیوذسف*، به کوشش محمد روشن، تهران، ۱۳۸۱ش.

نظامی عروضی، احمد، *چهار مقاله*، به کوشش محمد قزوینی و محمد معین، تهران، ۱۳۸۵ش.

نظامی گنجوی، *لیلی و مجنون*، به کوشش اژدرعلی‌اوغلو علی‌اصغرزاده و ف. بابایف، مسکو، ۱۹۶۵م.

همو، *هفت پیکر*، تهران، ۱۳۸۴ ش.

نظری داشلی برون، زلیخا و دیگران، *مردم‌شناسی روستای ابیانه*، تهران، ۱۳۸۴ش.

نوبان، مهرالزمان، *مردم نگاری دلیجان*، تهران، ۱۳۸۲ ش.

نیبور، کارستن، *سفرنامه*، ترجمهٔ پرویز ر جبی، تهران، ۱۳۵۴ ش.

نیستانی، جواد، «بررسی احوال و اشعار امیر پازواری»، *نامهٔ فرهنگستان*، تهران، ۱۳۷۶ ش، س ۱، شم ۱.

نیکلسن، ر. ا.، *تاریخ ادبیات عرب قبل از اسلام*، ترجمهٔ کیواندخت کیوانی، به کوشش ضیاءالدین سجادی، تهران، ۱۳۶۹ش.

نیکوکار، عیسی، *ترانه‌های نیمروز*، تهران، وزارت فرهنگ و هنر.

وارنر، رکس، *دانشنامهٔ اساطیر جهان*، ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، ۱۳۸۶ ش.

واصفی، محمود، *بدایع الوقایع*، به کوشش الکساندر بالدیرف، مسکو، ۱۹۶۱ م.

وحیدیان کامکار، تقی، *بررسی وزن شعر عامیانه*، تهران، ۱۳۷۵ ش.

وراوینی، سعدالدین، مقدمه بر *مرزبان نامهٔ* مرزبان بن رستم (هم (.

وکیلیان، احمد، «پیک‌های نوروزی»، *کتاب ماه هنر*، تهران، ۱۳۷۹ ش، شم ۲۹، ۳۰.

همو، *تمثیل و مثل*، تهران، ۱۳۸۷ش.

همو، *رمضان در فرهنگ مردم*، تهران، ۱۳۸۵ ش.

همو، *قصه‌های مردم*، تهران، ۱۳۷۹ش.

همو، *متل‌ها و افسانه‌های ایرانی*، تهران، ۱۳۹۲ ش.

وهمن، فریدون، «داستان‌های ابلهان و ساده‌لوحان»، سخن، تهران، ۱۳۴۸ ش، دورهٔ ۱۹، شم ۸.

هادیان طبایی‌زواره، جمال، *آتول‌نامه*، تهران، ۱۳۸۸ش.

هارت، ج.، *اسطوره‌های مصری*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، ۱۳۷۴ش.

هاشم‌زاده، سلیمان، *تحقیقی در موسیقی سنتی آذربایجان*، اورمیه، ۱۳۷۷ش.

هاشمی، پریناز، *دیوار نوشته‌های زندان قصر*، تهران، ۱۳۸۸ ش.

هاشمی، علیرضا، *سفرهای زیارتی در فرهنگ مردم*، تهران، ۱۳۸۸ش.

هبله‌رودی، محمد، *جامع‌التمثیل*، تهران، اسلامیه.

هدایت، رضاقلی، *ریاض‌العارفین*، تهران، ۱۳۱۶ ش.

هدایت، صادق، *فرهنگ عامیانه مردم ایران*، به کوشش جهانگیر هدایت، تهران، ۱۳۸۱ ش.

هرودت، تاریخ، ترجمهٔ غلامعلی وحید مازندرانی، تهران، ۱۳۶۲ ش.

هزار و یک شب، به کوشش محمد رمضانی، تهران، ۱۳۱۵-۱۳۱۶ش.

هفت لشکر، به کوشش مهران افشاری و مهدی مداینی، تهران، ۱۳۷۷ش.

همایونی، صادق، *ترانه‌های محلی فارس*، شیراز، ۱۳۷۹ش.

همو، *تعزیه در ایران*، شیراز، ۱۳۸۰ ش.

همو، «چرا تعزیه‌خوانی ممنوع شد»، فصلنامهٔ *تئاتر*، تهران، ۱۳۷۰ش، شم ۱۱ و ۱۲.

همو، مقدمه بر دوبیتی‌های باقر لارستانی، شیراز، ۱۳۶۹ ش.

همایی، جلال‌الدین، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران، ۱۳۸۶ ش.

همیلتن، ا.، *سیری در اساطیر یونان و رم*، ترجمهٔ عبدالحسین شریفیان، تهران، ۱۳۷۶ش.

هنری، مرتضی، *نوروزگان*، تهران، ۱۳۷۷ ش.

هنوی، ویلیام، «رمانس‌های عامیانهٔ ایرانی پیش از دورهٔ صفوی»، *فرهنگ مردم*، تهران، ۱۳۸۹ ش، س ۹، شم ۳۴.

همو، «صور خیال در قالب تعزیه»، *تعزیه آیین و نمایش در ایران*، ترجمهٔ داوود حاتمی، تهران، ۱۳۸۴ ش.

هینلز، جان، *شناخت اساطیر ایران*، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران، ۱۳۷۹ ش.

هومند، نصرالله، *پژوهشی در زبان تبری*، آمل، ۱۳۶۹ ش.

یادگاری، عبدالحسین، *حماسه‌های مردم بلوچ*، تهران، ۱۳۸۶ش.

یارشاطر، احسان، «تعزیه و آیین‌های سوگواری در ایران قبل از اسلام»، *تعزیه نیایش و نمایش در ایران*، به کوشش پ. چلکووسکی، ترجمهٔ داوود حاتمی، تهران، ۱۳۸۴ش.

یوسفی، غلامحسین، «چاووش»، *کلک*، تهران، ۱۳۷۰ش، شم ۱۴، ۱۵.

همو، فرخی سیستانی، *بحثی در شرح احوال و روزگار شعر او*، مشهد، ۱۳۴۱ ش.

همو، *یادداشتهایی در زمینهٔ فرهنگ و تاریخ*، تهران، ۱۳۷۱ش.

Aarne, A. and S. Thompson, *The Types of International Folktales*, ed. H. J. Uther, Helsinki, 2004.

Amanof, R., *Afsonakhoi Khalki Tochik*, Dushanbe, 2001.

Asrari, V. and R. Amanof, *Echodiate Dakhanaki Khalki Tochik*, Dushanbe, 1980.

Asre-nou, www.asre-noi.net/php/ culture/az shahname ta khodayname.pdf.

Chadwick, H. M. and N. K. Chadwick, *The Growth of Literature*, Cambridge, 1932-1940.

Cuddon, J. A., *A Dictionary of Literary Terms*, Middlese etc., 1984.

Dundes, A., *The Study of Folklore*, Tokyo, 1965.

Encyclopedia Folklore and Literature, ed. M. E. Brown, Oxford, 1998.

Icar, www.icar.ir/Page/4558/ section/litem/mid/11883/id/25895/Default.aspx.

Thompson, The Types of International folktales, ed. S. Dinslage and et al., Helsinkiy, 2004.

Utley, F. L., «Folk Literature: An Operational Definition» (vide: Dundes).

Wellek, R. and A. Warren, *Theory of Literature*, Penguin Books, 1949.

ادبیات شفاهی در افغانستان

روشن رحمانی

اکثر مردم افغانستان، که از نعمت خواندن و نوشتن محرومند، غـذایی معنـوی را بیشتر، چون سنت نیاکان به‌طور شفاهی می‌گیرند. پژوهشگران افغانی برای این نـوع فرهنگ شفاهی اصطلاحات «فولکلور»، «ادب عامیانه»،«فرهنگ مردم»، «فرهنگ خلق» و «فرهنگ عامه» را به‌کار برده‌اند[1].

قسمت بزرگی از ادبیات شفاهی میان همهٔ کشورهای فارسی‌زبان مشترک اسـت؛ زیرا مردم فارسی‌زبان در گذشته در قلمرو دولت‌های گوناگون زندگی می‌کردند و مانند امروز مرزهای سیاسی آنها را جدا نمی‌کرد. از همه مهم‌تـر زبـان دربـاری در منـاطق افغانستان، ایران و آسیای مرکزی، بیشتر از هزار سال فارسی بوده است و با این زبان متن‌های زیادی میان هم‌زبانان گسترش و دهان به دهان انتقال می‌یافت؛ اما باید تأکید کرد که در هر خانواده، هر روستا، هر منطقه و هر ولایت جدا از مشترکات کلـی ادب عامه، تفاوت‌هایی نیز وجود دارد. امروزه از سوی پژوهشگران خارجی و داخلی مواد فراوان ادب عامه گردآوری شده است، ولی این موارد در یک بایگانی واحد موجـود نیسـت و

طبق روش‌های علمی طبقه‌بندی نشده است. بخش دانشگاهی افغانستان، به نام «پشتن تلن» به کار ارزنده‌ای اقدام کرد و در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ سدهٔ ۲۰م موارد فراوان فولکلور پشتو زبان‌ها و قوم‌های دیگر را جمعاً منتشر کرد. دربارهٔ موارد و فولکلور اقوام گوناگون افغانستان جداگانه و به‌طور مفصل در جای دیگر باید سخن گفت[۲].

تاریخچه

گردآوری و نشر آثار فولکلوری در افغانستان نخست از سوی محققان خارجی صورت گرفت. پژوهشگرانی چون دارمستتر، اندریف، زلابین و دیگران نمونه‌های ادبیات شفاهی پشتون‌ها، تاجیکان، هزاره‌ها و دیگر مردم افغانستان را گردآوردند و منتشر کردند[۳].

به‌خصوص در آثار پژوهشگر روس، اندریف عبارت «دربارهٔ مردم‌شناسی افغانستان وادی پنجشیر» از موارد مهم مردم‌شناسی است. بعدها پژوهشگران افغانی نیز گردآوردن متن‌های فولکلوری را آغاز کردند. به این کار دستوری برای گردآوری متن‌های فولکلوری زیر عنوان «راهنامهٔ فولکلور» در ۱۹۴۰م تهیه شد. این دستور برای گردآوردن همهٔ انواع فرهنگ مردم راهنمای خوبی به‌شمار می‌آمد.

در وسط سدهٔ ۲۰م در افغانستان مجلات گوناگون مانند *کابل*، *آریانا*، *میرمن*، *نیندوره*، *آواز پشتون*، *ادب*، *ژوندون (زندگی)*، *عرفان*، *پشتوژغ*، *خراسان*؛ و روزنامه‌های *انیس*، *پامیر*، *هیواد*، منتشر شد؛ که در آنها نمونه‌های آثار فولکلوری نیز به چاپ می‌رسید. در آغاز پژوهشگران دربارهٔ گوینده، مکان و زمان ثبت متن‌های فولکلوری آگاهی‌های روشنی نمی‌دادند؛ اما نشر آنها که از شکل گفتاری به نوشتاری در آمده بود، برای پرورش خوانندگان آن آثار اهمیتی بسیار داشت. امروزه محققان به‌وسیلهٔ هر اثر منتشر شده بعد از سال‌ها می‌توانند دربارهٔ تاریخ و گسترش آن اطلاع پیدا کنند.

نشر علمی آثار فولکلوری از سوی پژوهشگران روسی مانند اندریف، هسکین، زلابین، میلز و دیگران نه تنها در روسیه بلکه در اروپا، آمریکا و کشورهای دیگر ادامه یافت[۴].

به همین طریق محققانی چون احمد جاوید، عبدالقیوم قویم، شاه علی‌اکبر شهرستانی، حنیفی، باغبان، عنایت‌الله شهرانی، عبدالرئوف، پویای فاریابی، عبدالرحمان پژواک، اسدالله شعور، محمد افضل بنوال، عبدالحسین توفیق، یحیای خوشبین، سعید سلطانشاه

حمام، محمدابراهیم بامیانی و دیگران در مجلات و روزنامه‌ها، مجموعه‌های ادبیات شفاهی فارسی افغانستان را به چاپ می‌رسانند[۵].

به‌تدریج مجموعه‌های فولکلوری جداگانه مانند: مجموعهٔ ادبیات مردم که ضرب‌المثل‌ها، افسانه‌ها، روایت‌ها، لندی‌ها، دوبیت‌ها و چیستان‌های پشتو و دری را دربرمی‌گیرد، از سوی محققانی چون محمدشفیق وجدان تهیه شد. سال نشر این کتاب مشخص نیست، مجموعهٔ مذکور بر اساس آثار فولکلوری مجله و روزنامه‌ها نشر شده است[۶].

در ۱۳۵۲ش دو اثر در مجلهٔ *ادب* چاپ شد، یکی زیر عنوان «ادب عامیانهٔ دری تخاری» به قلم قویم و دیگری «ادب عامیانهٔ دری هزارگی» نوشتهٔ شهرستانی[۷].

در دههٔ ۶۰ سدهٔ ۲۰م کشور شوروی سابق افغانستان را تصرف کرد. شوروی‌ها برای پیشبرد اقدامات خود در افغانستان به مترجم نیاز داشتند که بیشتر از کشور همزبان تاجیکستان مترجمانی را با خود به افغانستان آوردند. مترجمان ضمن کارهای مربوط به ترجمهٔ در فرصت‌های مناسب متن‌های جالب از ادبیات افغان‌ها را گردمی‌آورند و در تاجیکستان چاپ می‌کردند. اشخاصی چون صابر، اسدالله‌اف، باباخانف و دیگران به‌کار گردآوری ادبیات شفاهی مشغول شدند. در میان این اشخاص، کسانی بودند که نه تنها به بررسی آثار ادبیات شفاهی پرداختند، بلکه نمونه‌های بسیاری از متن‌های ادبیات شفاهی افغانستان را در مجموعه‌ها به چاپ رساندند. پژوهشگرانی چون نارمتوف، فتح‌الله‌اف، عابدوف و روشن رحمانی از جملهٔ آنها هستند، که نه فقط مجموعه‌هایی از ادبیات شفاهی چاپ کردند، بلکه دربارهٔ خصوصیت‌های خاص ادبیات شفاهی هم‌زبانان خود نیز آثار تحلیلی نوشتند[۸].

در ۱۹۶۱-۱۹۶۳م فولکلورشناس، نارمتوف که به عنوان مترجم به افغانستان رفته بود و به فولکلور تاجیکان افغانستان پرداخت و نمونه‌هایی از آنرا با روش علمی گردآوری کرد. برخی از نمونه‌های آنرا در مجموعهٔ فولکلور دری زبانان افغانستان در دسترس اهل پژوهش قرار داد[۹].

بعد از انتشار مجلهٔ *لمر*، سپس با نام‌های *فرهنگ خلق* و *فرهنگ* آثار فرهنگ مردم در آن درج شد، همچنین چاپ و بررسی متن‌های ادبیات شفاهی بیشتر شد.

در دهۀ ۸۰ سدۀ ۲۰م (۱۹۸۱-۱۹۸۵م) تدریس درس فولکلور در دانشگاه کابل آغاز گردید و به دانشجویان شیوۀ گردآوری مواد ادبیات شفاهی آموزش داده شد. همچنین نمونه‌های فولکلور دری‌زبانان افغانستان، ضرب‌المثل‌ها، دوبیتی و رباعیات و افسانه‌ها در ۳ جلد به چاپ رسید[۱۰].

با وجود آنکه در اواخر سدۀ ۲۰م افغانستان گرفتار بحران‌های شدید اقتصادی، سیاسی و فرهنگی بود، اما متن‌های ادبیات شفاهی از سوی پژوهشگران داخلی و خارجی گردآوری و تحلیل می‌شد. شعور، پویای فارابی، شهرانی، آریانفر، جاوید، میلز، عابدوف، رحمانی و دیگران بیشتر در این زمینه فعالیت می‌کردند. ضمن آشنایی با گونه‌های ادبیات شفاهی برخی از آنها را یادرس خواهیم شد[۱۱].

ضرب‌المثل

مردم فارسی‌زبان افغانستان معمولاً اصطلاح «ضرب‌المثل» و «متل» را به کار می‌برند، اما پژوهشگران بیشتر آنرا «امثال و حکم» نامیده اند. مجموعه‌ای با نام *امثال الحکم* را در سال ۱۳۴۵ش عنایت‌الله شهرانی تهیه کرده است. مواد این مجموعه اساساً از منابع شفاهی استخراج شده است. شهرانی پس از چند سال اثر مذکور را تکمیل کرد و در آمریکا به چاپ رساند، که نزدیک هشت هزار ضرب‌المثل را دربرمی‌گیرد. به نوشتۀ شهرانی منابع این مجموعه بیشتر روزنامه، مجله و کتاب‌ها بوده است اما درعین‌حال افسوس می‌خورد که تا به امروز ضرب‌المثل‌های هر منطقه با لهجۀ خاص آن منطقه منتشر نشده است[۱۲].

با گردآوری و نشر ضرب‌المثل‌های دری (فارسی) افغانستان، پژوهشگران بسیاری مانند مولانا خسته، اسدالله شعور، محمدتقی مقتدری و دیگران به‌کار دربارۀ ضرب‌المثل‌ها پرداختند که آثار آنها را می‌توان در بیشتر روزنامه‌ها، مجله‌ها و مجموعه‌ها مطالعه کرد. یکی از آنها با نام *ضرب‌المثلهای فارسی در افغانستان* در تهران به چاپ رسیده است. نمونه‌هایی از ضرب‌المثل‌های دری از سوی فولکلورشناسان تاجیک مانند اسدالله سعدالله‌اف، سنگن نارمتوف، دادجان عابدوف و روشن رحمانی در سال‌های گذشته در تاجیکستان به چاپ رسیده است[۱۳].

در ۱۹۸۵م مجموعه‌ای از ضرب‌المثل‌های فارسی افغانستان در دانشگاه کابل با لهجه‌های مناطق گوناگون با نام *سخن بزرگان چشم عقل است* به چاپ رسید. این مجموعه به دو الفبای فارسی و آوانگاری کرلی (تاجیکی) چاپ شد، که در آن تلفظ گویندگان متن‌ها تا حدودی رعایت شده است، و شامل ۲٬۵۰۰ متن است. در ضرب‌المثل‌های دری نیز، مانند دیگر مردم جهان پند و اندرزهای نیاکان انعکاس یافته است. در آنها نیز اندرزهایی از روزگار معیشتی مردم، تجربه، مشاهده، اخلاق، نصیحت و امثال آن به صورت فلسفی، روانی و ادبی تصویر شده است. مثال: «آب توسط چوب جدا نمی‌شه»، «آب در شکم ماهی نمی‌جوشه»، «آسیابان سگی داشت و سگ او سگی»، «از بی‌کفنی زنده است»، «از مرغ سیه، تخم سفید»!، «مرده به یک راه می‌ره و زنده به هزار راه می‌مانه».

برخی ضرب‌المثل‌ها اصلاً نتیجهٔ افسانه، قصه و یا حکایتی‌اند و فهمیدن برخی از آنها بدون متن مشکل است. مثل «یک بار جستی ملخک، دو بار جستی ملخک آخر به‌دستی ملخک»، «زخم تبر می‌رود و زخم سخن نه»، این ضرب‌المثل‌ها متن‌های خاص خود را دارند.

ضرب‌المثل‌های یک قوم در افغانستان در میان اقوام گوناگون افغانستان نیز کاربرد دارد. مثلاً مردم فارسی‌زبان افغانستان هنگام گفتگو در موارد مناسب، ضرب‌المثل‌های پشتو و ازبکی را به‌کار می‌برند. همچنین در میان اقوام غیر فارسی‌زبان ضرب‌المثل و حتی متن‌های دیگر دری فراوان است[۱۴].

چیستان

میان مردم افغانستان بیشتر واژهٔ چیستان به‌کار می‌رود، اما گاهی واژهٔ «معما» و «لغز» نیز به‌کار می‌رود. اسدالله شعور پژوهشگر افغانی، دربارهٔ چیستان‌های مردم دری‌زبان افغانستان به تحقیق پرداخته است. او در رسالهٔ دکترای خود دربارهٔ چیستان و خصوصیت‌های خاص آن، منشأ تاریخی، صنایع بدیعی و چیستان افسانه مفصلاً سخن رانده است. یکی از اثرهای اسدالله شعور زیر عنوان *چیستان‌های شفاهی دری* به چاپ رسیده است. اسدالله شعور هم در رسالهٔ دکتری و نیز جداگانه دربارهٔ چیستان‌های

داستانی خانگی و پرسان سخن گفته و با مثال‌هایی جهت‌های خاص آنها را روشن می‌کند و به اهمیت آن در آن روزگار تأکید می‌کند. از آنجا که در چیستان جهتی خاص از چیزی پنهانی است، در آنها رمز، کنایه، تشبیه، مجاز و امثال آن فراوان به چشم می‌خورد.

چیستان‌ها ظاهراً دو نوع‌اند: چیستان‌های نثری و نظمی. همیشه گویندهٔ چیستان از شنونده پرسش می‌کند. مثال: «چیست آنکه خر نزایید، کرش سر بام می‌گرده» (دود)، «چیست آنکه روز می‌گرده ـ می‌گرده» (شودهن)، «غار خود یک پشتاره خار می‌مانـد» (چشم)، «کاسهٔ چینی و دو رنگه» (تخم مرغ). در چیستان‌های نظمی نیـز از شـنونده پرسش می‌شود.

چیست آن، چیست که با برگ پنای داره،
جامهٔ سوسنی و سوز (سبز) کلاهی داره،
سینش چاک نمایند و سرش را ببرند،
ایرت (حیرت) این است که نه جرم، نه گنی (گناه) داره؟ (بادمجان سیاه).

نوع دیگر چیستان، «چیستان بلبلان» است که در شمال افغانستان رواج دارد. معمولاً در چیستان بلبلان پرسنده شمار اشخاصی را که در خانواده‌ای زندگی می‌کنند، پنهان می‌دارد و پاسخ دهنده کوشش می‌کند، که این خانواده را پیدا کند. اگر پاسخ دهنده بار اول نتواند جواب دهد می‌بازد. این نوع چیستان در تاجیکستان نیز مشهور است[۱۵].

بیت

اصلاً دو مصراع شعر را بیت می‌گویند که در میان مردم افغانستان بسیار رایج است. معمولاً بیت را مانند ضرب‌المثل برای نصیحت شخصی به‌کار می‌برند. بیت‌های شفاهی دری در افغانستان بسیار کم گردآوری شده است. در شمال افغانستان معمولاً جوانان هنگام مشاعره یا بعضی شب‌نشینی‌ها بیت می‌گویند. برخی نمونه‌های بیت در مجموعهٔ *سخن بزرگان چشم عقل است*، در برابر ضرب‌المثل‌ها گردآوری شده است. نوعی بیت با نام «لندی» در میان مردم پشتوزبان بسیار رایج است. البته بیت در بیشتر موارد دارای وزن و قافیه است، اما لندی دو مصراع شعری است، که نه قافیه دارد و نه وزن. مصراع اول لندی از ۹ هجا و مصراع دوم آن از ۱۳ هجا عبارت است[۱۶].

دوبیتی

دوبیتی یکی از گونه های ادبیات شفاهی در افغانستان است، که عبارت از چهار مصراع است و از جهت وزن با رباعی تفاوت دارد. آنرا مانند سرود می‌سرایند، و در میان مردم هزاره دوبیتی‌ها در کابل هرات و بدخشان بسیار رواج دارد. دوبیتی را «ترانه» نیز می‌نامند. دوبیتی یک وزن (هزج مسدس مقصور یا محفوظ) دارد. از آن در مشاعره‌ها، محفل‌ها، مجلس‌ها، مراسم مردمی و مسابقهٔ شعر بیشتر استفاده می‌شود.

دوبیتی‌ها در روزنامه و مجله‌ها بسیار چاپ شده است. یکی از مجموعه‌ها *ترانه‌های کوهسار* نام دارد، که آنرا اسدالله شعور گردآوری کرده است. همچنین دوبیتی‌ها در مجموعه‌های گوناگون مانند *دوبیتی و رباعیات* در دانشگاه کابل به چاپ رسیده است. در میان دری‌زبانان افغانستان افسانهٔ عاشقی «سیاه موی و جلالی» بسیار مشهور است. دوبیتی‌های زیادی در هرات و مناطق دیگر افغانستان وجود دارد، که در وصف جلایی سروده شده است:

سیه موی سیه خال جلالی،
یقین برگشته اقبال جلالی،
نفس بال آمده، لر لب رسیده،
فرو ریخته پر و بال جلالی[۱۷]

دوبیتی‌های مشترک در میان مردم فارسی‌زبان افغانستان، تاجیکستان و ایران بسیار فراوان است. مخصوصاً دوبیتی‌های مربوط به بابا طاهر.

رباعی

رباعی از جهت تعداد مصراع‌ها، قافیه و ردیف به دوبیتی مانند است، ولی از لحاظ وزن با آن تفاوت دارد. رباعی در میان مردم افغانستان «چاربیتی» (کابل)، «فلکی» (بدخشان)، «کوچه باغی» (هرات)، «سنگردی» (پنجشیر)، «بیت سیغانی» (سیغان)، «شمالی» (پروان) نیز نامیده می‌شود. این اصطلاح گاهی برای دوبیتی نیز به‌کار می‌رود.

موضوع رباعی گوناگون بوده است و بیشتر عشق، فراغ، غریبی، مرگ، ناداری، بی‌بقایی حیات، شکوه از ناداری، شکایت از سرنوشت و مانند این است. همهٔ این موضوع‌ها امروز نیز در میان مردم افغانستان رایج است. امروزه در دوبیتی‌ها و رباعی‌ها موضوع‌های دیگری مانند جنگ مقاومت افغانستان، قهرمان‌های ملت مثل احمد شاه مسعود و دیگران، موضوع‌های معیشی و اجتماعی مردم با صنایع بدیعی انعکاس یافته است. رباعی‌های مردم دری‌زبان جداگانه چاپ نشده است، همیشه با دوبیتی‌ها در یک مجموعه منتشر شده است[۱۸].

سرود

سراییدن، آواز خواندن، متنی را در آهنگ موسیقی با صدا خواندن است معمولاً بیشتر گونه‌های نظم را که سراییده می‌شوند، سرود می‌نامند. تا به حال سرودهای دری افغانستان به شیوهٔ علمی و دقیق طبقه‌بندی نشده است. در افغانستان برای سرود اصطلاحات دیگری مانند «ترانه‌های عامیانه»، «خواندن‌های قدیمی»، «آهنگ‌های محلی»، «سرودهای محلی»، «سرودهای فولکلوریک»، «آهنگ‌های عامیانه»و «آهنگ» نیز به کار برده شده است. یکی از نخستین مجموعه‌هایی که سرودها را دربرمی‌گیرد، سرودهای محلی است که توسط پاییز حنیفی به چاپ رسیده است. این مجموعه سرودهای «داستان مرغ و روباه»، «جوار بریان»، «مرغ کلنگی»، «سومنگ»، «گندنه و گل سرشوی» و «داستان محمد جان» را دربرمی‌گیرد.

در ۱۹۷۶م زلابن دربارهٔ موسیقی نواحی شمالی افغانستان به تحقیق برخاست و در کتابی سرودهای بسیاری را گردآورد و به تحلیل آنها پرداخت. بعدها در مجله‌ها نمونه‌های گوناگون از سرودها پی‌درپی منتشر شد که باعث به وجود آمدن مجموعه‌های دیگر شد، مانند: «غچی، غچی بهار شد»، «ترانه‌های کودکان»، «آهنگ‌های محلی ما». همچنین پژوهشگران تاجیک نیز در گردآوری و بررسی سرودهای مردم دری سهم خود را ادا می‌کنند.

نخستین رسالهٔ علمی دربارهٔ سرودها، *سرودهای تاجیکان افغانستان* نام دارد که ظریف صدقی آنرا گردآوری کرده است. او در رسالهٔ خود سرودهای نوروزی، عروسی،

عشقی، تاریخی و هجو را از جنبهٔ علمی بررسی کرده است. همچنین آثار شاعران محلی افغانستان در کتاب *ادبیات عامیانهٔ افغانستان معاصر*، که به زبان روسی در مسکو چاپ شده است، سرودهای شاعران محلی و خوانندگان مشهور افغانستان مانند بنگچه، بابانور، عایشه، بازگل بدخشی، سیف‌الدین، تاجگل، پروانه، کهی، نظر بلخی، صفدر توکلی و سرخوش مورد تحلیل قرار گرفته و نمونهٔ سرودهای آنها نیز آمده است.

یکی از پژوهشگران تاجیک به نام عابدوف به گردآوری و بررسی علمی بخشی از سرودهای دری افغانستان پرداخته است. او دربارهٔ سرود مجموعه و اثری علمی تألیف کرده که چند بار در تاجیکستان به چاپ رسیده است. موضوع سرودهای مردم افغانستان شادی و سرور، غم و اندوه و شوخی و هجو و برخی از لحظه‌های تاریخی است. برخی سرودهای مراسمی هم باید جداگانه بررسی شود.

سرودهای مراسمی

معمولاً این سرودها به رسم و عادت مربوط می‌شوند. در مراسم موسمی، عروسی و ماتم رایج است. هرکدام آنها سرودهای خاص خود را دارند. این سرودها معمولاً دربارهٔ نوروز، گل سرخ، برف، رمضان و دیگر مراسم سروده می‌شوند.

عابدوف در کتاب خود، که *سرودهای موسمی تاجیکان افغانستان* نام دارد و به الفبای تاجیکی چاپ شده است، به چنین مسائلی توجه نموده است. در کتاب اول ایشان دربارهٔ سرودهای موسمی به پژوهش پرداخته است و سرودهای او مربوط به بهار و نوروز، فصل تابستان و زمستان است.

سرودهای مراسمی و موسمی اساساً از نوروز شروع می‌شود. در افغانستان دربارهٔ نوروز سرودهای بسیاری وجود دارد. به هنگام نوروز در شهر مزارشریف مراسمی برپا می‌شود که آنرا «مراسم جند بالا» یا «گل سرخ» می‌نامند. در این روز جندهٔ حضرت علی(ع) به نشانه و نیت کشت و کار، فراوانی و تندرستی بالا می‌رود و تا چهل روز می‌ماند. در آن روز مردم از گوشه و کنار افغانستان گرد هم می‌آیند و خیرات می‌دهند. در این مراسم گویندگان ماهر با هنرنمایی افسانه، لطیفه و قصه نقل می‌کنند سرود می‌خوانند و دیگر

متن‌های شفاهی را برای خوشایند و شادی مردم اجرا می‌کنند، یکی از این سرودها با چنین مصرعی شروع می‌شود.

روز نوروز است خدا جان، جنده بالا می شود
ما نه تنها والهٔ گل‌های سرخت گشته‌ایم
عالمی در گنبد سبز تو شیدا گشته‌ایم

یکی از سرودهای، رایج در روزهای نوروز مربوط به مراسم سمنک (سمنو) است. سمنک از خوراک‌هایی است، که در روزهای نوروز در ایران، افغانستان، تاجیکستان و کشورهای دیگر حوزهٔ فرهنگی نوروز تهیه می‌شود. این سرود با مصراع‌های زیر آغاز می‌شود:

سمنک د(ر) جوش، ما کپچه (بیلچه) زنیم
دگران د(ر) خواب ما دفچه (دایره) زنیم.

همچنین سرودهای دیگری نیز هست، که هنگام گل‌گردانی، گل‌چینی، وقت پختن جواری (ذرت) و انگور و هنگام دروی غله می‌سرایند.

سرودهای عروسی

خواندن سرود از مراحل نخست جشن عروسی آغاز می‌شود. سرودهای «سرتراشان»، «عروس»، «دستمال یار»، «گل‌چینی»، «آهسته برو»، «شال‌اندازی»، «کمرک» و «مبارک‌بادی» در مناطق گوناگون افغانستان مشهورند[۱۹].

ترانه

پژوهشگران ترانه را «میده دوبیتی» (دوبیتی کوچک) نیز می‌نامند. این‌گونه از ادبیات شفاهی از چهار مصراع و ۵، ۶، ۷ هجا و گاهی نیز بیشتر از آن تشکیل می‌شود. ترانه در افغانستان بسیار رایج است. گاهی در قالب ترانه‌های ۷ هجایی سرودهای نقلی ساخته می‌شود. تاریخ پیدایش ترانه بیشتر از ۱۲۰۰ سال است، ترانهٔ مشهور «از ختلان آمدی» نیز در همین قالب سروده شده است، که پس از شکست خوردن ابن‌عبداللّه عرب و گریختن او از ختلان، اهالی بلخ سرودند[۲۰].

بدیهه

این‌گونه سرود را معمولاً دو نفر می‌سرایند، یا زن و مرد و یا آوازخان به جای هردو. یا دو نفر یکی به جای زن و دیگری به جای مرد. امروزه نیز این‌گونه سرود در افغانستان رایج است. بیشتر آهنگ شوخی دارد. لحظه‌های خاص زندگی در بدیهه‌ها مورد مذمت و تمسخر قرار می‌گیرد. نوعی بدیهه در افغانستان وجود دارد که دربارهٔ عروس و مادرشوهر است. تاجگل بامیانی در قالب بدیهه در دههٔ ۸۰ سدهٔ ۲۰م سرودی دارد که به بدیههٔ «خوشو و سونو» (مادرشوهر و عروس) مشهور است[۲۱].

مرثیه

در افغانستان رایج است که پس از وفات شخص، نزدیکان او به خواندن مرثیه می‌پردازند آنها صفات متوفی را با صدای محزون می‌سرایند. در میان مردان و نیز زنان مرثیه‌هایی خاص رواج دارد. مثلاً مادر در فوت فرزند می سراید:

دل پرخون ننیته (مادر تو را) یج (هیچ) کس نمی‌بینه

وو (وای) بچیم، وو بچیم، وو بچیم...

سر ترقیدهٔ ننیته یج کس نمی‌بینه

وو (وای) بچیم، وو بچیم، وو بچیم...

از آنجا که سرودن مرثیه فی‌البداهه (در لحظه) صورت می‌گیرد ثبت آن مشکل است[۲۲].

نثر شفاهی دری

تاکنون دربارهٔ نثر شفاهی دری، جداگانه اثری علمی منتشر نشده است. ازاین‌رو جدا کردن آن از دیگر گونه‌های ادبیات شفاهی، دشوار است. اما در تاجیکستان نثر شفاهی به‌گونه‌های اسطوره، افسانه، حکایت‌های اساطیری، قصه، روایت و لطیفه تقسیم‌بندی شده است. این‌گونه‌ها میان مردم افغانستان وجود دارد اما متن‌های آن گردآوری، نشر و تحلیل نشده است.

افسانه

در میان مردم فارسی‌زبان افغانستان اصطلاحات «افسانه»، «اوسانه»، «قصه»، «داستان»، «سرگذشت»، «نقل» و «روایت» نیز رواج داد. همهٔ عنوان‌های افسانه مانند «افسانهٔ مثل‌ها»، «افسانه‌های سحرآمیز»، «افسانه‌های معیشی و نوولی» و «افسانه‌های عشقی» در این کشور رواج دارد، ولی هیچ‌کدام از آنها جداگانه بررسی علمی نشده است. در نشریه‌ها و مجموعه‌ها، نمونه‌هایی از این‌گونه افسانه‌ها چاپ شده است[۲۳].

افسانه‌های مردم، نوشتهٔ عبدالرحمان پژواک از نخستین کتاب‌هایی است که در ۱۳۳۹ش به چاپ رسید. او مضمون افسانه‌های نقل شده از مردم را به قلم خود نوشته است. پس از چند سال مجموعهٔ دیگری به نام *پیمانه* منتشر شد که به *افسانه‌های مردم* پژواک شباهت داشت[۲۴].

در ۱۳۲۵ش *قصه‌ها و افسانه‌ها* نوشتهٔ عبدالغفور برشنا به چاپ رسید. کتاب شامل مقدمه‌ای کوتاه و هفت افسانه است. مؤلف در مقدمهٔ مختصر خود دربارهٔ اهمیت افسانه، و قصه و علاقهٔ اطفال و بزرگسالان به افسانه سخن گفته است.

در ۱۳۶۰ش در ضمیمهٔ ۳ شماره از مجلهٔ *فرهنگ مردم*، مجموعه‌ای به نام «اوسانهٔ سی سانه» به چاپ رسید. گردآورندهٔ آن عبدالحسین توفیق بود. بعدها این مجموعه جداگانه منتشر شد، توفیق مجموعه را به مادرکلانش(بزرگش) خاتون، دختر محمد حسن زوجهٔ غلام حیدر، ولد محمدکریم قندهاری تقدیم کرده است، این افسانه‌ها را مادربزرگش نقل کرده و توفیق موافق سبک بیان مادربزرگ انشاء کرده است. او دربارهٔ زبان گفتاری مادربزرگ چنین نوشته است: «لهجهٔ مادرکلان تقریباً دری قندهاری نیم شکستهٔ عامیانه بود، در وقت نوشتن این مجموعه گاهی که عین لهجهٔ او در ذهن من خطور می‌کرد از آوردنش خودداری نمی‌کردم». به گفتهٔ توفیق گاهی نخست افسانه را از مادربزرگ شنیده و سپس آنرا از حافظهٔ خود، می‌نوشته است. مجموعه‌های توفیق از جهات دیگر نیز ارزشمند است، او در پایان هر افسانه واژه‌های نامفهوم و یا لهجه را شرح داده است، و این کار به ارزش علمی کتاب افزوده است[۲۵].

پس از مدتی کوتاه در ۱۳۶۱ش در ضمیمهٔ مجلهٔ *فرهنگ مردم* و نیز در مجموعه‌ای جداگانه، افسانه‌هایی به نام *توشکی و سکه‌های طلا* چاپ شد. گردآورندهٔ این مجموعه

یحیی خوشبین بود. *توشکی و سکه‌های طلا* شامل ۱۴ افسانه و پیشگفتار مختصری است. محقق در پیشگفتار به اهمیت فرهنگ مردم و آموزنده بودن افسانه‌ها در زندگی انسان اشاره می‌کند. *توشکی و سکه‌های طلا* بیشتر افسانه‌های سحرآمیز را دربرمی‌گیرد.

در ۱۳۶۸ش محمدابراهیم بامیانی زیر عنوان *افسانه‌های فولکلوریک غرجستان* کتابی نوشت، که در آن ۱۵ افسانه آورده شده است. این افسانه‌ها از منطقهٔ هزارجات گردآوری شده و متن‌ها به زبان ادبی بیان شده است. اگر این افسانه‌ها گویش هزاره نقل می‌شد اصالت آن محفوظ می‌ماند[۲۶].

افسانه‌های زیادی در مجلهٔ *فولکلور* (فرهنگ مردم، فرهنگ خلق) چاپ شده است. بیشتر این افسانه‌ها به زبان ادبی است و فقط گاهی متن‌های پویای فاریابی و اسدالله شعور به روش علمی چاپ شده است.

در سال‌های ۱۹۷۴-۱۹۷۵م مارگریت میلز در هرات از زنی به نام گل‌بوبو (مادر ظاهر) متن‌های گوناگونی از نثر شفاهی شنیده و آنها را ثبت کرده است. بعضی از متن‌های او تکراری است و در آن بیان متفاوت گوینده به چشم می‌خورد. میلز مواد گرآوردی شده از گویندهٔ متن‌ها (گل‌بوبو) را به چاپ رساند و این اقدام در شناخت آثار نثر ادبیات شفاهی دری و تحلیل آن کاری نو بود. کتاب، میلز حجمی بزرگ دارد و بیانگر مهارت گوینده است[۲۷].

به گفتهٔ میلز گل بوبو بیشتر از ۵۰ افسانه را در حافظه داشته و در دنیای افسانه‌ها زندگی می‌کرده است. میلز حدوداً ۱۰۰ ساعت افسانه‌های گل‌بوبو را ضبط کرده، او تقریباً ۱۰ متن را بازنویسی و تحلیل کرده است. یکی از نکاتی که توجه میلز را جلب کرده این است که گوینده چگونه متن‌ها را از دیگران آموخته و خود بیان کرده است.

برخی از افسانه‌های گل‌بوبو البته با تغییراتی تکراری بوده که میلز همهٔ آنها را ثبت کرده، مثلاً یک افسانه ۱۳ بار تکرار شده است[۲۸].

