Cultural History Studies; Research Journal of Iranian Society of History
Vol. 15, No. 57, Autumn 2023, pp 151-180

arrative stories of the Sassanid era; Barbad's thirty derivative modes and the case study of Panjeh Kabk e Dari

Seyed Hossein Meisami[1]

Abstract

Narrative stories accompanied by music formed a part of the Sasanian court music repertoire. These stories were arranged in two scales, big and small, i.e. 360 melodies and 30 derivative modes, which were attributed to Barbad, the court musician of Khosrow Parviz. These names can be found in treatises left from the past, poems of poets such as Manochehri Damghani or in different cultures. This article emphasizes on Barbad's 30 derivative modes, especially the story of Panjeh Kabk e Dari/Rah e Ruh. The purpose of this research is to discover the stories and its practical motivation. The research approach is based on the description and analysis of content and the method of collecting library resources. The relationship between the titles of Panjeh Kabk e Dari and the Rah e Ruh is the most important question of this research. The names of the mentioned stories of the 30 derivative modes are sometimes not the same, and it seems that some of them had two or three similar names based on the content of the stories. The mistakes of the scribes regarding their number

1. Associate Professor at Music Department, Tehran University of Art, Tehran, Iran. meysami@art.ac.ir

Received: Jan 17, 2024 - Accepted: May 14, 2024

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

should not be neglected either. It seems that the origin of the story of Panjeh Kabk e Dari is Indian and is related to the story of Rah e Ruh / Rahat al-Arwah. The text of Rahat al-Arwah story has undergone many transformations in different centuries of the Islamic era. It is possible that the Arab translators have chosen the title of Rah e Ruh / Rahat al-Arwah for Panjeh Kabk e Dari, which refers to the wickedness of the ministers; The characters who are trying to prevent the main character of the story from gaining power and eliminate him, but they are not successful in this matter. This issue can be an interpretation of the victory of good over evil in the thinking of the dualism of Mazdayasna religion.

Keywords: thirty derivative modes, Barbod, Story, Panjeh Kabk e Dari, Rah e Ruh / Rahat al-Arwah

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مطالعات تاریخ فرهنگی؛ پژوهش‌نامه‌ی انجمن ایرانی تاریخ
فصلنامه علمی(مقاله پژوهشی)، سال پانزدهم، شماره‌ی پنجاه‌وهفتم، پاییز ۱۴۰۲، صص ۱۸۰-۱۵۱

داستان‌های روایی دوران ساسانی سی‌لحن باربد و مطالعهٔ موردی پنجهٔ کبک دری

سید حسین میثمی[۱]

چکیده

داستان‌های روایی که همراه با موسیقی بوده‌اند، بخشی از رپرتوار موسیقی دربار ساسانی را تشکیل می‌دادند. این داستان‌ها در دو مقیاس بزرگ و کوچک یعنی ۳۶۰ دستان و سی‌لحن تنظیم شده بودند که این ترتیب را به باربد، موسیقی‌پرداز دربار خسروپرویز نسبت داده‌اند. این نام‌ها را می‌توان در رساله‌های به‌جامانده از قدیم، سروده‌های شاعرانی چون منوچهری دامغانی یا در فرهنگ‌های مختلف بازیافت. این مقاله تأکید بر سی‌لحن باربد به‌ویژه داستان پنجهٔ کبک دری/ راح روح دارد. هدف از این تحقیق کشف داستان‌ها و انگیزهٔ کاربردی آن است. رویکرد تحقیق مبتنی بر توصیف و تحلیل محتوا و روش گردآوری منابع کتابخانه‌ای است. ارتباط عناوین داستانِ پنجهٔ کبک دری با راح روح مهم‌ترین سؤال این تحقیق است. اسامی روایت‌های مذکور از سی‌لحن، گاه یکسان نیست که به‌نظر می‌رسد براساس محتوای داستان‌ها، برخی از آن‌ها دو یا سه نام مشابه داشته‌اند. اشتباهات کاتبان در مورد تعداد آن‌ها را نیز نباید نادیده گرفت. به‌نظر می‌رسد منشأ اصل داستان پنجهٔ کبک دری هندی و با داستان راح روح/ *راحة‌الارواح* مرتبط است. متن داستان راحة‌الارواح در سده‌های مختلف دوران اسلامی دچار دگردیسی‌های فراوانی شده است. محتمل است که مترجمان عرب عنوان راح روح/ راحة‌الارواح را

---

۱. دانشیار گروه موسیقی دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران. meysami@art.ac.ir
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۲۷- تاریخ تأیید: ۱۴۰۳/۰۲/۲۵

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose

برای پنجهٔ کَبَک دری برگزیده باشند که به خباثت وزیران اشاره دارد؛ شخصیت‌هایی که در تلاش‌اند با دسیسه و نیرنگ مانع به قدرت‌رسیدن شخص محوری داستان شوند و او را حذف کنند که در این امر موفق نمی‌شوند. این موضوع می‌تواند تفسیری از پیروزی خیر بر شر در تفکر ثنویتِ دین مزدیسنا باشد.

واژه‌های کلیدی: سی‌لحن، باربد، داستان، پنجهٔ کبک دری، راح روح/ راحةالارواح.

۱. مقدمه

تمامی فرهنگ‌ها، داستان‌ها یا قصه‌های گوناگونی دارند که برای بیان آن از روش‌های مختلفی استفاده می‌کنند. معمولاً این داستان‌ها از راه شفاهی یا مکتوب منتقل می‌شوند. در دوران ساسانی داستان‌های روایی متعددی وجود داشت که خنیاگران آن‌ها را نقل می‌کردند؛ برخی از این داستان‌ها با خط پارتی یا پهلوی به‌نگارش درآمده بودند که در دوران اسلامی ازبین رفته‌اند؛ با این همه، ترجمه‌هایی از آن‌ها به زبان‌های مختلف وجود دارد. تفضلی بر این باور است که این داستان‌ها ـ حال چه اسطوره‌ای یا واقعی ـ در دوران ساسانی منشأ درون‌فرهنگی یا برون‌فرهنگی داشته‌اند(تفضلی، ۱۳۸٦ش: ۲۹۷). براساس نظر مسعودی: «ملوک عجم جز به آهنگ مطرب یا افسانه‌ای شیرین نمی‌خفتند»(مسعودی، ۲۵۳٦ش: ٦۲۰/۲)؛ با توجه به گفتهٔ مسعودی می‌توان استنباط کرد که کارگان (رپرتوار) اجرایی خنیاگران دربار ساسانی به دو بخش غیرروایی (آهنگ مطرب) و روایی (افسانه‌ای شیرین) تقسیم می‌شدند. گردیزی در شرح موسیقی‌پردازان دربار خسروپرویز از «... سرکس بربط‌زن، و شیرین و باربد و بهروز که چندین نوا و دستان خسروانی بنهادست ...»(گردیزی، ۱۳٦۳ش: ۹٦) نام می‌برد. در *مجمل‌التواریخ و القصص* ذکر شده است که بهروز سمرگو (داستان‌گو) خسروپرویز بود(نوادهٔ مهلب، ۱۳۷۸ش: ۷۵). اشاره‌های گوناگونی درمورد گسترش این داستان‌ها در این دوران وجود دارد؛ برای نمونه در شرح‌حال نَضر بن‌حارث، پسرخالهٔ پیامبر اکرم (ص) گفته می‌شود که وی در دوران خسروپرویز بربط‌نوازی، الحان فارسی و خنیاگری در حیره آموخت و با داستان‌های رستم‌واسفندیار، بهرام و خسروان ایران در فارس و حیره آشنا شد و در

بازگشت به مکه، آن‌ها را برای عربان نقل می‌کرد(ثبوت، ۱۳۸۹ش: ٦۲-٦۳). آگاهی‌های ما دربارهٔ داستان‌های روایی به سده‌های نخستین اسلامی بازمی‌گردد؛ این آگاهی‌ها برگرفته از منابع ادبی تاریخی، لغت‌نامه‌ها، سروده‌های شاعران و برخی از رساله‌های موسیقی است که بیشتر آن‌ها به منابع مرتبط با خراسان بزرگ پیوند دارند. ثعالبی نقل می‌کند که یزگرد هزار خنیاگر دراختیار داشت(ثعالبی، ۱۳۸٤ش: ۳۵۸)، مقدسی نیز آورده است که یزگرد پس از شکست از سپاه اسلام، هزار خنیاگر خویش را در هرات جای داد(مقدسی، ۱۳۷٤ش: ۹٦/۱ – ۹۷). کلثوم بن عمرو عتابی شاعر نقل می‌کند که از بار و اسباب یزگرد در مرو شاه‌جهان، مخزنی از کتاب‌های ادبی، علمی و تاریخی باقی‌مانده بود(نک. مقدمهٔ قویم، در کتاب سندبادنامه، سمرقندی ظهیری، ۱۳۳۳ش: ٤). باتوجه به حضور خنیاگران در هرات و کتاب‌های ادبی موجود در مخزن مرو شاه‌جهان، شاید بتوان حدس زد که چرا این‌گونه داستان‌ها و نام نواسازانی چون باربد، بامشاد در سروده‌های شاعران و فرهنگ‌نویسان خراسان بزرگ راه پیدا کرده است(منوچهری دامغانی، ۱۳۵٦ش؛ اسدی طوسی، ۱۳۱۹ش، معزّی نیشابوری، ۱۳۸۵ش؛ سنایی، ۱۳۸۰ش؛ سعد سلمان، ۱۳۷٤ش). یکی از این مجموعه‌ها *سی‌لحن باربد* است. *سی‌لحن باربد* و برخی از عناوین مرتبط با خنیاگران دربار ساسانی نمونه‌های مشخص این کارگان‌اند. برای مثال: «بلبل باغی به باغ، دوش نوایی بزد / خوبتر از باربد نغزتر از بامشاد // وقت سحرگه چکاو، خوش بزند در تَکاو[۱] / ساعتکی گنج گاو، ساعتکی گنج باد»(منوچهری دامغانی، ۱۳۵٦ش: ۱۹). «چو باده بودی بر دست من برآوردی / نوای باربد و گنج گاو و سبز بهار»(سعد سلمان، ۱۳۷٤ش: ۱۷۸). عنوان‌های دیگری نیز از داستان‌ها وجود دارند که با اطمینان کامل نمی‌توان آن‌ها را مربوط به دوران ساسانی دانست. این احتمال وجود دارد که براساس فرهنگ پساساسانی خلق شده باشند.

