نشانه‌شناسی واقعه دقوقی

دکتر حمیدرضا توکلی
استادیار دانشگاه سمنان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چکیده:

جان‌مایهٔ قصهٔ پیچیده دقوقی واقعهٔ مفصل دقوقی است که سرشار از جنبه‌های رمزی و عناصر تأمل‌برانگیز است. در این نوشتار، نخست به معرفی نمادها و صحنه‌های مکاشفهٔ دقوقی می‌پردازیم؛ آن‌گاه قصه را در پیوند با قصهٔ موسی و خضر، مورد مداقه قرار می‌دهیم. به گمان ما، قصهٔ *مثنوی* بر انگارهٔ قصهٔ قرآنی شکل گرفته است. رمز و رازهای واقعهٔ دقوقی با توجه به گفتگوی قصه با داستان خضر و موسی نمایان‌تر می‌شود. هر دو روایت می‌کوشند تمایز منطق عالم غیب و شهادت را پدیدار سازند.

کلیدواژه‌ها:

مثنوی، نشانه‌شناسی، نماد، واقعه، قصهٔ موسی و خضر، قصهٔ دقوقی.

◁ **اشاره**

قصهٔ دقوقی که در میانهٔ سومین دفتر *مثنوی* پدیدار می‌شود، روایتی غریب و شگفتی‌آفرین است که چه بسا بتوان آن را داستانِ داستان‌های مولانا نام کرد. روایتی است پیچیده و رازناک که شاید هرگز نتوان آن را از هالهٔ ابهام بیرون آورد.

مولانا در این قصه می‌کوشد از مقامی سخت حیرت‌آفرین سخن گوید جایی که به تعبیر دقوقی:

خیره گشتم، خیرگی هم خیره گشت　　موج حیرت عقل را از سر، گذشت

(۳/۱۹۸۷)[1]

او ما را در مرکز ژرف‌ترین تناقضات الاهیاتی جای می‌دهد. افقی که در آن عالمِ شهادت لحظه‌ای به عالم غیب می‌رسد. قصهٔ دقوقی شاید شورانگیزترین قصهٔ مولانا باشد در گزارش کاروبار غیب و بی‌تابی آدم و عالم خاکی هنگام تجربهٔ مکاشفهٔ ذره‌ای و شهود لحظه‌ای از آن «عالمِ بس آشکارِ ناپدید. این تجربهٔ آشوبناک و آتشین البته به صورت گفتار مولانا نیز راه می‌برد و روایتی می‌آفریند بس پریشیده و نامتعارف.

قصهٔ دقوقی از نمایان‌ترین بخش‌های *مثنوی* است که در آن روایت چند آوا می‌شود و مخاطب را میانهٔ آواهای گوناگون سرگردان می‌سازد. از این معنی در جای دیگر سخن گفته‌ایم. (ر.ک: *مثنوی*، «قصه دقوقی و روایت چند صدا»)

در این‌جا از چشم‌اندازی دیگر با ساختار روایی این قصه رویاروی می‌شویم و می‌کوشیم رمزها و نشانه‌های واقعهٔ دقوقی را بازشناسیم. این جُستار را در دو مرحله انجام می‌دهیم: نخست عناصر سازندهٔ واقعه را که بخش اعظم حجم کمی و کیفی قصه را شامل می‌شوند؛ به دقت شناسایی و تحلیل می‌کنیم. در مرحلهٔ بعدی واقعه و عناصرش را در پیوند با قصه‌ای دیگر بررسی می‌کنیم: قصهٔ خضر و موسی که به گمان ما، ماجرای دقوقی دقیقاً بر انگارهٔ آن طراحی شده است اساساً روایت مولانا را باید گفت‌وگویی ـ به تعبیر باختینی ـ با این قصهٔ اسرارآمیز *قرآن* قلمداد کرد. در متن این گفت‌وگوی میان دو قصه است که رمزها و عناصر نمایان‌تر می‌شوند.

■ واقعه

پیش از هر چیز باید به «واقعه» توجه کنیم. واقعه در زبان صوفی، تجربهٔ مکاشفهٔ غیب است کشف و شهودی است از جنسی «دیگر» که از چشم‌انداز مادی و بشری به رؤیا می‌ماند. صوفیان خود، هنگام که از واقعه سخن گفته‌اند آن را با خواب سنجیده‌اند و واقعه را گونه‌ای خواب در بیداری، به شمار آورده‌اند.(ر.ک: مرصادالعباد، ص ۲۹۰ ـ ۲۸۹، مقالات، ص ۱/۱۷۵ و جلوه‌های خواب از تجربه تا تمثیل در مثنوی، ص ٦٦ ـ ٦٤) به کارگیری تمثیل خواب در این‌جا، پیش از آن که به دیدن مکاشفاتی رؤیاوار اشاره کند؛ بر رهایی از دنیای مادی و حواس جسمانی تکیه دارد ـ خوابیدن از دنیا:

خفته از احوال دنیا روز و شب　　چون قلم در پنجهٔ تقلیب رب
(۱/۳۹۳)

این تمثیل خویشاوندی نزدیکی با تمثیل کلیدی دیگری دارد: تمثیل مرگ ـ که برادر خواب خوانده شده است. به همان معنا و شیوه، مردن از دنیا و اوصاف بشری ـ و به تعبیری مرگ پیش از مرگ ـ زمینه و شرط مکاشفهٔ عالم اسرار ـ غیب ـ شمرده می‌شود:

چون بمردی تو ز اوصاف بشر بحر　　اسرارت نهد بر فرق سر
(۱/۲۸٤۳)[۲]

بدین‌سان صوفی در تجربهٔ واقعه به «وقت» ویژه‌ای می‌رسد که در آن لحظه‌ای از عالم شهادت به عالم غیب گذر می‌کند. «وقت»ی که هرگز زمان مند نیست به تعبیر مولانا در همین قصه:

چون ز ساعت ساعتی بیرون شوی　　چون نماند محرم بی‌چون شوی
(۳/۲۰۷۵)

مولانا در نامه‌ای به علاءالدین چلپی اشاره‌ای به درک این تجربهٔ غریب دارد به‌ویژه بر پیوند واقعه با جهان غیب تکیه می‌کند: «واقعات دیده بودم و از غیب اشارت» (مکتوبات، ص ۹۳). این شاید گواهی باشد برای پروردن این گمان که قصهٔ دقوقی گزارشی است ـ شاید تصرف آمیز ـ از تجربه‌های شخصی مولانا.

به هر روی در این قصه، واقعهٔ غیبی نمود نمایانی دارد شاید پدیدارتر از هر کجای *مثنوی*. اساساً بخش عمده‌ای از تشخص و غرابت روایت ملهم از همین واقعات و اشارات غیبی است. در خود این قصه به تعبیر «واقعهٔ غیب» اشاره می‌شود. (۳/۳۲۰۰)

مکاشفهٔ دقوقی مفصل است و مشتمل بر بخش‌ها و عناصری تأمل برانگیز:

دقوقی بی‌گاهان به ساحل دریا می‌رسد. هفت شمع بر دریاکنار می‌بیند که به یکباره یگانه می‌گردند و دیگر بار از وحدت به در می‌آیند و هفت شعله می‌شوند. لحظه‌ای دیگر به هفت مرد نورانی مبدّل می‌شوند و سپس مردان در هیأت درختان هفت گانه چهره دیگر می‌کنند.

این جلوه‌های جادویی فرا واقع‌گرا ـ سوررئال ـ که از قلمرو تصویرگری شاعرانه در ساختمان داستان رخنه کرده است در *مثنوی* و شاید در مجموعهٔ میراث روایی ما همتایی ندارد. در حقیقت، تجربهٔ رؤیت رؤیا که در غزل‌های شمس پیاپی پدیدار می‌شود (ر.ک: در سایهٔ آفتاب، ص ۲۲۱) این بار در ساختار روایی *مثنوی* راه می‌یابد. در غزل‌ها تصویرهای غریبی که با مجموعهٔ سنت تخیل شعری ما کمترین نسبت و شباهتی ندارد، بسیار چشمگیر است که آشکارا نشان از تجربهٔ جادویی شاعر دارند مانند:

منم آن مست دهل‌زن که شدم مست به میدان دهل خویش چو پرچم به سرنیزه ببستم
(کلیات شمس، ج۳ بیت ۱۶۸۱۴)

گاه این تصویرگری رؤیایی، پیوستاری می‌یابد و به اسلوب روایی نزدیک می‌شود. مثلاً در غزلی که تصویر کلی آن با صحنهٔ مکاشفهٔ دقوقی بی‌شباهت نیست روایتی رؤیایی از دریایی غیبی و غریب می‌یابیم:

چه دانستم که سیلابی مرا ناگاه برباید چو کشتی‌ام دراندازد میان قلزم پرخون؟

زند موجی بر آن کشتی که تخته تخته بشکافد
که هر تخته فرو ریزد ز گردش‌های گوناگون؟

نـهنگـی هـم بـرآرد سـر، خـورد آن آب دریـا را
چنان دریـای بی‌پایان، شود بی‌آب چون هامون؟...

که یادآور صحنهٔ کشتی شکسته در این قصه اسـت. گـزارش پایـان رؤیا نیز همرنگ حیرت دقوقی در فرجام قصه است. همچنین «تبـدیل» نامنتظر صحنه‌های مکاشفه در دو روایت سنجیدنی است:

چـو ایـن تـبدیل‌ها آمـد نـه هـامـون مـاند و نـه دریـا
چه دانم من دگر چون شد؟ که چون غرق است در بی‌چون
(کلیات شمس، ج ٤، غزل ۱۸۵۵)

کلیدی‌ترین تعبیر این غزل همین «غرقگی چون در بی‌چـون» اسـت که بیانی دیگر از سخرگی جهان حس در دست غیب است.

