مُجوّزِ مَجوز

آثار نظریهٔ استعمال در شرح مثنوی شریف بدیع الزمان فروزانفر

فرزاد اقبال*

در محافل دانشگاهی، اغلب داستان آن دانشجوی نگون‌بخت ادبیات را شنیده‌ایم که در اعتراض به نمره‌ای که استاد بی‌بدیل، بدیع‌الزمان فروزانفر، به او داده بود، مدّعیانه داد خواسته که «استاد! به چه مَجوزی این نمره را به من داده‌اید؟» و استاد هم با خونسردی فرموده بودند: «به همین مَجوز».

ایراد استاد فروزانفر به آن دانشجو، که در قالب تعریض بیان فرموده‌اند، با آنچه امروزه «نظریهٔ استعمال» (Usage) نامیده می‌شود، بی‌ارتباط نیست؛ نظریه‌ای که برای هر واژه و عبارتی، تنها و تنها یک کاربرد صحیح و مناسب می‌شناسد که بخش عمده‌ای از رسالت ادبی یک دانشجو و حتی یک استاد ادبیات فارسی، حفظ و رعایت این کاربرد صحیح است. ظهور نظریهٔ استعمال در هر زبانی را از یک سو می‌توان در تدوین لغتنامه‌هایی مشاهده کرد که می‌کوشند تا نحوهٔ تلفّظ صحیح و معنای حقیقی و مجازی واژگان را ثبت و ضبط کنند، و از سوی دیگر در نگارش کتب دستوری که نحو عبارات و جملات را در قالبی تجویزی آموزش می‌دهد. استعمال این نظریه در حوزهٔ شعر و شاعری نیز از دیرباز رایج بوده است؛ نمونهٔ آن در تاریخ ادبیات فارسی، لغتنامه‌هایی نظیر لغت فرس اسدی طوسی است، که بر اساس حروف قافیه تنظیم گردیده و همچنین توصیه‌هایی نظیر این عبارت نظامی سمرقندی: «و در روزگار جوانی بیست‌هزار بیت از اشعار متقدّمان یاد گیرد و ده‌هزار کلمه از آثار متأخران پیش چشم کند و پیوسته دواوین استادان همی‌خواند و یاد همی‌گیرد». اما دانشجوی داستان ما، که از نحوهٔ تلفظ واژهٔ «مجوّز» ظاهراً بی‌اطلاع بوده و زحمت ارجاع به لغتنامه را نیز به خود نداده است، از بدیِ بخت، در برابر استادی قرار گرفته بود که خود تجسّمی از باور به نظریهٔ استعمال است. در احوال استاد بدیع‌الزمان فروزانفر شنیده‌ایم که

ایشان «قاموس متحرّک» بوده‌اند و از معدود کسانی که کتاب لغت را نه از جهت رفع نیاز، بلکه به صورت مستمر مطالعه می‌فرمودند. شاید از جهت همین تتبّعات در کتب لغت بود که دربارهٔ سبک اشعارِ به‌جامانده از وی می‌خوانیم: «اشعارش از حیث فصاحت و طنطنه، بسیار غرّاست» (کیهان فرهنگی (سال سوم؛ اردیبهشت ماه ۶۵؛ شماره‌ی ۲): ص ۱۹). از این رو، حتی اگر در انتساب داستان مذکور به استاد فروزانفر هم اطمینان نداشته باشیم، شک نمی‌توان کرد که ایشان از معتقدان کوشا و پرتلاش در راه تحقّق این نظریهٔ ادبی بودند.

اما اعتقاد به نظریهٔ استعمال، خواه ناخواه تبعاتی به دنبال دارد که هر معتقدی باید بدان گردن نهد؛ نخست آنکه اعتقاد به این نظریه، ما را از درک و توجیه تحوّل زبان ناتوان می‌سازد و چه بسا نسبت به هر بدعتی که در این حوزه ایجاد گردد، به دیدهٔ انکار نگریسته شود. از سوی دیگر، این نظریه با ماهیّت محافظه‌کارانهٔ خود، غالباً اوج خلاقیت ادبی را در آثار گذشتگان می‌جوید و آیندگان را به تبعیّت از سنّت فرا می‌خواند. در چنین توصیه‌هایی، غالباً توجه نمی‌شود که ملاکِ معیار قرار گرفتن آثار پیشینیان ـ پیشینیانی که با تعابیری نظیر «بهترین و بزرگ‌ترین نویسندگان و گویندگان» از ایشان یاد می‌شود ـ بیش از آنچه که تصور می‌رود، سلیقه‌ای و کمتر از آنچه که انتظار می‌رود، قابل دفاع است. معلوم نیست چنین نظراتی در دفاع از امثال این بیت نظامی چه خواهند گفت:

مـرا کار با نـغـز گـفـتـاری است
همه کار من خود غلط‌کاری است

چرا که طبق این نظر، هرگونه انحراف از هنجار، یا به قول نظامی، هر گونه غلط‌کاری، گناهی نابخشودنی است. در این مقاله تبعات این رویکرد در شرح مثنوی شریف استاد فروزانفر، با ذکر چند مثال بررسی می‌شود؛ با این پیش‌فرض که این هنجارگرایی در شرح متنی که پیش و بیش از هر چیز، شعر است – شعری که از جهت صوری، چیزی جز فاصله گرفتن از هنجار نیست – آثاری قابل ملاحظه در بر خواهد داشت.

می‌توان بحث را از استقلال کلمات آغاز کرد. الفاظ در نظریهٔ استعمال، از جهت لفظی و معنایی میل به استقلال دارند. در این میل، آنچه بیش از همه نادیده انگاشته می‌شود، خاصیتِ درهم‌پویایی و تأثیرات متقابل کلمات در جهت تحقّق معنی آنهاست و این از بزرگ‌ترین عیوب نظریهٔ استعمال است.

به طور کلّی، نگاه نظریهٔ استعمال به زبان بر اساس قیاس زبان به کاشیکاری است و تصورش از ترکیب الفاظ، در کنار هم قرار دادن قطعات کاشی که شکل و رنگ ثابتی دارند. تأویل در این منظر، چیزی نخواهد بود جز تجزیهٔ این قطعات از هم. در شرح مثنوی شریف هم آنچه به فور در تحلیل ابیات مثنوی می‌توان دید، شرح معنی واژگان و توضیح اصطلاحات و کنایاتی است که غالباً دلالتی معیّن و مشخص دارند، اما تجزیه ترکیبات که مایهٔ اصلی هنروری هر شاعر است کمتر مورد توجه قرار گرفته است. در نمونه‌های اندکی از توضیح ترکیبات نیز، استاد فروزانفر بیشتر ترجیح داده‌اند به توضیح محتوایی آن از طریق ذکر شواهد بسنده نمایند تا تحلیل زبانی و توضیح صنایع ادبی؛ و این در حالی است که در زبان شعر، چه بسا دو واژه با حداکثر فاصله نیز در معنایابی یکدیگر دخیل باشند؛ تا چه رسد به دو واژه در یک ترکیب. به این نمونه توجه کنیم:

اسبِ خود را یاوه داند از ستیز
می‌دواند اسبِ خود در راه، تیز
اسبِ خود را یاوه داند آن جواد
و اسب خود او را کشان کرده چو باد
در فغان و جست‌وجو آن خیره‌سر
هر طرف پرسان و جویان، در به در
کآن که دزدید اسب ما را، کو و کیست؟
اینکه زیر ران توست ای خواجه، چیست؟
آری این اسب است، لیک این اسب کو؟
با خود آ ای شهسوار اسب‌جو

استاد فروزانفر از معدود شارحانی است که در ذکر معنی واژهٔ «جواد» در بیت دوم، به معنای ایهامی آن – با توجه به تناسب آن با واژگان «اسب» و «سوار» – نیز اشاره فرموده‌اند: «جواد: بخشنده و اسب خوب. بیت دوم تلمیح و اشاره‌ای به معنی دوم نیز دارد» (فروزانفر، ۱۳۷۹: ۴۲۷)؛ اشاره‌ای که شاید برخی از شارحان به جهت بی‌فایده بودن، از ذکر آن خودداری نموده‌اند؛ اما استاد نیز فایده‌ای برای ذکر این تلمیح نیافته‌اند و همانند غالب شارحان، تقابل معنایی اسب و جواد را در شرح بیت آخر لحاظ نفرموده‌اند، که خود موجب ابقای ابهام در این بیت گردیده است. ربط ساده‌ای است که اسب دوم در مصراع «آری این اسب است، لیک این اسب کو» را تعریضی به همین جواد بدانیم؛ بدین معنی که اسب پیداست، اما مشکل اینجاست که این شخصِ اسب صفتِ [جواد] نادان خود را گم کرده است.

