# روایت حلاج در آثار زرین‌کوب و ماسینیون: عینیت‌گرایی یا تخیل‌گرایی؟

**فریده علوی***
دانشیار دانشکده زبانها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران
تهران، ایران

**سهیلا سعیدی****
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه تهران
تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۵/۰٤/۱۰، تاریخ تصویب: ۹٦/۰٤/۱۸)

**چکیده**

زندگینامه ژانری است که در حد فاصل بین امر واقع و امر مخیل، بین تاریخ و ادبیات، در نوسان مداوم است و بنابر دلمشغولی‌های نویسندگانش به این سو یا آن سو متمایل می‌شود. در دو زندگینامه از منصور حلاج، یکی *زندگی حلاج* (جلد اول مجموعهٔ *مصائب حلاج*) نوشتهٔ لویی ماسینون و دیگری *شعلهٔ طور* نوشتهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، می‌بینیم که نویسندهٔ فرانسوی خود را مقید به نگارش عینیت‌گرا و علمی کرده است و در مقابل نویسندهٔ ایرانی در اثر خود رویکردی تخیل‌گرا و ادبی دارد، اما به نظر می‌رسد که برای آن‌ها خلق زندگینامهٔ علمی مطلق یا ادبی ناب ناممکن است. مطالعهٔ حاضر نشان می‌دهد که هر دو نویسنده، برای خلق حقیقت، ناگزیر از به‌کارگیری عناصری هستند که در ظاهر از آن‌ها روی گردانده‌اند. عنوان روی جلد، شیوهٔ فصل‌بندی، روایت‌پردازی و نیز ارجاع به متون پیشین از مواردی هستند که پای عناصر ناهمگون با اهداف اولیهٔ نویسنده را به متن می‌گشایند.

**واژه‌های کلیدی:** زندگینامه، ماسینیون، زرین‌کوب، عینیت‌گرایی، تخیل‌گرایی، نوشتار علمی، ادبیت.

---

* E-mail: falavi@ut.ac.ir

** E-mail: soheila.saeedi@gmail.com

**مقدمه**

بنا بر تعاریف، زندگینامه ژانری است ترکیبی در نوسان بین تلاش برای بازتولید واقعیت حادث‌شده[1] در زندگی شخصیت تاریخی و تمایل برای به‌کارگیری توانایی‌های شهودی، بین اصول تاریخ‌نویسی و جذبه‌های نوشتار ادبی (مادولنا: ۱۳، دوس: ۵۷). درحقیقت نویسندگان این ژانر در حد فاصل بین دو قطب ناهمگون، یعنی علم و ادبیات، در آمدوشد هستند و هر نویسنده بنا بر مقتضیاتی که در نظر دارد به این یا آن سو متمایل می‌شود.

این مهم را می‌توان به خوبی در دو زندگینامهٔ حلاج، یکی جلد اول کتاب *مصائب حلاج* نوشتهٔ لویی ماسینیون و دیگری *شعلهٔ طور* اثر عبدالحسین زرین‌کوب، ملاحظه کرد. در حالی که ماسینیون بر آن است تا عینیت‌گرایی را به عنوان شاخصهٔ اصلی اثر خود از همان ابتدا به خواننده القا کند و پایبندی خود به اصول بنیادین پژوهش تاریخی را به ثبوت برساند، در مقابل، زرین‌کوب به طور فزاینده از نوشتار علمی فاصله می‌گیرد و با عطف توجه به ادبیت متن خویش، تخیل‌گرایی در تاریخ‌نویسی را بدون هیچ محدودیتی به نمایش می‌گذارد. در اینجا این سؤال پیش می‌آید که آیا این دو نویسنده می‌توانند به طور کامل در چارچوبی که در ابتدای نگارش در نظر دارند باقی بمانند؟ آیا ماسینیون می‌تواند به عینیت‌گرایی به عنوان یک اصل وفادار بماند؟ و آیا زرین‌کوب ضرورتی نمی‌بیند که با وجود بافت ادبی اثرش رویکردی علمی نیز داشته باشد؟

در مطالعهٔ حاضر بر آنیم تا، در چارچوب پژوهشی تطبیقی، عنوان روی جلد هر دو اثر، عنوان‌های درونی مربوط به فصول مختلف و شیوهٔ فصل‌بندی، جایگاه راوی در متن و نیز ارجاع به متون پیشین را مورد مداقه قرار دهیم تا عناصر ناهمگون در این بخش‌های دو اثر و دلیل وجود یا کارکرد آن‌ها را بررسی کنیم. در واقع کمتر به تجربه و تحلیل عناصر درونی متن می‌پردازیم، زیرا به نظر می‌رسد که مطالعهٔ روابط فرامتنی[2] و بینامتنی[3] و نیز نسبت راوی با متن برای سنجش موضوعی که مورد نظر ماست کفایت می‌کند. در این پژوهش از شیوه‌هایی بهره می‌گیریم که ژرار ژنت[4]، روایت‌شناس فرانسوی، در مطالعاتش درخصوص روابط فرامتنی و بینامتنی و جایگاه راوی در متن اتخاذ کرده است.

---

1. vécu
2. paratextuel
3. intertextuel
4. Gérard Genette

### ۱. عنوان ادبی یا علمی

ژرار ژنت بخشی از مطالعات خود را به بررسی فرامتن، یعنی مجموعه «دال‌ها»ی موجود در حاشیهٔ متن و در واقع به «آستانه‌ها»ی ورودی متن اختصاص می‌دهد. طبق تعریف او، فرامتن «عنوان، پیشگفتار، پانوشت، شرح حال و بسیاری از دیگر حواشی متن است که کمتر به چشم می‌آید ولی بسیار کارآمد هستند» (آشور و بکَت: ۷۰). او فرامتن را «وجه کاربردشناختی و مرتبط با نشر اثر ادبی و همچنین ممتازترین محل ارتباط متن با مردم» می‌داند (همان). بر این اساس، پیشگفتار، تقدیم‌نامه، سرنوشته، پانوشت، پی‌نوشت، مؤخره و همهٔ انواع تفسیرها در فرآیند درک و جهت‌دهی به معنای اثر شرکت دارند، اما بی‌شک کلیدی‌ترین نقش بر عهدهٔ عنوان است. معمولاً اولین آشنایی خواننده با اثر از طریق عنوان صورت می‌گیرد و به همین دلیل نویسندگان در انتخاب آن استراتژی‌هایی را برای اعمال بیشترین تأثیر در برداشت اولیهٔ خواننده از اثر به کار می‌گیرند. در مجموع، برای عنوان، چند کارکرد را می‌توان برشمرد: ۱. اصلی‌ترین کارکرد آن نامگذاری و هویت‌بخشی به اثر در میان انبوه آثار موجود است؛ ۲. عنوان می‌تواند مضمون یا ژانر اثر یا هر دوی آن‌ها را بیان و بدین ترتیب افق انتظارات خواننده را تعیین کند؛ ۳. عنوان می‌تواند معنایی ضمنی را نیز در بر داشته باشد و بدین طریق خواننده را به معناهایی به جز آنچه عنوان دلالت مستقیم به آن دارد رهنمون شود؛ ٤. همچنین نویسنده ممکن است عنوانی را به منظور جذب خوانندگان برای اثر خود انتخاب کند (ژنت، ۱۹۸۷: ۹۷-۹٦). باید توجه داشت که یک اثر ممکن است دارای تیتر فرعی نیز باشد و البته تیتر فرعی، به جز کارکرد اول، در همهٔ موارد دیگر مانند تیتر اصلی عمل می‌کند.

درخصوص زندگینامهٔ حلاج به قلم ماسینیون دو عنوان در نظر گرفته می‌شود: عنوان مجموعهٔ چهارجلدی و عنوان جلد اول آن. این مجموعه *مصائب حسین منصور حلاج، شهید عارف اسلام، اعدام‌شده در بغداد در ٢٦ مارس ۹۲۲*[1] نام دارد. این اثر عنوانی فرعی نیز دارد: *مطالعات تاریخ مذاهب*. در اینجا عنوان اصلی مضمون اصلی را معرفی می‌کند و برای کسی که حلاج را نشناسد نیز توصیفی کوتاه ارائه می‌شود که نمایانگر دقتی درخور توجه دربارهٔ تاریخ مرگ اوست؛ دقتی که به طور معمول خاص پژوهش‌های علمی است. عنوان فرعی نیز کتاب را در ژانری علمی طبقه‌بندی می‌کند. این انتخاب‌ها نمایندهٔ تمایل نویسنده به معرفی بسیار

۱. البته توصیفاتی که بعد از کلمهٔ حلاج دربارهٔ این شخصیت ارائه شده سوتیتر محسوب می‌شود، زیرا با قلمی ریزتر درج شده است. این تفاوت احتمالاً طبق نظر منتشرکنندگان کتاب بوده است و البته این نکته در نتیجه‌گیری ما تأثیری ندارد.

روشن و بدون ابهام کتاب است. در واقع ماسینیون مجدانه بر آن است تا از همان ابتدا علمی بودن را شاخصهٔ اصلی اثرش معرفی کند. در عنوان جلد اول نیز همین رویکرد وجود دارد. این جلد *زندگی حلاج* نام دارد. این عنوان عنوانی مختلط[1] است که هم مضمون اثر و هم تعلق آن به ژانر زندگینامه را بدون هیچ ابهامی بیان می‌کند. در اینجا نیز این شفافیت بر رویکرد عینیت‌گرایانهٔ نویسنده دلالت می‌کند.