۲. روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله مبتنی بر تطبیق، توصیف و تحلیل محتوا و روش گردآوری

---

۱. تکاو: زمین آب کند و دورهٔ کوه و زمینی که در آن بعضی جاها آب ایستاده و بعضی جاها روان و بعضی جاها خشک و بعضی سبز باشد. تکاو پرده‌ای در موسیقی دانسته شده است(به نقل از انجمن آرا و آنندراج) که صحیح به نظر زیاد نمی‌آید.

منابع کتابخانه‌ای است. در روش کتابخانه‌ای به منابع ادبی، فرهنگ‌های لغت، منابع تاریخی و رساله‌های موسیقی در ارتباط با سی‌لحن باربد مراجعه شده است؛ در این نقل‌ها اختلاف‌هایی دربارهٔ تعداد، رسم‌الخط اسامی، اختلاف اسامی و نحوهٔ چیدمان اسامی وجود دارد. مهم‌ترین اختلاف در اسامی به «راح و روح» و «پنجهٔ کبک دری» برمی‌گردد. در این تحقیق تلاش می‌شود با مقایسهٔ عنوان داستان‌ها، توصیف و تحلیلی از موارد اختلافی و ابهامات پیرامون آن‌ها ارائه شود.

۳. پیشینهٔ تحقیق

در مورد پیشینهٔ تحقیق، دو مسیر متفاوت پژوهشی را می‌توان داشت. نخستین مورد به پژوهش‌های سی‌لحن باربد بازمی‌گردد. ابتدا بیشتر پژوهشگران به فهرست‌کردن این سی‌لحن پرداخته‌اند و شرحی درمورد برخی از داستان‌های آن‌ها آورده‌اند که دراین‌باره می‌توان این کتاب‌ها را نام برد: «*تاریخ موسیقی*» از محمدحسین قریب (۱۳۲۰)، «*پژوهشی کوتاه دربارهٔ استادان موسیقی ایران و الحان موسیقی ایرانی*» از داریوش صفوت (۱۳۵۰)، «*زمینهٔ شناخت موسیقی ایرانی*» از فریدون جنیدی (۱۳٦۱)، «*موسیقی ایرانی*» از روح‌الله خالقی (۱۳٦٤)، «*تاریخ موسیقی ایران*» از حسن مشحون (۱۳۷۳)، *تاریخ مختصر موسیقی ایران* از تقی بینش (۱۳۷٤)، «*باربد و زمان او*» از عسکرعلی رجب‌زاده (۱۳۸۳)، «*خسروانی‌ها*» از اکبر یاوریان (۱۳۹۳). از مقاله‌های علمی-پژوهشی منتشرشده، برای نمونه می‌توان به دو مورد اشاره کرد: نخست «*الحان باربدی واهمیت آن از منظر منظومهٔ خسرووشیرین نظامی گنجوی و مقایسهٔ آن با روایت منوچهری دامغانی و برخی منابع*» از خانم منصوره ثابت‌زاده که در فصلنامهٔ علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی (۱۳۹۱) چاپ شده و دیگری «*درباب چند اصطلاح موسیقایی در دیوان منوچهری*» از راضیه آبادیان که در ژورنال علمی پژوهشی ایرانشناسی (۱۳۹۷) منتشر شده است. از آنجاکه نگارنده براین باور است که نمونهٔ «پنجهٔ کبک دری» با داستان *بختارنامه* یا راحةالاروح پیوند دارد، پژوهش‌هایی دراین حوزه نیز می‌توان یافت؛ برای نمونه محمدوحید دستگردی در *مجلهٔ ارمغان* (۱۳۰۵)، ذبیح‌الله صفا (۱۳٤۵/ ۱۳٤۷)، محمد روشن (۱۳٤۸) و انوشه در *دانشنامهٔ ادب فارسی* (۱۳۸۰)، حسین خزائل در

دانشنامهٔ جهان اسلام (۱۳۸۹) و *دانشنامهٔ دانش‌گستر* (۱۳۸۹) و *فرهنگ ادبیات جهان* (۱۳۹۰) و غلامحسین مصاحب در *دایرةالمعارف فارسی* (۱۳۸۷). این نویسندگان توضیحات، نقد و دیدگاه‌های خود در این‌باره نوشته‌اند؛ در تمامی این نوشته‌ها توصیفات، تحلیل‌ها و رویکردهای مختلفی وجود دارد که هریک در بازشناخت موضوع بسیار کارساز است. در این مقاله نیز تلاش شده است تا تحلیلی از ارتباط پنجهٔ کبک دری با داستان راحةالارواح ارائه شود.

٤. عنوان لحن و طبقه‌بندی داستان‌ها

آهنگ‌های روایی را در دو «عنوان» تقسیم کرده‌اند: ۱. عنوان دسته‌بندی شده ۲. عنوان داستان. «عنوان‌های دسته‌بندی شده» به منطق طبقه‌بندی ایام سال بازمی‌گشت یعنی سال، ماه و هفته که برای هفته، هفت خسروانی، برای ماه سی‌لحن و برای سال ۳٦۰ دستان ذکر شده است(کریستنسن، ۱۳۸۵ش: ۳٤۸). سال در دوران ساسانی ـ بدون در نظرگرفتن پنج روز آخر سال یا همان خمسهٔ مُسترَقه یا پنجهٔ دزدیده ـ به ۳٦۰ روز، ماه به سی‌روز (همان) و ماه به چهار قسمت دو هفت‌روز و دو هشت‌روز بخش می‌شد (در مورد هفته نک. آموزگار، ۱۳۸۱ش: ۲۹-۳۰)، امّا تقسیم‌بندی هفته، با نظر کریستنسن در تعارض است. شاید به همین دلیل است که ابن‌خرداذبه از هشت و مسعودی از هفت کروف یا طرق (خسروانی‌ها) نام برده‌اند(ابن‌خرداذبه، ۱۹٦۱م، ۱۵؛ مسعودی، ۱٤۲۵ق: جز رابع، ۱۷٦)، امّا در ارتباط با سی‌لحن باید اظهار داشت که واژهٔ «لحن» عربی است و تبعاً در دوران ساسانی استفاده نمی‌شد. با توجه به اینکه تاکنون منبعی از دوران باستان یافت نشده است؛ پس نمی‌توان درمورد عنوان کلی آهنگ‌های روایی مربوط به ماه نظری داد. این عنوان حتی در مورد ۳٦۰ دستان نیز درست است، چنانکه حمدالله مستوفی در این مورد آورده است: «... او را جهت بزم پرویز، سیصدوشصت نواست. هر روزی یکی گفتی و استادان موسیقی را قول او حجت است و همه خوشه‌چین خرمن اواند ...» (مستوفی، ۱۳٦٤ش؛ ۱۲۳). می‌بینیم که مستوفی به‌جای دستان از نوا نام برده است.

نکتهٔ مهم دیگر ذکر «عنوان خاص هر داستان» است. برای نمونه می‌توان از گنج

بادآورد، گنج گاو، گنج سوخته و ... (نظامی گنجوی، ۱۳۳۳ش: ۱۹۰-۱۹۵) نام برد. این عناوین تاحدود زیادی به کشف مضمون داستان کمک می‌کنند. البته باید در نظر داشت که برخی عناوین احتمالاً از دید معنایی یکی بوده، امّا عنوان‌های متفاوتی برای آن‌ها آمده است، چنانکه اسدی طوسی از بستان شیرین (اسدی طوسی، ۱۳۱۹ش: ٤٠٤-٤٠٥) و نظامی گنجوی از باغ شیرین نام برده‌اند(نظامی گنجوی، ۱۳۳۳ش: ١٩٤).

درمورد انتخاب سی‌لحن و اینکه چه‌کسی این کار را به انجام رسانده است اطلاعاتی وجود دارد؛ برای نمونه در منظومهٔ خسرووشیرین به انتخاب سی‌لحن باربد از صد دستان چنین اشاره شده است: «ز صد دستان که او را بود در ساز / گزیده کرد سی‌لحن خوش آواز»(همان، ۱۹۰).

۵. سی‌لحن باربد

نقل موردی عناوین داستان‌های پیش از نظامی، منابع راویان، چیدمان عناوین، اختلاف عناوین، رسم‌الخط‌ها و تعداد اسامی آن‌ها از جمله مواردی‌اند که درمورد سی‌لحن می‌توان بیان داشت.

پیش از نظامی گنجوی برخی از این الحان به صورت‌های زیر نام برده است: برای نمونه، عنصری بلخی (۳۵۰- ٤٣١) از قفل رومی و قالوس (۱۳٦۳ش: ۳۳۷)، منوچهری دامغانی (د ٤٣٢) از کبک دری، سروستان، سرو سهی، گنج باد / گنج بادآورد، گنج گاو و ناقوسی (۱۳٥٦ش: ۱۹، ۸۷، ۸۸ و ۱۲۸)، اسدی طوسی (۳۹۰-٤٦٥ق) از گنج بادآورد، قالوس، بستان شیرین و ماه برکوهان (۱۳۱۹ش: ۱٦۲، ۲۰۱، ۳٥٤، ٤٠٤ و ٤٠٥)، ازرقی هروی (درگذشت حدود ٤٦٥ق) از گنج گاو و کین سیاوشان (۱۳۳٦ش: ۳۵)، سعد سلمان (٤۳۸-٥۱۸ق) از گنج گاو (۱۳۷٤ش: ۱۷۸) و معزی (٤۳۹-٥۲۱ق) از گنج باد / گنج بادآورد و گنج گاو (۱۳۸٥ش: ٥٨٥ و ٦٦٥) نام برده‌اند.

احتمال دارد پیش از نظامی گنجوی منابع دیگری نیز به این موضوع پرداخته باشند؛ به گونه‌ای که خلف تبریزی در شرح دو مورد از لحن‌ها به «شیخ نظامی» و «قول بعضی» دیگر اشاره دارد(خلف تبریزی، ۱۳٦۲ش: ۱۰۷۱/۲؛ همان، ٤۲۱/۱) که نشان می‌دهد خلف تبریزی افزونبر نظامی، منابع دیگری نیز داشته است.