از روش‌های حفظ استقلال کلمات در یک متن، جایگیر کردن هر واژه در یک بافت فرضی است. می‌دانیم که هیچ کلمهٔ کاملاً جداشده‌ای دارای معنی نخواهد بود؛ لذا فرایند جداسازی کلمات غالباً با استفاده از

یک زمینهٔ معیار فرضی میسّر می‌گردد. این زمینهٔ معیار فرضی در شرح مثنوی شریف، همان بافت عرفانی است که استاد فروزانفر کوشیده‌اند با ارجاع واژگان ابیات به آن، به یک تفسیر از مثنوی دست یابند. شارح محترم با پیش‌فرض قرار دادن یک بافت برون‌متنی عرفانی، هر واژه را با بردن در آن بافت، به تعریفی معیّن و مشخص دلالت می‌دهند؛ و این یعنی حرکت زبان از کارکرد ادبی به سمت کارکرد شبه‌علمی. این اقدام، اگرچه منجر به ایجاد چارچوبی جهت ارجاع مکرّر متن می‌گردد که در صورت توفیق، شرحی کم و بیش منسجم و یکدست را نتیجه خواهد داد، اما نباید فراموش کرد که این رویکرد نتایجی حداقلی در بر خواهد داشت و روال شرح را از حوزهٔ شعر به مباحثی برون‌شعری سوق خواهد داد. جهت تبیین تبعات این دیدگاه حداقلی، به این بیت و شرح استاد فروزانفر از آن دقت کنیم:

بند بگسل، باش آزاد ای پسر
چند باشی بند سیم و بند زر؟

ابتدا از این بیت، توجه استاد به واژهٔ «آزاد» جلب می‌شود: «آزادی و حرّیّت نزد صوفیان مقامی عزیز است و عبارت است از آنکه: «بنده بدل تحت بندگی هیچ چیز نشود از مخلوقات؛ نه از آنچه اندر دنیاست و نه آنچه در آخرت است؛ دنیا را و هوا و آرزوی و خواست و حاجت و حظّ را اندرو هیچ نصیب نباشد» (فروزانفر، ۱۳۷۹: ص ۲۵). این نقل‌قول استاد از ترجمهٔ رسالهٔ قشریه، همان بافت فرضی معیار است که با جایگیر شدن واژه در آن، از بیت جدا می‌شود و قابلیت سیّالیت خود را از دست می‌دهد. از این به بعد، آنچه مورد شرح و تحلیل قرار می‌گیرد، نه خود بیت، بلکه همین بافت عرفانی است: «پس بدین معنی، کمال اخلاص و محض عبودیت است نسبت به حق تعالی و شامل حقوق و وظایف نمی‌شود؛ ولی بعضی از صوفیه که ایشان را اباحتی و اباحیّه نامیده‌اند، معتقدند که آدمی به جایی می‌رسد که می‌تواند از رقیّت تکلیف و احکام شرعی نیز آزاد گردد و حقیقت حرّیّت نزد ایشان، آزادی است از هرچه انسان را به خود محدود کند؛ خواه هوی و آرزو و خواه قیود شرعی و اجتماعی» (همان). استاد پس از بیان نظر اباحیّه، توضیحی مبسوط از عقیدهٔ محیی‌الدین نیز به دست می‌دهد، با این نتیجه که «حریّت از جنس تخلّق نتواند بود» (همان: ۲۶). سپس به نظر مولانا می‌پردازند که «چون دلبستگی بالذّات اقتضای محدودیت نظر و همّت می‌کند نسبت بچیزی که بدان دل بسته باشند، و این محدودیت مستلزم توقف است که در سلک مولانا نوعی از مردن شناخته می‌شود و او ما را به زندگی جاوید می‌خواند، پس تا وقتی که رشته‌های اوهام و تلقینات و عادات و مواریث از هم نگسلد، آدمی به نعمت آزادی حقیقی، که مرتبهٔ کمال انسانی است، واصل نمی‌گردد و شخصیت واقعی وی جلوه‌گر نمی‌شود و به زندگی جاوید دسترس پیدا نمی کند ...» (همان) و به قول استاد، مصراع اول ناظر بدین معنی است. در توجیه مصراع دوم و ارتباط آن با مصراع اول نیز بیان می‌فرمایند که «بدیهی است که چون مرد صاحب همّت بدین گونه آزادی رسد که پای بر سر کونین نهد و آستین بی‌نیازی بر جهان و جهانیان افشاند و دنیی و آخرت در چشم آخربین او به جوی نسنجد، آنگاه سیم و زر که قیمت واقعی ندارد و ارزش ساختگی و زادهٔ ضرورتِ داد و ستدِ بازار دنیاست، آن سنگ و هنگ نخواهد داشت که در بند آنها بماند و بندهٔ آنها شود» (همان: ص ۲۷) و ما توجه داریم که این پای بر سر کونین نهادن و آستین بی‌نیازی بر جهان و جهانیان افشاندن، که مقدمه‌ای جهت نتیجهٔ بدیهی استاد در توضیح مصراع دوم قرار گرفته، نه منتج از مصراع نخست