میلز همچنین از خلیفه کریم و آخوند ملا محمود نیز متن‌های گوناگونی ثبت کرده و بعدها بخشی از این متن‌ها را در کتابی زیر عنوان «هنر گویندگی و سیاست در سنت

نقلی افغانستان[1]» تحلیل کرده است. کتاب نزدیک بـه ۴۰۰ صـفحه اسـت و شـامل متن‌های گوناگون، که بیشتر از ۱۰ متن است، این کتاب به زبان انگلیسـی ترجمـه و تحلیل شده است. در این کتاب دربارهٔ لحظه‌های بیان قصه و تأثیر نقل بر شنونده، رمز و راز متن‌ها در جریان گفتار و خصوصیت‌های خاص متن‌های فولکلوری اظهار نظر شده است. این شیوهٔ تحلیل و تحقیق دربارهٔ آثار فولکلوری برای فولکلورشناسان فارسی‌زبان تازه است[۲۹].

در ۱۳۶۳ش بعد از برگزاری سمینار بین‌المللی فرهنگ مردم زیر عنوان «شناخت فولکلور» در دانشگاه کابل محققان در گردآوری آفریده‌های شفاهی مردم دقیـق‌تـر و عمیق‌تر شدند. در همان سال سه مجموعه از «نمونه‌های فولکلور دری» به چاپ رسید. یکی از آنها که به افسانه تعلق داشت و *افسانه‌های دری* نام گرفت که شامل ۳۷ افسانه است. همهٔ این افسانه‌ها از میان مردم بی‌واسطه گردآوری و ثبت شده است. این مجموعه پیشگفتاری مفصل دارد، و مؤلف در آن دربارهٔ اصطلاحات، خصوصیت‌های خاص افسانه، مضمون و انواع افسانه و دیگر جهت‌های مهم افسانه‌های مردم فارسی‌زبان افغانسـتان بحث کرده است. در پایان دربارهٔ راویان افسانه‌ها، معانی کلمات عامیانه، قهرمان‌هـا و پرسوناژهای افسانه‌ها، حیوانات، حشرات، نباتات، موجودات افسانه‌ای و اسامی مکان‌ها توضیحاتی آورده است[۳۰].

پس از آن در ۱۳۷۴ش/۱۹۹۵م مجموعهٔ *افسانه‌های دری* در تهران به چاپ رسید که مجموعه‌ای نسبتاً بزرگ‌تر و دقیق‌تری از افسانه‌های فارسی‌زبان افغانستان است.

افسانه‌های دری شامل ۶۲۲ صفحه است، در آخر هر افسانه توضیحات ضروری و شرح کلمات عامیانه، با آوانگاری آورده شده است. پیشگفتار این مجموعه نسبت به چاپ کابل اندکی ویراستاری شده و مطالب مختصری نیز به آن افزوده شده است. همچنین دربارهٔ گویندگان افسانه‌ها، اطلاعاتی آورده شده است. تفاوت این کتاب با چاپ کابل، در آن است که در آن افسانه‌ها به بخش‌های «افسانه‌های سحرآمیز»، «افسانه‌های سرگذشتی»، «افسانه‌های طنز»، «افسانه‌های عشقی»، «افسانه‌های تمثیلی» و همچنین به بخش‌های

(1). Rehrorics and Politiks Afgan Traditional story telling

«روایت‌ها» و «حکایت‌ها» تقسیم شده است.

مجموعهٔ دیگری به وسیلهٔ احمد ضیائی سیامک گردآوری شده که «مرغ تخم‌طلا» نام دارد. سال چاپ کتاب روشن نیست، شاید یک صفحه پس از مقاوه (جلد) دریده (پاره) شده باشد اما احتمال می‌رود در ۱۳۶۸ش چاپ شده باشد.

گردآورنده افسانه‌ها را از پیرمردی هراتی به نام عبدالرحیم شنیده است. به اشارهٔ احمد ضیائی سیامک این پیرمرد در افسانه‌گویی ماهر بوده و بیشتر از ۳۰۰ متن را در یاد داشته است. مجموعه ۲۰ متن را دربرگرفته، و اساساً با زبان معیار بیان شده است[۳۱].

روایت

گونه‌ای مستقل از نثر شفاهی در ادبیات عامه است اما تاکنون از سوی پژوهشگران افغانستان اثری دربارهٔ این ژانر تألیف نشده است. روایت حکایت‌های کوتاهی است، که دربارهٔ اشیاء، شخصیت‌های تاریخی، مزارها و نظایر آن آگاهی‌هایی می‌دهد. روایت با حقیقت زندگی ارتباط دارد. پژوهشگران افغانستان روایت را با افسانه و گونه‌های دیگر نثر شفاهی آمیزش می‌دهند. یکی از کتاب‌هایی که بیشتر روایت را بررسی کرده در ۱۹۵۳م در پاریس زیر عنوان *روایت‌ها و سنت‌های افغانی*[(1)] به زبان فرانسوی از سوی ریاها سکین و احمدعلی کهزاد منتشر شد. مؤلفان در این کتاب ضمن تحقیق و تحلیل متن‌های قصه و روایت‌های مردمی چند نمونه از آنها را در ترجمهٔ فرانسوی آورده‌اند. برخی از روایت‌های این مجموعه دربارهٔ قهرمانی‌های حضرت علی(ع) است. «قصهٔ علی»، «پیروزی حضرت علی»، «قصهٔ دواب میخ زرین» (از ولسوالی‌های ولایت بامیان)»، «قصهٔ اژدها و وادی سرخ» و «زیارت بند امیر» از جملهٔ آنهاست[۳۲].

در ۱۳۴۳ش احمد جاوید کتابی با نام *افسانه‌های قدیمی شهر کابل* به چاپ رساند. در این مجموعه ۲۶ متن در جایگاه تاریخی شهر کابل به زبان فصیح معیار (عامه‌فهم) آورده شده است. اگرچه برخی از آنها در قالب افسانه گفته شده‌اند، اما بیشتر آنها روایت هستند. محمدحسین یمین نیز در چند شماره از مجلهٔ *فولکلور* با بعضی اندیشه‌های

(1). Legends of Coutumes Afganes

علمی خویش نمونه‌هایی از افسانه و روایت‌های منطقهٔ پروان را به چاپ رساند. «افسانهٔ معبد روح‌اللّه وزیر»، «افسانهٔ اژدهای آبی (ناگا)و مقابلهٔ او با کنیشکا» و «افسانهٔ پروان مروان» از نمونه‌های آن است که به زبان ادبی بیان شده است. این متن‌ها نیز در برخی موارد در قالب افسانه است، اما بیشتر آنها به روایت نزدیکند[۳۳]. یمین در شمارهٔ ۶ مجلهٔ *فولکلور* در ۱۳۵۳ش بسیار مختصر «افسانهٔ چاریکار» را آورده است. همچنین روایتی به نام «زیارت دیگروان» آورده و عقیدهٔ مردم را نسبت به آن بیان می‌کند. همان‌طورکه یمین اشاره کرده، بعضی از این روایت‌ها از منابع دیگر گرفته شده و نمونه‌های این روایت‌ها را در مجله‌ها و کتاب‌های دیگر نیز می‌توان مشاهده کرد[۳۴].

لطیفه

در افغانستان «فکاهی» نیز نامیده می‌شود. قهرمان‌های لطیفه‌های افغانستان ملا نصرالدین و گاهی افندی است. اقوام و اشخاصی نیز وجود دارند که دربارهٔ آنها جداگانه لطیفه‌هایی گفته شده، مثلاً با هزاره‌ها و لوگرها چونان مردمان ساده‌دل و زودباور شوخی‌های لطیفی شده است. یا دربارهٔ لغمان‌ها، که در منطقهٔ جلال‌آباد زندگی می‌کنند چون مردم دانا لطیفه‌های جالبی گفته می‌شود که بیشتر از زرنگی و هشیاری آنها حکایت می‌کند. یکی از قهرمان‌های لطیفه‌ها عزیز است، که علیه بنگیان، بدمستان، مکاران و دزدان مبارزه می‌کند. ناگفته نماند امروزه دربارهٔ انگلیسی‌ها، روس‌ها، طالبان و برخی سیاستمداران گذشته لطیفه‌هایی ورد زبان مردم شده است. تاکنون لطیفه‌های مردم افغانستان بسیار کم گردآوری و منتشر شده و اسعداللّه شعور از نخستین کسانی است مجموعه لطیفه‌های مردم افغانستان را گردآورده است[۳۵].

حماسه

شاهنامهٔ فردوسی حماسهٔ ملی مردم فارسی‌زبان است و داستان‌های آن امروزه نیز میان مردم فارسی‌زبان افغانستان رواج دارد. اقوام تاجیک و هزاره داستان‌های *شاهنامه* را نقل می‌کنند و با صدای دلنشین می‌خوانند.

حماسهٔ دیگری، به نام «کوراوغلو» که اصلاً میان مردم ترک‌زبان رایج است، در شمال

افغانستان نیز رواج دارد. معمولاً کوراوغلوِ ترک‌زبانان با آلات موسیقی تار، دوتار یا دمبوره با نثر و نظم سروده می‌شود. کوراوغلوِ تاجیکان افغانستان به نظم دمبوره (دوتار) خوانده می‌شود.

نارمتوف در کتاب خود از کوراوغلوِسرایان مشهور ترک‌زبان و فارسی‌زبان نام برده است. *سخنی از دهنی* یک قسمت از کوراوغلوِ تاجیکان افغانستان است، با نام «رفتن اوز به شهر قفلانشاه» و ماجرای سفر محمد ولد عبدالعزیز، ساکن ده بنگی ولایت قندوز است. بعضی نمونه‌های کوراوغلوِ در مجله‌های افغانستان نیز چاپ شده است[۳۶].

درام خلقی

از گذشته تاکنون یکی از ژانرهای مشهور ادبیات شفاهی «نمایشنامه‌های مردمی» یا درام خلقی بوده است. در آثار ادبی از ندبه‌گویان و شوخ‌طبعان بسیار یاد شده است.

حفیظ‌اللّه باغبان دربارهٔ اشخاصی که در درام خلقی آثاری داشته، در کتابی مفصلاً سخن گفته است. نارمتوف پژوهشگر تاجیک نیز میان مردم افغان شخصی به نام عزیزی را به تمسخر کشانده و شماری نمایشنامه‌های زیر عنوان «آسیابان و آسیارو»، «هزاره و انگیلیسی‌ها» ثبت کرده است. این‌گونه ادبیات شفاهی امروزه نیز باعث خندهٔ مردم افغانستان است[۳۷].

شاعران محلی

گونه‌ای از ادب شفاهی است، و در میان افراد بی‌سوادی رایج است که خواندن و نوشتن نمی‌دانند اما استعداد شعر گفتن دارند. تاکنون پژوهشگران به سرودهای این اشخاص توجه چندانی نکرده‌اند.

در سال‌های ۱۹۸۱-۱۹۸۵م بعضی از نمونه سروده‌های ضبط شدهٔ شاعران محلی در کتاب *ادبیات عامیانهٔ افغانستان معاصر* بررسی و تحلیل شده است. سمنبو، تاج‌محمد بامیانی، غلام‌محمد کوهی، عبدالحفیظ پروانه و صفدری توکلی از شاعران محلی افغانستان هستند.

سمنبو، که شعرهای دلنشینی دارد، تلاش کرده که شعرهایش را در کتابی به چاپ

برساند. گروهی از شاعران محلی بدون آلات موسیقی نمی‌توانند شعر بگویند. کتاب ادبیات عامیانهٔ افغانستان *معاصر* سخن از آنها مفصل یاد است[۳۸].

گونه‌هایی دیگر از نثر چون قصه در *ادبیات شفاهی* وجود دارد، قصه در میان مردم فراوان است، اما کمتر گردآوری شده است. همچنین نقل‌ها (حکایت‌های شفاهی) یکی دیگر از گونه‌های ادبیات شفاهی است که گردآوری، ثبت و بررسی آن برای تاریخ شفاهی بسیار با ارزش است.

دعا، خواب و فال از دیگری گونه‌های ادبیات شفاهی در افغانستان است، که نمونه‌هایی از آنها چاپ شده است. تاکنون ژانرهای مختلف ادبیات شفاهی مردم افغانستان از یکدیگر تفکیک نشده و حتی مجموعه‌های جداگانهٔ علمی به چاپ نرسیده است. ازاین‌رو بدون مواد علمی، وارد شدن به بحث‌های گوناگون زبانی، بدیعی، تاریخی، فلسفی و عقلانی کاری دشوار است و پژوهشگران تنها می‌توانند دربارهٔ آثار گردآوری و منتشر شده نظر علمی خود را ابراز کنند[۳۹].

پی‌نوشت

۱. نک: رحمانی، *تاریخ...*، ۱۳۴
۲. همان، ۱۳۲-۱۳۳؛ شجاعی، ۱۹به بعد
۳. رحمانی، همان، ۱۳۳
۴. همان، ۱۳۴-۱۳۵؛ شجاعی، ۱۹-۲۲
۵. همانجا
۶. رحمانی، همان، ۱۳۶-۱۳۷
۷. همان، ۱۳۷
۸. همان، ۱۴۶-۱۴۷
۹. همانجا
۱۰. رحمانی، همان، ۱۳۷-۱۴۰
۱۱. همانجا
۱۲. نک: رحمانی، «نمونه‌هایی...»، ۱۴۵-۱۵۴
۱۳. نک: خاوری، *امثال...*، ۱۰-۱۴
۱۴. رحمانی، همانجا
۱۵. باختریانی، «ادبیات شفاهی...»، سراسر مقاله
۱۶. بغلانی، میرقاتی برجلویی، سراسر مقاله
۱۷. نک: خاوری، *دوبیتی‌های ...*، ۷-۱۴؛ شهرستانی، ۱۲۸-۱۱۳؛ شعور، *ترانه‌های کهسار*، ۱ به بعد؛ «دوبیتی»، سراسر مقاله
۱۸. نایل، ۱۸-۲۴؛ احمدپناهی، ۱۵۶
۱۹. «سرودها»، سراسر مقاله
۲۰. رحمانی، *تاریخ*، ۱۴۹؛ «آوای همسایگان...»، سراسر مقاله؛ شعور، *ترانه‌های غرجستان*، ۲۵ به بعد
۲۱. دباشی، ۱۹۴؛ یارقین، سراسر مقاله
۲۲. میرقاتی برجلویی، همانجا
۲۳. رحمانی، *تاریخ*، ۵۰-۵۱، ۱۹۴، *افسانه‌های...*، ۹-۱۱
۲۴. همان،۱۱، *تاریخ*، ۱۳۶
۲۵. رحمانی، *تاریخ*، ۱۳۶-۱۴۱
۲۶. همان، ۱۴۲-۱۴۳
۲۷. همان، ۱۴۸
۲۸. همان، ۲۰۷-۲۰۸
۲۹. همان، ۲۰۸
۳۰. همان، ۱۴۸
۳۱. همان، ۱۴۹، *افسانه‌های*، ۱۴ به بعد
۳۲. رحمانی، *افسانه‌های*، ۳۳، *تاریخ*، ۹۱-۹۶
۳۳. همان،۱۳۷
۳۴. همان، ۱۳۹-۱۴۰، ۲۰۰
۳۵. همان، ۹۶-۹۷
۳۶. «آوای همسایگان»، سراسر مقاله
۳۷. نک: نورجان‌اف، ۶۱-۶۲
۳۸. «خوبان...»، سراسر مقاله؛ شهرستانی، ۱۱۳-۱۲۸
۳۹. نک: همانجا

کتابشناسی:

«آوای همسایگان (ترانه‌های عامیانه در کشورهای هم‌زبان با ایران»، *تربت جام خجسته فرجام* (نـک: مل، *Torbatjam. ws*).

احمد پناهی سمنانی، محمد، «ذکر و ذاکرین»، *فرهنگ مردم*، تهران، ۱۳۸۴ش، شم ۱۳.

باختریانی، همایون، «ادبیات شفاهی دری و نقش داکتر اسدالله شعور در گردآوردی و پژوهش دربارهٔ آن»، *کابل نات* (نک: مل، *Kabulnath*).

بغلانی، ربانی، «مروری بر برخی از آثار داکتر اسدالله شعور در بخش پژوهش‌های تـاریخی و ادبـی»، *کابل نات* (نک: مل، *Kabulnath*).

خاوری، محمدجواد، *امثال و حکم مردم هزاره*، مشهد، ۱۳۷۹ش.

همو، *دوبیتی‌های عامیانه هزارگی*، تهران، ۱۳۸۲ش.

«خوبان پارسی‌گوی» (نک: مل، *ketabname*).

دباشی، حمید و کامران فانی، «خبرهای ایران‌شناسی»، *ایران شناسی*، ۱۳۶۸ش، شم ۱.

«دوبیتی»، *صبح فطرت* (نک: مل، *salihrasekh*).

رحمانی، روشن، *افسانه‌های دری*، تهران، ۱۳۷۴ش.

همو، *تاریخ گردآوری نشر و پژوهش افسانه‌های مردم فارسی‌زبان*، تهران، ۱۳۸۰ش.

همو، «نمونه‌هایی از ضرب‌المثل‌های افغانی»، *نامهٔ پژوهشگاه*، دوشنبه، ۱۳۸۲ش، س۳.

«سرودها»، *صبح فطرت* (نک: مل، *Salihrasekh*).

شجاعی، اسحاق، *میراث شهرزاد در افغانستان*، تهران، ۱۳۸۵ش.

شعور، اسدالله، *ترانه‌های غرجستان*، تهران، ۱۳۸۲ش.

همو، *ترانه‌های کهسار*، کابل، ۱۳۵۳ش.

شهرستانی، شاه علی اکبر، «ادب محلی هرازگی»، *ادب*، کابل، ۱۳۴۸ش، س ۱۷، شم ۵.

میرقاتی برجلویی، رضا، «مضامین پایداری در ادبیات عامیانه افغانستان»، *گنجینهٔ معارف* (نک: مل، *Hawzah*).

نایل، محقق حسین، مقدمه بر *ترانه‌های غرجستان* (نک: هم، شعور).

نورجان‌اف، نظام، «درام‌نویسی در ادبیات تاجیک»، *جستارها*، به کوشش مسعود میرشاهی، تهران، ۱۳۸۲ش، ج ۲.

یارقین، محمدحلیم، «ویژگی‌های موسیقی فولکلوری اوزبیکان افغانستان»، *مجتمع جامعهٔ مدنی* افغانستان (نک: مل، *Acsf*).

Acsf, www.acsf.af/Magazine HTML/6th year2/yuargin. html.

Hawzah, www.hawzah.net/fa/artideview.html?AtideId=83114.

Kabulnath, www.kabulnath.de/.

Index.htm; *Ketabname*, www.ketabname.com/main2/.

Idently/?serial=2899.

Salihrasekh, http://saliherasekh.blogfa.com.

Torbatjam.ws, www.torbatgam.ws/new/node/4156.

تصاویر

تصاویر تاریخچهٔ ضرب سکه در ایران عصر اسلامی

۱. درهم ابن زیاد با نقش ساسانی، بصره، ۵۷ق

۲. درهم ولید اموی، شام، ۹۳ق، موزه ملک، تهران

۳. نقره منصور عباسی، جندی‌شاپور، ۱۳۷ق، موزه ملک، تهران

۴. نقره مامون عباسی، اصفهان، ۲۰۳ ق، موزه ملک، تهران

۵. دینار نوح بن نصر سامانی، نیشابور، ۳۴۰ق، تماشاگه پول، تهران

۶. نقره بهاءالدوله دیلمی، بصره، ۴۰۱ق، موزه ملک، تهران

۷. دینار سلجوقی، نیشابور، سده ۵ق؟، تماشاگه پول، تهران

۸. طلای اتسز خوارزمشاهی، خوارزم، ۵۳۸ق، موزه ملک، تهران

۹. دینار هولاگو، بغداد، ۶۵۶ق، موزه ملک، تهران

۱۰. نقره حسن دامغانی سربداری، سمنان، ۷۶۳ق، موزه ملک، تهران

۱۱. نقره شاهرخ تیموری، هرات، ۸۳۲ق، موزه ملک، تهران

۱۲. نقره اسماعیل صفوی، ۹۰۳ق، تماشاگه پول، تهران

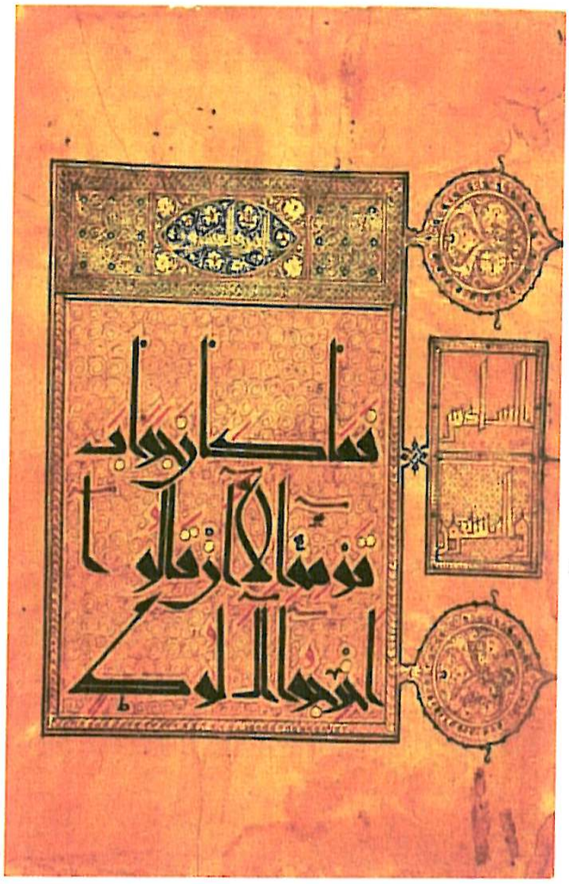
۱۳. عباسی نقره، تبریز، ۱۰۱۲ق، موزه بریتانیایی، لندن

۱۴. عباسی نقره، بغداد، ۱۰۳۴ق، موزه بریتانیایی، لندن

۱۵. نقره نادرشاه افشار، قندهار، ۱۱۵۰ق، موزه ملک، تهران

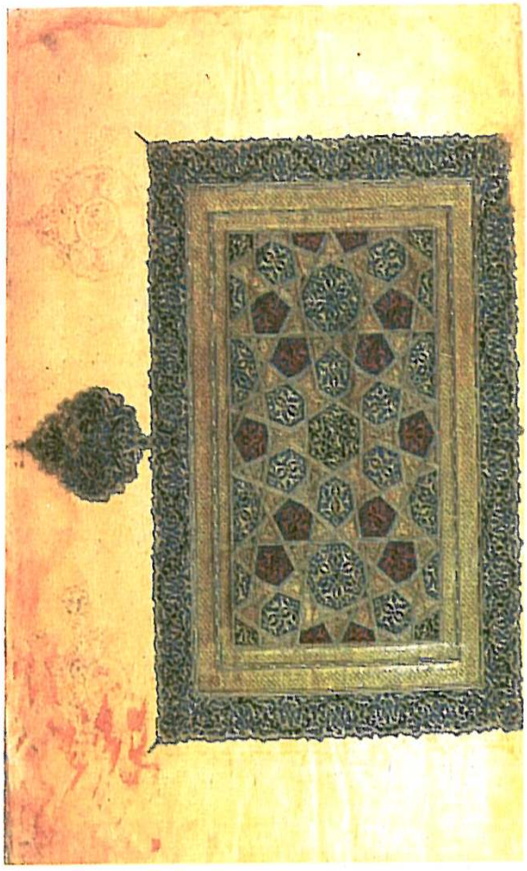
۱۶. طلای فتحعلی شاهی (سلطنت ۱۱۷۶-۱۲۱۳ق)، تماشاگه پول، تهران

تصاویر تذهیب

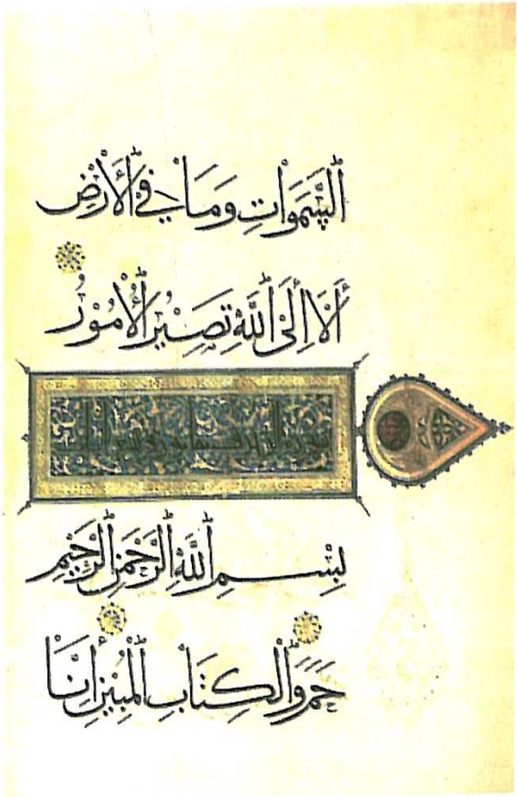


۱. قرآن کریم، غزنه یا هرات، سده ۵-۶ ق، کتابخانه ایالتی بایرن، مونیخ

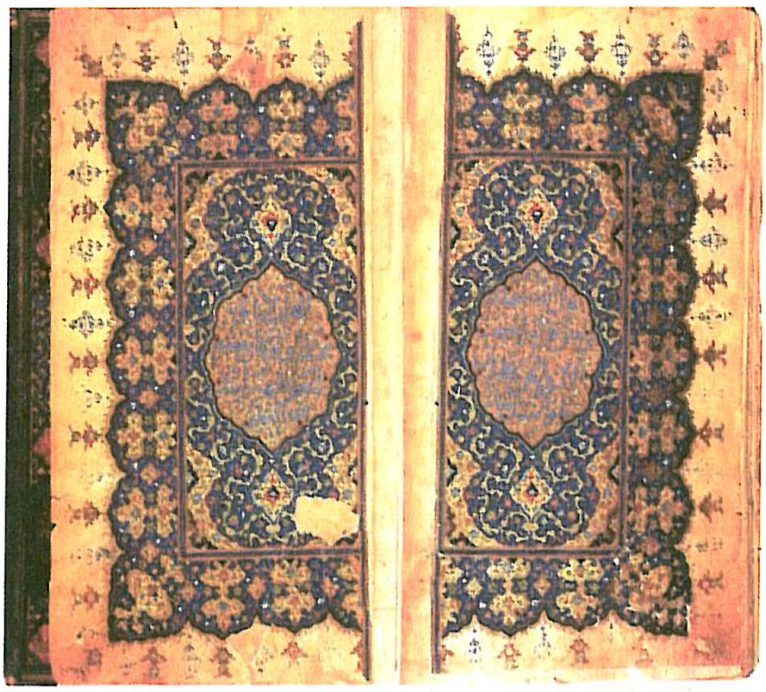
۲. تفسیر سورآبادی، ۵۸۴ ق، موزه ملی ایران، تهران



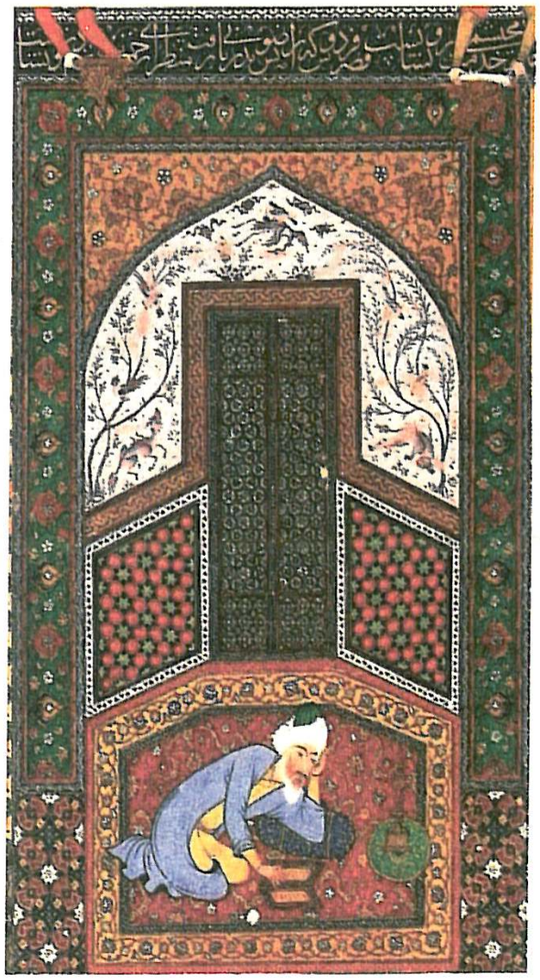
۳. نسخه‌ای از قرآن، مذهّب: محمد بن آیبک، سده ۸ ق، موزه ملی ایران، تهران



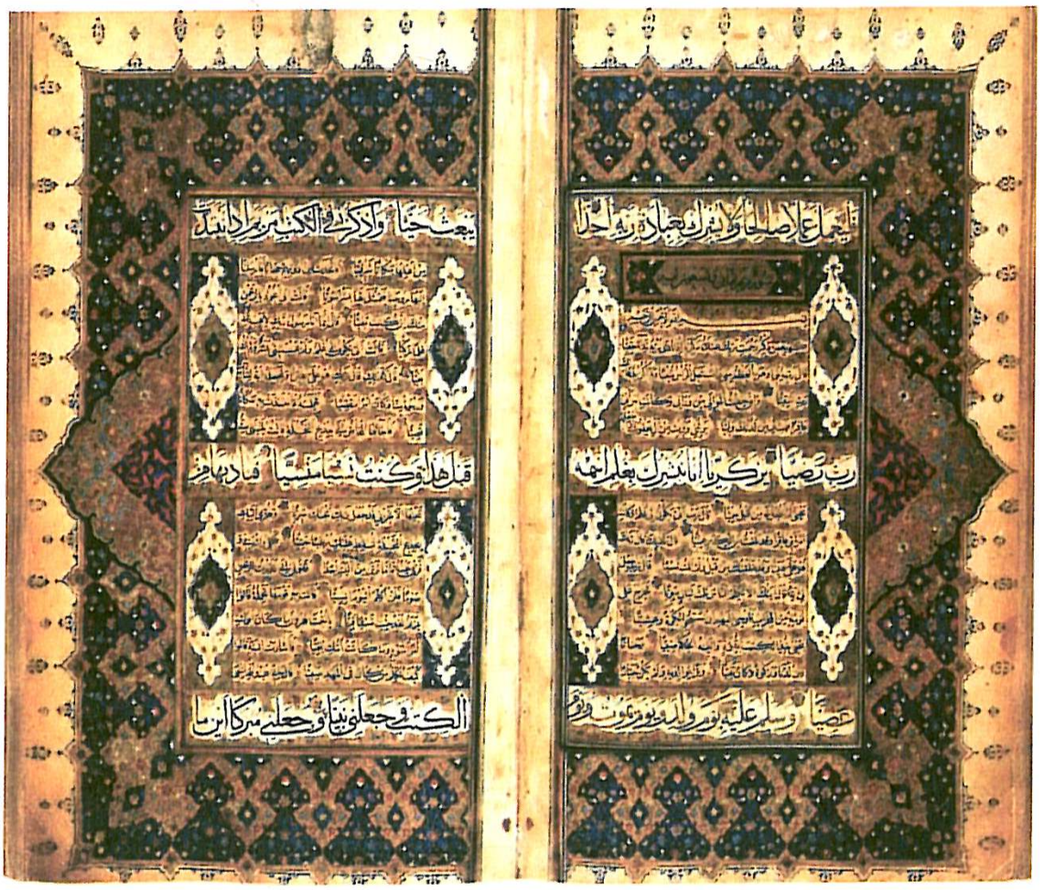
۴. صفحه‌ای از قرآن کریم، دوره ایلخانی، مجموعه خصوصی، تهران



۵. صفحات مذهب قرآن، سده ۸ ق، مجموعه شخصی، تهران



۶. بخشی از نگارینه *سبحة الابرار* جامی، ۹۶۰ ق، گالری آرتور سکلر، واشینگتن



۷. دو صفحه از قرآن کریم، لاهور، ۹۸۱ ق، موزه بریتانیایی، لندن

نمایه

آب‌انبار سردار (محله)، ۲۷۵
آب‌بند، ۴۷۵
آب‌پاشان / آبریزان (جشن)، ۱۷۵-۱۷۶
آبسکون، ۵۶۲
آبش خاتون اتابک فارس، ۸
آبگوشت کله، ۴۵۴
آبگوشت، ۴۳۸، ۴۴۵، ۴۶۹-۴۷۰، ۴۹۱
آبگیر طارم، ۴۴۶
آبیار، ۳۳۳
آپو، ساتو، ۸۵۳
آتش‌بازی، ۱۸۱-۱۸۳، ۱۸۵
آتش‌پزشکی، ۶۸۴
آثار نمایشی ارمنی‌زبان، ۶۴
آثار نمایشی ترکی، ۶۴
الآثارالباقیه، ۱۷۹، ۹۱۲
آجار (قوم)، ۹۴۰
آجودان‌باشی، حسین خان، ۴۷
آجودانی، ماشاءالله، ۱۱۳
آخوند خراسانی، ۱۱۸
آخوند ملا آقای دربندی، ۹۲۳
آخوند ملا محمود، ۱۰۲۵
آخوندزاده، فتحعلی، ۵۶ -۵۷، ۶۰، ۶۵، ۷۳-۷۷، ۷۹، ۸۳، ۸۸، ۹۴-۹۵، ۱۰۰، ۱۱۴-۱۱۵، ۲۴۸
آداب‌الحرب والشجاعه، ۴۶۲ ، ۸۴۶
آدم (ع)، ۱۹۶، ۴۶۳، ۸۹۸
آدمیت، فریدون، ۸۴
آذربایجان شرقی، ۹۳۹
آذربایجان غربی، ۹۳۹
آذربایجـان، ۸، ۲۰، ۸۹-۹۰، ۱۰۲، ۱۹۰، ۱۹۳، ۳۳۵، ۳۴۵، ۳۶۰، ۴۳۶، ۴۸۱، ۴۸۹، ۷۲۸، ۸۸۰، ۹۱۲، ۹۵۶
آذربایجان، جمهوری، ۵۰۳، ۹۴۰
آذربایجان، شیعیان، ۲۲۹
آذرخشی، احسان‌الله، ۱۰۵
آذری (ترکی)، لهجه، ۲۶۳، ۹۵۲
آذری، سید علی، ۹۸، ۱۰۲-۱۰۶
آرادان دماوند، ۲۳۰
آران بیدگل، ۹۲۷
آرشین مالالان، ۷۰، ۱۰۶
آرشیو سازمان اسناد ملی ایران، ۱۰۹

آرمنیان، آرمن، ۶۹
آرنه / تامپسون (فهرست)، ۸۵۰-۸۵۱، ۸۶۶
آرنه، آنتی، ۸۵۰
آریانا، مجله، ۱۰۱۴
آریانفر، ۱۰۱۶
آریانفر، ۹۰۰
آریایی‌ها، مهاجرت، ۳۳۸
آرین، گروه نمایشی، ۹۰
آزاد خان افغان، ۲۰
آزاد، افراسیاب، ۹۱، ۱۰۶
آزادان، ۷۶۲-۷۶۳
آزادیستان (نشریه)، ۱۰۱، ۱۱۸
آسیا، ۴۹۷
آسیای صغیر، ۱۵۹
آسیای مرکزی، ۱۵۹، ۴۴۶، ۴۵۵، ۴۶۶، ۴۸۷، ۵۰۳، ۵۸۵، ۸۸۹، ۹۰۳، ۹۴۰، ۱۰۱۳
آسیای میانه، نک: آسیای مرکزی
آش بقرا، ۴۳۶
آش بلغور، ۴۳۶
آش جوین، ۴۸۹
آش رشته، ۴۳۶، ۴۵۲
آش، ۴۳۶، ۴۴۹، ۴۵۵، ۴۷۰، ۴۹۱
آشپزخانه‌های فرنگی، ۴۷۲
آشپزی ایرانی: سفره‌ای از غذاهای لذیذ غیر بومی، ۵۰۰-۵۰۱
آشپزی ایرانی: غذای سنتی، منطقه‌ای و نوین، ۵۰۳
آشپزی بدون گوشت، ۴۹۷
آشپزی در فرهنگ مردم کازرون، ۴۹۹
آشپزی دورهٔ صفوی، ۴۸۷
آشپزی فرنگی (طباخی)، ۴۹۱
آشپزی فرنگی، ۴۹۱
آشپزی کردستان (لوسه‌رخوانی کورده‌واری)، ۴۹۸
آشپزی، ۴۳۵-۵۰۴
آشتیان، ۴۸۹
آشفتهٔ قصه‌خوان، ۲۱۵
آشوب عیار، ۷۷۲
آشیرعلی، ۸۶۰
آفتاب (روزنامه)، ۶۸
آفریقا، سواحل، ۲۵۹
آقا بیک استاجلو، ۴۷۹
آقا خان فریور، ۶۴
آقا داروغه، ۲۱۹
آقا محمد تبریزی، ۱۰۱
آقابایف، مادام، ۷۰، ۱۱۹
آقاسی (تکیه)، ۲۲۷- ۲۲۸
آقاسی، حاج میرزا، ۶۱۳
آقامحمد خان قاجار، ۲۰، ۲۲۳، ۷۴۲، ۹۲۴
آقایف، ۹۳، ۳۱۴
آق‌قویونلو، ۳، ۱۵-۱۶
آل باوند، ۵۵۹-۵۶۰
آل بویه، ۵-۷، ۱۳۳-۱۳۴، ۱۳۶، ۱۶۱-۱۶۲، ۱۷۷، ۲۱۸، ۵۵۱، ۵۵۷، ۹۳۳
آل زیار، ۷، ۵۵۱، ۵۵۷
آل علی(ع)، ۱۳۲-۱۳۳
آل عمران (سوره)، ۱۰، ۱۴
آل کاکویه، ۷
آل محمد(ص)، ۲۰۹
آل مظفر، ۱۳، ۷۲۸، ۷۳۰
آل نوبخت، خاندان، ۳۵۷
آلاشت مازندران، ۸۹۷
آلمان، ۴۸
آلمانی (زبان)، ۶۰، ۴۸۴
آلمانی، افسران، ۱۱۶
آلمانی، خانواده، ۳۹۳
آلمانی، هانری رنه د.، ۲۳۵، ۳۴۷
آلوش بیک، ۳۱۶
آلیانس (مدرسه)، ۸۹، ۹۱، ۱۰۷، ۱۱۵-۱۱۶
آمریکا، ۴۵۴، ۵۰۰-۵۰۱، ۱۰۱۴، ۱۰۱۶
آمریکا، هیأت عملیات اقتصادی، ۳۴۸
آمریکای جنوبی، ۸۳۳
آمریکای شمالی، ۸۳۹
آمریکایی، جامعه، ۴۵۴