براساس منابع موجود قدیمی‌ترین منبعی که منسجم از سی‌لحن سخن‌رانده نظامی گنجوی (زمان حیات، ۵۳۰الی ۵۴۰-۶۰۷الی ۶۱۲ق) است(۱۳۳۳ش: ۱۹۰-۱۹۴). پژوهشگران براساس توالی ابیات نظامی، نام‌های هر لحن را مشخص کرده‌اند و چون در بیت نخست، گنج بادآورد آمده است آن را لحن نخستین دانسته‌اند. خلف تبریزی در برهان قاطع (تألیف ۱۰۶۲ق) اسامی و توالی لحن‌ها را براساس حروف الفباء آورده است که با منطق توالی ابیات نظامی گنجوی و احتمالاً باربد یکسان نیست؛ به‌همین سبب، در این مقاله منطق توالی ابیات نظامی گنجوی اساس کار است. اسامی این لحن‌ها نیز در فرهنگ‌های لغات از جمله *شرفنامهٔ منیری* اتمام نگارش ۸۷۸ق؛ ابراهیم قوام فاروقی، ۱۳۸۵) و *برهان جامع* (حرّی تبریزی، بی‌تا)، بدون اشاره به سی‌لحن باربد آمده است.

خلف تبریزی بیان می‌کند که نظامی گنجوی نام‌های آئین جمشید، راح روح و نوبهاری را در خسرووشیرین ذکر نکرده و به‌جای آن‌ها چهار مورد ساز نوروز، غنچهٔ کبک دری، فرخ روز و کیخسروی آورده است(۱۳۶۲ش: ۱۲۰۸/۲). گفتنی است لحن نوزدهم به‌صورت ناز نوروز، ساز نوروز و آئین جمشید آمده است که می‌توان پنداشت بین نوروز و آئین جمشید ارتباط معناداری وجود دارد؛ چراکه در نوروزنامه آمده است: «... و چون جمشید آن روز را دریافت، نوروز نام نهادند و جشن آئین آورد»(خیام، ۱۳۱۲ش: ۲). گمان می‌رود که ناز نوروز شکل تحریف‌شدهٔ ساز نوروز باشد و منظور از ساز در ترکیب مذکور همان سازوبرگ یا سامان‌دادن به آئین نوروز است. لحن بیست‌وششم در دو منبع غنچهٔ کبک دری یا پنجهٔ کبک دری و در دو منبع دیگر راح روح آمده است. به‌دلیل اینکه این مورد نمونهٔ مطالعهٔ موردی این مقاله است، در ادامه به تفصیل به آن پرداخته خواهد شد. لحن بیست‌وپنجم در دو منبع فرخ‌روز و در دو منبع دیگر نوبهاری آمده است که باتوجه به‌معنای مشابه آن‌ها احتمالاً یکی بوده‌اند؛ زیرا روز فرخنده برای آغاز فروردین یا بهار/ نوبهار تلقی می‌شد. در *شاهنامهٔ فردوسی* چنین آمده است: «سر سال نو هرمز فرودین / برآسوده از رنج تن دل ز کین // ... چنین روز فرّخ از آن روزگار / بمانده از آن خسروان یادگار»(فردوسی، ۱۳۸۸ش: ۲۰). به‌نظر می‌رسد که کیخسروی نیز همان داستان کین سیاوش (لحن بیست‌وهشتم) باشد؛ زیرا وی فرزند

سیاوش بود و به کین‌خواهی پدر با افراسیاب جنگید و با کشتن او تاوان خون پدر را گرفت(فره‌وشی، ۱۳۹۰ش: ۳۰۷)؛ به‌همین‌دلیل نباید آن را لحن سی‌ویکم شمرد. لحن بیست‌وپنجم در سه منبع مهرگانی و در دو رسالهٔ سی‌لحن باربد به‌صورت مهربانی (سی‌لحن باربد، مجلس شورای اسلامی: ۱) یا قهرمانی (سی‌لحن باربد، بادلیان، 3a) آمده است که به نظر می‌رسد روایت مهرگانی درست باشد؛ زیرا جشن مهرگان در دوران ساسانی از اهمیت بسزایی برخوردار بود. رسم‌الخط برخی از لحن‌ها در منابع یادشده همچون آرایش خورشید/ آرایی خورشید کمی متفاوت است.

خلف تبریزی در توضیح لحن‌های ١٦، ١٨ و ٢٤ اشاره‌ای به عدد آن‌ها نمی‌کند. در دو مورد اشتباه سهوی در ذکر اعداد برهان قاطع وجود دارد که به خلف تبریزی یا اشتباه کاتبان برمی‌گردد. اورنگی و نخچیرگان هر دو لحن سی‌ام ذکر شده‌اند؛ درصورتی‌که *برهان قاطع* و *شرفنامهٔ منیری* اورنگی را لحن سیّم/سوّم ذکر کرده‌اند. مشابهت اعداد «سی» و «سه» سبب این خطا شده است. مورد دیگر مشک‌دانه و مروای‌نیک است که هر دو مورد لحن بیست‌ودوم ذکر شده‌اند؛ درحالی‌که در دومنبع دیگر مروای‌نیک لحن بیست‌وسوم است و برهمین‌اساس می‌توان گفت که مشک‌دانه لحن بیست‌ودوم و مروای‌نیک لحن بیست‌وسوم است. خانم ثابت‌زاده در فهرست برهان جامع اثر حّری تبریزی، موارد سروستان و سرو سهی را ذکر نکرده است(ثابت‌زاده، ۱۳۹۱، ٤٠-٤١)؛ به‌همین‌دلیل اعداد لحن‌ها از شمارهٔ ۱۲ (شادروان مروارید) دو شماره عقب‌تر ذکر شده‌اند؛ درحالی‌که این دو لحن در برهان جامع وجود دارند؛ لذا توالی لحن‌ها شبیه رسالهٔ *سی‌لحن باربد* است.

جدول ۱. مقایسهٔ سی‌لحن در منابع مختلف
(نظامی گنجوی، ۱۳۳۳ش، ۱۹۰-۱۹۵؛ خلف تبریزی، ۱۳۶۲ش؛ بی‌نام، نسخهٔ خطی مجلس، ۱، حرّی تبریزی، بی‌تا)

نظامی گنجوی (خسرووشیرین) براساس اولویت ابیات	نظامی گنجوی (خسرووشیرین) براساس حروف الفباء	خلف تبریزی (فرهنگ، برهان قاطع) براساس حروف الفباء	بی‌نام (رسالهٔ، سی‌لحن باربد) براساس حروف الفباء	حرّی تبریزی (فرهنگ، برهان جامع) براساس حروف الفباء
گنج بادآورد (۱)	آرایش خورشید (۱۱)	آرایش خورشید (۱)	آرایی خورشید (۱)	آرایش خورشید/ جهان (۱)
گنج گاو (۲)	ناز نوروز (۱۹)	ساز نوروز/ آئین جمشید (۲) دو جا ذکر شده است	آئین جمشید (۲)	آئین جمشید (۲)
گنج سوخته (۳)	اورنگی (۷)	اورنگی (۳۰) (احتمالاً ۳)	اورنگی (۳)	اورنگی (۳)
شادروان مروارید (٤)	باغ شیرین (۳۰)	باغ شیرین (٤)	باغ شیرین (٤)	باغ شیرین (٤)
تخت طاقدیسی (۵)	تخت طاقدیسی (۵)	تخت طاقدیسی (۵)	تخت طاوس (۵)	تخت طاقدیس (۵)
ناقوسی (٦)	حقه کاوس (۸)	حقه کاوس (٦)	حقه کاوس (٦)	حقه کاوس (٦)
اورنگی (۷)	غنچه کبک دری (۲٦)	غنچه کبک دری/پنجه کبک‌دری(۷)؛ راه‌روح (۷)	راح روح (۷)	راح روح (۷)
حقه کاوس (۸)	رامش جان (۱۸)	رامش جان (۸)	رامش جان (۸)	رامش جان/ آرامش جان (۸)

نظامی گنجوی (خسرووشیرین) براساس اولویت ابیات	نظامی گنجوی (خسرووشیرین) براساس حروف الفباء	خلف تبریزی (فرهنگ، برهان قاطع) براساس حروف الفباء	بی‌نام (رسالهٔ، سی‌لحن باربد) براساس حروف الفباء	حرّی تبریزی (فرهنگ، برهان جامع) براساس حروف الفباء
ماه بر کوهان (۹)	سبز در سبز (۱۳)	سبز در سبز (۹)	سبز در سبز (۹)	سبز در سبز (۹)
مشک‌دانه (۱۰)	سروستان (۱۵)	سروستان (۱۰)	سروستان (۱۰)	سروستان (۱۰)
آرایش خورشید (۱۱)	سرو سهی (۱٦)	سرو سهی (۱۱)	سرو سهی (۱۱)	سرو سهی (۱۱)
نیمروز (۱۲)	شادروان مروارید (٤)	شادروان مروارید (۱۲)	شادروان مروارید (۱۲)	شادروان مروارید (۱۲)
سبز در سبز (۱۳)	شبدیز (۲۳)	شبدیز (۱۳)	شبدیز (۱۳)	شبدیز (۱۳)
قفل رومی (۱٤)	شب فرخ (۲٤)	شب فرخ (۱٤)	شب فرخ (۱٤)	شب فرخ/ فرخ شب (۱٤)
سروستان (۱۵)	قفل رومی (۱٤)	قفل رومی (۱۵)	قفل رومی (۱۵)	قفل رومی (۱۵)
سرو سهی (۱٦)	گنج بادآورد (۱)	گنج بادآورد (؟)	گنج بادآور (۱٦)	گنج بادآورد (۱٦)
نوشین باده (۱۷)	گنج گاو (۲)	گنج گاو (۱۷)	گنج گاو (۱۷)	گنج گاو/ گنج کاووس (۱۷)
رامش جان (۱۸)	گنج سوخته (۳)	گنج سوخته (؟)	گنج سوخته (۱۸)	کین سوخته/ کین ساخته (۱۸)

