

تبارشناسی و شرح اصطلاحات رباعی منسوب به ابن سینا در مجالس‌المؤمنین

محمد مرادی*

دانشگاه شیراز

چکیده

مجالس‌المؤمنین قاضی نورالله شوشتری (ف. ۱۰۱۹)، از مهم‌ترین کتاب‌های رجال شیعی است که به دلیل در برداشتن ابیات منتسب به شاعران سده‌های نخستین، در پژوهش‌های ادبی نیز اهمیت دارد. بسیاری از پژوهشگران معاصر درباره‌ی این اشعار، به دیده‌ی تردید نگریسته‌اند؛ اما تاکنون پژوهشی در تحلیل تبارشناسانه‌ی این ابیات انجام نشده است. یکی از این اشعار، یک رباعی در ستایش امام علی (ع) و منسوب به ابن‌سیناست که نخستین‌بار در این کتاب آمده و به واسطه‌ی آن به بسیاری از تذکره‌ها و کتاب‌های تاریخ ادبیات فارسی راه یافته و بسیاری از پژوهندگان نیز انتساب آن را به شیخ پذیرفته‌اند. مضمون این رباعی، پیوند آشکاری با اصطلاحات خوش‌نویسی و برخی مفاهیم عرفانی دارد؛ از همین رو در این مقاله با استفاده از تحلیل محتوای تاریخی، سعی شده است پس از ریشه‌شناسی گونه‌ی خوش‌نویسی منعکس در این رباعی و بررسی سیر شکل‌گیری نشانه‌های عرفانی آن، ضمن تعیین محدوده‌ی زمانی سرایش شعر، دریچه‌های محتمل راه یافتن این شعر به مجالس‌المؤمنین بررسی شود. نتایج نشان می‌دهد با توجه به انعکاس خط آینه‌ای در مضمون رباعی و ابداع و رواج این گونه پس از سده‌ی نهم و همچنین سازگاری این مضمون با برخی اندیشه‌های عرفانی رایج در میان فرقه‌هایی چون حروفیه، نوربخشیه، بکتاشیه و ...، این رباعی بیش از چهار سده پس از درگذشت ابن سینا (ف. ۴۲۸) سروده شده است.

واژه‌های کلیدی: مجالس‌المؤمنین، قاضی نورالله، ابن‌سینا، خط آینه‌ای، حروفیه، نوربخشیه، بکتاشیه.

۱. مقدمه

قاضی نورالله بن سید شریف شوشتری، مشهور به شهید ثالث، از عالمان برجسته‌ی شیعی است. او در شوشتر متولد شد و در سال ۹۷۹ به مشهد و سپس در سال ۹۹۲ به هندوستان رفت و به خدمت جلال‌الدین اکبرشاه راه یافت و به مقام قاضی عسکر و قضاوت لاهور

* استادیار زبان و ادبیات فارسی shahraz57@yahoo.com

رسید و در سال ۱۰۱۹ معزول و مقتول شد. اهمیت شخصیت ادبی قاضی نورالله، بیش از همه به دلیل نگارش کتاب *مجالس المؤمنین* در اثبات تشیع و ترجمه‌ی رجال شیعه است که شیخ آن را بین سال‌های ۹۹۳ تا ۱۰۱۳، در یک فاتحه و ۱۲ مجلس نوشته و در خلال آن کوشیده «هرکس را خواه واقعا شیعه و خواه به مناسبتی بسیار ضعیف منسوب به تشیع بوده است، در شمار شیعیان بیاورد و به همین سبب است که قاضی را شیعه‌تراش لقب داده‌اند.» (صفا، ۱۳۷۳، ج ۵: ۱۷۰۷)

یکی از شیوه‌های قاضی در *مجالس المؤمنین*، استناد به سخنان بزرگان علمی و ادبی و آوردن اشعاری است که در تاریخ ادب فارسی، برای نخستین‌بار در *مجالس المؤمنین* ثبت شده است. یکی از این اشعار، یک رباعی است که قاضی در خلال معرفی شیخ‌الرئیس ابن‌سینا ثبت کرده، آن‌جا که گفته است: «و این رباعی لطافت آثار که نسیم محبت از آن به فضای قلوب احباب می‌رسد، از اشعار بلاغت‌شعار شیخ بزرگوار است:

بر صفحه‌ی چهره‌ها خط لم‌یزلی معکوس نوشته است نام دو علی
یک لام و دو عین با دو یای معکوس از حاجب و عین و انف با خط جلی»

(قاضی نورالله، ۱۳۹۱، ج ۲: ۱۸۸)

این رباعی که نخست‌بار در *مجالس* به شیخ‌الرئیس نسبت یافته، در دیگر نسخه‌های این کتاب نیز دیده می‌شود (رک. نسخه‌های کتابخانه‌ی ملی چون: نسخه‌ی مورخ ۱۰۵۰: صفحه‌ی ۵۹۵، نسخه‌ی ۵-۱۷۷۱۶ک، صفحه‌ی ۴۰۶، نسخه‌ی ۵-۱۷۴۸۱، صفحه‌ی ۵۷۴ و..). و پس از آن در دیگر آثار نیز به نام شیخ ثبت شده است؛ از جمله معصوم‌علی‌شاه شیرازی در جلد دوم *طرائق الحقایق*، این رباعی را به نقل از *مجالس* به همراه دو رباعی دیگر آورده است. (معصوم‌علی‌شاه شیرازی، ۱۳۴۵: ۵۶۲) همچنین در مقاله‌ی اته، در *نامه‌ی دانشوران و نظم‌گزیده* به نام ابن‌سینا آمده، هرچند نفیسی تردید دارد که از آن شیخ باشد. (نفیسی، ۱۳۵۹: ۴۵) گوهرین نیز با ضبطی خطا آن را نقل کرده است (گوهرین، ۱۳۵۶: ۶۶۴)؛ همچنین مدبری به واسطه‌ی *مجالس* به آن استناد کرده (مدبری، ۱۳۷۰: ۴۷۳) و مرعشی در بیان شرح احوال و آثار ابن‌سینا، این شعر را در آثار مستند نقل کرده است. (مرعشی، ۱۳۴۱: ۵۵-۵۶)

چنان‌که در ابیات این رباعی دیده می‌شود، مضمون اصلی شعر در نگاه نخستین پیوندی عمیق با اصطلاحات و سیر هنر خوش‌نویسی دارد و از منظر دیگر با برخی مفاهیم عرفانی مرتبط است. به همین دلیل در این مقاله، به روش تحلیل محتوای تاریخی، ضمن بهره‌گرفتن از رسالات و تاریخ هنر خوش‌نویسی اسلامی و همچنین ریشه‌شناسی مضمون

عرفانی آن، کوشش بر پاسخ بدین سوال‌هاست که با وجود نظرهای متفاوتی که در تذکره‌ها، کتاب‌های نقد و تاریخ‌های ادبیات مطرح است، تاچه میزان ممکن است درباره‌ی انتساب یا رد انتساب این رباعی به ابن سینا نظر قطعی داد؟ آیا می‌توان درباره‌ی محدوده‌ی زمانی این شعر و اشعار مشابه نظر داد و این‌که، این شعر از چه مأخذها و خاستگاه‌هایی ممکن است به مجالس المؤمنین قاضی نورالله راه یافته باشد؟

۱.۱. پیشینه‌ی تحقیق

درباره‌ی اشعار منسوب به ابن سینا تاکنون به صورت پراکنده و کلی، اجتهادها و اظهار نظرهایی مطرح شده است. هدایت در مجمع‌الفصحاء معتقد است که شیخ «گاهی به نظم فارسی مبادرت می‌فرموده» و پنج رباعی را نیز به نام ابن سینا آورده است (هدایت، ۱۲۹۵: ۶۸) او در ریاض‌العارفین هم شش رباعی را به نام شیخ ثبت کرده است (هدایت، ۱۳۱۶: ۲۷۳) از میان مستشرقان، اته (۱۸۹۰) در مقاله‌ی «اشعار فارسی ابن سینا» که در مجله‌ی ملی لندن منتشر شده، برخی اشعار او را اصیل دانسته است؛ او همچنین در تاریخ ادبیات خود، به برخی اشعار فارسی شیخ اشاره کرده است (اته، ۱۳۵۶: ۱۳۵-۱۳۷) براون در تاریخ ادبیاتش، اشعار ابن سینا را دارای ارزش ادبی نمی‌داند و صحت انتساب آن‌ها را مسلم ندانسته؛ با این حال ابیاتی عربی را از او ذکر کرده است. (براون، ۱۳۷۳: ۱۵۹-۱۶۱) از میان محققان معاصر ایرانی، غنی بخشی از اشعار فارسی و عربی ابن سینا را ذکر و انتساب برخی را به اختصار نقد کرده است (غنی، ۱۳۱۵: ۱۰۲) نفیسی در قالب مقاله‌ای (۱۳۱۶) اشعار فارسی ابن سینا را گردآوری کرده و در پژوهشی دیگر، بخشی از اشعار را بدون نقد و تحلیل آورده است (نفیسی، ۱۳۵۹: ۳۴-۵۳) همچنین صفا، اشعار منسوب به ابن سینا را جمعاً بیست و دو قطعه و رباعی و عدد همه‌ی آن‌ها را مجموعاً ۶۵ بیت دانسته است که در سفاین و مجموعه‌ها و بعضی تذکره‌ها به نام ابوعلی سینا مذکور شده و در انتساب غالب آن‌ها به شیخ تردید کرده است. (صفا، ۱۳۸۴: ۱۱۱-۱۱۲)

گوهرین نیز ضمن معرفی تعدادی از اشعار ابن سینا، معتقد است این اشعار از لحاظ سبک رباعی در فارسی به حدی سست و فاقد ارزش است که نمی‌توان آن‌ها را به شیخ منتسب دانست (گوهرین، ۱۳۵۶: ۶۶۰-۶۶۸) مدبری نیز ۷۲ بیت فارسی را به نام ابن سینا، از منابع گوناگون گردآوری کرده و معتقد است اکثر این اشعار مسلماً از ابن سینا نیست (مدبری، ۱۳۷۰: ۴۶۹-۴۷۳)؛ هرچند او نیز چون دیگران، برای تحلیل و اثبات ادعای خود

نکوشیده است. خوانساری (۱۳۸۴) نیز جز قصیده‌ی مشهور عینیه، در انتساب دیگر اشعار به شیخ تردید کرده است.

از دیگر پژوهندگان، طاهری‌نیا و میرزایی (۱۳۸۶)، ضمن اصالت قائل شدن به اشعار عربی و فارسی ابن‌سینا، با تأکید بر اشعار عربی، موضوعات شعری و جنبه‌های تقلیدی و نوآورانه‌ی اشعار او را بررسی کرده‌اند؛ اما فنا (۱۳۹۲) در مجموعه‌مقالات *ابن‌سینا پژوهی*، از شعرهای فارسی سخنی نگفته است. یاری گل‌دره (۱۳۹۲) هم ضمن تأیید احتمال سرایش شعر فارسی ابن‌سینا و آوردن مستندات از کتاب‌های نزدیک به عصر شیخ، برخی اشعار تازه‌ی فارسی او را که در تذکره‌ها و کتاب‌هایی چون *نزه‌المجالس* سده‌ی هفتم، جنگی از اواخر سده‌ی هفتم یا آغاز هشتم، *الاقطاب القطبیه* از عبدالقادر بن حمزه اهری سده‌ی هفتم، *بیاض تاج‌الدین* وزیر سده‌ی هشتم، *روضه‌الناظر* سده‌ی هشتم، *جنگ مهدوی* سده‌ی هشتم، *جنگ اسکندر میرزا* (۸۱۳-۸۱۴)، *مجموعه‌ی پاریس* سده‌ی هشتم و *جنگ سعدالدین الهی* سده‌ی دهم ثبت شده و در منبع نفیسی یا مدبری نیامده یا مرجعی متأخر داشته، معرفی کرده؛ اما از شعر بررسی شده در این مقاله، مأخذی کهن‌تر از *مجالس المؤمنین* ارائه نکرده است.

چنان‌که در پژوهش‌ها دیده می‌شود، اغلب پژوهشگرانی که به اشعار فارسی ابن‌سینا اشاره کرده‌اند، تنها به نقل برخی از آن‌ها بسنده کرده و حتی منتقدان انتساب اشعار به شیخ، تحلیلی در اثبات ادعای خود ارائه نکرده‌اند؛ همچنین در اندک مواردی تنها به تردید انتساب اشعار یادشده بسنده شده و جز اشاراتی پراکنده درباره‌ی رباعی مذکور که در مقدمه از آن یاد شد، تاکنون پژوهشی درباره‌ی این شعر و دیگر اشعار ذکرشده در *مجالس المؤمنین* و نقش خوش‌نویسی در تحلیل‌های تبارشناسانه انجام نگرفته است.

۲. تحلیل بازنمود اصطلاحات خوش‌نویسی و برخی مفاهیم عرفانی در رباعی منسوب

آن‌چه از منظر خوش‌نویسی در رباعی منسوب به شیخ‌الرئیس اهمیت دارد، از سویی پیوند حروف و هنرهای تصویری در سیر تحول خوش‌نویسی اسلامی و از دیگر سو استفاده از ترکیب‌های آینه‌ای (معکوس) است که از راه بررسی زمان فراگیری هریک، می‌توان زمان تقریبی سرایش این شعر و اشعار مشابه را تعیین کرد. همچنین پیوند خوش‌نویسی و امام علی(ع) و در کنار آن خاستگاه احتمالاً عرفانی مضمون شعر می‌تواند در تبارشناسی شعر و چگونگی انتساب آن به ابن‌سینا موثر باشد؛ مباحثی که در بخش اصلی مقاله تحلیل شده است.

۲.۱. خط جلی

در شعر منسوب به ابن سینا، نخستین نشانه‌هایی که از خوش‌نویسی نمود دارد، اشاره به نوع قلم «جلی» است. اگر از منظر تاریخچه‌ی کاربرد این نوع خطوط و طبیعتاً اصطلاحات آن در تاریخ خوش‌نویسی اسلامی بنگریم، خواهیم دید که خط جلی از همان دیرباز، در هنر اسلامی چه در ثلث و چه در کوفی، رایج بوده است؛ از این میان می‌توان به نمونه‌ی موجود بر دری در مصر اشاره کرد که در قرن چهارم و به ثلث جلی نوشته شده است. (رک. زین‌الدین، ۱۳۸۸: ۱۸۰، شکل ۵۶)

علاوه بر کتیبه‌های جلی که از دیرباز با خط ثلث سازگار بوده (فضائی، ۱۳۶۳: ۱۳۰)، در سنت کتابت نسخه‌ها نیز، در کنار متون که عمدتاً با خفی نوشته می‌شده، در سرعنوان‌ها یا ابواب کتاب‌ها از جلی استفاده می‌شده است. (مایل هروی، ۱۳۸۰: ۱۶۷) اگر مراد شاعر رباعی مدنظر، از خط جلی، همین معنی مصطلح عام باشد، منظور از جلی، نوعی «خط است که فربه و درشت و روشن نوشته شده باشد، خطی که دارای اندازه‌های شش دانگ، پنج دانگ، چهار دانگ، سه دانگ، دو دانگ، نیم دو دانگ باشد.» (همان: ۲۷۲) از این منظر، بوعلی و هر شاعر معاصر با او می‌توانسته در شعرش، از نظر تاریخی به خط جلی اشاره کرده باشد. در کنار این کاربرد، نوع دیگر سبک جلی مرسوم در ترکیه‌ی عثمانی را باید نام برد که با نمونه‌های کتابت و کتب متفاوت است؛ برای مثال می‌توان به سبک جلی کلمه‌ی «الله» روی دیوار مسجد جامع ادرنه اشاره کرد (رک. شیمیل، ۱۳۸۶: ۱۰۴) این شیوه در مقایسه با نوع نخست جلی، متأخر و مربوط به سده‌های دهم هجری به بعد است و شیخ حمدالله (ف. ۹۲۷) و حافظ عثمان (ف. ۱۶۹۸م) خوش‌نویسی موسوم به جلی را در قلمرو عثمانی ابداع کرده‌اند. (همان: ۲۱-۲۲)

۲.۲. تکرار و قرینه‌نویسی در خوش‌نویسی

جلوه‌ی دیگر هنر خوش‌نویسی در رباعی ذکرشده، تکرار دو بار نام علی در نوع ترکیب است. چنان‌که در متون و آثار مربوط دیده می‌شود، تکرار واژه‌ها از دیرباز در هنر خط اسلامی کاربرد داشته است. از آن جمله، در قدیم‌ترین خط کوفی بنایی (۵۳۶۳ه)، در دو لوزی، چهار بار نام علی، بر دری چوبی نقش شده است. (رک. قوچانی، ۱۳۶۴: ۵) بررسی آثار موجود نشان می‌دهد تکرار نام‌ها یا قرینه‌کردن واژه‌های یکسان و متفاوت، از سده‌های نخستین و به شیوه‌هایی که در تصویرهای ۱، ۳ و ۴ دیده می‌شود، رواج داشته و در کتیبه‌های معماری به‌ویژه در کوفی بنایی، نمودهایی متعدد از آن را می‌توان دید. برای

۱۷۲ _____ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۰، شماره‌ی ۳، پاییز ۱۳۹۷ (پیاپی ۳۷)

مثال تقارن نام‌های الله، محمد و علی در مسجد جمعه و مسجد امام صادق اصفهان (قوچانی: ۴۵، ۸۸، ۱۰۱، ۱۰۲، ۱۳۵-۱۳۷)، تکرارهای چهارگانه‌ی نام چهار خلیفه و حسنین مربوط به صفه‌ی عمر مسجد جمعه‌ی اصفهان (همان: ۱۰۳-۱۰۸) یا تکرارهای چهارگانه‌ی مسجد امام اصفهان. (همان: ۱۲۲-۱۲۴)

چنان‌که در نمونه‌های موجود دیده می‌شود، این شیوه از دوران مغولان و تیموریان، در هنر اسلامی فراوانی یافته است؛ چنان‌که بر سکه‌هایی مربوط به زمان مغولان (۷۳۷) و زمان سلطان اویس جلایر (۷۵۷-۷۷۷)، به صورت تقسیم اجزای شهادتین در لوزی‌ها یا گلبرگ‌های مقارن پشت سکه دیده می‌شود. (ترابی طباطبایی، ۱۳۵۰: ۹۶ و ۱۱۸-۱۲۰) بر این اساس انعکاس چنین مضمونی در نسخه‌ها و اشعار پیش از سبک عراقی، در ادب فارسی می‌تواند منطقی باشد.

تصویرهای ۱ تا ۴ برخی شیوه‌های مرسوم تکرار و قرینه‌نویسی در خطوط اسلامی



۳.۲. معکوس‌نویسی و خط آینه‌ای

مهم‌ترین جنبه‌ی خوش‌نویسی که در رباعی ابن سینا منعکس است، بروز شیوه‌ای است که خوش‌نویسان از آن با نام خط آینه‌ای یاد کرده‌اند و نمود آن را در انعکاس آینه‌ای دو «علی» در صورت انسان‌ها، به روایت شعر به وضوح می‌توان دید. (رک. تصویر شماره‌ی ۲) چنان‌که در کتاب‌های خوش‌نویسی آمده، خط آینه‌ای یا مثنی این است که «خوش‌نویسی، عبارتی را از دو سمت (چپ به راست و برعکس از راست به چپ) بنویسد؛ در این صورت صفحه دارای خطی محوری است که تمام حروف و کلمات نسبت به آن داری قرینه می‌باشند.» (قلیچ‌خانی، ۱۳۷۳ الف: ۷۸-۸۹) «کتاب متفنن این گونه خط را به اقسام مختلف نوشته‌اند و این خط تزیینی را نیز در لباس خط‌های گوناگون از کوفی، محقق، ثلث و غیره می‌توان در آورد.» (فضائلی، ۱۳۶۲: ۶۵۵) این گونه خطوط به صورت طغرا، شبه طغرا، مثنی (متعکس)، توأمان، مرصع، متداخل و مشبک نوشته شده و در قالب اشکال هندسی و اشکال زورق، گلدان، قندلیل، ستاره، پرندگان و ... ترکیب شده است. (فضائلی، ۱۳۶۳: ۴۹۵)

اگر از منظر تاریخی به زمان شکل‌گیری و فراگیری این نوع خط بنگریم، می‌توان به زمان احتمالی سرایش رباعی مدنظر دست یافت. ابن‌ندیم در معرفی خطوطی که مصاحف را با آن نوشته‌اند، نامی از خطوط دوگانه‌نویس نبرده است (ابن‌ندیم، ۱۳۴۶: ۱۱)؛ هرچند در یکی از نسخ الفهرست (نسخه‌ی ف در پاورقی)، پس از خطوط المکی، مدینین، از خطی موسوم به التثم هم نام برده است. (ابن‌ندیم، بی‌تا: ۹) که فضائلی آن را به معنی توأمان (دو قلو) دانسته؛ لکن کیفیت آن را نامعلوم می‌داند. (فضائلی، ۱۳۶۲: ۶۵۵) حسینی منشی قمی (متولد ۹۵۳) نیز در گلستان هنر که گویا در نیمه‌ی دوم سده‌ی دهم نوشته شده، مثنی برداشتن را از اختراعات ابن‌بواب (ف. ۴۱۳) می‌داند (حسینی منشی قمی، ۱۳۶۶: ۱۹)؛ هرچند دلیلی برای یکی‌بودن این نوع خط و گونه‌ی مدنظر نمی‌توان دید و به نظر می‌رسد منظور از مثنی در رساله‌ی او، دوبار نوشتن و تکرار است؛ چنان‌که در تعریف جدول مثنی آورده: نوعی جدول است که دو خط طلا برابر هم کشند، هر خط را دو تحریر می‌کشند آن‌گاه بعد از آن خط لاج‌ورد کشند. (همان: ۱۶۵)

قدیم‌ترین نمونه‌ی نزدیک به شیوه‌ی مدنظر را در تصویر قطب منار دهلی (سده‌ی ششم) می‌توان دید که کاربردی شبه‌آینه‌ای را نه در واژه‌ها، بلکه در تزیین امتدادی الف و لام الله نشان می‌دهد. (رک. شیمل، ۱۳۸۶: ۳۵، تصویر ۳) اما آن‌چه نشان‌دهنده‌ی ترکیب دو «علی» در شعر منسوب ابن‌سیناست، همان مثنای متعکس یا برگردان است که «در اصطلاح خطاطان عثمانی آینه‌لی گفته شده است و آن را در قالب اشکال هندسی و به صورت انسان و مرغ و برگ درختان و قندیل و ظروف و غیره درآورده‌اند و نمونه‌های بسیار از این قبیل مثنی در لوحه‌های اولو‌جامع بورسسه و موزه‌ی (T.L.E) در استانبول و مواضع دیگر ترکیه دیده می‌شود.» (فضائلی، ۱۳۶۲: ۶۵۶)

شیمل ابداع این شیوه را مربوط به پس از سده‌ی هشتم می‌داند و معتقد است ستون‌های الوکامی در بورسسا و آن‌هایی که در اسکی کامی در ادرنه هستند، غنی‌ترین مخازن این تزیینات هستند. (رک. شیمل، ۱۳۸۶: ۲۴-۲۵) اگر خطوط مسجد جامع بورسسا را کهن‌ترین نمونه‌های این شیوه‌ی خوش‌نویسی بدانیم، تاریخ ساخت آن می‌تواند قدیم‌ترین زمان متصور برای سروده شدن شعر ابن‌سینا باشد.

براساس برخی متون تاریخی، این مسجد در روزگار اورخان (۱۲۸۴ تا ۱۳۵۹م) و مراد یکم ساخته شده و سازنده‌ی آن خریستودولوس christodolos معمار یونانی بوده است. (ووسینیچ، ۱۳۴۶: ۸۲) البته احمد دده معتقد است مسجد رفیع اولو جامع ulucami را یلدرم خان (بایزید اول)، در ۷۹۸ پس از توبه از اعمال خلاف دین و شراب‌خواری ساخته

است. (احمد دده، ۱۳۹۳: ۱۴۱) ساخت این مسجد گویا چهارده سال به طول انجامیده و هزینه‌ی آن از غنایمی تأمین شده که بایزید از شکست سیگسموند هنگری در ۲۵ سپتامبر ۱۳۹۶ در نیکوپولیس کسب کرده است. (بلر و بلوم، ۱۳۹۴: ۳۴۹)

با توجه به تولد بایزید اول به سال ۷۶۱ قمری و شکست او در برابر تیمور در سال ۸۰۴، به روایت متون تاریخی (رک. شامی، ۱۳۶۴: ۲۵۶-۲۶۰، واله اصفهانی قزوینی، ۱۳۷۹: ۳۲۰-۳۳۲، میرخواند، ۱۳۸۵: ۵۰۳۵، پورگشتال، ۱۳۸۷: ۲۰۲ و فریدبیک، ۱۳۳۲: ۲۶)، زمان استفاده از خط آینه‌ای چه در معماری و چه نمود آن در ادبیات اسلامی نیز، قبل از دهه‌ی آخر سده‌ی هشتم نخواهد بود و این بیش از سه و نیم قرن پس از درگذشت ابن‌سیناست. البته قرائنی دیگر وجود دارد که استفاده از خط آینه‌ای در این تاریخ را نیز تأیید نمی‌کند؛ یکی این‌که به روایت نظام‌الدین شامی، در ذکر توجه امیرزاده محمد سلطان به طرف بورسه «سرّان الملوک اذا دخلوا قریه افسدوها ظاهر شد. بعد از نهب و غارت در شهر آتش افروختند و تر و خشک آن را در هم سوختند» (شامی، ۱۳۶۴: ۲۶۲)؛ پس این احتمال وجود دارد که دست‌کم تزیینات و بخشی از معماری مسجد جامع بورسه در حمله‌ی تیموریان از بین رفته باشد. جز آن، به عقیده‌ی ووسینیچ، این مسجد در زمین‌لرزه‌ی ۱۷۶۷ ویران شده است. (ووسینیچ، ۱۳۴۶: ۸۲) نکته‌ی دیگر این‌که از میان بیش از ۱۵۰ خطی که بر ستون‌های مسجد بورسا وجود دارد، بسیاری را احتمالاً محمد شفیق در سده‌ی ۱۳ هجری نوشته است. (رک. زین‌الدین، ۱۳۸۸: ۱۴۱ و ۱۴۲) البته نمونه‌ای از کتابت‌های ثلث جلی آینه‌ای در مسجد اولوجامع باقی مانده که گویا مربوط به حدود سال ۸۲۳ هجری است (همان: ۱۳) و این نکته، وجود خط آینه‌ای را دست‌کم در قرن نهم تأیید می‌کند. با توجه به کاربرد این نوع خط در مسجد سلیمیه‌ی ادرنه، سده‌ی دهم و همچنین فراگیری آن در میان خوش‌نویسان عثمانی متأخر (داماس: ۱۳۶۰: ۲۲، ۲۳، ۲۴، ۲۷، ۲۹، ۴۹، ۵۱، ۵۶، ۹۶، ۹۷، ۱۰۳، ۱۱) به نظر می‌رسد در زمان نوشته‌شدن *مجالس المؤمنین*، این شیوه در قلمرو اسلامی شناخته شده بوده است و آشنایی قاضی نورالله، به دلیل نزدیکی‌اش به عثمانی و عراق، با این شیوه کاملاً محتمل است.

علاوه بر شیوه‌ی آینه‌ای که کاملاً منطبق با شعر منسوب ابن‌سیناست، انواعی دیگر از خطوط مشابه نیز در سده‌ی دهم و در هرات (نزدیک به قلمرو نوشته‌شدن *مجالس المؤمنین* یعنی هند) اختراع شده؛ از جمله ملاجان کاشی از شاگردان جعفر تبریزی و از خوش‌نویسان دربار بایسنغر میرزا مخترع خط شکسته‌بسته است و آن چنان

است که اجزای خط را بعضی در یک صفحه و بعضی روی صفحه‌ی دیگر می‌گذارند و دو صفحه را که روی هم می‌گذارند کامل می‌شود. (فضائلی، ۱۳۶۲: ۶۵۵)

نوع دیگر، خط توأمان یا مجنونی است که در آن با مجموعه‌ای از حروف اشکالی قرینه‌ای ساخته می‌شود. (رک. فضائلی، ۱۳۶۲: ۶۵۵ و شیمل، ۱۳۸۶: ۲۵) مبدع این شیوه، چنان‌که سام میرزا در تذکره‌ی تحفه‌ی سامی مدعی شده مولانا مجنون چپ‌نویس رقیقی هروی است (سام میرزا، ۱۳۸۴: ۱۴۲) که خود در رساله‌ی خط و سواد که پس از ۹۰۹ نوشته، شیوه‌اش را این‌گونه تعریف کرده است: «از آن جمله است: توأمان قد اخترعته اختراعاً خطاً غریباً مرکباً من المعکوس و غیرالمعکوس مشکلاً بشکل الانسان و غیره و سمیته بالتوأمان تقسمه [فقسّمته] صورتین بمشابهتین المتقابلتین [متشابهتین مقابلتین]» (مجنون رقیقی هروی، ۱۳۷۳: ۲۵۶)

به گفته‌ی قاضی احمد قمی در گلستان هنر، این خط از ترکیب کلمات صورت انسان و حیوان شکل می‌گیرد؛ چنان‌که «این مصراع را که نرخ شکر و قند شکست از شکرستان، از دو طرف نوشته بود به صورت سه چهار آدمی...» (منشی قمی، ۱۳۵۲: ۸۵) از تعریف‌های یادشده چنین بر می‌آید که خط توأمان بیشتر با جنبه‌ی تصویری ترکیب خط در شعر ابن سینا سازگار است؛ اما از شهرت مجنون رقیقی به چپ‌نویس، می‌توان این را استنباط کرد که در تصاویر خط او، متناسب با ترکیب‌ها، این ویژگی وجود دارد که با نوشتن آینه‌ای خط مدنظر در قرینه‌ی چپ به صورت معکوس، خطی خاص شکل می‌گیرد. شاید با توجه به رواج شیوه‌ی مذکور است که شیمل از رواج چپ‌نویسی و معکوس‌نویسی در دربار اکبرشاه سخن می‌گوید (شیمل، ۱۳۶۸: ۹۱) و پیوند قاضی نورالله با دربار او نیز می‌تواند گره‌گشای نحوه‌ی راه‌یابی این گونه، به شعر منسوب باشد.

بر اساس آنچه گفته شده، محتمل‌ترین زمان برای راه‌یافتن خط آینه‌ای به صورت مضمون در شعر منسوب به ابن سینا و همچنین دیگر اشعار فارسی، سده‌ی دهم است و این مضمون پس از این زمان در میان خوش‌نویسان ایرانی، هندی و عثمانی مقبولیتی ویژه یافته؛ تا آن‌جا که ترکیب‌های متعددی از مثنی‌نویسی و پیوند آن با صورت و بدن انسان در کتیبه‌ها و خطوط خوشنویسان ترک سده‌ی دوازدهم دیده می‌شود. (داماس، ۱۳۶۰: ۲۲ و ۲۳) در بسیاری از این آینه‌نویسی‌ها، ترکیبی شبیه شعر منسوب به ابن سینا و با ارتباط عین با چشم، ل با بینی و یای معکوس با دو ابرو نمود یافته است. (رک. همان: ۲۵، ۷۰، ۷۱ و ۱۲۱)

تصویرهای ۵ و ۶ نمونه‌هایی از خط آینه‌ای کاتبان عثمانی، مسجد جامع بورسا



۲.۴. پیوند خوش‌نویسی و تصویر

یکی دیگر از نمودهای خوش‌نویسی در رباعی مذکور، پیوندی است که میان خط و تصویر شکل گرفته است که بررسی این ویژگی در سیر هنر خوش‌نویسی، در تعیین زمان احتمالی سرایش این رباعی مؤثر است. آنچه از نخستین خطوط اسلامی بر می‌آید، یکی این است که در نمونه‌های سده‌های نخستین، هنوز پیوند مستقیمی بین خوش‌نویسی و نقاشی وجود نداشته و از قرن‌های سوم و چهارم به بعد، خط کوفی ساختمان‌ها و مناره‌ها، به‌ویژه در ایران و هند، با نوشته‌های قرآنی و تاریخی تزیین شده (شیمل، ۱۳۸۶: ۱۴) و به مرور زمان خطوط از حالت ساده و افقی خارج شده و تنوع و انحنا و تزیین یافته است. (همان: ۱۶-۲۰) چنان‌که در خط کوفی مزار امام یحیی در جوزجان ۴۳۰ هجری (حبیبی، ۱۳۵۰: ۱۸۹)، قصر مسعود سوم در غزنه حدود ۵۰۰ق (همان: ۱۸۵)، قبر سلطان محمود حدود ۴۲۱ (همان: ۱۸۰) و مقبره‌ی پیر علمدار ۴۱۸ه (همان: ۱۷۴) می‌توان دید، در فاصله‌ی سده‌های چهارم تا ششم کاربرد نقاشی در خوش‌نویسی تنها به این محدود بوده که در خطوط کوفی، از انتهای حروف عمود چون الف، برای ساختن شکل گل یا تبدیل به گل استفاده شود. (رک. شیمل، ۱۳۸۶: ۳۲-۳۳ تصاویر)

از اواخر سده‌ی ششم و در سده‌ی هفتم، چنان‌که در قطب منار دهلی دیده می‌شود، نوارهایی از خط کوفی مشبک که با خط ثلث بنایی درشت و برجسته همراه است (شیمل، ۱۳۸۶: ۲۱)، ترکیب‌هایی نزدیک‌تر به نقاشی در خوش‌نویسی پدید آورده است. در همین سده، روی دهلی ترکی و همچنین بر وسایل فلزی، در امتداد حروف صورت انسان نقاشی شده یا حروفی جانورسان دیده می‌شود (رک. همان، ۱۹ و شیمل، ۱۳۶۸: ۶۲) و در سده‌ی

هفتم بر دلوی موسوم به دلو برینسکی مربوط به ۶۵۹، حروف به صورت اندام‌های انسانی تزیین شده یا در سفره‌خانه‌ای مربوط به موصل، ظرفی برنجی با حروف منفرد شبیه انسان مرصع‌کاری شده است. (همان: ۴۳)

تا سده‌ی هفتم، هنوز هنر خوش‌نویسی قابلیت ایجاد تصویری مرگب با صورت انسان، چنان‌که در شعر ابن‌سینا دیده می‌شود، کشف نکرده بود و چنان‌که از آثار هنری ایران می‌توان دید، از زمان تیموریان خطوط منقش، از جمله مشجر مشکول رواج می‌یابد؛ همان‌طور که نشانه‌های آن را در گنبد گور امیر تیمور در سمرقند (حبیبی، ۱۳۵۰: ۱۰۶) می‌توان دید. همچنین، به موازات، در قلمرو عثمانی، به دلیل گرایش پادشاهان به خطوط معمایی و طغرا، این دست ترکیب‌های خوش‌نویسی رواج یافته است؛ چنان‌که برای نخستین‌بار در زمان سلطان مراد اول (۷۶۱-۷۹۱) نام سلطان به خط طغرا نوشته و در سکه‌های امیر سلیمان متداول شد و بعدها در زمان چلبی سلطان محمد (ف ۸۲۶) و سلطان مراد دوم (۸۲۶-۸۴۸) نیز، استفاده از طغرا بر سکه‌ها جلوه‌ای مشخص یافت. (رک. اوزون چارشلی، ۱۳۸۰: ۶۵۰)

توجه به ترکیب خطوط در شکل پرندگان، گیاهان و گل‌ها را که ایرانیان آگاهانه از قرن هشتم رواج داده بودند (داماس، ۱۳۶۰: ۴)، در میان خوش‌نویسان عثمانی جلوه‌ای ویژه یافت. آنان با استفاده از فرم‌دهی حروف خوش‌نویسی تلاش کردند طرح‌هایی شبیه حیوانات یا مانند گل ایجاد کنند و همین شیوه را در ایجاد تصاویر شیر، لک‌لک، کلاه مخروطی، پاروی قایق و ... در هنر عثمانی می‌توان دید (رک. شیمل، ۱۳۸۶: ۲۵) البته آنچه مشخص است، تأخر اغلب این ترکیب‌های خوش‌نویسی است؛ چنان‌که آمیختگی هندسه، تصویر و خوش‌نویسی را باید ویژگی هنر خوش‌نویسی عثمانی در سده‌های دهم تا دوازدهم دانست. (داماس، ۱۳۶۰: ۱۰-۱۱)

در کنار اهمیت پیوند ترکیب‌های خوش‌نویسی با تصاویر در بررسی سبک شعر مذکور، یکی دیگر از جنبه‌های مهم در این پژوهش، بررسی ارتباط منفرد حروف با تصاویر است که در بیت مدنظر، بیش از همه در پیوند حرف «عین» و واژه‌ی «چشم» نمود یافته است. هرچند از منظر ادبی، به دلیل ایهام در واژه‌ی عین، تشبیه آن به چشم امری طبیعی و مرسوم است؛ در اصطلاحات خوش‌نویسی کمتر به این نکته توجه شده است. در مجموع یادداشت‌ها و رساله‌های متقدم مربوط به خوش‌نویسی چون: *راحه‌الصدور راوندی*، *نفائس‌الفنون فی عرایس‌العیون* محمد آملی، *آداب خط* عبدالله صیرفی و ... عین از نظر شکل به دو دسته‌ی نعل اسبی و دهان شیری تقسیم شده است (رک. راوندی، ۱۳۶۴: ۴۴۲،

۱۷۸ _____ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۰، شماره‌ی ۳، پاییز ۱۳۹۷ (پیاپی ۳۷)

صیرفی، ۱۳۷۲: ۲۹ و فضائلی، ۱۳۶۳: ۲۲۲) در رساله‌های جدیدتر، انواعی دیگر برای عین در نظر گرفته شده است؛ چنان‌که مجنون رفیقی هروی و باباشاه اصفهانی از هفت عین نام می‌برند: نعلی، صادی، محیر، فم‌الاسد، فم‌الثعلب، معقود (مجنون رفیقی هروی، ۱۳۷۳: ب: ۲۶۷-۲۶۸ و باباشاه اصفهانی، ۱۳۷۳: ۲۴۰-۲۴۱) با این حال، نخستین کسی که در رساله‌های خوش‌نویسی بررسی شده، از ارتباط «عین» و «چشم» سخن گفته، صیرفی صاحب رساله‌ی گلزار صفا (۹۵۰هـ) و خوش‌نویس شیعی است (رک. دانش‌پژوه، ۱۳۴۹: ۳۰-۳۱) او که قطعاً متمایز با عبدالله صیرفی تبریزی است و در احوال و آثار خوش‌نویسان سده‌ی دهم سخنی از او نیامده است (رک. بیانی، ۱۳۴۸ و منصوری، ۱۳۶۶):

چشم عینش به صفا چون نرگس داده آرایش چندین مجلس

(صیرفی، ۱۳۷۳: ۷۳)

ادراکی بیگلار (۱۰۱۰) نیز در منظومه‌ی مربوط به خوش‌نویسی خود این‌گونه سروده است:

به چشم عین چون زیر و زبر داد ز مژگان دیده را زیب دگر داد

(شیمل، ۱۳۶۸: ۲۰۲)

تصویر ۷ ترکیب خط و چهره‌ی انسان، به قلم حبیب‌الله فضائلی



۲.۵. پیوند امام علی (ع) و خط

از دیگر زوایای شناسایی محدودده‌ی زمانی سرایش این رباعی، سیر نمود پیوند امام علی (ع)، در جایگاه موضوع اصلی این شعر، با هنر خوش‌نویسی است. هرچند از دیرباز و در سخن‌گفتن از خطوط و ویژگی‌های آن‌ها، به سخنان برخی بزرگان اسلامی از جمله حضرت رسول (ص) و امام علی (ع)، اشاره می‌شده، توجه بر این پیوند، اغلب مربوط به رساله‌ها و آثار نزدیک به زمان قاضی نورالله است. عبدالله صیرفی در *آداب خط* (نیمه‌ی نخست سده‌ی هشتم) به برخی سخنان امام علی (ع) درباره‌ی خط نیکو اشاره کرده

(صیرفی، ۱۳۷۲: ۱۹ و ۲۲)؛ اما تا این دوره هنوز به نقش ایشان در تحول هنر خوش‌نویسی در آثار مربوط توجه نشده است. در رساله‌های خط سده‌های نهم به بعد، نقش امام علی (ع) در تاریخچه‌ی خطوط و آموزش آن‌ها بسیار پررنگ شده و استادان خوش‌نویسی عمدتاً شجره‌نامه‌ی روحانی‌شان را به علی رسانده‌اند (شیمل، ۱۳۸۶: ۱۳). در بسیاری از این رساله‌ها به مفاهیمی مشابه، اشاره شده است (رک. مایل هروی، ۱۳۷۲ و قلیچ‌خانی، ۱۳۷۳ب)؛ از آن جمله، سلطان علی مشهدی (۸۴۱-۹۲۶) در رساله‌ی صراط‌السطور که گویا در زمان سلطان حسین بایقرا (۸۷۳-۹۱۲) در هرات نوشته، خط را به امام علی (ع) منتسب کرده و از جایگاه ایشان در خوش‌نویسی سخن گفته است:

مرتضی اصل خط کوفی را کرد پیدا و داد نشو و نما
وین خطوط دگر که استادان وضع کردند هم ز کوفی دان

(سلطان‌علی مشهدی، ۱۳۷۳: ۱۸)

سلطان‌علی واژه‌های علی و خط جلی را با هم قافیه کرده است؛ این ویژگی بعدها در شعر منسوب به شیخ‌الرئیس نیز دیده می‌شود:

نیت روزه‌ی علی کردم قلم مشق را جلی کردم

(همان: ۱۹)

مجنون رفیقی هروی نیز در *آداب‌النخط*، در ذکر مخترعان خط از امام علی (ع) نام برده (مجنون رفیقی هروی، ۱۳۷۳الف: ۱۸۰) و در جایی دیگر ایشان را بهترین کوفی‌نویس دانسته است. (مجنون رفیقی هروی، ۱۳۷۳ب: ۲۵۷) همچنین میرعلی هروی (ف ۹۵۱) در *مداد‌النخطوط*، به پیوند امام علی (ع) و هنر خوش‌نویسی اشاره (میرعلی هروی، ۱۳۷۳: ۶) و از اهمیت به خواب دیدن امام علی (ع)، در تحول خط یاقوت مستعصمی، یاد کرده است (همان: ۸). درویش محمد بن دوست محمد بخاری هم در *فوائد‌النخطوط* (۹۵۵) از جایگاه امام علی (ع) در به کمال رسانیدن خوش‌نویسی سخن گفته (درویش محمد بخاری، ۱۳۷۳: ۳۱۰) و قطب‌الدین محمد قصه‌خوان در *رساله‌ی خط و نقاشی* (۹۶۴) از پیوند ایشان با هنر سخن گفته است. (قصه‌خوان، ۱۳۷۳: ۱۵۷)

در دیگر منابع تاریخ خوش‌نویسی سده‌ی دهم نیز مفاهیمی مشابه ثبت شده است؛ چنان‌که در *رساله‌ی آداب‌المشقی باباشاه اصفهانی* (ف ۹۹۶) آمده: «تا نوبت به حضرت با نضرت حضرت امیرالمومنین و امام‌المتقین علی بن ابی‌طالب علیه‌السلام رسید و آن حضرت این طریقه را به مرتبه‌ی کمال رسانیده و هیچ آفریده مثل خط آن حضرت نتوانست نوشت، چه در زمان او و چه بعد از او.» (باباشاه اصفهانی، ۱۳۷۳: ۲۲۹) قاضی

میراحمد منشی قمی هم در رساله‌ی گلستان هنر، آشکارا از پیوند امام علی (ع) و خوش‌نویسی سخن گفته است. (منشی قمی، ۱۳۵۲: ۱۰)

نمونه‌های موجود نشان می‌دهد ارتباط امام علی (ع) و خوش‌نویسی در جایگاه یک مضمون رایج، در سده‌ی دهم رواجی نسبی یافته که این مفهوم به‌ویژه در میان خوشنویسان مکتب هرات، به دلیل تأثیر آنان بر خوش‌نویسان هندوستان، دلیلی بر شکل‌گیری مضمونی برآمده از خوش‌نویسی در شعر مجالس‌المؤمنین است.

۲.۶. پیوند هندسی حروف و عرفان

یکی دیگر از زوایای تبارشناسی رباعی منسوب، نشانه‌هایی است که پیوند آن را با عقاید رایج میان برخی صوفیان تأیید می‌کند. از منظر سیر تاریخی، اهمیت معنای حروف در مطالعات قرآنی و حتی فلسفی، از دیرباز در فلسفه‌ی غرب و تمدن اسلامی رایج بوده و فیثاغورث، اخوان‌الصفاء، اسماعیلیان، ابن‌سینا، ابن‌عربی و... در این حوزه سخن گفته‌اند. (ابراهیمی راد، ۱۳۸۹: ۱۳-۱۴) در آثار ادبی، به‌ویژه در تشبیهات نیز اشاره به حروف، از سده‌های میانه‌ی شعر فارسی رایج بوده است؛ چنان‌که در سنت ادبی و عرفانی، دال، جیم، لام، قاف به حلقه‌های موی معشوق، سین به دندان، صاد و عین به چشمان بادامی تشبیه می‌شده (شیمیل، ۱۳۸۶: ۲۷)؛ اما فراوانی این تشبیهات رمزی را بیش از همه، در آثار عرفانی می‌توان دید.

این‌که این مفاهیم، از مسیر خوش‌نویسی به عرفان راه یافته یا برعکس، چندان واضح نیست؛ اما به اجتهاد برخی از محققان، گرایش به یکسان دانستن صور انسانی و حروف، منطقی‌تر از دل هنر خوش‌نویسی برآمده است. (همان: ۱۵۵) شاید مؤید همین است که عبدالله صیرفی در مقدمه‌ی رساله‌ی *آداب خط*، به پیوند حروف و آفرینش اشاره کرده و از نظر او، خداوند جمال الهی را در عین جلوه داده است. (صیرفی، ۱۳۷۲: ۱۳)

از سده‌ی هشتم، در آثار عرفانی برخی فرقه‌ها چون حروفیه، نقطویه، نوربخشیه، بکتاشیه و... مفاهیمی درباره‌ی ارتباط حروف و چهره‌ی انسان دیده می‌شود که با ابیات منسوب به ابن‌سینا شباهت دارد. از جمله مغیره ابن سعید (ف. ۷۳۷) خدا را شبیه انسانی نورانی دانسته که پاهایش به شکل الف، چشمش شبیه عین و دیگر اعضایش نیز از حروف است. (اوسلو ار، ۱۳۹۱: ۹۱) سید حیدر آملی نیز که تأثیر نگاه او را بر آثار قاضی نورالله می‌توان دید، در رساله‌ی *نقدالتقود* (۷۶۷)، در مبحث ظهور، به پیوند مظاهر وجود و حروف بیست و هشتگانه‌ی الفبا (آملی، ۱۳۶۴: ۷۰) و همچنین ارتباط علی (ع) و حروف

اشاره کرده است: «پس همچنان که همه‌ی حروف هجاء - اعم از مفرد و مرکب - مظهر صورت بایه در مراتب و کمالات ذاتی آن است، همه‌ی بسائط وجودی - اعم از مفرد و مرکب - مظهر صورت انسانیت در مراتب و کمالات ذاتی حق تعالی است؛ این است سرّ سخن امیرمؤمنان (ع) که فرمود: من همان نقطه‌ام که زیر باء واقع است.» (همان: ۷۱) در رسائل اهل حق نیز پیوند داستان آفرینش و انعکاس پنج تن در صورت آل آدم دیده می‌شود: «باید در این صورت ذات ایشان بروز شود؛ از آن جمله جبین اسم خداست و لب‌ها اسم محمد و چشم اسم علی و ابروی راست اسم امام حسن است و ابروی چپ اسم امام حسین است و روی اسم فاطمه است.» (ایوانف، ۱۹۵۰: ۱۶)

در آرا و اندیشه‌های پیروان سید فضل‌الله استرآبادی (۷۴۰-۸۳۷) نیز مفاهیمی از این دست نمود دارد. از منظر حروفیه، خداوند در انسان به واسطه‌ی حروف ۲۸ و ۳۲ گانه ظهور کرده است (رک. هوارت، ۱۳۲۷: ۷۳-۸۳ و اوسلو ار، ۱۳۹۱: ۲۳۵)، صورت انسان لوح محفوظ و مهم‌ترین عضو وجود (همان: ۲۳۶) و خطوط و تصاویر چهره‌ی انسان از اجزای صورت او هستند (همان: ۲۳۸-۲۳۹) در آثار نقطویان (پیروان محمود پسیخانی گیلانی ف ۸۳۱)، از جمله رساله‌ی مکتوب به سال ۸۲۰ نیز، نشانه‌های اهمیت حروف دیده می‌شود (کیا، ۱۳۲۰: ۷۳، ۷۴، ۷۶-۸۰) که این نکته با توجه به جغرافیای شکل‌گیری و رواج این آیین و نزدیکی آن با مکان زندگی اجداد قاضی نورالله و در کنار آن مهاجرت بسیاری از آنان به هند، در سده‌ی دهم، (همان: ۶-۱۱)، از احتمال تأییدپذیری صاحب مجالس از آنان و اشعار رایج در میان آنان حکایت دارد.

با توجه به قتل حروفیه در زمان تیمور و هجرت بسیاری از آنان به ترکیه (اوسلو ار، ۱۳۹۱: ۹)، مفاهیم مورد نظر آنان محتملاً به آن دیار راه یافته و اسناد نشان می‌دهد که افکار آنان در اواسط قرن نهم به سرعت در آناتولی رواج یافته است. (آژند، ۱۳۶۹: ۱۱۳) به مرور زمان، حروفیه در عثمانی، از قدرت دربار برخوردار شدند؛ به طوری که نشانه‌های تمایل سلطان محمد فاتح به حروفیه را می‌توان دید. همچنین شورش حروفیان در تابستان ۸۴۸ در ادرنه و قتل عام آنان (اوسلو ار، ۱۳۹۱: ۱۰)، مؤید فراگیری اندیشه‌های مشابه مضمون شعر منسوب به بوعلی در آناتولی و به تبع آن در میان خوش‌نویسان عثمانی، در سده‌های نهم و دهم هجری است.

به موازات حروفیه و احتمالاً به تأثیر از آنان و از سده‌ی نهم، پیروان فرقه‌ی بکتاشی عثمانی نیز مفاهیمی از این دست را در آثار خود منعکس کرده‌اند. آنان معتقدند هریک از حروف نشانه‌ی یکی از شخصیت‌های معنوی است و بخشی از صورت انسان را شکل

۱۸۲ _____ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۰، شماره‌ی ۳، پاییز ۱۳۹۷ (پیاپی ۳۷)

می‌دهد؛ چنان‌که در برخی متون، مو در نماد امام علی(ع)، ابروی راست فاطمه(س)، ابروی چپ خدیجه(س) و ... است. (مخبر دزفولی، ۱۳۸۹: ۱۲۷) این مفهوم، در سده‌های اخیر به اندازه‌ای در آرای فرقه‌های شیعی ساکن در عثمانی فراگیر شده که در خانقاه‌ها و عبادتگاه‌های عثمانی، تصاویری متعدد از انعکاس نام امام علی(ع) و دیگر معصومان، به شیوه‌ی شعر نقل شده از *مجالس المؤمنین* دیده می‌شود. (رک. شیمل، ۱۳۶۸: ۱۵۶، شیمل، ۱۳۸۶: ۲۵ و ۱۰۳ و مخبر دزفولی، ۱۳۸۹: پیوست، تصویر ۲۰ و ۲۱)

آن‌چه از متون عرفانی بر می‌آید، این است که مضمونی شبیه انعکاس دو علی بر سیمای انسان‌ها که در شعر منقول قاضی نورالله آمده، در متون عرفانی هم پس از سده‌ی هشتم و در محدوده‌ی جغرافیایی شمال و غرب ایران و سپس در عثمانی رواج یافته و احتمالاً از حدود سده‌ی دهم به بعد در متون عرفانی اهل هند استفاده شده است؛ چنان‌که عارف سنی متعصب اهل دهلی چون نصیر محمد عندلیب در قرن دوازدهم و در کتاب *ناله‌ی عندلیب*، مدعی شده که «در صورت دو بار نام علی نوشته می‌شود» (شیمل، ۱۳۶۸: ۱۵۶) و این تشبیه کاملاً سازگار با شعر منسوب به ابن‌سینا، حدود دو قرن پس از نگارش *مجالس المؤمنین* به کار رفته است.

۲.۷. پیوند قاضی نورالله و خوش‌نویسی و عرفان

با اثبات پیوند قاضی و دو مقوله‌ی خوش‌نویسی و عرفان، می‌توان احتمال‌هایی دیگر را نیز درباره‌ی این شعر تقویت کرد. در *مجالس المؤمنین*، نشانه‌هایی آشکار دیده می‌شود که گویای آشنایی قاضی نورالله با خطوط، تاریخچه‌ی آن‌ها و احتمالاً روش‌های مرسوم در هر گونه است. در جلد دوم *مجالس*، قاضی شوشتری چند خوش‌نویس منتسب به شیعه را معرفی و مطالبی از رسالات آنان نقل کرده است (قاضی نورالله، ۱۳۹۱، ج ۲: ۴۸۹)؛ از جمله علی بن هلال مشهور به ابن‌بواب که قاضی در وصفش گفته است: «طومار خط لطافت آثارش را که درج یاقوت بلکه درج یاقوت را در غیرت و رشک درد صیرفی در بهاء آن نقد جان روان سپارد.» (همان: ۴۸۸) نکته‌ی تأمل‌برانگیز در این عبارت، ایهام مشخص در واژه‌ی صیرفی است که یقیناً عبدالله صیرفی تبریزی (زنده ۷۴۴) صاحب *آداب‌الخط و رساله‌ی اصول خطوط* سته است. (رک. قلیچ‌خانی، ۱۳۷۳: ۴۵۰) او گویا شاگرد سیدر حیدر و با واسطه‌ی او، شاگرد یاقوت بوده و شهرتش در قرن دهم به اندازه‌ای است که در بسیاری از متون چون *گلستان هنر و رساله‌ی مجنون رفیقی*، از او سخن رفته است (منشی قمی، ۱۳۵۲: ۲۴؛ *مجنون رفیقی هروی*، ۱۳۷۳ الف: ۱۸۲)؛ بنابراین

بعید است مراد قاضی از او، صیرفی ساکن گلزار صفا یا قاسم صیرفی همدانی شاعر قرن دهم بوده باشد. (رک. مایل هروی، ۱۳۷۲: شصت و سه) از این اشاره و دیگر استنادات مشخص به هنر خوش‌نویسی و اصطلاحات آن، در *مجالس المؤمنین*، این احتمال تقویت می‌شود که قاضی نورالله آن اندازه بر ترکیب‌ها و اجزای خوش‌نویسی تسلط داشته که بتواند مضمونی شاعرانه با بهره‌گیری از آن بسراید یا دست کم با نوع ترکیب خط به کار رفته در آن آشنا باشد.

منظر دیگر، پیوند قاضی با اهل عرفان است. نگاه محتاطانه‌ی قاضی به عرفان، در احقاق‌الحق و مجالس، سبب شده، درباره‌ی رویکرد عرفانی‌اش اجتهادهایی متفاوت مطرح شود. قاضی، در جلد دوم از *مجالس المؤمنین*، با نگاهی انتقادی به صوفیه پرداخته است. از نظر او فرقه‌ی حقیقی صوفیه آن است که «حامل اسرار سید مختار و ائمه‌ی اطهار باشد و ایمان به حسب ظاهر و باطن داشته باشند؛ همچنان که فرقه‌ی حقه‌ی ناجیه از فرق متکثره‌ی شیعی یکی است و آن امامیه‌ی اثنا عشریه هستند.» (قاضی نورالله، ۱۳۹۱، ج ۲: ۵) او منتقد نقشبندیه است و عارفان حقیقی را پیرو امامان شیعه و منتسب به امام علی (ع) می‌داند. همین جبهه‌گیری سبب شده است که محمدشفیع حسینی عاملی در *محافل المومنین* به نقد و تبیین انتقادهای شیخ از برخی صوفیان پردازد. (حسینی عاملی، ۱۳۸۳: ۳۰۸)

آزاد کشمیری نیز در *نجوم‌السماء فی تراجم‌العلماء*، معتقد است که آنچه قاضی نورالله «اظهار مدح و حسن ظن خود نسبت به جمعی از صوفیه نموده، مستلزم تصوف جناب سید نورالله نیست» (آزاد کشمیری، ۱۳۸۲: ۱۳)؛ همچنین محدث ارموی ساحت شیخ را از عقاید و مقالات و حالات صوفیه بالاتر و مبرا می‌داند. (محدث ارموی، ۱۳۶۷: ۴۰-۴۳) اما برخلاف اجتهادهای مطرح‌شده، رباعی منسوب به شیخ‌الرئیس با توجه به پیشینه‌ی عرفانی‌اش، تقویت‌کننده‌ی احتمال آشنایی قاضی با اندیشه‌های عرفانی است.

علاوه بر آن، در آثار قاضی و دیگر متون، نشانه‌هایی آشکار از گرایش او به عرفان دیده می‌شود. قاضی در جلد اول *مجالس*، در معرفی جدش نورالله بن محمدشاه الحسینی المرعشی الشوشتری می‌گوید: «و از جمله مآثر توفیقات او آن‌که به صحبت فیض بخش غوث‌المتألّهین سید محمد نوربخش قدس سرّه رسیده بود و از او تلقین ذکر و انابت یافته و در شیراز با جناب شیخ شمس‌الدین محمد لاهیجی شارح گلشن راز صحبت بسیار داشته.» (قاضی نورالله، ۱۳۹۱، ج ۱: ۵۲۰) او نظر سید محمدنوربخش را تأیید می‌کند و می‌گوید: «و غوث‌المتأخرین سید محمد نوربخش نورالله مرقده، در بعضی از مکاتیب

خود که به خواجه جعفر نامی نوشته، فرموده که اگر کسی سیاح باشد به ظاهر و باطن بیند.» (قاضی نورالله، ۱۳۹۱، ج ۲: ۵)

صاحب تاریخ شوشتر نیز رساله‌ای را با عنوان در بیان تشیع سید محمود نوربخش، به قاضی نسبت می‌دهد (حسینی شوشتری، ۱۳۵۲: ۳۱) در این کتاب درباره‌ی جد قاضی و پیوند او با سید محمود نوربخش و شمس‌الدین محمد لاهیجی، مطالبی مؤید نظر قاضی در مجالس نقل شده است. (همان: ۱۸) همه‌ی این مستندات سبب شده است برخی گرایش قاضی را به نوربخشیه بسیار محتمل بدانند (حسینی عاملی، ۱۳۸۳: ۳۰۹)؛ از آن جمله، معصوم‌علی‌شاه در *طرائق الحقایق* در ذیل گفتار در سلسله‌ی نوربخشیه، از پیوند قاضی نورالله صاحب مجالس و سلسله‌ی نوربخشیه سخن گفته (معصوم‌علی‌شاه، ۱۳۴۵: ۳۲۰) و مؤلف *ریاض العلماء و حیاض الفضلاء* معتقد است که قاضی به تصوف تمایل و به شأن اهل آن اعتنا داشته است. (افندی اصفهانی، بی‌تا، ج ۵: ۲۶۵)

با توجه به نوع پیوند اصطلاحات خوش‌نویسی تحلیل‌شده و نزدیکی آن با برخی از مفاهیم عرفانی، می‌توان این احتمال را نیز مطرح کرد که مضمون تجلی امام علی (ع) در سیمای انسان‌ها، تحت تأثیر نوربخشیه یا دیگر عارفان شیعی به *مجالس المؤمنین* راه یافته باشد. آشنایی شیخ از سویی با این تلقی عرفانی و از دیگرسو، شناخت خطوط و هنر خوش‌نویسی و در کنار آن نزدیکی به قلمرو رواج خطوط بررسی‌شده و در کنار همه‌ی این‌ها شاعر بودن قاضی به تأیید کتاب‌های تاریخ ادبیات (رک. صفا، ۱۳۷۳، ج ۵: ۱۷۰۷)، علاوه بر اثبات تأخر زمان سرایش رباعی بحث‌شده، این احتمال را تقویت می‌کند که شاعر این رباعی در مکان و زمانی نزدیک به حیات شیخ بوده باشد.

۳. نتیجه‌گیری

آنچه از تحلیل رباعی منسوب به ابن سینا به نقل از *مجالس المؤمنین* بر می‌آید، نخست این است که شیوه‌ی خوش‌نویسی جلوه‌یافته در این رباعی، می‌تواند نشان‌دهنده‌ی محدوده‌ی زمانی سرودن این شعر باشد. در این شعر، مضمونی درباره‌ی ترکیب دو «علی» در صورت انسان‌ها انعکاس یافته که کاملاً با خط آینه‌ای در تاریخ هنر سازگار است. نقش خطوط در کتابت‌ها، بناها، سکه‌ها و کتاب‌ها و رساله‌ی هنری، نشان می‌دهد قدیم‌ترین نمونه‌ی مستقل این شیوه، در نیمه‌ی نخست سده‌ی نهم، یعنی قریب چهار قرن پس از درگذشت ابن سینا نوشته شده است. البته با در نظر گرفتن عصر فراگیری این شیوه در میان خوش‌نویسان (سده‌های دهم تا دوازدهم)، بسیار محتمل به نظر می‌رسد که

شعر بررسی شده در سده‌ی دهم سروده شده باشد. علاوه بر این شعر، انعکاس این شیوه از خط در دیگر متون فارسی منظوم و منثور نیز نشان‌دهنده‌ی محدوده‌ی زمانی نگارش آن‌هاست. از منظر پیوند حروف، کلمات و مبحث تجلی حق در آثار عرفانی هم، این شعر با مباحثی مشابه در اندیشه‌های حروفیه، نقطویه، اهل حق، بکتاشیه، نوربخشیه و بسیاری از فرقه‌های عرفانی سازگاری دارد؛ هرچند مفاهیمی شبیه این رباعی در آثار سده‌های نهم و دهم در متون عرفانی فراگیری یافته که همین نکته می‌تواند دلیلی دیگر بر تأخر شعر باشد.

از منظر دیگر، باتوجه به پیوند مضمون شعر با اهل عرفان به‌ویژه عقاید حروفیه، نوربخشیه، بکتاشیه و ... همچنین نشانه‌هایی که از تسلط قاضی نورالله بر خوش‌نویسی و رساله‌های مربوط به آن دیده می‌شود و در کنار آن، نزدیکی جغرافیایی محدوده‌ی زندگی او از سوی با قلمرو خوش‌نویسان عثمانی و از دیگرسو، خوش‌نویسان هرات (که شیوه‌هایی نزدیک به مضمون این شعر را ابداع کرده‌اند)، می‌توان این احتمال را نیز ممکن دانست که شعر یادشده، سروده‌ی شاعری در جغرافیای حیات قاضی نورالله باشد. با استفاده از اصطلاحات خوش‌نویسی یادشده، همچنین می‌توان محدوده‌ی زمانی دیگر اشعار مشابه یا نسخه‌های دربردارنده‌ی این نوع خطوط را تعیین کرد.

منابع

- آزاد کشمیری، محمدعلی. (۱۳۸۲). *نجوم السماء فی تراجم العلماء*. به تصحیح میرهاشم محدث، تهران: امیرکبیر.
- آژند، یعقوب. (۱۳۶۹). *حروفیه در تاریخ*. تهران: نی.
- آملی، سید حیدر. (۱۳۶۴). *نقدالتقود فی معرفه الوجود*. ترجمه و تعلیق سید حمید طبیبیان، تهران: اطلاعات.
- ابراهیمی‌راد، عطا. (۱۳۸۹). *سیر تاریخی طریقه‌ی بکتاشیه*. تهران: ثالث.
- ابن ندیم، ابوالفرج محمد. (بی‌سال). *الفهرست*. تحقیق رضا تجدد، تهران: دانشگاه تهران.
- _____ (۱۳۴۶). *الفهرست*. ترجمه‌ی رضا تجدد، تهران: بی‌نا.
- اته، هرمان. (۱۳۵۶). *تاریخ ادبیات فارسی*. ترجمه‌ی رضازاده شفق، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- احمد دده. (۱۳۹۳). *تاریخ منجم‌باشی یا صحایف‌الانخبار فی وقایع‌الآثار*. ترجمه‌ی نصرالله ضیایی، تهران: میراندیش.

۱۸۶ _____ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۰، شماره‌ی ۳، پاییز ۱۳۹۷ (پیاپی ۳۷)

افندی اصفهانی، میرزا عبدالله. (بی‌تا). *ریاض العلماء و حیاض الفضلاء*. به اهتمام سید محمود مرعشی، قم: کتابخانه‌ی آیت الله مرعشی.

اوزون چارشلی، اسماعیل حقی. (۱۳۸۰). *تاریخ عثمانی، از تشکیل حکومت عثمانی تا فتح استانبول*، ج ۱، ترجمه‌ی وهاب ولی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

اوسلو ار، فاتح. (۱۳۹۱). *حروفیه از ابتدا تاکنون به استناد به منابع دست اول*. ترجمه‌ی داوود فانی، تهران: مولی.

اینالجق، خلیل. (۱۳۹۴). *امپراتوری عثمانی (عصر متقدم ۱۳۰۰ تا ۱۶۰۰)*. ترجمه‌ی کیومرث قرقلو، تهران: بصیرت.

ایوانف، د. (۱۹۵۰). *مجموعه‌ی رسائل و اشعار اهل حق*. بمبئی: انجمن اسماعیلی. بابا شاه اصفهانی. (۱۳۷۳). *آداب‌المشوق، رسالاتی در خوش‌نویسی و هنرهای وابسته*. به اهتمام حمیدرضا قلیچ‌خانی، صص ۲۰۹-۲۲۳، تهران: روزنه.

بلر، شیلا و بلوم، جانانان. (۱۳۹۴). *هنر و معماری اسلامی ۲ (۱۲۵۰-۱۸۰۰)*. ترجمه‌ی یعقوب آژند، تهران: سمت.

بیانی، مهدی. (۱۳۴۸). *احوال و آثار خوش‌نویسان*. تهران: دانشگاه تهران. پورگشتال، هامر. (۱۳۸۷). *تاریخ امپراتوری عثمانی*. ترجمه‌ی میرزازی علی‌آبادی، به اهتمام جمشید کیان‌فر، تهران: اساطیر.

تذکره‌ی خوشنویسان، پیدایش و سیر تحول هنر خط. (۱۳۶۳). تهران: یساولی. ترابی طباطبایی، سید جمال. (۱۳۵۰). *سکه‌های شاهان اسلامی ایران ۲*. تبریز: چاپخانه‌ی شفق و توفیق.

حبیبی، عبدالحی. (۱۳۵۰). *تاریخ خط و نوشته‌های کهن افغانستان از عصر قبل‌التاریخ تاکنون*. کابل: انجمن تاریخ و ادب افغانستان اکادمی.

حسینی شوشتری مرعشی، علاء‌الملک. (۱۳۵۲). *فردوس، در تاریخ شوشتر و برخی از مشاهیر آن*. با مقدمه و تصحیح میرجلال‌الدین حسینی ارموی، تهران: انجمن آثار ملی. حسینی عاملی، محمدشفیع. (۱۳۸۳). *محافل‌المؤمنین فی ذیل مجالس‌المؤمنین*. تصحیح ابراهیم عرب‌پور، منصور جغتایی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

خوانساری، محمد. (۱۳۸۴). *دانشنامه‌ی زبان و ادبیات فارسی*. مدخل ابوعلی سینا، به سرپرستی اسماعیل سعادت، ج ۱، تهران: فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی.

تبارشناسی و شرح اصطلاحات رباعی منسوب به ابن سینا در مجالس المؤمنین ————— ۱۸۷

داماس، ژاک. (۱۳۶۰). هنر خطاطی در ترکیه از قرن دوازدهم. ترجمه‌ی گروه صادقی‌وند و بهروز گلپایگانی، تهران: یساولی.

دانش‌پژوه، محمدتقی. (۱۳۴۹). «گلزار صفا: صیرفی». هنر و مردم، تیرماه، صص ۳۰-۴۲.

درویش محمد بخاری. (۱۳۷۳). فوائد الخطوط، رسالاتی در خوش‌نویسی و هنرهای وابسته. به اهتمام حمیدرضا قلیچ‌خانی، صص ۳۰۵-۳۹۸، تهران: روزنه.

راوندی، محمد بن علی بن سلیمان. (۱۳۶۴). راحه الصدور و آیه‌السرور در تاریخ آل سلجوق. به سعی و تصحیح محمد اقبال، تهران: امیرکبیر.

زین‌الدین، ناجی. (۱۳۸۸ قمری). مصور الخط العربی. بغداد: المجمع العلمي العراقي.

سام‌میرزا صفوی. (۱۳۸۴). تذکره‌ی تحفه‌ی سامی. تصحیح و تحشیه‌ی رکن‌الدین همایون‌فرخ، تهران: اساطیر.

سلطان علی مشهدی. (۱۳۷۳). صراط‌السطور. رسالاتی در خوش‌نویسی و هنرهای وابسته، به اهتمام حمیدرضا قلیچ‌خانی، صص ۱۵-۳۰، تهران: روزنه.

شامی، نظام‌الدین. (۱۳۶۳). ظفرنامه، تاریخ فتوحات امیر تیمور گورکانی. از روی نسخه‌ی فیلکس تاور، با مقدمه‌ی پناهی سمنانی، تهران: بامداد.

شیمیل، آنه‌ماری. (۱۳۶۸). خوش‌نویسی و فرهنگ اسلامی. ترجمه‌ی اسدالله آزاد، مشهد: آستان قدس رضوی.

————— (۱۳۸۶). خوش‌نویسی اسلامی. ترجمه‌ی مهناز شایسته‌فر، تهران: موسسه‌ی مطالعات هنر اسلامی.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۳). تاریخ ادبیات در ایران. ج ۵، از آغاز سده‌ی دهم تا میانه‌ی سده‌ی دوازدهم هجری، تهران: فردوس - اندیشه.

————— (۱۳۸۴). جشن‌نامه‌ی ابن سینا، سرگذشت و تألیفات و اشعار و آرای ابن سینا. ج ۱، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

صیرفی، عبدالله. (۱۳۷۲). آداب خط، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی. نجیب مایل هروی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.

صیرفی. (۱۳۷۳). گلزار صفا، رسالاتی در خوش‌نویسی و هنرهای وابسته، به اهتمام حمیدرضا قلیچ‌خانی، صص ۵۵-۷۲، تهران: روزنه.

طاهری‌نیا، علی‌باقر و میرزایی، فرامرز. (۱۳۸۶). «نوآوری علمی و تقلید ادبی در سروده‌های ابن سینا». پژوهشنامه‌ی علوم انسانی، شماره‌ی ۵۴، صص ۳۳۱-۳۳۴.

غنی، قاسم. (۱۳۱۵). ابن سینا. تهران: دبیرخانه‌ی فرهنگستان.

۱۸۸ _____ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۰، شماره‌ی ۳، پاییز ۱۳۹۷ (پیاپی ۳۷)

فتوت، مجید. (۱۳۹۲). زندگی و اندیشه‌های قاضی نورالله شوشتری (شهید ثالث). پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه شیراز.

فریدیک، محمد. (۱۳۳۲ قمری). احسن‌التواریخ. ترجمه‌ی علی فرزند میرزا عبدالباقی مستوفی اصفهانی، بی‌جا: مطبعه‌ی برادران باقرزاده.

فضائلی، حبیب‌الله. (۱۳۶۲). اطلس خط، تحقیق در خطوط اسلامی. اصفهان: ارغوان.

_____ (۱۳۶۳). تعلیم خط. تهران: سروش.

فنا، فاطمه. (۱۳۹۲). ابن سینا پژوهی، مجموعه مقالاتی در معرفی آرا، احوال و آثار ابن سینا. تهران: خانه‌ی کتاب.

قاضی سیدنورالله الحسینی المرعشی التستری. (۱۴۰۹ق). احقاق الحق و ازحاق الباطل. تعلیقات سید شهاب‌الدین الحسنی المرعشی النجفی، به اهتمام سید محمود المرعشی، قم: کتابخانه‌ی آیت‌الله مرعشی.

_____ (۱۰۵۰). مجالس‌المؤمنین. نسخه‌ی کتابخانه‌ی ملی، شناسه‌ی کد ۱۲۴۲۱۹۵، به خط ابن فرامرز موکئی.

_____ (بی‌تا). مجالس‌المؤمنین. نسخه‌ی کتابخانه‌ی ملی، شماره‌ی ثبت ۵-۱۷۷۱۶.

_____ (بی‌تا). مجالس‌المؤمنین. نسخه‌ی کتابخانه‌ی ملی، به شماره‌ی ثبت ۵-۱۷۴۸۱.

_____ (بی‌تا). مجالس‌المؤمنین. نسخه‌ی کتابخانه‌ی ملی، شناسه‌ی کد ۱۶۶۰۴۶۰.

_____ (۱۳۹۱). مجالس‌المؤمنین. تهران: اسلامیة.

قصه‌خوان، قطب‌الدین محمد. (۱۳۷۳). رساله‌ی خط و نقاشی، رسالاتی در خوش‌نویسی و هنرهای وابسته. به اهتمام حمیدرضا قلیچ‌خانی، صص ۱۵۱-۱۶۳، تهران: روزنه. قلیچ‌خانی، حمیدرضا. (۱۳۷۳الف). فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوش‌نویسی و هنرهای وابسته. تهران: روزنه.

_____ (۱۳۷۳ب). رسالاتی در خوش‌نویسی و هنرهای وابسته. تهران: روزنه.

قوچانی، عبدالله. (۱۳۶۴). خط کوفی معقلی در مساجد باستانی اصفهان. بی‌جا: بنیاد اندیشه‌ی اسلامی.

کیا، صادق. (۱۳۲۰). نقطویان یا پسرخانیان. بی‌جا: انجمن ایرانویچ.

- گوهرین، صادق. (۱۳۵۶). *حججه الحق ابوعلی سینا*. تهران: توس.
- مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۲). *کتاب آرایبی در تمدن اسلامی*. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- (۱۳۸۰). *تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطی*. تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- مجنون رفیقی هروی. (۱۳۷۳ الف). *آداب الخط، رسالاتی در خوش‌نویسی و هنرهای وابسته*. به اهتمام حمیدرضا قلیچ‌خانی، صص ۱۷۵-۲۰۱. تهران: روزنه.
- (۱۳۷۳ ب). *آداب الخط، رسالاتی در خوش‌نویسی و هنرهای وابسته*. به اهتمام حمیدرضا قلیچ‌خانی، صص ۲۵۲-۲۶۹. تهران: روزنه.
- محدث ارموی، حلال‌الدین. (۱۳۶۷ ق). *فیض‌الاله فی ترجمه القاضی نورالله*. تهران: شرکت سهامی طبع کتاب.
- مخبر دزفولی، فهیمه. (۱۳۸۹). *پیدایش طریقت علوی - بکتاشی در آناتولی*. تهران: علمی و فرهنگی.
- مدبری، محمود. (۱۳۷۰). *شرح احوال و اشعار شاعران بی‌دیوان در قرن‌های ۳، ۴، ۵ هجری قمری*. تهران: پانوس.
- مرعشی، محمود. (۱۳۴۱). *شرح حال و افکار و آثار و عقاید و نظریات نوابغ شرق، ابن سینا*. قم: نوین.
- معصوم‌علیشاه شیرازی، محمد. (۱۳۴۵). *طرائق الحقائق*. ج ۲، به تصحیح محمدجعفر محجوب. تهران: بارانی.
- منشی قمی، قاضی میر احمد. (۱۳۵۲). *گلستان هنر*. به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- منصوری، فیروز. (۱۳۶۶). *فهرست اسامی و آثار خوش‌نویسان قرن دهم هجری قمری و نقد و بررسی گلستان هنر*. تهران: گستره.
- میرخواند، محمدبن خاوندشاه بن محمود. (۱۳۸۵). *تاریخ روضه‌الصفاء فی سیره‌الانبیاء و الملوک و الخلفاء*. به تصحیح جمشید کیان‌فر، تهران: اساطیر.
- میرعلی هروی. (۱۳۷۳). *مدادالخطوط، رسالاتی در خوش‌نویسی و هنرهای وابسته*. به اهتمام حمیدرضا قلیچ‌خانی، صص ۱-۱۴. تهران: روزنه.
- نقیسی، سعید. (۱۳۱۶). «آثار فارسی ابن سینا». *مجله‌ی مهر*، شماره‌ی ۴۸، صص ۱۱۹۹-۱۲۱۱.

- ۱۹۰ _____ مجله‌ی شعرپژوهی (بوستان ادب) / سال ۱۰، شماره‌ی ۳، پاییز ۱۳۹۷ (پیاپی ۳۷)
- _____ (۱۳۵۹). زندگی و کار و اندیشه و روزگار پور سینا. تهران: دانش.
- واله اصفهانی قزوینی، محمدیوسف. (۱۳۷۹). روضه‌های ششم و هفتم از خلدبرین، تاریخ تیموریان و ترکمانان. به تصحیح میرهاشم محدث، تهران: میراث مکتوب.
- ووسینیچ، وین. (۱۳۴۶). تاریخ امپراتوری عثمانی. ترجمه‌ی سهیل آذری، تهران: کتابفروشی تهران.
- هاشم محمد. (۱۳۸۱ قمری). قواعد الخط العربی. بغداد: وزاره المعارف العراقیه.
- هدایت، رضاقلی خان. (۱۲۹۵). مجمع الفصحاء. تهران: مطبعه‌ی آقامیرزا باقر.
- هووارت، کلمنت. (۱۳۲۷ قمری). مجموعه رسائل حروفیه. به قلم رضا توفیق، لیدن: بریل.
- یاری گل‌دره، سهیل. (۱۳۹۲). «اشعار نویافته‌ی ابن سینا». کتاب ماه ادبیات، شماره‌ی ۸۲، پیاپی ۱۹۶، بهمن، صص ۴۱-۴۴.