آمریکایی، فرهنگ آشپزی، ۴۷۳
آمل، ۶، ۵۶۲
آناتول فرانس، ۶۲، ۶۹
آناتولی، ۸، ۱۴۷، ۴۳۷، ۴۳۶، ۷۲۷-۷۲۸، ۷۴۵، ۷۵۸
آناهیتا، ۶۸۳ ، ۹۰۹
آنتوان خان/ سوریوگین، ۳۱۰-۳۱۲
آنجوللو، ۲۰۱
آندرآسر، ۸۷۰
آندره / درویش، ۳۱۲
آواز پشتون، مجله، ۱۰۱۴
آوینیون، ۴۸
آی جان، آی جان، ۹۰
آیةالکرسی، ۷۰۸، ۹۵۵
آیین صاحب‌الزمان، ۱۳۵
آیین قلندری، ۹۳۵
آیین‌های باستانی ایرانیان، ۹۲۳
اباقا خان ایلخانی، ۱۰-۱۱
ابخاز (قوم)، ۹۴۰
ابراهیم (ع)، ۴۶۳، ۴۷۸، ۸۹۸
ابراهیم بن مالک اشتر، ۵۲۷
ابراهیم خان آجودان‌باشی، ۶۳، ۶۵-۶۶
ابراهیم سلطان پسر شاهرخ، ۳۵
ابراهیم قوسی، ۷۹۵-۷۹۷
ابراهیم میرزا، برادرزادهٔ شاه تهماسپ، ۱۶۲
ابراهیم‌اف، ۷۷
آبرقوه، ۷۳۰
ابلونیوس، ۶۸۶
ابلیس، ۳۳۹، ۴۴۳
ابن‌ابی‌داوود، ۳۱
ابن‌اثیر، ۲۱۹، ۳۴۵-۳۵۷، ۷۲۶، ۷۶۵، ۹۳۳
ابن‌اخوه، محمد بن احمد قرشی، ۴۷۳
ابن‌اسفندیار، ۱۶۵، ۷۹۸-۷۹۹، ۸۰۶، ۸۱۲
ابن‌الندیم، ۳۰، ۱۶۱، ۲۱۲، ۸۵۰
ابن‌بابویه، گورستان، ۱۰۸
ابن‌بطوطه، ۱۳۵، ۳۴۷، ۵۸۵، ۷۲۷، ۷۲۹
ابن‌بواب، ۳۲
ابن‌بهمنیار، ۲۱۹
ابن‌جوزی، ابوالفرج، ۱۳۶، ۱۶۱، ۲۱۳، ۸۶۸
ابن‌حوقل، ۳۵۸
ابن‌خلدون، ۳۴۷، ۵۸۵
ابن‌سعد، ۲۴۹
ابن‌سیار، ۴۷۴
ابن‌عبدالله عرب، ۱۰۲۲
ابن‌عربشاه، ۱۹۲
ابن‌عطاش، ۵۷۳
ابن‌فندق / علی بیهقی، ۸۱۰-۸۱۱،
ابن‌قتیبه، ۲۱۳، ۸۷۰
ابن‌کثیر، ۴۷۷
ابن‌معمار، ۷۴۳، ۷۴۵
ابن‌مفرغ، ۸۷۲، ۸۸۶
ابن‌مقله، ۳۲
ابن‌ملجم، ۹۱۸، ۹۲۳
ابن‌نغاش، ۵۲۸
ابوالحسن بن شمس‌الدوله، ۸
ابوالحسن خان ایلچی، ۴۷، ۲۲۴، ۶۱۳
ابوالعتاهیه، ۵۳۷
ابوالعریان، ۸۱۲
ابوالفرج اصفهانی، ۸۷۰، ۸۸۱
ابوالفوارس، ۹۵، ۲۱۸
ابوالقاسم بن سعید بن ابراهیم بن عالم بن ابراهیم بن صالح، ۳۲
ابوالقاسم بهمن، پسر ضیاءالسلطان، ۱۰۸
ابوالقاسم کاشانی، ۳۰
ابوالقاسم کردستانی، ۱۰۷
ابوالملیح، ۴۸۱
ابوالینبغی عباس بن طرخان، ۸۷۰ ، ۸۷۲
ابوبکر بن محمد جهان پهلوان، ۸
ابوبکر خلیفهٔ اول، ۵۲۵
ابوحنیفه، ۱۳۴، ۳۴۵، ۵۳۱
ابوسعید ابوالخیر، ۹۵۷
ابوسعید ایلخانی، ۱۱-۱۲، ۱۵، ۱۹۲، ۳۶۰، ۷۲۸
ابوسلمه خلال همدانی، ۵۳۴

ابوطالب تبریزی اصفهانی/ ابوطالب لندنی، ۴۵-۴۶، ۴۸، ۵۲
ابوطاهر صیقلگر، ۸۶۲
ابوعلی خراط، ۸۶۲
ابومحمد حسن بن علی بربهاری، ۱۳۳
ابومسلم (پهلوان)،۷۲۹
ابومسلم (داستان)، ۲۱۴-۲۱۵
ابومسلم خراسانی، ۲۱۴، ۵۳۴، ۵۵۷
ابومسلم مروزی، ۴۶۲، ۴۷۶
ابومسلم نامه، ۸۲۷، ۸۴۷، ۸۴۹، ۸۶۲
ابومنذر اسد بن عبدالله قسری، ۸۷۱
ابهر، ۹۱۵
ابیانه، ۷۱۰، ۹۱۷
اپرا / نمایش منظوم، ۷۸
اپرای زبان فارسی، ۸۳-۸۵
اپرت الهه یا خدای زن، ۷۰
اپوشه، ۸۹۰، ۹۰۹
اتابک اعظم، ۴۹
اتابکان، ۸، ۱۰، ۲۱
اتحاد (روزنامه)، ۷۶
اترک، استپ‌ها، ۳۴۵
اتریش، ۴۸
اتریشی، معلمان، ۷۳
اتللو، ۶۲، ۶۹
اتیس میسن، ۴۶۴
اثر انقلاب (نشریه)، ۱۱۸
اجلالی، امین پاشا، ۹۵۱
احداث، ۷۳۱، ۷۵۸
احساسات جوانان ایرانی، ۱۰۶
احسن‌التقاسیم، ۵۵۴-۵۵۵
احمد بن ابی‌نصر بن ابی‌عمر بن عتیق، ۳۴
احمد بن عبدالملک عطاش، ۸۸۴
احمد بن علی مقری یونس‌آبادی، ۳۳
احمد بن محمد عمرو / نیار، ۸۱۰
احمد بن محمد میدانی نیشابوری، ۹۵۱
احمد توفیق پاشا، ۷۳
احمد جام / ژنده‌پیل (بقعه)، ۹۵۷
احمد جاوید، ۱۰۱۴
احمد جلایر، سلطان، ۳۵
احمد خان گیلانی، ۲۰۵
احمد خان محمودی، کمال‌الوزاره، ۹۱، ۹۷-۱۰۰، ۱۰۴-۱۰۵
احمد روحی کرمانی، ۵۵
احمد شاه قاجار، ۷۲، ۸۷، ۹۱، ۲۳۹، ۳۱۰، ۳۱۴-۳۱۵، ۳۱۷
احمد شاه مسعود، ۱۰۲۰
احمد شاهی (خیابان)، ۴۶۲
احمد ضیائی سیامک، ۱۰۲۷
احمد کرکی، ۲۱۴
احمد کمانچه‌ای، ۱۸۶
احمدعلی کهزاد، ۱۰۲۷
احمدقلی شاملو، ۴۹۲
احمق ریاست طلب / بورژوا و ژانتیوم، ۶۹
احیاء مسیح (عید)، ۱۷۶
احیاءالملوک، ۱۵۷، ۱۶۲
اخبارالطوال، ۸۶۵
اختر (نشریه)، ۵۵، ۱۱۵
اخلاص (سوره)، ۵، ۷، ۷۰۸
اخی جوق، ۷۲۸
اخی سعدان طباخ، ۷۷۳-۷۷۴
اخیان، ۷۲۷-۷۲۸، ۷۵۸
ادب (نشریه)، ۳۰۸، ۱۰۱۴
ادبیات جاده‌ای، ۹۵۳
ادبیات شفاهی، ۷۱۴-۷۱۵، ۸۲۳
ادبیات عامیانهٔ افغانستان معاصر، ۱۰۲۱، ۱۰۲۹-۱۰۳۰
ادونچی، ۴۶۷
ادیان و عقاید فلسفی آسیای مرکزی، ۲۳۱
ادیب طوسی، ۸۸۸
اراک، ۸۳۰، ۸۴۹، ۹۲۹، ۹۰۵، ۹۱۲، ۹۵۲
ارامنهٔ تهران (مدرسه)، ۶۷-۶۸، ۷۱
ارباب اعیان‌نما، ۶۸
ارباب جمشید، ۳۰۸

ارباب فرج‌الله / همبستر منفعل، ۶۸
ارتقی (سلاطین)، ۲۱
ارجان، ۲۱۴، ۵۵۸
اردبیـــل، ۱۴۱-۱۴۲، ۱۴۶-۱۴۸، ۱۸۳، ۲۷۱، ۹۱۲، ۹۳۹
اردشیر بابکان، ۸۷۰، ۹۵۰
اردشیر خان/ آرداشس بادماگریان، ۳۱۱-۳۱۴، ۳۱۶
اردشیر، ۳۴۴
اردکان یزد، ۹۳۴
اردن (روزنامه)، ۱۷۶
اردن، ۷۵۸
اردوی ملی همدان، ۱۱۸
اردویسور آناهیتا، ۸۹۰
اردیبهشت یشت، ۶۸۴
ارزنجان، ۵۸۵
ارس - کور، ۳۴۲
ارسطو، ۸۴۲، ۹۴۵
ارشاد (روزنامه)، ۸۳، ۹۲ -۹۳، ۹۶-۹۷، ۱۱۵
ارغنون (آلت موسیقی)، ۵۹۱
ارغون کاملی، ۳۴
ارغون، ۱۱-۱۲
ارگ (محله)، ۴۷۲ ، ۴۷۶
ارمغان (مجله)، ۹۶۴
ارمن شاه، ۷۷۳
ارمنستان (محله)، ۳۱۵
ارمنستان، مسیحیان، ۱۷۶
ارمنی (زبان)، ۵۹-۶۱، ۶۴-۶۷، ۷۱
ارمنی، نمایشنامه‌نویسان، ۶۵
ارمنیان، ۴۵۵، ۴۷۱-۴۷۲، ۹۴۰
ارمنیه، ۵۸۵، ۶۸۶
اروپـــا، ۴۶-۴۸، ۵۴-۵۵، ۵۷، ۶۱، ۶۷، ۹۷، ۳۱۱-۳۱۲، ۳۶۱، ۴۴۵، ۴۵۴، ۸۵۰، ۹۲۱ ، ۱۰۱۴
اروپای شمالی، کشورها، ۹۴۵
اروپای قرون وسطا، ۷۵۷، ۸۰۶
اروپـایی، تئـاتر، ۴۵-۴۸، ۵۱-۵۵، ۵۷-۵۸، ۶۴، ۶۷، ۲۲۵، ۲۴۸، ۲۵۸
اروپایی، زبان‌ها، ۵۳
اروپایی، سیاحان، ۱۴۱-۱۴۲، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۶۲، ۱۶۶، ۱۷۶-۱۷۷، ۱۸۳، ۱۹۳، ۲۰۵-۲۰۶، ۲۱۱، ۲۱۵، ۲۳۳، ۲۴۷، ۲۷۱، ۲۷۴، ۳۱۱، ۳۶۴، ۷۳۴، ۹۲۲
اروپایی، سیرک‌ها، ۲۵۴
اروپایی، متون نمایشی، ۵۴، ۵۸
اروپایی، نمایش‌های مذهبی، ۹۲۱
اروپاییان، سفرنامه‌ها، ۹۲۲
از آشپزخانه تا سفره، ۴۹۴
از زبان داریوش، ۳۹۱
از قفقاز تا بام جهان: سرگذشت آشپزی (مقاله)، ۴۸۷
ازبک بن محمد جهان پهلوان، ۸-۹
ازبکان، ۲۷۰، ۳۶۱
ازبکستان، ۵۰۳، ۸۹۹
ازدواج استقراضی/ موقت، ۳۸۹، ۴۰۱، ۴۰۶
ازهاری، ۸۸۶
اسباران، ۷۶۲-۷۶۳
اسپانیا، ۱۴۰، ۱۹۲، ۲۰۰، ۲۰۴، ۴۴۵
اسپند (آیین)، ۱۸۸
اسپندارمذ، ۷۱۱
اسپهبد علی، ۱۳۶
اسپهبدان گاوبارهٔ طبرستان، ۱-۲
استاد نوروز پینه‌دوز، ۹۹-۱۰۰
اســـتانبول، ۵۲، ۵۵-۵۷، ۷۱، ۷۳، ۸۶، ۱۰۱، ۱۰۷، ۱۱۰، ۴۵۰، ۷۹۰-۷۹۱
اســتبداد صــغیر، ۷۲، ۷۷، ۸۷، ۹۲-۹۳، ۱۰۲-۱۰۳، ۳۰۹
استخر فارس، ۲۹
استخوان‌شکنی، ۲۰۶، ۲۰۸
استراتین، ۵۹۶
استرالیا، بومیان، ۸۴۰
استرآباد، ۲۰، ۵۶۲، ۵۹۵
استوری، ۴۸۷، ۴۹۹
استیر سبزوار، ۸۹۵
استیک گوشت، ۴۴۵
اسد بن عبدالله، ۸۷۰، ۸۸۶

اسداللّه‌اف، ۱۰۱۵
اسدآبادی، سید جمال‌الدین، ۸۶
اسدی طوسی، ۱۵۶
اسرارالتوحید، ۷۳۴، ۹۳۴
اسرارالشهاده، ۹۳۳
اسطوره‌ها، ۶۸۲-۶۸۳، ۷۱۵، ۸۳۴، ۸۴۱، ۸۴۴، ۸۴۷، ۸۶۴
اسعد بن محمد بن ابی‌حرث احمد بن ابی‌الخیر سهلویهٔ یزدی، ۳۴
اسعدی، عباسعلی، ۷۷، ۸۹-۹۱
اسفار بن شیرویه، ۲۰۴
اسفراین، ۹۱۰
اسفند (عید)، ۱۷۴
اسفندگردانی (مراسم)، ۷۱۱
اسفندیار و کاووس (داستان)، ۲۱۴
اسکاتلند، ۴۸
اسکاف، ۵۳۱
اسکالا، (سالن تئاتر)، ۴۸
اسکجک، ۳۴۶
اسکندر بیک، ۹۴۲
اسکندر قراقویونلو، ۱۵
اسکندر، ۳۰، ۳۴۳، ۸۳۳، ۸۵۰، ۹۴۶
اسکندربیک منشی، ۱۷۵، ۱۹۴-۱۹۵، ۲۱۵
اسکندرنامه، ۲۱۴، ۲۶۹-۲۷۱، ۸۴۶
اُسکوی آذربایجان (روستا)، ۴۷۰
اسلام، دین، ۱۲، ۳۰-۳۱، ۳۸۰، ۶۸۶، ۷۷۰
اسلامی (دوره)، ۱، ۳۲، ۲۱۳، ۲۱۷-۲۱۸، ۲۵۹، ۳۴۰، ۳۴۵، ۳۷۶، ۳۸۱، ۳۹۷، ۴۰۰، ۴۰۲، ۴۰۶-۴۰۹، ۴۲۷، ۴۳۸، ۴۷۹، ۴۸۴-۴۸۵، ۵۲۳، ۶۸۵-۶۸۶، ۹۰۵، ۹۵۱
اسلامی (سکه)، ۳-۴
اسلامی / عربی، طب، ۶۸۵
اسلامی، کشورها، ۴۷۱
اسماعیل اول صفوی، ۱۵-۱۷، ۲۰، ۱۳۷-۱۳۸، ۱۸۱، ۲۰۱-۲۰۲، ۲۱۰، ۲۳۸، ۲۴۲، ۳۶۱، ۴۷۷، ۴۸۶، ۶۰۹
اسماعیل بزاز، ۲۵۴-۲۵۵، ۲۵۸، ۲۶۰
اسماعیل بن وهسودان، ۷
اسماعیل خان حاجی نایب معیلی، ۳۱۵
اسماعیل خان سرتیپ، ۳۰۹
اسماعیل دوم صفوی، ۱۷، ۱۳۸
اسماعیل سامانی، ۷۲۷
اسماعیل (ع)، ۸۹۸
اسماعیلی (مذهب)، ۷
اسماعیلی، حسین، ۸۴۸
اسماعیلیف، ژرژ، ۳۱۳
اسمیتسونی‌ین، بنیاد، ۳۱۱
اشترنامه (مثنوی)، ۱۵۴
اشرف افغان، ۱۸
اشرفی، ۲۲
اشکانی (دوره)، ۲۱۲
اشکانی، دولت، ۳۴۳
اشکانیان، ۳۴۲-۳۴۳، ۳۷۶، ۳۹۱، ۷۵۴، ۷۶۲، ۸۶۹
اشکمبه‌سیسی، ۴۵۴
اشکنه، ۴۵۵
اصطخری، ۳۴۰، ۳۴۶، ۳۵۶
اصفهان، ۶-۷، ۱۷، ۲۰-۲۱، ۸۳، ۸۶، ۱۰۵، ۱۰۸، ۱۱۱، ۱۱۳-۱۱۴، ۱۱۸، ۱۵۸، ۱۶۲، ۱۶۶-۱۶۸، ۱۷۱، ۱۷۳، ۱۷۵، ۱۷۷، ۱۸۱-۱۸۷، ۱۹۴، ۱۹۸، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۴-۲۰۵، ۲۱۶، ۲۱۸، ۲۲۰، ۲۵۱، ۲۵۴، ۲۷۰-۲۷۲، ۳۴۰، ۳۴۶-۳۴۷، ۳۵۶، ۳۵۸، ۳۶۱-۳۶۲، ۴۶۸، ۴۷۰، ۴۷۵-۴۷۶، ۵۹۵، ۴۸۸، ۵۵۸، ۵۷۲، ۶۰۸، ۶۱۰-۶۱۱، ۶۸۶، ۷۳۰، ۸۶۰، ۸۸۴-۸۸۵، ۹۰۲، ۹۲۷، ۹۲۹، ۹۳۳، ۹۵۷، ۹۷۲
اصفهان، دستگاه موسیقی، ۲۴۶
اصفهانی (لهجه)، ۲۵۴، ۲۶۳
اصفهانی، نمایشگران، ۱۵۷
اصفهانیان، ۵۵۵-۵۵۶
اصفهانیان، آشپزخانه‌ها، ۴۸۸
اصلاحات ارضی، ۳۳۰-۳۳۲، ۳۴۷، ۴۲۷
اصلی و کرم (داستان)، ۷۰، ۹۴۰

اضطرار/ دیلم‌وار، ۱۹۰، ۱۹۳
اعتبارالسلطنه غفاری، موسی خان، ۳۱۶
اعتبارالسلطنه، سالن، ۱۰۴
اعتصام‌الملک، ۵۸، ۶۵
اعتصامی، یوسف، ۶۰ ، ۶۴-۶۵، ۱۰۴
اعتمادالسلطنه، محمدحسن خـان، ۵۷-۵۸، ۶۲، ۶۴، ۷۳، ۲۳۸-۲۳۹، ۲۴۲، ۲۴۹، ۲۵۵، ۲۵۸، ۲۶۹، ۳۶۳، ۴۶۸، ۴۷۱
اعراب جاهلی، ۷۲۶، ۸۳۷، ۸۴۰
اعراب شهری، ۵۳۰
اعراب مسلمان، ۴۱۸، ۴۳۸، ۵۲۱
اعـــراب، ۳۱، ۲۰۳، ۲۳۷، ۳۸۲، ۴۵۲، ۴۶۴، ۵۳۱، ۸۳۳، ۸۳۷
اعلامیهٔ حقوق بشر، ۸۴
اعلم‌الدوله، ۶۵
الاغانی، ۸۸۱
اغذیه فروشی، ۴۷۲-۴۷۳
افسانه، ۸۴۸-۸۴۹
افسانه‌گویان، ۲۰۹، ۲۱۲ -۲۱۷
افسانه‌های جنوب (بوشهر)، ۸۵۳
افسانه‌های دری، ۱۰۲۶
افسانه‌های فولکلوریک غرجستان، ۱۰۲۵
افسانه‌های قدیمی شهر کابل، ۱۰۲۷
افسانه‌های مردم، ۱۰۲۴
افسانهٔ آفرینش، ۱۰۲
افسون‌پزشکی، ۶۸۴
افشار (دوره)، ۱۸، ۵۲۲، ۶۱۱-۶۱۲
افشار، ایرج، ۴۸۷-۴۸۸، ۴۹۹
افشنه، ۳۴۶
افشین اشروسنه، ۳۰، ۵۳۴-۵۳۵
افغانستان، ۳۴۲، ۴۶۹، ۴۸۷، ۵۰۳-۵۰۴، ۷۳۴، ۸۴۲، ۸۵۷، ۸۸۰-۸۸۲، ۹۰۰، ۹۰۲-۹۰۳، ۹۴۰، ۹۴۶، ۹۶۱، ۹۶۷، ۱۰۱۳-۱۰۳۰
افغان‌ها، ۱۸، ۳۶۲، ۳۴۷-۳۶۳، ۵۰۴، ۹۷۵، ۹۶۸
افندی خواننده، ۱۸۶
اقبال آشتیانی، عباس، ۹، ۱۰۷
اقبال‌نامه، ۱۵۶
اکبر غوره، ۲۵۵
اکبر، فهیمه، ۴۹۲
اکسپوزیسیون، ۳۰۴
اکسیرالعبادات و اسرارالشهادات، ۹۲۳
الابرقه، ۵۲۴
البرز، ۸۹۵
الغ بیک، ۱۴، ۳۶۰
اللّه‌مراد لرستانی بهاروند، ۹۴۴
اللّه‌وردی خان، پل، ۱۷۴
اللی یاشندا بیر جوان، ۷۰
الیاس (ع)، ۶۹۳
الیگودرز، ۹۴۳-۹۴۴
الئـاریوس، آدام، ۱۴۱-۱۴۲، ۱۴۶-۱۴۸، ۱۵۸، ۱۶۷-۱۶۸، ۱۷۰، ۱۷۳، ۱۸۳-۱۸۴، ۱۹۴، ۲۰۵، ۲۱۶، ۲۲۰، ۴۶۶
امامزاده داوود (ع)، حرم، ۷۴۱
امامزاده زید اصفهان، ۲۵۰
امامزاده زید، قهوه‌خانه، ۲۶۱
امامقلی خان، ۳۶۳
امامی، گلی، ۴۹۷
امپراتوری روم شرقی، ۳۴۴
امثال و حکم، ۹۵۲ ، ۱۰۱۶
امجد، ۹۳
امجدیه (ورزشگاه)، ۳۱۳
ام‌جعفر (زوجهٔ هارون)، ۱۶۵
امستد، ۳۷۷
امشاسپند شهریور، ۶۸۳
امویان، ۳-۵، ۷، ۱۳۳،۳۵۵ ، ۴۳۸، ۵۲۲، ۵۲۴-۵۳۲، ۵۵۷-۵۵۸
امید، جمال، ۳۱۳
امیر ارسلان نامدار، ۲۶۹، ۲۷۱، ۸۴۷
امیر ارسلان و فرخ لقا (داستان)، ۲۶۱
امیر ارسلان، ۸۲۷
امیر امان‌اللّه خان، ۵۰۳
امیر تومان، ۹۶

امیر تیمور (داستان)، ۲۳۱، ۲۳۶
امیر علیشیر نوایی، ۴۸۱
امیر غیب بیک، ۳۶
امیر کبیر، ۷۳، ۲۲۹، ۲۷۰، ۴۱۷، ۴۷۷
امیر مبارزالدین محمد، ۷۲۸، ۷۳۰
امیر محمد بن محمود، ۵۶۲
امیر معزی، ۹۴۷
امیر نوروز، ۱۲
امیر و گوهر، ۹۶۱
امیرخان جوانشیر اورمیه، ۳۱۴
امیرملک اشرف چوپانی، ۷۲۸
امیرملک اشرف، ۷۲۸
امیره دوباج / سلطان مظفر، ۱۸۷، ۲۲۰
امین، خلیفهٔ عباسی، ۵، ۱۹۱، ۵۳۲، ۵۳۷-۵۳۸، ۵۴۶-۵۴۷، ۷۲۶، ۷۸۶، ۷۹۴-۷۹۵
امین‌اف، ۵۰۴
امین‌الدوله، فرخ خان، ۴۷
امین‌الدین، ۷۲۹
امین‌السلطان، میرزا علی‌اصغر خان، ۳۰۹
امینای رشتی، ۹۶۰
انبار غلهٔ تهران، ۹۸-۹۹
انتحار اجباری، ۱۰۵
انجرک، ۸۹۴
انجمن اخوان‌الصفا، ۸۱-۸۲
انجمن اخوت، ۷۹-۸۱، ۹۲-۹۳، ۹۶
انجمن ادبی ایران، ۸۷
انجمن اصفهان، ۸۶
انجمن فرهنگ، ۳۱۶
انجمن محسنیه، ۸۹-۹۱
انجمن معارف استانبول، ۵۵
اندرز بهزاد فرخ‌پیروز، ۸۷۰
اندرسن، رستوران، ۴۸۵
اندریف، ۱۰۱۴
اندوه مرغ پرنده (افسانه)، ۸۳۳
اندیجان، ۸۹۹
انسان‌های اولیه، ۴۶۵
انسان‌های غارنشین، ۴۳۷
انشان، ۳۴۲
انشراح (سوره)، ۷۱۰
انعام، (سوره)، ۱۶
انقلاب بی‌رنگ یا قیام کلنل محمد تقی خان پسیان، ۱۰۴، ۱۰۶
انقلاب سفید، ۳۳۰، ۳۳۲
انگلستان، ۴۸-۴۹، ۱۰۷، ۲۳۷-۲۳۸، ۳۰۸
انگلستان، سفارت، ۲۳۷
انگلیس سپاهیان، ۹۴۵
انگلیسی (زبان)، ۵۹-۶۰، ۲۳۲، ۳۰۷، ۴۳۵، ۴۸۴، ۴۹۹-۵۰۳، ۷۶۲، ۸۰۴
انگلیسی، بازرگانان، ۶۱۱
انگلیسی‌ها، ۱۸۴
انوری، ۹۴۷
انوشیروان، ۵۵۱، ۸۳۵ ، ۹۵۱
انیس (روزنامه)، ۱۰۱۴
او اولماسون بو اولسون، ۷۰
اوبن، اوژن، ۲۳۶-۲۳۷، ۲۶۶-۲۶۷، ۲۷۷
اوتر، هانس، ۸۵۱
اوحدی مراغه‌ای، ۷۴۰
اودونوان، ادموند، ۲۳۰
اودیسه، ۸۲۳، ۸۳۴
اورارتو، ۳۴۲
اورامان، ۴۹۹
اوروک میانی (دوران)، ۳۳۹
اوزلی، ۲۲۵
اوزون حسن آق‌قویونلو، ۱۶، ۱۹۳
اوستا، ۲۹-۳۴۰، ۳۰، ۳۹۹، ۶۸۳، ۸۳۱، ۸۶۵،۸۶۹، ۸۸۶، ۸۹۰، ۹۳۹، ۹۴۶
اوستاند، ۳۰۴-۳۰۶
اوسنه‌های بخت، ۸۵۳
اوسنه‌های پهلوانی، ۸۵۳
اوسنه‌های خواب، ۸۵۳
اوسنه‌های مکر زنان، ۸۵۳
اوکراین، ۴۵۶

اوگتای قاآن، ۱۵۴، ۷۲۹
اولجاتیو / محمد خدابنده، ۱۲، ۱۷، ۳۴، ۲۰۲، ۳۶۰، ۵۸۵
اولیا چلبی، ۳۶۳
اون آش، ۴۵۲
اویاشن، ۳۴۲
اویس ایلکانی، سلطان، ۷۲۸
اویسی، علی‌محمد، ۷۷، ۸۲-۸۶، ۹۵، ۱۰۱
اویغوری، خط و زبان، ۱۰-۱۳
اهر، ۸۹
اهریمن، ۸۳۱-۸۳۲
اهل بیت، ۲۱۲
اهل تصوف، ۷۵۴، ۷۵۸، ۷۶۱
اهل زورخانه، ۷۲۴، ۷۳۳-۷۳۶
اهلایی‌پزشکی، ۶۸۴
اهواز، ۱۳۶، ۱۷۷، ۵۵۸، ۹۶۲
اهورامزدا، ۶۸۳، ۷۶۸، ۸۳۱، ۸۶۹، ۸۹۰
ایام خمسهٔ مسترقه، ۱۷۵
ایتالیا، ۴۸، ۲۳۸، ۳۱۰، ۴۴۵، ۴۴۹، ۴۹۷
ایجاد تکیه دولت، ۹۲۳
ایده‌آل پیرمرد دهگانی / سه تابلو مریم، ۷۱، ۱۰۸، ۱۱۱، ۱۱۳-۱۱۴، ۱۱۷، ۱۱۹
ایران (روزنامه)، ۶۱
ایران امروز - ایران و بین‌النهرین، ۲۳۶
ایران آن‌گونه که هست، ۲۳۳
ایران باستان، ۸۴، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۷۸، ۲۱۲، ۲۵۹، ۳۷۴-۳۸۲، ۳۸۵-۳۸۷، ۳۹۰-۳۹۲، ۳۹۶-۳۹۸، ۴۰۳، ۴۰۷، ۴۲۷، ۴۳۸، ۴۵۵، ۴۸۴، ۵۲۳، ۷۲۵-۷۲۶، ۷۵۴-۷۵۵، ۷۵۷، ۷۵۹، ۷۶۱-۷۶۲، ۷۶۴، ۷۶۸، ۸۴۱، ۸۸۷، ۹۰۵، ۹۱۸، ۹۲۰
ایران اسلامی، ۱، ۳، ۸۳۰
ایران فیلم، استودیو، ۳۰۹
ایران معاصر، ۳۹۱، ۴۲۷-۴۲۸، ۴۹۰
ایران نو (نشریه)، ۱۱۸
ایران و عراق، جنگ، ۹۰۵
ایران، ۱-۵، ۸، ۱۱، ۱۳، ۱۷، ۲۰-۲۱، ۳۰-۳۲، ۴۵-۴۶، ۵۱، ۵۵-۵۷، ۵۹، ۶۳، ۶۶، ۷۱-۷۳، ۷۹، ۸۳-۸۵، ۹۲، ۹۴-۹۵، ۹۸، ۱۰۰، ۱۰۲-۱۰۳، ۱۰۷، ۱۰۹، ۱۱۵، ۱۳۳، ۱۳۶-۱۳۹، ۱۴۵، ۱۵۳، ۱۵۷، ۱۵۹، ۱۶۲، ۱۶۶، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۸۰، ۱۹۰، ۲۲۱-۲۲۵، ۲۲۹-۲۳۳، ۲۵۲-۲۵۷، ۲۶۶-۲۶۷، ۲۷۳، ۲۷۵، ۲۸۰، ۳۰۳-۳۱۷، ۳۲۸-۳۳۸، ۳۴۵، ۳۵۵-۳۵۹، ۳۷۳-۳۷۸، ۳۸۲، ۳۹۰، ۴۰۰-۴۰۱، ۴۰۶-۴۰۷، ۴۱۱-۴۱۲، ۴۱۸، ۴۲۰-۴۲۲، ۴۳۷-۴۳۸، ۴۴۳، ۴۴۵، ۴۴۷، ۴۴۹، ۴۵۳، ۴۶۱، ۴۶۷، ۴۷۰، ۴۷۷، ۴۸۳، ۴۸۷، ۴۹۹، ۵۰۱، ۵۲۱، ۵۲۷، ۵۹۵، ۶۸۳، ۷۱۱، ۷۲۳-۷۲۶، ۷۳۴، ۷۵۳، ۷۸۴، ۸۲۷، ۸۲۹-۸۳۰، ۸۳۲-۸۳۳، ۸۳۵، ۸۴۰-۸۴۱، ۸۴۳، ۸۵۵، ۸۵۸، ۸۶۳، ۸۸۵، ۸۹۵، ۹۰۳، ۹۰۵، ۹۱۲، ۹۴۸، ۹۵۲، ۹۷۱، ۹۷۳-۹۷۵، ۱۰۱۳، ۱۰۱۹، ۱۰۲۲
ایران، ادبیات نمایشی، ۸۳، ۱۰۷
ایران، اسطوره‌ها، ۳۳۹، ۸۳۴، ۸۶۴-۸۶۵، ۸۹۰
ایران، اشغال، ۳۱۳
ایران، اقلیت‌های مذهبی، ۴۶
ایران، انقلاب اسلامی، ۳۲۷، ۳۳۰، ۴۵۴، ۸۸۶، ۸۹۵، ۸۹۷، ۹۰۳، ۹۰۵، ۹۱۰
ایران، بندبازان، ۲۰۰
ایران، پیش از اسلام، نک: ایران باستان
ایران، تاریخ باستانی، ۱۰۸
ایران، تاریخ، ۱۵۹، ۷۲۴
ایران، ترک‌ها، ۹۴۰
ایران، تمدن، ۸۳۱، ۸۵۰
ایران، جامعهٔ سنتی، ۳۷۴، ۴۰۳، ۴۰۸، ۴۱۵، ۴۱۷-۴۱۹، ۴۲۳-۴۲۵
ایران، جمهوری اسلامی، ۳
ایران، ساکنان غیر آریایی، ۳۳۸
ایران، سکه‌های اسلامی، ۳
ایران، سلسله‌های محلی، ۱۳۴
ایران، سنت نمایشنامه‌نویسی، ۷۵
ایران، شاهان، ۱۷۵
ایران، فرهنگ، ۱۲، ۴۵، ۵۴، ۵۹، ۷۱، ۹۱، ۴۴۲-

۴۴۳، ۴۴۶-۴۴۷، ۴۵۷-۴۵۸، ۴۹۹، ۵۰۳، ۵۲۱، ۵۸۴، ۷۵۳، ۸۵۷، ۹۴۱، ۹۵۱
ایران، قبایل، ۴۱۱-۴۱۴
ایران‌گرایی، ۷۸، ۸۳
ایرانی - اسلامی، فرهنگ، ۳۷۶
ایرانی، آشپزی، ۴۴۵-۴۵۲، ۴۷۳، ۴۹۹
ایرانی، مدرسه، ۸۹
ایرانی، امرا، ۵
ایرانی، ایزدان، ۸۳۱-۸۳۲
ایرانی، پزشکی، ۶۸۵
ایرانی، جامه، ۵۳۱
ایرانی، حکومت‌های محلی، ۳۵۶
ایرانی، رقص، ۱۸۳
ایرانی، روشنفکران، ۵۶، ۸۴
ایرانی، سنت نمایش، ۵۵
ایرانی، سیاحان، ۴۷-۴۹، ۵۱-۵۴، ۵۶، ۶۱،
ایرانی، شعبده‌بازان، ۱۳۸
ایرانی، شهرها، ۳۵۶-۳۶۰، ۴۶۷، ۴۷۱، ۶۱۰، ۷۳۴
ایرانی، فیلم، ۳۰۴، ۳۰۶
ایرانی، قصه‌ها، ۶۹۶
ایرانی، متون کهن، ۲۹
ایرانی، موالی، ۵۳۱
ایرانی، نشریات، ۴۵
ایرانی، نقشمایه‌ها، ۳۲
ایرانیان باستان، ۳۷۸، ۳۸۷-۳۸۸، ۳۹۱، ۷۶۸
ایرانیان مهاجر، ۴۹۹
ایرانیـان، ۵، ۱۷، ۲۹-۳۰، ۴۷-۴۸، ۵۲، ۵۴-۵۵، ۵۹، ۶۰-۶۱، ۸۳، ۸۵، ۱۰۷، ۱۴۲، ۱۴۷، ۱۵۱، ۱۶۴، ۳۰۳-۳۰۴، ۳۰۹، ۳۴۰، ۳۴۳، ۳۴۵، ۳۷۶-۳۷۷، ۳۸۶، ۴۱۸، ۴۳۸-۴۳۹، ۴۴۶، ۴۴۸، ۴۵۱، ۴۵۴، ۴۵۷، ۴۶۴، ۴۶۶، ۴۸۰، ۴۸۴، ۴۹۳، ۴۹۹، ۵۰۲، ۵۲۱-۵۲۲، ۵۲۶، ۵۳۰، ۵۳۲-۵۳۳، ۶۸۳، ۶۸۵، ۶۹۲، ۷۲۶، ۷۹۰، ۸۳۲، ۸۳۵، ۸۴۱، ۸۵۸، ۸۸۹، ۸۹۵، ۹۰۸، ۹۲۱، ۹۲۹، ۹۵۱، ۹۵۴
ایرانیان، دبستان شبانه‌روزی، ۸۳
ایرانیکا (دایرةالمعارف)، ۷۵۹
ایرلند، ۸۳۲
ایروان، ۱۳۹
ایزد مهر، ۲۹
ایستویک، ادوارد، ۲۳۰
ایشتر، ۶۸۳
ایضاح‌الخطاء فی‌الردع عن‌الاستبداد، ۱۱۸
ایل رائینی، ۸۹۱
ایلام، ۳۳۸، ۴۲۲، ۸۹۵
ایلچی (باغ)، ۲۶۰
ایلچی فرنگی (تعزیه)، ۲۲۸- ۲۳۰
ایلخانـان، ۳-۴، ۹-۱۳، ۳۴، ۱۳۴-۱۳۵، ۳۴۶، ۳۵۹-۳۶۰
ایلزیون ایران (سینما)،۳۱۵
ایلیاد، ۸۲۳
ایناز پشتکوه (روستا)، ۹۶۸
اینوسترانتف، ۳۷۷
ایوان مداین، ۱۱۱
ایوبی، سلاطین، ۲۱
ایوک زن، ۳۸۵، ۳۹۴، ۴۰۶-۴۰۷
ائمهٔ اطهـار اثنـی عشـری، ۱۳، ۱۶-۱۷، ۱۳۸، ۲۷۳-۲۷۴، ۵۵۷، ۵۶۰، ۸۹۵-۸۹۶، ۹۶۱، ۹۷۱، ۹۷۳
باب خراسان، ۳۵۷
بابا حاجی بیک، ۷۳۱
بابا مختار، ۷۳۱
باباچاهی، ۹۶۸
باباخانف، ۱۰۱۵
باباشمل، ۷۴۰
باباطاهر، ۹۶۸، ۱۰۱۹
باب‌البصره، ۳۵۷
باب‌الشام، ۳۵۷
باب‌القز (از دروازه‌های بغداد)، ۵۴۲
باب‌الکوفه، ۳۵۷
بابانور، ۱۰۲۱
بابک خرم دین، ۳۴۵، ۵۴۹-۵۵۰، ۵۵۸، ۵۶۰
بابک، نهضت، ۳۴۵ ۳۴۵
بابُل، ۱۱۱، ۹۶۲

بابِل، ۸۳۱
باتمانقلیچ /خلیلی، نجمیه، ۵۰۱
بادبادک، ۱۸۸
بادرفتار، ۷۷۰
باربارویِ ایتالیایی، ۱۹۳، ۵۹۶
بارتولمه، ۸۷۰
البارسلان، ۵۶۲
بارنائود (کتابفروشی)، ۳۱۲
بازار (محله)، ۴۷۶
بازار سلطانیه، ۵۹۶
بازرگانان شیعه مذهب، ۴۴۷
بازگل بدخشی، ۱۰۲۱
باست، جیمز، ۲۷۴
باستان (عهد)، ۴۴۶، ۴۴۹
باسکم، ویلیام، ۸۴۷
باشتین، ۷۲۹
باطل سحر، ۷۰۳، ۷۰۸
باغ جنت قزوین، ۲۰۳، ۲۰۶
باغ نادری، قبرستان، ۳۰۹
باغبان، حفیظالله، ۱۰۱۴، ۱۰۲۹
باغشاه، ۳۶۴
باغملک، ۹۰۲
بافت (شهر)، ۸۹۱، ۸۹۴
باقر لارستانی، ۹۶۹
باقر و گلندام، ۹۶۱
باقلاپلو، ۴۶۳
باکو، ۸۳-۸۵، ۱۰۳
باکینگهام، ۲۷۱
بالکان، ۴۳۷
بامداد، بدرالملوک، ۴۹۲-۴۹۳
بامیان، ۹۶۱، ۱۰۲۷
بامیانی، تاج‌محمد، ۱۰۲۹
بامیانی، محمدابراهیم، ۱۰۱۵
بانک استقراضی روس، ۳۱۲
بایزید، سلطان عثمانی، ۱۶۴، ۲۰۲
بایگان، فضل‌الله، ۹۳، ۹۷-۹۸
بتم، کوه‌ها، ۴۶۶
بجنورد، ۹۱۷
بچه‌گدا و دکتر نیکوکار، ۱۰۹، ۱۱۲-۱۱۳، ۱۱۹
بحرالفواید، ۱۵۷
بحرین، ۱۳۵، ۵۲۴، ۵۳۱
بحیره، ۶۸۷
بخارا، ۳۴۵، ۳۶۰، ۴۶۹، ۵۴۳-۵۴۴، ۷۹۷، ۸۷۱-۸۷۲، ۸۸۰، ۸۳۳، ۸۹۹
بخت‌النصر، ۹۴۶
بختیاری (گویش)، ۸۲۹، ۹۴۵
بختیاری، ۸۶۰، ۹۲۵، ۹۴۵، ۹۵۶، ۹۶۹
بخشعلی خان سرتیپ، ۹۶
بدایع‌الوقایع، ۱۹۲، ۲۰۷، ۷۲۷، ۷۳۱، ۷۳۳، ۹۴۸
البدایه والنهایه، ۴۷۷
بدخشان، ۱۰۱۹
بدره‌ای، فریدون، ۸۵۳
بدیع‌الزمان همدانی، ۱۳۷، ۴۶۸
براهنی، ۸۴۷
برج رادکان، ۹۵۴
برجعلی، ۸۶۰
بردخون (روستا)، ۹۶۴، ۹۶۸
برزویه، ۸۳۵
برزین، ۲۲۷
برسیوس، ماریا، ۳۷۷
برشنا، عبدالغفور، ۱۰۲۴
برغو (آلت موسیقی)، ۵۹۱
برکد، ۳۴۶
برکیارق، ۸
برلین، ۷۷
برمون، ۸۵۲
برنس، ۵۲۶، ۵۳۸، ۵۴۹، ۵۷۶
بروجرد، ۹۲۹
بروکسل، ۳۱۱
بروگش، هانریش، ۲۳۳
برهان قاطع، ۹۳۴
برهما، ۸۳۱