در صحنهٔ بعدی واقعه، دقوقی بیابانی را در پیش چشم می‌بیند. ایـن ناگهانگی دیگرگون شدن چشم‌اندازها در واقعه اهمیتی بنیـادین دارد و ساختار واقعه و رؤیا را همسان‌تر می‌سازد. این گذر شتابان و نابیوسـان از ساحل دریا به بیابان، البته با اسـلوب عمـومی *مثنـوی* نیـز در پیونـد است. در *مثنوی* مخاطب هر لحظه آمادهٔ ورود بـه فـضایی ناشـناخته و نامنتظر است. اساساً *مثنوی* با متون منظوم و منثـور مَدْرَسـی کـه دارای طرحی پیش‌اندیشیده، چارچوبی کلیشه‌وار و تبـویبی آشـنایند، فاصـلهٔ بسیار دارد.

اما در این موضع خاص، درهم‌ریزی قواعد مکان و البتـه زمـان، در مکاشفهٔ عارف بیشتر باید مورد توجه قرار گیرد. همچنین تقابل دریـا و بیابان فوق العاده معنادار است و از تمایز عـالم غیـب و شـهادت خبـر می‌دهد. نکتهٔ ظریفی در این میانه نهفته است: درختان ـ که به تـصریح راوی صورتی از ابدالند ـ هنگام که سخن از خلایق غفلت‌زده می‌شـود از زمینهٔ ساحل و دریا به زمینه‌ای رویاروی ـ بیابان ـ منتقل مـی‌شـوند. در حقیقت، این چشم‌انداز مهجوران از دریـای غیـب و بـی‌بهرگـان از

مکاشفهٔ واقعه است که بیابان را می‌بینند و به دیدار درختان نائل نمی‌شوند. به هر روی، دقوقی در این بخش بیابانی را می‌بیند با مردمانی سرگردان و تشنه‌کام و البته درختانی که فریاد برمی‌آورند که به سوی ما آیید اما کسی نه درختان را می‌بیند و نه آوایی می‌شنود. در میانهٔ آدمیان چند تن که می‌توانند درخت‌ها را ببینند ـ بسنجید با واقعه و مکاشفه ـ از سوی دیگران مجنون خوانده می‌شوند ـ قیاس کنید با مجنون خواندن پیامبران.

در مرحلهٔ بعد به صحنهٔ نخستین باز می‌گردیم و تبدیل‌ها امتداد می‌یابد. هفت درخت پی در پی یگانه و هفت‌گانه می‌گردند. درختان به نماز می‌ایستند و در میانهٔ نماز به ابدال هفت گانه مبدل می‌شوند. در این جا دقوقی به آنان می‌رسد و با آنان گفت و شنود می‌کند. در روایت مولانا نشانی از این گفت و گوها نیست اما اشارهٔ مهمی به بی‌ساعتی تجربهٔ دقوقی هست و این که پرسش‌های دقوقی به تعبیر مولانا «از دور زمن» بوده است. (۳/۲۰۶۵) در این جا تقابل معناداری میان زمان و بی‌زمانی و به تعبیر دقیق‌تر عالم زمان مند خاک و جهان فرا زمان غیب، یافتنی است. از آن پس دقوقی، به خواهش ابدال پیشنماز می‌شود و هفت مردان بر او اقتدا می‌کنند. بخش فرجامین و عمق واقعه در میانهٔ نماز نمایان می‌شود. دقوقی در نماز است که دریا در خروش می‌آید دقوقی کشتی‌ای را بازیچهٔ امواج خشمگین می‌بیند بر حال اهل کشتی رحم می‌آورد و در حین نماز در نیایشی جان سوز، پایمردانه از خدا رهایی شان را می‌خواهد. دریا آرام می‌شود، نماز به پایان می‌رسد. ابدال خرده گیرانه در نیایش دقوقی می‌نگرند و آن را دخالت در ارادهٔ حق می‌انگارند. دقوقی تا چهره برمی‌گرداند از آنان نشانی نمی‌یابد. واقعه به پایان می‌آید و قصهٔ دقوقی با حسرت تجربه‌ای از دست رفته و حس غربت (نوستالژی) به واقعه با حیرت و ناباوری

مخاطب به آخر می‌رسد.

حالا بازمی‌گردیم و اجزای مکاشفه و نیز موقعیتی را که واقعه در آن صورت گرفته است، باز می‌کاویم:

عناصر زمانی

به تصریح دقوقی در روایت واقعه، هنگام که او به ساحلِ مکاشفه می‌رسد: «بود بیگه گشته روز و وقت شام.»(۳/۱۹۸٤) پایان گرفتن روز و چهره نمودن شب، موقعیت زمانی ویژه‌ای است و می‌تواند نشانی از عبورِ دقوقی از روز و روزمرگی‌هایش به ساحت تأمل و خلوت‌گزینی شبانه باشد. شب غالباً در نگاه عرفانی، رمز عالم معنی شمرده می‌شود. مولانا در غزل‌ها می‌فرماید:

درون پردهٔ شب‌ها لطیف دزدانند که ره برند به حیلت به بام خانهٔ راز

(کلیات شمس، ج ۳، بیت ۱۲۷۸۱ و نیز ر.ک: شرح مثنوی ص ۳/۱۱٦۲)

از این گذشته، چنان‌که پیشتر گفتیم شب به واسطهٔ پیوند با خواب و با توجه به تلقی عارفان از جلوه‌های غیبی خواب،گونه‌ای گذر است از عالم ماده که عالم رنگ‌ها و حواس گونه‌گون است به عالم وحدت‌مدار و یکرنگ غیب.(دربارهٔ خواب ر.ک: «جلوه‌های خواب از تجربه تا تمثیل در مثنوی») همچنین به یادآوریم که از کلیدی‌ترین تمثیل‌های مولانا همانند کردن تعارض عالم شهادت و غیب با تقابل خشکی و دریاست. (برای نمونه ر.ک: مثنوی ٤ ــ ۱/۵۰۲) بدین سان شب و دریا نیز خویشاوندی ویژه‌ای دارند.

اما مهم‌ترین نکته در زمینهٔ زمان واقعهٔ کیفیت بی‌زمان آن است. دقوقی می‌گوید: هنگام که با ابدال همنشین شدم:

هم در آن ساعت ز ساعت رست جان زان که ساعت پیر گرداند جوان

جمله تلوین‌ها ز ساعت خاستست رست از تلوین که از ساعت برست

(٤ ـ ۳/۲۰۷۳)

اشارهٔ مولانا ـ دقوقی به دائم التغیری احوال عالم ماده و این پندار که این دگرگونی زاییدهٔ زمان‌مندی این جهان است دقیقاً بر تقابل عالم شهادت با عالم

غیب تکیه و تأکید دارد. عالمی که از نظر مولانا اصالت با اوست، عالم غیب است: عالمی وحدت‌مدار که از رنگ به رنگی نشانی نیست، جهانی که بیرون از زمان ایستاده است.

مولانا در اینجا با توجه به مفهوم زمان، روایتی از درون‌مایه اصلی قصه می‌دهد که همانا تعارض کلی و قطعی عالم شهادت و غیب است و این که کسی که محاط در جهان خاک است، به هیچ روی از عالم غیب و کاروبارش فهمی نمی‌تواند کرد. او این معنی را بدین شیوه تعبیر می‌کند که موجود زمانمند و آن که از چشم‌اندازی زمانی می‌نگرد، رمزی از عالم ورای زمان درنمی‌یابد. این دقیقاً دغدغهٔ دقوقی است که می‌خواهد از دل لحظه‌ها راهی به جهانِ بیرون از زمان بجوید و با نگاه این سری، رفتار ابدال آن سری را تبیین کند، امّا...:

ساعت از بی‌ساعتی آگاه نیست　　زان کش آن سو جز تحیّر راه نیست
(۳/۲۰۷۶)

■ عناصر مکانی

پیش از هر چیز به «سفر» باید توجه کرد که از آغاز قصه بر آن تأکید می‌شود. یکی از نمایان‌ترین ویژگی‌های شخصیت دقوقی، شیفتگی او به سیر و سلوک است. او مدام در سفر است و شیخی است به معنای دقیق کلمه: پرّان. دربارهٔ او می‌شنویم: «بر زمین می‌شد چو مه بر آسمان »(۳/۱۹۲۵). «در مقامی مسکنی کم ساختی»(۳/۱۹۲۶). «آن که اندر سیر مه را مات کرد»(۳/۱۹٤٤). اما نکته‌ای که نباید از آن غفلت کرد اینکه سفر دقوقی سفری است انفسی و نه آفاقی، سلوکی جانی و نه مکانی. سفر او نه جنبهٔ زمینی دارد و البته نه زمانی. از این معنی مولانا به تصریح سخن می‌گوید:

تو مبین این پای‌ها را بر زمین　　زان که بر دل می‌رود عاشق یقین
آن دراز و کوته اوصاف تن است　　رفتن ارواح دیگر رفتن است
(۳/۱۹۷۵ ـ ٦)

تأکید می‌شود در چنین سفری «سیر جسمانه» یک‌سر به سویی نهاده شده

است(۳/۱۹۸۱) حتی برای تبیین این معنی، تمثیلی می‌آورد که:

تـو سفـر کردی ز نطفه تا به عقل نی به گامی بود، نی منزل، نـه نقل
(۳/۱۹۷۹)

بدین سان سفر دقوقی گونه‌ای تحول و تکامل انفسی و شخصیتی اسـت و در مـسافت و مـساحت نمـی‌گنجـد. مکـان مکاشـفه سـاحل دریاسـت. دریـا از محوری‌ترین تمثیل‌های مولاناست و آن را غالباً به عنوان نماد عالم وحدت مـدار غیب به کار می‌گیرد. البته این برخورد تمثیلی بـا دریـا سـوابقی در ادب عرفـانی دارد. مهم‌تر از همه در آثار عطار. در گفته‌هـای خرقـانی مـی‌خـوانیم: «در غیـب دریایی است که ایمان همه خلق چون کاهی است همی‌آید و موج همی‌زنـد [از] این کنار با آن کنار. گاه از کنار با این کنار آرد گاه بر سر دریا.» (نوشته بـر دریـا، ص ۲۱۷ ـ ۲۱۶) ساحل دریا موقعیت مکانی مخصوصی ـ البته مکان نه در معنای مادّی آن ـ را می‌نماید جایی که گامی بیش با عالم غیـب فاصـله نـداریم و نکتـهٔ دقیق این جاست که دقوقی تا کنارهٔ دریا می‌رسد اما هرگز نمی‌تواند از عالم خاک یکسره رها شود و به دریا برسد. اگر بخواهیم تعابیر عـالم ریاضـیات را بـه کـار بندیم باید به سراغ مفهوم حد برویم: دقوقی به دریای غیب میل می‌کند اما هرگز بدان نمی‌رسد.