نظامی گنجوی (خسرووشیرین) براساس اولویت ابیات	نظامی گنجوی (خسرووشیرین) براساس حروف الفباء	خلف تبریزی (فرهنگ، برهان قاطع) براساس حروف الفباء	بی‌نام (رسالهٔ، سی‌لحن باربد) براساس حروف الفباء	حرّی تبریزی (فرهنگ، برهان جامع) براساس حروف الفباء
ناز نوروز/ ساز نوروز (۱۹)	کین ایرج (۲۹)	کین ایرج (۱۹)	کینه‌ی ایرج (۱۹)	کین ایرج (۱۹)
مشگویه (۲۰)	کین سیاوش (۲۸)	کین سیاوش (۲۰)	کینه‌ی سیاوش (۲۰)	کین سیاوشان (۲۰)
مهرگانی (۲۱)	ماه بر کوهان (۹)	ماه بر کوهان (۲۱)	ماه بر کوهان (۲۱)	ماه بر کوهان (۲۱)
مروای نیک (۲۲)	مشک‌دانه (۱۰)	مشک‌دانه (۲۲)	مشک‌دانه (۲۲)	مشک‌دانه (۲۲)
[راه] شبدیز (۲۳)	مروای نیک (۲۲)	مروای نیک (۲۲) (احتمالاً ۲۳)	مروای نیک (۲۳)	مروارید نیک (۲۳)
شب فرخ (۲٤)	مشگویه (۲۰)	مشگویه (سی‌لحن ذکر شده؟)	مشکمالی (۲٤)	مشکمالی (۲٤)
فرخ روز (۲۵)	مهرگانی (۲۱)	مهرگانی (۲۵)	مهربانی (۲۵)	مهرگانی (۲۵)
غنچه کبک دری (۲٦)	ناقوسی (٦)	ناقوسی (۲٦)	ناقوسی (۲٦)	ناقوسی (۲٦)
نخجیرگان (۲۷)	فرخ روز (۲۵)	فرخ روز (۲۷)	نوبهاری (۲۷)	نوبهاری (۲۷)
کین سیاوش (۲۸)	نوشین باده (۱۷)	نوشین باده (۲۸)	نوشین باده (۲۸)	نوشین باده/ باده نوشین (۲۸)
کین ایرج (۲۹)	نیمروز (۱۲)	نیمروز (۲۹)	نیمروز (۲۹)	نیمروز (۲۹)
باغ شیرین (۳۰)	نخجیرگان (۲۷)	نخچیرگان (۳۰)	نخجیرکان (۳۰)	نخجیرکانی (۳۰)

*** توضیحات: در زیر اسم‌هایی که دو نام دارند، خط کشیده شده است.**

٦. لحن بیست‌وششم

براساس این جدول، در لحن بیست‌وششم بیشترین اختلاف دیده می‌شود. در روایت نظامی گنجوی غنچهٔ کبک دری/ پنجهٔ کبک دری، در روایت خلف تبریزی غنچهٔ کبک دری/ پنجهٔ کبک دری و راه روح/ راح روح و در منابع دیگر رسالهٔ موسیقی و برهان جامع راح روح نقل شده است. سؤال اینجاست که چه نسبتی میان این دو روایت وجود دارد؟

نخستین‌بار منوچهری دامغانی از کبک دری بدون ذکر غنچه یا پنجه سخن می‌گوید: «مطربان ساعت بساعت بر نوای زیروبم / گاه سروستان زنند و گه نوای اشکنه // ساعتی سیوار تیر و ساعتی کبک دری / ساعتی سرو ستاه و ساعتی باروزنه» (١٣٥٦ش: ٨٨). براساس تصحیح نسخ مختلف خسرووشیرین غنچه به‌عبارت فوق چنین افزوده شده است: «چو کردی غنچه کبک دری تیز / ببردی غنچه کبک دلاویز»(نظامی گنجوی، ١٣٣٣ش: ١٩٣). در یکی از نسخ دیگر مصراع دوم این بیت به گونهٔ دیگری مشاهده می‌شود: «ببردی غنج کبکان دلاویز»/ «ببردی غنچه کبک دری نیز»(همان، همانجا). در برهان قاطع به‌جای غنچهٔ کبک دری، پنجهٔ کبک دری مشاهده می‌شود: «نام لحن هفتم است به قول بعضی»(خلف تبریزی، ١٣٦٢ش: ٤٢١/١).

براساس فرهنگ‌های مختلف ازجمله *جهانگیری*، *غیاث‌اللغات*، *آنندراج* و *انجمن‌آرای ناصری* اغلب تفاسیر مختلفی پیرامون غنچهٔ کبک دری/ پنجهٔ کبک دری وجود دارد؛ در این فرهنگ‌ها کبک نوعی پرنده و دری با معانی مختلف که یکی از آن‌ها درهٔ کوه باشد، معنی شده است(دهخدا، ١٣٧٧ش: ١٨١٤٢/١٢) و به‌همین‌دلیل، عنوان این لحن بیشتر مرتبط با پرنده‌ای کوهی دانسته شده است. دهخدا با شک‌وتردید احتمال داده است که کبک دری شاید کبک دربار (دری=دربار) شاهان باشد؛ چنان‌که فرانسوی‌ها نیز آن را کبک شاهانه گویند(همان، ١٠٧٢٥/٧). در جمع‌بندی اکبر یاوریان نیز این موارد را می‌توان دید: ١.پنجه همانند مشابه آن در ادبیات موسیقی ایران مانند پنجه کُردی، پنجه شعری و پنجه مویه؛ ٢.رقص (مُعرّب فَنزَج)؛ ٣. کبک به‌مثابه نوعی پرنده و حالت‌های آن (رفتار و قهقهه)، نگاه مثبت اقوام از جمله قوم لُر و نگاه مثبت متون پهلوی (مانند بندهش)؛ ٤.دری به‌معنای دره و کوه(یاوریان، ١٣٩٣ش، ٣٧٥-٣٧٦). عزیز تنها در کتاب

مشق پیلتان کبک زری یا دری را یک مقام موسیقایی از شرق خراسان، بدون کلام (فاقد شعر) از شاخه‌های مقام ذکر اللّـه، برگرفتـه از طبیعـت و راه‌رفـتن کبـک معرفـی کـرده است(تنها، ۱۳۹۸ش: ۹۷/۲و۹۸). یاوریان همچنین مطالبی درمورد راح روح ذکر می‌کنـد که عبارت‌اند از: ۱.احتمال داده است که همان راح‌الارواح در رسالهٔ *در علـم بیـان علـم موسیقی* و راح‌الارواح در رسالهٔ *بهجت‌الروح* باشد؛ ۲.ممکن است با راحهٔ‌الارواح یکـی از ۵۲ مقـام موسـیقایی مصـر مـرتبط باشـد؛ ۳.درمـورد معنـای راح، آن را محـتملاً بـا نشاط‌وشادمانی/ راه (یک واژهٔ تخصصی موسـیقی)/ راحـهٔ (آرامـش، آسـایش) هم‌معنـا می‌داند و احتمال می‌دهد که این ترکیب می‌تواند ترجمهٔ عربی رامش جان، آرایش جـان و رامش‌خوار باشد(یاوریان، ۱۳۹۳ش: ۲٦۰و۲٦۱). دستگردی نیز در تفسیر بیت مـرتبط با غنچهٔ کبک دری چنین نقل کرده است: «یعنی چون لحن (غنچه‌ی کبک دری) را آغاز کردی ناز و کرشمه‌ی دلبر کبک رفتار دل‌آویز را از بین بردی و او را از در نیاز به سوی آن آواز باز آوردی»(دستگردی، ۱۳۳۳ش: ۱۹۳).

همان‌گونه که ذکر شد معادل دیگر عبارت غنچه/ پنجهٔ کبک دری عبـارت راه روح/ راح روح است. گذشته از تفاوت‌های روایتی دربارهٔ عبارت نخست نکـاتی نیـز دربـارهٔ عبـارت راه روح/ راح روح وجـود دارد؛ عبـارت راه روح به‌نـدرت مشـاهده می‌شـود؛ چنانکه در نسخ مختلف دیوان حافظ می‌توان به هـر دو ترکیـب راه روح/ راح روح در یک مصراع مشـترک برخورد(شـکوری و دیگـران، ۱۳۸٤ش، ۸۷۰/۱؛ حـافظ، ۱۳۷۰ش: ۹٤). پیشوند راه برای برخی از داستان‌هایی مانند «گل» (منـوچهری دامغـانی، ۱۳۵٦ش: ۱۸۷)، «قلندر» (معـزّی نیشـابوری، ۱۳۸۵ش: ٦٦۵) و «مسـت‌انگیز» (سـنایی، ۱۳۸۰ش: ۷۹۳) کاربرد داشته است. این امکان وجود دارد که ترکیب مورد نظـر در اصـل «راه راح روح» بوده که به‌دلیل خلاصه‌نویسی راح حذف شده است.

دو ارتباط معنادار را می‌توان درمورد این دو عبارت مطرح کرد: ۱.خرامـان راه‌رفـتن کبک با راح که یکی از معانی آن گشاده‌راه‌رفتن است ۲.معنای مشترک دست کـه بـرای پنجه، کَبَک و راح به‌کار می‌رفته است. اگر معنای نخستین منظور باشد به نظـر می‌رسـد که داستانی عاشقانه منظور بوده است؛ ولیکن در معنای دوم پنجهٔ دست منظور است که به‌عنوان نماد مهمـی در دوران باسـتان همـواره در فرهنگ‌هـای مختلـف بـه آن اشـاره

می‌شود.

درمورد نخستین، داستانی مرتبط تاکنون مطرح نشده است؛ ولیکن درمورد دومین، داستانی با عنوان راحۀالارواح وجود دارد که به‌نظر می‌رسد با راح روح مرتبط باشد؛ لذا در ادامه تنها به طرح مسئلۀ دوم پرداخته می‌شود. پنجه به قسمتی از مچ تا سرپنج انگشتان گفته می‌شود(دهخدا، ۱۳۷۷ش: ٥٧٤٦/٤). کَبَک نیز می‌تواند به‌معنای دست(نفیسی، ۲۵۳۵ش: ٢٧٥٦/٤)، کف دست (اوبهی، ١٣٦٧ش: ١٧٧) و دست راست (انجو شیرازی، ۱۳۵۱: ٦٠٨/١) باشد. «دری» می‌تواند ترکیبی از در+ی باشد؛ «در» برگرفته از فعل «دریدن» و «ی» (یای منسوب) است؛ لذا دری، مخفف درنده است(دهخدا، ۱۳۷۷، ١٠٥١١/٧) یا همان‌گونه که ذکر شد دری به‌معنای درباری هم می‌تواند باشد؛ باوجوداین، عبارت پنجۀ دست درباری متداول نیست.