بریان محلی، ۴۶۹
بریان، ۳۷۷، ۴۷۰
بریتانیا، نک: انگلستان
بزرقصانی، ۱۷۲، ۲۸۰
بزرگ علوی، ۹۵۸
بزرگمهر، ۹۵۱
بزنجان، ۸۹۴
بساط‌اندازان، ۲۰۹، ۲۱۱
بست سیستان، ۳۳، ۵۵۰، ۷۹۵-۷۹۶، ۸۱۰
بستک، روستاهای، ۹۶۶
بستکی (لهجه)، ۹۶۶
بسحاق، حکیم ابواسحاق حلاج شیرازی، ۴۶۹، ۴۷۱، ۴۸۵، ۴۸۸، ۴۹۳
بشرا، محمد، ۹۰۹
بشیر (آشپز حجاج بن یوسف)، ۴۷۷
بصره، ۳۵۵- ۳۵۶، ۴۷۸، ۵۴۲، ۵۵۸، ۸۶۷، ۸۷۰
بصنا، ۵۵۸
بصیرالسلطنه، ۴۹
بغداد، ۹، ۱۲-۱۳، ۳۵، ۷۳، ۱۳۳، ۱۳۶، ۱۹۱، ۲۱۹، ۳۴۲، ۳۵۷-۳۵۸، ۴۳۹، ۴۶۴، ۴۴۷، ۵۴۰، ۴۷۷-۵۴۳، ۵۴۶، ۵۸۵، ۷۲۶- ۷۲۷، ۷۸۷، ۷۹۴-۷۹۵، ۸۱۱، ۸۶۷، ۹۲۱ ، ۹۳۳
بغدادی، دیبا، ۵۵۳
بقال‌بازی، ۲۵۲، ۲۷۷، ۷۴۲
بقره، (سوره)، ۱۲
بلاذری، ۳۵۵
بلاش/ ولاش، ۱۷، ۴۳۸، ۴۸۴
بلبل‌بازی، ۲۷۷
بلخ، ۳۵۸، ۸۶۷، ۸۷۱، ۸۸، ۱۰۲۲
بلدیهٔ اصفهان، ۱۰۷
بلدیهٔ طهران، ۴۸۲
بلژیک، ۴۸، ۹۸، ۳۰۴-۳۰۶
بلشویک‌ها، ۱۰۳
بلعمی، ۳۴۰
بلقیس ملکهٔ سبا، ۲۳۲، ۲۳۷
بلگراد، ۴۸
بلنیاس، ۶۸۶
بلوچ (قوم)، ۹۵۲
بلوچستان، ۴۴۹، ۸۷۸، ۸۸۰، ۹۴۱
بلوچ‌ها، ۴۱۱
بلورفروش، حاج محمدصادق، ۷۳۹-۷۴۰
بلوکباشی، ۸۴۵، ۸۴۸، ۹۰۴، ۹۰۹، ۹۲۰، ۹۲۲، ۹۲۶، ۹۳۸، ۹۴۵
بم، ۵۵۵-۵۵۶، ۵۵۸-۵۵۹
بمبئی، ۱۱۱-۱۱۲
بناکتی، فخرالدین ابوسلیمان داوود، ۴۶۲
بنجامین، سموئیل، ۲۳۲، ۲۷۸
بندبازی، ۱۵۷
بندر انزلی، ۳۱۶
بندهشن، ۸۶۵
بنگ، ۷۲۶
بنگچه، ۱۰۲۱
بنونیست، ۸۷۰
بنه هشته‌بند (واحدهای زراعی)، ۳۳۱
بنی‌امیه، نک: امویان
بنی‌شیبان، ۱۴-۱۵
بوالحمید مناقبی، ۱۳۶
بوالهوس، ۶۸
بوداپست، ۴۸
بورای کانگورو (افسانه)، ۸۴۰
بورژوا ژانتیل -- بورژوای دوست داشتنی، ۶۸
بورق، ۴۷۷
بوسعیدیه، ۱۲
بوشهر، ۲۷۲، ۳۱۷، ۸۷۸، ۸۹۵، ۹۴۰، ۹۴۳، ۹۴۵، ۹۶۵، ۹۶۸
بوطالب مناقبی، ۱۳۶
بومارشه، ۵۹، ۶۹
بوهم، ۲۲۹
بویهی (سلاطین)، ۵۵۱-۵۵۲
به تربیت درآوردن دختر تند خوی / رام کردن زن س-رکش، ۶۵
بهاءالدوله پسر عضدالدولهٔ دیلمی، ۳۲

بهار آزادی (سکه)، ۲۴
بهـــار، ملـــک‌الشـــعرا، ۱۰۳، ۱۰۷-۱۰۸، ۱۱۹، ۲۴۰، ۷۶۳، ۸۷۲-۸۷۳، ۸۷۵، ۸۸۸، ۹۵۳
بهار، مهرداد، ۷۶۲
بهاروند، ۴۱۳
بهاری، آیت‌الله شیخ محمدباقر، ۱۱۸
بهایی غزولی، ۱۵۷
بهت‌الملک، ۶۹
بهرام فره‌وشی، ۹۱۰
بهرام گور، ۳۴۴، ۸۵۰
بهرام میرزا صفوی، ۳۶، ۳۸
بهرام و گلندام، ۸۶۳
بهرامشاه، ۵۶۲
بهروز عیار، ۷۷۱، ۷۹۰، ۷۹۴، ۸۰۲
بهروز، ذبیح، ۹۱، ۱۰۲
بهزاد، کمال‌الدین، ۳۶، ۱۷۲، ۲۵۹
بهلول (نشریه)، ۱۱۸
بهلول، ۸۵۷، ۸۵۹
بیات (از مایه‌های موسیقی)، ۲۴۵
بیانی، مهدی، ۳۷
بی‌بی‌ستی تکل باز، ۸۶۲
بیت‌السرور، ۴۵، ۴۸، ۵۰
بیجار، ۹۱۵
بیرانوند، ۴۱۳
بیرجند، ۸۹۵، ۹۱۷
بیروت، ۲۳۴
بیرونـــی، ابوریحـــان، ۱۷۸-۱۷۹، ۴۶۶، ۸۸۰، ۹۰۵، ۹۱۲-۹۱۳
بیریون سراب‌ساز (افسانه)، ۸۴۰
بیزانسی / روم شرقی، تمدن، ۴۴۷
بیژن و منیژه (نمایش)، ۲۶۳
بیضایی، ۱۷۹، ۲۵۶، ۹۳۱
بیلبر و مایرو (افسانه)، ۸۴۰
بـین‌النهـرین/ میـان‌رودان، ۲۵۹، ۴۳۷، ۴۷۷، ۶۸۳-۶۸۴، ۸۳۱-۸۳۲، ۹۰۵
بینه (آلت موسیقی)، ۵۹۱
بینینگ، ۲۷۲
بیوک خان نخجوانی، ۹۰
بیهق، ۵۵۱، ۵۷۲، ۷۲۹، ۸۱۱
بیهقی، ۲۱۴
پاتوق، ۱۹۰، ۲۵۲، ۲۶۰-۲۶۱، ۲۷۰، ۷۴۱، ۷۴۵،
پاتوقدار، ۱۹۰
پاته (سینما)،۳۱۳
پادشاه زن، ۳۸۵-۳۸۶، ۳۸۸، ۳۹۴
پادماگریان، آلک، ۳۱۳
پارتی (زبان)، ۸۶۹
پارتی، اشعار، ۸۷۰
پارتیان، ۲۰۳، ۲۱۷
پارس، ۳۴۲، ۳۴۴، ۷۵۸
پارسواش، ۳۴۲
پارسه، ۳۴۲
پارسیان، ۷۱۱
پارک اتابک، ۶۰، ۶۷، ۶۹
پـــاریس، ۳۳، ۴۸، ۵۸، ۶۴، ۱۰۹-۱۱۰، ۲۲۶، ۳۰۴، ۳۰۸، ۳۱۰-۳۱۳، ۳۱۷
پارینه‌سنگی (دوره)، ۴۳۷، ۴۵۶، ۴۶۴
پازوار، ۹۶۲
پازواری، امیر، ۹۶۱-۹۶۳، ۹۶۵، ۹۶۹
پاسارگاد، ایل، ۳۹۹
پاگاوی (واحدهای زراعی)، ۳۳۱
پالاس تامپور (سینما)،۳۱۳-۳۱۴
پامیر (روزنامه)، ۱۰۱۴
پانتومیم / لال‌بازی، ۷۸، ۸۰-۸۲
پایمردی، ۱۰۶
پراپ، ولادیمیر، ۸۳۴، ۸۵۲-۸۵۳، ۸۵۵
پرالی، ۱۵۱
پرایس، ویلیام، ۲۷۴
پرگزاسب، ۹۵
پروانه (نشریه)، ۱۱۸
پروانه، عبدالحفیظ، ۱۰۲۱، ۱۰۲۹
پروین دختر ساسان، ۱۰۲
پریخانیان، ۳۷۷

پری‌زادان درخت سیب (افسانه)، ۸۲۷
پزشکیان، محسن، ۸۵۴
پژواک، عبدالرحمان، ۱۰۲۴
پسیان، کلنل محمدتقی خان، ۱۰۳-۱۰۶
پسیکی، ۲۵۵
پشتکوه خمین، ۹۱۸
پشتن تلن، ۱۰۱۴
پشتو زبان‌ها، ۱۰۱۴
پشتوژغ (مجله)،۱۰۱۴
پلی هاوس، ۴۵، ۴۸
پلی، سر لوئیس، ۲۳۱
پلی، کلنل، ۲۷۲
پلی‌تکنیک کالیفرنیا (دانشگاه)،۴۷۳
پلیس ایران (روزنامه)، ۹۲-۹۳
پناباد/پناه‌آباد (سکه)، ۲۱
پناه‌آباد قفقاز (ضرابخانه)، ۲۱
پنجشیر، وادی، ۱۰۱۴، ۱۰۱۹
پنج‌گاه، ۲۴۵
پنجیکنت، ۹۱۸
پور (پدر ضحاک) ، ۳۳۹
پور داود، ۳۴۰
پوریای ولی، ۷۳۵
پولاک، یاکوب ادوارد، ۲۲۹، ۲۷۸، ۳۴۷،۴۴۸
پویای فارابی، ۱۰۱۶
پویای فاریابی، ۱۰۱۴، ۱۰۲۵
پهلو /پرثو/ پارت، ۷۲۸
پهلوان ابراهیم یزدی، ۷۳۹
پهلوان ابوسعید، ۱۹۲
پهلوان اسد خراسانی، ۱۹۱ -۱۹۲، ۷۳۰
پهلوان اکبر خراسانی، ۷۳۹
پهلوان حسین ماربانانی، ۷۳۲
پهلوان حیدر، ۱۹۲
پهلوان خرم خراسانی، ۷۳۰
پهلوان خرم، ۷۳۰
پهلوان درویش محم، ۱۹۲
پهلوان درویش محمد، ۷۳۱
پهلوان زنگی‌شاه، ۷۳۰
پهلوان طالب، ۷۳۰
پهلوان علی روستای، ۷۳۱
پهلوان علیشاه، ۷۳۰
پهلوان کچل (نمایش)، ۲۶۴، ۲۶۷
پهلوان کچل، ۱۵۹، ۲۶۶
پهلوان محمد ابوسعید، ۷۳۰-۷۳۱
پهلوان محمد مالانی، ۲۰۸، ۷۳۳
پهلوان محمدعلی بیک بیلدارباشی، ۷۳۲
پهلوان محمود مالانی، ۷۳۰
پهلوان مفرد، ۱۹۲
پهلوان مهذب خراسانی، ۷۳۰
پهلوانان، ۷۲۸-۷۳۴، ۷۴۰
پهلوان‌باشی، ۱۸۱، ۱۹۴
پهلوی (زبان)، ۳۲۸، ۳۴۰، ۳۴۳، ۴۸۴، ۶۸۶، ۷۶۴، ۷۶۸، ۸۳۲، ۸۷۰
پهلوی (سکه)، ۲۳
پهلوی (سلسله)، ۲۳
پهلوی اشکانی (زبان)، ۸۷۹-۸۸۰
پهلوی اول (دوره)، ۸۴، ۱۰۱-۱۰۲، ۱۰۷، ۳۱۳، ۴۷۲، ۷۳۹، ۹۲۹
پهلوی دوم (دوره)، ۸۴، ۱۱۱، ۴۹۲
پهلوی ساسانی، ۲-۳، ۳۴۱
پهلوی، متون، ۸۳۱
پیاده بابا غیبی، ۷۳۱
پیامبر(ص)، مسجد، ۳۰
پیتزافروشی، ۴۷۳
پیرآموز، ۳۳
پیربوداق پسر یوسف نویان، ۱۵
پیربوداق منشی، ۳۷
پیرنیا، حسن، ۱۰۷،۳۴۴-۳۴۵، ۳۷۷
پیش‌بند (بازی)،۱۵۵، ۱۵۹
پیش‌کسوت، ۱۹۰- ۱۹۱، ۷۳۴
پیشکوه، ۹۴۴
پیشه‌وری، سید جعفر، ۹۰، ۳۰۷
پیگولوسکایا، ۳۷۷

پیل زور کردن، ۲۰۶، ۲۰۸
پیلهٔ همدانی (پهلوان)، ۷۲۹
پیمانه، ۱۰۲۴
تا به کی خود را نشناسیم، ۱۰۶
تابوغ (رسم)، ۵۹۵
تابه بریان، ۴۶۹
تاتارها، ۵۹۶
تاتاری، رقص، ۱۸۳
تاج‌الدین علیشاه تبریزی، ۵۸۵
تاج‌آباد کاشان (باغ)، ۱۸۲
تاجگل، ۱۰۲۱
تاجلو، ۱۶
تاجماه آفاق‌الدوله، ۶۲-۶۳، ۶۵-۶۶، ۱۱۵
تاجیک (قوم)، ۹۴۰
تاجیکان افغانستان، ۱۰۱۵، ۱۰۲۹
تاجیکستان، ۵۰۳-۵۰۴، ۸۵۷، ۸۸۰، ۸۸۲، ۸۹۹، ۹۰۱، ۹۴۰، ۹۴۷-۹۴۸، ۱۰۱۵-۱۰۱۹، ۱۰۲۱-۱۰۲۳
تاجیک‌ها، ۵۰۴، ۹۵۰، ۱۰۱۴
تار دو شکمه، ۶۰۶
تار، ۶۰۶، ۱۰۲۹
تارتوف، ۶۰، ۱۰۰
تاریخ اجتماعی ایران در دورهٔ قاجاریه، ۲۳۳
تاریخ اجتماعی، مطالعات، ۷۵۸
تاریخ بخارا، ۸۳۳، ۸۷۱
تاریخ بغداد، ۴۷۷
تاریخ بلعمی، ۸۶۵
تاریخ بیداری ایرانیان، ۳۰۳
تاریخ بیهق، ۸۱۰-۸۱۱
تاریخ بیهقی، ۷۷۹-۷۸۰، ۷۸۳، ۸۱۱، ۸۷۸
تاریخ ثعالبی، ۸۳۵
تاریخ جهانگشای، ۹۱۰
تاریخ سر جان ملکم، ۲۶۸
تاریخ سیستان، ۷۲۴، ۷۲۶، ۷۵۶، ۷۶۵، ۷۵۹، ۷۶۶، ۸۱۰-۸۱۲، ۸۷۰-۸۷۱
تاریخ طبرستان، ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۶
تاریخ طبری، ۷۶۱، ۷۹۴-۷۹۵، ۸۰۳، ۸۶۵
تاریخ عالم آرای عباسی، ۴۷۷، ۴۸۲
تاریخ عباسی، ۲۲۱، ۱۶۷
تاریخ قم، ۳۴۰، ۸۳۵، ۸۷۳
تاریخ گردیزی، ۷۸۰
تاریخ مسعودی، ۸۰۴
تاریخ‌الوزراء، ۴۶۰، ۴۸۲
تاریخ‌نامهٔ هرات، ۷۹۰
تازه گل خانم، ۴۴۳
تازی (زبان)، ۸۳۲
تاس‌بازی، ۱۵۲-۱۵۳، ۱۶۲
تاسوعا، ۱۵۰، ۹۲۷
تاکستان، ۹۴۳
تالش، ۸۹۶-۸۹۷
تامپسون، استیث، ۸۵۰
تامپور، م. ، ۳۱۴
تأمینات تهران، ۱۰۹
تأمینات مشهد، ۱۰۴
تانکوانی، ۲۲۴
تاورنیه، ۱۴۲-۱۴۳، ۱۴۸-۱۴۹، ۱۵۸، ۱۶۲، ۱۶۸، ۱۷۰-۱۷۱، ۱۸۴، ۲۰۰، ۲۲۰، ۳۴۷
تبتی (زبان)، ۱۰
تبراییان، ۱۳۷-۱۳۹، ۲۱۰
تبریز (روزنامه)، ۳۱۵
تبریز، ۱۲، ۱۵، ۱۹-۲۱، ۳۵، ۳۷، ۷۳، ۷۶، ۸۳، ۸۶، ۸۹-۹۰، ۱۰۱-۱۰۳، ۱۰۷، ۱۱۱، ۱۱۸، ۱۳۷-۱۳۸، ۱۶۲، ۱۶۴، ۱۶۶، ۱۶۸-۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۴، ۱۸۱، ۱۸۷، ۱۹۳-۱۹۴، ۱۹۶، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۱۰، ۳۰۶، ۳۱۲، ۳۱۵، ۳۶۰، ۳۶۲-۳۶۳، ۵۸۵، ۵۹۵، ۶۱۰، ۶۰۸، ۷۲۸
تبریز، جنگ‌های داخلی، ۸۳
تبریز، مردم، ۱۶۴
تبریزی، میرزا جواد، ۹۲
تپر، ریچارد، ۴۴۱
تپورستان، ۲
تجدد (روزنامه)، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۱۸

تحت‌الحنک، ۵۳۵، ۵۴۵، ۵۴۸، ۵۵۳
تحفة‌العالم، ۴۸
تحفهٔ سامی، ۲۱۵
تحقیقات اقتصادی (مجله)،۳۴۷
تحویلدار اصفهانی، حسین، ۱۵۸، ۱۶۴، ۱۷۰، ۱۹۳، ۱۹۶-۱۹۷، ۲۰۱، ۲۷۷، ۴۷۵-۴۷۶، ۷۴۱-۷۴۲
تختی، غلامرضا، ۷۳۹
تذکرة‌الملوک، ۴۷۹
تذکرهٔ *ریاض‌العارفین*، ۹۶۲
تذکرهٔ میخانه، ۹۲۹
تذهیب، ۲۹-۳۸
تذهیب، مکتب‌ها، ۳۳
تر (مولف)، ۷۶۳-۷۶۶
ترازوی رشن، ۳۰
ترانه‌های محلی فارس، ۹۷۱
تربت جام، ۹۱۷
تربیة‌البنات، ۴۸۹
ترک (قوم)،۷۸۹
ترک زبان، ایلات، ۴۱۳
ترک، چادرنشینان، ۳۴۵
ترک، نمایشنامه‌نویسان، ۶۵، ۷۰
ترکان، ۱۵۹، ۴۴۶-۵۲۲،۴۴۷، ۵۶۲، ۷۲۹
ترکستان، ۱۵۹، ۱۸۵، ۲۶۶، ۴۶۹، ۵۷۳، ۵۹۶
ترکمانـــان، ۳، ۹، ۱۳، ۱۵، ۱۹۴، ۴۱۱، ۴۴۹، ۴۵۲، ۵۶۳، ۸۷۸، ۹۴۰، ۹۵۲
ترکمان‌چای، قرارداد، ۶۱
ترکه‌بازی، ۲۵۲
ترکـی (زبـان)، ۵۵، ۵۷، ۵۹-۶۱، ۶۳، ۶۷، ۷۱، ۷۴، ۹۹، ۱۰۶، ۲۰۲، ۲۴۱
ترکی استانبولی (زبان)، ۱۰۱
ترکی جغتایی، ۲۴۰
ترکی، آشپزی، ۴۴۶-۴۴۸
ترکیه، ۱۰۱، ۹۴۰
تریبوله یا مسخرهٔ درباری، ۶۳-۶۴، ۶۶
تریث، ۶۸۳
تسخیر روح، ۷۰۰
تسلیمی، ۸۵۴
تسیجر، ویلفرد، ۸۳۶
تشتر / تیشتر، ۸۹۰ ، ۹۰۹
تشنر، فرانس، ۷۵۸-۷۵۹
تشیع امامیه (مذهب)،۱۳۳-۱۳۷، ۲۱۰، ۲۱۵، ۲۷۲-۲۷۳
تعزیه درة‌الصدف، ۲۳۵
تعزیـــه، ۴۷، ۵۴، ۷۵، ۱۳۲-۱۳۳، ۱۳۸، ۱۴۰، ۲۲۱-۲۵۱، ۲۵۶، ۹۲۰-۹۲۸
تعزیه‌خوانی، ۱۴۶
تعزیهٔ امیر تیمور، ۲۳۵
تعزیهٔ حضرت یوسف، ۲۳۵
تعزیهٔ سلیمان و ملکهٔ سبا، ۲۳۲، ۲۴۱، ۲۴۶
تعزیهٔ مضحک، ۲۴۲
تعویذ (سوره)، ۷۰۸، ۷۱۳
تفرش، ۴۸۹
تفضلی، احمد، ۸۸۰، ۹۴۶
تفلیس، ۹، ۱۲، ۴۸، ۶۱، ۷۴، ۳۱۰
التفهیم، ۹۱۲
تقلید/ مضحکه، ۲۵۵-۲۵۹
تقی خان امین‌العداله /تقی راکد، ۸۱
تقی دانش تفرشی / ضیاء لشکر/ حکیم سوری، ۴۸۷-۴۸۸، ۴۹۳
تقی‌زاده، سید حسن، ۷۶، ۱۰۵
تکزاس آوستین (دانشگاه)،۵۰۳
تکسیه، شارل، ۲۲۷
تکه‌گردانی، ۱۷۲
تکیه دولت، ۲۳۲-۲۳۴، ۲۳۷-۲۳۸، ۲۴۸
تلبیس ابلیس، ۱۶۱، ۸۶۸
تلگراف سلطنتی انگلیس، اداره، ۲۳۳
تماشا (مجله)،۱۱۳
تمثیل تئاتر و برج نسل - مارگریت، ۶۵
تمثیل تئاتر، ۶۰
تمثیل عروس و داماد، ۶۴
تمثیلات، ۵۵-۵۷، ۶۵، ۷۳-۷۵، ۷۹
تمدن (روزنامه)، ۸۷

تمدن غرب، ۴۰۰، ۴۰۶، ۴۱۷، ۴۲۰، ۴۲۲
تموز، ۹۰۵
تنبک، ۱۸۳، ۵۹۱ ، ۹۳۸
التنبیه والاشراف، ۳۰
تنکابن، ۳۰۷
تنکلوشا، ۶۸۶
تُنُکه، ۷۳۴
تنگستانی‌ها، ۹۴۵
توابین، ۱۳۲
توبه (سوره)، ۴، ۸
توپخانه (میدان)، ۸۷
توث، ۸۳۰-۸۳۱
تودورف، ۸۵۲
تورات، ۸۲۴
توران، ۳۴۵، ۸۲۷، ۸۶۳، ۸۶۹، ۹۲۰
تورفان، ۳۱
توشکی و سکه‌های طلا، ۱۰۲۴-۱۰۲۵
توشمال، ۴۷۹
توفیق، عبدالحسین، ۱۰۲۴
توق، ۱۹۰
توکلی، صفدری، ۱۰۲۹
تولوزان، حکیم‌باشی فرانسوی، ۴۸۸-۴۸۹
تولون، ۴۸
تومان (سکه)، ۲۳
تویسرکان، ۸۶
تهامی‌نژاد، محمد، ۳۱۳
ته‌دیگ، ۴۸۰-۴۸۱
تهران، ۲۱-۲۳، ۴۵، ۵۴، ۵۶-۵۷، ۶۰، ۶۳، ۶۶-۷۳، ۷۷-۸۰، ۸۳-۸۴، ۸۶-۸۷، ۸۹-۹۰، ۹۲-۹۳، ۹۶-۱۰۱، ۱۰۵-۱۱۵، ۱۱۸، ۲۲۵، ۲۳۰، ۲۵۴، ۲۵۷، ۲۷۰، ۲۷۷، ۳۰۳، ۳۰۶-۳۱۷، ۳۳۱، ۳۶۴، ۴۴۴، ۴۴۸، ۴۵۷، ۴۷۰-۴۷۳، ۴۷۶، ۴۹۴-۴۹۵، ۶۹۳، ۷۰۳، ۷۳۹، ۷۴۱، ۹۲۹، ۹۷۲، ۱۰۱۶، ۱۰۲۶
تهران، بازار، ۴۶۸
تهران، شهربانی، ۸۸۵
تهران، فتح، ۳۰۹
تهران، محلات، ۲۲۴
تهرانی، خوراک‌ها، ۴۹۷
تَهرَن، ۷۰۱
تهماسپ اول صفوی، ۱۷، ۱۶۲، ۱۶۴، ۱۸۱-۱۸۲، ۱۸۷، ۲۰۲، ۲۰۶، ۲۱۵، ۲۲۰، ۳۶۳-۳۶۴، ۹۵۷
تهماسپ دوم صفوی، ۱۸، ۹۶۸
تهمورث، ۸۳۲، ۸۶۵
تی تیش مامانی یا فقر عمومی، ۹۹
تیاتر (روزنامه)، ۸۶-۸۸، ۱۱۵
تیاتر شیخعلی میرزا حاکم ملایر و تویسرکان و عروسی با دختر پادشاه پریان، ۸۶-۸۸
تیرگان، ۵۰۲
تیریشت، ۸۹۰
تیسفون مدائن، ۶۸۶، ۷۹۴
تیمور عرب (داستان)، ۲۶۱
تیمور گورکانی، ۱۴، ۳۵، ۱۳۴-۱۳۵، ۱۶۲، ۱۹۲، ۱۹۸، ۳۴۶، ۳۶۰، ۵۹۵
تیموری (دوره)، ۴۸۵-۴۸۶، ۵۲۲، ۵۸۷
تیموری، شاهزادگان، ۳۵
تیموری، کلاه، ۶۰۸
تیموریان، ۱۳، ۳۵، ۱۳۵، ۱۹۳، ۲۱۹، ۷۲۹
تئاتر ایرانی، ۲۲۶
تئاتر در موضوع میتینگ، ۱۰۸، ۱۱۳
تئاتر ملی، ۹۶، ۱۰۶
ثعالبی، ۴۳۸، ۴۸۴
ثعلبی، ۳۰
ثیاب‌المنادمه، ۵۲۶، ۵۳۴
جابر بن‌حیان، ۶۸۶
جابر عناصری، ۱۱۲
جاحظ، ۴۸۱، ۸۶۷، ۸۷۰
جادو/ جادوگران، ۶۸۳-۶۸۶، ۶۸۸-۶۸۹، ۶۹۲، ۶۹۷، ۷۰۸، ۷۱۱-۷۱۳، ۸۲۷،
جادوپزشک، ۶۹۲، ۶۹۷
جام جم (مثنوی)، ۷۴۰
جام، ۵۸۵

جامع (مسجد)، ۲۳۸
جامع اردستان (مسجد)، ۳۳
جامع اصفهان (مسجد)، ۳۳
جامع سلطانی (مسجد)، ۳۶۴
جامع سمرقند (مسجد)، ۳۶۰
جامع شیراز (مسجد)، ۲۴۷
جامع قزوین (مسجد)، ۳۳
جامع‌التمثیل، ۹۵۱
جامع‌التواریخ، ۱۵۴
جامی، عبدالرحمان، ۱۳۷
جانوربازی، ۱۶۵
جانی بیک، ۷۲۸
جاوید، احمد، ۱۰۱۶، ۱۰۲۷
جاهد، محمدعلی، ۷۰
جاهدالملک، ۹۷
جبرییل، ۲۳۱، ۲۴۶، ۴۶۳
جرموک، ۵۳۹
جرون‌نامه، ۹۴۵
جزیرةالعرب، ۴۳۷، ۷۲۶
جعفر برمکی، ۵۳۴
جعفر خان از فرنگ برگشته، ۱۰۲
جعفر صادق (ع)، ۱۴، ۲۰، ۲۴۲
جعفر قراچه‌داغی، ۵۷، ۶۲-۶۵، ۱۱۵، ۲۴۴، ۲۴۹
جعفرآباد خوزستان، ۴۵۶
جعفرک، ۲۱۹
جعفری، شعبان، ۷۳۵، ۷۳۹
جغرافیای اصفهان، ۴۷۵
جغور بغوری‌ها، ۴۷۰-۴۷۱
جفاری، ۱۶۲
جفت (واحدهای زراعی)، ۳۳۱
جلال‌الدین فضل‌الله، ۷۲۹
جلال‌الدین میرزا پسر فتحعلی شاه، ۵۷
جلایریان، ۱۳، ۱۵۵
جلفا (محله)، ۳۶۲
جلفا، ارمنیان، ۱۷۷
جلیل محمد قلی‌زاده، ۱۱۵
جلیلی، جواد، ۹۵۳
جمال‌الملک، ۲۱۹
جمال‌آباد شمیران، ۷۸
جمال‌زاده، ۱۰۶، ۳۰۸
جمالیه (روزنامه)، ۱۱۸
جمشید (دوره)، ۳۳۹
جمشید خان، ۱۱۲
جمشید، ۱۰۹، ۸۶۵
جمشیدیان (خیابان)، ۳۱۷
جنابه، ۵۵۸
جن‌بادها، ۷۰۰
جندیشاپور، ۵۵۸
جنگ جهانی اول، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۷
جنگ جهانی دوم، ۲۵۰، ۳۱۳
جنگ شهادت، ۲۲۶
جنگ‌نامهٔ بختیاری، ۹۴۵
جنگ‌نامهٔ کشم (قشم)، ۹۴۵
جن‌گیران، ۶۸۳
جواد (ع)، ۱۴
جواری‌الغلامیات، ۵۳۵
جوامع‌الحکایات و لوامع الرویات، ۷۲۴، ۷۸۰، ۷۹۹، ۸۱۲
جوان‌پوش، ۲۶۱
جوانمردان سیفی، ۷۲۴
جوانمردان شربی، ۷۴۵
جوانمردان قولی، ۷۴۳-۷۴۵
جوپشت لشت‌نشا، ۹۰۸
جودت، میرزا حسین خان، ۳۱۶
جوزجان، ۵۵۰
جوهری نیشابوری، ۳۰
جوهری، ۸۶۸، ۹۳۳
جوینی، امام‌الحرمین، ۱۵۴، ۵۴۹
جهـان اسـلام، ۱۵۷، ۱۶۱، ۳۵۷، ۴۴۲، ۴۶۷، ۷۵۸، ۷۶۴
جهان‌تیمور ایلخانی، ۱۳
جهانشاه، ۱۵

جهانگشای خاقان، ۱۳۷
جهانگیر، ۳۷
جهانگیریه، ۹۶۶
جهان‌نواز، ۲۷۰
جهرم، ۵۵۸
جهیزیه، ۹۰
جیحون (روزنامه)، ۳۴۲، ۸۷۱
چابکسر، ۳۰۷
چالدران، ۲۶۶، ۶۰۹
چالشچی‌باشی/ چاقچی‌باشی، ۱۶۳، ۱۸۱، ۱۸۴، ۲۱۶، ۲۲۰-۲۲۱
چاو، ۱۱
چاوخانه، ۱۱
چاووش، ۲۲۰
چایخانه، ۲۱۶
چراغ گاز (خیابان)، ۳۱۴
چراغانی، ۱۸۱-۱۸۳، ۱۸۵، ۱۸۸
چراغ‌گاز (خیابان)،۹۳، ۳۰۸
چرچیل، جرج، ۳۱۷
چغانیان، ۵۵۰
چکرزن /چاکرزن، ۳۸۶
چلهٔ بزرگ، ۹۰۵
چمن، ۱۰۳
چنته پابرهنه (نشریه)، ۱۱۸
چنجه، ۴۶۹
چنگ، ۵۹۱، ۶۰۶
چنگیز مغول، ۵۸۵
چوپانیان، ۱۳
چوردکی، ۲۵۵
چوگان‌بازی، ۱۶۴، ۱۶۷، ۱۸۲، ۲۰۲-۲۰۴- ۲۰۶، ۵۳۳
چولیچهٔ فارسان، ۹۴۳
چهار باغ اصفهان، ۳۶۲
چهار دوریش (داستان)، ۲۶۱، ۲۶۴
چهار قل، ۷۰۴، ۷۰۸
چهارپاره (آلت موسیقی)، ۵۹۱
چهارشنبه‌سوری، ۱۷۳
چهارگاه، ۲۳۵، ۲۴۵-۲۴۶
چهارمحال و بختیاری، ۸۶۰، ۹۶۵
چهارمقاله، ۸۴۳
چهره‌نگار، میرزا حسن، ۳۱۷
چیستان، ۱۰۱۷
چیستان‌های شفاهی دری، ۱۰۱۷
چین و ماچین، ۸۳۷
چین، ۲۵۳، ۳۵۶، ۴۴۶، ۴۹۷، ۵۹۶، ۵۰۳، ۵۹۵، ۸۰۷-۸۰۸، ۹۲۱
چین، لعبت‌بازان، ۱۵۴
چینود/ صراط، پل، ۳۸۸
چینی (زبان)، ۸۳۲
چینی، باستان‌شناسان، ۱۰
حاج ابراهیم خان کلانتر، ۶۱۳-۶۱۴
حاج حسن شجاعت، ۷۴۰
حاج حسین (استاد آشپز)، ۴۷۸
حاج حسین بابا / مشکین، ۲۶۹
حاج سیاح، ۴۷، ۴۹، ۵۱، ۲۴۸، ۴۵۸
حاج سید حسن رزاز، ۷۳۹
حاج کلبعلی، ۹۶
حاج محمد ترک، ۹۷
حاج محمدطاهر میرزا، ۵۸
حاجب، خانم، ۴۹۲
حاجی بازاری و زنش (نمایش)، ۲۶۳
حاجی ریایی خان / تارتوف شرقی، ۹۹-۱۰۰
حاجی فیروز / آتش‌افروز، ۲۶۰
حاجی فیروز، ۹۰۳-۹۰۴، ۹۰۹
حاجی محمد، ۳۵
حاجی مسجدی دو زنه (نمایش)، ۲۶۳
حارث بن سریج، ۵۵۷
حافظ جامی، ۱۸۶
حافظ جلال باخرزی، ۱۸۱
حافظ غیاث‌الدین، ۴۸۱
حافظ نایی، ۱۸۶
حافظ، ۱۵۵، ۱۶۰، ۸۱۴، ۹۵۳، ۹۵۸-۹۵۹، ۹۶۱

حاکم نیشابوری، ۳۵۷
حامد بن عمرو، ۷۹۵
حبره، ۵۲۴
حبشه، ۵۳۱
حبشی، جوان، ۲۰۶
حبل‌المتین (روزنامه)، ۸۷، ۱۰۴
حبیب بن بعدیل (بدیل)، ۴
حبیبی، احمد، ۹۶۶-۹۶۷
حج محمد سرچهی، ۸۶۰
حجاج بن یوسف ثقفی، ۳، ۴۷۷، ۵۲۶
حدود العالم، ۴۴۶
حذا، ۵۳۱
حرّ بن یزید، ۲۳۵-۲۳۶، ۲۴۵-۲۴۶
حراثه/هراسه (واحدهای زراعی)، ۳۳۱
حرزویل رودبار، دروازهٔ قلعه، ۹۵۸
حرقانیه، ۵۲۳
حزین، شیخ محمدعلی، ۳۶۲-۳۶۳
حسان بن ثابت، ۲۰۹
حسبت، ۴۷۳-۴۷۴
حسن بزرگ جلایری، ۱۳
حسن بن علی(ع)، ۱۴، ۱۴۱، ۱۴۴، ۲۲۳، ۲۳۲، ۲۷۵
الحسن بن قاسم، ۶
حسن عسکری (ع)، ۱۴، ۱۳۵
حسن مذهب تبریزی، ۳۷
حسن ناصر، ۵۹، ۶۷ -۶۹
حسناباد، ۳۴۰
حسن‌آباد (محله)، ۴۷۶
حسنعلی قراقویونلو، ۱۵
حسین بایقرا، سلطان، ۱۵، ۳۶، ۲۱۹، ۲۵۹، ۳۶۰، ۴۸۱، ۵۸۷، ۷۳۰-۷۳۱، ۷۳۳
حسین بن علی (ع)، ۱۴، ۱۳۱-۱۳۷، ۱۴۱-۱۴۹، ۲۲۱-۲۴۲، ۲۴۷، ۲۴۹، ۲۷۵، ۹۲۰-۹۲۲، ۹۳۲-۹۳۳، ۹۳۵-۹۳۶
حسین خان کبابی (استاد آشپز)، ۴۷۷
حسین خان لطفی، ۱۱۹
حسین خان هنگ‌آفرین، ۱۱۲
حسین شوشتری بلیانی، ۱۸۱
حسین فریدون، ۱۵
حسین کرد شبستری، ۲۶۱، ۲۷۱، ۷۳۱-۷۳۲، ۷۶۰، ۸۲۸، ۸۴۸
حسین میرزا، برادرزادهٔ شاه تهماسپ، ۱۶۲
حسین(ع) (آرامگاه)، ۱۳۲، ۱۳۴
حسین(ع)، پیروان، ۱۳۲
حسینای خوانساری، ۲۱۵
حسین‌آباد ناظم ملایر، ۹۳۵
حسینعلی خان خواجه، ۲۲۶
حسینعلی خان، ۲۲۶
حسینعلی قراگوزلو، ۶۴
حسینی، علی‌اکبر، ۹۵۲
حشمت‌السلطان، ۶۵
حصار (روستا)، ۸۶
حضرموت، ۵۲۴
حضرمی، ۵۲۴
حق نسق، ۳۴۶
حق و حساب دان، ۱۹۰- ۱۹۱
حقایق (نشریه)، ۸۳
حکام قدیم - حکام جدید/لورا و شهرستانک، ۹۶
حکام قدیم و حکام جدید، ۹۳، ۱۱۵
حکایت حاجی مرشد کیمیاگر، ۷۵
حکایت خرس قلدور باسان، ۶۵
حکایت ستارگان فریب‌خورده، ۶۵
حکایت عشق‌بازی آقا هاشم خلخالی، ۷۵، ۷۷
حکایت کربلا رفتن شاهقلی میرز، ۷۵-۷۶
حکایت وکلای مرافعه، ۶۵
حکیم و ناخوش، ۶۴
حلب، ۵۹۵، ۸۳۷
حلق‌المضاعفه، ۵۲۹
حلواءالفقراء، ۱۰۹، ۱۱۲-۱۱۳، ۱۱۹
حله (شهر)، ۱۳۵
حله برجد، ۵۲۷
حمالان، ۱۸۸
حمدالله مستوفی، ۳۴۶، ۵۸۵

