

مضمون آفرینی و نمادپردازی از گوی و چوگان در متون منظوم عرفانی

ناصر علیزاده خیاط* - مهدی رضانی**

چکیده

شعر نوعی اجرا به وسیله کلمات است و هر چه شاعر در گزینش واژگان و سواص و دقت بیشتری داشته باشد، در انتقال تجربیات خود موفق‌تر خواهد بود. از سوی دیگر، واژه‌هایی در فرهنگ و زبان وجود دارد که از راه تناسب یا تضاد به شبکه تداعی خیال شاعر وارد می‌شوند، یا از طریق ایهام، ایهام تناسب، ایهام تضاد و... سبب ایجاد هماهنگی و موسیقی معنوی شعر می‌شوند. از جمله این واژگان، زوج‌های شعری هستند مانند آه و آینه، سنگ و سبو، ذره و آفتاب، کیش و قربان، خسرو و شیرین، روز و شب و... که هر یک با نخ‌های نامرئی و در لایه‌های زیرین، به صورت هنرمندانه و ماهرانه به هم بافته شده‌اند. از دیگر زوج‌های شعری، گوی و چوگان است که عارفان با استفاده از رابطه تناسب و تضاد و همچنین معنا و کارکردهای مختلف آنها، مضامین مختلفی آفریده‌اند. بسامد این زوج شعری به قدری است که نظر هر علاقه‌مندی را به این سؤال جلب می‌کند که شاعران و عارفان چگونه از بازی‌ای که هیچ‌گونه ارتباطی با مباحث عرفانی ندارد استفاده کرده‌اند؟ نوشته حاضر بر آن است تا با بازخوانی متون عرفانی، کارکردهای مختلف گوی و چوگان را بیان کند. حاصل پژوهش نشان می‌دهد شاعران و عارفان از این زوج شعری برای مضمون‌سازی و نمادپردازی در زمینه‌های گوناگون به‌ویژه ایراد حالات مختلف عاشق و معشوق بهره برده‌اند.

کلیدواژه: گوی، چوگان، متون منظوم، مضمون آفرینی، نماد.

* استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان nasser.alizadeh@gmail.com

** دانشجوی دکتری ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی (نویسنده مسئول) mehdi.ramazani85@gmail.com

تاریخ وصول: ۱۳۹۴/۱۰/۲۸ - پذیرش نهایی: ۱۳۹۵/۱۱/۲۴

از جمله بازی‌هایی که در ادوار مختلف شعر فارسی بسامد داشته است و شاعران به روش‌های مختلف از آن مضمون‌آفرینی کرده‌اند، بازی چوگان است. نام این بازی برگرفته از وسیله انجام آن، یعنی چوبی است که با آن گوی زنند. با توجه به اینکه چوگان در متن‌های کهن پهلوی بارها ذکر شده است؛ از این رو، هم ریشه کلمه را نسبتاً روشن می‌کند و هم مقایسه آن را با شکل‌های گوناگونی که درباره ریشه کلمه در زبان‌های دیگر نوشته‌اند، ممکن می‌گرداند. با عنایت به دشواری خوانش خط پهلوی، دانشمندانی که به قرائت این واژه یا جمله‌های پیرامون آن همت گماشته‌اند، هر یک بر حسب اطلاعات ریشه‌شناسی خود، شکلی را پیشنهاد کرده‌اند (آذرنوش، ۱۳۹۲: ۲۰).

کهنگی تاریخ چوگان و پراکندگی آن در سرزمین‌های ایرانی، از همان آغاز پژوهشگران را بر آن داشته است که خاستگاه چوگان را در این گوشه از جهان جست‌وجو کنند؛ برای نمونه، دیل در نخستین سال‌های قرن ۲۰ م، منابع بسیاری را برای بازنگاری تاریخ چوگان بررسی می‌کند و سرانجام اظهار می‌دارد، از دورانی که افسانه و تاریخ در هم آمیخته بودند، تا سده ۱۸ م، چوگان در ایران رواج داشته است (دیل، ۱۹۰۵: ۲) و ناچار زادگاهی جز ایران نباید داشته باشد. دلایلی که وی در تأیید نظر خود می‌آورد، بسیار متعدد است: نخست آنکه به گمان وی چوگان در ایران - برخلاف دیگر کشورها - «بازی ملی» بوده و ادبیات ایران آکنده از روایت‌های تاریخی و استعاره‌های زیبایی ادبی درباره چوگان است (همان: ۳). دانشمند ایرانی، شهبایی، در مقاله پربار خود، نظر خاصی درباره چوگان ابتدایی ابراز می‌دارد که در جای دیگر دیده نشده است. وی می‌پندارد «بومیان آسیای مرکزی نخست به بازی‌ای روی آورده‌اند که عبارت بود از ربودن لاشه گوساله از دست یکدیگر در حال سواری؛ سپس همین بازی اندک‌اندک به چوگان تبدیل شده است» (شهبایی، ۲۰۰۲: ۳۸۴). با توجه به اینکه سرآغاز بازی چوگان و اشکال نخستین و زادگاهش دست‌نیافتنی است، بهتر است مانند شارتیه به این عبارت بسنده کنیم که حدود دو یا دو هزار و پانصد سال پیش، قبایل آسیای مرکزی، که اسب‌های فراوانی داشتند، در بازی‌ها و سرگرمی‌های سواره خود از چوب و انواع گوناگون گوی استفاده کردند؛ اما این بازی‌ها یکسره وحشی و بی‌نظام بود. آن بازی گروهی و منظمی، که از قوانین نسبتاً روشنی پیروی می‌کند و



زاییده تفکر و اراده مردم یک سرزمین است، نخست در ایران پدید آمد و به نقاط دیگر جهان راه یافت (شارتیه، ۱۹۹۲: ۱؛ آذرنوش، ۱۳۹۰: ۱۷).