اما با نگاهی به آثار زرین‌کوب درمی‌یابیم که او چندان مایل به انتخاب عناوین روشن که موضوع یا محتوای اثر را در اولین برخورد به خواننده منتقل می‌کنند نیست و خواننده، اگر آگاهی پیشینی نداشته باشد، معمولاً با خواندن عنوان فرعی موضوع اثر را درمی‌یابد. در کتاب *شعلهٔ طور* نیز این عنوان فرعی کتاب، یعنی *دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ حلاج*، است که محتوا را مشخص می‌کند. «امروزه عنوان فرعی به وفور برای بیان روشن‌تر و دقیق‌تر موضوعی که عنوان آن را به صورت نمادین یا رمزی بیان کرده است به کار می‌رود» (همان: ۸۹). عنوان اصلی کتاب زرین‌کوب عنوانی ادبی است و در آن شفافیتی نظیر آنچه در عنوان فرعی یا عنوان‌های کتاب ماسینیون ملاحظه کردیم را بازنمی‌یابیم.

اما باید افزود که ماسینیون نخستین کسی است که واژهٔ passion را که تا آن روز تنها به فرهنگ مسیحیت تعلق داشت برای حلاج، برای یک غیرمسیحی، به کار می‌برد. مسیحیان به وفور این عبارت را برای ذکر رنج‌هایی که قدیسانشان در راه ایمان به خدا متحمل می‌شدند به کار برده‌اند و این واژه بیش از هر چیز برای آنان یادآور رنج‌های جسمانی‌ای است که مسیح در روزهای پایانی زندگی خود و به روایت آن‌ها بر روی صلیب متحمل شد. هرچند «پرداختن به این قیاس در رساله‌ای در خصوص اسلام‌شناسی بسیار دشوار می‌نمود، اما تشابهات با مصائب مسیح او را به شدت متاثر کرده بود [...] و او، در مدت کوتاهی، بر این باور بود که حلاج با ایمان مسیحی دار دنیا را وداع گفته بود» (دترومو و مونسولن: ۲۲۸). پس ماسینیون از طریق عنوان اثرش خواننده را به چیزی در گذشته ارجاع می‌دهد و نوعی پیوند بین حلاج و سنت مسیحی برقرار می‌کند. عبارت «مصائب» به این طریق بار معنایی بسیار بیشتر از آنچه به نظر می‌رسد در خود نهفته دارد و بنابراین بر ادبیت متن می‌افزاید.

---

۱. ژرار ژنت عنوان‌های آثار ادبی را به چهار دسته تقسیم می‌کند: موضوعی (thématique) که موضوعی اصلی اثر را مشخص می‌کند؛ ژانری اخباری (rhématique) که غالباً ژانر اثر را مشخص می‌کند؛ عنوان مختلط که هر دو مؤلفه را مشخص می‌کند؛ عنوان مبهم که اطلاعاتی دربارهٔ محتوای اثر نمی‌دهد. برای کسب اطلاعات بیشتر دربارهٔ عنوان‌پژوهی در متون ادبی رجوع کنید به Genette, 1987: 59-160.

در مورد عنوان انتخابی زرین‌کوب پیچیدگی از نوعی دیگر است. *شعلهٔ طور* به چه چیزی اشاره می‌کند؟ به مردی از ساکنان ولایت طور که به خاطر گفتن آنچه حقیقت می‌پنداشت کشته و سوزانده شد؟ اما برای خواننده‌ای که قریهٔ طور را نشناسد یا از تعلق حلاج به آن بی‌خبر باشد این عنوان چه معنایی دارد؟ آیا این تنها معنایی است که از این عبارت به ذهن متبادر می‌شود؟ اگر او به متون پیشین نگاشته‌شده دربارهٔ حلاج آشنا نباشد، احتمالاً معنای دیگری از این عنوان درک نخواهد کرد، اما خوانندگانی هستند که با یادآوری قصهٔ قرآنی سوره‌های «طور» و «قصص» به سوی معنای ضمنی عنوانی که زرین‌کوب به کار می‌گیرد هدایت می‌شوند و اگر خواننده‌ای روایت تذکره‌الاولیاء را در ذهن داشته باشد، یقیناً به معنای دیگری، بسیار عمیق‌تر از معنای اولیه، نائل خواهد آمد. عطار در بخشی از این روایت در توضیح «اناالحق» حلاج می‌گوید: «مرا عجب آمد از کسی که روا دارد که از درختی "اناالله" برآید و درخت در میان نه؛ چرا روا نباشد که از حسین "اناالحق" برآید و حسین در میان نه؟» (عطار: ٦١٠). در واقع، هر دو نویسنده برای معرفی روایت زندگی حلاج به دو قصهٔ پیشینی اشاره می‌کنند، یکی قصهٔ مصلوب شدن مسیح و دیگری پیامبری موسی.[1]

فیلیپ امون در میان قواعدی که برای خلق یک گفتمان واقع‌گرا ذکر می‌کند به این شیوه نیز اشاره می‌کند: به‌کارگیری «قصهٔ موازی». روایت با چیزی برآمده از تاریخ مرتبط می‌شود و از آن تأثیر می‌گیرد. این عنصر تاریخی، به عنوان نسخه‌ای مشابه روایت، آن را شرح می‌دهد، از پیش توضیح می‌دهد و برای خواننده خطوطی به سوی پیش‌بینی آنچه در روایت خواهد گذشت باز می‌کند. در واقع، با ارجاع آشکار یا پنهان خواننده به متنی پیشینی، در ذهن او، نوعی «نظام انتظارات» شکل می‌گیرد (هامُن: ١٣٦). در مورد دو متن مورد بررسی ما نیز همین را می‌توان گفت. عنوان‌های دو اثر افق انتظارات خوانندگان را روشن می‌کند و روایت‌ها هم از لحاظ مضمونی قابل پیش‌بینی و از لحاظ معنایی ملموس‌تر خواهند شد.

اما کارکرد دیگر این رجوع به متون پیشینی چیست؟ دومینیک منگونو معتقد است که در امر موقعیت‌پردازی آثار ادبی که هر نویسنده‌ای، برای مشروع نمایاندن عمل گفته‌پردازی خود، ملزم به انجام آن است باید رابطه‌ای با آثار گذشته، با آنچه او آرشیو می‌نامد، برقرار شود

---

۱. البته این اقدام به همین جا ختم نمی‌شود. در متن، ماسینیون بارها و بارها در توضیح ایمان حلاج، باورهای اسلامی، یا ماهیت اسلام خوانندهٔ خود را به مسیح و مسیحیت ارجاع می‌دهد و زرین کوب که هرگز در متن از تکرار معنای ضمنی اثرش دست نمی‌کشد، فصلی با عنوان «بوتهٔ شعله‌ور» می‌نویسد و در آنجا این دلالت را به طور مبسوط شرح می‌دهد.

(ماسینیون، ۲۰۰٤: ۱۲۷). در واقع، رابطهٔ بینامتنی که دو نویسنده در عنوان‌های *مصائب* حلاج و *شعلهٔ طور* سامان می‌دهند به کار مشروعیت‌بخشی به دو اثر نیز می‌آیند.

ماسینیون، پس از برقراری پیوندی مبتنی بر شباهت بین اثرش و متون شفاهی یا کتبی که به مصائب مسیحیان راستین پرداخته‌اند، بلافاصله در اولین خطوط جلد اول می‌نویسد: «شخصیت‌های مذهبی محکوم و تکفیرشده‌ای وجود دارند که در نهایت، پس از مرگشان، با منزلت روحانی مسلم [...] در تاریخ جای می‌گیرند. اگر مسیح هنوز به سنت تاریخی تبار مادری‌اش ملحق نشده، اما ژاندارک پس از چهار قرن به تاریخ فرانسه به عنوان رکن ماندگاری و عامل جاودانگی وارد شده است. در خصوص حلاج که در بغداد به سال ۳۰۹/۹۲۲ محاکمه شد، رویداد مرگ او پس از بیش از یک قرن در متون تاریخی اسلامی درج شد» (همان: ٤٤).

در اینجا نویسنده از یک سو به تاریخ‌نگاری اشاره دارد و از سوی دیگر به مسیح و ژاندارک. او از تاریخ‌نگاری در خصوص مسیح، ژاندارک و سپس حلاج سخن می‌گوید تا نوشتن در باب قدیسان را بخشی از تاریخ معرفی کند و به این طریق بر علمی بودن آنچه در صدد نوشتن آن است صحه گذارد. از سوی دیگر او ورود خود به این ژانر نوشتاری را نیز خاطرنشان می‌کند. او از طریق درج واژهٔ «passion» در عنوان و مقایسهٔ حلاج با مسیح و ژاندارک اثر خود را به زنجیره‌ای از آثار معتبر و مقبول وارد می‌کند و از این طریق به آن هویت می‌بخشد. این مقایسه کارکرد دیگری هم دارد؛ سوژهٔ اثر ماسینیون حلاج است، سوژه‌ای ناآشنا، عارفی مسلمان از سرزمینی دور و عصری بسیار دورتر و این مهجوری سوژه می‌تواند به اعتبار اثر لطمه بزند. ماسینیون، از طریق واژهٔ «passion» و سپس مقایسهٔ مذکور، حلاج را از اسلام دور و به مسیحیت نزدیک می‌کند. در واقع به این طریق او حلاج را از آن خود می‌کند. در ادامه، او این فرآیند از آن خود ساختن را در متن از طریق اشاره‌های مکرر به مسیح و سنت‌ها و باورهای مسیحی پی می‌گیرد. باید در نظر داشت که ارائهٔ نظرات محکم و داوری‌های بسیار قطعی نه تنها عینیت‌گرایی نویسنده را به خواننده القا می‌کند بلکه حلاج را نیز بیش از پیش تحت تملک ماسینیون که داعیهٔ پژوهشگری دارد درمی‌آورد.

در خصوص زرین‌کوب نیز همین طور است. عنوان «شعلهٔ طور» بی‌شک شعرورزی مورخی است که از نمایش ذوق ادبی خود در نگارش‌های علمی ابایی ندارد. زرین‌کوب همواره وجوه زیبایی‌شناسانه را در نظر دارد و زبان برای او مهمل خلق توأمان حقیقت و زیبایی است، اما از سوی دیگر این عنوان اثر را در رابطهٔ بینامتنی با متون پیشینی قرار می‌دهد.

در واقع، زرین‌کوب نیز، از طریق ملحق کردن اثر خود به آنچه پیش از آن در *تذکرةالاولیاء* و در سطحی بالاتر در قرآن آمده، درصدد است که به نوشتهٔ خود اعتبار و مشروعیت بخشد. در درون متن نیز، او از طریق اعتباری که این رابطهٔ بیامتنی برای گفته‌اش فراهم می‌آورد می‌تواند از تجربهٔ عرفانی حلاج سخن بگوید که، به دلیل نادر بودنش، نوعی تابو در میان سوژه‌های مورد علاقهٔ علم محسوب می‌شود. در واقع از طریق نزدیک کردن گفتهٔ خود به کلام قرآنی از غرابت و شگرفی آنچه که می‌گوید می‌کاهد.

با این تفاسیر می‌توان گفت عنوان‌های این دو اثر معناهایی ضمنی در بر دارند و به کار گرفته می‌شوند تا چیزی بیش از آنکه معنای لفظی آن‌هاست را به ذهن خواننده متبادر کنند و البته باید در نظر داشت که این شیوه معمولاً در ساحت ادبیات می‌گنجد؛ گفتن چیزی برای افاضهٔ معنایی قابل‌ملاحظه‌تر، حتی در عینیت‌گراترین متون، همواره نشان از ادبیت نوشتار مؤلف دارد. از طریق این عنوان‌ها، هر دو نویسنده زمینه و محدوده‌ای را که در آن قصد گفته‌پردازی دارند مشخص می‌کنند و در واقع اثر خود را در مجموعهٔ آثار دینی و عقیدتی می‌گنجانند. در مقابل عنوان‌های فرعی نزد هر دو نویسنده مجالی هستند برای معرفی دقیق ژانر. این توضیح سؤالی را به ذهن متبادر می‌کند: در خصوص عنوان‌های درون متن که به کار مشخص و متمایز کردن فصول و زیرفصل‌ها می‌آیند چه می‌توان گفت؟

## ۲. فصل‌بندی

معمولاً خواننده در ابتدا، با نگاهی به فهرست، عنوان‌های درون متن را بررسی می‌کند و از این طریق اندکی با محتوای اثر آشنا می‌شود. به همین دلیل نام فصل‌ها و زیرفصل‌ها نیز مهمل مناسبی است برای آنکه نویسنده دیدگاه خواننده را نسبت به اثر تحت تأثیر قرار دهد و تصور مورد انتظار خود را به ذهن او متبادر کند. این رویکرد به وضوح در عنوان‌های درون‌متنی منتخب ماسینیون قابل ملاحظه است.

کتاب *زندگی حلاج* متشکل از هفت فصل است. عناوین فصل‌ها عبارت‌اند از: «طرح‌های اولیهٔ زندگینامه‌ای»، «سال‌های یادگیری: استادان و دوستان او»، «سفرها و رسالت»، «در بغداد: موعظهٔ پرشور و اتهام سیاسی»، «اتهام، دادگاه و بازیگران درام»، «محاکمه» و «شهادت». هر فصل حاوی چندین زیرفصل است که با اعداد لاتین شماره‌گذاری شده‌اند و هر زیرفصل خود حاوی تعداد قابل توجهی سوتیتر هستند که با حروف الفبا مشخص شده‌اند. این روش، یعنی تکه‌تکه کردن مباحث و اختصاص عنوان‌هایی که هر یک به دقت محتوای بخش مربوط به

خود را مشخص می‌کنند و نیز شماره‌گذاری مباحث بی‌شک عملکردی در چارچوب متون علمی است. هدف این است که دقت و ظرافت علمی پژوهش خاطرنشان شود، کاری که به نظر می‌رسد برای زرین‌کوب اهمیت چندانی نداشته است.

در خصوص فصل‌های مختلف *شعلهٔ طور*، همچون عنوان روی جلد، این عنوان فرعی فصل است که ما را از طریق معرفی ژانر نوشتار به محتوای آن رهنمون می‌شود.[1] با نگاهی به عناوین فصل‌ها رویکرد ادبی نویسنده بیش از پیش برای ما آشکار می‌شود. این عناوین عبارت‌اند از: «طومار حیرت»، «بوتهٔ شعله‌ور»، «سرریز الهام»، «از پشت پرده»، «حلاج بر سر دار»، «جست‌وجوی گمشده» و «آخرین روایت». بی‌شک اگر نویسنده درصدد مشروعیت بخشیدن به اثر خود از طریق اتخاذ روش‌های علمی و دلمشغول عینیت‌گرا نمایاندن خود به خواننده‌اش بود، عناوینی به مراتب روشن‌تر و خالی از ابهام برمی‌گزید، عناوینی که خواننده را مستقیماً و با کمترین تلاش ذهنی به محتوای فصل رهنمون گردد، اما زرین‌کوب، که همواره ادبیت متن و همچنین القای معنایی عمیق‌تر ورای معنای ظاهری را در نظر داشته، به انتخاب عناوینی می‌پردازد که برای درک آن باید متن را خواند و درک کرد. اما آیا فصل‌بندی او، البته با در نظر گرفتن محتوای کلی فصل‌ها، با آنچه غایت یک متن ادبی است مناسبت دارد؟

در جریان خوانش فصول مختلف اثر زرین‌کوب درمی‌یابیم که عنوان هر فصل مناسبتی کنایه‌وار با فصل دارد، یعنی عنوان از جمله‌ای خاص برگرفته می‌شود و به تمام فصل اطلاق می‌شود. برای مثال، در فصل اول، از زبان حلاج که در نوشته‌ای که خود آن را «طومار حیرت» می‌نامد وقایع زندگی‌اش می‌گوید می‌خوانیم: «این طومار اگر به دست نسل‌های آینده افتد آن را با چه حیرت و شگفتی تلقی خواهند کرد! نه آیا کسانی در بین آن‌ها خواهند بود که با ناباوری آن را نفی خواهند کرد و از مقولهٔ روایات قصه‌پردازان خواهند خواند؟» (زرین‌کوب: ۲۱). به نظر می‌رسد که همین بخش توجیه‌کنندهٔ انتخاب عنوان «طومار حیرت» برای فصل اول بوده است؛ در مورد فصل «سرریز الهام»، این عنوان چکیده‌ای است از تعریف کوتاهی که راوی در خصوص شطح ارائه می‌دهد: «در بسیاری موارد در این اشعار [مقصود شعر حلاج است] بین عشق و عقل تعادلی هست که افراط در بیان را محدود می‌کند و اگر محدود کردنش ممکن به نظر نمی‌آید آنجاست که ظرف بیان از احساس چنان سرشار است که سرریز می‌کند و به آنچه صوفیان شطح می‌خوانند تبدیل می‌شود» (همان: ١٤٦). بعضی از عنوان‌ها هم وجهی

۱. البته این عنوان‌های فرعی– احتمالاً به صلاحدید انتشارات– در فهرست گنجانده نشده است. پس ما عنوان‌های درون متنی ابتدای هر فصل را در اینجا لحاظ می‌کنیم.

توصیفی دارند. فصل چهارم که گزارش خفیه‌نویسی و دربارهٔ توطئه‌گرانی است که حلاج را متهم و سپس محاکمه کردند «از پشت پرده» نام دارد، عنوانی که به مخفیانه بودن گزارش و دستان پشت پرده دلالت دارد. در مورد سایر فصل‌ها نیز می‌توان دلالت‌هایی اینچنین بازیافت. در واقع، در انتخاب عنوان، زرین‌کوب همان رویکردی را دارد که در انتخاب عنوان روی جلد داشت؛ با همین اشاره‌های مختصر به اثر می‌بینیم که این عنوان‌ها بسیار متناسب با شیوهٔ روایت‌پردازی و همسو با دلمشغولی‌های ادبی اوست.

اما ماسینیون در پردازش فصل‌ها نیز بسیار علمی عمل می‌کند. محتوای هر فصل و هر سوتیتر همان چیزی را بیان می‌کند که عنوان در افق انتظارات خواننده فراهم آورده است. معمولاً هر یک از این بخش‌ها استقلالی نسبی دارند و می‌توانند برای آگاهی از یک موضوع خاص به طور مستقل سوژهٔ خوانشی کوتاه[۱] باشند. این بخش‌ها معمولاً عملکردی روایی دارند و سکانس‌هایی توصیفی یا توضیحی و غیره در آن‌ها گنجانده شده است، اما ممکن است چند بخش با عملکردی توصیفی یا جستاری در کنار هم قرار گیرند، برای مثال زیرفصل‌هایی که به معرفی اساتید حلاج یا مخالفان او یا سطوح مختلف زندگی شهری در بغداد می‌پردازند. در مجموع، با تأمل در محتوای فصل‌ها درمی‌یابیم که ماسینیون اصرار دارد داده‌های فراوانی را که در دست دارد در بخش‌های مجزا از هم تفکیک کند و به عنوان بخشی از پژوهش خود دربارهٔ حلاج به خواننده عرضه کند. پیر روکلو در کتاب لویی *ماسینیون و اسلام*، با اشاره به روش او در پرداختن به زندگی حلاج، چهار ویژگی شاخص را برمی‌شمارد که عبارت‌اند از «تحلیل درونگرا، بازسازی درونگرا؛ شفقت، همدردی؛ جست‌وجوی اصالت، صحت پدیده: روش پدیدارشناختی که اسلام‌شناسی را متحول کرد؛ جهانی‌سازی: اسلام‌شناسی یک کل است» (روکالوْ: ۱۰۱) در واقع، سعی ماسینیون بر آن است که، در کنار تلاش برای شفاف و روشن جلوه دادن محتوای فصل‌ها، نوشتهٔ خویش را جامع و فراگیر هم نشان دهد. این موارد هر دو از دلمشغولی‌های اصلی هر نویسنده‌ای است که سودای نوشتار علمی در سر دارد.

اما با وجود عینیت‌گرایی تردیدناپذیر در انتخاب عنوان‌های درون‌متنی و با وجود رویکرد علمی در توصیف رویدادها، معرفی شخصیت‌ها و بیان اندیشه‌ها، از آنجا که او در ساحت تاریخ‌نویسی قرار دارد، نمی‌تواند از روایت‌پردازی که تابوی نوشتارهای علمی است و تاریخ را

۱. microlecture: باید در نظر داشت که یکی از دلایل فصل‌بندی و انتخاب عنوان‌های دقیق که در متون علمی صورت می‌گیرد پاسخگویی به خوانندگانی است که بر حسب نیاز یا علاقه‌مندی فقط به خواندن بخشی از اثر مبادرت می‌کنند. معمولاً نویسنده‌ای که در حوزهٔ ادبیات می‌نویسد کمتر چنین دلمشغولی‌ای دارد.

به ادبیات پیوند می‌زند شانه خالی کند. همان طور که پل ریکور می‌گوید، «با وجود تفاوت‌های آشکار بین روایت تاریخی و روایت تخیلی، بین آن‌ها ساختار روایی مشترکی وجود دارد که به ما اجازه می‌دهد تا گفتمان روایی را به عنوان یک مدل همگن گفتمان در نظر بگیریم» (ریکور، ۱۹۸۰: ۳) و در اینجا خط سیر کلی‌ای که ماسینیون از طریق عنوان فصل‌ها برای خواننده ترسیم می‌کند، خط سیری که با کمی وقفه با کودکی حلاج شروع و به مرگ او ختم می‌شود، در همان ابتدا معرف یک سکانس روایی است. راوی با توصیف سال‌های کودکی و نوجوانی پرسوناژ و شکل‌گیری تمایلات عرفانی در او آغاز می‌کند و پس از بیان دکترین عرفانی حلاج و تعارض آن با عرفان متداول به نقل حوادثی می‌پردازد که به دلیل این تعارض یکی پس از دیگری به وقوع می‌پیوندند و به مرگ حلاج ختم می‌شوند و درنهایت فرجام کار یعنی زنده ماندن نام و عرفان حلاج مطرح می‌شود. این زنجیرهٔ حوادث مجموعه‌ای متشکل از موقعیت ابتدایی[1]، گره داستانی[2]، اعمال[3] و گره‌گشایی[4] و موقعیت پایانی[5] است و در واقع همهٔ گزاره‌های تشکیل‌دهندهٔ سکانس روایی را در خود دارد (ر.ک. آدام: ۷۴-۴۵). به این ترتیب خواننده در طول متن شاهد استیلای بی‌چون‌وچرای روایتی است که تلی از سکانس‌های توضیحی، توصیفی و استدلالی را در خود گنجانده است. در دل جامعیتی که با انباشتن همهٔ داده‌های مرتبط یا غیرمرتبط با زندگی حلاج حاصل می‌شود ماسینیون ناگزیر است سکانس روایی‌ای را سامان دهد که بدون آن اثرش انسجامی ندارد. در واقع لزوم قصه‌گویی در جریان تاریخ‌نگاری نوشتار تاریخی را از علم دور می‌کند و بر ادبیت آن می‌افزاید.

در واقع، متن تاریخی، از آنجا که بازنمایی تجربه‌های انسانی است، بدون عاملی انسجام‌دهنده توده‌ای از حوادث پراکنده و بی‌نظم است. پس وجود زمان به عنوان عامل انسجام‌دهندهٔ تجربیات انسانی در اینجا نیز ضروری است، اما زمان در متن تاریخی زمانی گاه‌شمارانه نیست بلکه زمانی مبتنی بر تنظیم منطقی رویدادهاست که در آن توالی حوادث یک کل منسجم را سازمان می‌دهد که یک شروع، یک وسط و یک پایان دارد و «این تنها در

1. situation initial
2. compilation
3. actions
4. résolution
5. Situation finale

نگارش شاعرانه [ادبی] است که چیزی به عنوان شروع، میانه یا پایان تعیین می‌شود (ریکور، ۱۹۸۳: ۸۱-۸۰).

بر این اساس، در اثر زرین‌کوب نیز می‌توان سکانسی روایی مطابق با الگوهای متعارف بازجست. او نیز همچون ماسینیون داستان زندگی حلاج را از کودکی تا مرگ روایت می‌کند. در *شعلهٔ طور*، هر فصل خود به تنهایی یک کل را می‌سازد و به دلیل به‌کارگیری سیستم‌های روایی متفاوت ، هر فصل لاجرم مستقل از سایر فصول است. زرین‌کوب در فصل اول فضای سیاسی و اجتماعی‌ای را که سازندهٔ حلاج عارف و منتقد اجتماع است نشان می‌دهد. در این فصل به تجربهٔ عرفانی حلاج، اعمال و مشاغل او، دشمنی‌ها علیه او، زندانی شدن او و جلسات دادگاهش اشاره می‌شود. به نظر می‌رسد که سایر فصول هر یک جوابی به پرسش‌هایی باشد که در این فصل مطرح می‌شود؛ در فصل دوم بر روی چند حادثهٔ البته تخیلی تمرکز می‌شود تا حقیقت تجربه‌های عرفانی حلاج، مفهوم اناالحق به عنوان بزرگ‌ترین گره زندگی او، و جهان‌بینی‌اش روشن شود؛ در فصل سوم که آن هم تخیلی و سکانسی کم‌وبیش روایی است آثار و اندیشهٔ حلاج تحلیل می‌شود؛ در فصل چهارم نویسنده باز هم از تخیل خود مدد می‌گیرد تا جلسه‌ای از دادگاه حلاج و توطئه‌گرانی که علیه او تبانی کرده‌اند را افشا کند؛ در فصل پنجم مرگ حلاج تصویر می‌شود؛ در فصل ششم، عقاید حلاج بازنمایی می‌شود؛ و فصل هفتم برآیندی از این همه، این بار با زبانی روشن‌تر و بدون رویکرد داستانی و با بیانی نظری‌تر، ارائه می‌شود. در همهٔ این موارد، آنچه در ابتدا به وضوح رخ می‌نماید تلاش برای نمایش تخیل‌گرایی در نگارش تاریخ است، اما در این روایت‌ها شخصیت‌ها و راویان واقعی هستند و ساخته و پرداختهٔ ذهن نویسنده نیستند و حوادث تاریخی‌ای که نقل و مباحث نظری‌ای که طرح می‌شوند یا از واقعیت گرفته شده‌اند یا سعی در بازنمایی حقیقت دارند. در واقع مؤلف، در عین پردازش تخیلی روایت، از عینیت‌گرایی و ضوابط نوشتار علمی هم غافل نیست. از سوی دیگر، اگرچه خط داستانی‌ای از تولد تا مرگ حلاج در این کتاب وجود دارد و به بیان دیگر می‌توان سکانسی روایی را در آن بازیافت، اما ظاهراً، در پردازش محتوای فصول مختلف، او تفحص و توضیح در باب موضوعات مختلف مرتبط با حلاج را بر ایجاد سکانسی منسجم ارجح دانسته است.

در واقع، ماسینیون، اگرچه در پردازش عناوین فصل‌ها و محتوای آن‌ها علمی عمل کرده است، اما در چینش فصل‌ها روشی ادیبانه را در پیش می‌گیرد. در مقابل به نظر می‌رسد که زرین‌کوب، اگرچه روایت‌هایی مبتنی بر تخیل خلق کرده است، با پیش کشیدن مباحث نظری

در فصل‌های مختلف، اثر خود را به جستارهایی مجزا از یکدیگر تبدیل می‌کند و نسبت به پرداخت یک کل منسجم اندکی بی‌تفاوت می‌ماند. این بررسی نشان می‌دهد که این دو نویسنده نتوانسته‌اند یا شاید نخواسته‌اند در چارچوب عینیت یا ادبیت محض بمانند و از اصول اولیهٔ خود عدول کرده‌اند. از آنجا که عنوان‌ها و فصل‌بندی، به مثابهٔ آستانه‌های ورود به متن، عناصر ناهمگون را در خود پذیرفته‌اند، مطالعهٔ راوی از این منظر ضروری به نظر می‌رسد، زیرا راوی را می‌توان به عنوان تنها ورودی متن در نظر گرفت، کسی که دنیای روایت و درنتیجه متن، حاصل تلقی و تفکر اوست.

### ۳. جایگاه راوی در روایت

مهم‌ترین عامل ایجاد تفاوت بین دو متن مورد بررسی شیوهٔ روایت‌پردازی است. در کتاب *زندگی حلاج*، راوی همه‌چیزدان، به عنوان فردی خارج از داستان، با اشراف کامل به دنیایی که در حال نمایش آن است، به نقل روایت می‌پردازد. در این روایت، کانون پردازش اطلاعات، کسی که دنیا از زعم او توصیف می‌شود، هرگز یکی از پرسوناژها نیست. آن‌ها خود شیء مورد بررسی هستند و نه عاملی که دنیا از منظر چشم ایشان توصیف شود. در بررسی این اثر می‌توان به مثال‌های بی‌شماری اشاره کرد که وجود راوی خارجی‌ای را ثابت می‌کند که از همهٔ ابعاد حوادث، خلقیات و روحیات شخصیت‌ها و کنش و واکنش‌های آن‌ها آگاهی تام و تمام دارد. در این متن، ساختار نحوی بر وقوف کامل راوی و قطعیت تام گفته‌های او دلالت دارد و البته به سبک راوی همهٔ متون علمی، عدم آگاهی یا حدس و گمان‌های او باز هم بر اشراف کامل از اسناد تاریخی سازندهٔ دنیای روایت دلالت دارد. برای مثال، وقتی می‌گوید: «ما حدس می‌زنیم که حلاج با پزشکان دانش‌آموختهٔ اهواز آشنایی داشت، زیرا او از جندی‌شاپور، قدیمی‌ترین بیمارستان رسمی، که احتمالاً غالب نستوری، پزشک ولیعهد موفق [عباسی] و معتضد، آن را اداره می‌کرد بازدید کرد» (ماسینیون: ۱۸۹)، در اینجا فعل «حدس زدن» و قید «احتمالاً»، اگرچه بر عدم اشراف راوی بر دنیای روایت اشاره دارند، اما به دلیل همجواری با «ما»، فاعل مورد اعتماد و همه‌چیزدان متون علمی و نیز افعال گذشتهٔ ساده و استمراری که خبر از قطعیت می‌دهند، بر انطباق کامل راوی و نویسنده ــ پژوهشگر و اشراف او بر دنیای ترسیم‌شده تأکید می‌کند.

اما در کتاب زرین‌کوب، شاهد روایتگری ویژه‌ای هستیم که احتمالاً در ژانر زندگینامه همتایان کمی دارد. او، به جای توصیف خطی و پیوستهٔ داستان زندگی حلاج، سعی می‌کند

همهٔ گفته‌هایش را در این باب در هفت بخش حاوی هفت روایت مجزا به رشتهٔ تحریر درآورد. در همهٔ این روایت‌ها، راوی خود در داستان نقشی را ایفا می‌کند و بنابراین همهٔ راوی‌ها (به جز روایت آخر، جایی که زرین‌کوب روایت را به دست تاریخ می‌سپارد) راوی، درونی[1] هستند: بخش اول اثر را می‌توان شبه ـ زندگینامهٔ حلاج نامید. در اینجا حلاج خود راوی زندگی خویش است. او حوادث زندگی و عقاید و احساساتش را از کودکی تا زمانی که در زندان است نقل می‌کند؛ در بخش دوم، راوی یکی از شاگردان حلاج است که موعظه‌های او و عرفان حلاج را بازنمایی می‌کند. او حوادثی را روایت می‌کند که خود به همراهی حلاج تجربه می‌کند؛ راوی بخش سوم یک منشی دادگاه است که به دستور وزیر مسئول نوشتن نقدی دربارهٔ چند اثر حلاج است؛ در بخش چهارم، راوی یک خفیه‌نویس است که وقایع آخرین جلسهٔ دادگاهی که حلاج در آن محاکمه می‌شود را روایت می‌کند؛ در بخش پنجم، شاگرد دیگر حلاج روایتگر مرگ اوست؛ در بخش ششم، در قالب یک دیالوگ، بحثی را می‌خوانیم بین دو شاگرد حلاج در خصوص جهان‌بینی و عرفان او؛ و در روایت آخر که به دست تاریخ سپرده شده است، سعی بر آن است تا ابهامات زندگی حلاج برطرف شود. می‌بینیم که در این اثر روایت دست به دست می‌شود و البته در هر روایت بخشی از معمای سرنوشت و تفکر حلاج آشکار می‌شود.

آنچه مسلم است به کار گماردن چنین راویانی از جانب زرین‌کوب، به عنوان شخصیتی علمی و کسی که به روشنی با اسلوب نگارش تاریخی آشنایی دارد، چندان عادی به نظر نمی‌رسد. شاید کسانی متوقع باشند که او روایت را به دست راوی عام همهٔ متون علمی بسپارد، راوی خارجی همه‌چیزدانی که با اشاره به منابع و مأخذ بر معتبر بودن آنچه می‌گوید تأکید کند. در متون تاریخی، تلاش گفته‌پرداز، به عنوان لحظه‌ای که متن را در رابطه‌اش با مخاطب پردازش می‌کند، این است که بین راوی و نویسنده انطباق کامل ایجاد کند یا بهتر است بگوییم بین آن‌ها این‌همانی ایجاد کند. «یکسانی دقیق راوی و نویسنده، تا هر جا که قادر به استقرار آن باشیم، مشخصهٔ روایت‌های واقعی است، روایت‌هایی که در آن [...] نویسنده مسئولیت کامل اظهارات خود را بر عهده می‌گیرد و بنابراین هیچ استقلالی برای راوی قائل نمی‌شود» (ژنت، ۱۹۹۱: ۸۰). باید توجه داشت که این تلاش برای انطباق کامل راوی و نویسنده یکی از راهکارهای گفته‌پردازی در جهت القای عینیت‌گرایی در متن است.

1. intradiégétique

این همان چیزی است که در متن ماسینیون باز می‌یابیم: انطباق کامل بین راوی و نویسنده به گونه‌ای که برای خواننده روشن است که گویندهٔ کلامی که می‌خواند ماسینیون است. ارجاعات فراوان راوی به متون پیشینی یا بهره‌گیری از نقشه‌ها، آمارها و مشاهدات مستقیم همه در راستای بیان تأیید انطباق کامل راوی با ماسینیون به عنوان نویسنده ـ پژوهشگر است، اما در اثر زرین‌کوب شاهد چنین شیوه‌ای نیستیم. چنانکه شرح دادیم، نویسنده، متنی شامل هفت روایت را می‌پردازد و در این روایت‌ها، به جز روایت آخر، یکی از پرسوناژها با راوی انطباق دارد و در واقع ما با راوی ـ پرسوناژ سروکار داریم. آنچه اهمیت دارد این است که این‌همانی راوی و یکی از پرسوناژها برای آن است که بر یکی نبودن راوی و نویسنده، یعنی زرین‌کوب، تأکید شود. در واقع در اینجا هدف این است که کنش غیربیانی که طی آن گفته‌ای از جانب گفته‌پرداز خطاب به مخاطب بالقوه گفته می‌شود به ذمهٔ نویسنده نباشد و در واقع بدین وسیله گفته‌پرداز واقعی نبودن اظهارات خود را خاطرنشان کند. این مهم به راحتی با تفاوت بین نام‌های نویسنده و راوی به دست می‌آید. باید توجه داشت که در روایت اول، یعنی شبه ـ زندگینامهٔ روایت‌شده توسط حلاج، آنچه اهمیت دارد تنها این تفاوت نیست. آنچه بیش از همه توجه مخاطب را به خود جلب می‌کند وجود من ـ پرسوناژ است. در واقع، همان طور که ژنت می‌گوید، «وجه تمایز بین زندگینامهٔ حقیقی و شبه‌زندگینامه این است که در اولی بر صدای راوی تأکید می‌شود و در دومی تجربیات پرسوناژ در کانون توجه قرار می‌گیرد» (همان: ۷۸). البته این نگرش در مورد سایر روایت‌ها نیز مصداق می‌یابد. در همهٔ این روایت‌ها، افتراق بین نویسنده و راوی و همچنین انطباق بین راوی و پرسوناژها وجود دارد و تأکید بیش از همه بر دریافت تجربیات راویانی است که واقعهٔ تصوف و شهادت حلاج را درک کرده‌اند. در واقع، پس از گذری سریع از وجود من ـ راوی، ما به من ـ پرسوناژ برمی‌خوریم و از طریق او از سلسلهٔ حوادث یا تلقی او از موضوعات گوناگون آگاه می‌شویم.

در اینجا یک سؤال به ذهن می‌آید؟ چرا زرین‌کوب، به جای آنکه با به‌کارگیری راوی همه‌چیزدان به روش متعارف در متون تاریخی روایت خود از زندگی حلاج را بنگارد، این گونهٔ روایت‌پردازی را برمی‌گزیند؟ او، در مقدمهٔ اثر، در معرفی اولیهٔ این روایت‌ها می‌نویسد: «درحقیقت نسخهٔ منحصربه‌فرد این مجموعهٔ اسناد، به همین گونه که هست، به تازگی و در همین چند هفته پیش در بین ورق‌پاره‌های فراموش‌شده‌ای که سال‌ها در اعماق کشوهای میز تحریر من خاک می‌خورد کشف شد» (زرین‌کوب: ۸). آیا می‌توان این اظهارات را ترفندی برای ایجاد واقع‌نمایی، چنانکه در برخی نوشته‌های ادبی واقع‌گرایانه باب است، دانست؟ ابداً،

زیرا او بلافاصله در جملهٔ بعد تصریح می‌کند: «خط البته خط خود من بود، اما هیچ نمی‌توانم به یاد بیاورم این یادداشت‌ها را چه وقت و از روی چه جور نسخه‌هایی برای خود پاکنویس کرده باشم» (همان). در واقع زرین‌کوب در مقدمهٔ اثرش نه تنها تمام آنچه را که اظهار کرده به ذمه می‌گیرد بلکه حتی دلایلی برای اتخاذ این رویکرد خاص نیز مطرح می‌کند. در این خصوص در مقدمه می‌خوانیم:

> «مروری بر مجموع اسناد این اندیشه را به خاطر می‌نشاند که ظاهراً در کار گردآوری این اسناد سعی بر آن بوده است که شخصیت حلاج و دنیای عصر او را از روی رویدادهای آن عصر به طور آزاد بازسازی کرده باشند، و بیشتر به درون شخصیت‌ها و باطن پنهان رویدادها نگریسته باشند. به هر تقدیر، اگر این اسناد تا حدی به واقعیت‌های اجتماعی و احوال روانی حاکم بر عصر حلاج نزدیک شده باشند فقدان یک اصل کهن و حتی فقدان قدمت در گزارش به ارزش آن لطمه‌ای نمی‌زند، حتی اگر آن را بیشتر قصه تلقی کنند تا تاریخ» (همان: ۱۱).

در واقع، در اینجا زرین‌کوب، به عنوان گفته‌پرداز اثر، قراردادی را بین خود و مخاطبانش وضع می‌کند. او که پیش از هر چیز یک مورخ است به خوبی به این نکته واقف است که باید روایت خود را با تکیه بر اسناد تاریخی واقعی مبتنی بر واقعیت ناب و در نوشتاری عینیت‌گرایانه خلق کند (کما اینکه در آثار پیشین خود همواره به این اصل احترام گذارده است)، اما او به این نکته نیز وقوف دارد که «تنها روایت تخیلی است که به ما امکان دسترسی مستقیم به ذهنیت دیگری را می‌دهد، [...] زیرا این دیگری موجودی تخیلی است (یا شاید تخیلی فرض شود، اگر شخصیتی تاریخی باشد، مانند ناپلئون در *جنگ و صلح*) که نویسنده هر جا که لازم باشد افکارش را تصور می‌کند» (ژنت، ۱۹۹۱: ۷۶). پس اگرچه خود به نقصان آنچه می‌نویسد معترف است، این نوع نگارش را بهترین ابزار برای درک ذهنیت حلاج و همهٔ شخصیت‌های حاضر در زندگی او می‌داند، بهترین شیوه برای آنکه روح زمانهٔ حلاج و همهٔ عواملی که او را به سوی عرفان و پس از آن به مسلخ سوق دادند را بیان کند. تنها از طریق خلق یک روایت تخیلی و آن هم با محوریت راوی ـ پرسوناژهاست که زرین‌کوب می‌تواند به دنیای اندیشهٔ حلاج و روابط اجتماعی‌ای که او را احاطه کرده‌اند وارد شود و حقیقتی پرقدرت‌تر از آنچه یک تحقیق علمی به دست می‌دهد را فراچنگ آورد. او نگارش این اثر را فرصتی می‌سازد برای آنکه غبار ابهام را از «چهرهٔ واقعی» حلاج که «در هاله‌ای از قدس و

عصمت یا در مه و دودی از سوءتفاهم ناپیداست» (زرین‌کوب: ۷) بزداید، زیرا زرین‌کوب متعلق به نسلی از پژوهشگران مدرن ایرانی است که خواهان استیلای حقیقت و عقلانیت در بازخوانی خود از تاریخ هستند. او، با وجود صبغهٔ دینی و علایق عرفانی‌اش، شفافیت و حقیقت در امور دینی و تاریخی را بر هر چیز دیگری مقدم می‌داند.

آنچه مسلم است ماسینیون دلمشغولی دیگری دارد. او یکی از پویندگان نحلهٔ شرق‌شناسی علمی است و چنانکه با مطالعهٔ اثرش نیز درمی‌یابیم، برای او زندگی حلاج، بیش از همه، مهملی است برای معرفی باورهای اسلامی و جامعهٔ مسلمان به عنوان سوژه‌ای بکر که بررسی‌ای دقیق و فراگیر را می‌طلبد. در همین راستا او همواره مطالعهٔ حوزه‌های جغرافی، تاریخ، اقتصاد، مردم‌شناسی و زبان‌شناسی را در نظر دارد. همچنین، به عنوان یک مسیحی معتقد، در کنار علاقه‌مندی ویژه به داستان حلاج[1]، نمی‌تواند از معرفی اسلام به عنوان همتا یا سوژهٔ قیاس با مسیحیت چشم بپوشد. پس همسو با سایر شرق‌شناسان علمی، برای پاسخ به مطالبات ایدئولوژی خود و نیز القای آنچه در ذهن دارد به خوانندگانش، نگارش عینیت‌گرا در قالب متنی علمی را مناسب‌ترین شیوه می‌داند. باید در نظر داشت که او بعدها در معرفی شخصیت‌هایی چون حضرت فاطمه (س) یا سلمان پاک، چون دلمشغول مباحث دیگری است، به ادبیات نزدیک‌تر می‌شود و حقایق تاریخی را در قالب‌های ذهنی‌تر به خوانندگان خود عرضه می‌کند.

### ٤. مرز واقعیت و تخیل

در یک اثر تاریخی ــ و در آثار ادبی نیز ــ همهٔ متونی که به کار گردآوری اطلاعات می‌آیند و به مثابهٔ اسناد تلقی می‌شوند در فرآیند مشروعیت‌بخشی به اثر سهم دارند. اهمیت مستند بودن در نگارش تاریخ چیزی نیست که نیازمند توضیح باشد. یکی از شیوه‌های علمی و پژوهشی نمایاندن یک نوشتار تاریخی هم ذکر کردن اسناد و مدارک است، کاری که ماسینیون به دقت در *زندگی حلاج* انجام می‌دهد. اکثر صفحات اثر آراسته به پانوشت‌هایی است که اطلاعاتی دربارهٔ مأخذ استفاده شده ارائه می‌دهند. به جز این در متن اطلاعات بسیار دقیق دربارهٔ نام‌ها، تاریخ‌ها و مکان‌ها وجود دارد، برای مثال:

---

۱. ماسینیون، هنگامی که در مصر بود، روایت زندگی حلاج را در کتاب *تذکرةالاولیاء* خواند و با در نظر گرفتن همانندی‌های قصهٔ او با مسیح به این عارف مسلمان علاقه‌مند شد.

دربارهٔ بصره، روایت حمد[1] تنها این نکته را ذکر می‌کند که حلاج دو بار در این شهر حضور داشته و در آنجا گروهی از مریدان وفادار را در اطراف خود گرد آورده است. منابع دیگر چنین به ذهن متبادر می‌کنند که حلاج در این شهر اقامت‌های طولانی‌مدت داشته است: در آغاز کارش (بر اساس نظر بیضاوی و جوریری، او استادش سهل را همراهی می‌کرد که قبل از سال ۲٦۷ به آن شهر مهاجرت کرده بود) و در طول سال‌های تبلیغ از ۲۷۹ تا ۲۸۱ [...]» (ماسینیون: ۲۰٤).

به همین ترتیب، در سرتاسر اثر، نویسنده تلاش می‌کند تا با رجوع به اسناد و مدارک و نیز اشارات دقیق و روشن، گفته‌های خود را عینی و معتبر جلوه دهد. در همین راستا، او برای اشاره به مفاهیم عرفانی و اسلامی یا مفاهیم مربوط به زندگی و فرهنگ عربی در نگارش خود به وفور از واژگان عربی ـ واژگانی با املای فرانسه اما تلفظ عربی ــ استفاده می‌کند، برای نمونه عبارات khalîqa، rusûm al-tab'، khulq، salîqa، qazâ'id، tabi'a (ماسینیون: ۱٤۷). «کار نگارش همواره شامل تبدیل زبان به زبانی بیگانه است، فرا خواندن زبانی دیگر، زبان دیگری، زبانی متفاوت، به درون زبان. در اینجا اختلاف، عدم انطباق و گسست به کار گرفته می‌شوند» (مَنگنو: ۱٤۰). استفاده از زبان عربی، به جز ایجاد غرابت در زبان، به رجوع گفته‌پرداز به زبان عربی به عنوان مهملی که همهٔ اسناد و مأخذ در آن پرورده شده‌اند دلالت می‌کند.

با بررسی *شعلهٔ طور* درمی‌یابیم که در متن دقت تاریخی فراوانی وجود دارد. اسامی و تاریخ‌ها به دقت ضبط و وقایع تاریخی با دقتی علمی روایت شده‌اند. با خواندن بخش‌های اول و دوم به ذهن ما اینچنین متبادر می‌شود که نویسنده جریان‌های اجتماعی دوران حلاج را به خوبی می‌شناسد و به نظام حکومتی و ساختارهای قدرت آن دوران آشناست. برای مثال کودکی حلاج در واسط فرصتی است برای اشاره به تبعیض نژادی بین مسلمانان عرب و عجم و زندگی پرمرارت کارگران کارگاه‌های نساجی، همچنان که اقامت او در شهر بصره مجالی است برای توصیف بازارها و مشاغل و حلقه‌های درس: «در محلهٔ مربَد که هنوز بوی شترها و خیمه‌های اعراب بیابان به مشام می‌رسید. در مسجدها، هنوز صدای موعظه‌های حسن بصری از زبان شاگردان و پیروان او به گوش می‌رسید» (زرین‌کوب: ۳۲)؛ یا «وقتی بصره به محاصره شورشیان افتاد تنگی و سختی شدت یافت. در این شهر آباد که مردمش به شادخواری معروف

۱. روایتی از سرگذشت حلاج نوشتهٔ پسرش، حمد، که ماسینیون ترجمهٔ آن را در فصل اول اثر خود قرار می‌دهد و در موارد متعددی برای بیان دقیق حوادث زندگی شخصیت مورد مطالعه‌اش به آن مراجعه می‌کند.

بودند قحطی به شدت منعمان گرسنه را از پای درآورد. نه فقط گوشت سگ و موش و گربه به فروش رفت مردم به خوردن گوشت انسان‌ها هم مجبور شدند» (همان: ٤٨). از طریق این توصیفات، نویسنده اشراف خود به فضای زمانهٔ مورد توصیف و آگاهی‌اش از حوادث عمدهٔ آن دوران را که بی‌شک از طریق ارتباط با اسناد قدیمی به دست آمده به خواننده نشان می‌دهد. خوانش فصل «سرریز الهام» این نکته را به خواننده القا می‌کند که او آثار حلاج را به خوبی می‌شناسد و با زبان و اندیشهٔ موجود در این آثار به خوبی آشناست: «دیوان حلاج، به عنوان یک مجموعهٔ شعر، در جای خود یگانه است. نه مدح دارد نه هجا، نه فخر دارد نه رثا. عشق در آن نقش چشمگیر دارد ـ اما نه عشقی که بنیاد آن بر هواست. زهد هم در آن هست اما نه زهد تلخ ـ نه زهدی که دنیا را برای انسان به یک درهٔ اشک و آه تبدیل می‌کند. چیزی که در سراسر آن می‌درخشد اندیشه است: اندیشه دربارهٔ انسان، دربارهٔ سرنوشت و دربارهٔ خدا» (همان: ١٤٥). در این فصل جستارگونه، نویسنده مضمون‌های عمدهٔ شعر حلاج را بازنمایی می‌کند و تلقی خود را از شطحیات او مطرح می‌کند. در واقع، اثر زرین‌کوب تنها یک قصه نیست. نویسنده در بسیاری از موارد روایت را برای بیان تحقیقات و تحلیل‌های خود قطع می‌کند. آنچه در اینجا برای ما اهمیت دارد این است که زرین‌کوب در هیچ جا عنوان منبعی را ذکر نمی‌کند، در نوشته‌اش هیچ پانوشتی وجود ندارد و تنها از طریق رؤیت لیست کتاب‌های موجود در کتابنامه است که به مستند بودن این اثر اشاره می‌شود. در واقع او بر آن نیست تا با نمایش ارجاعات خود به متون پیشینی، نظیر آنچه در متون تاریخی دیگر معمول است، برای اثر خود اعتبار علمی بجوید.

در رجوع به متون پیشینی، یکی از اقدامات ماسینیون الصاق بی‌کم و کاست بعضی متون به اثر با ذکر گویندهٔ آن است. ژنت، با تقسیم کردن روایت‌ها به دو گونهٔ روایت حوادث و روایت سخن، می‌گوید که «اگر بازنمایی کلامی حوادث غیرکلامی آرمان یا توهمی بیش نیست، روایت کلام، بر خلاف آن، گویی از پیش محکوم به تقلید کامل است» (ژنت، ۱۹۷۲: ۱۸۹). به زعم نظریه پردازان، «تنها یک نمونه از رفتار زبانی وجود دارد که صددرصد عینیت‌گراست: گفتاری که گفته‌ای متعلق به گذشته را به طور کامل به صورت نقل قول مستقیم بازتولید کند» (کربرات–اورچیونی: ١٤٨). در *زندگی حلاج*، در همان ابتدا، متنی نوشتهٔ قناد دربارهٔ حلاج و روایتی از زندگی حلاج را که نوشتهٔ پسرش، حمد، است به طور کامل ذکر می‌شود. این شیوه‌ای است که او در طول متن در برخورد با اکثر متونی که چیزی از زندگی حلاج می گویند در پیش می‌گیرد. ماسینیون به عنوان گزارش‌دهنده و گفته‌پرداز ثانویهٔ این حوادث

کلامی در این مورد بسیار عینیت‌گرایانه عمل می‌کند. اما در بسیاری موارد، در نقد گفتهٔ روایت‌شده، نظرات خود و در واقع ذهنیت خود را وارد می‌کند. درخصوص روایت حمد می‌نویسد: «این روایت ناهمگن در مواردی تناقض‌های درونی دارد» (ماسینیون: ٦٠)؛ یا «نقص دیگر این روایت این است که در گاهشماری آن، بین ۲۰ تا ۳۰ سالگی حلاج، وقفه‌ای باور نکردنی وجود دارد» (همان). از طریق اعمال نظرهای اینچنینی، ماسینیون، از آنجا که یک شرق‌شناس است، متون تاریخی بازمانده از گذشتهٔ شرق را همچون هر موضوع شرقی دیگری مورد مداقه قرار می‌دهد و به این طریق بر پایبندی خود به متد علمی و نیز شیءوارگی شرق از نگاه شرق‌شناسی صحه می‌گذارد.

ماسینیون در فصول «سال‌های شاگردی: استادان و دوستان» و «سفرها و رسالت» نمونه‌های دیگری از این گونه نقل قول‌ها را ذکر می‌کند که بیش از همه شامل قصه‌هایی برگرفته از متون کهن است که به ذکر کرامات و اعجازهای زندگی حلاج می‌پردازند. ماسینیون چندین و چند حکایت را تحت عناوینی چون روایت حلوانی، شرح سمرقندی، ... ذکر می‌کند و در هیچ یک از این موارد توضیحی دربارهٔ نقل قول‌ها به شیوه‌ای که در ابتدای کتاب در خصوص اولین روایت‌های تاریخی دربارهٔ حلاج یا در انتها در خصوص نقل قول‌های منتسب به شبلی و سایرین بیان کرده است ارائه نمی‌دهد (برای نمونه می‌توان به همهٔ حکایت‌های موجود در فصل دوم، صص ۱۵۹–١٦٦ اشاره کرد). در واقع، او جایی که باید درخصوص ماهیت و حقیقت کرامات سخن بگوید و آن‌ها را تحلیل کند سکوت را ترجیح می‌دهد. البته باید خاطرنشان کرد که او در بخشی از متن که به اتهامات حلاج مربوط است و در واقع هیچ کرامتی از حلاج ذکر نمی‌شود بیان می‌گوید که وظیفهٔ تاریخ‌نویس این است که با در نظر گرفتن اصل بی‌طرفی، گفته‌های شاهدان را مورد نقد قرار دهد، به ویژه زمانی که از منظر عقلانی قابل توجیه نیستند، اما به زعم او کرامات حلاج برای هم‌عصرانش واقعیت‌های جدایی‌ناپذیر از زندگینامهٔ او هستند. آن‌ها در بسیاری از متون اصلی اولیه و حتی در گزارش‌های محاکمه مورد تفسیر قرار گرفته‌اند (ماسینیون: ٣٤١). در اینجا ماسینیون شاید تلویحاً به غیرعقلانی بودن کرامات اشاره کند، اما به حقیقت آن‌ها در بافت زندگی حلاج و گفتمان عرفانی اعتقاد دارد. آنچه در این بحث برای ما اهمیت دارد این است که ماسینیون هرگز متون مبین کرامات را همچون سایر متون بلافاصله پس از ذکر آن‌ها نقد نمی‌کند و آن‌ها را زیر سؤال نمی‌برد. در حالی که او در هیچ جای متن از بیان نظرات خود درخصوص متون برگرفته از اسناد قدیمی ابایی ندارد، سکوت او در این مقاطع از متن چه معنایی دارد؟ ماسینیون، به گفته پاتریک لود، «به عنوان اسلام‌شناسی مسیحی،

بیشتر به سمت انتخاب مباحث تحقیقاتی می‌رفت که بیانگر و تحلیل‌کنندهٔ ماموریت دوگانه‌اش بودند، یعنی هم به عنوان عارفی که مترصد یافتن منابع زندهٔ الهام‌بخش معنوی بود و هم به عنوان مفسر مسیحی جهان اسلام» (لود: ۱۳۰). از این رو، در اسلام همتایی برای مسیحیت و در شخصیت حلاج نظیر و تأییدی برای مسیح می‌جوید و بیان کرامات عارف مسلمان بدون ذکر هیچ نقد یا انکاری از جانب او در واقع بیانگر همدلی ضمنی‌اش با گفتمان دینی است؛ گفتمانی که پرورندهٔ این داده‌هاست. او به این طریق بر ابطال‌ناپذیری آن‌ها و غلبه‌شان بر منطق صحه می‌گذارد. در واقع، همان طور که شفیعی کدکنی هم می‌گوید، او این داده‌ها را، همچون دیگر داده‌های دینی و هنری، متعلق به «معرفت اقناعی» می‌داند که ادراک آدمی از آن‌ها «نوعی ادراک بلاتکلیف و بی‌چگونه» است، نوعی ادراک عاطفی که با معرفت اثباتی سر ستیز دارد (رک. شفیعی کدکنی: ۷۷–۶۵). بنابراین از این منظر متن ماسینیون از علم و عینیت‌گرایی به عنوان ابزار شرق‌شناسی فاصله می‌گیرد و با پذیرش ضمنی ذهنیت‌ها و تخیل‌های پیشینی مسلمانان به نوعی به ادبیات نزدیک می‌شود.

اما زرین‌کوب در قبال این موارد به گونه‌ای دیگر عمل می‌کند. یکی از دغدغه‌های اصلی او در این کتاب روشن کردن ماهیت آن چیزی است که عده‌ای کرامات و عده‌ای دیگر سحر و جادو نامیده‌اند. او بر آن است تا به خوانندهٔ خود نشان دهد که این اعمال فراطبیعی منتسب به حلاج از کدام آبشخور تغذیه می‌کنند. او در فصل اول از زبان راوی ـ پرسوناژ می‌نویسد: «با کارهای شگفت‌انگیز که از مقولهٔ تردستی و چشم‌بندی بود مردم را سرگرم کردم و از آن‌ها هدیه دریافت نمودم. این تردستی‌ها را در واسط و توستر از لولیان مهاجر آموخته بودم [...]» (زرین‌کوب: ۳۳) و سپس در فصل چهارم به جلسهٔ دادگاه اعتقاد دارد، زمانی که او محکوم می‌شود که «در چین و هند سحر و افسون آموخته است و به دستاویز آن شگفتی‌ها خود را خدای خلق خوانده است» (همان: ۱۶۷)، پیرمردی از حضار می‌گوید: « این سحر نیست. در بغداد و بصره بسیاری اشخاص به نام بولعجب هستند که با همین گونه نمایش‌ها مردم را سرگرم می‌کنند. وی نیز هرگز دعوی معجزه و کرامت ندارد، با این گونه کارهای شگفت‌انگیز خویش در واقع سر به سر یاران می‌گذارد و آن‌ها را خوشدل و شادمان می‌دارد. این‌ها تردستی و شگفت‌کاری است» (همان: ۱۶۸) نویسندهٔ *شعلهٔ طور*، برای آنکه نوعی ادراک «باچگونه» و عقلانی از کرامات و اعمال خارق‌العادهٔ حلاج بیان کند، ابتدا حلاج را در دل روایتی تخیلی قرار می‌دهد که در آن رشتهٔ روایت در دست راوی ــ قهرمان است، راوی‌ای که از ضعف‌ها و خواست‌های انسانی خویش می‌گوید. بدین طریق او بر اندیشهٔ ابرانسان بودن حلاج خط بطلان

می‌کشد و انسانی و قابل‌توضیح بودن اعمال او را خاطر نشان کند. سپس در روایت تخیلی دیگری، پس از ترسیم دادگاه به عنوان محل نشو و نمای آنچه به عنوان سحر به حلاج بسته‌اند، آشکارا تعریف و توضیحی عقلانی برای کرامات حلاج تدارک می‌بیند و درنهایت در فصل آخر، آنجا که سخن را به دست تاریخ سپرده است، با تأکید بر اینکه «بر حلاج دروغ بسیار بسته‌اند» (همان: ۲٤۷)، به جد به نقد این گونه قصص می‌پردازد و توضیح می‌دهد که این کرامات و معجزات ساخته و پرداختهٔ هم دوستان و هم دشمنان حلاج‌اند و «نشان سختگیری و ستیزه‌جویی مخالفان یا زودباوری و ساده‌اندیشی موافقان در آن‌ها همه جا پیداست» (همان). می‌بینیم که زرین‌کوب، اگرچه در روایت‌پردازی‌هایش از نوشتار علمی فاصله می‌گیرد، اما در تعریف هدف غایی که در مقدمهٔ اثر برای خود تعریف می‌کند، یعنی زدودن ابهام از چهرهٔ حلاج، بسیار علمی می‌شود و از مسامحه با اموری که به زعم او با عینیت تاریخی منافات دارند روی می‌گرداند. در واقع، زرین‌کوب در رویکردی علمی در پی کسب معرفتی اثباتی است. پس بیانی روشنگرانه را در پیش می‌گیرد که اقتضای تاریخ است. آنچه در اینجا اهمیت دارد این است که تخیل در نزد او ابزاری است برای نائل شدن به ادراک عینی و واقعی از امور واقع‌شده.

## نتیجه‌گیری

چنان که دیدیم، ماسینیون، با وجود عینیت‌گرایی، همچون زرین‌کوب، از طریق عنوان انتخابی‌اش خواننده را در بازی‌های زبانی ذهنی درگیر می‌کند و به این طریق هم افق انتظارات خواننده را تعریف می‌کند و هم، به عنوان گفته‌پرداز، با ایجاد پیوند بین اثر خود و متون گذشته، به امر مشروعیت‌بخشی به اثر خود دست می‌یازد. همچنین در حالی که در انتخاب عنوان فصل‌ها و زیرفصل‌ها، پردازش محتوای آن‌ها و نیز در به‌کارگیری راوی همه‌چیزدان عام در متون علمی که به طور کامل با نویسندهٔ اثر منطبق است بسیار علمی و عینیت‌گرا عمل کرده است، اما با تشکیل سکانس روایی و درحقیقت قصه‌گویی به ادبیات و نگارش ذهنی نزدیک می‌شود. در مقابل، زرین‌کوب که عنوان‌های ادبی و راوی ــ پرسوناژهایش همسو با دلمشغولی‌های ادبی‌اش هستند با مبتنی کردن بعضی از فصول نوشتهٔ خود بر تحلیل و تأمل‌های نظری و بی‌اعتنا ماندن به تشکیل یک سکانس روایی منسجم از ادبیات دور و به انشای علمی نزدیک می‌شود. و در نهایت عدول این دو نویسنده از اصول اولیه‌شان در برخورد آنان با متون پیشینی که کرامات حلاج را ذکر می‌کند به خوبی رخ می‌نماید. ماسینیون، اگرچه در مقابل

متون دیگر دیدی انتقادی و تحلیلی دارد، اما در مقابل این متون سکوت می‌کند و در واقع، با وجود پیروی از متد علمی برآمده از عقل‌گرایی، برآن نیست تا کرامات را از حوزهٔ معرفت اقناعی خارج و به محدودهٔ ادراکات اثباتی وارد کند. در مقابل زرین‌کوب، اگرچه رویکرد ادبی خود را در اثر آشکارا به نمایش می‌گذارد، با طرح مسئلهٔ دروغین بودن کرامات و سعی در توضیح منطقی آن‌ها به مدد تخیل، به ایجاد معرفت اثباتی در این خصوص اقدام می‌کند.

این بررسی‌ها به خوبی اثبات می‌کند که نه اثر ماسینیون در نظام علمی می‌تواند بدون استمداد از تخیل و امور ذهنی برای خود موقعیت‌پردازی کند و نه اثر زرین‌کوب در نظام تخیلی قادر است واقعیت مطلوب خود را بدون کسب اعتبار از جانب عناصر موجود در نظام‌های واقعی سازمان دهد. در حقیقت، رجوع به عناصری که نویسندگان در ظاهر از آن‌ها تبری جسته‌اند امری گریز ناپذیر است.

ماسینیون از آنجا که یک شرق‌شناس است، باید با به‌کارگیری همهٔ استراتژی‌های خاص متدهای علمی، نوشتار خود را نوشتاری پایبند به اصول علم تاریخ نشان دهد تا به چارچوبی که مکتب شرق‌شناسی علمی برایش تعیین کرده وفادار بماند، اما به دو دلیل *زندگی حلاج* او را از نوشتار علمی دور و به ادبیات نزدیک می‌کند: اول آنکه این اثر یک زندگینامه و یک اثر تاریخی است و قواعد ژانر و رشته ادبیت را به متن تحمیل می‌کنند؛ همچنین علقه‌های مسیحی نویسنده و تمایلات ایدئولوژیک او برای پرداختن به مسیحیت از خلال معرفی حلاج و اسلام باعث فاصله‌گیری نویسنده از عقلانیت و شفافیت به عنوان دو غایت متد علمی می‌شود. اما در مورد زرین‌کوب چه می‌توان گفت؟ او هرچند مورخ و پژوهشگر است اما به دلیل ذوق ادبی همیشگی‌اش، در کتاب *شعلهٔ طور*، بیش از همیشه خود را از قید و بند اصول نگارش علمی می‌رهاند و به شیوه‌های مختلف ادبی بودن نوشتار خود را برای ما محرز می‌سازد. تخیل‌گرایی او راهی است برای ادراک حقیقتی که از خلال اسناد گذشته و به مدد متد علمی نمی‌توان به آن دست یافت. او بر آن است تا از طریق تخیل ابهام از چهرهٔ حلاج بزداید و تصویری تا حد امکان حقیقی از او ارائه دهد، اما او نیز، از آنجا که مقید به ایدئولوژی علم‌مدار و عقلانیت‌گرای عصر خود است، پرسش‌هایی را در خصوص حلاج طرح می‌کند که جز با زبان تحلیلی و علمی قابل پاسخگویی نیستند. با این اوصاف می‌توان گفت که به‌دبستان‌های بین واقعیت و تخیل، و ذهنیت و عینیت، در اثر او راهی است برای نائل آمدن به ادراکی عقلانی و به دور از آنچه او بداندیشی، شبهه یا خرافه می‌داند.

## منابع

زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۷)، *شعلهٔ طور*، تهران، سخن.

شفیعی کدکنی، (۱۳۹۲)، *زبان شعر در نثر صوفیه*، تهران، سخن.

عطار، (۱۳۷۷)، *تذکرةالاولیاء*، مصحح محمد استعلامی، تهران، زوار.

Achour, Christiane & Amina Bekkat, (2002), *Clefs pour la lecture des récits*, Paris, Edition du tell.

Adam, Jean-Michel, (1997), *Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan.

Destremau, Christian & Jean Moncelon, (2005), *Louis Massignon le "cheikh admirable"*, Lectoure, Le Capucin.

Dosse, François, (2005), *Le pari biographique*, Paris, Editions la découverte.

Gennet, Gérard, (1987), *Seuils*, Paris, Edition du Seuil.

Gennet, Gérard, (1991), *Fiction et diction*, Paris, Edition du Seuil.

Hamon, Philippe, (1982), «Un Discours contraint» in R. Barthe et al., *Littérature et réalité*, Paris, Edition du Seuil.

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, (1980), *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Librairie Armand Colin.

Laude, Patrick, (2001), *Massignon intérieur*, Lausanne, Suisse, Editions L'Age d'Homme.

Madelénat, Daniel, (1984), *La biographie*, Paris, Presses universitaires de France.

Maingueneau, Dominique, (2004), *Le discours littéraire*, Paris, Armand Colin.

Massignon, Louis, (1975), *La passion de Husayn Ibn Mansûr Hallâj*, Paris, Gallimard.

Ricœur, Paul, (1983), *Temps et récit*, Tome I: *L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Editions du Seuil.

Ricœur, Paul, (1980), «Pour une théorie du discours narratif» in *Narrativité* édité par D. Tiffeneau, Paris, Editions du C.N.R.S.

Rocalve, Pierre, (1993), *Louis Massignon et l'Islam*, Damas, Presses de l'Ifpo.