الحمراء، (سالن تئاتر)، ۴۸
حمزة بن محمد علوی، ۳۵
حمزه و *شاهنامه*، ۲۱۵
حمزه‌خوان، ۲۱۴
حمزه‌نامه، ۸۴۹
حمزهٔ اصفهانی، ۸۶۵
حمله‌خوانی، ۲۷۳
حملهٔ حیدری، ۲۷۳
حنبلیان بغداد، ۱۳۳
حنفیان، ۱۳۴
حنیفی، ۱۰۱۴
حنین (جنگ)، ۵۳۱
حوا، ۴۶۳، ۸۹۸
حویج‌خانه، ۴۵۹
حیدر بندباز، ۱۹۸
حیدرآباد دکن، ۳۰۸
حیدرآبادی‌های هندی، ۹۲۱
حیدری، فرقه، ۱۷۷، ۱۹۳، ۵۷۹
حیک بن مالک، ۷۹۶
الحیوان، ۴۸۱
حیوان‌بازی، ۲۵۲-۲۵۳، ۲۷۶، ۲۸۰
خاچ شوران (جشن)، ۱۷۷
خارس میتلنی، ۸۲۴
خارک، ۹۲۲
خاطرات حاج سیاح، ۴۵۸
خاطرات ملیجک، ۳۱۱
خاقان چین، ۷۷۳-۷۷۴
خاقانی، ۱۵۶، ۹۴۸
خاکساری (سلسلهٔ درویشان)، ۲۶۹
خاگینه، ۴۶۹
خالد بن ابوهیاج، ۳۰
خالد بن ولید، ۵۲۶
خالقی، روح‌الله، ۲۴۵
خاله رورو / خاله مومو (بازی نمایشی)، ۱۸۶
خان (مدرسه)، ۳۶۳
خان احمد خان گیلانی، ۱۵۷
خانبابا مشار، ۴۹۲
خان‌خانی، نظام، ۳۴۷
خانلر میرزا، ۸۶
خانلری، ۷۶۰، ۸۷۰
خانواده در روزگار پیش از اسلام، ۳۷۷، ۳۹۱، ۸۶۵
خانوادهٔ چندزنی، ۳۹۴، ۴۰۶، ۴۲۳
خانوادهٔ ساده /هسته‌ای، ۳۹۴، ۴۰۶، ۴۲۳
خانوادهٔ گسترده، ۳۹۲-۳۹۳، ۴۰۶، ۴۲۳
خانوادهٔ ناقص، ۳۹۵، ۴۰۶، ۴۲۳
خانهٔ ارباب، ۳۳۷
خانهٔ خدا (فیلم)، ۳۰۹
خانهٔ کنت، ۳۰۷
خاور /مرعشی، زری، ۴۹۸
خاور دور، ۴۴۶
خاور نزدیک، ۴۳۷
خاورمیانه، ۳۷۷
خبیص /افروشه، ۴۳۸-۴۳۹
ختا، ۱۵۴، ۱۹۸، ۵۸۴، ۵۹۶
ختایی (آلت موسیقی)، ۵۹۱
ختائیان، ۱۵۴
ختلان، ۸۷۱، ۸۸۸، ۱۰۲۲
خدایان، ۶۸۳
خدعه و عشق، ۶۰، ۶۵، ۱۰۴
خدیجه بیگم، ۱۶
خدیش، پگاه، ۸۵۳
خرابهٔ سید ولی، ۲۶۱
خراسان (مجله)، ۱۰۱۴
خراسان، ۵، ۳۲، ۱۰۲-۱۰۳-۱۰۴، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۵۷، ۱۷۳-۱۷۴، ۱۷۶، ۱۷۹، ۱۸۴-۱۸۵، ۱۹۰، ۱۹۲-۱۹۳، ۲۰۳، ۲۲۱، ۲۲۷، ۲۳۰، ۲۳۳، ۲۳۶، ۲۴۷، ۲۵۲، ۲۷۰، ۲۷۲، ۳۳۱، ۳۳۳، ۳۴۵، ۳۵۷-۳۵۸، ۴۰۸، ۴۳۶، ۴۷۷، ۵۳۳، ۵۴۶، ۵۴۸، ۵۵۰، ۵۵۷، ۵۷۲، ۶۱۰، ۶۹۰، ۷۰۳، ۷۱۲، ۷۲۹، ۷۸۷، ۷۹۰، ۷۹۸، ۸۰۳، ۸۱۱، ۸۲۶، ۸۴۹، ۸۵۳، ۸۸۶، ۸۷۰-۸۷۱، ۸۸۲، ۹۳۹-۹۴۰، ۹۴۶، ۹۵۲، ۹۶۷

خراسان، روستاها، ۲۳۰
خراسان، مکتب تذهیب، ۳۷
خراسانی، آوازه‌خوانان، ۵۳۷
خرخر، ۷۱
خردک آهنگر، ۸۶۲
خرس‌بازی، ۱۷۰-۱۷۱، ۲۵۲، ۲۷۷، ۲۸۰
خرم‌آباد، ۴۲۵، ۹۲۹
خرمیان، ۵۵۸
خروس‌بازی، ۱۷۰-۱۷۱، ۲۵۲، ۲۸۰
خسرو خان زند، ۹۵
خسرو دوم ساسانی، ۲
خسرو کواتان و ریدگ، ۴۳۸، ۴۸۴
خسرو میرزا، ۶۱، ۷۲-۷۳
خسرو و دیوزاد (داستان)، ۲۶۱
خسرو و شیرین، ۱۵۶، ۸۴۵، ۸۵۶، ۹۳۴، ۹۶۳
خسروپرویز ساسانی، ۸۵، ۱۰۱، ۲۱۸، ۴۸۴، ۷۶۶
خسرودخت، ۱۱۰، ۱۱۲
خسروی، ۳۳۳
خسیس، ۶۰، ۶۷
خضر (ع)، ۶۹۳، ۸۵۵، ۹۴۱
خضرایی، امین، ۴۸۸
خفی عالی‌شاه محمود نیشابوری، ۳۷
خلاصة‌المأکولات والمشروبات، ۴۹۹
خلب، ۱۳۳
خلخال (شهر)، ۹۱۳، ۹۱۵
خلخالی، سید عبدالرحیم، ۷۱، ۹۱، ۱۰۲
خلفا، ۲۰۳، ۳۵۵، ۴۳۸، ۸۰۹
خلفای راشدین، ۱۲، ۱۴، ۱۳۷، ۱۵۰، ۲۱۰، ۵۲۲، ۵۲۴-۵۳۲
خلیج فارس، ۱۵، ۳۴۲، ۴۴۷، ۴۵۲، ۷۰۰، ۷۰۵
خلیج فارس، جزایر، ۹۶۶
خلیفه کریم، ۱۰۲۵
خلیل‌آباد کاشمر، ۸۹۵
خمارتگین، ۱۸۰
خمسه / طلسم پنج انگشت، ۷۰۸
خمیصه، ۵۲۴
خمین، ۹۴۳
خواجوی کرمانی، ۱۶۱
خواجه علی، ۵۹۱
خواجه محمد خیاط، ۵۹۶
خواجه نصیرالدین، ۸۷۴
خوارج، ۳، ۵۲۶-۵۲۷، ۵۵۸، ۷۶۶، ۷۹۶
خوارزم، ۱۸۰، ۳۴۲، ۴۴۶، ۵۵۰، ۵۸۵، ۷۳۵
خوارزمشاهیان، ۸، ۵۶۲
خوارزمیان، ۵۴۸
خواص‌گویان، ۲۰۹، ۲۱۱-۲۱۲
خواندمیر، ۳۵
خوتسکو /خوچکو، الکساندر، ۲۲۶ ، ۲۳۲، ۲۶۶-۲۶۷
خوتک خاتون ملکهٔ بخار، ۸۷۰
خود سر زن، ۳۸۵، ۳۹۴، ۳۹۴
خور و بیابانک، ۸۲۶، ۸۴۹، ۹۴۷، ۹۶۷
خوراک خراسانی، ۴۳۸
خوراک دهقانی، ۴۳۸
خوراک رومی، ۴۳۸
خوراک شاهی، ۴۳۸
خوراک و فرهنگ، ۴۹۶
خوراکهای ایرانی، ۴۸۱، ۴۸۹-۴۹۰
خورشید (روزنامه)، ۱۰۴
خورشید (سینما)،۳۱۲-۳۱۳
خورشید *عالمگیر* (داستان)، ۲۶۱
خورشید/ فرهنگ / ایران، سالن، ۳۱۶
خورشید/مجلس، مطبعه، ۸۷
خورشیدشاه، ۷۶۷-۷۶۹، ۷۷۲، ۷۷۴، ۷۸۶، ۸۰۰، ۸۰۷-۸۰۹، ۸۶۲
خورشیدی که در تاریکی تبعید درخشید، ۱۰۶
خوزستان، ۳۳۱، ۳۳۸-۳۳۹، ۴۴۷، ۵۵۳، ۵۵۵، ۵۵۸، ۵۶۱، ۵۷۳، ۹۱۸، ۹۶۵
خوشنویسی، ۳۲
خوشیدچهر، ۸۶۲
خوی، ۱۲، ۲۱، ۶۱۰
خیابانی، شیخ محمد، ۱۰۱
خیال‌بازی، ۱۵۵-۱۵۶

خیام، ۱۵۴، ۹۵۵
خیاو سبلان، ۵۸۵
خیبر (جنگ)، ۵۳۱
خیرالکلام (نشریه)، ۱۱۸
خیمه شب‌بازی/ لعبت‌بازی، ۱۵۱، ۱۵۳-۱۵۵، ۱۵۷-۱۵۹، ۱۷۸، ۲۵۳، ۲۶۵-۲۶۷، ۲۷۶
دادجان عابدوف، ۱۰۱۶
دارا، ۳۰
دارابگرد، ۵۵۸
داراب‌نامهٔ طرسوسی، ۷۲۴، ۸۲۷، ۸۴۹، ۸۶۲
دارالترجمهٔ سلطنتی، ۵۹
دارالترجمهٔ گمرگ، ۵۸
دارالخلافه، ۴
دارالفنون (مدرسه)، ۵۸، ۷۱، ۷۳، ۹۲، ۹۸، ۲۵۹، ۳۰۷
دارالفنون، تماشاخانه، ۵۸، ۶۲، ۶۷، ۲۵۸، ۳۰۹
دارالقضا، ۳۵۹
داربازی /برداشتن کندهٔ درخت، ۲۰۶، ۲۰۸
دارمستتر، ۱۰۱۴
دارن، برنهار، ۹۶۲
داریوش، ۳۴۳، ۸۹۰
داریه /دایره، ۹۳۸
داستان بیچاره‌زاده یا جمشید ناکام، ۱۰۸-۱۱۰، ۱۱۴-۱۱۷
داستان خونین یا سرگذشت برمکیان، ۱۰۲
داستان غم‌انگیز اتللو مغربی در وندیک، ۶۳، ۶۵-۶۶
داستان‌های بید پای، ۸۳۵
داش / داش مشدی، ۲۷۸، ۷۴۰
داغ‌پزشکی، ۶۸۴
داماد فراری/ داماد پشیمان، ۶۹
داماد و حاجی کاشی (نمایش)، ۲۶۳
دامغان، ۳۲، ۵۵۰، ۸۹۶
داندس، آلن، ۸۵۲-۸۵۳
داندن، ژرژ (مترجم)، ۶۸
داهه، ۳۴۳
دایرة المعارف آمریکا، ۴۴۱
دبور، ۷۸۶
دختدی، ۲۱۸
در آشپزخانهٔ ایرانی: دستورهای غذایی دلپذیر خاورمیانه، ۵۰۰
در پنجاه سالگی جوانم، ۷۰
در کار (واحدهای زراعی)، ۳۳۱
در محکمهٔ وکیل، ۷۱
درام منظوم، ۸۵
دربار سلطان سلیم (نمایش)، ۲۶۶
درخت آسوریک، ۸۶۹، ۸۷۰
درخشان، احمد، ۷۰
درگاهی، سرتیپ، ۱۰۸
درگز خراسان، ۱۰۲
درواز، ۳۴۶
دروازه قزوین، ۳۰۹، ۳۱۵
درووِیل، گاسپار، ۲۲۵-۲۲۷
درویش، ۲۱۴-۲۱۵، ۲۷۵، ۴۶۷
درویش، کوچه، ۲۷۵
درهم بن نضر، ۷۹۵
درهم، ۳-۶، ۸، ۲۲-۲۳
دری قندهاری (گویش)، ۱۰۲۴
دریابندری، نجف، ۴۹۴-۴۹۵، ۴۹۹
دز (رودخانه)، ۳۳۹
دزفول، ۹۲۷-۹۲۸، ۹۳۵
دژ کرد فارس، ۹۴۳
دستجرده قم، ۹۴۳
دستجرده گلپایگان، ۹۱۰
دستکرت، ۳۴۴
دستور طباخی و تدبیر منزل برای دبیرستانهای دختران، ۴۹۳
دستور طباخی و خانه‌داری، ۴۹۳
دستور طباخی، ۴۹۲
دستورالملوک، ۴۷۹
دستوران، ۳۸۳
دسته‌گردانی، ۱۳۹-۱۴۶
دستهٔ گل، ۱۰۶

دشتستان، ۹۶۴
دشتی (از مایه‌های موسیقی)، ۲۴۵
دشتی، علی، ۱۱۹، علی، ۹۵۸
دشستانی‌ها، ۹۴۵
دعوات، علم، ۱۸۹
دف، ۵۹۱، ۶۰۶، ۹۳۸، ۹۵۹
دفتر بسیج اقتصادی، ۴۹۵
دفنشوندگان (مراسم عزاداری)، ۱۴۹
دکهٔ پیتزای ری، ۴۷۳
دلاص، ۵۲۹
دلاک مازندرانی(نمایش)، ۲۵۵
دلاک مازندرانی، ۶۹
دلاله قزی، ۲۲۱
دلاواله، پیترو، ۱۴۰-۱۴۱، ۱۴۶-۱۵۰، ۱۶۶-۱۶۸، ۱۷۳-۱۷۴، ۱۷۶، ۱۸۳، ۱۸۶-۱۸۷، ۲۰۵، ۳۴۸، ۹۲۶
دلقک، ۱۷۶، ۱۸۴، ۲۱۷-۲۲۱، ۲۵۲، ۲۵۴-۲۵۵، ۲۸۱، ۷۴۲
دلقک‌بازی، ۲۱۷-۲۲۱، ۲۵۴-۲۵۵، ۲۶۰
دلقک‌باشی، ۱۸۱، ۲۶۰
دمامه (آلت موسیقی)، ۵۹۱
دمشق، ۱۳۵، ۲۳۷، ۴۷۸
دموکرات، حزب، ۸۹-۹۰، ۱۰۱، ۱۰۳، ۳۰۷
دو منزل مسافرت در ایران، ۱۰۶
دواج، مادر معتز، ۵۳۹
دوبله، ۳۰۹
دوبیتی و رباعیات، ۱۰۱۹
دوپره، ۲۲۴
دوتار / دمبوره، ۱۰۲۹
دورق، ۵۵۹
دورنگاره، ۳۸
دورود، ۹۴۴
دورهٔ اسلامی، متون، ۳۰
دوست‌محمد خان معیرالممالک، ۳۰۶
دوست‌محمد، ۳۷
دوسرسی، کنت، ۲۲۷
دوشان‌تپه، کاخ، ۳۰۷
دوشنبه / استالین‌آباد، ۵۰۴
دوغلات، ۳۶
دوگووآ، آنتونیو، ۱۴۰
دولاب، ۳۱۲
دولت (محله)، ۴۷۲، ۴۷۶
دولت‌آبادی، یحیی، ۴۹۲
دولتشاه سمرقندی، ۳۵، ۸۷۴، ۹۴۹
دوما، الکساندر، ۵۹ ، ۶۲، ۶۵، ۳۰۴
دومان، رافائل، ۱۵۷، ۲۰۰
دهبد / شهریار، ۳۴۱
ده‌بید، ۵۹۶
دهپوش پرثوه، ۳۴۲
دهخدا، علی‌اکبر، ۹۵۲
دهستان، ۳۲۸، ۳۴۰-۳۴۱
ده‌شاهی(سکه)، ۲۱، ۲۳
دهقان صاحب نسق، ۳۳۰-۳۳۱
دهقان هیزم‌شکن، ۷۰
دهل، ۵۹۱
ده‌نشینی، ۳۲۹، ۳۷۳ -۳۷۴، ۳۷۷-۳۷۸، ۴۰۹، ۴۱۵-۴۱۹، ۴۲۱-۴۲۷
دهیو/ دنگهو، ۳۲۸، ۳۴۰-۳۴۱
دهیوش باختریش/ باختریانا/ باکتریا، ۳۴۲
دهیوش تنگوش/ پنجب، ۳۴۲
دهیوش زرنگه/ سکستان، ۳۴۲
دهیوش عیلام بزرگ، ۳۴۲
دهیوش گندرانه، ۳۴۲
دهیوش ماد بزرگ، ۳۴۲
دهیوش هرهویتس، ۳۴۲
دهیوش، ۳۴۲، ۳۴۳
دیار اشکبار، ۶۶
دیاکونف، ۳۴۲
دیر (شهر)، ۹۶۴، ۹۶۸
دیر راهب (تعزیه)، ۲۴۵
دیزی، ۴۶۹
دیلم، ۸۷۸

دیلمیان، ۴۴۶، ۴۷۰، ۵۶۱، ۹۱۱
دینار، ۳-۶، ۸، ۲۲-۲۳
دینکرد، ۶۸۴، ۸۳۲، ۸۶۵
دینی، متون، ۳۱
دیو سپید، ۲۷۵
دیو، ۲۶۷
دیوان اطعمهٔ صوفی محمد هروی، ۴۸۸
دیوان البسه، ۴۸۵
دیوان امیر معزی، ۹۳۴
دیوان انوری، ۹۳۴
دیوان برید، ۱۳۶
دیوان حافظ، ۳۶
دیوان حسن دهلوی، ۳۷
دیوان خاقانی، ۹۳۴
دیوان شمس، ۸۴۳
دیوان مجرم، ۹۶۹
دیوان نظام‌الدین احمد اطعمه، ۴۸۸
دیوانهٔ مزاحم، ۶۹
دیولافوآ، مادام، ۲۷۰، ۳۴۷، ۳۶۲
دیهستان، ۳۴۲
دیهیک، ۳۴۴
دیهیمی، عبدالله، ۶۸ ، ۷۰
ذات‌الفضول، زره، ۵۲۴
ذاکری، محسن، ۷۶۲-۷۶۳
الذخائر والتحف، ۴۷۸
ذوالفقار بیک، ۷۰
ذوالفقاری، جواد، ۹۲۱
ذوالفقاری، حسن، ۹۵۲
رابله، آثار، ۲۵۸
راحة‌الصدور، ۸۷۳، ۸۸۵
رادکان شیراز، ۲۷۰
رادویانی، ۹۴۷
راستکار، فهیمه، ۴۹۵
رافضی، ۱۳۴
راک (آواز)، ۲۳۵، ۲۴۵
راک عبدالله، ۲۳۵، ۲۴۵
راگو، ۴۷۲
رامتین، ۳۴۶
رامش، ۳۴۶
راوندی، ۳۳، ۳۷۷
راهنمای تغییر الفبای فارسی، ۸۳
رایس، ۲۴۰
رائین، اسماعیل، ۸۰
رباب، ۵۹۱
رب‌النوع گله‌ها، ۱۷۶
ربع رشیدی، ۳۶۰
رتبیل، ۵۵۱
رجایی بخارایی، ۸۷۲
رجبعلی (تکیه)، ۲۲۷
رجبی، ۳۷۷
رحمانی، روشن، ۱۰۱۵-۱۰۱۶
رحیمیه (مدرسه)، ۱۰۳
رخشه، ۳۴۶
ردای بحرانی، ۵۲۴
ردنسون، ماکسی، ۴۳۸، ۴۸۵
رسالهٔ اخلاقیه، ۷۵
رسالهٔ دلگشا، ۲۱۸
رسالهٔ فن شعر، ۸۴۲
رسالهٔ *قشیریه*، ۷۴۵
رسالهٔ یوشت فریان، ۹۴۶
رسایل اخوان‌الصفا، ۵۵۹
رسایل بدیع‌الزمان همدانی، ۱۳۷
رستاخیز سلاطین ایران، ۱۰۵، ۱۰۷، ۱۱۰-۱۱۲، ۱۱۴، ۱۱۶، ۱۱۹
رستاق، ۳۳۹-۳۴۲
رستاگ، ۳۲۸
رستم آق‌قویونلو، ۱۵
رستم و اسفندیار (داستان)، ۲۱۴، ۹۴۳
رستم و افراسیاب (نمایش)، ۲۶۳
رستم و سهراب (داستان) ، ۸۴، ۲۱۴، ۸۴۸
رستم، پهلوان باستانی ایران، ۱۸۰، ۲۱۴، ۹۴۰
رستم‌التواریخ، ۷۳۲-۷۳۳

رستم‌نامه، ۲۱۴
رسن‌بازی/ بندبازی، ۱۵۲، ۱۸۹، ۱۹۷-۲۰۱، ۲۵۲-۲۵۳، ۲۷۶ -۲۷۹
رسول‌زاده، ۸۴
رشت، ۶۷-۶۹، ۷۹، ۱۱۱، ۱۱۸، ۱۸۷، ۲۲۰، ۲۲۲، ۳۱۶، ۴۹۸، ۶۱۰، ۸۹۸، ۹۰۸، ۹۲۲، ۹۲۹
رشد ادبیات، ۹۴۵
رشدیه (مدرسه)، ۸۹
رشیدالدین فضل‌الله، ۳۵، ۱۵۴، ۳۵۹-۳۶۰
رشیدی، ۱۲
رصافه (از محله‌های بغداد)، ۵۴۲
رصافیه، ۵۳۲
رضا(ع)، ۶، ۱۴، ۲۷۵، ۴۵۷، ۵۳۳، ۵۴۴، ۹۳۲، ۹۳۴، ۹۷۱
رضا (ع)، ضریح، ۶۱۰
رضا خراتی /خرادی، ۹۶۹
رضا شاه، ۵۴، ۱۰۶، ۱۱۲، ۲۳۹، ۲۵۰، ۳۱۱، ۳۱۳، ۴۸۳، ۹۲۳
رضاقلی میرزا (نوهٔ فتحعلی شاه)، ۴۷
رضایی، ابوالقاسم، ۳۰۹
رضی، هاشم، ۳۴۰، ۹۰۵
رعد (روزنامه)، ۳۰۵
رفعت، تقی، ۸۶، ۹۱، ۱۰۱
رکن‌الدین سلیمان سلجوقی روم، ۱۰
رکن‌آباد، آب، ۵۸۶
رکن‌زادهٔ آدمیت، ۹۶۴
رم، ۱۷۶
رمال‌باشی، ۱۱۲ -۱۱۳
رمالی، ۱۶۲
رمضانی، نستا، ۵۰۰
رمل، علم، ۱۸۹، ۲۱۱
رموز حمزه، ۲۱۴، ۲۶۹-۲۷۱، ۷۲۴، ۸۴۷، ۸۲۷
رندان، ۷۵۸
روایت‌ها و سنت‌های افغانی، ۱۰۲۷
روح‌افزا، ۷۶۷-۷۶۸، ۷۷۱، ۸۶۲
روحانه، ۷۷۲
روحوضی/ تخت‌حوضی، ۴۷، ۲۵۲، ۲۵۵، ۲۵۷، ۲۵۹-۲۶۳
روحی انارجانی، ۹۷۳
رودبار گیلان، ۴۴۹
رودپیش فومن، ۹۰۸
رودکی، ۸۷۳، ۹۱۸، ۹۴۷
روذان، ۵۶۲
روزبهان شیرازی، ۳۷
روزن، فردریک، ۷۷
روزنامهٔ خاطرات اعتمادالسلطنه، ۴۷۱
روزی احمد، ۸۹۹
روس‌ها، ۴۷۱
روس‌ها، گورستان، ۳۱۱
روسی (زبان)، ۵۰، ۶۱، ۷۳، ۸۹، ۹۱، ۱۰۲۱
روسی خان، ایوانف، ۳۰۸-۳۰۹، ۳۱۴
روسی، آثار نمایشی، ۶۰-۶۱
روسی، تئاتر، ۶۰-۶۱
روسی، خوراک‌ها، ۴۷۲
روسی، عروسک‌باز، ۱۵۸
روسی، فرهنگ آشپزی، ۴۷۳
روسیه، ۱۰، ۴۸، ۵۹-۶۱، ۷۲، ۱۰۱، ۱۰۳، ۲۲۶، ۳۱۵، ۹۶۳، ۵۹۶، ۱۰۱۴
روسیه، جنگ‌های داخلی، ۱۰۳
روسیه، سفارت، ۳۱۰
روشنفکران مشروطه‌طلب، ۸۹
روشنک / بوران‌دخت، ۸۶۲
روضة‌الشهد، ۸۶۸، ۹۲۵
روضة‌الصفات، ۳۶۲
روضه‌خوانی، ۲۷۳، ۲۷۵
روم (سوره)، ۵، ۷
روم، ۳، ۵۲۷
روماسکویچ، ۲۷۰
رومانوف، خاندان، ۱۰-۱۱
رومی، جامه، ۵۳۱
رومی، دیبا، ۵۵۳
رومیان، ۲۱، ۵۳۰

روئینه خم (آلت موسیقی)، ۵۹۱
رهاوی (از مایه‌های موسیقی)، ۲۴۵
ری، ۱۳۶ ، ۳۵۹، ۵۷۲، ۸۶۷، ۹۳۳
ریال، ۳، ۲۲- ۲۴
ریاها سکین، ۱۰۲۷
ریش سفید، ۳۳۳
ریشار خان/ ژوزف (یوسف خان) مؤدب‌الملک، ۴۹۱-۴۹۲
ریشارد دارلینتن - یک وکیل خائن، ۶۵
ریشکی، ۲۵۵
ریض، ۳۵۷
رئیسعلی دلواری، ۹۴۵
رئیسعلی دلواری، جنگ‌نامه، ۹۴۴
رئیس‌نیا، ۹۳۹، ۹۴۰
رئیسی، رضا، ۴۷۳
زاغهٔ قزوین (تپه)، ۴۵۶
زاگرس، ۹۴۴
زال (داستان)، ۲۱۴
زال نریمان، ۹۴۷
زاینده‌رود (رودخانه)، ۱۷۵
زاینده‌رود (نشریه)، ۱۱۸
زائر حسن مالکی، ۹۶۲
زبیده، همسر هارون، ۵۳۹
زرافشان (روزنامه)، ۴۶۶
زرافشان (منطقه)، ۸۹۹
زرافشان، رشته کوه‌ها، ۴۶۶
زرتشت (آیین)، ۳۷۶، ۳۷۸-۳۷۹، ۳۸۸، ۸۶۹
زرتشت، ۸۳۱، ۸۶۹، ۸۹۰
زرتشتروتم، ۳۴۱
زرتشتی، روحانیان، ۳۸۵
زرتشتیان، ۵۶۰
زرقان فارس، ۵۹۶
زرکشی، ۲۱۵
زرکوب، نجم‌الدین، ۷۲۳، ۷۴۴-۷۴۵
زرگرآباد، قهوه‌خانه، ۳۱۴
زرند کرمان، ۵۵۸، ۷۹۲-۷۹۳ ، ۸۹۵
زرنکا، ۳۴۲
زرنگ (شهر)، ۷۹۷، ۸۱۰
زرنگه، ۳۴۲
زریادرس و اُداتیس، ۸۲۴
زرین‌کوب، ۸۷۱، ۸۸۹
زفرهٔ کوهپایهٔ اصفهان، ۹۲۷-۹۲۸
زکریا (تعزیه)، ۲۳۰
زکریای نبی، ۲۳۰
زکی خان، ۲۲۳
زلابین، ۱۰۱۴، ۱۰۲۰
زلزال، (سوره)، ۱۶
زلزله (روزنامه)، ۹۵
زلیخا، ۲۳۶، ۲۴۲، ۸۹۸
زن در قرن دیگر، ۱۰۵
زن گنگ، ۶۹
زن ملای ده (نمایش)، ۲۵۵
زن و شوهر، ۷۰
زنار، ۵۶۰
زنان دانشمند -- فضل‌فروش، ۶۸
زن‌پوش، ۲۶۱
زنتو، ۳۴۳
زنجان، ۸۲۷، ۹۱۲، ۹۳۹
زند وندیداد، ۷۲۵
زندبد، ۳۴۱
زندگی فردوسی، ۱۰۶
زندیـــه، ۱۹-۲۰، ۸۶، ۲۲۲، ۳۴۶-۳۴۷، ۶۱۲، ۷۴۲، ۹۲۲
زنگوله /رقص قاسم‌آبادی، ۲۶۲
زنگویی، ۹۶۴
زنگی (قوم)،۷۸۹
زوبین‌اندازی /جریده، ۲۰۶-۲۰۷
زورآباد جام، ۸۹۵
زورخانه، ۷۳۳- ۷۴۰
زورگیران، ۱۸۹
زوله (روزنامه)، ۴۷۰
زهره، ۶۹۰

زهری، ایرج، ۱۱۰-۱۱۳
زیارت، ۹۶۴
زید بن علی، ۵۶۰
زیدیان، ۵۶۰
زین‌الاخبار، ۷۵۶، ۸۰۳
زین‌العابدین (استاد آشپز)، ۴۷۸
زین‌العابدین (ع)، ۱۴
زین‌العابدین مراغه‌ای، ۶۱، ۲۴۳، ۲۴۸
زینب، ۲۳۵، ۲۴۵، ۲۴۹
ژاپن، ۳۷۷
ژاندارمری خراسان، ۱۰۳
ژنو، ۴۸
ژوندون/زندگی (مجله)، ۱۰۱۴
ژه (گابریل) گره، ۵۹، ۶۴
ژیگو، ۴۷۲
ساتراپ، ۳۴۰-۳۴۱
ساتن، الول، ۲۴۴، ۸۲۵
ساتی بیک، ۱۲-۱۳
سادات اشکوری، ۹۰۹
ساری، ۱۳۶، ۳۳۱، ۵۶۲
سازدهنی، ۵۹۱
سازمان پرورش افکار، ۱۰۶
ساسانی (دوره)، ۲۱۲، ۲۱۸، ۴۳۸، ۴۴۶، ۵۲۲، ۸۳۲، ۸۷۰
ساسانی، ارتش، ۷۶۲-۷۶۳
ساسانی، دولت، ۳۴۴
ساسانی، سکه‌ها، ۱
ساسانی، شاهان، ۲-۳، ۲۱۲، ۷۲۶
ساسانی، لباس، ۵۲۲
ساسانی، هنر، ۳۱
ساسانیان، ۱-۳، ۱۰، ۱۱۱، ۳۴۲-۳۴۵، ۳۷۶-۳۷۸، ۳۸۰، ۳۸۲، ۳۸۶-۳۸۷، ۳۸۹، ۳۹۱-۳۹۷، ۴۰۲-۴۰۳، ۴۰۷، ۴۰۹، ۴۳۹، ۴۸۴، ۷۵۹، ۷۶۴، ۷۶۶، ۸۷۰، ۹۰۵، ۹۱۲، ۹۲۹
ساسانیان، کتاب‌ها، ۳۰
ساگینیان، آلک، ۳۱۶
ساگینیان، سهراب، ۳۱۶
سالمنز، ۲۲۲
سام بن سلطان حسین، ۲۰
سام میرزا صفوی، ۲۱۵، ۹۶۰
سام، ۱۷، ۹۶۳
سامانی، امیران، ۵۴۳
سامانیان، ۵-۷، ۳۴۳، ۳۵۷، ۵۴۲، ۵۴۴، ۵۵۷، ۷۹۷، ۸۱۰
سامی بیک عثمانی، ۶۳، ۶۵-۶۶، ۸۴، ۱۱۵
ساندویچ، ۴۷۲
سانسکریت (زبان)، ۴۳۵
سانسور، ۹۶، ۱۰۶، ۱۱۹
ساوه، ۵۷۲، ۹۳۹
سایکس، ۳۴۷
سایه‌بازی چینی، ۲۶۶
سایه‌بازی، ۱۵۶-۱۵۷، ۱۵۹
سبزوار، ۳۵، ۹۲۷
سبزواری، ضرب، ۱۴
سبزه‌میدان رشت، ۳۱۶
سبزی‌پلو با کوکو و ماهی، ۴۶۳
سبکری، ۵۴۴
سبوغ، ۵۲۳
سپاهانی، ۵۳۵
سپهری، ۹۵۳
سپهسالار، میرزا حسین خان مشیرالدوله، ۷۳
سپید جامگان، ۳۴۵
ستارهٔ محمودی، ۹۷
ستر زن */استوری*، ۳۸۸، ۴۰۶-۴۰۷
ستمکاری در عصر توحش، ۹۹
سختیانی، ۵۳۱
سخن بزرگان چشم عقل است، ۱۰۱۷-۱۰۱۸
سده (جشن)، ۵۰۲، ۸۴۱
سدیدالسلطنه کبابی، ۹۶۶
سرگذشت اشرف خان، حاکم عربستان، ۷۱-۷۲، ۷۵-۷۶، ۸۸
سرابرنار، (سالن تئاتر)، ۴۸

سراسکندر (روستا)، ۱۰۲
سربازان ساسانی در صدر اسلام: ریشهٔ عیاری و فتوت، ۷۶۲
سربداران، ۱۳، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۹۲، ۷۲۹-۷۳۰
سربنه، ۳۳۳
سرپولک، ۲۶۱
سرتیپ بوذرجمهری، ۴۸۲
سرخ‌پوستان، ۸۳۳، ۸۳۹، ۸۵۲-۸۵۳
سرخ‌تنان (مراسم عزاداری)، ۱۴۷-۱۴۸
سرخورد، ۷۶۸، ۸۶۲
سرخوش، ۱۰۲۱
سردار اکرم جنگ‌نامه، ۹۴۴
سردار اکرم/ نظرعلی خان طرهانی، ۹۴۴
سردمدار، ۱۹۰
سرسکه، ۱-۲
سرشماری عمومی نفوس و مسکن، ۳۲۹
سرشماری نفوس شهر تهران، ۴۷۶
سرگذشت مرد خسیس، ۶۵
سرگذشت وزیر خان لنکران، ۶۵
سرگذشت یک روزنامه‌نگار، ۹۳، ۹۵
سرمیراب، ۳۳۳
سرنا، کارلا، ۲۳۳، ۲۵۴، ۲۵۸، ۲۷۸
سرنوشت پرویز، ۸۳-۸۵، ۹۵، ۱۰۱
سرود کرکوی، ۸۷۰
سرودهای تاجیکان افغانستان، ۱۰۲۰-۱۰۲۱
سروش (انتشارات)، ۲۲۶
سروش آسمانی، ۸۶۳
سرهنگ اجباری (نمایش)، ۲۵۵، ۲۵۸
سرهنگان، ۱۹۲
سعادت‌آباد قزوین (میدان)،۱۶۴، ۱۸۲، ۲۰۲، ۲۰۴
سعدالله‌اف، اسدالله، ۱۰۱۶
سعدون (مسجد)، ۳۱۷
سعدی شیرازی، ۳۴۶، ۵۸۵، ۸۱۴، ۹۵۳، ۹۵۸-۹۵۹
سعدی شیرازی، مزار، ۵۸۶
سعید ابوالقاسم، ۸۱۱
سعید بن عثمان، ۸۷۰-۸۷۱
سعید سلطانشاه حمام، ۱۰۱۴
سغد، ۱۹۸، ۳۴۲، ۳۴۵، ۴۴۶، ۸۸۰
سغدی (زبان)، ۸۳۲
سفاح، ۵۳۲
سفاک‌الدوله، ۱۱۰
سفالگری، صنعت، ۴۳۷
سفرنامهٔ پولاک، ۲۲۹
سفرنامهٔ پیترو دلاواله، ۹۲۷
سفرنامهٔ زمستانی، ۲۲۶
سفرنامهٔ ویلیام فرانکلین، ۹۲۲
سفرهٔ اطعمه، ۴۶۹، ۴۷۷، ۴۷۹، ۴۸۵، ۴۸۸-۴۸۹
سقایان، ۲۰۹، ۲۲۶-۲۲۷
سقز، ۸۶۰
سقلاطون، ۵۳۵، ۵۵۸، ۵۶۳، ۵۷۳
سکاها، ۳۴۲
سکه، ۱-۲۴
سکینه، ۲۴۹
سکهٔ صاحبقرانی، ۲۲
سکهٔ کشورستانی، ۲۲
سگ‌بازی، ۱۵۲
سلاریان، ۵-۶
سلاسل، قلعه، ۱۹۷
سلامی، عبدالنبی، ۸۵۴
سلجوق، ۵۶۳
سلجوقی، شاهان، ۵۶۲
سلجوقیان روم، ۸
سلجوقیان کردستان، ۸
سلجوقیان کرمان، ۸
سلجوقیان، ۸، ۱۰، ۳۵۷-۳۵۸، ۴۴۷، ۵۶۲، ۵۷۳
سلطان ابراهیم افشار، ۱۹
سلطان احمد خان، ۱۰۸
سلطان حیدر، ۵۹۸
سلطان محمد تبریزی، ۲۱۹
سلطان محمد خندان، ۳۶
سلطان محمد نور، ۳۶
سلطانعلی مشهدی، ۳۶-۳۷

سلطانیه، ۱۲
سلقم، دختر ملکشاه، ۱۳۶
سلماس، ۱۰۴، ۳۱۳، ۴۷۰
سلمان فارسی، ۱۹۶
سلوکیان، ۳۴۳
سله‌کشی /طبق‌کشی، ۱۸۸، ۱۹۶
سلیل‌آباد، ۶
سلیم جواهری (افسانه)، ۸۲۵
سلیم جواهری، ۹۶۴
سلیم عثمانی، سلطان، ۲۶۶
سلیمان (ع)، ۲۳۲، ۲۳۶
سلیمان بن صرد خزاعی، ۱۳۲
سلیمان بن ولید، ۵۲۵-۵۲۶
سلیمان صفوی/ صفی دوم، شاه، ۱۴۵، ۱۸۰-۱۸۱، ۲۰۳، ۳۶۱
سمرقند، ۶، ۳۵، ۱۹۲، ۱۹۸، ۳۶۰، ۴۶۸، ۵۹۵، ۸۷۰، ۸۷۲، ۸۹۹
سمک (نوادهٔ عمرو لیث)، ۷۲۷
سمک عیار، ۲۱۴،۷۲۴-۷۲۵، ۷۳۴، ۷۵۴-۷۵۵، ۷۶۰-۷۶۲، ۷۶۷-۷۷۹، ۷۸۳-۷۹۳، ۸۰۰-۸۰۲، ۸۰۷-۸۰۸، ۸۲۴-۸۲۵، ۸۲۷، ۸۴۷، ۸۶۱-۸۶۳، ۹۷۰
سمک/عالم‌افروز، ۷۶۸-۷۷۸، ۷۸۳، ۷۸۵-۷۹۳، ۸۰۰-۸۰۲، ۸۰۸-۸۰۹
سمکی، عیاران، ۷۲۷
سمنان، ۹۷۲
سمنبو، ۱۰۲۹
سن - مارسل، سردابه‌ها، ۴۳۷
سن (دلقک فرانسوی)، ۲۲۰
سن (رودخانه)، ۳۰۴
سن رموی ایتالیا، ۳۱۰
سن کلو، ۳۱۰
سنایی، ۸۱۳
سن‌پترزبورگ، ۴۸، ۵۷، ۶۱، ۶۹، ۷۳
سنتور، ۵۹۱
سنجار، ۵۵۸
سنجر، سلطان، ۸، ۵۶۳، ۸۰۶
سندبادنامه، ۸۴۵
سنگ (عصر)، ۴۶۵
سنگ‌افکنی /سنگ آسیا برداشتن، ۲۰۶
سنگان، ۹۷
سنگ‌زنی (مراسم عزاداری)، ۱۴۷
سنگ‌شکنی، ۲۰۶، ۲۰۸
سنگ‌گیری، ۱۸۸، ۲۰۶-۲۰۷
سنگلج (محله)، ۴۷۶
سنندج، ۴۹۸، ۹۱۳، ۹۲۹
سنی (مذهب)،۱۲، ۱۵، ۱۷
سنیان، ۱۳۳-۱۳۴، ۱۳۶-۱۳۹، ۲۱۰
سوربن (دانشگاه)،۹۸
سورن نامی (محله)، ۳۱۵
سورنا، ۲۱۷
سوریه، ۴۴۹، ۷۵۸
سوسیال دموکرات، حزب، ۱۱۷-۱۱۹
سوق‌الطعام، ۴۶۷
سوگ سیاوش، ۲۱۲، ۹۲۰-۹۲۱
سولقان، ۹۷
سولی (سینما)،۳۱۶
سومر، ۸۳۱
سه تفنگدار، ۳۰۴
سه روز در مالیه، ۹۳، ۹۷
سه سال در آسیا، ۲۳۰
سه شجاع، ۷۱
سهروردی، احمد، ۳۴
سهره‌بازی، ۲۷۷
سه‌گاه، ۲۴۶
سهم زن در فرهنگ نخستین، ۴۶۴
سیاحت‌نامهٔ ابراهیم بیک، ۷۵، ۲۴۸
سیاست‌نامه، ۸۴۶
سیاوش عصر ما، ۸۴
سیاوش، ۸۸۰، ۹۰۵، ۹۲۰
سیاه راستگو (نمایش)، ۲۶۳
سیاهان آفریقایی‌تبار، ۲۵۹-۲۶۰
سیاهان درباری، ۲۶۰