دربارهٔ بیابان اندکی پیش‌تر سخن گفتیم. می‌توان گفت تقابل مطلق میان بیابان ـ عالم ماده ـ و دریا ـ عالم غیب ـ وجود دارد. اما ساحل با آنکه رویـاروی دریـا است اما به هیچ روی با بیابان هم مرتبه نیست. در حقیقت دریا، ساحل و بیابـان، به ترتیب مکان‌های در پیوند با ابدال، دقوقی و گمراهانند.

■ مشاهدات دقوقی

بخش نخستین واقعهٔ او تصویری است پویان و در حال دگردیسی. دیگرگـون شدن و تغییـر شـکل دادن شخـصیت‌هـا از مکررتـرین بـن‌مایـه‌هـای قـصص و افسانه‌هاست و حال و هوایی جادویی و افسانه آمیز به این قصه داده است. (برای نمونه ر. ک: طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی، ص ۲۷۳) این دیگرگونی در قصهٔ ما، دو

جنبه دارد یکی تبدیل کیفی: از درخت به شمع و آنگاه ابدال و دیگر تبدیل کمی: از هفت به یک و از یک به هفت بدل شدن درختان و شمع‌ها و ابدال. هر دو دگرگونی، ابدال را تداعی می‌کنند و این که ابدال مظاهر متفاوت یک حقیقتند. به تعبیر دیگر، یک حقیقت است که جامه و مظهر و صورت «بدل» می‌کند. البته بیان دیگری نیز از ابدال می‌توان به دست داد که با ذهن و زبان مولانا هماهنگی دارد: «مبدّل شدگان»؛ آدمیانی که از خویشتن فانی و به وجودی دیگر ــ وجودی خدایی و غیبی ـ بدل شده‌اند:

کیست ابدال آنکه او مبدّل شود خمرش از تبدیل یزدان خل شود
(۳ / ٤۰۰۰)

در مورد ابدال نکتهٔ چشمگیر، همانا بی‌نام و نشانی مطلق آنان است. در سراپای قصه به هیچ گونه تمایزی میان آنها اشاره نمی‌شود پنداری به راستی یک نفرند. این بی‌نشانی دقیقاً با مقام فنا پیوند دارد که آرمان عارف و غایت قوای سلوک است. وحدت و یکسانی ابدال نیز با ذهنیت صوفیانهٔ مولانا کاملاً تبیین‌پذیر است. از نظرگاه مولانا تضادها و کشمکش‌ها و ستیزه‌ها همه مربوط به دنیای رنگ‌هاست و:

چون به بی‌رنگی رسی کآن داشتی موسی و فرعون دارد آشتی
(۱ / ۲٤٦۸)

در عالم غیب و وحدت هیچ گونه دوگانگی و تمایز و ستیزه‌ای یافتنی نیست و ابدال و اولیا همه هم‌نهاد و یگانه‌اند:

جان گرگان و سگان هریک جداست متحد جان‌های شیران خداست
(٤ / ٤۱٤)

اشاره به عدد هفت و به‌ویژه اهمیت آن در آیین‌ها و روایت‌های مقدس حاجت تکرار ندارد. به هر روی هفت، عددی است که دربارهٔ ابدال ذکر شده است از این گذشته شمار جوانمردان غار را هفت دانسته‌اند و یا از هفت طبقه مردان حق یا هفت عارف (منتخب رونق المجالس، ص ۱۳۷) سخن گفته‌اند. اصولاً در تصوف «هفت» حضور تأمل برانگیزی دارد.(تحلیل هفت پیکر، مقدمه،

ص ۳۷ ـ ۳۳) خاقانی در قصیدهٔ ترسائیه آن جا که به هفت مردان اشاره می‌کند، گویا مرادش همین ابدال باشد.(دیوان، ص ۲۵)

اما دو چهرهٔ مبدل ابدال: درخت و شمع. با توجه به تصویر بیابان در بخش دوم واقعه، صورت تمثیلی درخت را شاید بتوان به جنبهٔ راهنمایی و پناه‌واری مردان فانی در حق به شمار آورد. در حقیقت ابدال مثل اعلای پیرانند. با این قراین احیاناً شمع را نیز با روشنگری می‌توان پیوند داد. هم‌چنین شمع فنا و سوز و التهاب شوقمندانهٔ عارف را فرایاد می‌آورد که در نصوص صوفیانه فراوان از آن سخن رفته است.در تصویرآفرینی‌های مولانا، درخت و مفاهیم وابسته به آن، جایگاه ارجمندی دارد. در جایی از *مثنوی*، چندان انسان‌انگارانه به درختان می‌نگرد که صحنهٔ اشارت‌گری درختان ـ ابدال سوی گمگشتگان بادیه را در قصهٔ دقوقی فرایاد می‌آورد:

این درختانند همچون خاکیان — دست‌ها برکرده‌اند از خاکدان
سوی خلقان صد اشارت می‌کنند — وآن که گوشستش عبارت می‌کنند
با زبان سبز و با دست دراز — از ضمیر خاک می‌گویند راز

(۲۰۱۶ ـ ۲۰۱٤/ ۱)

در *فیه مافیه* هم در لحظه‌ای عجیب، درخت را در هیأت صوفی و درویش می‌بینند:

«و در دختان نگر که چون اندک‌اندک پیش می‌آیند، اول تبسمی آن که اندک‌اندک رخت‌ها را از برگ و میوه پیدا می‌کند و درویشانه و صوفیانه همه را در میان می‌نهد و هرچه دارد جمله درمی‌بازد.» (فیه مافیه، ص ۹٤)[۳]

■ نماز

دقوقی ابدال را در حال نماز می‌بیند و مهم‌ترین بخش ماجرا هم هنگامی رخ می‌دهد که دقوقی خود به نماز ایستاده و ابدال بر او اقتدا کرده‌اند. پیش از آنکه دقوقی به نماز ایستد، مولانا قصه را رها می‌کند و در ابیات درازدامنی دربارهٔ نماز سخن می‌گوید (۲۱۷۵ ـ ۲۰۸٤ / ۳) این گریز در نگاه نخست شاید گونه‌ای

بی‌اعتنایی و لاأبالی‌واری نسبت به پیرنگ قصه و استحکام ساختار روایی به نظر آید. اما اگر دقیق‌تر شویم درمی‌یابیم تبیین نماز آن‌سان که مولانا بدان می‌پردازد هرگز گونه‌ای بیرون شدن از قلمرو قصه نیست. مولانا در این بیت‌ها تأویل و تأمل ویژه‌ای دربارهٔ نماز مطرح می‌کند که اتفاقاً در القای دقیق موقعیت دقوقی و واقعه‌اش بسی کارآمد است. او نهایتاً نماز را فنای مطلق می‌خواند بدان‌سان که تکبیر آغازین نماز را به یادکرد نام خدا هنگام ذبح قربانی مانند می‌کند. معنی تکبیر به تصریح او آن است «کای خدا پیش تو ما قربان شدیم.» (۳/۲۱٤٤) بدین سان در نماز با «ذبح نفس کشتنی» ما باید در دورترین نقطه از عالم خاک جای گیریم و به سمت آستانهٔ جهان اسرارآمیز غیب می‌شتابیم. آیا این همان موقعیتی نیست که دقوقی ساعتی در آن به سر برد؟

■ کشتی طوفان‌زده

واپسین بخش مکاشفه حول محور کشتی است. گفتیم دریا رمز غیب است. کشتی اسیر امواج پیش از هر چیز حکایت از سیطرهٔ مطلق عالم غیب دارد. می‌دانیم که بنیانی‌ترین آموزهٔ مولانا اصالت عالم غیب است. از چشم او سراپای عالم خاک با همهٔ رنگ به رنگی؛ سایه‌ای وابسته به آن عالم اصیل است و به هیچ روی از خود استقلال و اراده‌ای ندارد. عالم ماده به پندار مولانا هرگز ساختاری خودبسنده ندارد بلکه یکسره بازیچهٔ ارادهٔ غیبی است:

این جهان‌چون خس به دست باد غیب　　عاجزی پیشه گرفت و داد غیب
(۲/۱۳۰۰)

چنان‌که کشتی گناهکاران کاملاً سخرهٔ امواج توفانی است. از این گذشته، موقعیت حساس روحی اهالی کشتی در حال غرق، بن‌مایه و فضایی آشنا و مکرّر در روایت‌های مذهبی و عرفانی است. این وضعیتی است که بنده از همهٔ دست‌آویزها و گریزگاه‌ها یکسره گسسته است و بی‌محابا روی به خداوند آورده است. از این معنی و حتی همین تمثیل کشتی و نیایش خالصانهٔ اهل غرق در *قرآن* کریم به اشارتی سخن رفته است. [عنکبوت (۲۹)، ٦٥]

حالت اهل کشتی یادآور ایمان آوردن فرعون در حال غرق است ومخصوصاً وضعیت گناه‌کارانی که پس از مرگ ـ ورود به عالم غیب ـ به تعبیر قرآنی چشمهاشان تیز شده است اما چه دیر! [ق (۵۰)، ۲۲] به هر روی کشتی در دریای غیب و اهل کشتی پشیمان و خدای خوان یادآور از پرده برون افتادن رازهای غیب در تجربهٔ مرگ و قیامت است. این نکته مهمی است که در فهم قصه شأنیت ویژه‌ای دارد. زیرا پایمردی دقوقی و انکار شفاعت او از سوی ابدال الزاماً باید با توجه به این مسئله تحلیل شود که دقوقی بر کشتی شکستگانی رحم آورد و قضاشان را نپسندید و تغییر داد که در عالم شهادت نبودند. در گریز مربوط به تفسیر نماز، مولانا دقیقاً موقعیت نماز را با قیامت می‌سنجد.(۲۱۴۷ / ۳) مخصوصاً در تفسیر سلام نماز، هوشمندانه به شفاعت‌خواهی گمراهان در قیامت اشاره می‌کند و این‌که انبیا ـ بسنجید با ابدال ـ گناه‌کاران را مرغ بی‌هنگام می‌خوانند.