۱-۱. پیشینه تحقیق

مطالب و مقالاتی که در دانشنامه‌ها، دایره‌المعارف‌ها و سایر آثار ذیل چوگان ذکر شده، بیشتر پیرامون خاستگاه، تاریخ و نحوه بازی آن است. برخی از این آثار مرتبط عبارت‌اند از مدخل «چوگان» در لغت‌نامه دهخدا، «گوی و چوگان در ایران» (ذبیح بهروز، ۱۳۴۶)، «دو گونه بازی در قرن چهارم هجری» (محمد پروین گنابادی، ۱۳۴۷)، «نگرشی بر چوگان در ادب فارسی» (امیر اسماعیل آذر، ۱۳۶۶)، «چوگان» (محمد دبیرسیاقی، ۱۳۷۵)، «چوگان به سبک ایرانی»، (آذرتاش آذرنوش، ۱۳۷۵)، «چوگان» (بابک آتشین جان، ۱۳۷۶) و کتاب ارزشمند «تاریخ چوگان» (آذرتاش آذرنوش، ۱۳۹۲) که منبعی شایسته در این زمینه است. همچنین از قدیمی‌ترین کتبی که به این بازی پرداخته است، می‌توان به کارنامه اردشیر بابکان، شاهنامه فردوسی، تاریخ طبری، رساله پهلوی خسرو و ریدک، آیین‌الضرب بالصوالجه للفرس، قابوس‌نامه و آداب‌الحرب و الشجاعه اشاره کرد.

۲. مضمون آفرینی و نمادپردازی

مضمون آفرینی - که گاهی از تعبیری مانند معنی آفرینی، نازک‌خیالی، نازک‌بینی، نازک‌اندیشی، نکته‌سنجی، نکته‌یابی، باریک‌اندیشی، نکته‌آفرینی، نکته‌گویی، خیال‌پردازی، خیال‌بافی، مضمون‌تراشی، مضمون‌سازی، مضمون‌یابی و ... به جای آن استفاده می‌شود- اصطلاحی ادبی است که به دلیل وسعت و شناوری، هر کس از ظن خود تعبیری از آن کرده است. در این میان، ذبیح‌الله صفا مضمون را چنین تعریف می‌کند: «نکته‌سنجی و نکته‌یابی و نکته‌گویی؛ یعنی گنجاندن نکات باریکی در اشعار همراه با خیال دقیق و نازک‌بینی تام. این‌ها همان نکات تازه بدیعند که معمولاً از آنها در شعر به «مضمون» تعبیر می‌کنیم و ... چنین نازک‌خیالی‌ها و نکته‌پردازی‌ها امر تازه‌ای در شعر فارسی نیست و مخصوصاً در شعر غنایی ما وجود داشته است؛ اما هر چه از قرون مقدم به قرون متأخر نزدیک می‌شویم، قوت آن را محسوس‌تر و به

همین نسبت سادگی الفاظ را برای سهولت بیان بیشتر می‌یابیم» (صفا، ۱۳۸۶: ۷۵). به اعتقاد بهاءالدین خرمشاهی نیز «مضمون عبارت است از معنی جزئی متکی به مناسبات لفظی و رایج در سنت شعر که با موجودات و روابط شعری سروکار دارد» (خرمشاهی، ۱۳۷۳: ۳۷). احسان یارشاطر هم معتقد است: «کوشش در یافتن مضمون تازه و باریک در نفس خود بد نیست؛ بلکه می‌توان آن را از امتیازات شاعر شمرد؛ به شرط آنکه این مجاهدت، شعر را از سادگی و لطف طبیعی - که بی آن شعر را تأثیر واقعی نیست - بیرون نبرد و شاعر را در سنگلاخ مضامین غریب و بیشه تصورات مبهم و پیچیده نکشاند» (یارشاطر، ۱۳۸۲: ۱۷). برخلاف تعریف اخیر، وحیدیان کامیار وجه پیچیدگی و حادثه‌دار بودن را ملاک مضمون‌آفرینی قلمداد می‌کند و به نقد نظر اخیر می‌پردازد: «هر صورت تازه‌ای را نمی‌توان مضمون‌آفرینی خواند. مثلاً «خورشید طلوع کرد» در زبان هنجار کاربرد دارد و بدون هرگونه زیبایی است؛ اما خورشید شکفت، گل خورشید شکفت یا جام طلا سر زد، تصاویر تازه‌ای از همان معنای کلام روزمره است که برجستگی دارد و زیباست؛ ولی این‌ها را نمی‌توان مضمون‌آفرینی نامید. به هر حال، سخن یارشاطر درباره مضمون‌آفرینی چنانکه دیدیم جامع است، اما مانع نیست» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۵: ۴۵). علیرضا مظفری در کتاب «وصل خورشید» و در بیان یکی از ویژگی‌های شعر حافظ، به نوعی تعریف وحیدیان کامیار را تکمیل‌تر می‌کند؛ بدین صورت که تازگی و پیچیدگی را، که امری نسبی است، شرط اصلی نمی‌داند: «شعر حاصل تبدیل ماتریس، یعنی جمله‌ای کمینه و دارای معنی تحت‌اللفظی، به بیان بلندتر، پیچیده و دارای معنایی فراتر از معنای تحت‌اللفظی است. ماتریس عبارت است از تحقق دستوری و واژگانی یک ساختار و همیشه در گونه‌های متوالی تحقق می‌یابد و شکل این گونه مبتنی است بر تحقق اولیه یا ابتدایی، یا به عبارت دیگر الگو. ماتریس، الگو و متن انواع متفاوت یک ساختارند (آلن و تروی و ویتگنشتاین، ۱۳۸۳: ۳۴۸). یکی از شگردهای شاعری حافظ نیز، همین بیان و طرح ماتریس در صور گوناگونی از هیپوگرام‌هاست. او ضمن اینکه ماتریس شاعران پیش از خود را به لحاظ ظاهر تغییر داده و جلوه‌ای تازه بدان‌ها بخشیده است، ماتریس شعری از سروده‌های خود را هم، که برایش زیبایی و اهمیت زیادی داشته، بارها در کسوت متفاوتی از بیان عرضه داشته است. درواقع، ماتریس اصل لایتغیر و ثابتی است در زیرساخت معنایی شعر که چون روحی نادیدنی حضور خود را در پس تمام استعارات و



تصاویر شعری، که برای نمایش معنا و مقصودی خاص به خدمت گرفته شده‌اند، نشان می‌دهد و هیپوگرام چیزی جز استعارات و تعبیر و باورهای مرسوم شعری نیست که چون کسوت و قالبی می‌تواند محل حلول ماتریس و معنای شعر باشد» (مظفری، ۱۳۸۷: ۳۳). این، همان برداشت سیروس شمیسا از ادبیات است که به نظر ساده‌تر، ادبی‌تر و منطبق‌تر با دنیای ادبیات است: «ادبیات دنیای ادای یک معنی به انحای مختلف است (مشروط بر آنکه آن اداها مخیل باشند)؛ برای نمونه، تمام داستان خسرو و شیرین، جز عشق خسرو و شیرین به هم نیست که احیاناً در ضمن آن از چند حادثه دیگر، از قبیل عشق فرهاد به شیرین نیز سخن رفته است؛ اما این عشق به روش‌های مختلف هر بار شیرین‌تر و مخیل‌تر از بار پیش در زبان شاعران به تصویر کشیده شده است؛ زیرا با خامه تشبیه و استعاره، می‌توان به هزاران نمایه از زلف یار پرداخت و بدین ترتیب است که ادبیات تا قیامت باقی است و آیندگان نیز (چونان گذشتگان) معانی واحد را که در اساس چندان هم متنوع نیستند، در شعرها و داستان‌ها به انحای مختلف هنری بیان خواهند کرد. حافظ، نظامی و صائب نیز در تأیید تعریف اخیر، به ترتیب چنین گفته‌اند:

یک قصه بیش نیست غم عشق و این عجب
بسی سخن آوازه عالم نبود
یک عمر می‌توان سخن از زلف یار گفت

کز هر زبان که می‌شنوم نامکرر است
این همه گفتند و سخن کم نبود
در بند آن مباحث که مضمون نمانده است
(شمیسا، ۱۳۷۹: ۲۶)

نماد نیز یکی از نشانه‌ها و صورت‌های بیان است که انسان به کمک آن، درون‌مایه ناشناخته، مبهم یا غیرقابل بیان ذهن و روان خود را نمایان می‌کند. این صورت بیانی در مقایسه با سایر اشکال بیان، چون استعاره، تشبیه، مجاز و کنایه از نظر کهنگی، پیچیدگی، عمق و پرمعنایی در عین ایجاز، پویایی و حرکت، ممتازتر و برتر و در عین ابهام، رساتر و درمقایسه با آن‌ها، همگانی، فرازمانی و فرامکانی است؛ تا آنجا که می‌توان ادعا کرد، زیباترین صورت بیانی است که گذشت زمان نه تنها نتوانسته آن را کهنه و مرده کند، بلکه زیبایی‌های آن را نیز آشکارتر و پویایی آن را بیشتر کرده است. درواقع نماد «گونه‌ای از بیان و پیام‌رسانی است که معانی و مفاهیم غیرمحسوس، ناشناخته، رازناک و غیرقابل بیان به شکلی مبهم و غیرقطعی و با

ویژگی بسیار معنایی در آن متجلی می‌شود و معمولاً معنی روساختی خود را نیز حفظ می‌کند» (آقاحسینی و خسروی، ۱۳۸۹: ۵).

از جمله راه‌های پیدایش و تولد نماد، مضمون‌آفرینی شاعران و نویسندگان است؛ به عبارت دیگر به‌گزینی مضمونی درخور برای موضوعی خاص، سبب تکرار مضمون مشارالیه در آثار متأخر شده است و تدریجاً موجب تبدیل کلمه‌ای به نماد یا رمز می‌شود؛ برای نمونه، غالب مضمون‌آفرینی‌های مولوی از بازی شطرنج به مهره شاه مربوط است. شاه شطرنج با تکرار و بسامد این تصویر به نمادی برای خداوند باری تعالی تبدیل شده است.

۳. زوج‌های شعری

با توجه به اینکه «شعر نوعی اجرا به‌وسیله کلمات است، گاه توانایی شاعر تنها در قدرت احضار کلمات است. هر چه شاعر در گزینش واژگان و سواص و دقت بیشتری داشته باشد، به همان نسبت در انتقال تجربیات خود موفق‌تر است» (علی پور، ۱۳۸۷: ۳۷)؛ از این رو «شاعرانی که استعداد شاعرانگی بیشتری دارند، به همان میزان در فراخوانی واژه‌های متناسب و بهره‌کشی از آن‌ها قدرت بیشتری دارند» (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۱۰۷)؛ از سوی دیگر، واژه‌هایی در فرهنگ و زبان وجود دارد که از راه تناسب یا تضاد، به شبکه تداعی خیال شاعر وارد می‌شوند؛ یا از طریق ایهام، ایهام تناسب، ایهام تضاد و... سبب ایجاد هماهنگی و موسیقی معنوی شعر می‌شوند. از جمله این واژگان، زوج‌های شعری از قبیل آه و آینه، سنگ و سبزه، ذره و آفتاب، کیش و قربان، خسرو و شیرین، روز و شب و... است که هر یک با نخ‌های نامرئی و در لایه‌های زیرین، به صورت هنرمندانه و ماهرانه به هم بافته شده‌اند. در واقع، دنیای ادبیات با حفظ یا فراموش کردن معانی و کارکردهای کلمات در زبان هنجار، از آنها برای آفرینش تصاویر هنری استفاده می‌کند. از جمله این زوج‌های شعری، گوی و چوگان است که شاعران و عارفان با استفاده از رابطه تناسب و تضاد و همچنین معنا و کارکردهای مختلف آنها، مضامین گوناگونی آفریده‌اند.

از موارد مهم در این پژوهش، چگونگی تفکیک و تقسیم‌بندی تصاویر گوی و چوگان است؛ زیرا در وهله اول، این دو زوج شعری‌اند و کمتر بیتی است که صرفاً یکی از این دو در آن حضور داشته باشد؛ به عبارت دیگر اگر در مصرع اول بیتی یکی



از این دو کلمه باشد، باید منتظر کلمه دیگر در مصرع بعدی باشیم. در این حالت، عناصری که گوی و چوگان بدان‌ها تشبیه شده‌اند، اغلب جزو زوج‌های شعری هستند؛ همچنین تفکیک تصاویر عرفانی و غیرعرفانی، کاری توأم با تساهل و تسامح است.

۳-۱. تصاویر برساخته از گوی و چوگان مرتبط با چهره معشوق (الف) رخ و گوی

رخ، زیباترین و ملیح‌ترین عضو معشوق است که دیگر ویژگی‌های وی را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. این عضو در ادبیات عرفانی «عبارت از ظهور تجلی جمالی است که سبب وجود اعیان عالم و ظهور اسماء حق است» (سجادی، ۱۳۷۲: ۱۸۰)؛ زیرا به واسطه جادادن دیگر اعضا در خود- که هر کدام نماینده صفتی از صفات و اسماء جانان است- عارف و سالک را وادار می‌کند که برای رسیدن به هریک از آن صفات و اسماء یار، به رخ توجه کند. همین است که گویند: «رخ صفحه‌ای است که در آن نقش‌های زیبایی ترسیم شده است و حسن و جمال صاحب صورت را بعینه در معرض نمایش قرار می‌دهد» (حبیبیان، ۱۳۷۰: ۱۰۳). از جمله تصاویری که شاعران و عارفان برای تبیین وجوه خاصی از این عضو آفریده‌اند، گوی و چوگان است. این زوج شعری با وجه‌شبهه‌های شکل و رنگ، مشابه به رخ و زلف قرار گرفته‌اند:

رخش، رو بود از اسب دلبری تازد / که گوی سیم به چوگان مشک می‌بازد
(اوحدی، ۱۳۴۰: ۲۱۰)

اوحدی در تشبیه مذکور، رنگ سیمین و گردی صورت، به‌ویژه گونه را به گوی، و زلف بلند و تیره معشوق را به چوگان تشبیه کرده است. یا حافظ، معشوق را نقاشی می‌پندارد که با استفاده از خمیدگی و بلندی زلف بر روی صفحه سیمین رخسار، عکس چوگان را به تصویر کشیده است:

ای که بر مه کشی از عنبر سارا چوگان / مضطرب‌حال مگردان من سرگردان را
(حافظ، ۱۳۸۵: ۴۱)

چنین تصاویری با کمی تفاوت در کاربرد ظرایف، در ادبیات بسامد دارد؛ برای نمونه، استخدام آرایه جناس تام (در واژه قمر) و کنایه «گوی از کسی ربودن» به زیبایی بیت زیر افزوده است:



ب) خال و گوی

خال از عوامل زیبایی معشوق است که حسن و گیرایی او را دوچندان می‌کند و اگر این امر در کنار بازی زلف باشد، لطفی دیگر دارد. خال در اصطلاح صوفیان، اشاره به نقطه وحدت دارد که مبدأ و منتهای کثرت و مشابه هویت غیبی است که از ادراک و شعور محتجب است (لاهیجی، ۱۳۸۳: ۴۶۶). با تأملی در متون منظوم متوجه می‌شویم که خال و زلف اغلب در کنار هم به کار گرفته شده‌اند و شاعران برای خلق تصاویر مربوط به این زوج شعری (خال و زلف)، از زوج شعری گوی و چوگان استفاده کرده‌اند که بعضاً تعبیر عرفانی نیز دارند:

ای خال تو گوی و زلف چوگان
در دور قمر فکنده گوی
(سلمان، ۱۳۷۱: ۳۴۳)

سلمان در شعر مزبور خال را به گوی و زلف را به چوگان تشبیه کرده است.

ج) زنخندان و گوی

در دنیای ادبیات به‌ویژه ادبیات کلاسیک، داشتن زنخندان از جمله ویژگی‌های معشوق است و از آن با عناوینی چون سیب زنخندان، چاه زنخندان و به زنخندان و... یاد شده است. گرد بودن، وجه شبیهی است که ذهن شاعران را به تشبیه زنخندان به گوی یا بالعکس سوق داده است. سنایی در مصرع دوم بیت زیر به گردبودن گوی و به تبع آن سرگردانی گوی (در مصرع اول) اشاره دارد:

دل چو گوی و پشت چون چوگان بود عشاق را
تا زنخندانش چو گوی و زلف چون چوگان بود
(سنایی، ۱۳۶۲: ۱۳۲)

سلمان نیز با تشبیه زنخندان به گوی، زلف را چوگان‌بازی تصور می‌کند که با زنخندان بازی می‌کند:

با زنخندان چو گویت ای بت سیمین ذقن
زلف چون چوگان تو هر لحظه بازی ی‌کند
(سلمان، ۱۳۷۱: ۱۷۰)

سعدی نیز این تشبیه را چنین به کار برده است:

به چندین حیل و حکمت که گوی از همگنان بردم
به چوگانم نمی‌افتد چنین گوی زنخدانی
(سعدی، ۱۳۸۱: ۳۷۹)



با تأملی در ابیات مستخرج مربوط به این تصویر، چنین استنباط می‌شود که زوج شعری زنخدان در تقابل با گوی و چوگان، اغلب زلف است.

۲-۳. زلف و چوگان

یکی از واژه‌هایی که نویسندگان و شعرای عارف در اشعار و نوشته‌های خود از آن بهره جسته و آن را به‌عنوان اصطلاح استعاری عرفانی تلقی نموده‌اند، زلف است. زلف و توصیفات آن؛ مانند پیچش، بی‌قراری، پریشانی، سیاهی، دام زلف و ... از مفاهیمی است که شعرا و نویسندگان پیش از ورود عرفان نیز از آن استفاده کرده‌اند؛ اما این اصطلاح بیشتر برای توصیف زیبایی معشوق زمینی کاربرد داشت؛ حال آنکه با ورود عرفان و تأثیر آن، عرفا برای مواجهه درونی خویش و همچنین برای توصیف جلال و جمال الهی از آن بهره گرفته‌اند.

زلف در متون عرفانی جایگاهی بس والا دارد و به همین دلیل در سال‌های اخیر پژوهش‌های قابل توجهی درباره آن صورت گرفته است (زیبائی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۲۵؛ تجلیل، ۱۳۹۲: ۱۰۱؛ صیادکوه، ۱۳۹۲: ۶۱؛ طالبیان، ۱۳۹۲: ۵؛ قلی‌زاده، ۱۳۸۳: ۱۴۹ و ...). از جمله اینکه پورجوادی معتقد است: «زلف بیانگر جذبه و کشش الهی است» (پورجوادی، ۱۳۷۳: ۲۷)؛ زیرا «جذبه در لغت به معنای مسافت بعید، کشش و ربایش است و در اصطلاح عرفا، حالتی است که به شخص عارف و خداپرست دست می‌دهد و به سوی حق کشیده می‌شود و از خود بی‌خود می‌گردد. جذبه من جذبات الحق توازی عمل الثقلین» (گوهرین، ۱۳۶۸، ج ۳: ۳۸). چوگان زلف معشوق نیز همچون گویی عاشق را به طرف خود کشیده و اسیر جذبه‌های خویش می‌گرداند:

عنبرین چوگان زلفش را گر استقصا کنی
زیر هر مویی دلی بینی که سرگردان چو گوست
(سعدی، ۱۳۸۱: ۸۵)

گاه در گردنم افتاد چو چوگان زلفش
گاه در پای وی افتاده من خسته چو گوی
(اوحدی، ۱۳۴۰: ۸۰۵)

چو گوئی پیش اسپش می‌دویدی
دو گیسو چون دو چوگان می‌کشیدی
(عطار، ۱۳۷۱: ۶۵۴)



۳-۳. زبان و چوگان

سعدی به مصداق شعر:

نه خلاف عهد کردم که حدیث جز تو گفتم
همه بر سر زبانند و تو در میان جانی
(سعدی، ۱۳۸۱: ۵۲۰)

معتقد است که جایگاه دوست، دل است و به همین دلیل با استفاده از چوگان
زبان، درباره گوی دل سخن می‌گوید:
گر به میدان محاکای تو جولان یابم
گوی دل در خم چوگان زبان اندازم
(همان: ۴۷۱)

۳-۴. ابرو و چوگان

ابرو نیز از جمله ملازمات معشوق است که شاعران به انحاء مختلف از آن
مضمون آفرینی کرده‌اند؛ از جمله امیرخسرو دهلوی در شعر زیر ابرو را به چوگان و سر
را به گوی تشبیه کرده است:

اشارت کن ز ابرو تا کشم سر زیر پای تو
کز آن چوگان توان بردن چنین گویی که من دارم
(امیرخسرو، ۱۳۶۱: ۸۵)

انوری نیز ابروی خوش‌نقش و نگار معشوق را به چوگان مرصع تشبیه کرده است:
ز نخش چیست یکی گوی بلورین در مشک
ابرویش چیست دو چوگان طلی کرده نگار
(انوری، ۱۳۷۲: ۱۹۸)

۳-۵. قامت و چوگان

از دیگر مشبه‌های گوی و چوگان می‌توان به دو عضو دیگر بدن، یعنی قامت و سر
اشاره کرد؛ بدین صورت که در اغلب مواردی که قامت به چوگان تشبیه شده، سر نیز
به گوی تشبیه شده است:

مرا قامت چو چوگان است و سر چون گوی سرگردان
بیا ای ترک و چوگانی بدین سرگشته در گردان
(امیرخسرو، ۱۳۶۱: ۱۵۱۱)

چو چوگان گشت در غم پشت و می‌دانم من خسته
که سر نیزم بگردد بر زمین چون گوی این ترکان
(اوحدی، ۱۳۴۰: ۶۰۸)



ای جوان سـروقد گـویی بیـر
پیش از آن کز قامتت چوگان کنند
(حافظ، ۱۳۸۵: ۸۹)

بشت دلیران شود چون قد چوگان به خم
کله گردان شود گوی صفت خاکسار
(عبید، ۱۳۷۹: ۲۲)

با توجه به ابیات مذکور، متوجه می‌شویم که مشبه‌به چوگان اغلب برای بیان خمیدگی قامت به کار رفته است.

۶-۳. ماه، گوی و چوگان

با توجه به حالات متغیر ماه، شاعران ماه را در زمان محاق، به چوگان تشبیه کرده‌اند:

فراش صدرش هر شهی، بهر چنین میدان‌گهی
چرخ از مه نو هر مهی چوگان نو پرداخته
(خاقانی، ۱۳۷۸: ۸۷۴)

و در زمان بدر، به گوی:

به آخر چون بشد شب او بجست از جای دل پر غم
برآمد گوی مه ناگه ز روی چرخ چوگانی
(عطار، ۱۳۷۱: ۳۹۸)

مه از پی چوگان تو خود را چو گویی ساخته
خورشید هم جان باخته چون گوی غلطان می‌رود
(مولوی، ۱۳۸۷: ۲۱۱)

۷-۳. چوگان و فلک

قدما معتقد بودند که جهان به مثابه کره و مرکزش زمین است و افلاک هفتگانه، همانند پوست پیاز گرد هم برآمده‌اند. در تشبیهات فلک به گوی نه تنها شکل آن دو، بلکه حرکت مداوم آنها نیز مدنظر بوده است:

در خم زلف همچو چوگانش
فلک و هر چه در فلک گویی است
(اوحدی، ۱۳۴۰: ۱۲۱۰)

حافظ و عبید نیز این مطلب را به صورت کنایه «فلک در خم چوگان داشتن» و به معنای «در اختیار داشتن» چنین به کار برده‌اند:

خسروا گوی فلک در خم چوگان تو باد
ساحت کون و مکان عرصه میدان تو باد
(حافظ، ۱۳۸۵: ۱۲۱)

تا زمین است زمان تابع فرمان تو باد
گوی گردان فلک در خم چوگان تو باد
(عبید، ۱۳۷۹: ۳۳۳)



شاعران با یافتن وجوه تشابه میان چوگان و فلک از قبیل ربایش و شکل، تصاویری زیبا آفریده‌اند:

- ربایش: با توجه به اینکه چوگان وسیله‌ای است که بدان گوی ربایند، شاعران در آثار خود فلک را، که غارتگری بس دغاکار است، به چوگان تشبیه کرده‌اند:

در سه سال آنچه بیندوختم از شاه و وزیر
همه بر بود به یکدم فلک چوگانی
(حافظ، ۱۳۸۵: ۴۲۲)

تا بود گوی کواکب در خم چوگان چرخ
گوی دل‌ها در خم زلف چو چوگان تو باد
(خواجو، ۱۳۶۹: ۲۳۸)

- شکل: خمیدگی فلک- که سراسر ادبیات سرشار از شواهد گوناگون در مورد آن است- از دیگر مشترکات چوگان و فلک است:

ز سودا عاشقانش همچو این گردون چوگان قد
به گرد کوی او سرگشته می‌گردند چون گویی
(عراقی، ۱۳۷۲: ۳۰۴)

اگر زین نافه هرگز بوی بردی
ز نُه چوگانِ گردون گوی بردی
(عطار، ۱۳۷۱: ۵۲۲)

در بیت زیر نیز سلمان، زمین را به خاطر شکلش به گوی تشبیه کرده است:

از سیر سپاهت خم چوگان فلک را
گه گوی زمین زیر و گهی بر زیر آمد
(سلمان، ۱۳۷۱: ۳۵)



۴. سرگردانی گوی و چوگان

بی‌دست و پایی گوی صفتی است که شاعران از آن استفاده کرده‌اند؛ بسامد این مضمون، در دیوان عطار نسبت به دیگران بیشتر است:

بی سر و پا گر برون آیی ازین میدان چو گو
تا ابد گر هست گویی در خم چوگان نوست
(عطار، ۱۳۷۱: ۳۸)

مانند گوی در خم چوگان حکم او
در خاک راه مانده و بی‌پا و سر زیند
(همان: ۱۱۱)

با توجه به همین بی‌دست و پایی است که همیشه ایام در حرکت و سرگردان است:

همچو گوئی مانده در چوگان چنین
چند خواهم بود سرگردان چنین
(همان: ۳۵۲)

قرار نیست زمانی تو را برادر من
ببین که می‌کشدت هر طرف تقاضاها

مثال گویی اندر میان صد چوگان

دوانه تا سر میدان و گه ز سرتاپا

(مولوی، ۱۳۸۷: ۷۱)

با توجه به دواوین شاعران و عارفان و با قید احتیاط، به نظر می‌رسد نخستین کسی که از گوی و چوگان برای بیان اندیشه‌های عرفانی استفاده کرده است عطار باشد.^۲ در اثر او، هنوز گوی و چوگان نماد بی‌چون و چرای عاشق و معشوق نشده است؛ اما ماجرای داستان عارفانه او در فضایی چوگانی رخ می‌دهد. همین تقارن است که - احتمالاً - شاعران و نویسندگان پس از عطار را به فکر بهره‌برداری مستقیم از بازی چوگان انداخته است. ماجرا از این قرار است که درویشی بی‌نوا دل در گرو عشق ایاز، غلام محبوب سلطان محمود می‌نهد و هر روز برای دیدن معشوق به میدان چوگان می‌رود. از شگفتی‌های کار درویش این است که هنگام بازی چشم به گوی می‌دوزد، نه به ایاز. هنگامی که محمود علت را از او می‌پرسد، پاسخ می‌دهد که دل و سر، بلکه همه وجود او همچون گوی است که ایاز به چوگان خود می‌کوبد و در خاک به هر سو می‌راند:

حکایت

گشت عاشق بر ایاز آن مفلسی
این سخن گفتند با محمود باز
روز دیگر چون به میدان شد غلام
چشم بر گوی ایاز آورده بود
کرد پنهان سوی او سلطان نگاه
پشت چون چوگان و سرگردان چو گوی
شاه گفتش ای ز هستی بی‌خبر
گفت زیرا گو چو من سرگشته است
قدر من او دانند و من آن او
هر دو در سرگشتگی افتاده‌ایم
او خبر دارد ز من، من هم از او
دولتی‌تر آمد از من گوی راه
گرچه همچون گوی بی‌پا و سرم
گوی بر تن زخم از چوگان خورد
گوی گرچه زخم دارد بی‌قیاس
من اگرچه زخم دارم بیش از او
گوی گه گه در حضور افتاده است
آخر او را چون حضوری می‌رسد
من نمی‌یارم ز وصلش سوی برد

وین سخن شد فاش در هر مجلسی
کان گدا گردیده عاشق بر ایاز
می‌دوید آن رند در عشق تمام
گویبی چون گوی چوگان خورده بود
دید جاننش جوجو و رویش چو گاه
می‌دوید از هر سوی میدان چو گوی
جمله چون بر گوی می‌داری نظر؟
من چو او و او چو من آغشته است
هر دو یک گوییم در چوگان او
بی سرو بی تن به جان استاده‌ایم
باز می‌گوییم مشتی غم از او
کاسب او را نعل بوسد گاه‌گاه
لیک من از گوی محنت کش ترم
وین گدای دل‌شده بر جان خورد
از پی او می‌دود آخر ایاس
در پییم بی او و من در پیش از او
وین گدا پیوسته دور افتاده است
از پی وصلش سروری می‌رسد
گوی وصلی یافت و از من گوی برد

پس از عطار بود که بازار مضمون آفرینی از این زوج شعری افزایش یافت و به تدریج تبدیل به نماد شد؛ برای نمونه مولوی عاشق را به گوی و معشوق را به چوگان تشبیه کرده است:

روح را با صورت اسما چه کار
گوی را با دست و پا با چه کار
گوی را با پست و با بالا چه کار
(مولوی، ۱۳۸۷: ۷۱)

ای عاشقان شما را پیغام می‌رساند
لیک او گرفته حلقی ما را همی‌کشاند
چوگان زلف ما را این سو همی‌دواند
سوی خودم کشاند این سر بگو کی داند
در عین نیست هستم تا حکم خود براند
(همان: ۱۶۶)

عشق را با گفت و با ایما چه کار
عاشقان گوی‌اند در چوگان یار
هر کجا چوگانش راند می‌رود

آن ماه کو ز خوبی بر جمله می‌دواند
کنجی و عشق و دلقی ما از کجا و خلقی
بی‌دست و پا چو گویی سوی وی‌ایم غلطان
چون این طرف دویدم چوگانش حمله آرد
هر سو که هست مستم چوگان او پرستم

با توجه به مطالب فوق، شاعران صفات و حالات گوی را با حالات عاشق منطبق دانسته و تصاویر زیبایی را خلق کرده‌اند؛ برای مثال، عاشق (گوی) ناگزیر از تحمل جور و جفای معشوق (چوگان) است:

ضرورت است چو گوی احتمال چوگان
(سعدی، ۱۳۸۱: ۷۱)

خوبش را چون زلف او گه گوی و گه چوگان مکن
(سنایی، ۱۳۶۲: ۵۵۱)

همچو گویی سر مردانش به چوگان آید
مرد کو در ره عشقت که به میدان آید
(عطار، ۱۳۷۱: ۵۹)

چو نیست راه برون آمدن ز میدانت

گوی شو یکبارگی اندر خم چوگان یار

چون سر زلف تو از مشک شود چوگان ساز
سر مردان جهان در سر چوگان تو شد

در همین راستا، دل عاشق نیز به گوی تشبیه شده است:

این دل آشفته سرگردان تر از گوی شماس
(اوحدی، ۱۳۴۰: ۸۹)

گوی‌هایی که دوان در عقب چوگانند
(سلمان، ۱۳۷۱: ۱۴۴)

دل در خم زلف تو چون گوی به سر خیزد
(عطار، ۱۳۷۱: ۲۳۳)

تا ز دست آن سر زلف چو چوگان زخم خورد

جان و دل گوی سر زلف تو گشتند و چه گوی

هرگه که چو چوگانی زلف تو به پای افتد

از جمله دیگر مشخصات عاشق سرگردانی و آوارگی در راه معشوق است:

بباید بودنست سرگشته چون گوی
(سعدی، ۱۳۸۱: ۸۷۷)

از که می‌پرسی در این میدان که سرگردان چو گوست
(همان: ۵۵)

چو در میدان عشق افتادی ای دل

تا به خود بازآیم آن گه وصف دیدارش کنم



و این سرگردانی به اراده گوی (عاشق) نیست چون این چوگان (معشوق) است که موجب سرگردانی گوی می‌شود:

گوی را گفتند کای بیچاره سرگردان مباش
گوی مسکین را چه تاوان است چوگان را بگوی
(همان: ۸۷۶)

نبودم مرد این میدان و آورد او به میدانم
چو گویم کرد سرگردان و می‌بازد به چوگانم
(اوحدی، ۱۳۴۰: ۵۴۹)

شاعران عارف از این مورد استفاده کرده و چوگان را به‌عنوان مشابه به قضا و قدر الهی به کار برده‌اند:

ای شب من این نوحه‌گری از تو ندارم باوری
چون پیش چوگان قدر هستی دوان چون گوی او
آن کس که این چوگان خورد گوی سعادت او برد
بی‌پا و بی‌سر می‌دود چون دل به گرد گوی او
(مولوی، ۱۳۸۷: ۴۱۲)

تنها به سیران می‌روی یا پیش مستان می‌روی
یا سوی جانان می‌روی باری خرامان می‌روی
در پیش چوگان قدر گویی شدم بی‌پا و سر
برگیر و با خویشم بیر گر سوی میدان می‌روی
(همان):

(۵۱۰)

همچنین مولوی که سرآمد عارفان است، استیلائی خداوند بر بندگانش را با استفاده از گوی و چوگان بیان می‌دارد:

ای شاه جسم و جان ما خندان کن دندان ما
سرمه‌کش چشمان ما ای چشم جان را توتیا
ما گوی سرگردان تو اندر خم چوگان تو
که خوانیش سوی طرب گه رانیش سوی بلا
(همان: ۴۱)

رو خویش درانداز چو گوی، ارچه زنتدت
شاه را تو به میدان نه که بازیچه عیدی
این خلق چو چوگان و زنده ملک و بس
فاعل همه او دان، به قریبی و بعیدی
(همان: ۴۹۵)

در واقع، مولوی گوی را نماد سالکان الی الله دانسته است:

هر جا یکی گویی بود در حکم چوگان می‌دود
چون گوی شو بی‌دست و پا هنگام وحدانی است این
گویی شوی بی‌دست و پا چوگان او پایت شود
در پیش سلطان می‌دوی کائن سیر ربانی است این
(همان: ۴۵۲)

از پای درفتادی و از دست رفتی‌ای
بی‌دست و پا چو گوی به میدان حق بهوی
بی‌دست و پای باش چه در بند آلتی
میدان از آن توسست به چوگان تو بابتی
(همان: ۵۲۱)

از معدود نمادپردازی‌های خاص ادبیات عرفانی، ابیاتی از عراقی است که در آن گوی نماد تعینات و عالم کثرت است که توسط چوگان وحدت اداره می‌شوند:

در حقیقت هستی عالم خیالی بیش نیست
وین خیالی چند ما را در گمان انداخته
کی به انوار تو بینم آخر این ذرات را؟
باز در کتم تو آری هم چنان انداخته؟
کی به میدان تو یابم این دو سه گوی جهان
در خم چوگان وحدت ناگهان انداخته؟
(عراقی، ۱۳۷۲: ۴۱۲)

هر چند سرگردانی، بی‌اختیاری و تسلیم بودن از جمله خصوصیات ذاتی گوی است؛ اما در غزلیات شمس، شعری است که در آن، چوگان نماد سرگردانی است:

کوبیم ما بی‌پا و سر گه پای میدان گاه سر
ما کی به فرمان خودیم تا این کنیم و آن کنیم
نی نی چو چوگانیم ما در دست شه گردان شده
تا صد هزاران گوی را در پای شه غلطان کنیم
(مولوی، ۱۳۸۷: ۳۴۲)

در شعر غنایی و در بیشتر موارد، معشوق به چوگان و عاشق به گوی مانند می‌شود؛ اما در غزلیات سعدی و مولوی، ابیاتی وجود دارد که در آنها عاشق به چوگان مانند شده است:

سرگشته چو چوگانم و در پای سمندت
می‌افتم و می‌گردم چون گوی به پهلوی
در عشق چنان چوگان می‌باش به سر گردان
چون گوی در این میدان یعنی بنمی‌ارزد
(سعدی، ۱۳۸۱: ۸۹۱)
(مولوی، ۱۳۸۷: ۲۸۸)

جانبازی عاشق در راه معشوق نیز از موضوعاتی است که شاعران با مضامین مختلف بدان پرداخته‌اند:

هر گه که چوگان بازد او، بازم به راهش سر چو گو
آری، مرا در عشق او باشد ازین سر کارها
ای باد، بوی زلف چو چوگان او بیار
تا سر به مژده در کف پایت نهم چو گوی
گر دست رسد در سر زلفین تو بازم
چون گوی چه سرها که به چوگان تو بازم
چه جای زلف چون چوگانست آنجا
که آنجا صد هزاران سر چو گوی است
(امیرخسرو، ۱۳۶۱: ۱۰۳)
(اوحدی، ۱۳۴۰: ۸۵۹)
(حافظ، ۱۳۸۵: ۴۷۱)
(عطار، ۱۳۷۱: ۱۲۲)

۵. تصاویر چوگان بازی

«دف عبارت است از قابی که بر یک طرف و گاه دو طرفش پوست کشیده شده است و با زدن یا کشیده انگشتان بر آن و در صورتی که زنگ داشته باشد با تکان دادن نواخته می‌شود» (سجادی، ۱۳۸۲، ج ۱: ۵۱۴):



دفعه تن و حلقه به گوش است همه دفعه در حلقه سگ تازی و آهوی خطایی

پوست دفعه اغلب منقش به تصاویر مختلفی از جمله تصویر شکار حیوانات و بازی‌هایی از قبیل گوی و چوگان بود:

دفعه تن و حلقه به گوش است همه دفعه در حلقه سگ تازی و آهوی خطایی
دفعه را خم چوگان شه با صورت ایوان شه همچو شکارستان شه اجناس حیوان بین در او
(خاقانی، ۱۳۷۸: ۱۲۲)

۶. نتیجه‌گیری

در مجموع می‌توان بسامد این بازی را در ادبیات فارسی به سه‌گونه تقسیم و ارزیابی کرد:

۱. بسیاری از شاعران در درون داستان‌ها یا مدایح خود بازی چوگان را ترسیم کرده‌اند. این‌گونه وصف، از آغاز سده پنجم و با فردوسی آغاز می‌گردد و تا اواخر دوران قاجار ادامه می‌یابد؛ از جمله آن می‌توان به «مسابقه چوگان سیاوش و افراسیاب (شاهنامه)»، «بازی سلطان محمود (فرخی)»، «منظومه مهر و مشتری (عصر تبریزی)»، «کتاب سلامان و آبسال (جامی)» و... اشاره کرد.