سیاه‌بازی، ۴۷، ۵۴، ۲۵۳، ۲۵۶-۲۵۷، ۲۶۱-۲۶۵
سیاه‌تنان (مراسم عزاداری)، ۱۴۷-۱۴۸
سیاهکل، ۹۱۱
سیپک، ۹۲۴
سیحون (روزنامه)، ۳۴۲
سیخک، ۴۶۹
سید احمد مؤید / باشی، ۲۶۱
سید احمدیان اصفهان (مسجد)، ۱۸۷
سید جمال واعظ، ۳۰۸
سید حسن کاشی، ۲۳۸
سید ضیاء، کودتا، ۴۶
سید عبدالله، ۲۳۳، ۲۴۷
سید علی خان درگزی، ۱۰۲
سید علی نصر، ۵۸، ۶۹، ۹۷-۹۸، ۱۱۱
سید محمد مضطر، ۹۴۴
سیراف، ۳۵۶، ۵۵۸
سیرت الشیخ‌الکبیر، ۷۲۷
سیرجان، ۷۳۰، ۸۲۶، ۸۷۸، ۸۹۱، ۹۱۷، ۹۳۸
سیروس (خیابان)، ۲۶۱
سیروس (کورش) *کبیر*، ۹۳، ۹۵
سیزده‌به‌در، ۲۶۶، ۲۷۷
سیستان، ۱۵۷، ۱۶۲، ۳۱۷، ۳۳۱، ۳۳۸-۳۳۹، ۳۴۶، ۵۴۵، ۵۴۸، ۷۲۷، ۷۶۶، ۷۹۶-۷۹۸، ۸۰۳، ۸۱۰-۸۱۲، ۸۲۶، ۸۷۸
سیغان، ۱۰۱۹
سیف بن عثمان، ۸۱۲
سیف‌الدین، ۱۰۲۱
سیلک کاشان (تپه)، ۳۴۰، ۴۵۶
سیمجور دواتی، ۸۱۰
سیمی نیشابوری، ۳۵
سینما تئاتر آپولو، ۳۱۶
سینما، ۳۰۳- ۳۱۷
سینماتوگراف، ۴۷، ۳۰۴-۳۰۸، ۳۱۴-۳۱۶،
سینیر، ۵۵۸
سیورغتمیش بن دانشمند بن قایدو بن قاشی بن اوگتای بن چنگیز، ۱۴
شاپور دوم ساسانی، ۳۴۴
شاتله، (سالن تئاتر)، ۴۸
شاردن، ۱۴۳-۱۴۴، ۱۶۳-۱۶۷، ۱۷۰، ۱۷۲، ۱۸۴، ۱۸۷، ۱۹۵، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۵-۲۰۶، ۲۱۶، ۲۲۰، ۴۶۳
شارستان، ۳۴۴، ۳۵۷
شاطر (جشن)، ۱۷۷-۱۷۸
شاطر عباس صبوحی، ۹۶۰
شاطر، ۱۷۷-۱۷۸، ۷۲۷، ۷۳۸
شاطرباشی، ۱۷۷-۱۷۸
شاطری، رقص، ۲۶۲
شافعی، امام، ۱۳۴
شافعیان، ۱۳۴
شام، ۵۹۵، ۸۳۷، ۸۶۷
شاملو، احمد، ۹۰۴، ۹۵۳، ۹۵۸
شامی، ۴۶۳
شاو، برنارد، ۸۵۹
شاه اسماعیل (داستان)، ۹۴۰
شاه اسماعیل، اپرا، ۸۴
شاه سلطان حسین، ۱۴۵، ۱۸۸، ۲۲۱، ۷۳۲، ۷۳۶
شاه سلیم، ۱۵۹
شاه شجاع مظفری، ۱۳، ۱۹۱، ۷۳۰، ۷۲۸
شاه صفی، ۱۴۱، ۱۷۸، ۱۸۴، ۲۰۶، ۲۲۱، ۳۶۳
شاه عباس و خورشید بانو، اپرا، ۸۴
شاه علی‌اکبر شهرستانی، ۱۰۱۴
شاه یحیی، ۷۳۰
شاه‌پوش یا حاجی‌پوش، ۲۶۱
شاهجهان گورکانی، ۴۸۷
شاه‌جهان‌آباد، ۱۹
شاهد صادق، ۹۵۲
شاهرخ، ۱۴-۱۵، ۱۹، ۲۱۹، ۳۶۰، ۵۹۶
شاهرود، ۷۰۸، ۸۹۶، ۸۹۸
شاهزادگان باستانی، ۲۱۰
شاهزاده ابراهیم میرزا، کتابخانه، ۳۷
شاهزاده ابراهیم و فتنهٔ خون‌ریز (افسانه)، ۸۳۷
شاهزاده محمد و پری خانم (افسانه)، ۸۲۷

شاهزادهٔ ایران و جوهر (افسانه)، ۸۲۵
شاهک، ۳۴۰
شاهمراد خوانساری، ۱۸۶
شاهنامه، ۲۱۴ -۲۱۵، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۷۰-۲۷۲، ۶۱۰، ۷۳۳، ۸۳۵، ۸۶۳، ۸۶۵، ۸۹۱، ۹۲۰، ۹۴۲-۹۴۵، ۱۰۲۸
شاهنامه‌خوانی، ۲۱۴-۲۱۵، ۲۵۲، ۲۷۱-۲۷۲
شاهنامهٔ ابومنصوری، ۹۲۹
شاهنامهٔ فردوسی، ۹۴۰، ۹۴۶ ، ۹۶۴
شاهی سفید، ۲۳
شاهی، ۲۲-۲۳
شبستر، ۵۹۵
شبیه‌خوانی، ۲۲۲-۲۲۶، ۲۴۷، ۲۵۶
شترقربانی (مراسم)، ۱۷۵
شجاع‌الدین خراسانی، اخی، ۷۲۸
شرفنامه، ۱۵۶
شرق (محله)، ۴۷۶
شرق ایران، ۱۰۳
شرکت فیلمبرداری ایران، ۳۱۳
شرکت نمایش عالی ارشاد، گروه نمایشی، ۹۲، ۹۶
شرلی، بـرادران، ۱۴۶، ۱۶۸-۱۶۹، ۱۷۱، ۱۸۳، ۱۹۴، ۲۰۴
شروان، ۱۷، ۱۹۰
شروه و شروه‌سرایی، ۹۶۸
شریف رضی، ۵۵۴
شریف گابه‌گا، ۸۶۰
ششکلان (محله)، ۳۱۵
شعارین /بافندگان موصل، بازار، ۵۳۱
شعبده‌بازان ایران، ۱۶۲ -۱۶۳
شعبده‌بازان فرنگ، ۱۶۲ -۱۶۳
شـعبده‌بـازی/ حقـه‌بـازی، ۱۵۲ -۱۵۳، ۱۶۰-۱۶۴، ۱۷۸، ۲۵۲-۲۵۳، ۲۶۶، ۲۷۶-۲۷۹، ۷۴۲، ۷۸۹
شعر دشتی و دشتستان، ۹۶۸
شـعور، اسـدالله، ۹۴۶، ۹۶۱ ۱۰۱۴، ۱۰۱۶-۱۰۱۷، ۱۰۱۹، ۱۰۲۵، ۱۰۲۸
شعیب (ع)، ۹۱۵
شغال پیل‌زور، ۸۰۷
شفق (نشریه)، ۱۱۸
شفیع مازندرانی، میرزا، ۹۶۳
شکسپیر، ویلیام، ۶۲، ۶۵، ۶۹، ۸۹، ۹۱
شُل‌پوش، ۲۶۱
شلنگ تخته، ۷۳۸
شـماخی، ۱۴۱، ۱۵۸، ۱۶۷، ۱۷۰، ۱۷۳، ۱۸۳، ۲۲۰، ۵۹۷
شمایل‌گردانی/ پرده‌خـوانی/ پـرده‌داری، ۲۵۳، ۲۷۳-۲۷۴، ۹۳۱-۹۳۲
شمر، ۲۲۸، ۲۴۹
شـمس قـیس رازی، ۸۴۲، ۹۴۵، ۹۴۸، ۹۶۵ رازی، شمس قیس، ۸۷۳
شمس‌الدین دمشقی، ۹۱۳
شمس‌الملک عثمان، ۴۶۰
شمش (خدای خورشید)، ۶۸۳
شمشیر حضرت سلیمان (نمایش)، ۲۶۴
شمشیربازی، ۲۰۷، ۲۱۷
شمن، ۷۰۲-۷۰۳، ۷۰۵
شمیران (دروازه)، ۳۶۴
شمیران، ۷۹
شمیسا، ۸۷۴
شوالیه‌گری، ۸۰۶
شور (از مایه‌های موسیقی)، ۲۴۵
شورای ده، ۳۴۸
شوروی، ۹۰، ۱۰۱۵
شوری (سوره)، ۵
شوش، ۳۳۹، ۵۵۹
شوشتر، ۵۵۹، ۵۹۵، ۵۷۲، ۷۳۰
شوشتری (از مایه‌های موسیقی)، ۲۴۵
شوشتری، دیبا، ۵۳۵، ۵۳۸، ۵۴۳، ۵۵۳، ۵۶۳، ۵۷۳
شوشتری، شیخ جعفر، ۲۴۹
شوقات، ۸۵۳
شوقعلی رئیسی، ۹۴۳
شوئیژه، ۳۳۹-۳۴۰
شهاب اصفهانی، ۲۲۹، ۲۴۰

شهر فرنگ، ۳۰۸
شهرانی، ۱۰۱۶
شهرانی، عنایت‌الله، ۱۰۱۶
شهربابک، ۸۹۵
شهربانان، ۳۴۱
شهرستانک، ۹۷
شهرضا، ۹۴۳
شهرک فرح‌آباد، ۳۶۲
شهرنشینی، ۳۲۹، ۳۶۰-۳۶۱، ۳۷۳ -۳۷۴، ۳۷۸، ۴۰۰، ۴۰۹، ۴۱۵-۴۲۷
شهرنو (محله)، ۴۷۶
شهرهای قبیله‌نشین، ۴۲۲
شهری، جعفر، ۲۳۸، ۴۹۷، ۹۰۵، ۹۰۷
شهریار، ۹۵۳
شهید بلخی، ۸۸۰
شهیدی، عنایت‌الله، ۹۲۵-۹۲۶
شیبانی، عنایت‌الله خان، ۹۸، ۱۱۲
شیخ ابوسعید، ۵۶۶، ۵۷۳
شیخ جنید، ۱۶
شیخ حیدر، ۱۶
شیخ صدرالدین، ۱۴۲
شیخ صنعان (نمایش)، ۲۶۴
شیخ نجفی، ۹۲۳
شیخلی، ۴۷۵، ۴۷۷
شیدانی، بهمن، ۳۰۵
شیدوش و ناهید، ۱۰۲
شیر و خورشید، ۱۰، ۱۸، ۲۱، ۲۳-۲۴
شیراز، ۱۳، ۱۵، ۳۵، ۳۷-۳۸، ۷۸، ۱۱۲، ۱۷۸، ۱۸۲، ۱۹۲، ۲۲۳-۲۲۴، ۲۴۷، ۲۷۰، ۲۷۲، ۳۱۷، ۳۳۱، ۳۵۹، ۳۶۲، ۳۶۴-۳۶۵، ۵۵۸، ۶۱۱، ۷۳۰، ۸۴۹، ۹۲۹، ۹۴۷
شیراز، مکتب تذهیب، ۳۷
شیربرنج، ۴۷۰
شیرویه، ۸۵
شیره‌خانه/ کوکنارخانه‌ها، ۲۱۵- ۲۱۶
شیرین و فرهاد (داستان)، ۲۶۱، ۲۶۳، ۹۶۳
شیرین‌پلو، ۴۶۳
شیرین‌لی، جمال، ۷۰
شیشه‌کباب /رقص داش‌مشدی‌ها، ۲۶۲
شیعه (مذهب)، ۱۲-۱۳، ۱۵-۱۶، ۹۳۳-۹۳۴
شیعی، علما، ۵۵۴، ۵۶۰
شیعیان زیدی، ۵۵۹-۵۶۰
شیعیان، ۱۳۲-۱۳۷، ۱۳۹، ۲۲۹، ۵۳۵
شیل، لیدی، ۲۲۸
شیللر، فردریش، ۶۲، ۶۵، ۱۰۴
صابر، ۱۰۱۵
صاحب بن عباد، ۱۳۶
صاحب زنگ، ۷۳۴
صاحب ضرب، ۷۳۴
صاحب‌آباد (میدان)، ۱۶۴، ۱۶۶، ۱۸۷، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۴
صاحبقران، ۱۱
صالح بن نصر، ۷۹۵-۷۹۶
صبح صادق (روزنامه)، ۹۲ -۹۳
صبوحی خوانساری، ۹۴۳
صحابی پیامبر، ۵۳۱
صحاف‌باشی، میرزا ابراهیم خان، ۳۰۷-۳۰۸
صحرا (واحدهای زراعی)، ۳۳۱
صدر اسلام، ۲۰۳، ۷۶۲
صدراصفهانی، ۶۱۳
صدقة بن ابی‌القاسم، ۲۱۴، ۸۲۵
صدیق‌النجار (نمایش)، ۲۶۳
صُعلوک/ سالوک، ۷۲۶
صغیری، ایرج، ۹۶۵
صّف (سوره)، ۴، ۸
صفاری، امرای، ۵۴۴
صفاریان، ۵، ۳۵۷، ۵۴۲، ۷۲۷، ۷۵۹، ۷۶۵، ۷۹۷، ۸۱۰، ۸۱۲
صفایی، ابراهیم، ۳۱۵
صفدر توکلی، ۱۰۲۱
صفوی (دوره)، ۱۳۱-۱۳۲، ۱۳۵، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۴۵-۱۴۶، ۱۵۰، ۱۵۳، ۱۵۷-۱۵۸، ۱۶۲، ۱۶۶، ۱۶۹-

۱۷۲، ۱۷۹-۱۸۱، ۱۸۳، ۱۹۳-۱۹۴، ۲۰۱، ۲۰۴، ۲۱۰-۲۱۱، ۲۱۴-۲۱۵، ۲۱۹-۲۲۲، ۲۵۰-۲۵۱، ۲۵۴، ۲۶۷-۲۶۹، ۲۷۴، ۳۴۷-۳۴۸، ۳۶۲-۳۶۳، ۴۵۱-۴۵۲، ۴۵۵، ۴۵۹، ۴۶۸، ۴۷۷-۴۷۸، ۴۸۲، ۴۸۶-۴۸۸، ۴۹۷، ۴۹۹، ۵۲۲، ۵۹۷، ۶۰۲، ۶۱۰، ۷۲۷، ۷۳۱-۷۳۳، ۷۴۰، ۷۵۴، ۷۵۷، ۷۵۹، ۷۷۶، ۷۸۴، ۸۶۲، ۸۶۸، ۹۲۱، ۹۲۹،۹۳۳-۹۳۴، ۹۴۲، ۹۵۵، ۹۶۲

صفوی، حکومت، ۱۳۷، ۱۳۹-۱۴۰، ۲۱۱

صفوی، شاهان، ۱۱، ۱۷، ۱۳۹، ۱۷۷، ۱۸۶، ۲۰۲، ۲۰۴-۲۰۵، ۲۲۰، ۴۶۳، ۴۶۶، ۴۷۷، ۵۹۷

صفوی، کلاه، ۶۰۸

صفوی، مکتب تذهیب، ۳۸

صفویان، ۳، ۱۵-۱۷، ۳۷، ۱۴۲، ۱۶۶، ۱۷۲، ۱۸۱، ۱۹۳، ۲۱۰، ۲۱۵، ۲۲۱، ۲۳۴، ۲۷۳، ۴۶۱، ۴۶۴، ۴۶۸

صفی علیشاه، حاج میرزا حسن اصفهانی، ۷۹، ۹۲

صفی‌الدین اردبیلی، شیخ، ۹۵۵

صفی‌الدین اردبیلی، مزار، ۱۴۲، ۱۴۷-۱۴۸

صفی‌قلی بیک ولد سارو سلطان، ۲۰۳

صلاح‌الدین ایوبی، ۱۵۷

صنّار، ۲۳

صنج (آلت موسیقی)، ۵۹۱

صندوق پس‌انداز ملی، ۳۱۲

صورالدین موسی، ۷۲۸

صوفیان، ۱۳۸، ۱۹۲، ۳۴۷، ۴۶۷، ۶۰۳، ۵۲۲، ۵۵۳-۵۵۴، ۵۶۶-۵۶۸، ۵۷۴، ۷۲۳

صوق (نوادهٔ عمرو لیث)، ۷۲۷

صوقی، عیاران، ۷۲۷

صیدنه، ۴۶۶

ضحاک، ۶۳-۶۶، ۸۴، ۳۳۹

ضدروسی، اندیشه، ۶۱

ضرابخانهٔ رسمی، ۳

ضرب‌المثلهای فارسی در افغانستان، ۱۰۱۶

ضوابط کشوری، قانون، ۳۲۸

طاق کسری، ۱۱۲

طالبوف، ۶۱، ۲۴۳

طاهباز، علی‌اکبر، ۱۰۳-۱۰۴

طاهر ذوالیمینین، ۴۷۷، ۵۴۲، ۷۲۶، ۷۹۸

طاهر و زهره (داستان)، ۹۴۰

طاهریان، ۳۵۷، ۴۷۷، ۵۴۲، ۵۴۴، ۵۵۷، ۷۷۹-۷۸۰، ۷۹۵-۷۹۶

طایراف، ۸۸۸

طایف، ۵۳۱

طب، علم، ۱۸۹، ۲۱۱

طباخی ایرانی و فرنگی / طباخی ایرانی، فرنگی، ترکی، ۴۹۲-۴۹۳

طباخی جدید فرنگی، ۴۹۲

طباخی گیلان: طبخ محلی، ۴۹۸

طباخی گیلان، ۴۹۲

طباخی نشاط، ۴۹۱-۴۹۲

طباخی، ۴۹۱-۴۹۲

طباطبایی، مجتبی، ۷۰

طب‌العجوز، ۷۱۴

طبخ طعام، ۵۰۴

طبران، ۳۴۶

طبرستان، ۱-۲، ۵۵۹-۵۶۱، ۸۰۶

طبرستانی (تپورستانی) (سکه)، ۲

طبرش، ۳۴۰

طبری، ۳۰، ۳۴، ۱۳۲، ۷۸۷-۷۸۸، ۷۹۵، ۸۰۳، ۸۱۱، ۸۷۱

طبقات ناصری، ۴۶۲، ۴۷۶

طبقه‌بندی مشاغل ایران، ۴۷۶

طبل جنگی، ۵۹۱

طبیب اجباری، ۵۸، ۶۲، ۶۴، ۶۶-۶۷، ۹۹، ۲۵۸

طبیب عشق، ۶۸

طبیب کاشی (نمایش)، ۲۶۳

طبیب مازندرانی (نمایش)، ۲۵۵، ۲۶۳

طبیب‌زاده، امید، ۸۸۷، ۸۸۹

الطبیخ و اصلاح‌الاغذیه، ۴۷۴

الطبیخ، ۴۶۶، ۴۸۱

طپالیان (مسجد)، ۲۴۷

طرابوزان، ۴۹، ۱۰۱
طرفه رقاص، ۲۱۹
طریقهٔ حکومت زمان خان بروجردی، ۷۵-۷۶، ۸۸
طسوج، ۳۴۰-۳۴۱، ۵۹۵
طعامهای تاجیکی، ۵۰۴
طغاتیمور، ۱۳
طغرل بن ارسلان سلجوقی، ۳۳، ۵۶۳، ۵۷۳
طلاندازی، ۳۲
طلاسم، ۶۸۶
طلاق *اهیلیشن*، ۳۹۰
طلاق بائن، ۴۰۵
طلاق خلع و مبارات، ۴۰۵
طلاق رجعی، ۴۰۵،
طلسمات، ۱۶۲، ۶۸۶، ۶۸۸، ۶۹۰، ۷۱۱-۷۱۲
طوایس، ۳۴۶
طوس، ۵۵۰، ۸۱۰
طوسی، محمد بن احمد، ۶۸۶
طوطی‌شاه، ۸۰۰
طوفان‌البکاء، ۹۳۳
طویله، ۵۲۶، ۵۳۴
طهران قدیم، ۴۹۷
طهرانی، طلعت، ۱۰۴
طهماسب، محمدحسن، ۹۳۹
طهوری، مهروش، ۹۶۶
طیب، ۵۵۸
طیلسان، ۵۳۰، ۵۳۲، ۵۳۴-۵۳۵، ۵۴۲، ۵۴۵، ۵۵۳-۵۵۶، ۵۵۸، ۵۶۰-۵۶۱، ۵۶۵، ۵۷۷-۵۷۸
ظفرنامه، ۱۹۸
ظل‌السلطان، ۲۱، ۴۶، ۴۸، ۸۸۵، ۹۵۷
ظل‌السلطان، پارک، ۶۷
ظهیرالدوله، علی خان دولو قاجار، ۵۵، ۶۲، ۶۸-۶۹، ۷۷-۸۲، ۸۸
ظهیرالدوله، گورستان، ۷۹، ۱۰۵
ظهیرالدوله، محمدناصر خان، ۷۸
ظهیرالدین فاریابی، ۵۷۳
عابدوف، ۹۰۰، ۱۰۱۵-۱۰۱۶، ۱۰۲۱
عارف قزوینی، ۱۰۷
عاشق دیوانه، ۱۰۵
عاشق زرنگ، ۶۸
عاشورا، ۱۳۳-۱۳۴، ۱۳۷، ۱۳۹-۱۴۲، ۱۴۶-۱۴۷، ۱۴۹، ۲۲۴-۲۲۵، ۲۳۳، ۲۳۶، ۲۷۵، ۳۱۰، ۹۲۲، ۹۲۷، ۹۳۳-۹۳۴
عاشیق شهنازی، ۹۳۹
عاشیق علعسگر، ۹۳۹
عاشیق غریب و شاصنم (داستان)، ۹۴۰
عالم آرای شاه طهماسب، ۴۷۹
عالم آرای عباسی، ۹۲۹
عالی‌الدین خیاطی، ۵۷۳
عالی‌قاپو، ۲۰۲
عایشه، ۱۰۲۱
عباد بن زیاد، ۸۷۰
عبادیه، ۵۲۶
عباس اول، شاه صفوی، ۱۳۹-۱۴۰، ۱۴۶، ۱۶۴، ۱۶۸-۱۶۹، ۱۷۳-۱۷۵، ۱۸۰-۱۸۶، ۱۸۸، ۲۰۲، ۲۰۴-۲۰۶، ۲۰۹، ۲۱۵، ۲۲۱، ۲۸۱، ۳۶۳، ۳۶۱-۳۶۳، ۴۸۶، ۶۰۸، ۶۱۰، ۷۳۱، ۸۶۰، ۹۲۱، ۹۴۲-۹۴۳، ۹۴۵، ۹۶۸
عباس آقا صراف تبریزی، ۳۰۹
عباس بن علی، ۲۳۵-۲۳۶، ۲۴۱، ۲۴۵-۲۴۶، ۲۴۹
عباس دوم، شاه صفوی، ۱۸۸، ۲۰۲-۲۰۳، ۲۰۶
عباس میرزا نایب‌السلطنه، ۲۱، ۸۶
عباس و کولگز (داستان)، ۹۴۰
عباس‌آباد (محله)، ۳۶۲
عباس‌آباد، بازار، ۲۶۱
عباسپور، محمدمراد، ۹۴۳-۹۴۴
عباسقلی خان جوانشیر، وزیر عدلیه، ۷۴
عباسی (دوره)، ۴۶۴، ۴۶۷-۴۶۸، ۴۷۵، ۴۷۸، ۴۸۲، ۵۳۲-۵۴۲
عباسی (سکه)، ۲۲-۲۳
عباسی، خلافت، ۲۰۳، ۴۳۸، ۵۲۶، ۵۳۳-۵۳۴، ۵۵۲، ۵۵۴، ۵۶۳، ۷۲۷، ۷۶۱، ۸۱۲
عباسی، رضا، ۱۶۸، ۱۷۱، ۱۹۴-۱۹۵

عباسی، سپاهیان، ۵۳۸
عباسی، سکه، ۶-۷، ۱۰
عباسیان، ۳-۸، ۳۵۵، ۴۳۹، ۴۷۴، ۴۷۸، ۵۲۲-۵۳۶، ۵۴۱، ۵۵۱-۵۵۲، ۵۵۷، ۵۶۰
عبدالحسین توفیق، ۱۰۱۴
عبدالحسین میرزا بن مؤیدالدوله، ۶۵
عبدالحسین میرزا، ۵۸، ۶۰
عبدالحی، ۳۵
عبدالرحمان بن ابوبکر بن عبدالرحیم، ۳۳
عبدالرحمان پژواک، ۱۰۱۴
عبدالرحیم بک، ۷۰
عبدالرزاق پهلوانی، ۷۲۹
عبدالرزاق سربدار، ۱۹۲
عبدالرزاق قزوینی خطاط، ۲۱۵
عبدالرئوف، ۱۰۱۴
عبدالعظیم، حرم، ۸۷
عبدالقیوم قویم، ۱۰۱۴
عبدالکریم خان محقق‌الدوله، ۵۹، ۶۸-۶۹
عبدالکیس، ۱۶۱
عبداللطیف بن الغ بیک گورکان، ۱۴
عبداللطیف شوشتری، ۴۵، ۴۸، ۵۰
عبدالله بن حسن، ۲۳۵، ۲۴۵
عبدالله بن طاهر، ۵۴۲
عبدالله بن عوف ابن‌احمر، ۱۳۲
عبدالله بن قاسم، ۷۹۵
عبدالله بن محمد همدانی، ۳۴
عبدالله قاجار، ۷۶
عبدالله گرجی اصفهانی/ میرزا اشتها، ۴۸۷-۴۸۸
عبدالله میرزا قاجار، ۳۰۹
عبدالملک بن مروان، ۳، ۵۲۶
عبدالوهاب کاکای شیرازی، ۳۷
عبدالوهاب مذهب‌باشی، ۳۸
عبید زاکانی، ۲۱۴، ۲۱۸-۲۱۹
عبیدالله بن زیاد، ۲۲۶
عبیدالله بن یحیی بن خاقان، ۲۰۳
عتابیه (از محله‌های بغداد)، ۵۴۱
عثمان ابن‌حسین وراق غ-زنوی، ۳۳
عثمان بن عفان، ۵۲۵
عثمان غازی بن ارطغرل، ۸
عثمانی، امپراتور، ۴۸، ۵۵-۵۷، ۵۹، ۶۱، ۶۴، ۶۷، ۷۰، ۷۲-۷۳، ۸۳، ۸۵، ۱۰۷، ۱۱۵- ۱۱۶، ۱۳۸-۱۳۹، ۱۸۵، ۲۶۷،۳۶۱-۳۶۳، ۴۴۷، ۵۰۳، ۶۰۸، ۹۲۶
عثمانی، روشنفکران، ۵۶
عجایب‌المخلوقات، ۱۷۹، ۶۸۶-۶۸۷، ۹۱۳
عجم (سلسلهٔ درویشان)، ۲۶۹، ۴۷۵
عراضة‌العروضیین، ۸۴۲
عراق (از مایه‌های موسیقی)، ۲۳۵، ۲۴۵
عراق عجم، ۱۵۷، ۱۹۰
عراق، ۵، ۹۲، ۱۸۰، ۳۴۵، ۳۵۸، ۴۷۷، ۵۵۳، ۷۲۶، ۷۳۴، ۷۵۸، ۸۳۶، ۸۴۰، ۹۱۲
عراقی، جامه، ۵۳۱
عرب (قوم)،۷۸۹
عرب بیزانسی (سکه)، ۳
عرب زنگی (داستان)، ۹۴۰
عرب، ادبیات، ۸۴۲
عرب، حاکمان، ۱-۳
عرب، دنیا، ۶۸۵
عرب، قبایل، ۸۰۴، ۸۳۶
عربان بدوی و صحرانشین، ۵۳۰
عربستان، شبه‌جزیره، ۷۲۶
عربی - اسلامی، فرهنگ، ۵۲۱، ۹۵۱
عربی (زبان)، ۲، ۵۹-۶۱، ۶۳، ۲۰۴، ۲۴۰، ۴۰۲، ۴۳۹، ۴۷۶، ۴۸۴، ۶۸۶، ۷۶۳، ۸۰۴، ۸۲۹، ۹۳۹، ۹۵۱، ۹۵۵
عربی دورهٔ جاهلی، اشعار، ۷۲۶
عربی، آشپزی، ۴۴۶-۴۴۸، ۴۵۲
عربی، سرزمین‌ها، ۷۲۶
عربی، لغت‌نامه‌ها، ۷۶۴
عرفان (مجله)،۱۰۱۴
عرفان اسلامی، ۸۰۴
عروس قریش (تعزیه)، ۹۲۳

عروس و داماد، ۶۲
عروس هالو (نمایش)، ۲۶۳
عروسکی، نمایش، ۲۶۵-۲۶۷
عروسی اجباری، ۶۴
عروسی جناب میرزا، ۶۲، ۶۴
عروسی حضرت زهرا (تعزیه)، ۹۲۳
عروسی دختر قریش، ۲۳۵
عروسی قاسم (تعزیه)، ۲۲۳، ۲۳۱-۲۳۲، ۲۴۲، ۲۴۷
عروسی مجبوری، ۶۴
عزالدین مقدم هروی، ۵۸۶
عزومند، ۸۰۸
ع-زیز حاجی بیکوف، ۶۷، ۷۰، ۸۴
عزیز و نگار (افسانه)، ۸۲۵
عزیزالله منشی، ۴۸۹
عزیزی، ۱۵۵
عسکرمکرم، ۵۵۹
عشق در پیری، ۹۳، ۹۶
عشق و سرنوشت، ۱۰۶
عشقی کاشانی، ۹۶۰
عصار تبریزی، ۱۵۵
عضدالدوله دیلمی، ۱۶۵، ۳۵۶، ۳۵۸، ۸۶۸
عضدی، بند، ۳۵۶
عضدی، کتابخانه، ۳۵۸
عطار نیشابوری، ۱۵۴، ۸۱۳
عکاس‌باشی، ابراهیم خان صنیع‌السلطنه، ۳۰۴-۳۰۷، ۳۱۲، ۴۸۹
عکاسخانهٔ مبارکه، ۳۰۶
علاءالدوله/فردوسی (خیابان)، ۳۰۹-۳۱۲، ۴۷۲
علاءالدوله، ۶۰۹، ۷۲۹
علامه قزوینی، ۸۷۰
علوم انسانی، ۳۷۶
علوم سیاسی و اداری (مدرسه)، ۸۳
علوم غریبه، ۶۸۶
علوی طبرستان، ۶-۶
علویان، ۱۳۲
علـــی (ع)، ۱۲، ۱۴-۱۵، ۱۷، ۱۹، ۲۱، ۱۳۱، ۱۳۸، ۱۴۰-۱۴۱، ۱۴۳، ۱۴۶-۱۴۷، ۱۹۷، ۲۱۰، ۲۱۵، ۲۴۸، ۲۷۳، ۳۵۷، ۵۲۵، ۶۹۳، ۷۶۶، ۸۵۵، ۸۹۵، ۸۹۸، ۹۱۹، ۹۳۰، ۹۳۵، ۹۴۱، ۹۶۱، ۹۷۱، ۱۰۲۱
علی بخش قاجار، ۴۹۱
علی بن شاذان (آرامگاه)، ۲۷۵
علی بن عبدالرحمان، ۳۳
علی خندان، ۸۶۰
علی مؤید سربدار، ۱۳
علی، برادر عمرو لیث، ۷۹۵
علی‌اصغر بن حسین، ۹۳۲
علی‌اکبر خان آشپزباشی، ۴۷۷، ۴۷۹، ۴۸۸-۴۸۹
علی‌اکبر خان مزین‌الدولهٔ نطنـزی، ۵۵، ۵۸، ۶۲، ۶۶-۶۷، ۷۳
علی‌اکبر زرگرباشی، ۲۷۱
علی‌اکبر، ۲۳۵-۲۳۶، ۲۴۲، ۲۴۶، ۲۴۹
علیشیر نوایی، ۳۶
علیقلی میرزا نایب‌الایالت، ۷۴
علیمردان خان بختیاری، ۹۵۷
علیه /عباسه، دختر مهدی عباسی، ۵۳۸
عمادالسلطنه حسینقلی سالور قاجار، ۶۴-۶۵
عمر بن خطاب، ۱۵۰، ۵۲۵
عمر بن عبدالعزیز، ۳۰، ۵۲۵-۵۲۶
عمر بن مرجانه، ۱۵۱
عمر سعد، ۱۵۱
عمران و اصلاحات، اداره، ۳۴۷
عمران، قانون، ۳۴۷
عمرکشان (مراسم)، ۱۵۰، ۱۷۹، ۲۵۴، ۲۸۰، ۹۱۸
عمرو بن العلاء، ۲
عمرو عاص، ۵۲۷
عمرو لیث، ۴۳۶، ۴۶۲، ۵۴۲-۵۴۳، ۵۵۱، ۷۲۷، ۷۹۵
عمل عکاسی / رساله در عکاسی، ۳۰۶
عمید همایون، عباس خان، ۳۱۶
عنایت‌الله شهرانی، ۱۰۱۴
عنتره (افسانه)، ۸۳۸
عنصرالمعالی کیکاووس، ۷۲۳، ۷۷۷-۷۷۸

عنوان *قوانین و مقررات مربوط به خانواده*، ۴۰۴
عنوان *نوش جان: هنر آشپزی و آداب و رسوم ایرانی*، ۵۰۲
عود، ۱۸۳، ۶۰۶
عودلاجان (محله)، ۴۷۲، ۴۷۶
عوفی، ۷۸۰
عیاران سیستان، ۷۹۵
عیاری / عیاران، ۵۳۸، ۵۴۰، ۵۴۷، ۷۲۳-۷۲۷، ۷۴۰، ۷۵۳-۸۱۴، ۸۶۳
عیسی مسیح، ۱۷۶، ۲۲۸
عین‌الحیات، ۷۷۱
عین‌السلطنه سالور، ۲۴۲، ۴۴۳
عیون‌الاخبار، ۲۱۳
غارنشینی (دوره)، ۴۶۵
غازان خان، ۱۰-۱۱، ۱۳۴، ۳۶۰، ۵۷۴، ۵۸۵
غازانی، نهر، ۱۳۴
غدیر خم (عید)، ۱۷۲، ۱۷۴-۱۷۵
غذای تازهٔ زندگی، ۵۰۱
غرّآخوانان، ۲۰۹
غرایب‌الموجودات، ۶۸۷
غرر اخبار ملوک‌الفرس، ۴۳۸
غریب و شاه‌صنم (افسانه)، ۸۲۵
غز، فتنه، ۸۰۶
غزالی، امام محمد، ۱۵۷، ۵۷۳
غزان، ۳۵۷
غزنویان، ۵، ۷، ۲۱۷-۲۱۸، ۵۶۲- ۵۶۳، ۸۱۲
غزنه، ۵۷۳
غضنفری امرایی، اسفندیار، ۹۶۸
غفاری، فرخ، ۳۰۶، ۳۰۹-۳۱۰
غلاله، ۵۴۷
غلام حیدر و سوسنبر (داستان)، ۹۴۰
غلام حیدر، ۱۰۲۴
غلامرضا خان اکونومی، ۳۱۴
غندجان فارس، ۵۸۵
غور کوهی، ۷۷۳
غوره، ۳۴۶
غوری (سلاطین)، ۵۶۲
غیاث‌الدین محمد مشهدی، ۳۷
غیب‌گویی، ۶۸۴
الف هارونیان، ۶۶
فابرگا، هوراسیو، ۶۹۹
فارس (نشریه)، ۳۱۷
فارس، ۱۷۹، ۳۵۶
فارس، ۸ ، ۳۶۰، ۳۷۳، ۴۴۸، ۵۵۵-۵۵۶، ۵۵۸، ۵۶۱، ۸۲۶، ۸۸۱، ۹۰۲، ۹۱۷، ۹۴۷، ۹۶۵
فارسان، ۹۵۶، ۹۶۹
فارسی (زبان)، ۲، ۱۰، ۴۵-۴۶، ۵۳-۶۰، ۶۳، ۶۷، ۷۱، ۷۳-۷۴، ۸۳، ۸۵، ۹۹، ۱۱۵، ۱۸۷، ۲۲۴، ۲۴۰، ۴۳۵، ۴۳۹، ۴۴۷، ۴۷۶، ۴۸۴، ۴۸۷، ۴۸۹، ۴۹۵، ۴۹۹، ۵۰۲، ۷۲۴، ۸۲۸، ۸۳۲، ۹۲۸، ۹۳۹
فارسی میانه (زبان)، ۴۰۲، ۸۶۹
فارسی میانه، اشعار، ۸۷۰
فارسی، ادبیات مکتوب، ۷۸
فارسی، ادبیات، ۷۶، ۸۳، ۴۳۵
فارسی، چیستان‌ها، ۸۳۵-۸۳۶، ۸۴۴-۸۴۵، ۸۸۸، ۹۴۵-۹۴۹، ۹۷۰
فارسی، داستان‌های عامیانه، ۲۷۰
فارسی، رسم‌الخط، ۱۱
فارسی، زبان ادبی، ۶۰
فارسی، نشریات، ۵۴
فارسی، نمایشنامه‌نویسی، ۷۱-۷۲
فارسی‌زبان، کشورها، ۱۰۱۳
فاروس، مطبعه، ۸۷، ۱۰۰، ۳۰۹، ۳۱۲
فاضل قمی/ میرزا ابوالقاسم بن حسن گیلانی، ۹۲۴
فاطمه (س)، ۱۴۲، ۲۳۶، ۲۴۲،
فاطمه بیگم، ۱۰۷
فاطمیان مصر، ۱۳۳، ۴۶۴، ۵۵۴، ۵۵۷
فال‌اسیری، حاج سید علی‌اکبر، ۲۴۷
فال‌بینی، ۶۸۴
فایز دشتی/ زایر محمدعلی، ۹۶۰-۹۶۱، ۹۶۳-۹۶۸
فایز و پری، ۹۶۱

الفت (مدرسه)، ۱۰۷
فتح‌اللّه‌اف، ۱۰۱۵
فتحعلی شاه قاجار، ۲۰، ۲۲۴، ۲۲۶، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۵۶، ۳۶۴، ۹۲۴
فتوت / جوانمردی، ۱۹۰- ۱۹۱، ۷۲۳-۷۴۵، ۷۵۳، ۷۵۶، ۷۵۸، ۷۶۱-۷۶۲، ۷۶۷، ۷۷۲-۷۹۰، ۸۰۴
فتوت‌نامه، ۱۵۱
فتوت‌نامهٔ سلطانی، ۷۳۲، ۷۴۱، ۷۴۴
فتوت‌نامهٔ طباخان، ۴۷۸-۴۷۹
فتیان، ۱۹۰- ۱۹۱، ۴۷۸، ۵۳۴، ۵۷۸-۵۷۹، ۷۵۴، ۷۵۸، ۷۶۱
فخرالدین اسعد گرگانی، ۸۴۵
فخری امیرحسینی *اعلامی*، ۴۹۴
فخری هروی، ۲۱۸
فداغ، دهستان، ۹۶۹
فرا، ۵۷۲
فراگنر، ۴۸۷، ۴۹۲، ۴۹۹، ۵۰۲-۵۰۳
فراماسونی، محافل، ۸۰
فرامرز بن خداداد بن عبداللّه کاتب ارجانی، ۲۱۴، ۸۲۵
فرانسوی، نمایشنامه‌نویسان، ۵۹
فرانسوی‌ها، ۴۴۶
فرانسه (زبان)، ۵۸-۶۰، ۶۷، ۷۳، ۸۹، ۹۱-۹۲، ۹۸، ۱۰۱، ۱۰۷، ۱۱۵-۱۱۶، ۲۳۷، ۴۸۴، ۴۹۹، ۵۰۲
فرانسه، ۴۸، ۵۸ -۶۰، ۷۳، ۲۲۳، ۲۲۸، ۲۳۱، ۳۰۴، ۳۰۶، ۳۱۳، ۴۳۸
فرانسه، انقلاب، ۵۹
فرانسه، فرهنگ، ۵۹، ۱۱۶
فرانسه‌دانان، ۷۳
فرانکلین، ویلیام، ۲۲۳، ۹۲۲
فراهان اراک، ۴۴۸، ۴۸۹، ۸۳۵
فرای، ۳۷۷
فرائدالسلوک، ۴۴۳، ۸۳۵، ۸۴۵
فرج بعد از شدت، ۷۲۴، ۸۴۶
فرخ‌روز، ۸۶۲
فرخزاد، ۷۹۳
فرخی یزدی، ۹۵۷
فردوس‌الحکمه، ۶۸۶
فردوسی در دربار سلطان محمود، ۱۰۶
فردوسی نامه، ۸۳۷
فردوسی و امیر ابوعلی سیمجور، ۱۰۶
فردوسی، ابوالقاسم، ۳۴۶، ۸۳۲، ۸۸۰، ۸۹۱، ۹۴۹، ۹۵۳، ۹۶۱
فردوسی‌نامه، ۸۶۸
فرغانه، ۸۹۹
فرغانهٔ آذرآبادگان، ۴۴۸
فرنق خمین، ۹۱۸
فرنق، ۹۱۸
فرنگ، بندبازان، ۲۰۰
فرنگستان، ۲۴۳، ۳۰۴، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۱۲
فرنگی، خوراک‌پزی، ۴۷۱
فرنی، ۴۷۰
فروغ شهاب، ۴۹۲
فروغ، ۹۵۳
فروغ‌نیا، ۴۹۸
فروغی، ابوالحسن، ۹۱ ، ۱۰۲
فروغی، محمدحسین خان، ۵۸
فروغی، محمدعلی، ۵۸، ۶۷
فرهاد میرزا، ۷۴، ۹۶
فرهنگ ایران، ۶۸۶، ۸۳۰، ۹۵۰
فرهنگ آنندراج، ۹۳۴
فرهنگ بزرگ ضرب‌المثل‌های فارسی، ۹۵۲
فرهنگ شهر، ۳۳۳
فرهنگ عامیانه، ۶۸۲
فرهنگ قنات، ۳۳۳
فرهنگ مردم (مجله)،۱۰۲۴
فرهنگستان اول، ۵۴
فرهنگستان هنر ایران، ۲۷۶
فریدالدوله گلگون، ۱۱۸
فریدن، ۹۳۵
فریزر، جیمز بیلی، ۲۲۶، ۲۵۶، ۸۴۰، ۹۱۶
فریومند، ۸۱۱

فسا، ۵۵۸
فسنجان، ۴۵۶
فضایل بلخ، ۳۵۸
فضل بن سهل، ۵۳۴
فضل همدانی، ۷۷۹
فضل‌الله آل‌داوود، ۱۰۳
فضلی‌ها (فرقهٔ مذهبی)، ۱۳۶، ۱۷۷
فطر (عید)، ۱۷۲، ۱۷۵، ۵۲۶، ۸۴۵،
فغفور، ۷۶۷، ۷۷۵، ۷۹۲، ۸۰۷
فقه اسلامی، ۴۰۴-۴۰۷
فکری، غلامعلی، ۹۸، ۱۱۲
فلاندن، اوژن، ۲۲۷، ۲۴۷، ۳۴۷
فلز (دوره)، ۳۳۸
فلس/فلوس، ۴، ۸، ۱۱، ۱۶-۱۸، ۲۲
فلسطین، ۴۳۷، ۷۵۸
فلفل، (از رامشگران صفوی)، ۱۸۶
فلق (سوره)، ۷۰۸، ۷۱۲
فلورانسی‌ها، ۲۰۵
فلیمارینی، (سالن تئاتر)، ۴۸
فن شعر، ۹۴۵
فن عکاسی، ۳۱۱
فنلاند، ۸۵۳
فوریه، کنت دو مونته، ۸۸۵
فوشه‌کور، ۸۴۵
فولاد بریانی (استاد آشپز)، ۴۷۷
فولکلور (مجله)،۱۰۲۵، ۱۰۲۷-۱۰۲۸
فولکلورشناسی، ۸۴۷
فولی برژر، (سالن تئاتر)، ۴۸
فهرست *کتابشناسی آشپزی دورهٔ صفوی*، ۴۹۱-۴۹۲
فهلویات، ۸۷۳
فیروز، جد انوشیروان، ۱۷۵
فیروزشاه، ۷۷۱-۷۷۴، ۷۹۳-۷۹۴، ۸۰۹
فیروزشاه‌نامه / داراب‌نامه بیغمی، ۷۵۴-۷۵۵، ۷۷۰-۷۷۸، ۷۸۳-۷۹۱، ۷۹۳، ۸۰۰-۸۰۱، ۸۰۹، ۸۶۱، ۸۶۳
فیروزکوه، ۱۵
فیروزی، حاج یحیی، ۳۱۷
فیگوئروا، ۱۴۰ -۱۴۱، ۱۴۶، ۱۴۸-۱۵۰، ۱۶۷، ۱۶۹، ۱۷۱، ۱۷۶، ۱۸۳، ۱۹۸، ۲۰۴، ۲۲۰،
فیلادلفیا، موزهٔ دانشگاه، ۳۳
فیلمبرداری / فیلمبرداران، ۳۰۵
فیلم‌های واقعیت‌نما، ۳۰۵
فیلیپ سوم، ۱۴۰
فین کاشان، ۹۱۰، ۹۱۷
قاآنی، ۹۲۵
قابوس‌نامه، ۲۰۳، ۲۱۸، ۳۴۶، ۷۵۶، ۷۲۳، ۷۷۷-۷۷۹، ۸۴۳، ۸۴۶، ۸۷۸
قاجار (دوره)، ۲۰-۲۱، ۲۳، ۴۵-۵۹،۴۶-۶۰، ۶۶، ۷۱-۷۲، ۷۶، ۸۴، ۸۰-۸۱، ۸۸، ۹۲، ۱۰۱-۱۰۲، ۱۰۷، ۱۵۸، ۲۱۱، ۲۱۷، ۲۲۴، ۲۳۳، ۲۳۹، ۲۴۷-۲۴۸، ۲۵۰-۲۵۵، ۲۵۹، ۲۶۵-۲۶۶، ۲۶۸، ۲۷۱-۲۷۹، ۳۰۳، ۳۱۲، ۳۱۵، ۳۲۹، ۳۴۷-۳۴۸، ۳۵۹، ۳۶۲-۳۶۶، ۴۶۲-۴۷۱،۴۶۳-۴۷۲، ۴۵۹، ۴۶۸، ۴۷۷، ۴۸۰، ۴۸۲، ۴۸۷-۴۹۰، ۴۹۷، ۵۲۱-۵۲۲، ۶۱۱-۶۱۳، ۷۴۱، ۹۲۲-۹۲۳، ۹۲۹
قاجار، قصر، ۳۶۴
قاچاق بنی (داستان)، ۹۴۰
قاچاق کرم (داستان)، ۹۴۰
قادر بالله، خلیفه عباسی، ۷-۸
قاسم بن حسن، ۲۲۳، ۲۳۲، ۲۳۵-۲۳۶، ۲۴۶، ۹۲۲
قاسم قصه‌خوان، ۲۱۵
قاضی احمد قمی، ۳۷، ۲۱۱، ۳۶۱
قانون پرور، محمدرضا، ۵۰۳
قانون، ۶۰۶
قاین، ۵۵۰
قائم مقام فراهانی، میرزا عیسی، ۴۱۷، ۴۷۷، ۹۵۲
قباد اول، ۳۴۴
قبادوزان بصره (محله)، ۵۳۱
قبض/ شهری‌وار، ۱۹۰، ۱۹۳
قبقاب، ۵۴۰
قبله (از نواحی شروان)، ۵۸۵
قپق، ۲۰۱

قپق‌اندازی، ۱۸۱-۱۸۲، ۲۰۱-۲۰۴، ۲۰۶
قتیبة بن مسلم، ۸۳۳
قحطان، ۸۰۴
قراباغ، ۶۱۰
قرارداد ۱۹۱۹م ، ۱۰۷-۱۰۸، ۱۱۱
القراضه (روزنامه)، ۹۵
قراقویونلو، ۱۵
قراگوز ترکی، ۲۶۶
قراگوز، ۱۵۹
قران (واحد پول)، ۳، ۱۱، ۲۲
قران همدان، ۲۲
قرآن، ۳، ۳۰-۳۵، ۳۷، ۱۴۱، ۲۱۲، ۲۱۴، ۴۰۲، ۴۹۳، ۷۱۳، ۷۲۴، ۷۴۴، ۷۶۱، ۸۶۶، ۹۳۴-۹۳۵، ۹۶۳، ۹۷۳
قربان (عید)، ۱۴۷، ۱۷۲، ۱۷۵، ۵۰۲، ۵۲۶، ۸۴۵
قربانی کردن ابراهیم، اسماعیل را (تعزیه)، ۲۴۲
قرةالعین، ۹۵۱
قرطق /کرته، ۵۲۶
قرقوب، ۵۵۸
قرمطیان بحرین، ۱۳۵
قرن بیستم (نشریه)، ۱۱۲-۱۱۳
قرنین، ۸۰۳
قرون وسطا، نمایش‌های مذهبی، ۲۲۷، ۲۳۴
قریه، ۳۲۸
قزاق (قوم)، ۹۴۰
قزلباش، ۱۳۷، ۱۴۶-۱۴۷
قزلباشی، کلاه، ۵۹۸، ۶۰۰، ۶۰۲، ۶۰۳
قزوین، ۹۸، ۱۵۷، ۱۶۶، ۱۶۸، ۱۸۱-۱۸۳، ۱۹۴، ۲۰۲-۲۰۴، ۲۷۵، ۳۶۱، ۴۷۸-۴۷۹، ۵۵۹، ۷۳۱، ۸۹۶
قزوینی رازی، عبدالجلیل، ۱۳۴، ۹۳۳
قزوینی، زکریا بن محمد، ۶۸۷
قزوینی، ۳۰، ۱۷۸، ۹۰۵، ۹۱۳
قسطنطنیه، ۶۸۶
قشقایی، ایل، ۴۱۱، ۸۹۴، ۹۳۹، ۹۵۲
قشقه‌دریا، ۸۹۹
قشم، جزیره، ۸۹۵
القصاص و المذکرین، ۸۶۶
قصبه، ۳۲۸
قصر (زندان)، ۹۵۷
قصه در قصه، ۸۵۳، ۸۵۳
قصه‌خوانان، ۲۰۹، ۲۱۲-۲۱۷، ۲۶۹
قصه‌سرایی، ۱۵۲
قصه‌ها و افسانه‌ها، ۱۰۲۴
قصه‌های شاه عباس، ۸۵۳
قصه‌های مردم کازرون، ۸۵۴
قصه‌های مشهدی گلین خانم، ۸۲۵
قصه‌های نجما، ۸۵۳
قصه‌هایی در موضوع تقدیر، ۸۵۳
قضا و قدر، ۱۰۶
قطب قصه‌خوان، ۲۱۵
قطب‌الرحا، ۱۶۱
قطریه، ۵۲۳
قفقاز، ۵۵، ۶۱، ۶۳، ۶۵، ۶۷، ۷۲، ۸۳-۸۶، ۸۹، ۹۲-۹۳، ۱۰۳، ۱۱۵، ۱۱۸، ۱۸۲، ۳۱۳، ۴۵۵، ۵۰۳
قفقاز، نمایشنامه‌نویسان، ۶۵، ۷۰
قفقازی، خوراک‌ها، ۴۷۲
قلاوند، ۴۱۳
قلعه (محله)، ۳۱۶
قلندرانی، ۷۴۱
قلندریان، ۵۷۹، ۵۹۷
قلنسوه/ عبادیه / معتصمیات، ۵۲۳، ۵۲۵-۵۲۶، ۵۳۲، ۵۳۴-۵۳۵، ۵۳۹، ۵۴۲، ۵۴۴-۵۴۵، ۵۴۸، ۵۵۱، ۵۵۹، ۵۶۶، ۵۷۷
قلهک، ۲۳۰
قم، ۲۷۴، ۳۴۰، ۳۵۵، ۵۹۶، ۶۸۶، ۹۴۷
قمه‌زنی، ۱۴۶-۱۴۷، ۲۳۷
قنات آباد (محله)، ۴۷۶
قناری‌بازی، ۲۷۷
قنبر / سیاه حبشی، ۲۴۲
قندهاری، محمدکریم، ۱۰۲۴
قوام‌الدین مسعود، ۳۷

قوچبازی، ۱۶۷، ۲۵۲، ۲۸۰
قورمه سبزی، ۴۴۵
قوم‌پزشکی، ۶۹۹-۷۰۱
قومس، ۵۵۰
قهستان، عیاران، ۷۷۸-۷۷۹
قهستان، ۳۴۰، ۵۵۰
قهوه‌خانه، ۱۸۴، ۲۱۶، ۲۵۲، ۲۵۴، ۲۶۰، ۲۶۸، ۲۷۰-۲۷۶، ۳۳۰، ۴۷۱، ۴۹۰، ۹۲۹، ۹۴۲
قیام شیخ محمد خیابانی در تبریز، ۱۰۶
قیس عامری، ۸۳۸
قیصریه، ۱۲، ۱۸۷، ۲۲۰
قیمه، ۴۴۵، ۴۶۹
کابل (دانشگاه)، ۱۰۱۶-۱۰۱۷، ۱۰۱۹، ۱۰۲۶
کابل (مجله)، ۱۰۱۴
کابـــــل، ۳۴۲، ۵۵۰، ۹۰۰، ۱۰۱۶، ۱۰۱۹، ۱۰۲۶-۱۰۲۷
کابوس استبداد، ۸۰-۸۲
کاپیسا، ۹۰۰
کاث /کاژ، ۵۵۰
کاخ نیاوران (تکیه)، ۲۳۳
کاردپزشکی، ۶۸۴
کاری، جملی، ۱۴۵، ۱۵۱، ۱۷۰، ۱۸۴، ۲۱۶
کارن پره نان (جشن)، ۱۷۶
کارنامه/نامهٔ نامی، ۴۷۷، ۴۷۹، ۴۸۶ -۴۸۹،
کارنامهٔ اردشیر بابکان، ۳۴۴
کارنوی، آلبرت، ۷۰۴
کارون (رودخانه)، ۳۳۹
کازرون، ۵۵۸، ۵۸۵، ۹۰۲
کاسب‌کار گیلانی، ۴۴۸
کاسپی، دریا، ۳۴۳، ۴۵۲، ۴۶۴
کاسمان، مارتین، ۸۵۳
کاسه‌تراش (روستا)، ۹۱۸
کاشـــــان، ۳۵، ۱۳۵، ۱۶۹، ۱۸۲، ۵۹۵-۵۹۶، ۶۱۰، ۹۱۶
کاشی (لهجه)، ۲۶۳
کاظمین، ۱۳۴
کافرون (سوره)، ۷۰۸
کافه بلوار، ۳۱۵
کافه و سینمای جنوب، ۳۱۷
کاکان، ۸۶۰
کال زری و دندان مرواری (افسانه)، ۸۳۳
کالات بخارا، ۸۹۹
کالچیوی، ۲۰۵
کالخوزچیان، ۹۱۸
کالیوین، قلعه، ۷۹۰
الکامل فی‌التاریخ، ۷۶۵
کان گل، صحرا، ۱۹۸
کاووس، ۳۸۶
کاهن، کلود، ۷۵۹
کاهنان، ۶۸۳
کباب برگ، ۴۶۹
کباب کوبیده، ۴۶۹
کباب لوله، ۴۷۰
کباده، ۷۳۸
کبود تبریز (مسجد)، ۱۵
کپچاچ‌خانه، ۶۱۱
کپنهاک، ۴۸۵
کتاب مستطاب آشپزی: از سیر تا پیاز، ۴۹۴-۴۹۵
کتاب مقدس، ۳۱
کتاب‌آرایی، ۲۹، ۳۳-۳۴، ۳۶-۳۷
کتابخانهٔ اعلی، ۳۷
کتابخانهٔ آستان قدس رضوی، ۳۳
کتابخانهٔ بادلیان آکسفورد، ۳۷
کتابخانهٔ ملی فرانسه، ۳۳-۳۴، ۳۷، ۲۳۴
کتاب‌سازی، ۳۱، ۳۴، ۳۷-۳۸
کتاب‌های اوسنه‌های عاشقی، ۸۵۳
کتلت، ۴۷۲
کتیبهٔ بیستون، ۳۳۹
کدخدا، ۳۳۳
کدیور، ۳۴۴
کر (رودخانه)، ۳۵۶
کراسوس، ۲۱۷-۲۱۸

کرّان (روستا)، ۹۵۶
کران، ۹۶۹
کربلا، تربت، ۷۱۷
کربلا، شهدا، ۱۳۴، ۱۴۴، ۱۵۰، ۹۲۰
کربلا، صحرا، ۱۳۴، ۱۴۵، ۲۳۶، ۲۴۱، ۲۵۳، ۹۲۰
کربلا، واقعه، ۱۳۲-۱۳۵، ۱۳۷، ۱۴۶، ۱۵۱، ۲۲۱، ۲۲۳، ۲۳۰، ۲۳۲، ۲۳۴، ۲۵۱، ۲۷۳-۲۷۵، ۸۶۸، ۹۲۰-۹۲۱
کربلایی قربانعلی، ۴۱۷، ۴۷۷
کرخ (محله)، ۱۳۶
کرخه (رودخانه)، ۳۳۹
کرد (قوم)، ۴۱۱، ۹۴۰، ۹۵۲
کردستان، ۳۱۴، ۹۱۰، ۹۱۲، ۹۱۵، ۹۴۰
کردوان، ۹۶۴
کردی (آواز)، ۲۳۵، ۲۴۵
کرزن، ۳۴۷
کرلی /تاجیکی، آوانگاری، ۱۰۱۷
کرمان، ۱۹۱-۱۹۲، ۳۱۷، ۳۴۰، ۳۴۲، ۴۴۸، ۵۵۱، ۵۸۵، ۷۲۸-۷۳۰، ۹۴۰، ۹۴۷، ۹۷۲
کرمانشاه، ۱۱۸
کرمانشاه، ۱۳-۱۴، ۷۹، ۱۱۸، ۲۷۱، ۴۹۹، ۸۹۵
کرمانشاهی، روغن، ۴۴۸
کرمانی، مجدالاسلام، ۸۶، ۳۱۷
کره اسب دریایی (افسانه)، ۸۲۵
کریب گزینی، ۴۰۸
کریستن‌سن، ۳۴۳، ۳۷۷، ۳۹۴، ۸۷۰
کریم خان زند، ۲۰-۲۱، ۲۲۲، ۲۵۴، ۳۶۳، ۶۱۲، ۷۳۳، ۷۴۲، ۹۲۲
کریم شیره‌ای، ۲۵۴-۲۵۵
کریم عسلی/ سرکه‌ای، ۲۵۵
کریما، میرزا محمد، ۴۹۸
کسایی مروزی، ۱۳۷
کشاف اصطلاحات‌الفنون، ۸۵۸
کشتی‌گیری، ۱۵۲، ۱۵۷، ۱۸۸-۱۹۵، ۲۵۲-۲۵۳، ۲۷۸-۲۷۹، ۷۳۹
کشف المحجوب، ۵۶۷
کعبه، ۴۶۳، ۵۷۳، ۵۹۶
کفاش‌ها، بازار، ۲۶۱
کفتربازی، ۲۵۲، ۲۷۷
کفن سیاه، ۱۰۸، ۱۱۰-۱۱۱
کل عنایت / کچل عنایت، ۲۲۱
کلات نادری، ۱۰۵-۱۰۶
کلارستاق، ۳۴۱
کلاویخو، ۱۹۲
کلاه‌دوزان (محله)، ۵۷۲
کلاه‌دوزها، کاروانسرا، ۲۶۱
کلوب روس‌ها، ۳۱۶
کلوته، ۵۳۹
کلّه جوش، ۴۵۵
کله‌پزی، ۴۷۰
کلیات سعدی، ۳۷، ۹۳۴
کلیات شمس، ۹۳۴
کلیله و دمنه، ۸۳۵، ۸۴۵، ۸۴۷، ۸۴۹
کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی، ۸۳۵
کلیله و دمنهٔ جدید، ۸۴
کلیمیان، جامعه، ۲۵۴
کلین فشاپویه، ۵۵۹
کمال شهرزاد، رضا، ۷۰
کمال‌الدین عبدالوهاب/ خواجه کاکا، ۳۷
کمانچه، ۱۸۳، ۵۹۱، ۶۰۶
کمپانی هند شرقی، ۶۱۱
کمپفر، ۱۴۵، ۱۴۷-۱۴۸، ۱۶۲، ۱۸۴، ۱۹۵، ۲۱۶، ۲۲۰، ۳۴۷، ۹۳۳
کمدی ایران، گروه نمایشی، ۹۸،
کمدی فرنگی، ۲۵۵
کمدی مرموز، ۱۰۶
کمیتهٔ جهانگیر، ۸۱
کمیتهٔ مجازات، ۹۸ -۹۹
کمیسیون نمایش، ۵۴
کن (روستا)، ۱۰۵
کنت مونت کریستو، ۳۰۴
کنتاکی، ۴۷۳

کنترکسویل، ۳۰۴، ۳۰۶
کندوان، روستای، ۳۳۵
کندی، یعقوب بن اسحاق، ۴۷۴
کنزالاسرار مازندرانی، ۹۶۳
کنزالاشتها، ۴۶۹
کنزالحقایق، ۷۳۵
کنسولگری افغان /ارگ، کوچه، ۳۱۶
کنگریان، ۵
کوت عبدالله اهواز، ۹۶۲
کوتوف، ۱۵۷
کوچ‌نشینی/ عشایری، ۳۲۹، ۳۷۳-۳۷۴، ۳۷۷-۳۷۸، ۳۹۱، ۴۰۹-۴۱۷، ۴۲۱-۴۲۷، ۴۵۷، ۴۸۳، ۸۳۶
کودتای ۱۲۹۹ش، ۳۱۶-۳۱۷
کودتای ۲۸ مرداد، ۷۳۹
کوراوغلو، ۹۳۹-۹۴۰، ۱۰۲۸
کورش کبیر، ۳۹۹
کورگ، روستای، ۹۶۸
کورنلیوس لابروین، ۲۲۱
کوطراز، کوچه، ۳۵۸، ۵۷۲
کوفتهٔ آرزومان، ۴۸۹
کوفه، ۸، ۲۳۶، ۳۵۶، ۵۴۲
کوفی (خط)، ۲، ۱۰
کوک، ۳۷۷
کولی‌ها، ۳۷۳
کولی‌های آسیایی، ۲۵۹
کولی‌های هندی، ۲۵۹
کومش، ۵۶۲
کوهی، غلام‌محمد، ۱۰۲۹
کوی کوتی، ۳۱۷
کهگیلویه و بویراحمد، ۱۵، ۳۳۱، ۸۴۹
کهن دژ، ۳۵۷
کهنه‌سوار، ۱۹۰، ۷۳۴
کهی، ۱۰۲۱
کیا، خجسته، ۹۵۲
کیاییان گیلان، ۱۳۴، ۱۸۲
کیخسرو بن کیقباد سلجوقی روم، ۱۰
کیخسرو، ۸۶۳، ۸۷۰
کیمیا، ۶۸۶
کیمیاءالطبایع، ۴۷۴
کیمیاگر، ۱۱۲-۱۱۳
کیمیای سعادت، ۵۷۳
گاتها، ۳۳۹-۳۴۰، ۸۶۹
گاز بوتان، ۴۶۱
گالوستیان، هارطون، ۷۱
گاوبازی، ۱۶۹ -۱۷۰،
گاهانی، ۸۲۴
گایار، مارینا، ۷۶۰
گبری (آواز)، ۲۳۵، ۲۴۵
گچساران، ۹۰۲
گدای معقول، ۱۰۶
گذر قلی، ۷۴۱
گذر لوطی صالح، ۷۴۱
گران کافهٔ پاریس، ۳۰۴
گرانتوسکی، ۳۷۷
گراند اُپرا، (سالن تئاتر)، ۴۸
گرانـد هتـل تهـران، ۶۶، ۶۹، ۷۰، ۹۷، ۱۰۰، ۱۱۱، ۳۱۲، ۳۱۴
گراندسینما، ۳۱۷
گراورسازی، ۳۰۶
گرجی (قوم)،۶۷، ۴۵۵، ۹۴۰
گرجی‌پوش، ۲۶۱
گردیزی، ۹۰۵
گرشاسپ‌نامه، ۱۵۶
گرفتارخان، ۱۱۲
گرکان، ۴۸۹
گرگ، میدان (در تبریز) ، ۱۶۶
گرگـــان، ۲۰۴، ۳۴۲، ۴۰۸، ۵۵۹-۵۶۱، ۶۸۶، ۷۹۸، ۹۱۷، ۹۵۴
گرگ‌بازی، ۱۶۶-۱۶۷
گرماس، ۸۵۲
گرمسار، ۳۴۸
گرمسیری، علی‌اصغر، ۹۸

گرون کومتس دوبیلانت/ مادام کرون، ۳۰۴-۳۰۵
گریبایدوف، ۶۰، ۷۲
گزارش مردم گریز، ۶۰ ، ۶۲، ۶۴، ۷۱
گزیدهٔ بوستان سعدی، ۳۷
گشتاسپ و کتایون، داستان، ۸۲۴
گل سرخ / گلریزان (جشن)، ۱۷۳-۱۷۴
گل و بلبل، ۱۰۶
گل و هرمز، ۸۶۳
گلباف کرمان، ۸۲۶
گل‌بوبو، ۱۰۲۵
گلپایگان، ۹۲، ۲۲۷، ۹۴۳
گلستان سعدی، ۴۶۷، ۸۹۵
گلستان، قرارداد، ۶۱
گلستون، ۸۶۲
گماردگان/ تیول‌داران، ۳۴۱
گمبرون بندر، ۹۴۵
گمرکخانهٔ بنادر دریای کاسپی، ۹۸
گملین، سموئیل، ۲۲۲
گناوه، ۷۱۰، ۸۷۸
گوبا میدان، ۱۰۳
گوبینو، آرتور دو، ۲۳۰-۲۳۲، ۲۴۳، ۲۴۷، ۲۵۴، ۲۵۷، ۲۷۰، ۲۷۸
گودرز و پیران، (داستان)، ۹۴۳
گودرز، ۸۶۳
گودین تپهٔ کنگاور، ۴۵۶
گورکا (آلت موسیقی)، ۵۹۱
گورکانیان هند، ۱۴-۱۵، ۴۴۷، ۴۸۷، ۴۹۹
گوسان، ۲۱۲
گوسان‌های پارتی، ۹۲۹
گوشه‌ها (از انواع تعزیه)، ۲۴۲
گوگول، ۶۰، ۶۹، ۹۹
گومون، شرکت، ۳۰۵-۳۰۶
گوهرانی (خورش)، ۴۸۹
گوی و چوگان (مثنوی)، ۲۰۶
گیاه‌پزشکی، ۶۸۴
گیج، ۶۸
گیخاتو، ۱۱
گیگر گیگر (افسانه)، ۸۴۰
گیلاس، رقص، ۲۶۲
گیلان، ۱۵، ۷۰، ۷۹، ۱۳۴، ۱۷۵، ۱۸۲، ۱۹۰، ۲۰۵، ۲۵۱، ۳۰۷، ۴۴۹، ۴۹۸، ۶۱۱، ۸۵۴، ۸۹۱، ۸۹۵-۸۹۸، ۹۰۹، ۹۰۷، ۹۱۱
گیل‌گمش، ۸۲۴
لابرون، کورنی یل، ۹۲۲
لابروین، کرنلیوس، ۱۴۵
لاتین (زبان)، ۴۳۵، ۸۶۰
لارستان، ۳۴۲، ۹۶۶، ۹۶۹
لازار، ژیلبر، ۸۷۰
لازاری فرانسوی، مدرسهٔ کاتولیک‌ها، ۳۱۶
لالا صالح، ۹۷۰
لاله‌زار (خیابان)، ۳۰۷-۳۰۸، ۳۱۲، ۳۱۴-۳۱۵
لاله‌زار، قصر، ۳۶۴
لاهیجان، ۲۰۶، ۴۹۸، ۹۲۷
لباس‌القرود، ۵۴۸
لبیبی، ۹۴۵
لثام، ۵۲۳، ۵۲۶-۵۲۷، ۵۳۰، ۵۳۷
لذات فلسفه، ۴۴۲
لرستان، ۸، ۳۹۹، ۸۶۰، ۹۲۵، ۹۴۴، ۹۵۴-۹۵۶، ۹۶۵، ۹۶۸
لرها، ۴۱۱
لزگی (قوم)، ۹۴۰
لشت نشا، ۹۵۸
لطائف‌الطوائف، ۲۱۸
لطفعلی خان، ۶۱۲
لقمان (مدرسه)، ۸۹
لمر / فرهنگ خلق / فرهنگ (مجله)، ۱۰۱۵
لنترماژیک/ لانترن ماژیک، ۳۰۴
لندن، ۴۶، ۴۸، ۵۰، ۵۸، ۲۳۲، ۳۰۷، ۴۵۴
لندن، تئاتر، ۵۲
لوپرکال (جشن)، ۱۷۶
لوتی صالح، ۷۴۲
لوتیان، ۷۲۴، ۷۴۰-۷۴۲

لودی / لوتی، ۱۹۰
لورا، ۹۷
لوطی حارث یا ناتوان، ۹۹
لـــوطی، ۱۵۸، ۱۶۴، ۱۷۰-۱۷۲، ۱۹۱، ۱۹۳-۱۹۴، ۲۰۱، ۲۱۸، ۲۵۴، ۲۵۶-۲۵۷، ۲۶۶، ۲۷۷-۲۷۸،
لوطی‌باشی، ۱۸۱، ۲۲۱، ۲۵۷، ۲۷۷
لوطی‌خانه، ۱۸۱، ۲۷۷
لوطی‌های خیمه‌شب‌گردان، ۱۵۸، ۷۴۲
لومیر، برادران، ۳۰۴
لوی اشتراوس، ۴۴۰
لهستان، ۶۱۱
لیچ، ادموند، ۴۴۰
لیدن، ۳۱۱
لیلی (اسب شاه عباس)، ۲۰۵
لیلی و مجنون، ۸۴، ۲۴۲، ۸۳۸، ۹۶۳
لیندومان، ماری، ۶۸۲
لیون، ۴۸
ماتیکان هزار داتستان، ۳۸۹
ماد، سرزمین، ۳۴۰
مادةالحیوة، ۴۷۷، ۴۸۱، ۴۸۶، ۴۹۸
مادر شاه (مدرسه)، ۹۵۷
مادها (دوره)، ۳۴۰-۳۴۱
مارتا، ۱۶
مارتسولف، الریش، ۷۶۰، ۸۲۵، ۸۵۰-۸۵۱، ۸۵۳
ماردین، ۵۸۵، ۵۹۶
مارکوپولو، ۳۴۷، ۵۸۵
مارگیری، ۱۵۲، ۲۷۶، ۲۸۰
ماری کخ، ۳۷۷
ماریاژ دو فیگارو -- عروسی وکیل باشی، ۶۹
مازنـــــدران، ۱۵، ۷۹، ۹۲، ۱۳۴، ۲۰۶، ۴۸۹، ۵۹۵، ۸۴۹، ۸۹۱، ۸۹۵، ۹۰۷، ۹۴۷، ۹۶۲-۹۶۳، ۹۶۹
مازندرانی و کاشی (نمایش)، ۲۶۳
مازیار، ۱۰۲
ماسال شاندرمن، روستاها، ۸۹۸
ماست، رقص، ۲۶۲
ماستب، ۲۵۵
ماطاوس خان ملیکیانس، ۶۶
مافروخی، ۳۵۸
ماگدالنی، انسان‌ها، ۴۳۷
مالک دیلمی، ۳۶
مالیخولیای قماربازی، ۱۰۶
مالینوفسکی، ۴۴۱
مأمون، خلیفهٔ عباسی، ۵-۶، ۳۴۵، ۵۳۲، ۵۳۴، ۵۳۷-۵۳۸، ۵۴۲، ۵۴۵-۵۴۶، ۷۲۶، ۷۸۶، ۷۹۴-۷۹۵، ۹۳۲
مانبد، ۳۴۱، ۳۴۳
مانش (دریا)، ۳۰۴
مانوی، پیشوایان، ۸۷۹
مانوی، ۳۷۸
مانوی، منابع، ۸۶۵
مانوی، یافته‌ها، ۳۱
مانویان، اشعار، ۸۷۰
ماوراءالنهر، ۹۲، ۳۴۵، ۳۶۰، ۵۴۶، ۵۰۳
ماه پیشونی (افسانه)، ۸۲۵، ۸۲۹، ۸۷۸، ۸۹۵، ۹۴۳، ۹۶۸، ۹۴۷
مایل‌الذکر، ۷۱
مائدة (سوره)، ۶
المآثر والآثار، ۴۷۷
مبارکشاه، محمد بن منصور، ۴۶۲
مباشر، ۳۳۳
مبعث، ۸۴۱
مبیضه، ۵۲۵
المپیاد، (سالن تئاتر)، ۴۸
متز، آدام، ۴۶۴، ۹۱۳
متعصم، ۳۴۵
متل‌ها و افسانه‌های ایرانی، ۹۷۵
متنبی، ۵۳۷
متوطعة (گروه)، ۷۶۵
متوکل، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۸
متوکلی، جامهٔ متوکل عباسی، ۵۳۴
متون پهلوی، ۶۸۴
متین (از مایه‌های موسیقی)، ۲۴۵

مثلث طباخی (مقاله)، ۴۴۰
مثنوی معنوی، ۳۴۰، ۸۶۶، ۹۳۴
مجاهد، احمد، ۴۸۹
مجدالدوله علی بویه،۷- ۸
مجلس دوم، ۸۷
مجلس شورای ملی، ۳۱۶
مجلس فواید عمومی، ۷۹
مجلس‌افروز سمرقندی، ۸۶۲
مجمع‌الامثال، ۹۵۱
مجمع‌الصنایع، ۳۸
مجمع‌الفرس، ۹۴۶
مجموعة‌الطعام، ۴۹۹
مجموعهٔ *افسانه‌های دری*، ۱۰۲۶
مجیدیه (نشان)، ۷۳
محتشم السلطنه /حاجی خان، ۹۹-۱۰۰
محتشم کاشانی، ۹۲۵
محجوب، محمدجعفر، ۲۲۶، ۷۶۰-۷۶۲، ۸۴۶-۸۴۷، ۸۶۱، ۹۲۱-۹۲۲
محرم، ایام، ۱۳۹-۱۴۲، ۱۴۵، ۱۴۷-۱۴۸، ۲۲۳-۲۳۵، ۲۴۱، ۵۵۶، ۸۴۱
محمـــــد (ص)، ۴-۹، ۱۲-۱۴، ۲۰-۲۱، ۱۳۸، ۱۴۳، ۱۵۱، ۲۰۹، ۲۱۴، ۲۳۶، ۲۷۳-۲۷۴، ۴۶۰، ۵۲۲-۵۲۶، ۵۳۱، ۵۳۳، ۵۵۷، ۵۶۰، ۶۸۵، ۷۱۲، ۷۳۶، ۷۴۴، ۸۹۵-۸۹۶، ۹۲۱، ۹۲۳، ۹۳۰، ۹۳۲، ۹۳۶، ۹۷۱
محمد افضل بنوال، ۱۰۱۴
محمد ایلخانی، ۱۴
محمد باقر (ع)، ۱۴
محمد بن ابراهیم، ۷۹۵
محمد بن ایبک ابن‌عبدالله، ۳۴
محمد بن دشمنزیار کاکویی، ابوجعفر، ۷-۸، ۱۰
محمد بن زی، ۷۹۸
محمد بن طاهر، ۷۹۸
محمد بن عبدالرحمان بن محمد فرج دامغانی، ۳۳
محمد بن عثمان، ۳۳
محمد بن کبیر واسطی طباخ، ۴۷۸
محمد بن کرام صوفی، ۵۴۵
محمد بن وندر بن باوندی، ۹۵۴
محمد جهان پهلوان، ۸
محمد خان زنگنه، ۷۳
محمد خوارزمشاه، ۵۶۳، ۵۸۵
محمد دوم (فاتح)، سلطان عثمانی، ۱۵
محمد رفیع باذل، ۲۷۳
محمد سیاه‌قلم، ۲۵۹
محمد شاه قاجار، ۲۱، ۷۳، ۲۲۷، ۲۲۹، ۹۴۵، ۹۵۷
محمد شاه گورکانی، ۱۶۴، ۲۰۲
محمد صادق دانشنامه‌ای، ۹۵۲
محمد عبدالملک زیّات، ۳۰
محمد فزونی استرآبادی، ۶۸۷
محمد مذهب کرمانی، ۳۶
محمد ملا مولود، ۸۶۰
محمد نقاش، ۳۵
محمد همایون بن بابر، ۹۵۷
محمدابراهیم آشپزباشی، ۴۷۸
محمدامین جدول‌کش مشهدی، ۳۷
محمدتقی خان بختیاری، ۹۴۵
محمدحسن خان قاجار، ۲۰
محمدشاه، ۷۲۹
محمدطاهر میرزا، ۶۲، ۶۴
محمدعلی باورچی بغدادی، ۴۷۷، ۴۷۹، ۴۸۶-۴۸۷
محمدعلی خان مستوفی دیوان همایون، ۴۸۹
محمدعلی شاه قاجار، ۶۳، ۷۶-۸۱، ۸۳، ۸۷-۸۸، ۸۹، ۹۲، ۱۰۲، ۱۱۷-۱۱۸، ۲۳۹، ۳۱۰-۳۱۱، ۳۱۳
محمدعلی کرمانشاهی، ۲۲۲
محمدعلی هبله‌رودی، ۹۵۱
محمدقلی‌زاده، میرزا جلیل، ۸۹
محمدمهدی، پدر میرزا آقا تبریزی، ۷۳
محمدیه (محله)، ۴۷۶
محمود (تذهیب‌کار)، ۳۶
محمود افغان، ۱۸
محمود بن حسین، ۳۳
محمود بن سیورغتمیش، ۱۴

محمود خان مشاورالملک پدر احمد خان محمـودی، ۹۷
محمود سمیع، ۵۰۴
محمود، برادر شاه شجاع، ۷۳۰
محمود، سلطان غزنوی، ۷-۸، ۲۱۸، ۵۶۲
محیا /سید محیی‌الدین، ۹۶۶-۹۶۸
محیا، شاعری از جنوب، ۹۶۶
مختار (تعزیه)، ۹۲۳
مختارنامه، ۸۴۷، ۸۶۲
مخدومشاه، مادر شاه شجاع، ۱۹۱ -۱۹۲
مخزن‌الاسرار، ۳۴۶
مداحان، ۲۰۹-۲۱۱
مدرس هند، ۴۸۷
مدرسهٔ آمریکایی تهران، ۸۶
مدرسهٔ دولتی، ۶۷
مدرسهٔ سیاسی، ۵۸
مدرنیته، ۴۲۲
مدنی، محمدحسین، ۱۳-۱۴
مدیترانه‌ای، فرهنگ، ۴۴۶
مدیحه‌خوانی، ۱۵۲
مدینه، ۱۴۲، ۲۳۶، ۴۷۸، ۸۶۷
مذاقی نائینی، ۱۸۶
مذبذب الملک، ۹۵
مراعی (گوسفند و بز)، مالیات، ۳۲۸
مراغه، ۲۱، ۳۴-۳۵
مراکش، ۸۵۳
مرتضی‌قلی خان برادر میرزا رضا نائینی، ۸۶
مرداویج، ۵۵۱-۵۵۲
مردگان، ۸۹
مردگیری، ۲۰۶، ۲۰۸
مردم‌شناسی ایرانه، ۹۱۷
مردوک، ۸۳۱
مرزبان نامه، ۸۴۵
مرزبان‌شاه، ۷۸۵
مرشد خداداد، ۲۷۱
مرشد سید مصطفی سعیدی، ۹۳۱
مرشد عباس زریری، ۹۳۱
مرشد، ۱۹۰- ۱۹۱، ۷۳۳-۷۳۵، ۷۳۸
مرشدان پرده‌خوان ایران، ۲۷۶
مرعشیان مازندران، ۱۳۴
مرعوش، ۱۳۶، ۱۷۷
مرعوشی‌ها (فرقهٔ مذهبی)، ۱۳۶، ۱۷۷
مرغ تخم‌طلا، ۱۰۲۷
مرقع بهرام میرزا، ۳۷
مرکزی، استان، ۹۱۲
مرو، ۲۱۳، ۳۴۵، ۳۵۸-۳۵۹، ۵۴۴، ۵۵۰، ۵۷۲
مرو، عیاران، ۷۷۸-۷۷۹
مروان بن محمد، ۴
مروج‌الذهب، ۳۰، ۴۷۸، ۷۶۵، ۸۳۲
مریخ، ۶۹۰
مریدی، محمد، ۹۶۹
مریض خیالی، ۶۰
مریضخانه/سپه (خیابان)، ۳۱۴
مریم، ۱۰۶
مزاحم / سرخر، ۶۷- ۶۸
مزخرف الملک، ۹۷
مزدا، مائده، ۵۰۰
مزداپور، کتایون، ۴۹۶
مزدائی، دین، ۳۸۲، ۳۸۵، ۳۹۴، ۴۰۱، ۴۰۵
مزدکیان، ۳۴۴، ۳۷۸
مزینان، ۵۷۲
المسالک والممالک، ۸۷۲
مسأله‌گویی، ۱۵۲
مستصعم عباسی، ۱۰
مستعین، خلیفهٔ عباسی، ۵۳۲، ۵۳۴
مستند (سینما)،۳۰۹
مســـتوفی، عبداللّـــه، ۲۲۸، ۲۳۴-۲۳۵، ۲۴۴، ۲۶۶، ۹۰۳-۹۰۴، ۹۰۶-۹۰۷، ۹۲۷
مسجدسلیمان، ۹۰۲
مسخره‌باشی، ۱۸۱
مسرقان، ۵۵۹
مسعود غزنوی، سلطان، ۲۱۹، ۵۶۲

مسعودی، ۳۰، ۴۷۸ ۷۶۵، ۷۸۷، ۸۱۱، ۹۰۵، ۹۱۲
مسکو، ۴۸، ۶۱، ۶۱۱، ۱۰۲۱
مسکوب، شاهرخ، ۹۲۱
مسلم بن عقیل، ۲۳۶، ۲۴۱
مسلم بن عقیل، طفلان، ۱۴۳-۱۴۴، ۲۳۶، ۲۴۱
مسلم علی سرخ خوافی، ۱۹۲
مسلمان، قابله‌ها، ۶۹۴
مسلمانان، ۱-۲، ۱۹، ۳۱، ۱۵۴، ۲۵۹، ۳۴۰، ۳۴۵، ۳۵۷، ۴۴۵
مسمن، ۴۶۹
مسیب‌نامه، ۸۶۲
مسیحیان، ۳۱، ۲۳۲-۲۳۳، ۳۷۸، ۴۴۷
مسیحیت، ۱۱
مسیر طالبی، ۴۸
مسیو ژوردان حکیم - مستعلی شاه، ۶۳، ۶۶
مسیو قوستانیان، ۷۰
مشتی و نیم‌مشتی (نمایش)، ۲۶۳
مشدی صفر، قهوه‌خانه، ۲۶۱
مشروطه (دوره)، ۷۹، ۸۴-۸۵، ۹۰، ۹۴-۹۷، ۱۰۰، ۱۰۶، ۲۳۵-۲۳۸، ۲۴۹، ۲۵۸، ۳۰۴، ۳۱۴
مشروطیت، انقلاب، ۴۶، ۵۲، ۶۰، ۶۲-۶۳، ۷۲، ۷۷-۸۰، ۸۳، ۸۶، ۸۹، ۹۷، ۱۰۲، ۱۰۷-۱۰۹، ۱۱۳، ۱۱۷-۱۱۹، ۲۳۵، ۲۳۷، ۲۴۰، ۲۸۰، ۳۱۱، ۳۲۸، ۳۴۷، ۸۴۷، ۸۸۵، ۹۲۳، ۹۴۴
مشروطیت، فرمان، ۸۳، ۹۰، ۱۰۲، ۱۰۷، ۳۰۸
مشعلداراباشی، ۱۸۱، ۲۱۶
مشوش‌نامه، ۹۶۶
مشهد صاحب‌الزمان (مسجد)، ۱۳۵
مشهد، ۸۷، ۱۰۳-۱۰۶، ۱۱۸، ۱۶۲، ۲۰۲، ۲۷۴، ۳۰۹، ۳۱۶، ۳۶۱، ۴۵۷، ۴۷۳، ۶۱۰، ۹۱۷
مشهدی عباد، ۷۰
مشهدی گلین خانم، ۸۲۵-۸۲۶
مشیرالدوله، میرزا جعفرخان، ۷۴
مشیری، ۹۵۳، ۹۵۸
المصاحف، ۳۱
مصائب میترا، ۹۲۰
مصر، ۹۲، ۱۵۷، ۱۷۹، ۴۳۷، ۴۴۹، ۴۷۸، ۵۵۰، ۵۹۶، ۸۳۰
مصر، خدایان، ۸۳۱
مصری، جامه، ۵۳۱
مصری، شیعیان، ۱۳۴
مصریان، ۸۳۰
مصورالملک، میرزا مهدی خان، ۳۱۰
مطالع‌البدور، ۱۵۷
مطبعهٔ دولتی، ۷۶
مطرف، ۵۲۶
مظاهری، ۳۷۷، ۳۸۹
مظفرالدین شاه قاجار، ۴۷، ۴۹، ۷۲، ۷۶، ۷۸-۸۰، ۸۹، ۱۰۷، ۲۳۹، ۳۰۳-۳۰۷، ۳۰۹، ۳۱۱، ۴۸۹، ۹۴۴
مظلوم‌زاده، محمد مهدی، ۹۲۶
معافر، ۵۳۱
معالم‌القربه، ۴۷۳
معاویه بن ابی‌سفیان، ۷۶۶
معاویه خلیفه، ۸۷۱
معتصم، ۳۰، ۲۰۳، ۵۳۳، ۵۳۴-۵۳۵
معتمد، ۳۳۳، ۷۲۷
المعجم شمس قیس رازی، ۸۴۲
المعجم و راحة الصدور، ۸۸۷
المعجم، ۸۷۳، ۸۸۹، ۹۴۷
معجم‌البلدان، ۱۳۵، ۶۸۶
معرکه‌گیری، ۱۵۱-۱۵۲، ۱۷۸، ۲۵۳، ۲۷۶-۲۸۰، ۷۳۳، ۷۴۱-۷۴۲
معزالدوله دیلمی، ۹۲۱
معزالدوله، احمد بویهی، ۱۳۳، ۱۹۱، ۳۵۶
معصومه خانم (دختر عکاسباشی)، ۳۰۷
المعوذتین، ۷۱۲
مغفر، ۵۲۳
مغ‌کشی (آیین)، ۹۱۸
مغول (دوره)، ۵۷۴
مغول دختر (افسانه)، ۸۲۵
مغول، سنت، ۱۲

مغولان، ۳-۴، ۸-۹، ۱۱، ۲۲، ۱۶۲، ۱۸۰، ۱۹۰، ۲۱۴، ۳۴۶، ۳۵۸-۳۵۲۲، ۳۵۹، ۵۷۴، ۵۸۵، ۷۲۹، ۷۵۹، ۷۹۰-۷۹۱، ۸۳۳
مغولستان، ۱۰، ۵۷۳، ۵۸۵
مغولی (زبان)، ۱۱، ۴۷۹
مغولی، کتاب‌ها، ۱۰
مغولی، نژاد، ۱۴، ۴۹۹
مغیرگیران /عمودگیران/ گرزگیران، ۱۸۸
مغیرگیری /عمود و گرزگیری، ۲۰۶، ۲۰۸
مفتش/ بازرس، ۶۹
مفتش، ۶۰
مفتون بردخونی/ سید بهمنیار فرزند سید علی‌اکبر، ۹۶۸
مقامات، ۴۶۸
مقامایف، مسلم، ۸۴
مقامع‌الفضل، ۲۲۳
مقتدر، ۵۳۳
مقدسی، محمد، ۱۳۶، ۳۵۸، ۴۶۸، ۵۵۴
مقدم، حسن، ۹۱ ، ۱۰۲
مقراض میرزا، ۱۰۹
مقشرالدوله (داستان)، ۲۶۱
مقصر کیست؟ یا آدم و حوا، ۹۹
مقیمای زرکش، ۲۱۵، ۹۴۳
مکافات عشق، ۶۸
مکتب سلطانی استانبول، ۵۵
مکتب فنون حربیه، ۵۰۴
مکتفی عباسی، ۵۵۰
مکران، ۳۴۲
مکه، ۵۶۱، ۵۷۳
ملا ابراهیم خلیل کیمیاگر، ۶۵، ۱۱۴
ملا بیخودی جنابدی، ۲۱۵، ۹۴۲-۹۴۳
ملا زلفعلی کرانی بختیاری، ۹۶۹
ملا عامی، ۹۶۰
ملا علی خان شکرریز، ۲۶۹
ملا قلعه‌سردی، ۹۴۵
ملا محمدتقی برغانی، ۹۲۳
ملا مؤمن یکه‌سوار، ۲۱۵
ملا مؤمن، ۹۴۳
ملا نصرالدین (روزنامه)، ۸۹، ۱۱۸،
ملا نصرالدین، ۸۶۰، ۱۰۲۸
ملا ولی، ۳۶
ملامتیان، ۷۳۵
ملایر، نهاوند، ۸۶
ملک بهمن، ۸۴۶
ملک‌پور، ۸۲، ۸۵، ۹۳، ۱۰۰، ۹۲۵
ملکشاه سلجوقی، ۸، ۲۱۹، ۸۱۱، ۸۸۵
ملکم خان ناظم‌الدوله، ۷۷، ۸۳
ملکم، سر جان، ۲۶۸-۲۶۹
ملکه جهان، زهرا قاجار، ۳۱۰
ملکهٔ ایران (دختر ناصرالدین شاه)، ۷۸
ملوک خانم (دختر عکاسباشی)، ۳۰۶
ممبره، میکله، ۱۳۸ ، ۱۶۲، ۲۱۰
ممسنی، ۷۱۰
ممنون، پرویز، ۹۲۲
منارهٔ ته‌برنجی، ۱۸۷
منافع‌الحیوان، ۳۴-۳۵
مناقب‌العارفین، ۷۲۷، ۸۹۱
مناقب‌خوانی، ۱۵۲
مناقبیان، ۱۳۷
منتخب تعزیه‌ها، ۲۲۶
منتظمی، رزا /فاطمه بحرینی، ۴۹۴-۴۹۵
منشره، ۶۸۴، ۸۳۱
منجم یزدی، ملا جلال، ۱۶۷، ۱۷۴، ۲۲۱
منجیل، ۴۴۹
مندائیان، ۳۷۸
منـــدیل، ۵۳۵، ۵۴۰، ۵۴۸، ۵۵۰-۵۵۱، ۵۵۵، ۵۵۸، ۵۶۲
منزوی، حسین، ۹۴۰
منشویک‌ها، ۱۰۳
منصور بن اسحاق، ۷۹۷
منصور عباسی، ۳۵۷، ۵۳۴، ۵۵۷
منصور، جهانگیر، ۴۰۴

منگو قاآن، ۹-۱۰
منوچهر حکیم، ۲۶۹
منوچهری دامغانی، ۹۴۷
منهاج سراج جوزجانی، قاضی، ۴۶۲، ۴۷۶
منیف افندی، ۵۷
مواشی (گاو)، مالیات، ۳۲۸
موحدی، سعید، ۸۵۳
مور، بنجامین، ۲۷۰
موریه، جیمز، ۲۲۵، ۲۵۴، ۲۵۷، ۲۷۸
موزهٔ ایران باستان، ۱۳، ۳۷
موزهٔ آذربایجان، ۷، ۱۵، ۱۷
موزهٔ پارس شیراز، ۳۵
موزهٔ ترک و اسلامی استانبول، ۳۵
موزهٔ چستربیتی دوبلین، ۳۲
موزهٔ کاخ گلستان، ۳۶-۳۷
موزهٔ لندن، ۵۹۶
موزهٔ متروپولیتن، ۵۹۶
موزهٔ ملی نژادشناسی، ۳۱۱
موسی (ع)، ۲۲۸، ۹۱۵
موسی کاظم (ع)، ۱۴
موسی و فرعون (داستان)، ۲۶۱، ۲۶۳
موسیقار (آلت موسیقی)، ۵۹۱
موسیو ژردان، ۶۵
موصد، ۵۳۰
موصلی، آشپزی، ۴۴۷
موقرالسلطنه، ۸۲
مولا صندلی / محمد بن هرمز ، ۷۹۷
مولانا حسن کاشی، ۲۰۹
مولانا حیدر قصه‌خوان، ۲۱۵
مولانا خسته، ۱۰۱۶
مولانا درویش دیوانهٔ شمع‌ریز، ۲۱۴
مولانا طبخی قزوینی، ۴۷۹
مولانا عبدالله شیرازی، ۳۷
مولانا فتحی، ۲۱۵، ۹۴۲
مولانا محمد خورشید اصفهانی، ۲۱۵
مولانا ولی‌الله، ۳۵
مولوی (خیابان)، ۲۵۵
مولوی، جلال‌الدین، ۳۴۰، ۸۱۳، ۹۵۳، ۹۵۸
مـولیر، ۵۲، ۵۵-۵۶، ۵۸-۶۰، ۶۲، ۶۴، ۶۷، ۷۳، ۸۹، ۳۱، ۱۰۰، ۱۱۶، ۲۵۹،
موناکو، ۴۸
مهاباد، ۴۹۸، ۸۶۰
مهدی و نسایی، ۹۶۱
مهدی(عج)، ۱۴، ۱۷، ۲۰، ۲۳، ۱۳۵-۱۳۶
مهر و مشتری (مثنوی)، ۱۵۵
مهر، ۷۶۲، ۷۶۸
مهرگان، ۱۳۳، ۷۱۱
مهرویهٔ نباش، ۷۹۲
مهریار، ۷۷۴
مؤید محسنی، ۹۳۸
مؤیدالممالک فکری، مرتضی‌قلی خان قاجار، ۹۱-۹۷، ۱۰۰، ۱۱۴-۱۱۵
میاندار، ۱۹۱
میبد، ۵۵۸، ۹۲۳
میترائیسم، ۷۶۲، ۷۶۸
میر شاهوردی خان، ۹۶۸
میر ظهر قصه‌خوان، ۲۱۵
میر فضل‌الله (تنبورنواز)، ۱۸۶
میرابوالقاسمی، ۸۹۸
میرحسن خیال‌باز، ۱۵۷
میرزا احمدخان، ۳۰۶
میـرزا آقـا تبریـزی، ۵۵-۵۶، ۶۱، ۷۱-۷۷، ۷۹، ۸۱، ۸۵، ۸۸، ۹۴-۹۵، ۱۰۰، ۱۱۴-۱۱۵
میرزا آقاخان کرمانی، ۸۶
میرزا باجی مکتبی، ۹۰
میرزا برگزیدهٔ محروم‌الوکاله، ۹۹، ۱۰۴-۱۰۵
میـرزا حبیـب اصـفهانی، ۵۲، ۵۵-۵۷، ۶۰، ۶۲، ۶۴، ۷۱، ۱۱۵، ۲۴۴
میرزا حسن خان پدر میرزا رضا نائینی، ۸۶
میرزا حسین خان، ۳۶۲
میرزا سید علی خان، ۵۸
میرزا شفیعا، ۷۸، ۲۲۵

میرزا صالح شیرازی، ۴۷، ۴۹، ۵۱، ۷۳
میرزا علی امیرالامرا پدر مؤیدالممالک فکری، ۹۲
میرزا علی‌محمد مذهب، ۳۸
میرزا عنایت‌الله خان، ۳۱۴
میرزا کمال‌الدین -- تارتوف، ۶۷
میرزا مبرم خان، ۹۹
میرزا محمد تنکابنی، ۹۲۳
میرزا محمد قصه‌خوان، ۲۱۵
میرزا محمدتقی خان (پدر صحاف باشی)، ۳۰۷
میرزا محمدتقی نوری، ۹۲۴
میرزا یاوه، ۱۱۲
میرزادهٔ عشقی، محمدرضا، ۴۶، ۷۱، ۹۱، ۱۰۵، ۱۰۷-۱۱۹
میرزاکوچک خان، ۸۹۸
میرسیف‌الدین کرمانشاهی، ۱۰۶
میرشکرایی، ۹۲۰
میرشمس‌الدین، برادر عشقی، ۱۰۸
میرصادقی، ۸۴۷
میرک مذهب، ۳۷
میرک، خواجه روح‌الله، ۳۵ -۳۶
میرمحمد تاشکندی نقشبندی، ۹۵۱
میرمن (مجله)، ۱۰۱۴
میرنجات اصفهانی، ۷۳۳
میرنظام، ۶۱۰
میرنوروزی /کوسه برنشین، ۱۷۸-۱۸۰، ۲۵۳، ۲۶۰، ۲۸۰، ۹۱۰
میرنوروزی، ۹۲۳
میرولایت، ۱۰۲
میزان (نشریه)، ۱۱۸
میزانتروپ، ۵۲، ۵۶، ۱۱۵
میکالی، خاندان، ۵۷۳
میلان، ۴۸
میلز، ۱۰۱۴، ۱۰۱۶
میلز، مارگریت، ۱۰۲۵
میمند کرمان، ۳۳۵
میمون‌بازی / قرّادی/ عنتربازی، ۱۵۲، ۱۵۸، ۱۶۵، ۱۷۰، ۲۸۰
مینای طلا (نشان)، ۹۸
مینورسکی، ۴۷۹
مینوی خرد، ۸۳۲
میهن‌دوست، محسن، ۸۵۳، ۸۸۲
میهنهٔ دشت خاوران، ۹۵۷
ناپل، ۲۳۴
ناپلئون بناپارت، ۶۵
ناخوش خیالی/ مریض خیالی، ۶۸
نادر دوم، ۱۹
نادر شاه افشار (نمایش)، ۲۶۳
نادر شاه یا نامهٔ نادری، ۶۲-۶۳-۶۶، ۸۴
نادر شاه، ۱۷-۱۹، ۲۲۲، ۲۴۶-۲۴۷، ۳۴۷، ۶۱۱-۶۱۲، ۹۶۸
نادر میرزا آراسته، ۵۸، ۶۰، ۶۹
نادر میرزا، ۴۷۸، ۴۸۸-۴۹۰
نادرشاه (مقبره)، ۱۰۴
نادری/ تهماسپ‌قلی، کلاه، ۶۱۲، ۶۱۶، ۶۱۹
نادعلی، ۷۰۴، ۹۵۵
نارمتوف، سنگن، ۱۰۱۵-۱۰۱۶، ۱۰۲۹
ناس (سوره)، ۷۰۸، ۷۱۲
ناسیونالیسم ایرانی، ۶۳
ناصر لدین‌الله، خلیفهٔ عباسی، ۹، ۵۳۴، ۷۲۶، ۷۴۳، ۷۶۱
ناصرالدین شاه قاجار، ۱۱، ۲۲، ۴۷، ۴۹-۵۱، ۵۵، ۵۷-۵۸، ۷۲، ۷۶، ۷۸، ۹۸، ۲۲۹، ۲۳۳، ۲۳۵، ۲۳۸، ۲۴۰، ۲۴۹، ۲۵۴، ۲۵۸، ۲۶۰، ۲۶۹، ۲۷۸، ۳۰۶-۳۰۷، ۳۱۰، ۳۶۵، ۴۷۱، ۴۷۷، ۴۷۹، ۴۸۸، ۴۹۱، ۷۲۷، ۷۳۹، ۹۰۶، ۹۲۱
ناصرالملک، ابوالقاسم خان، ۶۲-۶۳، ۶۵، ۹۶
ناصرخسرو، ۳۵۶، ۳۵۸، ۴۶۴، ۹۴۷
ناصری (دوره)، ۵۷، ۷۶، ۲۲۹، ۲۳۴، ۲۳۹، ۲۴۳، ۲۴۹-۲۵۰، ۴۶۲، ۸۸۵
ناصری (مدرسه)، ۱۰۱
ناصری، جوانمرد آناتولی، ۷۴۵
ناصریه /ناصرخسرو (خیابان)، ۳۱۴

ناظم‌الاسلام کرمانی، ۳۰۳
نالوتی، ۷۴۱
نامق کمال، ۱۱۵
نامهٔ آذریان یا سربازی وطن افتخار است، ۱۰۶
نامهٔ آزاد (روزنامه)، ۱۰۶
نامهٔ تنسر، ۳۷۸، ۳۸۰
نامهٔ داستان یا امثال و حکم، ۹۵۲
نامهٔ وطن (نشریه)، ۳۰۹
نان و نمک، ۴۸۷، ۴۹۹
ناوه‌کشان، ۱۸۸، ۲۰۸
نائین، ۸۶ -۸۷
نائینی، میرزا رضا، ۷۷، ۸۶-۸۸، ۱۱۵
نبو، ۸۳۱
نبی خان (تکیه)، ۲۲۷
نجات (نشریه)، ۱۱۸
نجاری، رقص، ۲۶۳
نجران، مسیحیان، ۵۳۲
نجف اشرف، ۱۳۴
نجما و گل‌افروز (افسانه)، ۸۲۵
نجم‌آبادی، حاج شیخ هادی، ۲۴۹
نجوم، علم، ۱۸۹، ۲۱۱
نخبة‌الدهر، ۹۱۳
نخجوان، ۷۲۸
ندای وطن (روزنامه)، ۸۶
ندرمحمد خان، ۱۸۵
ندیم‌باشی، ۱۱۲
ندیم‌دیوان، ۹۶
نرسی ساسانی، ۳۴۴
نرشخی، ۳۴۶
نریمان نریمانف، ۶۳، ۶۵-۶۶، ۸۴، ۱۱۵
نزار، ۸۰۴
نزله‌بندی، ۱۶۲
نزهت‌نامهٔ علایی، ۳۰
نس سبه، ۸۳۱
نساخی، مالیات، ۳۲۸
نسخهٔ شاهجهانی، ۴۸۷، ۴۹۹
نسطوریان، ۶۸۵
نسیم عیار، ۶۸
نشاط‌الدوله/ ژوزفین ریشار، ۴۹۱
نصرت‌الدین محمود هزاراسپی، ۸-۹
نصرت‌اللّه یوسفی، ۳۸
نصریهٔ تبریز، ۱۶
نصیب و قسمت (نمایش)، ۲۶۳
نصیحة‌الملوک، ۸۴۶
نصیرالدین محمد، ۳۵
نظام‌الدین محمود قاری، ۴۸۵
نظام‌الملک، ۲۱۹، ۴۶۰، ۴۸۲
نظام‌های آبیاری سنتی، ۳۳۳
نظامی عروضی، ۳۴۶، ۵۴۸، ۷۲۷، ۹۶۵
نظامی گنجوی، ۸۴ -۸۵، ۱۵۶، ۱۶۰، ۳۴۶، ۸۴۵، ۹۳۴
نظر بلخی، ۱۰۲۱
نظمیهٔ تهران، ۹۸ -۹۹
نظمیهٔ تهران، بیمارستان، ۱۰۸
نظمیهٔ خراسان، ۱۰۴-۱۰۵
نعش‌گردانی (مراسم عزاداری)، ۱۴۷-۱۴۹
نعمت‌نامهٔ ناصرشاهی، ۴۹۹
نعمتی، فرقه، ۱۷۷، ۱۹۳
نعیم‌الدین، ۳۷
نغمه (محله‌ای در اصفهان)، ۱۸۶
نفوس مردگان، ۹۹
نفیسی، سعید، ۱۰۷
نقابت شیعیان علوی، ۵۵۴، ۵۶۱
نقاره، ۵۹۱
نقالی/ نقالان، ۲۱۲، ۲۱۴-۲۱۷، ۲۵۲-۲۵۳، ۲۶۸-۲۷۵، ۸۲۶، ۹۲۸-۹۳۱
نقش‌جهان (میدان)، ۱۵۸، ۱۶۴، ۱۶۷، ۱۶۹-۱۷۰، ۱۸۲، ۱۸۵، ۲۰۲، ۲۰۴- ۲۰۵، ۲۱۶، ۲۷۱، ۳۶۴،
النقض، ۱۳۴، ۸۶۸، ۹۲۹
نقیب‌الممالک (منصب)، ۱۸۱
نقیب‌الممالک، میرزا محمدعلی، ۲۶۹

نگارگری، ۲۹، ۳۵-۳۶، ۱۹۵، ۳۶۴
نمان، ۳۴۳
نمایش سایه / طیف‌الخیال، ۲۵۳
نمایش سیاسی، ۸۰-۸۱
نمایش/تئاتر، ۴۵-۱۱۹، ۲۳۸
نمایش، ۱۳۱-۲۸۱
نمایشنامه‌نویسی، ۴۵-۱۱۹
نمایشنامه‌های میرزا آقا تبریزی، ۷۷
نمایشنامهٔ *جیجک علی شاه*، ۱۰۲
نوا (از مایه‌های موسیقی)، ۲۴۵
نوادر الامثال، ۹۵۱
نوبهار، ۱۰۳، ۱۱۸
نوچه، ۷۳۱، ۷۳۴
نوح (ع)، ۱۹۷
نوح بن منصور سامانی، ۵۴۳
نوخاسته، ۷۳۴
نور(سوره)، ۱۲
نورالله (استاد آشپز)، ۴۷۷، ۴۸۰، ۴۸۶
نـــوروز (عیـــد)، ۱۳۳، ۱۳۹، ۱۷۲-۱۷۳، ۱۷۹، ۲۰۲، ۲۵۸، ۲۷۷-۲۷۸، ۵۰۰، ۵۰۲، ۷۴۲، ۸۴۱، ۸۹۵، ۸۹۷-۸۹۹، ۹۰۲، ۹۰۴، ۹۰۹-۹۱۰، ۱۰۲۱-۱۰۲۲
نوروز پیروز / حاکم یک شبه (نمایش)، ۲۶۴
نوروز رومی (استاد آشپز)، ۴۷۸
نوروزخوانی، ۸۹۵-۸۹۹
نوروزشکن یا قهرمان میرزا دلسوز، ۹۹
نوری، شیخ فضل‌الله، ۱۱۸
نوز، مسیو ژوزف، ۹۸
نوش‌آباد کاشان، ۹۱۷
نوش‌آفرین، ۸۴۶
نوشیروان ایلخانی، ۱۰، ۱۳
نوکاشت صومعه‌سرا، ۸۹۸
نولدکه، ۷۶۵
نویدی شیرازی، ۳۶۲
نهاوند، ۳۴۰
نهر تیری، ۵۵۸
نهضت «نان‌خواهی»، (در همدان)، ۱۱۷
نی، ۵۹۱، ۶۰۶
نیال، ۷۶۸-۷۶۹
نیبور، کارستن، ۲۲۲، ۹۲۲
نیرنگستان، ۷۱۰
نیس، ۴۸
نیشابور، ۹، ۳۲، ۳۵۷، ۳۵۹، ۵۴۴، ۵۷۲، ۵۸۵، ۷۷۹، ۷۸۱، ۸۲۷، ۸۶۷
نیندوره (مجله)،۱۰۱۴
نئاندرتال، انسان‌ها، ۴۳۷، ۴۵۶
واتسن، ۲۲۹
واثق، ۵۳۷، ۵۵۰
واژه‌نامهٔ فرگرد، ۳۴۰
واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی، ۸۵۸
واسط، ۵۳۱
واصفی، ۱۹۲، ۲۰۷، ۷۳۱، ۹۴۷
واعظ کاشفی، حسین، ۱۵۱-۱۵۳، ۱۵۵، ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۸۸-۱۹۰، ۱۹۳، ۱۹۶-۱۹۷، ۲۰۶-۲۱۱، ۷۳۲، ۷۴۱-۷۴۲، ۸۵۶، ۸۶۸، ۹۳۳
واقعات اتفاقیه روزگار، ۳۱۴
والریانوس، ۸۳۳
والشمس (سوره)، ۹۱۷
وان گخ، ۲۲۲
الوان نعمت، ۴۹۹
وان یکاد، ۷۰۴، ۷۰۸
وایت، لسلی، ۴۲۱
وثوق‌الدوله، ۹۲، ۱۰۷
وحیدیان کامیار، ۸۸۷
ودا، ۸۲۴، ۸۳۱
ورامین، ۳۴۶-۳۴۷
وراوینی، ۸۴۵
وردانه، ۳۴۶
ورزش باستانی، ۷۳۶، ۷۶۲
ورزشخانه، ۱۹۰
ورشو، ۴۸
وزارت انطباعات، ۵۸

وزارت خارجه، ۵۸، ۸۳، ۹۸
وزارت دارایی، ۹۹
وزارت دربار، ۷۹
وزارت طرق و شوارع، ۱۰۵
وزارت عدلیه، ۹۲
وزارت غلامان شاهی، ۱۸۶
وزارت مالیه، ۵۸، ۹۷
وزارت معارف و دادگستری، ۸۳
وزارتخانهٔ فرهنگ، ۳۴۸
وزارت‌کشاورزی، ۳۴۸
وزارت‌کشور، ۳۴۸
وزه‌چشمی، ۲۱۸
وزیر خان لنکران، ۸۸
وزیرپوش، ۲۶۱
وسیلةالنجاة، ۴۷۵
وصلت‌های گوناگون، ۹۹، ۱۰۴-۱۰۵
وطن (سینما)،۳۱۷
وعدهٔ زردشت یا روح سلحشوری ایرانیان، ۱۰۵
وفای زن، ۱۰۵
وکیلی، علی، ۳۱۷
وکیلیان، سید احمد، ۹۷۵
ولایات ثلاث، ۸۶
ولسکایا، کراسنو، ۹۰۸
ولنگارخان، ۱۱۰
ولید بن یزید، ۵۲۵-۵۲۶
ولی‌محمد خان پادشاه ازبک، ۱۸۲
وندیداد، ۳۴۰-۳۴۱، ۸۳۱، ۶۸۴
ونیز، ۱۳۸، ۱۶۲، ۲۰۱، ۲۱۰، ۵۹۶، ۶۱۰
وهسودان بن محمد، ۶-۷
ویرجینیا، نشر دانشگاهی، ۵۰۰
ویس و رامین، ۸۴۵
ویس، ۳۳۹-۳۴۳، ۳۹۹
ویسبد، ۳۴۱، ۳۴۳
ویسبدان، ۳۴۳
ویسپتی، ۳۴۱
ویسهوفر، ۳۷۷
ویل دورانت، ۴۴۲
ویلس، چارلز جیمز، ۲۳۳
وین، ۴۸، ۵۸
ویو به به ــ کوچول موچول، ۶۹
هاجر دلاله، ۸۰۱
هاجر، ۸۹۸
هادی (ع)، ۱۴
هادیان طبایی زواره، جمال، ۹۵۳
هارون‌الرشید (نمایش)، ۲۶۳
هارون‌الرشید، ۵، ۲۰۳، ۵۳۲، ۵۳۴ -۵۳۶، ۵۴۱
هاشم بن بشیر، ۴۷۷
هاشم‌زاده، ۹۳۹
هالو هیبض (افسانه)، ۸۲۵
هاناوی، ویلیام، ۷۵۹-۷۶۱
هانس پینه‌دوز، نمایش، ۲۵۹
هبله‌رودی، ۹۵۲
هخامنشیان، ۲۱۷، ۳۴۱-۳۴۳، ۳۷۶-۳۷۷، ۳۹۱، ۳۹۷، ۳۹۹-۴۰۰، ۸۶۹
هدایت، صادق، ۱۰۲، ۹۰۳
هدهدخان، ۱۱۰
هدیةالعشاق، ۹۶۸
هرات، ۲۱۴، ۲۱۹، ۳۴۲، ۳۵۹-۳۶۰، ۵۹۵، ۷۳۱، ۷۹۰، ۷۹۷، ۱۰۱۹
هرمز، ۵۹۶، ۶۱۰
هرمزگان، ۹۲۱، ۹۶۶
هرودت، ۸۹۰
هروی، شیخ حسن، ۱۰۳
هریسه فروشی، ۴۶۸
هزار افسان، ۲۱۲
هزار و یک شب، ۳۸، ۲۱۲، ۲۷۱
هزاره‌ها، ۱۰۱۴
هسکین، ۱۰۱۴
هشام، ۵۲۵، ۵۵۷
هشترخان، ۵۹۶
هشترود آذربایجان، ۱۰۲
هشته‌بند (واحدهای زراعی)، ۳۳۱

هفت پیکر، ۱۵۶، ۸۵۰
هلال خصیب/ هلال بارور، ماهورها، ۴۳۷
هلشتاین، ۱۵۸، ۱۸۴
هلند، ۴۸، ۲۲۱
هلیم، ۴۶۹-۴۷۰
همای چهرآزاد، شعر، ۸۷۰
همایون (از مایه‌های موسیقی)، ۲۴۵
همایونی، صادق، ۹۲۲، ۹۲۵-۹۲۶، ۹۶۷، ۹۶۹
همایی، جلال‌الدین، ۴۸۸
همجنس‌بازی، ۷۴۰
همدان، ۳۳-۳۵، ۷۹، ۱۰۷، ۱۱۵-۱۱۸، ۳۱۷، ۵۵۹، ۶۸۶، ۹۱۲، ۹۲۹، ۹۳۳
هملین، زاموئل، ۹۲۲
هندواروپایی، اقوام، ۴۳۵
هندوان، ۴۴۶
هندوستان، ۷، ۱۸-۱۹، ۴۸، ۷۲، ۱۱۱، ۱۷۱، ۲۶۷، ۳۰۷، ۳۵۶، ۳۵۸، ۳۶۰، ۴۴۵، ۴۴۷، ۴۵۲، ۴۸۷، ۴۹۷، ۴۹۹، ۵۰۳، ۵۴۲، ۵۸۵، ۵۹۶، ۶۱۰، ۷۳۵، ۷۶۹، ۸۲۷، ۸۳۱، ۸۳۷، ۹۲۱، ۹۵۱-۹۵۲، ۹۵۷، ۹۷۲
هندوکش، ۴۳۶
هندی (قوم)،۷۸۹
هندی، آشپزی، ۴۴۶-۴۴۷، ۴۹۹
هندی، ادویه، ۴۴۷، ۴۵۲
هندی، پزشکی، ۶۸۵
هندی، خط و زبان، ۷
هندی، رقص، ۱۸۳- ۱۸۴
هندی، موسیقی‌دان‌ها، ۱۸۴
هنرآشپزی، ۴۹۴
هنرآشپزی در گیلان، ۴۹۸
هنرستان دختران، ۴۹۳
هنری، رضا، ۶۹
هنکن، موریس، ۶۹
هنینگ، ۸۷۰
هورالعظیم، ۸۳۶، ۸۴۰
هوشنگ، ۴۳۶، ۸۶۵
هولاردهند (نمایش)، ۲۶۴
هولاگو، ۹-۱۰، ۱۳۴
هومر، ۸۳۴، ۸۶۴،
هی سیر تیسن، ۳۴۲
هیرمند، ۷۷۱
هیروگلیف، ۸۳۰
هیواد (روزنامه)، ۱۰۱۴
الههٔ گل، ۱۷۴
یاتوغن (آلت موسیقی)، ۵۹۱
یادگار زریران، ۲۱۲، ۸۶۹، ۹۲۰
یارسان /اهل حق، فرقه، ۴۰۸
یارشاطر، ۹۲۰، ۹۲۶
یاری (تذهیب‌کار)، ۳۶-۳۷
یاسوج، ۸۶۰، ۹۴۴
یاشار کمال، ۹۴۰
یاقوت حموی، ۳۲، ۱۳۵، ۳۴۱، ۶۸۶
یاقوت مستعصمی، ۱۰، ۳۴
یپرم خان، ۶۱
یحیای خوشبین، ۱۰۱۴
یحیای نبی، ۱۷۶
یحیی جمالی صوفی، ۳۵
یخنی، ۴۶۹
یرماکوف، دمیتری، ۳۱۰
یزد، ۸۶-۸۷، ۵۵۸، ۵۹۶، ۶۱۰، ۹۱۷
یزدی، شرف‌الدین علی، ۱۹۸
یزگرد سوم ساسانی، ۲، ۳۸۲
یزگردی جدید (سکه)، ۲
یزید بن عمر علی، ۴
یزید بن معاویه، ۱۳۵، ۱۴۳، ۲۳۷، ۲۷۵
یزید بن مفرغ، ترانه، ۸۷۰
یس (سوره)، ۶۹۴
یسنا، ۳۴۰، ۸۳۱، ۸۶۹
یشت‌ها، ۸۶۹، ۸۹۰
یعقوب (ع)، ۲۳۱، ۲۴۲
یعقوب آق‌قویونلو، ۱۶
یعقوب لیث، ۵۴۲-۵۴۳، ۷۲۷، ۷۵۹، ۷۶۵-۷۶۶،

۷۷۹-۷۸۰، ۷۹۵، ۷۹۸، ۸۰۳، ۸۱۰، ۸۷۴
یغما (مجله)، ۸۷۱
یغناب، ۹۰۱
یغنابی (زبان)، ۹۰۱
یلدا (جشن)، ۵۰۲، ۸۴۱
یمن، ۴۷۸، ۵۶۱، ۵۲۴، ۸۳۷
یمیشچی‌باشی، ۴۵۹
یمیش‌خانه، ۴۵۹
یمین، محمدحسین، ۱۰۲۷-۱۰۲۸
یوزباشی، ۸۶۰
یوسف خان ریشارد، مؤدب‌الملک، ۹۸
یوسف نویان، ۱۵
یوسف و برادرانش (داستان)، ۲۳۱، ۲۳۵-۲۳۶، ۲۴۲
یوسف و زلیخا (نمایش)، ۲۶۳ ، ۹۶۳
یوسف، ۸۹۸
یوسفی ترکش‌دوز نقطوی، ۱۸۰، ۲۸۱
یوسفی، غلامحسین، ۸۷۸
یونان، ۴۳۷، ۴۹۷، ۹۴۵
یونان، اسطوره‌ها، ۸۳۴
یونان، تمدن، ۸۳۱
یونان، سفیر، ۲۲۲
یونانی (زبان)، ۸۶۴
یونانی، پزشکی، ۶۸۵
یونانی، تئاتر، ۲۲۶، ۲۳۱
یونانی، فیلسوفان، ۸۶۴
یونس خان اردبیلی، ۹۵
یهودی (لهجه)،۲۶۳
یهودی، قابله‌ها، ۶۹۳
یهودیان، ۳۷۸، ۴۴۷، ۶۸۵

The Centre for the Great Islamic Encyclopaedia

The Centre for the Great Islamic Encyclopaedia (CGIE) is an academic research institute set up in Tehran, Esfand 1362/ March 1984 with a view to producing several encyclopaedias: Islamic, general as well as specialized.

First Published
Tehran, 2014

Address: The Centre for the Great Islamic Encyclopaedia,
Kashanak, Niyavaran, Tehran.
P. O. Box: 19575/197.
Tel: 0098 21 22297626 . Fax: 0098 21 22297663.
E-mail: centre@cgie.org.ir
www.cgie.org.ir

TEHRAN, 2014

THE COMPREHENSIVE HISTORY OF IRAN

VOLUME XIX

Director & General Editor

Kazem Musavi Bojnurdi

Editor-in-chief
(Islamic Period)

Sadegh Sajjadi

THE CENTRE FOR THE GREAT ISLAMIC ENCYCLOPAEDIA

CENTRE FOR IRANIAN AND ISLAMIC STUDIES

THE COMPREHENSIVE HISTORY OF IRAN

VOLUME XIX