اعتقاد به نظریهٔ استعمال، خواه ناخواه تبعاتی به دنبال دارد که هر معتقدی باید بدان گردن نهد؛ نخست آنکه اعتقاد به این نظریه، ما را از درک و توجیه تحوّل زبان ناتوان می‌سازد و چه بسا نسبت به هر بدعتی که در این حوزه ایجاد گردد، به دیدهٔ انکار نگریسته شود. از سوی دیگر، این نظریه با ماهیّت محافظه‌کارانهٔ خود، غالباً اوج خلاقیت ادبی را در آثار گذشتگان می‌جوید و آیندگان را به تبعیّت از سنّت فرا می‌خواند

و مرتبط با آن، بلکه منتج از بافت عرفانی ایشان است و این توضیحات هرچه می‌تواند باشد جز تحلیل خود شعر.

اگر ما بخواهیم همین واژهٔ «آزاد» را با اعتقاد به استعداد بالقوّهٔ کلمات و قابلیت سیّالیت واژه در شعر، بر اساس قاعدهٔ «درهم‌پویایی» معنا کنیم، ابتدا باید توجه داشت که واژهٔ «آزاد» به خودیِ خود معنایی ندارد و معنای آن هرچه باشد، در پیوند با اجزای دیگر بیت مشخص خواهد شد. از میان اجزاء بیت، عبارت «بند بگسل» مواجه با یک ابهام است و آن اینکه کدام بند؟ ضرورت پیوستگی دو مصراع ایجاب می‌کند این ابهام را از طریق تمامیت بیت توجیه کنیم و جواب دهیم: بند سیم و زر را؛ نکتهٔ ساده‌ای که اغلب به جهت قوّت پیش‌فرض‌هایمان از دیدن آن عاجزیم.

اگر پیام شعری را بر اساس بافت خود بیت، همین گسستن بند سیم و زر و آزاد بودن از آن در نظر بگیریم، نه تنها موجب حفظ انسجام ظاهری بیت شده‌ایم، بلکه شاهد ظهور تقابل و تضادی در بُعد باطنی شعر خواهیم بود که مایهٔ شاعرانهٔ آن را نشانمان خواهد داد: غالباً این زر و سیم است که در بند آدمی است، نه بالعکس. اما مولانا پنهانی تعریض می‌زند که این سیم و زر نیست که در بند توست؛ بلکه این تویی که در بند سیم و زری؛ و همین ایهامِ «در بند بودن» را سعدی نیز در بوستان، در توصیف لئامت مردی به کار برده است:

شب و روز در بند زر بود و سیم
زر و سیـم در بنـــد مـرد لئـیـم

ویژگی دیگر نظریهٔ استعمال آن است که معطوف به ابهام‌زدایی از متن است و این ابهام‌زدایی غالباً با تسلط یک گفتمان و حذف سایر گفتمان‌ها محقّق می‌گردد. در شرحی که مبتنی بر این نظریه از مثنوی نگاشته شود، انتظار نمی‌رود که شروح دیگر شارحان مثنوی چندان در معنایابی یا معنادهی مؤثر باشد؛ زیرا یک بیت، یک معنی بیشتر نخواهد داشت؛ معنایی که با حذف قرائت‌های رقیب، می‌کوشد مخاطب را اقناع کند. پس عجیب نیست اگر چنین شرحی نوشتارمحور باشد تا کلام‌محور. در متن مثنوی مولانا، یک نسخه ـ که غالباً با عناوینی چون معتبر، صحیح و متقدّم آن را ارج می‌نهیم ـ نمادی از نوشتار است؛ اما اختلاف نسخ ـ که غالباً سعی در حذف یا تعدیل آن داریم ـ حاکی از جریان آوا، یا بهتر است بگوییم محوریت قرائت است؛ چرا که اختلاف نسخ در نتیجهٔ قرائات گوناگون ایجاد می‌گردد و اگر کاتبان در طول تاریخ تنها به کتابت متن اصلی می‌پرداختند – دقیقاً مانند کاری که امروزه یک دستگاه کپی انجام می‌دهد – ممکن بود ما اکنون متنی مبهم از مثنوی در دست داشته باشیم؛ اما هرگز با اختلاف متون مثنوی مواجه نبودیم. اما شارح مثنوی شریف در برابر اختلاف نسخ مثنوی، با توجه به اعتقاد درونی‌اش به نظریهٔ استعمال، چگونه برخورد می‌کند؟ یادداشت استاد در مقدمهٔ جزو نخست دفتر اول، روشنگر این پرسش است: «چون در آغاز کار، چاپ مشهور علاءالدوله را در دسترس داشتم، مشکلات بسیار می‌یافتم که حلّ آن برایم سخت دشوار می‌افتاد؛ زیرا طبع مذکور، با وجود مزایایی که بر اکثر چاپ‌های ایران و هند دارد و مطابق گفتهٔ مصحّح، مبتنی بر نسخه‌ای بسیار کهن از مثنوی است، اغلاط و تصحیف فراوان و اشعار اضافی که صوفیان و یا خوانندگان دیگر از پیش خود افزوده‌اند، در آن راه یافته است و این همه موجب دشواری فهم و پریشانی خاطر خواننده تواند بود؛ به‌خصوص از جهت کلمات و لغات نادر که تغییر یافته و یا دچار تصحیف گردیده و نیز ابیات دخیل که گاهی رشتهٔ مطلب را از هم گسیخته است. از این رو، در هزار و سیصد و بیست و یک هجری شمسی، این نسخه را با مثنوی خطّی به تصحیح عبداللّطیف عبّاسی که در دو نوبت مثنوی شریف را از روی هشتاد نسخه – به گفتهٔ خود – تصحیح کرده است، مقابله کردم و باز

نظریهٔ استعمال در برخورد با نسخ گوناگون یک متن واحد، همان روشی را پیش می‌گیرد که با معانی و تلفّظات گوناگون یک واژه. همان گونه که یک واژه فقط باید یک کارکرد حقیقی و اصلی داشته باشد، هر متن نیز فقط یک نسخهٔ حقیقی و اصلی دارد. باقی الفاظ و نسخ، مجازی‌اند و در درجهٔ دوم اولویّت

همچنان که باید، گرهی از کار گشوده نگشت. سپس نسخهٔ چاپ لیدن را که به اهتمام استاد فقید و گرانمایه، رینولد الین نیکلسون، از محقّقین بزرگ، به طبع رسیده است، با چاپ نسخهٔ علاءالدوله برابر فرو خواندم و مواد اختلاف را در حاشیه قید کردم و بدین نتیجه رسیدم که بهترین چاپ، همان طبع لیدن است، که با رعایت کمال دقت و امانت، از روی نسخه‌های قدیم چاپ شده و کوششی که پیش‌تر در مقابله کرده بودم، چندان سودمند نبوده است» (فروزانفر، ۱۳۷۹: یک – دو).

می‌بینیم که نظریهٔ استعمال در برخورد با نسخ گوناگون یک متن واحد، همان روشی را پیش می‌گیرد که با معانی و تلفّظات گوناگون یک واژه. همان گونه که یک واژه فقط باید یک کارکرد حقیقی و اصلی داشته باشد، هر متن نیز فقط یک نسخهٔ حقیقی و اصلی دارد. باقی الفاظ و نسخ، مجازی‌اند و در درجهٔ دوم اولویّت، که اغلب اوقات «چندان سودمند نبوده است»؛ اما باید متذکر شد که آنچه «اغلاط و تصحیف» خوانده می‌شود، در نظریه‌ای که معطوف به اصول استعمال مطلوب، یعنی صحّت، دقّت، تناسب و رسایی باشد، ممکن است غیر سودمند و حتی مضر باشد؛ ولی در نظریه‌ای که معطوف به ابهام است و زبان ادبی را ذاتاً زبانی مبهم می‌داند، «اغلاط و تصحیف فراوان»، خود دلالت به همین ابهام دارند؛ زیرا خود معلول ابهامند، و «اشعار اضافی، که صوفیان و یا خوانندگان دیگر از پیش خود افزوده‌اند» نیز جهت توضیح همین ابهامات ایجاد شده‌اند، که بررسی آن در فهم بهتر متن اصلی اهمیت خواهد داشت. در نظریه‌ای که معطوف به ابهام ـ نه ابهام‌زدایی ـ است، اختلاف قرائات که جای خود دارد، حتی ساده‌ترین اختلاف شارحان در شرح یک متن واحد نیز می‌تواند مفید معنا باشد. به این ابیات از نخستین داستان مثنوی دقت کنیم:

هرچه کردند از علاج و از دوا
گشت رنج افزون و حاجت ناروا
آن کنیزک از مرض چون موی شد
چشم شه از اشکِ خون چون جوی شد
از قضا سرکنگبین صفرا فزود
روغن بادام خشکی می‌نمود
از هلیله قبض شد، اطلاق رفت
آب آتش را مدد شد همچو نفت

جست‌وجو در اقوالی که مصراع «گشت رنج افزون و حاجت ناروا» را شرح داده است، نشانمان می‌دهد که غالب شارحان در نسبت دادن رنج به کنیزک متّفقند؛ اما عده‌ای از ایشان ناروایی حاجت را به شاه نسبت داده‌اند (ر.ک: زمانی، ۱۳۸۵: ۷۴) و عده‌ای دیگر به طبیبان (ر.ک: حلبی، ۱۳۸۵: ۱۳۷). از این جست‌وجو نکته‌ای درخواهیم یافت: ابهامی ناشی از حذف در مصراع مذکور وجود دارد که موجب اختلاف قول شارحان گردیده است؛ ابهامی که هیچ یک بدان توجه نداشته‌اند. ما با توجه به همین ابهام و برجسته ساختن آن، می‌توانیم نسبت سوم مغفول شارحان را هم طرح کنیم، که اتفاقاً ساختار مصراع را یکدست می‌کند؛ یعنی همان انتساب ناروایی حاجت به کنیزک. در این تعبیر، عبارت «حاجت ناروا» ماهیّت ابهامی خود را در شعر بازمی‌یابد: روایی حاجت یا اصطلاحاً قضای حاجت، سوای معنی ظاهری خود، کنایه از تخلیه و دفع فضولات معده است. پس مولانا در این ابیات به وجهی طنز طبیبان را به استهزاء گرفته است، که این عاجزان از روا و روان کردن حاجت شکم کنیزک نیز درماندند، تا چه رسد به روا کردن حاجت پادشاه.

کتابنامه

– آی. ا. ریچاردز، فلسفه بلاغت. ترجمهٔ دکتر علی محمدی آسیابادی. چاپ اول، تهران: قطره. (در جای جای این مقاله از این کتاب استفاده نموده‌ام).

– آذریزدی، مهدی (خرّمشاهی)، ۱۳۸۴، متن کامل و اصیل مثنوی معنوی. مولانا جلال‌الدین محمد بلخی. چاپ هشتم، تهران: پژوهش.

– حلبی، علی‌اصغر، ۱۳۸۵، شرح مثنوی، سرودهٔ جلال الدین محمد بلخی، معروف به رومی. چاپ اول، تهران: زوّار.

– زمانی، کریم، ۱۳۸۵، شرح جامع مثنوی معنوی (دفتر اول). [ویرایش ۲] چاپ هجدهم، تهران: اطلاعات.

– سعدی، شیخ مصلح‌الدین، ۱۳۷۲، گلستان سعدی. تصحیح محمدعلی فروغی. چاپ هشتم، تهران: ققنوس.

– فروزانفر، بدیع‌الزمان، ۱۳۷۹، شرح مثنوی شریف. جلدهای اول، دوم و سوم، چاپ نهم، تهران: زوّار.

– مجلهٔ کیهان فرهنگی. سال سوم (اردیبهشت ماه ۶۵ ـ شمارهٔ ۲) . مقالهٔ «استاد سیدطاهر هاشمی و چشم‌اندازی به فرهنگ کرد».