■ داستان خضر و موسی

قصهٔ خضر و موسی از اسرارآمیزترین قصص قرآنی است که عارفان شاید بیش از هر قصهٔ دیگر کتاب کریم به کشف رازهای آن دلبستگی نشان داده‌اند. قصهٔ دقوقی و مخصوصاً واقعهٔ او هنگامی نشانه‌ها و اشارات پیچیدهٔ خود را می‌نماید که در پیوند نیرومند آن با قصهٔ قرآنی کندوکاو کنیم.

یادکرد این نکته پیش از هر چیز ضرورت دارد که در اوایل قصهٔ دقوقی گریز مهمی است که مولانا در آن سخن از موسی می‌کند هنگام که قوم خویش را به سودای جست و جوی خضر وامی‌نهد. (۱۹۶۹ـ ۱۹۵۸ / ۳) بدین‌سان به تلویح موقعیت موسی و دقوقی هم ارز شمرده می‌شود. از این گذشته قصهٔ دقوقی در میانهٔ مادر قصهٔ بسیار بلندی جای گرفته است: قصهٔ دراز دامن موسی که از اوایل دفتر سوم

یعنی بیت ۳/۷۷۷ آغاز می‌شود و تا اواخر دفتر بعدی بیت ٤/۳٦۳٦ ادامه می‌یابد.

دیگر باره قصه و واقعهٔ دقوقی را می‌نگریم و همانندی‌های دو قصه را جست‌وجو می‌کنیم. می‌کوشیم نشانه‌شناسی واقعه را در زمینهٔ گفت و گوی دو قصه وارد افق تازه‌ای سازیم.

■ موسی و دقوقی

دقوقی از چشم‌اندازهای گوناگون شخصیتی هم‌ارز و همتای موسی است. دقوقی با آنکه چون موسی، اهل راه است و از تجربه‌های معنوی فراوان بهره برده، باز خواهان پیرانی راهدان و خاص است که «رحمت»ی و «دانش»ی از نزدیک خداوند بدانان رسیده است.[۴] در سرگذشت موسی هم مانند دقوقی «سفر» حضور پیوسته‌ای دارد. میبدی در تأویل عارفانهٔ داستان خضر و موسی از سفرهای چهارگانهٔ موسی یاد می‌کند: سفرهای هرب [= گریز]، طلب و طرب و تعب. دیدار با خضر واپسین آنها ـ تعب ـ است که مرحله‌ای است حتی پس از سفر طرب ـ میقات با خداوند. (کشف الاسرار، ص ۷ ـ ۵/۷۲٦)

دقوقی مانند موسی ــ به روایت مولانا در همین قصه ــ میان راهنمایی خلق و رها کردن آنان به تمنای مردان حق سرگردان است. از این گذشته در روایت مولانا، پیش از سفر دقوقی سخن از تعارض دیگری به میان می‌آید که بسی حیرت‌آفرین‌تر است. خداوند به دقوقی می‌گوید:

مهر من داری چه می‌جویی دگر؟
چون خدا با توست،چون جویی بشر؟
(۳ / ۱۹۵۱)

و به گونه‌ای، حتی همین طلب دیدار ابدال، فاصله قلمداد می‌شود. در مقامات پیر خرقان می‌خوانیم: «روزی شیخ از صوفیی پرسید که:

دوست داری که با خضر علیه‌السلام دوستی داری؟ گفت: دارم. گفت: سال تو چند است؟ گفت: نود و هفت. گفت: نان خدای که نودو هفت سال خورده‌ای بازده. نیکو نبود که نان خدای خوری و صحبت با خضر داری!» (*نوشته بر دریا*، ص ۳۳۹)

دقوقی چون موسی در کنارهٔ دریا به مقصود می‌رسد. به روایت قرآنی در برخوردگاه دو دریا ـ مجمع البحرین. دریا در قصهٔ خضر نیز دریایی غریب و غیبی است و سرشار از جنبه‌های رمزی.

از همهٔ این‌ها مهمتر آن که موسی و دقوقی هر دو می‌خواهند در همین محدودهٔ زمان‌مدار دنیای خاکی راهی به جهان غیب بگشایند، جهانی فرازمان که ورای مرگ و تغیر است. مقامی که در یکی از غزل‌های شمس «سرچشمهٔ زمانه» خوانده می‌شود که گویی تعبیر دیگری است از چشمهٔ آب حیوان:

زمانه روشن و تاریک و گرم و سرد شود　　مقام جز به سرچشمهٔ زمانه مکن
(کلیات شمس، ج ۲، بیت ۲۱۶۹۶)

دغدغهٔ دقوقی چونان موسی، یافتن ترجمه‌ای این جهانی از آینهٔ صبوح است و این که آب حیات ـ همان عشق ـ [۵] در رگ‌های همین آدم خاکی جریان یابد:

آب حیوان که نهفته است و در آن تاریکی است
پر شود شهر و کهستان و بیابان چه شود؟
(کلیات شمس، ج ۲، بیت ۸۳۶۶)[۶]

در پایان قصه، موسی نیز مانند دقوقی با حسرت و حیرت از سفر بازمی‌گردد و مخاطب میانهٔ آواهای انسان و خدا و به عبارتی منطق عالم شهادت و عالم غیب سرگردان می‌شود. هر چند در آخر قصهٔ خضر تأویل غیبی کردارهای غریبش را با موسی در میان می‌نهد. اما به هر روی او نیز چون ابدال، موسی را برای همیشه اسیر فراق می‌کند. لحن حسرت‌بار تفسیرهای سورهٔ یوسف که از جای جای آن نسیم عرفان کرّامیِ ملایمی وزان است؛ احوال موسی را این چنین بر ما عرضه می‌دارد:

«موسی کلیم با خدا گوید هزار جرعه زهرِ بی‌اختیاری در راه طلب حق نوش

کردم هیچ درد به مذاق سرّ من تلخ‌تر از آن نیامد که خضر مرا گفت: هذا فراق بینی و بینک.» (تفسیر سورهٔ یوسف، ص ۳۹)

■ خضر و ابدال

خضر نیز چون ابدال بی‌نام ونشان است، حتی در *قرآن* تصریحی به نام او نرفته است و به عنوان بنده‌ای از بندگان حق معرفی شده است، این شاید اشارتی به موقعیت خضر و ابدال باشد به «فنا» رسیدگانی که چندان از جامهٔ خاکی و جامعهٔ بشری فاصله گرفته‌اند که حتی از نام نیز بی‌بهره‌اند.

خضر نیز چونان ابدال با دریا در پیوند است. خضر را گماشتهٔ خداوند بر دریاها به شمار آورده‌اند که گمشدگان دریا را راه می‌نماید.[۷] به روایت ثعلبی، موسی خضر را در حالی بر نهالی(یا سجاده‌ای؟) سبزی افکنده بر روی آب، به نماز ایستاده می‌یابد. (قصص الانبیاء، ثعلبی، ص ۱۲۳ و تاریخ بلعمی، ص ۳۲۸) گاه از حضور خضر در جزیره‌ای سخن رفته است. بلوقیا یکی از دیدارکنندگان خضر او را در جزیره‌ای باز می‌یابد (سراج القلوب، ص ۱٤۰) دقوقی نیز هم‌رنگ موسی ابدال را در میانهٔ نماز در ساحل می‌بیند. موسی هم در شب به دیدار نائل می‌آید.(قصص الانبیاء ثعلبی، ص ۱۲۳) شب بی‌درنگ، «ظلمات» را فرایاد می‌آورد که آب حیوان در آن نهفته است و تنها پیرانی چون خضر می‌توانند بی‌سرگردانی در آن گذر کنند.

نکتهٔ جذاب این‌جاست که خضر هم چون موسی ـ و البته ابدال نیز چون دقوقی ـ اهل سفرند و در حقیقت در ساحل لحظه‌ای دو سالک به یکدیگر می‌رسند. به پیوستگی خضر و سفر اشاره‌ها رفته است از جمله فرخی سیستانی می‌گوید:

سال و مه اندر سفری خضروار　　خوابگه و جای تو مهد صباست

(دیوان، ص ۱۸)

اساساً قصهٔ موسی و خضر به یک معنا سفرنامه‌ای تمثیلی است. پل نویا دربارهٔ آن می‌گوید: «داستانی که منشأ همهٔ داستان‌هایی است که بعداً دربارهٔ سفرهای

عرفانی همراه با راهنمایی روحانی نوشته شده است.» (تفسیر قرآنی و زبان عرفانی، ص ۷۲) در حکایتی صوفیانه خضر خود را مدام در حال سفر معرفی می‌کند: هر روز بامداد در مکه نماز می‌کند و آن گاه به بیابان‌ها و سپس به مدینه و باز به بیابانها می‌رود. نماز دیگر را در بیت المقدس می‌گذارد و نماز شام را به کوه طور سینا و نماز خفتن را به سدّ یأجوج و مأجوج و سپیده باز به مکه بازمی‌گردد. (منتخب رونق المجالس، ص ۱۳۹)

تصویر خضر بیشتر در دو چهرهٔ سبز یا نورانی ــ و گاه آمیزه‌ای از این دو ـ نمایان می‌شود. جامه و سجادهٔ او را سبز دانسته‌اند. آورده‌اند که پیرامون قدم‌گاه یا محل نمازش سرسبز و خرم می‌شود (قصص الانبیا ثعلبی، ص ۱۲۷، قصص الانبیا نیشابوری، ص ۳۳۸ و آفرینش و تاریخ، ص ٤٥٧/ ۱) بنابراین خضر که خود به معنی سبزی است با درخت و گیاه پیوند می‌گیرد. دربارهٔ او می‌خوانیم: «و خضر را از بهر آن خضر خواندند که روزی بر سنگی خشک بنشست چون برخاست آن سنگ از زیر او بیرون گیاه سبز رسته.» (تاریخ بلعمی، ص ۳۲۳) روایتی نبوی هم نقل شده که: از بهر آن خضر خواندند که بر فرشی نشسته بود موی سفید، نجنبیده و سبز گشت در زیر وی.» (تاج التراجم، ص ۳/۱۳۲٤) در جایی دیگر آمده: «خضر از آن خواندند که هر کجا دو رکعت نمازی کردی، گردبرگرد وی سبز گشتی.» (سراج القلوب، ص ۱۱۲) مگر نه ابدال در میانهٔ نماز به درخت بدل می‌شدند؟

دربارهٔ لحظهٔ دیدار موسی با خضر نیز، دقیقاً بر این نکته انگشت نهاده شده: «و آن وقت که موسی به دیدن خضر رفت دید ورا اندر روی خفته و گردبرگرد او سبز گشته بود.» (همان، ص ۱۱٦) حبیب عجمی هم خضر را هنگام دعای باران می‌بیند.(منتخب رونق المجالس، ص ۳۹۲) به هر روی او پیری مبارک پی است که پیوسته با رویش و سبزی همراه است.