به نظر می‌رسد که راح روح ترجمۀ عربی پنجۀ کبک دری است. عبارت راح روح درگذر زمان به صورت‌های مختلف نوشتاری تبدیل شده است. در یکی از رساله‌های موسیقی چنین می‌خوانیم: «... روح‌الارواح که راح‌الارواح و راحت‌الارواح و روح‌افزا نیز خوانند ...»(پورجوادی، ۱۳۸۰ش: ۹۰). در *خلد برین* و *روضۀالصفویه* از ترکیب «راح روح افزا» نام برده شده است(واله، ۱۳۷۲ش: ۲۰۲؛ جنابدی، ۱۳۷۸ش: ۲۱۳و۲۲۰). از معانی رَاح (الرّاح) کف دست/ پنجه (جُرّ، ١٣٦٣ش: ١٠٢٩/١) و از معانی راحۀ، پنجه است(دهخدا، ۱۳۷۷ش، ٥٧٤٦/٤). درمورد روح و جمع آن ارواح معانی مختلف و درعین‌حال پیچیده‌ای وجود دارد و آن را معمولاً با جان و نَفس تعریف می‌کنند(همان، ١٢٣١٠/٨). برای روح یا جمع آن ارواح دو صفت مثبت (یاری‌رسان) و منفی (پلید) نیز قائل‌اند؛ بنابراین، شاید بتوان بین دو ترکیب فوق فارسی و عربی ارتباطی مشاهده کرد و به پنجۀ دست درنده و دست ارواح تعبیر کرد.

ترکیب دست ارواح (hand of a ghost/ šu gidim) در دوران باستان از جمله در فرهنگ بین‌النهرین رواج داشته است (Richardson, 2022: 6). «دست راست باز» یکی از نمادهای دوران باستان بود که وجوه دوگانه داشت؛ گاه از تمثال آن برای محافظت و گاه برای جادوگری استفاده می‌شد. دست ایشتار (Qāt Ištar)/ دست اینانا (Qāt Inana) در بین‌النهرین، منو پنتیا (Mano Pantea) در مصر و مودرا (Mudrā) از یک‌سو و دست

راست بودا و دست فاطیما (Hand-of-Fatima) ازسوی دیگر همه نماد طلسمی علیه چشم بد، حسادت، شیطان و غیره محسوب می‌شدند (Apostolos-Cappadona, 2005: 355-356). نماد Mano Pantea حرزی (نگه‌داشتن/ حفظ کردن) بوده است که در مصر باستان با نام دو/ سه انگشت شناخته می‌شد. در نماد منو پنتیا، دو انگشت نماد ایزیس و اوزیریس و انگشت شست فرزند آن‌ها هوروس است (ibid, 356). این حرز برای فراخوانی ارواح محافظ از طرف والدین برای محافظت از فرزند به‌کار می‌رفت. هر انگشت در پنجه نماد مفهوم خاص بود(ibid). ارتباط پنج انگشت پنجه و انتخاب روز پنج اسفند برای نوشتن افسون برای رماندن زهر جانوران گزنده در فاصلهٔ دو طلوع فجر و شمس در دین مزدیسنا قابل‌توجه است(بلوکباشی، ۱۳۸۳ش: ۷۲۲/۱۳). علاوه‌براین کاربرد مثبت، دست مردگان –از پنجه به‌بعد– مورد استفادهٔ جاودگران بود تا از طریق آن به زنان باردار، کودکان و افراد مختلف صدمه زنند(همان، ۷۲۳). از مجموعه کاربردهای نمادین دوگانهٔ «دست» می‌توان حدس زد که نوعی ثنویت‌انگاری در نگرش‌های باستانی در این ارتباط وجود داشته است.

در مدخل «ثنویت» در *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی* آمده است که به باور مبتنی بر وجود دو اصل علّی/ دو بُن در ورای پدیدارهای عالم، دو خدا/ دو نیرو/ دو مجموعه ایزد در تقابل با هم که عالم را مدیریت می‌کنند، ثنویت اطلاق می‌شود(لاجوردی، ۱۳۹۵ش، ۱۱۸/۱۷). دوگانه‌های خیروشر در اخلاق، تمایز روح و جسم یا ذهن و ماده در فلسفه که از طریق باورهای دینی به فلسفه راه یافته‌اند، ثنویت دینی–تاریخی نیستند(همان). دراین مدخل توضیحاتی درمورد نگرش‌های تمدن‌های مهم باستانی در مورد ثنویت آمده است. براساس نظر یوگو بیانکی (دین‌پژوه معاصر) در تبین ثنویت سه موضوع مهم طرح شده است: ۱.ازلی‌بودن دو بُن خیروشر؛ ۲.فرجام نابودی بُن شر؛ ۳.ثنویت کیهانی (آفرینش دنیا بر بنیاد خیر و نیکی) یا ضدکیهانی (قائل به پلیدی دنیا از بنیاد)(همان، ۱۱۹–۱۲۱؛ به نقل از Bianchi, U, Britannica, vol. IV). دین مزدیسنا (پیروان دین زرتشت) از آغاز تا تداوم مراحل تکوینی مختلفی را در ارتباط با ثنویت طی کرده است: ۱.ثنویت گاهانی: اهورامزدا در رأس و دو مینوی سپنته مینیو (راستی) و انگره مینیو (پلشتی) در تقابل با یکدیگر در مرتبهٔ پائین‌تر؛ ۲.ثنویت زروانی: زروان

خدای مطلق و دو فرزند وی اهوره‌مزدا و اهریمن؛ ۳.ثنویت متون پهلوی: اهوره‌مزدا و اهریمن در مرتبه‌ای مشابه و در تقابل با یکدیگر(همان، ۱۲۳). باتوجه به مباحث ثنویت دو بُنی در دورهٔ ساسانی می‌توان حدس زد که برخی داستان‌های خنیاگری این دوره متأثر از این دیدگاه بوده‌اند.

درهمین‌راستا داستانی به نام راحةالارواح وجود دارد(تفضلی، ۱۳۸٦ش، ۳۰۱). از نظر صفا اصل آن به زبان پهلوی بوده است(دقایقی مروزی، ۱۳٤۷: ده). ساختار داستان از یک‌سو خباثت وزیران و از سوی دیگر بی‌گناهی بختیار (شخصیت اصلی داستان) است. به نظر می‌رسد وزیران نماد شر و بختیار نماد خیر است که داستان با فرجام نابودی وزیران به اتمام می‌رسد.

۷- خاستگاه، تطور نسخ و خلاصهٔ داستان

دست‌نوشت‌های مختلفی از داستان راحةالارواح/ بختیارنامه با نام‌های مختلف به زبان اویغوری، سریانی، عربی، فارسی و غیره وجود دارد که ظاهراً به‌دلیل شباهت فراوان آن به سندبادنامه، برخی بر این باورند که منشأ آن هندی است(تفضلی، ۱۳۸٦ش: ۲۹۹ و ۳۰۱). می‌دانیم که از زمان بهرام پنجم ساسانی (بهرام گور) روابط ایران با هند گسترش پیدا کرد. ثعالبی از رفتن بهرام گور به هند به‌صورت ناشناس صحبت می‌کند(ثعالبی، ۱۳٦۸ش: ۳٦۱). بهرام پس از بازگشت، متوجه می‌شود که برخی از مردم به موسیقی‌دانان دسترسی ندارند و به‌همین‌دلیل از شنگل پادشاه هند می‌خواهد که تعداد زیادی لوری (منظور همان کولی) به ایران گسیل دارد(فردوسی، ۱۳۸۸ش: ۱۱۵۳؛ ثعالبی، ۱۳۸٤ش: ۲۷۱؛ نوادهٔ مهلب، ۱۳۷۸ش: ٥٦؛ منهاج‌الدین سراج، ۱۳٦۳ش: ج ۱، ۱٦۲؛ شبانکاره‌ای، ۱۳۸۱ش، ۲۳۹). احتمال دارد که برخی از داستان‌های هندی ازطریق سنت شفاهی توسط لوریان یا از طریق برزویه، حکیم خسرو انوشیروان، به ایران منتقل شده باشند. از یکی از ابیات منوچهری دامغانی چنین برمی‌آید که لوریان (منظور همان کولیان) همراه با نای به خنیاگری روایی (داستان آزادوار چنگی کنیز بهرام گور) نیز می‌پرداختند(منوچهری دامغانی، ۱۳۵٦ش: ۲۸). شاید درهمین‌راستا داستان‌های هندی را نیز روایت می‌کرده‌اند. از طرفی، ممکن است برزویه در مأموریتی که به هند داشت

(ثعالبی، ۱۳٦۸ش: ٤۰٦–٤۰۸) علاوه بر *کلیله و دمنه* کتاب‌های دیگر از قبیل *سندبادنامه* و *بلوهر و بوذاسف* که تفضلی اصل آن‌ها را هندی می‌داند(۱۳۸٦ش: ۲۹۹ و ۳۰۱)، به ایران آورده باشد. مسعودی نیز در ارتباط با خاستگاه این داستان‌ها به کشور هند چنین اشاره کرده است: «... از قبیل کتاب‌هایی است که از فارسی و هندی و رومی نقل و ترجمه شده و ترتیب تألیف آن چون کتاب هزار افسانه یعنی هزار خرافه ... و چون کتاب فرزه و شماش که از ملوک و وزیران هند حکایت‌ها دارد و چون سندباد و کتاب‌های دیگر نظیر دارد» (مسعودی، ۲۵۳٦ش: ٦۱۰/۱). روایت‌گری در داستان‌های *هزارافسان*، *سندبادنامه* و *بختیارنامه* شبیه یکدیگرند؛ به‌عبارت دیگر، ترکیبی از داستان اصلی و داستان‌های فرعی‌اند: *سندبادنامه / هفت وزیر* و *بختیارنامه* علاوه بر روایت‌گری از نظر مضمون شبیه یکدیگرند. تاکنون دست‌نوشتی از اصل داستان *راحة‌الارواح / بختیارنامه* به زبان‌های سانسکریت و پهلوی یافت نشده است و بیشتر دست‌نوشت‌های موجود مربوط به دوران اسلامی است. نُلدکه می‌گوید: «... ناسخان این قصه‌ها به انحاء مختلف هرچه خواسته‌اند کرده‌اند ...»(روشن، ۱۳٤۸ش: بیست‌وسه).