۲. از سده ششم، گوی و چوگان در آثار شاعران تمثیل‌پرداز، به‌ویژه اهل تصوف، ابزار استعاره‌های بسیار و نغز به شمار می‌آید. تناسب مناسبات میان گوی و چوگان به‌عنوان دو عنصر اصلی بازی چوگان، با روابط و کنش‌های عاشق و معشوق با هم و شباهت‌های شخصیتی میان گوی و عاشق از یک سو و چوگان و معشوق از سوی دیگر سبب شده تا شاعران حوزه تغزل و غنا، توجه ویژه‌ای به چوگان داشته باشند.

۳. بسامد استخدام از این بازی در معنی ثانویه سبب شد تا اولاً هریک (گوی و چوگان) معنایی فراتر یافته و به صورت نماد شناخته شوند و ثانیاً معانی کنایی نیز از آن مستفاد شود.

یادداشت

۱. البته، شاید ابیاتی چند در دیوان برخی شاعران قبل از عطار نیز که دلالت بر این امر کند، وجود داشته باشد.

- آذرنوش، آذرتاش (۱۳۹۲)، **تاریخ چوگان**، تهران: ماهی.
- آقاحسینی حسین و خسروی اشرف (۱۳۸۹)، **نماد و جایگاه آن در بلاغت فارسی**، شعرپژوهی، دوره ۲ شماره ۲. صفحه ۱-۳۰.
- امیرخسرو دهلوی (۱۳۶۱)، **دیوان**، سعید نفیسی (با همت و کوشش م. درویش)، تهران: جاویدان.
- انوری ایبوردی (۱۳۷۲)، **دیوان**، محمدتقی مدرس رضوی، تهران: علمی و فرهنگی.
- اوحدی مراغه‌ای (۱۳۴۰)، **کلیات**، به تصحیح سعید نفیسی، تهران: امیرکبیر.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۷۳)، **مرآة المعانی جمالی دهلوی**، مجله معارف، دوره یازدهم، شماره ۲ و ۱.
- حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۵)، **دیوان**، به تصحیح رشید جداری عیوضی، تهران: امیرکبیر.
- حبیبیان، احمد (۱۳۷۰)، **آشنایی با زبان غزل**، قم: مطبوعات دینی.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۳)، **زلف تابدار حافظ**، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت‌معلم، سال ۱۲، شماره ۴۵، صص ۱۱۴-۱۳۶.
- خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیع‌بن‌علی (۱۳۷۸)، **دیوان**، به تصحیح ضیاء‌الدین سجادی، تهران: زوار.
- خرمشاهی، بهاء‌الدین (۱۳۷۳)، **حافظ‌نامه**، ج ۱، تهران: انتشارات علمی، فرهنگی.
- خواجهی کرمانی (۱۳۶۹)، **دیوان**، به اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: پاژنگ.
- زیبایی نژاد، مریم (۱۳۷۵)، «مقایسه تطبیقی اصطلاح زلف در اصطلاح‌نامه‌های عرفانی»، فصلنامه عرفان اسلامی، سال هفتم، شماره ۲۵.
- سجادی، ضیاء‌الدین (۱۳۸۲)، **فرهنگ لغات و تعبیرات دیوان خاقانی**، تهران: زوار.
- سجادی، جعفر (۱۳۷۲)، **فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی**، تهران: طهوری.
- سعدی شیرازی، مصلح‌الدین عبدالله (۱۳۸۱)، **کلیات**، به تصحیح و با مقدمه و تعلیقات بهاء‌الدین خرمشاهی، تهران: دوستان.
- سلمان ساوجی (۱۳۷۱)، **دیوان**، مقدمه و تصحیح ابوالقاسم حالت، به کوشش احمد کرمی، تهران: سازمان چاپ خواجه.
- سنایی، مجدودبن‌آدم (۱۳۶۲)، **دیوان اشعار**، به سعی پرویز بابایی، تهران: نگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۹)، **بیان**، تهران: فردوس.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۶)، **تاریخ ادبیات ایران**، ج ۳، تلخیص محمد ترابی. تهران: فردوس.
- عبید زاکانی؛ (۱۳۷۹)، **کلیات**، تصحیح و تحقیق و شرح پرویز اتابکی، تهران: زوار.



- عراقی، فخرالدین ابراهیم (۱۳۷۲)، **مجموعه آثار**، به تصحیح نسرین محتشم خزائی، تهران: زوار.
- علی پور، مصطفی (۱۳۷۸)، **ساختار زبان شهر امروز**، تهران: فردوس.
- قلی زاده، حیدر (۱۳۸۳)، «زلف و تعابیر عارفانه و عاشقانه آن در شعر فارسی»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، سال ۴۷، شماره ۱۹۲، صص ۲۶-۴۴.
- گوهرین، سیدصادق (۱۳۶۸)، **شرح اصطلاحات تصوف**، تهران: زوار.
- لاهیجی، محمد (۱۳۸۳)، **مفاتیح الاعجاز فی گلشن راز**، به تصحیح عفت کرباسی و محمد بزرگی خالقی، تهران: زوار.
- مظفری، علیرضا (۱۳۸۷)، **وصل خورشید: شرح شصت غزل از حافظ**، تبریز: آیدین.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۷)، **کلیات دیوان شمس**، ج ۱ و ۲، مطابق نسخه تصحیح شده بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: بهزاد.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۵)، **مضمون آفرینی و نکته‌پردازی در غزل (از قرن ۹ به بعد)**، نشریه خرداد، شماره ۴۶، صص ۴۵-۴۷.
- یار شاطر، احسان (۱۳۸۳)، **شعر فارسی در عهد شاهرخ**، تهران: دانشگاه تهران.
- DALE, T.F, **POLO, PAST AND PRESENT**, LONDON 1905.