از این گذشته رنگ سبز در تصویر غیب از جمله در *مثنوی* حضور ویژه‌ای دارد. مثلاً در داستان حلیمه و گم شدن پیامبر در کودکی:

گاه طفلم را ربوده غیبیان　　غیبیان سبز پرّ آسمان
(٤/٩٧١)

در قصهٔ شیخ صنعان هم در وصف فرشتگان[۸] می‌خوانیم:

سبزپوشان در فراز و در فرود　　جمله پوشیدند از آن ماتم کبود
(منطق الطیر، ص ۲۹۸)

این اوصاف خضر ـ سبزی و روشنی ـ با تصویرهای ابدال که به صورت شمع و درخت بر دقوقی نمایان می‌شود هماهنگی دارد. گفتیم در غزل‌های شمس گزارش شهود غیبی به صورت روایت رؤیاوار حضوری چشمگیر دارد که در آن گاه از خضر یا تجربه‌ای همسان با دیدار خضر نشان می‌یابیم:

ای سبزپوشان چون خِضر، ای غیب‌ها گویان به سر
تا حلقهٔ گوش از شما پر درّ و پر مرجان کنم
(کلیات شمس،ج ۳، بیت ١٤٦٧٣)

در جایی از *مثنوی* سخن از بوستانی نهانی می‌رود که پنداری همان اوصاف درختان ـ ابدال در بیابان قصهٔ دقوقی است. در این بیت‌ها اشاره‌ای به آب حیوان هم آمده که چهرهٔ خضر و ابدال را با هم درمی‌آمیزد:

بوستان با او روان هر جا رود　　لیک آن از خلق پنهان می‌شود
میوه‌ها لابه‌کنان کز من بچر　　آب حیوان آمده کز من بخور
(٤ / ١١٠١)

درخت و شمع، هم چنین مکاشفه‌ای دیگر از موسی را در خاطر می‌آورد: هنگامی که در بیابانی تاریک در وادی «طوی» آوای خداوند را از درختی شعله‌ور ـ بسنجید با ابدال در هیئت سبز و آتشین ـ شنید.

■ پیر نورانی

غالباً از نور در وصف خضر نشان‌هاست. در گزارش دیداری از او خضر، پیری نورانی خوانده می‌شود. (سراج القلوب، ص ١٤٠) مطالعهٔ شمایل این پیر بی‌نشان در میراث نگارگری ما چه بسا بتواند در این میانه، راهگشا باشد. در یکی از مجلس‌های شاهنامه در دست‌نویسی به تاریخ کتابت ۹۲۹ ه.ق متعلق به مکتب

تبریز صفوی تصویر خضر را در کنار آب حیوان می‌بینیم.[۹] (نامور نامه، ص ٤٥) در این نگاره خضر محاط در سیاهی است اما در حاشیهٔ ظلمات بر رنگ سبز درختان و سبزه‌ها تأکید شده است که با خضر مناسبت تمام دارد. اما چشم‌گیرترین بخش مجلس، شعلهٔ درخشانی است که گرداگرد سر خضر سر به آسمان کشیده است و در تضاد مطلق با رنگ سیاه پیرامون اوست. در تصویر دیگری متعلق به دست‌نویسی مصور از خاوران نامه هم شمایل مشتعل خضر را بازمی‌یابیم. این شعلهٔ بالای خضر ما را به تصویر ابدال به صورت شمع در واقعهٔ دقوقی بسیار نزدیک می‌کند. در نگارگری‌های ایران و اسلام هم چنین بارها به شعلهٔ پیرامون سر قدسیان برمی‌خوریم. (از جمله ر.ک: شاهکارهای نگارگری ایران، ص ۸۲ ـ ۷۸، ۱۷۸ ـ ۱۸۳)

از هالهٔ مقدس در تصویرگری‌های مسیحی نیز نشان هست. بیشتر آن را به شکل دایره‌ای بر گرد سرِ قدسیان و فرشتگان می‌یابیم. اما در بسیاری شمایل‌های کهن، هاله دقیقاً نقشیَ از شعاع‌های خورشید است. مثلاً در تصویرهایی که جوتو نقاش ایتالیایی(۱۳۳۷ ـ ؟۱۲٦٦ م) از قدیس فرانسیس آسیزی(۱۱۸۱ ــ ۱۲۲٦م) کشیده است. (*L'opera completa Giotto* p. 21-29) هم‌چنین در بسیاری تصویرهای دیگری که جوتو و دیگران از مسیح و مریم و فرشتگان و قدسیان کشیده‌اند تأکید بر نقش خورشید در هاله‌ها نمایان است. در میان این هاله‌ها حتی گاه می‌توان نمونه‌هایی شعله‌وار یافتنی است. در نگاره‌ای نادر مربوط به مکاشفهٔ قدّیس بریژیت سوئدی(۱۳۷۳ ـ ۱۳۰۳ م) متعلق به ربع پایانی سدهٔ چهاردهم، محفوظ در کتابخانهٔ پیرپونت مورگانت نیویورک هالهٔ شعله‌وار که پیرامون سر و حتی پیکر مریم و مسیح را فرا گرفته، چشمگیر است. از آن مهم‌تر تصویر خود قدیس بریژیت است که در گوشهٔ تابلو کشیده شده است. از هالهٔ شعله‌سان سر و دستان مسیح و مریم در بالای تابلو، شعاع‌هایی بلند به شکل رشته‌هایی سفید کشیده شده است. (*The Art of Gothic* p. 439)

مسأله این‌جاست که آیا می‌توان از اثرپذیری یک فرهنگ از فرهنگ دیگر

سخن گفت؟ حقیقت آن است که باید از شتاب زدگی در این باره پرهیز کرد و در افق‌های کهن‌تر چشم گردانید.

در آیین باستانی میترا یا پرستش مهر چنان که می‌دانیم خورشید و نور جایگاه ارجمندی دارد. در نگاره‌های به یادگار مانده از این آیین، نشانه‌های مهمی یافتنی است که چه بسا گره از کار فروبستهٔ ما بگشاید.

آیین میترا اساساً آیینی آریایی به شمار می‌آید که خاستگاه آن به فرهنگ باستانی هند و ایرانی بازمی‌گردد. فرهنگ مهری در این هر دو سامان ــ هند و ایران ـ به اشکال گوناگون تداوم یافت و با عناصر فرهنگی و مذهبی دیگر درآمیخت یا خویشتن را به صورت‌های دیگر آراست. (ر.ک: «مفهوم میتره در معتقدات آریایی»، ص ۵۵ ـ ۲۵) این البته تمام ماجرا نبود. کیش دیرینه در سرزمین‌های همسایه و تا دوردستان رسوخ کرد. به ویژه تمدن رومی به شدت و شتابی باورنکردنی با این آیین آریایی درآمیخت.

گسترش جدی میترائیسم در امپراتوری روم در اواخر سدهٔ نخستین میلادی است هرچند پیشتر نیز سوابقی از نفوذ آن می‌توان سراغ کرد.(ادیان شرقی در کافر کیشی رومی، ص ۱۴۷) در شمایل‌هایی که از مهر ـ میترا ـ به یادگار مانده است نخستین چیزی که دیدهٔ بیننده را می‌رباید قرص خورشید یا هاله نوری است که پشت سر او پیرامون کلاهش می‌درخشد. این شعاع نور به سه شیوه در این تصویرها که عمدتاً دیوارنگاره یا نقش برجسته‌اند پدیدار می‌شوند:

«گاهی گرداگرد مهر هالهٔ نور یا پرتو خورشیدی دیده می‌شود در جاهای دیگر مهر تاجی، تنها با پرتو خورشید بر سر دارد و در برخی صحنه‌ها کسی با کلاه مهری همراه دیگری که هالهٔ نور گرد سر او را فرا گرفته یا تاجی از خورشید بر سر دارد دیده می‌شود.» (جستار دربارهٔ مهر و ناهید، ص ۸۱) از جمله می‌توان به تصویر مهر با پرتو خورشید بر لوحه‌ای در مهرابهٔ سانتاپریسکا اشاره کرد. (همان، ص ۱۳۹) یکی از نام آورترین نقش برجسته‌های میترا در پرستش گاه نمرود داغ است که باز اشعه‌های خورشیدی گرداگرد کلاه او چشم‌گیرترین عنصر تصویر

است در این جا مهر در کنار آنتیوخوس یکم دیده می‌شود.(همان، ص ۱٤۲) نمونهٔ مهم دیگر پیکره‌ای است کم مانند از میترا در پرستشگاه آرسامیا در نیمفایوس که به فرمان پادشاه کوماژن ساخته شده است.(دین مهر در جهان باستان، ص ٦۲۷) چنان که فردریش کارل دورنر نشان می‌دهد جامهٔ میترا در این مجسمه کاملاً پارسی است.(همان، ص ۱٥٦) هم چنین باید از تصویرهای میترا در نقش برجسته‌های طاق بستان و نقش رستم یاد کرد که در آن هم هاله نمایان است. مخصوصاً در تصویر طاق بستان مهر در کنار اورمزد ایستاده است و اردشیر دوم(۳۸۳ ـ ۳۷۹ م) در حال گرفتن تاج از دست اورمزد است. سه چیز در مهر تأمل برانگیز است: تاجی دارای اشعه خورشید بر سر، شاخه‌های برسم[۱۰] در دست و نیلوفری در زیر پا.(شناخت اساطیر ایرانی، ص ۱٥۲) یک نقش بودایی در بامیان توجه گُرنه را به خویش جلب کرده است. از دیدگاه این مستشرق دایرهٔ درخشان دور بودا بازتابی از نمادهای مهری است.(فره ایزدی، ص ٤۷)

همچنین برخی پژوهندگان پرتو مهری را از نمادهای فر به شمار می‌آورند و یادآوری می‌کنند: «از میان تمثیلات و تشبیهات که برای تجسم فر بیشتر به کار رفتند هیچ یک به میزان تشبیه فر به خورشید مؤثر نیفتاد.» (همان، ص ۱٤۱ ـ ۱٤۰)

اما یکی از جاهایی که دوباره هالهٔ نوری را در این آیین رازآمیز بازمی‌یابیم در پیک خورشید است یا به تعبیر یونانی‌ای که رومیان به کار بستند Heliodromus برخی برای آن برابر مهر پویا را پیشنهاد کرده‌اند. (*نیغ مهر*، ص ۱۲)

پیک خورشید در حقیقت مقام ششم از هفت خوان آیین تشرف سرّی آیین مهر بود که در نمادهایی مصور در موزاییک‌های مهرابهٔ استیا (اوسیته) در نزدیکی رم یافتنی است.(پژوهشی نو در میترا پرستی، ص ٥۰ و آیین میترا، ص ۱۸۲) نمادهای این مراحل هفت گانه با تصویرهایی ساده و گویا به صورت ستونی عمودی و از بالا به پایین نقش شده‌اند. (جستار دربارهٔ مهر و ناهید، ص ۱۹۷) این نکته نیز سزامند یادآوری است که مرحله پیش از پیک خورشید یعنی مقام پنجم پارسیPerses نام دارد که آشکارا گواه تبار آیینی است که رومیان زیر نفوذ

آن بوده‌اند. به هر روی تصدی پیک خورشید شامل سه عنصر بود: تازیانه و هاله و مشعل.

هالهٔ مهر با توجه به سیطره و نفوذ دامن گستر میترائیسم به عنوان منشأ هاله در نگارگری ایرانی ـ اسلامی و حتی مسیحی می‌تواند مطرح باشد. در این‌جا البته قید احتیاطی ضرورت دارد در برخی نگاره‌های هندی که البته چنان‌که گفتیم، هند از دیرینه‌ترین روزگاران در اقلیم مهر جای می‌گیرد و نیز تصویرهایی از مدیترانه کهن، از هاله نشان‌هایی هست.[۱۱]

آیین مهر البته در خاستگاهش ایران هم هرگز از بین نرفت و با جای جای فرهنگ این مرز و بوم درآویخت و درآمیخت. در آیین‌های زورخانه و کاروبار جوانمردان و عیاران رسوم این کیش از یاد رفته را می‌توان جست و جو کرد.(جستاری چند در فرهنگ ایران، ص ۱۷۵ ـ ۱۵۵ و از اسطوره تا تاریخ، ص ۴۱ ـ ۲۷) احمد حامی در تلاشی چهل ساله مهرابه‌هایی را این جا و آن جا یافته که گاه به صورت مکانی دیگر درآمده‌اند. (بغ مهر، ص ٦٧ ــ ٦٣) از جمله نشانهای مهری را می‌توان در فرهنگ عرفانی اهل حق بازیافت که به واسطهٔ نزدیکی‌هایی که با قصه دقوقی در آن هست بدان توجه می‌کنیم.

غلامحسین ساعدی نویسنده نامدار معاصر کتابی فراهم کرده در بارهٔ یک روستای اهل حق نشین در جنوب تبریز با نام ایلخچی. سرآمد اقطاب و مرشدان آن سامان نبی آقاست که روایت‌های زندگی نامه‌اش یکسر به افسانه درآمیخته است. ساعدی یک مشاهده به روایت زنی از اهالی روستا و روایتی مربوط به ظهور نبی آقا را آورده که در آن نبی آقا ـ چون خضر و ابدال ــ شعله و نور محض در زمینهٔ ظلمت مطلق معرفی شده است:

«... زینب خاتون مدت‌ها نصفه‌های شب رفته و در پیرها دعا کرده که خدا نبی آقا را به او نشان بدهد و توانسته نبی آقا را در یک نصفه شب تاریک ببیند. می‌گفت: «نبی آقا را دیدم. مثل شعله شمع است. نبی آقا شعله است. نبی آقا شعلهٔ خالص است.»

می‌گویند کنار رود ارس ده کوچکی است به اسم مَرگان. سال‌ها پیش در آن

جا زن خوب و مهربانی می‌زیسته به اسم ننه خانم. ننه خانم شبی از شب‌ها که خوابیده بود بیدار شد و دید هوا عجب روشن و زیباست، با عجله از خانه اش بیرون رفت و دید شیئی نورانی روی رودخانهٔ ارس حرکت می‌کند. وقتی نزدیک شد دید بچهٔ شیرخوارهٔ زیبایی است و این نور از جمال بی‌مثال او ساطع است. بچه را برداشت و برد و در خانه اش بزرگ کرد این بچه که جز نبی آقا کس دیگری نبود... (ایلخچی، ص ۱۰۱)

■ خضر و صوفیان

خضر در پروردن مفهوم پیر همواره در مرکز توجه آموزش‌های صوفیانه بوده است. پیران یا ابدال در حقیقت خاطرهٔ این پیر رازدان و اسرارآمیز قرآنی را بیدار می‌کنند. مثلاً در سفرنامهٔ انفسی و تمثیلی *مصباح الارواح*، مؤلف ـ شمس الدین محمد بن طغان کرمانی ـ پیر راهنمایش - معین الدین صفار - را خضر می‌خواند. (مصباح الارواح، ص ٤)

خود مولانا چند بار تعبیر «خضر وقت» یا «خضر دوران» را به کار گرفته، کسانی که سالکانی چونان دقوقی در جست و جوی اویند:

بایزید[۱۲] اندر سفر جستی بسی تا بیابد خضر وقت خود کسی
(۲ / ۲۲۳۱)

ابدال و خضر در خواب صوفی نیز پدیدار می‌شوند و به راهنمایی سالک می‌پردازند. درباره تلقی غیبی عارف از خواب پیشتر اشاره‌ای آوردیم:

آن یکی درویش گفت اندر سَمَر خضریان را من بدیدم خواب در
(٤ / ٦٧٨)

او شکسته دل شده بنهاد سر دید در خواب او خضر را در خضر
(۳ / ۱۹۲)

در غزلی که به گمان دکتر پورنامداریان، روایتی از تجربه رویارویی مولانا با خضر است به دو چهرهٔ نورانی و سرسبز او اشاره می‌شود:

هر سو از او خروشی، او ساکن و خموشی
سر سبز و سبز پوشی، جانم بماند حیران

گفتم که در چه شوری کز وهمِ خلق دوری
تـــو نـــور نـــور نـــوری یـــا آفتـــاب تـــابـــان
(کلیات شمس، ج ۷، بیت ۳٤٦۷۸)

در نـصوص صـوفیه گـاه از دیـدار خـضر سـخن آمـده اسـت، در یکـی از دیرسال‌ترین آن‌ها حکایات تأمل برانگیزی به چشم می‌خورد. در جایی سـخن از دیدار محمدبن احمد عابد با خضر و الیاس، در بیت المقدس آمده اسـت. زمـان دیدار نماز دیگر است و روز آدینه. ـ بسنجید بـا غـروب و آغـاز شـام در مـورد موسی و دقوقی. جالب است که محمد بن احمـد از خـضر دقیقـاً دربـارهٔ ابـدال می‌پرسد. هم‌چنین در آغاز حکایت به این که محمد بن احمد و نیـز عبـدالله بـن مانک که راوی حکایت است از ابدالند تصریح می‌شود. (*منتخب رونق المجالس*، ص ۱۳٦) میبدی هم حکایتی مشابه می‌آورد که در آن جا نیز در مـسجد اقـصی، روز آدینه و نماز دیگر، دیدار خضر و الیاس دسـت مـی‌دهـد. (*کـشف الاسـرار*، ص ۸/۳۰۱)

در منتخب *رونق المجالس* حکایت دیگری هم هست که یادآور هـر دو قـصهٔ خضر و دقوقی است: قصه عبدالله بن مالک طرسوسی که «مـردی بـود از جملـهٔ ابدالان » او به کوه لبنان می‌رود. به وادیـی مـی‌رسـد کـه در آن «دو دریـا» سـت ـ بسنجید با «مجمع البحرین» بر کنارهٔ دریا، «مسجدی سپید کرده» می‌بیند کـه «از زیر مسجد، آب خوش بیرون همی‌آید.» ـ یادآور هم نشینی سـاحل دریـا و نمـاز (منتخب رونق المجالس، ص ۱۱٦)

یکی از راویان زندگی مولانا ـ فریدون سپهسالار ـ از دیدارهای پیـاپی مولانـا با خضر سخن می‌گوید. (رساله فریدون سپهـسالار، ص ۲٤ ــ ۲۳) سـلطان ولـد ـ فرزند مولانا ـ پیوند مولانا و شمس را با موسی و خضر مـی‌سـنجد. (ولدنامـه، ص ٤۲ ـ ٤۱) این نکته‌ها احتمال هم سانی شخصیت دقوقی و مولانا را افزون‌تـر می‌کند.

صوفیان از ماجرای موسی و خضر در تبیین این نکته بهره می‌گیرنـد کـه چـه بسا تجربه‌های دو سالک که در مقام‌های گوناگون سیر می‌کنند یکسر متمایز باشد

و فهم‌ناپذیر برای دیگری. به ویژه در مورد دوگانگی جهان منطق سالک و پیر، این تعارض به نهایت می‌رسد:

«آری موسی متصرف بود و خضر مصرف. مشرب این دیگر است و مشرب آن دیگر. مقام این دیگر و مقام آم دیگر. آن را *تورات* مزین به اوامر و نواهی فرستاد و این را لوح المحفوظ احکام غیبی در پیش نهاد. موسی صاحب شریعت بود و خضر صاحب حقیقت. موسی از حکم نشان می‌داد. میان ایشان صحبت درست نیامد، زیرا که خداوندان رسوم با خداوندان کشوف طاقت صحبت ندارند...» (روح الارواح، ص ۷۰)

برخی مفسران مجمع البحرین را به موسی و خضر تأویل کرده‌اند «که ایشان هر یکی دریایی بودند از دریاهای علم». (تاج التراجم، ص ۳/۱۳۲۳) آیا این تعبیری از برخورد دو دریای غیب و شهادت نیست؟ دریاهایی که هر یک از جهانی دیگر است.

خضر - وابدال ـ با علمی دیگر نسبت دارند. دانشی از نزد [= لدن] خداوند. دربارهٔ خضر آمده: هنگام که خداوند به پیامبران دانش‌های گوناگون را می‌آموخت «خضر را علم غیب داد.» (تفسیر سورهٔ یوسف، ص ٦٨٨)

واژهٔ تأویل نیز که در روایت قرآنی نمایان می‌شود بسی تأمل برانگیز است خضر در فرجام کار تأویل کردارهای خویش را با موسی در میان می‌نهد. در این بافت، تأویل در معنای سرانجام کار است. در حقیقت خضر می‌تواند فرجام کار را از آغاز بنگرد. بصیرت او فراتر از تنگنای زمان است. اما موسی زبون زمان است. جالب است که در برگردان‌های کهن پارسی *قرآن*، تأویل با این مداقه ترجمه شده است. در ترجمه سخن خضر می‌خوانیم: « این است «عاقبت» آن کارها که من کردم.» (تفسیری بر عشری از قرآن، ص ۷) در شماری از برگردان‌های دل آویز دیرینه این برابرها برای تأویل آمده و در خور تأملند: بسیار به سرانجام، پایان کار،انجام، پیدایی، پیدا کردن.(فرهنگ‌نامه قرآنی، ص ۲/۳۸٦) در حقیقت در بینش غیبی، پردهٔ زمان که صورت اصلی حقایق را نهان می‌دارد،

ممانعتی ایجاد نمی‌کند. نویا بـا دقـت در تفـسیرهای مربـوط بـه واژهٔ تأویـل در ماجرای یوسف می‌گوید: در این سوره، یوسف می‌گوید «این تأویل رؤیایی بـود که از قبل دیدم.» از این رهگذر نویا به دریافت دقیقی دست می‌یابد: « تأویـل نـه به معنای تفسیر واقعهٔ آینده بلکه به معنی خود واقعهٔ آینده بـه عنـوان عاقبـت یـا نتیجهٔ فعل کنونی یا گذشته است.» (تفسیر قرآنی و زبان عرفانی، ص ۳۲۸) تمایز نگاه منتسب به جهان غیب و شهادت تا بدان جا پیش می‌رود که در چـشم‌انـداز غیبی، زمان حتی پرده‌پوش قیامت نیز نمی‌تواند شد. در حقیقت، قیامـت از نگـاه زمان‌مندان غایب است، اما به تعبیر مولانا «چون تو را آن چشم غیبـی بـاز شـد»، فرجام هر کس و هر کردار را در قیامت می‌توانی ببینی. بدین سان خضر و ابـدال بـه چشمی، رخدادی را می‌بینند و موسی و دقوقی همان رخداد را با دیده‌ای دیگر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

■

پی‌نوشت‌ها:

۱. در این نوشتار، استثنائاً دربارهٔ ابیات منقول *مثنوی* تنها به ذکر شمارهٔ دفتر در سمت چپ و شمارهٔ بیت در سمت راست بسنده می کنیم.

۲. قیاس کنید با:

از جمادی مردم و نامی شدم　　وز نما مردم به انسان بسر زدم
مردم از حیوانی و آدم شدم　　پس چه ترسم کی ز مردن کم شدم

حملهٔ دیگر بمیرم از بشر تا برآرم از ملایک پرّ و سر (۳ ـ ۳۹۰۱ /۳)

۳. برای آگاهی بیشتر دربارهٔ تصویر درخت و بهار ر.ک: *من بادم و تو آتش*، ص ۷۰ ـ ٦۹.

٤. گویا نکره بودن واژه‌های رحمت و علم که در *قرآن* با تنوین نموده شده است، بر ویژه بودن این مهربانی تکیه دارد. جدا از خضر(ع) و اصحاب کهف، در مواضعی دیگر از *قرآن* از جمله در مورد یحیی این کاربرد خاص رحمت نمونه دارد: کهف، (۱۸) آیه‌های ۱۰ و ٦۵، در مورد یحیی«حناناً» آمده: مریم (۱۹) آیهٔ ۱۳. نیز بنگرید به آل عمران(۳) آیهٔ۸، اعراف (۷) آیهٔ ۷۲، توبه (۹) آیهٔ ۲۱، هود (۱۱) آیهٔ ٦٦و۹٤، اسراء(۱۷) آیهٔ ۸۲.

۵. مولانا بارها عشق را آب حیات خوانده است. (ر.ک: داستان پیامبران در کلیات شمس، ص ۳۱۳ ـ ۱/۳۱۱)

٦. این بیت با اندکی اختلاف در دو جای دیگر *دیوان کبیر* هم آمده است: ج ۲، بیت‌های ۸۷۳۳ و ۸۷٦٤

۷. خضر و الیاس به ترتب راهنمایان گمشدگان دریا و بیابان شمرده شده اند (قصص قرآن مجید، ص ۳٦۰) در برخی متون کاملاً برعکس، خضر(ع) گماشتهٔ بیابان و الیاس راهنمای گمشدگان دریاست (قصص الانبیاء نیشابوری، ص ۳۳۸) گاه در مورد خضر تعبیر «گماشته دریاها» به چشم می آید(ترجمهٔ تفسیر طبری، ص ٦/۱۵٤۳) مقدسی و نیز بوشنجی به نقل از حسن بصری او را «موکل دریاها» می خوانند.(آفرینش و تاریخ، ص ۱/٤۵۷ و قصص الانبیاء بوشنجی، ص ۲۸۱) و این تعبیر ممکن است با «وکیل دریا» که در کلیله مذکور است و تموج دریا در سیطرهٔ اوست بی نسبتی نباشد. وکیل دریا در قصه‌ای نمایان می‌شود که به نسبت قصه های دیگر کلیله از نظر جنبه‌های رمزی و اساطیری ممتاز است. در این قصه هم چنین از گردهم آیی پرندگان در پیشگاه سیمرغ نشان می‌یابیم.(ترجمه کلیله و دمنه، ص۱۱۳ ـ ۱۱۰) البته در اصل هندی کلیله خود اقیانوس تشخیص یافته و تخم مرغ باران را از روی کنجکاوی برمی‌دارد (پنچاتنترا، ص ۷۷) در ترجمهٔ تازی نیز «وکیل البحر» آمده است. (رای و برهمن، ص ۳۱٤) در یک روایت دیگر که در دورهٔ متأخر از سانسکریت در هند به پارسی درآمده است از این معنی سخن می رود که «دریای محیط به اعتماد لطف بشن مغرور» می شود و تخم‌ها را می‌رباید. بشن همان ویشنو یکی از خدایان سه گانهٔ هندوست

در کنار برهما وشیوا است. او مظهر ابقا و خدای پرورش دهنده است.(پنچاکیانـه، ص ۱۳۳) در روایت بخاری در کنار وکیل دریا، به خود دریا نیز توجه شده است. دریا تشخیص یافتـه شده است و وکیل دریا دارای شخصیت انسانی آشکاری است: «تو آدمی را تهدد مـی دهـی که وکیل دریاست.» (داستان های بید پای، ص ۱۱۵) در زمینهٔ پیوند خضر و دریا نیز بنگریـد به: عجایب المخلوقات، ص ۱۰۳و٤١٦.

۸. در برخی تصویرهای مسیحی نیز حضور رنگ سـبز در مـورد فرشـتگان چـشمگیر اسـت از جمله در شمایل سه فرشته نگاریدهٔ ۱٤۹۱ میلادی محفوظ در کونست موزیوم می توان سـه فرشته با بال‌ها و جامه‌های سراپا سبز سراغ کرد. (Angels, p.44-45)

۹. مجلس شصت و هفتم از نسخهٔ کـاملی از شـاهنامه، محفـوظ در کـاخ مـوزهٔ گلـستان. ایـن شاهنامه ۱۰۸ مجلس دارد و به خط نستعلیق عباد الله الغنی نظام القیری نگاشته شده است.

۱۰. بَرسُم: دسته‌ای از شاخه‌های گیاه که موبدان در مناسک دینی آن را در دست می گرفتند.

۱۱. این نکته از افادات شفاهی استاد اولگ گرابار پژوهشگر بی همتای هنـر اسـلامی اسـت. از دوست فرهیخته، دکتر مسعود جعفری که هم اینک در پرینستون به سر می‌برد و پرسش مـن را با استاد در میان نهاد سپاس‌ها دارم.

۱۲. از همراهی بایزید و خضر سخن گفته‌اند. (دفتر روشنایی، ص ۲٤۳)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

■

منابع:

ـ *آفرینش و تاریخ*؛ مطهر بن طاهر مقدسی، ۲ج، مقدمه، ترجمه و تعلیقات دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، آگه، تهران ۱۳۷٤.
ـ *آیین میترا*؛ مارتین ورمازرن، ترجمه بزرگ نادر زاده، چ ۵ چشمه، تهران ۱۳۸۳.
ـ *ادیان شرقی در کافرکیشی رومی*؛ فرانس کومون، ترجمه تیمور قادری، امیرکبیر، تهران ۱۳۸۳.
ـ *از اسطوره تا تاریخ*؛ دکتر مهرداد بهار، چشمه، تهران ۱۳۷٦.
ـ *ایلخچی*؛ غلامحسین ساعدی، امیرکبیر، تهران ۱۳۵۷.
ـ *بغ مهر*؛ احمد جامی، بی نا، ۱۳۵۵.
ـ *پژوهشی نو در میترا پرستی*؛ دیوید اولانسی، ترجمه و تحقیق مریم امینی، چ ۲، چشمه، تهران ۱۳۸۵.
ـ پنچاتنترا؛ ترجمه از سانسکریت: دکتر ایندوشیکهر، چ ۲، دانشگاه تهران، تهران ۱۳۵۸.
ـ *پنچاکیانه (پنج داستان یا کلیله و دمنه)*؛ ترجمه از سانسکریت: مصطفی خالقداد هاشمی عباسی،تصحیح و توضیح: دکتر جلالی نائینی، دکتر عابدی و دکتر تاراچند، اقبال، تهران ۱۳٦۳.
ـ *تاج التراجم*؛ ج ۳، ابوالمظفر شاهفور اسفراینی، تصحیح نجیب مایل هروی و علی اکبر الهی خراسانی، علمی فرهنگی و میراث مکتوب، تهران ۱۳۷٤.
ـ *تاریخ بلعمی*؛ تکمله و ترجمه تاریخ طبری، به تصحیح محمدتقی بهار، به کوشش محمد پروین گنابادی، چ ۲، زوار، تهران ۱۳۸۳.
ـ *تحلیل هفت پیکر نظامی*؛ دکتر محمد معین، دانشگاه تهران، تهران ۱۳۳۸.
ـ *ترجمه تفسیر طبری*؛ به تصحیح و اهتمام حبیب یغمایی، ج ٦، دانشگاه تهران، تهران ۱۳٤٤.
ـ *ترجمه کلیله و دمنه*؛ ابوالمعالی نصرالله منشی، به تصحیح و توضیح مجتبی مینوی، چ ۱٦، امیرکبیر، تهران ۱۳۷۷.
ـ *تفسیر سورهٔ یوسف*(الستین الجامع للطائف البساتین)؛ احمد بن محمد بن زید طوسی، به اهتمام محمد روشن، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ۱۳٤۵.
ـ *تفسیر قرآنی و زبان عرفانی*؛ پل نویا، ترجمه اسماعیل سعادت، مرکز نشر دانشگاهی، تهران ۱۳۷۳.
ـ *تفسیری بر عشری از قرآن مجید*؛ نسخهٔ محفوظ در کتابخانه موزه بریتانیا، به تصحیح دکتر جلال متینی، بنیاد فرهنگ ایران، تهران ۱۳۵۲.
ـ *جستاری دربارهٔ مهر و ناهید*؛ محمد مقدم، چ ۲، هیرمند، تهران ۱۳۸۵.
ـ *جستاری چند در فرهنگ ایران*؛ مهرداد بهار، فکر روز،۱۳۷۳ تهران.
ـ *جلوه های خواب از تجربه تا تمثیل در مثنوی*؛ حمیدرضا توکلی، در فصلنامه هنر، زمستان ۱۳۸۱، ش ۵٤.
ـ *داستان پیامبران در کلیات شمس*؛ ج ۱، دکتر تقی پورنامداریان، چ ۲، پژوهشگاه، تهران ۱۳٦۹.

ـ *داستان‌های بید پای*؛ محمد بن عبدالله بخاری، تصحیح پرویز ناتل خانلری و محمد روشن، خوارزمی، تهران ۱۳٦۳.
ـ *در سایهٔ آفتاب*؛ دکتر تقی پورنامداریان، سخن، تهران، ۱۳۸۰.
ـ *دفتر روشنایی*؛ از میراث عرفانی بایزید [ترجمه کتاب النورسهلگی]، محمد رضا شفیعی کدکنی، چ ۲، سخن، تهران ۱۳۸٤.
ـ *دین مهر در جهان باستان*؛ مجموعه گزارش های دوین کنگره مهر شناسی، ترجمه مرتضی ثاقب‌فر، توس، تهران ۱۳۸۵.
ـ *دیوان خاقانی*؛ تصحیح ضیاء الدین سجادی، چ ۲، زوار، تهران ۱۳۵۷.
ـ *دیوان فرخی سیستانی*؛ به کوشش دکتر محمود دبیرسیاقی، چ ۵، زوار، تهران ۱۳۷۸.
ـ *رای و برهمن(گزیدهٔ کلیله)*؛ دکتر فتح الله مجتبایی، سخن، تهران ۱۳۷٤.
ـ *رساله فریدون سپهسالار*؛ با تصحیح و مقدمه سعید نفیسی، اقبال، تهران ۱۳۲۵.
ـ *روح الارواح فی شرح اسماء الملک الفتاح*؛ شهاب الدین ابوالقاسم سمعانی، تصحیح و توضیح نجیب مایل هروی، علمی و فرهنگی، تهران ۱۳٦۸.
ـ *سراج القلوب؛ [منسوب به] ابومنصور سعید بن محمد قطان غزنوی*؛ با مقدمه و به تصحیح نامیرکارا خلیلوویچ، مرکز نشر دانشگاهی، تهران ۱۳۸٤.
ـ *شاهکارهای نگارگری ایران*؛ موزهٔ هنرهای معاصر ایران، تهران ۱۳۸٤.
ـ *شرح مثنوی معنوی*؛ رینولد الین نیکلسون، ترجمه و تعلیق حسن لاهوتی، ج ۳، چ ۲، علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۷۸.
ـ *شناخت اساطیر ایران*؛ جان هیلنز، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی،چ ۱۰، چشمه، تهران ۱۳۸۵.
ـ *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی*؛ اولریش مارزلف، ترجمه کیکاووس جهانداری، چ ۲، سروش، تهران ۱۳۷٦.
ـ *عجائب المخلوقات*؛ محمد بن محمود بن احمد طوسی، به اهتمام منوچهر ستوده، چ ۲، علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۸۲.
ـ *فرهنگنامهٔ قرآنی*؛ با نظارت دکتر محمد جعفر یاحقی، ج ۲، آستان قدس، مشهد ۱۳۷۲.
ـ *فیه مافیه*؛ مولانا جلال الدین محمد، با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر، چ ۱۰، امیرکبیر،تهران ۱۳۸٤.
ـ *قصص الانبیاء*؛ ابوالحسن بن الهیصم بوشنجی، ترجمه محمد بن اسعد تستری، تصحیح و تحقیق دکتر سید عباس محمودزاده، دانشگاه فردوسی، مشهد ۱۳۸٤.
ـ *قصص الانبیاء*؛ ابو اسحاق نیشابوری،تصحیح حبیب یغمایی، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳٤۰.
ـ *قصص الانبیاء المسمی بالعرائس*؛ ابن اسحاق الثعلبی، مکتبه الکلیات الازهریه، قاهره، بی تا.

ـ *کشف الاسرار و عدّه الابرار*؛ ابوالفضل رشیدالدین میبدی، ج ۸ و ۵، به سعی و اهتمام علی اصغر حکمت، ج ٤، امیرکبیر، تهران ۱۳٦۱.
ـ *کلیات شمس*؛ مولانا جلال‌الدین محمد، با تصحیحات و حواشی بدیع‌الزمان فروزانفر، ۱۰ج، ج۲، امیرکبیر، تهران ۱۳۷۵.
ـ *مثنوی، قصهٔ دقوقی و روایت چندآوا*؛ (مقاله) حمیدرضا توکلی، فصل‌نامهٔ هنر، ش ٦۳، بهار ۱۳۸٤.
ـ مثنوی معنوی؛ به سعی و اهتمام و تصحیح رینولد الن نیکلسون، ٦ ج، مطبعه بریل، لیدن، ۱۹۲۵، افست ایران، توس، تهران ۱۳۷۵.
ـ *مصباح الارواح*؛ شمس الدین محمد بردسیری کرمانی، به کوشش بدیع الزمان فروزانفر، دانشگاه تهران، ۱۳٤۹.
ـ *مرصاد العباد من المبدأ الی المعاد*؛ نجم الدین رازی، به اهتمام دکتر محمد امین ریاحی، چ٦، علمی و فرهنگی، تهران ۱۳۷٤.
ـ *مفهوم میتره در معتقدات آریایی*؛ پل تیمه، ترجمه احمدرضا قائم مقامی، در مهر در ایران و هند باستان، ققنوس، تهران ۱۳۸٤.
ـ *مقالات شمس تبریزی*؛ تصحیح و تعلیق محمد علی موحد، خوارزمی، تهران ۱۳٦۹.
ـ *مکتوبات*؛ مولانا جلال‌الدین محمد، به کوشش توفیق سبحانی، مرکز نشر دانشگاهی، تهران ۱۳۷۳.
ـ *من بادم و تو آتش*؛ آن ماری شیمل،ترجمه دکتر فریدون بدره‌ای، توس، تهران ۱۳۷۷.
ـ *منتخب رونق المجالس و بستان العارفین و تحفه المریدین*؛ به تصحیح دکتر احمدعلی رجایی، دانشگاه تهران، تهران ۱۳۵٤.
ـ *منطق الطیر*؛ فرید الدین عطار نیشابوری، مقدمه، تصحیح و تعلیقات دکتر محمد رضا شفیعی کدکنی، سخن، تهران ۱۳۸۳.
ـ *نامورنامه*؛ پژوهش و نگارش دکتر عبدالحمید شریف‌زاده، سازمان میراث فرهنگی، تهران ۱۳۷۰.
ـ *نوشته بر دریا*؛ از میراث عرفانی ابوالحسن خرقانی، به کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی، سخن، تهران ۱۳۸٤.
ـ *Angels*, Gills, Koln, Néret, Taschen, 2004.
ـ *The Art of Gothic*, ed. Rolf Toman, Konneman, 2004.
ـ *L'opera Completa di Giotto*, Milano, Rizzoli Editor, 1971.

■