جدول ۲. مشخصات دست‌نوشت‌ها و انتشار آن‌ها

زبان (نثر و نظم)	قدمت نسخه	عنوان	ترجمهٔ عنوان	منبع و ارجاع توضیح
عربی نثر	؟	کتاب *قصة‌العشر وزرا* و ماجرا لهم مع ابن الملک آزاد بخت	کتاب *داستان ده وزیر* و آنچه بر آن‌ها با پسر آزادبخت شاه گذشت	(بی‌نام، نک. مقدمهٔ صفا، ۱۳٤۵: شش)
سریانی نثر	۳۹۰ق	*عجائب البخت فی قصة الاحدی عشر وزیراً و ماجرای لهم*	عجائب البخت در *داستان یازده وزیر* و آنچه بر آن‌ها با پسر آزادبخت شاه گذشت	صفا بر این باور است که دست‌نوشت چاپ‌شدهٔ میشل جورجی عورا نسبت به دست‌نوشت چاپ‌شدهٔ

زبان (نثر و نظم)	قدمت نسخه	عنوان	ترجمهٔ عنوان	منبع و ارجاع توضیح
		مع ابن الملک آزادبخت		گوستاو کنوس مقدم‌تر است (دقایقی مروزی، نک. مقدمهٔ صفا، ۱۳٤٥: شش)
فارسی نظم	(نیمهٔ دوم قرن پنجم‌ق) ضمیمهٔ *اسکندرنامه*	؟	؟	این نظم مربوط به داستان رئیس مصر و فرزندش بختیار است (بی‌نام، نک. مقدمهٔ صفا، ۱۳٤۷: یازده).
فارسی نثر	نسخهٔ کتابخانهٔ ملی پاریس (٦٦۳ق)	*راحة‌الارواح فی سرور المفراح*	-----	صفا براساس روایت عوفی بر این باور است که این دست‌نوشت را شمس‌الدین محمد دقایقی مروزی تحریر کرده است، نسخهٔ اساس را ٦٦۳ق قرار داده است(دقایقی مروزی، نک. مقدمهٔ صفا، ۱۳٤٥: نُه، یازده-دوازده).
فارسی نثر	سه نسخهٔ کتابخانهٔ لیدن (٦۹٥ق) و کتابخانهٔ	-----	*راحة‌الارواح فی سرور المفراح «بختیارنامه»*	صفا آن را در ۱۳٤۷ش ذیل عناوین مشترک *بختیارنامه* و *عجائب‌البخت* دوباره بدون ذکر نام دقایقی

زبان (نثر و نظم)	قدمت نسخه	عنوان	ترجمهٔ عنوان	منبع و ارجاع توضیح
	بادلیان آکسفورد (پس از قرن نهم‌ق)			مروزی چاپ کرد.
فارسی و عربی نثر	نسخهٔ (۸۰۹ق) کتابخانهٔ ملی پاریس	*بختیارنامه و عجائب البخت*	*بختیارنامه و عجائب البخت*	براساس توضیحات روشن این بازنویسی نیز به‌صورت متکلّف و مصنوع با عنوان ابداع‌شده توسط نویسنده ذیل *لمعهٔ السّراج لحضرهٔ التاج و* براساس دست‌نوشت قدیم‌تر که به صراحت *بختیارنامه* ذکر می‌شده، صورت گرفته است (بی‌نام، نک. مقدمهٔ روشن، ۱۳٤۸: پنج).
فارسی نظم	منظومه‌ای از شاعری متخلص به پناهی از معاصران جهانشاه قراقویونلو	؟	؟	از نظر صفا اصل آن به زبان پهلوی بوده است(بی‌نام، نک. مقدمهٔ صفا، ۱۳٤۷: ده).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در داستان *راحة‌الارواح* / *بختیارنامهٔ* آزادبخت، پادشاه سیستان پس از برخورد اتفاقی با دختر سپهسالار شیفتهٔ او شد و او را به همسری خویش درآورد و از او صاحب فرزند شد. سپهسالار این عمل را بی‌حرمتی دانست و با شاه به جنگ برخاست. شاه پس از شکست از سپهسالار به‌ناگزیر فرار کرد و همسر و فرزند خویش را به همراه برد، امّا برای حفظ جان فرزند، او را در نزدیک چاهی رهاکرد و سرانجام به شاه کرمان پناه برد. آزادبخت با کمک شاه کرمان توانست تخت خویش را از سپهسالار بازستاند. فرزند آزادبخت توسط عیّاری بزرگ شد و آموزش‌های مختلف را از عیّار کسب کرد. پس از ماجراهایی، فرزند به دربار پدر راه یافت و با انجام وظایف خویش، موفقیت‌هایی به‌دست آورد. این موفقیت‌ها حسادت وزیر اعظم و دیگر وزیران را برانگیخت و آن‌ها با توسل به تهمت اخلاقی موفق شدند شاه را به کشتن فرزند ترغیب کنند. در این ماجرا وزیر اعظم همسر شاه (مادر بختیار) را با خود و دیگر وزیران همراه کرد. هر روز یکی از وزیران به دیدن شاه می‌رفت تا حکم اعدام بختیار هرچه سریع‌تر اجرا شود، امّا بختیار با گفتن داستانی، مجازات خویش را یک روز به عقب می‌انداخت؛ به‌همین‌دلیل هربار که شاه تصمیم می‌گرفت او را مجازات کند، بختیار با اشاره به داستان جدید و برانگیختن کنجکاوی شاه این تصمیم را به تأخیر می‌انداخت. این ماجرا چندین روز ادامه داشت تا اینکه در روز اجرای حکم، عیّاری که بختیار را بزرگ کرده بود با حضور خویش و گفتن حقیقت و دادن نشانه‌هایی مؤفق شد بختیار را از مرگ برهاند. درپایان، وزیران سیاست شدند و عیّار به مقام وزارت اعظم رسید. بختیار نیز به جایگاه اصلی خویش بازگشت. به‌نظر می‌رسد پنج انگشتِ پنجهٔ دست، نماد پنج وزیر خبیث بوده است که تلاش داشتند شادی و لذّت شاهزاده‌ای که بخت با آن یار (بختیار) بوده را به نابودی کشانند؛ به‌همین‌دلیل احتمال دارد که ابتدا در زمینهٔ داستان اصلی پنج داستان فرعی وجود داشته است، امّا در سیر تطور صورت گرفته داستان‌های فرعی افزایش پیدا کرده‌اند.

۸. نتیجه‌گیری

یکی از بخش‌های مهم کارگان خنیاگرانی در دورهٔ ساسانی داستان‌های روایی بودند.

منشأ اصلی این داستان‌ها را به ایران و خارج از آن نسبت داده‌اند. این داستان‌ها را باربد در دو دستهٔ اقلی (۳۰/ ۳۱) و اکثری (۳٦۰) تنظیم کرده بود. نظامی گنجوی برای نخستین‌بار این اسامی را به‌نظم کشیده است. این اسامی در فرهنگ‌های لغات مختلف نیز دیده می‌شوند. خلف تبریزی در *برهان قاطع* آن‌ها را براساس حروف ابجد تنظیم کرده است. در دو دست‌نوشت *سی‌لحن باربد و برهان جامع* نیز این اسامی براساس حروف ابجد دیده می‌شوند. دور از ذهن است که باربد آن‌ها را براساس حروف ابجد تنظیم کرده باشد، به‌همین‌سبب، فهرست نظامی گنجوی صحّت بیشتری دارد. به‌نظر می‌رسد برخی از اسامی عناوین بدیل داشته‌اند. به‌نوعی می‌توان ربط منطقی بین اسامی مترادف مشاهده کرد. تنها مورد بحث‌برانگیز پنجهٔ کبک دری و راح روح است؛ براساس فرهنگ‌های عربی و فارسی پنجه، کبک، راح، راحهٔ معناهای مختلفی دارند، امّا معنای مشترکی میان پنجهٔ کَبَک (دست/کف دست/ دست راست) و راح (کف دست/ پنجه)/ راحهٔ (پنجه) نیز وجود دارد که نباید آن را از نظر دور داشت. به‌نظر می‌رسد که راح روح در تطور تاریخی اشکال نوشتاری مختلفی به‌خود گرفته است. داستانی به‌نام *راحة‌الارواح/ بختیارنامه* وجود دارد که احتمالاً با داستان راح روح ربط داشته است. دخل‌وتصرف‌های زیادی در نسخ خطی موجود این داستان شده است. احتمال دارد *بختیارنامه* همانند داستان‌های *کلیله و دمنه*، *سندبادنامه*، *بلوهر و بوذاسف* و برخی از داستان‌های *هزار افسان* به‌دلیل روابط ایران به هند راه یافته باشد. شباهت روایت‌گری *هزار افسان* با داستان‌های *سندبادنامه* و *بختیارنامه* نشان از زیرساخت‌های مشترک دارند. مشابهت مضمونی *سندبادنامه* و *بختیارنامه* نیز قابل‌توجه است. در بن‌مایهٔ این دو منبع رجال خبیث درباری در تلاش‌اند که شخصیت محوری داستان یعنی بختیار را از سر راه خویش بردارند. این شخصیت با ذکر داستان‌های فرعی تلاش می‌کند تا حکم مجازات خویش را به تعویق اندازد و سرانجام با آشکارشدن حقیقت و قرارگرفتن شخصیت اصلی داستان در جایگاه خویش داستان به پایان می‌رسد. این موضوع می‌تواند تلویحاً با تفکر ثنویت و فرجام پیروزی خیر بر شر مرتبط باشد.

فهرست منابع

آبادیان، راضیه (۱۳۹۷)، «در باب چند اصطلاح موسیقایی در دیوان منوچهری»، *پژوهش‌های ایران شناسی*، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۱، صص ۱-۱۶.

آموزگار، ژاله (۱۳۸۱)، «گزارشی ساده از گاهشماری در ایران باستان»، بخارا، ۲٤، صص ۲۰-۳۷.

ابن‌خرداذبه (۱۹٦۱)، عبیدالله، مختار من کتاب اللهو الملاهی، بیروت، المطبعهٔ الکاثولیکیهٔ.

ازرقی هروی (۱۳۳٦)، دیوان، به کوشش سعید نفیسی، تهران، ناشر کتابفروشی زوار.

اسدی طوسی، علی (۱۳۱۹)، کتاب لغت فُرس، به کوشش عباس اقبال، تهران، چاپخانه‌ی مجلس.

انجو شیرازی، میرجمال‌الدین حسین (۱۳۵۱)، فرهنگ جهانگیری (سه جلد)، به کوشش رحیم عفیفی، تهران، دانشگاه مشهد.

انوشه، حسن (۱۳۸۰)، «بختیارنامه»، *دانشنامهٔ ادب فارسی*، دورهٔ ٦جلدی (جلد ۱)، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

اوبهی، حافظ سلطانعلی (۱۳٦۷)، لغتنامه‌ی تحفهٔ الاحباب، به کوشش حسین فرمند، کابل، آکادمی علوم ج. مرکز زبان و ادبیات.

بلوکباشی، علی (۱۳۸۳)، «پَنجه»، دایرهٔالمعارف بزرگ اسلامی، جلد ۱۳، زیرنظر کاظم موسوی بجنوردی، صص ۷۲۲-۷۲٤.

پورجوادی، امیر حسین (۱۳۸۰)، «رساله در بیان چهار دستگاه اعظم»، فصلنامه‌ی موسیقی ماهور، شماره‌ی ۱۲، تابستان ۱۳۸۰، ۸۱-۹۲ .

بی‌نام، *سی لحن باربد*، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، ۸۹۱٤.

بی‌نام، *سی لحن باربد*، کتابخانهٔ بادلیان، d. ۱۷.

بی‌نام (۱۳٤۸)، *لمعهٔ السّراج لحضرهٔ التاج «بختیارنامه»*، به کوشش محمد روشن، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

بینش، تقی (۱۳۷٤)، *تاریخ مختصر موسیقی ایران*، تهران: نشر آروین.

تفضلی، احمد (۱۳۸٦)، *تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام*، به کوشش ژاله آموزگار، تهران: انتشارات سخن.

تنها، عزیز (۱۳۹۸)، *مشق پیلتان* (۲جلد)، تهران: انتشارات موسیقی عارف.

ثابت‌زاده، منصوره (۱۳۹۱)، «الحان باربدی واهمیت آن از منظر منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی

گنجوی و مقایسهٔ آن با روایت منوچهری دامغانی و برخی منابع»، *فصلنامهٔ علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی*، سال چهارم، شمارهٔ ۱۲، پاییز، ۲۷-۴۲.

ثبوت، اکبر (۱۳۸۹)، «موسیقی ایرانی در سرزمین عربی حیره»، *فصلنامهٔ موسیقی ماهور*، سال دوازدهم، شمارهٔ ٤٨، صص ۵۳-۷۱.

ثعالبی، ابومنصور محمد (۱۳۸٤)، *شاهنامهٔ ثعالبی*، ترجمهٔ محمود هدایت، تهران: انتشارات اساطیر.

---------- (۱۳٦۸)، *تاریخ ثعالبی*، با مقدمه‌های مجتبی مینوی و محمد فضائلی، تهران: نشر نقره.

جنیدی، فریدون (۱۳٦۱)، *زمینهٔ شناخت موسیقی ایرانی*، تهران، انتشارات پارت.

جُرّ، خلیل (۱۳٦۳)، *فرهنگ لاروس عربی ـ فارسی*، ج ۱، ترجمهٔ سیدحمید طبیبیان، تهران: انتشارات امیرکبیر.

جنابدی، میرزابیگ (۱۳۷۸)، *روضهٔ‌الصفویهٔ*، تصحیح غلامرضا طباطبایی‌مجد، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

حافظ، مولانا محمّد شمس‌الدین شیرازی (۱۳۷۰)، *دیوان غزلیات*، به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر، تهران: صفی‌علیشاه.

حرّی تبریزی، محمد کریم (بی‌تا)، *برهان جامع*، چاپ سنگی، تهران: مرکز دایرهٔ‌المعارف بزرگ اسلامی.

خالقی، روح الله (۱۳٦٤)، *موسیقی ایرانی*، تهران:نشر کتاب.

خزائل، حسین (۱۳۹۰)، «بختیارنامه»، *فرهنگ ادبیّات جهان*، دورهٔ ٦جلدی، تهران: انتشارات کلبه- دبیر.

مستوفی، حمدالله (۱۳۹٦)، *نزهة‌القلوب*، به کوشش میرهاشم محدّث، تهران: انتشارات سفیر اردهال.

خلف‌تبریزی، محمدحسین (۱۳٦۲)، *برهان قاطع*، (۵جلد)، به کوشش محمد معین، تهران: انتشارات امیرکبیر.

خیام، عمر (۱۳۱۲)، *نوروزنامه*، به کوشش مجتبی مینوی، تهران: کتابخانهٔ کاوه.

دقایقی مروزی، شمس‌الدین‌محمد (۱۳٤۵)، *راحة‌الارواح فی‌سرورالمفراح/ «بختیارنامه»*، تصحیح ذبیح‌الله صفا، تهران: دانشگاه تهران.

دقایقی مروزی، محمد (۱۳٤۷)، بختیارنامه و عجائب البخت، به کوشش ذبیح‌الله صفا، تهران،

انتشارات دانشگاه تهران.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه* (ج٤)، زیر نظر دکتر محمد معین و دکتر سید جعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه* (ج۷)، زیر نظر دکتر محمد معین و دکتر سید جعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه* (ج۸)، زیر نظر دکتر محمد معین و دکتر سید جعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران.
دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه* (ج۱۲)، زیر نظر دکتر محمد معین و دکتر سید جعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران.
رجب‌زاده، عسکرعلی (۱۳۸۳)، *باربد و زمان او*، دوشنبه: انتشارات ارجنگ.
سعد سلمان، مسعود (۱۳۷٤)، *دیوان*، به کوشش پرویز بابایی، تهران: نشر سهیل.
سمرقندی ظهیری، محمد (۱۳۳۳)، *کتاب سندبادنامه*، به کوشش ع. قویم، تهران: چاپخانهٔ محمد علی فردین.
شبانکاره‌ای، محمد (۱۳۸۱)، *مجمع‌الانساب* (۲ج)، به کوشش میر هاشم محدث، تهران: انتشارات امیرکبیر.
شکوری، محمدجان و دیگران (۱۳۸٤)، *فرهنگ فارسی تاجیکی*، برگردان محسن شجاعی، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
سنایی، مجدود بن آدم (۱۳۸۰)، *دیوان*، به کوشش محمد تقی مدرس رضوی، تهران: انتشارات سنایی.
صفوت، داریوش (۱۳۵۰)، *پژوهشی کوتاه در بارهٔ استادان موسیقی ایران و الحان موسیقی ایرانی*، تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
عنصری بلخی (۱۳٦۳)، *دیوان*، به کوشش و با مقدمه دکتر سید محمد دبیرسیاقی، تهران: انتشارات کتابخانهٔ سنایی.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۸)، *شاهنامهٔ فردوسی*، تهران: انتشارات تهران.
فره‌وشی، بهرام (۱۳۹۰)، *فرهنگ زبان پهلوی*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
قریب، محمدحسین (۱۳٦۲)، *تاریخ موسیقی*، با مقدمهٔ روح الله خالقی، تهران: انتشارات هنر و فرهنگ و انتشارات هیرمند.
قوام‌فاروقی، ابراهیم (۱۳۸۵)، *شرفنامه منیری، یا، فرهنگ ابراهیمی* (ج۱)، ویرایش حکیمه دبیران، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

کریستنسن، آرتور (۱۳۸۵)، *ایران در زمان ساسانیان*، مترجم، رشید یاسمی، تهران: صدای معاصر.

گردیزی، ابوسعید عبدالحی بن ضحاک ابن محمود (۱۳٦۳)، *تاریخ گردیزی* تصحیح عبدالحی حبیبی، تهران: چاپخانهٔ ارمغان.

لاجوردی، فاطمه (۱۳۹۵)، «ثنویت»، *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، ج۱۷، صص ۱۱۸-۱۲٦.

صاحب، غلامحسین (۱۳۸۱)، «بختیارنامه»، *دایرةالمعارف فارسی*، ۲جلد (در ۳ مجلد)، تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی وابسته به مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر.

مستوفی، حمدالله (۱۳۹٦)، *نزهةالقلوب*، به کوشش میرهاشم محدّث، تهران: انتشارات سفیر اردهال.

مسعودی، علی بن‌حسین (۲۵۳٦)، *مروج الذهب و معادن الجوهر* (۲ج)، ترجمهٔ ابولقاسم پاینده، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

---------- (۱٤۲۵)، *مروج الذهب و معادن الجوهر*، اعتَنَی به وَراجعه کمال حسن مرعی، بیروت: المکتبهٔ العصریه.

مشحون، حسن (۱۳۷۳)، *تاریخ موسیقی ایران*، تهران: نشر سیمرغ با همکاری نشر فاخته.

مقدسی، مطهر بن طاهر (۱۳۷٤)، *آفرینش و تاریخ* (۲ج)، تصحیح محمد رضا شفیعی کدکنی، تهران: نشر آگه.

معزّی نیشابوری (۱۳۸۵)، *کلیات دیوان*، به کوشش محمد رضا قنبری، تهران: انتشارات زوّار.

منوچهری دامغانی (۱۳۵٦)، *دیوان*، به کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران: کتابفروشی زوّار.

منهاج‌الدین سراج، ابوعمرعثمان جوزجانی (۱۳٦۳)، *طبقات ناصری* (۲ج)، به کوشش عبدالحی حبیبی، تهران: دنیای کتاب.

نظامی گنجوی (۱۳۳۳)، *خسرووشیرین*، تهران: انتشارات کتابفروشی ابن‌سینا.

نفیسی، علی‌اکبر/ ناظم‌الاطبا (۲۵۳۵)، *فرهنگ نفیسی*، جلد چهارم، تهران: کتابفروشی خیام.

نوادهٔ مهلب پسر محمد پسر شادی (۱۳۷۸)، *مجمل‌التواریخ‌والقصص*، سیف‌الدین نجم‌آبادی و زیگفرید وبر، آلمان: نشر دو مونده نیکارهوزن.

واله، محمد یوسف قزوینی اصفهانی (۱۳۷۲)، *خلد برین*، تصحیح میرهاشم محدث، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.

وحید دستگردی، محمد (۱۳۰۵)، «بختیارنامه: داستان دویم؛حکایت بازرگان برتافته بخت»، *مجلّهٔ ادبیّات و زبان‌ها: ارمغان*، دورهٔ هفتم، سال نهم، شمارهٔ ۱، صص ۲٤۹-۲۵٤.

هنوی، ایرانیکا (۱۳۷۵)، «بختیارنامه»، *دانشنامهٔ جهان اسلام* (جلد دوم)، زیر نظر غلامعلی حدادعادل، صص ٤١٥ تا ٤١٧.

Apostolos-Cappadona, Diane (2005), "Discerning the Hand-of-Fatima, An Iconological Investigation of the Role of Gender in Religious Art", *Beyond the Exotic, Women's Histories in Islamic Societies*, Edited by El-Azhary Sonbol, mira New York: Syracuse University Press, P. 347-362.

Bianchi, U. (1987), "Dualism", *The Encyclopedia ofReligion*, 16 vols, Edited by M. Eliade, New York: MacMillan Publishing Company, in vol. 4, pp. 506-512.

Richardson, Seth (2022), "Thy Neighbor's Ghost, Ideal Types, Stereotypes, All Type", *Metatron*, Vol. 2, Issue 1, 1-11.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Transliteration

Onṣorī Balk̲ī (1984), *Dīvān*, with the effort and introduction to Dr. Seyyed Mohammad Dabir Siaqi, Tehran, Sanā'ī Library Publications.

Amoozgar, Jhaleh (2008), "A simple report of chronology in ancient Iran", *Bokhara*, 24, pp. 20-37.

Anonymous (1968), *Bak̲tīyārnāmeh va 'Aǰā'īb al-Bak̲t*, by Zabihullah Safa, Tehran: Tehran University Press.

Anonymous (1969), *Lama'at ul-Sīrraǰ Lī Ḥaḍrat Al-Tāǰ "Bak̲tīyārnāmeh*", by Mohammad Roshan, Tehran: Farhang Iran Publishing House.

Anonymous (1960), "Treatise on the statement of the four major instruments", *Mahur Music Quarterly*, with the efforts of Amir Hossein Pourjavadi, Number 12, summer, 81-92.

Anonymous (N. Kh.), *Thirty Tones of Barbod*, Badelian, number d. 17.

Anonymous (N. Kh.), *Thirty Tones of Barbod*, Majlis Library, Manuscript Collection No. 8914.

Asadī Toūsī, 'Alī (1940), *Logāt ul-Fors*, edited by Abbas Iqbal, Tehran: Majlis printing house.

Azraqī Heravī (1957), *Dīwan*, edited by Saeed Nafisi, Tehran: published by Zovār bookstore.

Bolokbashi, Ali (2004), "Panjeh", *Great Islamic encyclopedia*, Volume 13, under the supervision of Kazem Mousavi Bojnordi, pp. 722-724.

Christensen, Arthur (2006), *L'Iran sous les Sassanides*, Translated by Rashid Yassemi, Tehran: Contemporary Voice.

Daqāyeqī Marvazī, šams ul -Dīn Moḥammad (1966), *Rāḥat ul -Arvāh fī al -Sorūr al -Mofaraḥ/ "Bak̲tīānāmeh*", Correction of Zabihullah Safa, Tehran: University of Tehran.

Dehk̲odā, 'Alī Akbar (1998), *Logātnāmeh* (Volume 7 and 8), under the supervision of Dr. Mohammad Moin and Dr. Seyyed Jafar Shahidi, Tehran: University of Tehran.

Enǰū šīrāzī, Mīrǰamal-uddīn Ḥosseīn (1972), *Farhang-e ǰahāngīrī* (three volumes), by Rahim Afifi, Tehran: University of Mashhad.

Farahvashi, Bahram (2011), *Pahlavi Language Culture*, Tehran: University of Tehran Publications.

Ferdowsī, Abolqāsem (2009), *šāhnāmeh-e Ferdowsī*, Tehran: Tehran Publications.

Ḥāfeẓ, Molānā Moḥammad šams-ul-Dīn šīrāzī (1370), *Dīvān-e Ḡazalīāt*, by Dr. Khalil Khatib Rahbar, Tehran: ṣafī-'Alīšāh.

Ḥamdullah Mostūfī b. Abī Bakr (2017), *Nozhat ul -Qolob*, by the efforts of Mir Hashim Hadith, Tehran: Ambassador Ardahal Publications.

Horī Tabrīzī, Moḥammad Karīm (n.d), *Borhān-e ǰāme'*, Stone Printing, Great Islamic Encyclopedia Center.

Ībn k̲ordāzbah (1961), *'Obaīdullah, Mok̲tār Mīn Kītab ul-lahv Al-Malahī*, Beirut: Al-Matba'a Al-Katholīkīya.

Ībn Mahalab Moḥammad b. šādī (1999), *Maǰmal ul-Tawārīk̲ wa al-Qīṣaṣ*, Seif-ul-Din Najmabadi and Zigfarid Weber, Germany: Two Publication.

ǰāhīẓ, Abū Othmān 'Omar (1906), *Al-Maḥāsīn wa Al-Aḍdād*, by the efforts of Mohammad Amin Khanji Kotobi, Cairo: Al-Sa'āda Press.

ǰonābādī, Mīrzābeīg (1999), *Roḍat ul-ṣafavīyah*, correction by Gholamreza Tabatabaei Majd, Tehran: Dr. Mahmoud Afshar Endowment Foundation.

Jorra, Khalil (1984), *Farhang-e Larus Arabic-Persian* (Volume 1), translated by

Seyyed Hamid Tabibian, Tehran: Amīr Kabīr Publications.
Jorra, Khalil (1986), *Farhang-e Larus Arabic-Persian* (Volume II), translated by Seyyed Hamid Tabibian, Tehran: Amīr Kabīr Publications.
ḵalaf Tabrīzī, Moḥammad Ḥosseīn (1983), *Borhān-e Qāṭe‘* (Five Volumes), by the efforts of Mohammad Moein, Tehran: Amīr Kabīr Publications.
ḵāwja Nīẓām ul -Molk, Abū ‘Alī Ḥassan Ṭūsī (1968), *Sīyar ul –Molūk*, Tehran: Book Publishing and Publishing.
ḵayyām, ‘Omar (1933), *Nūrūznāmeh*, by the efforts of Mojtaba Minavi, Tehran: Kāveh Library.
Lajevardi, Fatima (2016), " duality", *Great Islamic Encyclopedia*, Volume 17, pp. 118-126.
Manoūchehrī Dāmḡānī (1977), *Dīvān*, by the efforts of Mohammad Dibir Siaqi, Tehran: Zavār Bookstore Publisher.
Maqdasī, Moṭahar b. Ṭāher (1995), *Afarīneš va Tārīḵ* (in two volumes), Corrected by Mohammad Reza Shafiei Kadkani, Tehran: Āgah Publishing.
Mas‘oūdī, ‘Alī b. Ḥosseīn (2004), *Morūǰ al-Zahab*, Beirut: al-Maktaba al-‘Aṣrīya.
Mas‘oūdī, ‘Alī b. Ḥosseīn (2536), *Morūǰ al-Zahab* (2 volumes); Translated by Abolghasem Payandeh, Tehran: Translation and book Publishing.
Menhāǰ ul -Dīn Serāǰ, Abū ‘Omar ‘Othmān ǰūzǰānī (1983), *Ṭabaqāt-e Nāṣerī* (2 volumes), by the efforts of Abdul Haei Habibi, Tehran: World of the Book.
Mo‘ezī Neīšabūrī (2006), *Dīvān-e Kolīyāt*, by the efforts of Mohammad Reza Ghanbari, Tehran: Zavār Publications.
Neẓāmī Ganǰavī (1954), *ḵosrow va šīrīn*, Tehran: Ībn Sīnā Bookstore Publications.
Obehī, Ḥafez Soltān‘alī (1988), *Logātnāmeh-e Ṭoḥfat ul-Aḥbab*, edited by Hossein Farmand, Kabul: Academy of Sciences. Language and Literature Center.
Sa‘d Salmān, Mass‘oūd (1995), *Dīvān*, by the efforts of Parviz Babaei, Tehran: Soheil Publishing.
šabānkāre’ī, Moḥammad (2002), *Maǰma‘ ul-Ansāb* (in 2 volumes), by the efforts of Mir Hashem Haddad, Tehran: Amīr Kabīr Publications.
Samarqandī Zahīrī, Moḥammad (1954), *Sandbādnāmeh*, by the effort of A. Qavim, Tehran: Mohammad Ali Fardin.
Sanā‘ī, Moǰdūd b. Ādam (2001), *Dīvān*, by the efforts of Mohammad Taghi Modarres Razavi, Tehran: Sanā‘ī Publications.
Shakouri, Mohammadjan and others (2005), *Tajiki Persian Culture*, Translated by Mohsen Shojaei, Tehran: Contemporary Culture Publications.
Ṯa‘ālībī, Abū Mansoūr Moḥammad (1986), *Tārīḵ-e Ṯa‘ālībī*, with introductions by Mojtaba Minavi and Mohammad Fazaeli, Tehran: Silver Publishing.
Ṯa‘ālībī, Abū Mansoūr Moḥammad (2005), *šahnāmeh Ṯa‘ālībī*, translated by Mahmoud Hedayat, Tehran: Asāṭīr Publishing House.
Tafazoli, Ahmad (2007), *the history of Iranian literature before Islam*, with the efforts of Jhaleh Amoozgar, Tehran: Soḵan Publications.
Tanha, Aziz (2017), *Mašq-e Pīltān* (in two volumes), Tehran: ‘Āref Music Publications.
Tehran.
Thobut, Akbar (2010), "Iranian music in the Arab land of Hirah", *Mahor Music Quarterly*, 12th year, number 48, pp. 53-71.
Vāleh, Moḥammad Yoūsef Qazvīnī Esfahānī (1993), *ḵold-e Barīn*, Corrected Mir Hashim Haddad, Tehran: Dr. Mahmoud Afshar's Endowment Foundation.
Yavarian, Akbar (2014), *Khosravani Research in the names of Elhan in the Sassanid period*, Tehran: Ārma Publishing.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی