

بازنمایی ادبی رویدادهای تاریخی در تذکره‌الاولیاء با تکیه بر روایت قتل حلاج

مرضیه گل افشانی^۱، قدرت الله طاهری^۲

^۱دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی، تهران (نویسنده مسئول)

^۲مدیر گروه زبان ادبیات فارسی و عضو هیئت علمی دانشگاه شهید بهشتی تهران

چکیده

مفهوم بازنمایی و توانایی متون ادبی در بازنمایی رخداد‌های تاریخی از دیرباز در مطالعات ادبی مورد توجه قرار داشته است. روند داستانی شدن رخداد‌های تاریخی نکته‌ای است که باید در بررسی حکایات تاریخی مورد توجه قرار گیرد. حکایاتی با محوریت رویدادها یا شخصیت‌های تاریخی که تاریخ را به شکل دیگری عرضه کرده‌اند و از عناصر جادویی، معجزه‌وار و اسطوره‌ای در بازنمایی رخداد‌های تاریخی بهره برده‌اند. از این رو ارائه چشم‌اندازی تازه به حکایت‌های متون عرفانی به منظور روشن کردن فرایند داستانی شدن این رویدادها و ادبی شدن این شخصیت‌ها، اهمیت ویژه‌ای دارد. ذکر حلاج را می‌توان به‌عنوان نمونه موفق بازنمایی ادبیانه یک رویداد تاریخی و بازآیاء یک شخصیت تاریخی در یک متن عرفانی در نظر گرفت که بازنمایی عطار از سرگذشت او به یک اثر هنری مستقل از جنبه تاریخی آن تبدیل شده است. در این نوشتار پس از اشاره به جایگاه مفهوم بازنمایی در مطالعات ادبی و بررسی بازنمایی هنری رویداد‌های تاریخی، با ارائه تعریفی از حکایت تاریخی، به طبقه‌بندی و تحلیل این حکایات در تذکره‌الاولیاء عطار پرداخته شده است. نتیجه حاصل از این نوشتار گویای آن است که عطار با بهره‌گیری از رویداد‌های تاریخی و تبدیل کردن آن‌ها به سلسله‌ای از حکایات و روایت‌های ادبی - عرفانی به تبیین گفتمان‌های عرفانی مورد نظر خود پرداخته است.

واژگان کلیدی: بازنمایی، رویداد تاریخی، حکایت تاریخی، تذکره‌الاولیاء

تاریخ ارسال: ۱۳۹۷/۱۲/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۳/۰۳

^۱E-mail: m_golfeshani@sbu.ac.ir

^۲E-mail: ghodrat66@yahoo.com

ارجاع به این مقاله: گل افشانی، مرضیه، طاهری، قدرت الله. (۱۳۹۹). بازنمایی ادبی رویداد‌های تاریخی در تذکره‌الاولیاء با تکیه بر روایت قتل حلاج. *زبان و ادب فارسی (نشریه سابق دانشکده ادبیات دانشگاه تبریز)*: 73(241), 189-211. doi: 10.22034/perlit.2020.11109

مقدمه

افلاطون و ارسطو هنر را تقلید واقعیت می‌دانستند با این تفاوت که افلاطون جنبه تقلیدی هنر را، از منظر اخلاقی نقد کرد اما ارسطو به آن نگاه زیبایی‌شناسانه داشت. آنچه در آراء ارسطو تحت عنوان میمیزیس (mimesis) مطرح شده است، مفهومی وسیع‌تر از تقلید دارد و بازنمایی معادل مناسبی برای آن است. در بازنمایی، دگرذیسی و بازآفرینی واقعیت صورت می‌گیرد، هرچند ممکن است جنبه‌هایی از آن با واقعیت موجود شباهت داشته باشد اما استفاده از گزاره‌های حقیقی تنها به قصد مستند جلوه دادن اثر ادبی است. نویسنده با گزینش واقعیت موجود و تصرف در آن و به‌کارگیری عنصر تخیل، واقعیت جدیدی را خلق می‌کند. بازنمایی ادیبانه رویدادهای تاریخی را می‌توانیم به‌عنوان مرحله بعد از کار مورخ در نظر بگیریم که با سندیت و کشف قانونمندی‌های تاریخی سروکار دارد و اثر او حتی با فرض تأثیر پذیرفتن از داورها و تفسیرهای شخصی، ثبت واقعیت است. حکایات متون کهن از این منظر قابل‌بررسی است؛ برای مثال عطار در تذکره‌الاولیاء، رویدادهای تاریخی را مطابق با واقعیت تاریخی آن‌ها روایت نکرده است و میان حکایات تاریخی نقل‌شده در این اثر با رویدادهای مفروض تاریخی تفاوت‌هایی وجود دارد. هدف اصلی نوشتار حاضر بررسی طرز برخورد عطار با رخداد‌های تاریخی و چگونگی بازنمایی ادیبانه این رویدادها در تذکره‌الاولیاء است.

روش این پژوهش توصیفی - تحلیلی است؛ به این صورت که پس از اشاره به تاریخچه مبحث بازنمایی، با در نظر گرفتن محدوده این مفهوم، تعریفی از آن ارائه شده است. سپس منظور خود را از بازنمایی هنری رویدادهای تاریخی شرح داده‌ایم و با توجه به آن، به تعریف حکایت تاریخی پرداخته‌ایم و در پایان بر اساس مبانی نظری مطرح شده در نیمه نخست نوشتار، تحلیلی از ذکر حلاج به‌عنوان نمونه‌ای موفق از بازنمایی ادیبانه یک رویداد تاریخی ارائه شده است.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های فراوانی در حوزه تحلیل ساختاری و محتوایی حکایت‌های عرفانی صورت گرفته است. از جمله این آثار می‌توان به کتاب ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی قدسیه رضوانیان اشاره کرد. ایشان در اثر خود ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی را در کشف‌المحجوب، اسرارالتوحید و تذکره‌الاولیاء، بررسی و با یکدیگر مقایسه کرده‌اند و از جمله در بخشی از پژوهش خود به بررسی بینامتنیت در حکایت‌های همانند پرداخته‌اند که البته رویکردشان با این نوشتار متفاوت است. در باب

حکایات تاریخی متون عرفانی می‌توان به مقاله واکاوی داستانی از مثنوی معنوی دربارهٔ سلطان محمد خوارزمشاه (بازخوانی تاریخی داستانی از یک متن عرفانی) از یزدان فرخی اشاره کرد. ایشان به بررسی جنبه‌های خاص روایت مولانا در مورد سلطان برفتادهٔ خوارزمشاهی پرداخته و این داستان عرفانی را به لحاظ تاریخی و سیاسی روزگار سرایش آن ارزیابی کرده‌اند. محمد پارسانسب نیز در مقاله‌ای با عنوان از روایت تاریخی تا روایت داستانی به بررسی سرچشمه‌های روایی حکایت مرد گریزان در مثنوی مولانا پرداخته‌اند و ویژگی‌های ممتاز مثنوی را در مقایسه با سایر روایات این حکایت برشمرده‌اند.

در باب سبک خاص داستان‌پردازی عطار در تذکره‌الاولیاء و تمایز آن با دیگر آثار عرفانی در این پژوهش‌ها مباحثی دیده شود: صدای بال سیمرغ از عبدالحسین زرین کوب، چهار گزارش از تذکره‌الاولیاء از بابک احمدی، بر ترنج آرزو از محمد سرور مولانی. دیدگاه‌های درج شده در این آثار به درستی مسائلی را پیرامون حکایات تذکره روشن کرده‌اند، اما علاوه بر تفاوت رویکرد، هیچ از یک این آثار به‌طور جداگانه و مبسوط به موضوع این نوشتار نپرداخته‌اند.

مسئله بازنمایی در فلسفه یونان

لغت یونانی کهن میمیزیس (mimesis) برگرفته از واژه (mimeisthai) به معنای تقلید کردن است. دانشمندان و شارحان دوره اسلامی اغلب این اصطلاح را به کلام مخیل ترجمه کرده‌اند در حالی که مترجمان معاصر فن شعر معادل محاکات و تقلید را برای آن به کار برده‌اند. با دقت در آراء ارسطو روشن می‌شود که تقلید سطحی موردنظر وی نبوده است، بنابراین محاکات در معنای تقلید کردن نمی‌تواند وسعت معنایی میمیزیس را بیان کند و «اگر به توضیحاتی که مؤلفان اسلامی و شارحان عربی آراء ارسطو در این باب آورده‌اند توجه کنیم، به‌خوبی دانسته می‌شود که حوزه مفهومی کلمه از محاکات در معنای لغوی وسیع‌تر است و شاید تخیل و representation مناسب‌تر از آن تعبیرات دیگر باشد، زیرا مقصود ارسطو نوعی ظهور و انعکاس تصویری طبیعت، یا جهان خارج است در پردهٔ ذهنی شاعر و ظهور و نمود آن خیال از رهگذر بیان و کلمات شاعر است در خواننده» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۹).

افلاطون نخستین کسی بود که اصطلاح میمیزیس را در بررسی آثار ادبی و هنری به کار برد و با ذکر مقدماتی در کتاب سوم رسالهٔ جمهور، به شکلی مبسوط در کتاب دهم و جوه منفی تقلید و

روایت تقلیدی را نقد و بررسی کرد. وی اشعار را از لحاظ شیوه‌های روایی به سه دسته روایت ساده، روایت تقلیدی و تلفیقی از این دو تقسیم کرد و میان روایت ساده و روایت تقلیدی تفاوت قائل شد (افلاطون، ۱۳۵۳:۱۲۸). در نوع نخست شاعر با صدای خود سخن می‌گوید و بیانش عاری از تقلید است، اما اگر شاعری خود را پشت قهرمان پنهان کند و از زبان آن‌ها به بیان ماجرا بپردازد، تقلید کرده، یعنی اصل ماجرا را منحرف می‌کند. این شیوه از دید او در اشعار تراژدی و کمدی دیده می‌شود. نوع سوم روایت؛ یعنی شیوه روایی تلفیقی، مختص اشعار حماسی است. افلاطون دو شیوه روایی تقلیدی و تلفیقی را مضر می‌داند: «نمایش‌های تراژدی و کمدی در قالب شخصیت‌های نمایشی از قهرمانان تقلید می‌کنند، به نحوی که این تقلید تا بازنمایی وجوه منفی این قهرمانان نیز پیش می‌رود؛ بنابراین، باید شیوه‌های نمایشی را با شیوه‌های روایی محض جانشین کرد» (ژیمنز، ۱۳۹۰:۱۹۷). دلیل اساسی افلاطون در رد این دو شیوه روایی، خطری بود که از دید او از طریق بازنمایی و تقلید شخصیت‌های ناشایست متوجه جوانان می‌شد. وی در آغاز کتاب دهم با طرح نظریه مثل و بهره‌گیری از مثالی درباره ساخت تخت، مقدماتی درباره نقد ماهیت غیرحقیقی و تقلیدی هنر فراهم می‌آورد. از دید افلاطون نقاشان، شعرا و دیگر هنرمندان مقلد درباره آنچه از آن تقلید می‌کنند دانش و اعتقادی درست ندارند و حاصل کار آنان حتی اگر دقیق‌ترین و بهترین تصویر یا شعر باشد، سایه‌ای تصنعی و سه مرحله دورتر از حقیقت است و نمی‌تواند ارتباطی با جزء متفکر روح آدمی داشته باشد (افلاطون، ۱۳۵۳:۵۱۷).

ارسطو در تقابل با نقد اخلاقی افلاطون، نقد زیبایی‌شناسانه را مطرح کرد. او در رساله فن شعر با تأکید بر طبیعت تقلیدگر ذهن و روح انسان و نیاز طبیعی او به توازن، هماهنگی و ریتم، اهمیت تقلید را به اثبات رساند و تأثیر این دسته از اشعار را بر عواطف و احساسات مثبت ارزیابی کرد. در باب انواع شعر برحسب طریقه تقلید ارسطو نیز همانند افلاطون قائل به سه طریق است، با این تفاوت که ارسطو بیان مستقیم شعرا را نقد می‌کند و آن را مغایر با ماهیت تقلیدی شعر می‌داند و از این جهت هومر را بر دیگر شعرا برتری می‌دهد، چراکه او از زبان شخصیت‌های داستان به بیان ماجرا پرداخته است (ارسطو، ۱۳۳۷:۱۶۸).

ماهیت ارتباط میان ادبیات و واقعیت مسئله دیگری است که در فن شعر به آن پرداخته شده است.^۱ ارسطو با تأکید بر این نکته که حقیقت در شعر از حقیقت واقع جداست، اشاره می‌کند که شعرا وقایع را به سه صورت تقلید می‌کنند؛ یا چنانکه بوده و هستند، یا چنانکه گفته شده است و یا

چنانکه باید باشند و از این گفتار نتیجه می‌گیرد: «اگر شعری را به علت آنکه با حقیقت واقع مطابق نیست، مورد انتقاد قرار دهند، می‌توان گفت که شاعر، امور را چنانکه باید باشند نمایش داده است» (همان: ۱۷۶).

ارسطو با بررسی ماهیت ارتباط میان ادبیات و تاریخ از منظر برخورد با گزاره‌های تاریخی که نخستین بار در آراء او مطرح شد، شاعر را بر مورخ برتری داد: «فرق میان شاعر و مورخ در آن نیست که یکی به نظم سخن می‌گوید و دیگری به نثر... فرق در این است که مورخ از اموری که واقع شده‌اند سخن می‌گوید و شاعر از اموری که وقوعشان ممکن می‌نموده» (همان: ۸۳).

به همین دلیل است که در داستان با حقایق کلی و در تاریخ با وقایع خاص و جزئی مواجه می‌شویم. منظور از حقایق کلی گزاره‌هایی است که به‌حساب احتمال یا ضرورت امکان وقوع، روایت می‌شوند اما وقایع جزئی گزاره‌هایی را در برمی‌گیرد که مورخ آن‌ها را به همان شکلی که در عالم واقع رخ داده‌اند روایت می‌کند، این مسئله، مورخان را ملزم به حفظ توالی حوادث واقعی می‌کند و «معضل حوادث واقعی در زندگی انسانی این است که معمولاً فاقد یکپارچگی و اتفاق است. چندین واقعه نامرتب رخ می‌دهند و به دنبال آن وقایع دیگری اتفاق می‌افتند؛ برخی در نتیجه وقایع دیگری وقوع می‌یابند و بسیاری دیگر نه. توالی حوادث واقعی معمولاً نظیر پیرنگ فرعی ماجراست که نه محتمل و نه ضروری است» (هرست هاوس، ۱۳۸۴: ۴۵).

به‌بیان‌دیگر ماهیت رویدادهای تاریخی نظم و انسجام ندارد و تاریخ‌نویس در نقش راوی برای آن آغاز و میانه و پایانی بر می‌سازد، درحالی‌که داستان به‌خودی‌خود آغاز و میانه و پایان دارد. نکته دیگری که از دیدگاه ارسطو سبب تمایز روایت داستانی و روایت تاریخی می‌گردد به نقش تخیل در آثار هنری باز می‌گردد. با استناد به این موارد ارسطو شعر را نزدیک‌تر به فلسفه و ارزشمندتر از تاریخ دانسته است: «شعر از تاریخ فلسفی‌تر و عالی‌تر است، زیرا بیشتر به اموری می‌پردازد که کلیت و عمومیت دارند، درحالی‌که تاریخ بیشتر ذکر امور فردی را به میان می‌آورد» (ارسطو، ۱۳۳۷: ۸۴).

تعریف بازنمایی

با استناد به گفته‌های ارسطو که بازنمایی را در مفهومی وسیع‌تر از شبیه‌سازی و تقلید به کار برد^۲ می‌توانیم دو شرط اساسی برای تعریف این اصطلاح در نظر بگیریم:

(۱) بازنمایی به معنای تقلید محض واقعیت نیست و در آن دگرذیسی واقعیت صورت می‌گیرد.

۲) میان بازنمایی یک امر و خود آن امر باید رابطه معناداری وجود داشته باشد به نحوی که مخاطب از طریق بازنمایی به اصل موضوع رهنمون شود.

شرط اول

هنر تکرار واقعیت نیست، بلکه بازآفرینی آن است: «ممکن است ادبیات برای ابداع آزادانه خود از عناصر تاریخی و واقعی استفاده کند (همان گونه که ارسطو می گوید تراژدی معمولاً میل به توسل به اسامی تاریخی دارد)، اما تقلید محض هدف مشخصه آن نیست؛ و آنجا که این امر هدف باشد، دیگر ادبیات خوانده نمی شود بلکه گزارش یا متن توصیفی یا نوعی تحقیق نامیده می شود» (هوف، ۱۳۶۵: ۵۶). از این رو برخی خصوصیات واقعیت در بازنمایی آن، با گزینش و تصرف نویسنده حذف می شود و یا ممکن است از راه های مختلفی نظیر آفرینش شخصیت های تخیلی مواردی به واقعیت موجود افزوده شود و نویسنده از طریق تصرف در شکل واقعیتی را خلق و یا واقعیت اصلی را به گونه ای که خود ادراک کرده است، بازنمایی کند؛ اما برای چگونگی این دگرپرسی نمی توان قاعده ای در نظر گرفت: «هر هنری و هر سبک هنری، واقعیت را با شیوه خاص خود دگرگون می کند، پل سزان نقاش قرن نوزدهم فرانسه با شیوه ویژه خود و پییر اگوست رنوار نقاش دیگر این قرن فرانسه با اسلوب خاص خویش؛ فئودور داستایوفسکی نویسنده قرن نوزدهم روسیه با طرز عمل ویژه خویش و لئو تولستوی نویسنده دیگر این قرن روسیه با روال خاص خود. مجموعه قواعد ویژه ای که شیوه دگرگونی واقعیت را در ذهن هنرمندی خلاق ارائه دهد، قابل پیش بینی نیست. واقعیت یک پایه مشترک دارد ولی هر هنرمندی با روش یگانه و منحصر به فرد خود با آن برخورد می کند» (هاسپرز، ۱۳۷۹: ۳۵).

شرط دوم

در تعریف بازنمایی آمده است: «تجسم موضوعی از جهان خارج در یک اثر هنری به نحوی که بیننده را به آن موضوع ارجاع دهد» (پاکباز، ۱۳۹۴: ۲۲۷). بازنمایی ترکیبی است از تقلید و ابداع آزادانه. از این رو در آثار ادبی با نوعی دیگر جهان مواجه می شویم که واقعی نیست اما جنبه هایی از آن با واقعیت موجود تطابق دارد: «در هر روایت فهم پذیری، از طریق کنش و رخدادها می توانیم بگوئیم آن روایت چه چیزی را بازنمایی می کند، اگر نتوانیم چنین کنیم به این معناست که اصلاً نمی دانیم روایت، چه داستانی را باز می گوید» (کوری، ۱۳۹۵: ۲۷).

در کتاب فلسفه تحلیلی هنر، اصطلاح بازنمایی به شکل یک فرمول تعریف شده است که با بیان این مقدمات می‌توانیم درک بهتری از آن داشته باشیم: «X (تصویر، داستان و غیره) در صورتی بازنمایی Y (منظره، انسان، رخداد و غیره) است که یک آفریننده قصد کند تا X بازنمایی Y باشد و مخاطبان درک کنند که X به قصد آن که بازنمایی Y باشد، آفریده شده است» (رامین، ۱۳۹۰: ۳۳).

بازنمایی هنری رویدادهای تاریخی

مورخ رخدادهای بازنمایی می‌کند و از این رو عنوان تاریخ هم بر شماری از رویدادهای گذشته و هم بر بازگویی و بازنویسی این رویدادها اطلاق شده است (بابک احمدی، ۱۳۸۶: ۹). مهم‌ترین پژوهشگری که به بحث در باب ارتباط تاریخ و روایت داستانی پرداخته‌اند ویت بود. وی مفهوم تاریخ به مثابه روایت را برای نخستین بار در سال ۱۹۷۳ و در اثر خود با عنوان فراتاریخ مطرح کرد. او در این اثر مسئله تقابل میان تاریخ و داستان را که در آراء ارسطو مطرح شده بود، به چالش کشید: «روایت کردن رویدادهای تاریخ را نباید مترادف بازگویی حقایق مسلم قلمداد کرد. بازسازی تاریخ غالباً با هدف مشروعیت بخشیدن به منافع کسانی صورت گرفته است که قدرت اجتماعی و سیاسی را در اختیار داشته‌اند. از این رو، شیوه غالب در زبان مورداستفاده در کتاب‌های تاریخ توصیفی بوده است نه مبتنی بر استدلال و احتجاج» (پاینده، ۱۳۸۴: ۱۵۰). بر این اساس هایدن وایت تاریخ را نه از مقوله علم بلکه از جنس هنر و خلاقیت می‌داند و «با تأمل در چهار عنصر مجازی در علم بیان، یعنی استعاره، مجاز، مجاز مرسل و آیرونی (مطایبه) و چهار ژانر تراژدی، حماسه، تغزل و کمدی نتیجه می‌گیرد که مورخان فرایندهای تاریخی را در داستان‌هایی که هر کدام یکی از انواع ادبی هستند، تصویر کرده‌اند.»^۳ (سوترمایستر، ۱۳۸۷: ۴) اما از آنجا که مورخ با شواهد برجای مانده از وقایع سپری شده سروکار دارد، در نهایت نتیجه کارش (حتی با فرض تأثیر پذیرفتن از داوری‌ها و تفسیرهای شخصی) گزارش وقایعی است که حقیقتاً در گذشته روی داده‌اند: «او دنبال چیزی که زمانی وجود داشته می‌باشد و لااقل به لحاظ تنوری این امر قابل کشف است. مثلاً به درستی نمی‌دانیم که چرا ویلیام فاتح تصمیم گرفت انگلستان را تصرف کند، اما این را می‌دانیم که این کار را انجام داده و دلیلی برای آن داشته است. امکان دارد که درباره ویلیام و تصرف انگلستان بحث کنیم، ولی نمی‌توان منکر آن بود که نهصد سال پیش این اتفاق افتاد و اکنون قابل تکذیب، احیاء و بازسازی نیست» (التون، ۱۳۸۶: ۵۳).

جیمز یانگ در کتاب هنر و شناخت بازنمایی را به دو نوع معنایی و تصویری تقسیم کرده است. بازنمایی معنایی گزاره‌های صادق را در بر می‌گیرد و از دید او بازنمایی در علم، فلسفه و تاریخ از نوع معنایی است اما در ادبیات از بازنمایی تصویری بهره گرفته شده است که خود به سه نوع کلامی، توصیفی و صوری تقسیم می‌شود. تمایز میان آثار ادبی و غیرادبی را می‌توان بر اساس کاربرد این دو نوع بازنمایی تشخیص داد. گاهی ممکن است گزاره‌های حقیقی در بازنمایی‌های تصویری نقش داشته باشند اما استفاده از این گزاره‌ها تنها به قصد واقعی جلوه دادن آن اثر به کار رفته است (یانگ، ۱۳۸۸: ۸۲).

مورخ با سندیت، کشف قانونمندی‌های تاریخی و ثبت واقعیت سروکار دارد اما در آثار ادبی حتی در مواقعی که محتوای تاریخی برای مقاصد داستانی به کار گرفته شده است، با جهانی تخیلی سروکار داریم: «فرق تاریخ و ادبیات داستانی همین است. آن‌جا که مورخ، به لطف و واپس‌نگری درمی‌یابد که وقایع ارتباط معناداری با هم دارند و برای اقتناع ما به پذیرش این نتیجه‌گیری گواهی‌ها می‌آورد، رمان‌نویس به یاری تخیل وقایع را به هم مربوط می‌سازد و از گره‌گشایی بهره می‌گیرد تا ذهن خواننده را به این جانب هدایت کند که میان وقایع ربط معناداری مشاهده کند» (گراهام، ۱۳۸۵: ۲۴۷).

بازنمایی ادیبانه رویدادهای تاریخی را می‌توان به‌عنوان مرحله بعد از کار مورخ در نظر گرفت که در این صورت با یک پرسش اساسی روبرو خواهیم شد: چگونه مجموعه‌ای از رخداد‌های تاریخی به سمت هنری شدن می‌لغزند و تغییر ژانر در آن‌ها صورت می‌گیرد؟ رضا براهنی در باب روند ادبی شدن گزارش‌های تاریخی از وقایعی چون انقلاب، اجتماع، آوارگی، مقاومت مردم و ... می‌گوید: «این گزارش‌ها هیچ‌کدام، از نظر ادبی دردی را دوا نمی‌کنند، مگر این‌که، نویسندگان و شاعران، این‌ها را بگیرند و «درونی» کنند... و تبدیل شوند به یک اثر هنری مستقل از حادثه تاریخی‌ای که محتوای آن قرار گرفته است، اثر کامل بگذارد، طوری که انگار آن حادثه و واقعه فقط در آن رمان اتفاق افتاده است و نه در خود تاریخ» (براهنی، ۱۳۸۰: ۴۰).

روند داستانی شدن رخداد‌های تاریخی نکته‌ای است که پیش‌ازین تنها در بررسی رمان تاریخی به‌عنوان مهم‌ترین حلقه پیونددهنده «تاریخ و ادبیات» به آن توجه شده است. با این‌همه ادیبان ما از آغاز مواد اولیه تاریخ را برای غنی‌تر کردن ادبیات به کار گرفتند و در متون ادبی کهن نیز رخداد‌های تاریخی به سلسله‌ای از حکایات و روایات ادبی تبدیل شدند که در ادامه به آن می‌پردازیم.

حکایت تاریخی

ادبیات همواره ابزاری برای بیان رویدادهای تاریخی بوده است؛ تا حدی که می‌توان برخی وقایع و شخصیت‌های تاریخی را الهام‌بخش آفرینش آثار ادبی دانست. البته هر واقعیت یا شخصیت تاریخی نمی‌تواند الهام‌بخش اثری ادبی باشد. و این پرسش که: «یک رویداد یا شخصیت تاریخی باید از چه ویژگی‌هایی برخوردار باشد تا مورد توجه نویسندگان قرار بگیرد؟» درخور توجه است. شخصیت‌ها باید به گونه‌ای باشند که در روزگار خود و همین‌طور در متون معتبر تاریخی معاصرشان به‌عنوان نماد یک ویژگی یا شاخصه شناخته شده باشند تا نویسنده اثر ادبی نیز آن‌ها را به همان صورت و به‌عنوان نماد همان ویژگی یا شاخصه بازنمایی کند، برای نمونه: محمود غزنوی نماد قدرت، حجاج بن یوسف نماد ظلم و ابن سینا نماد علم و دانش، و البته گاه در این بازنمایی‌ها وجوه دیگری به ویژگی‌های این افراد اضافه می‌شود که اعتبار و سندیت تاریخی ندارد. در متون فارسی رویدادها و شخصیت‌های تاریخی مرتبط با دو حوزه دستگاہ خلافت اسلامی و حاکمان ایرانی در میان این وقایع الهام‌بخش سهم بیشتری داشته است. از دیگر آبخشورهای تاریخی حکایات و روایات می‌توان به این موارد اشاره کرد: شخصیت‌های قرآنی شامل پیامبران و پادشاهانی چون نمرود و فرعون، خاندان‌های ایرانی مرتبط با دستگاہ خلافت همانند برامکه، شعرا و اندیشمندان ایرانی مانند فردوسی و ابن سینا، شخصیت‌های غیر ایرانی چون اسکندر و افلاطون.

از آنجاکه در چنین بازنمایی‌هایی تأکید بر روی نتیجه اخلاقی و عرفانی مأخوذ از حکایات بوده است، به رویدادهای عبرت‌آموز تاریخی توجه بیشتری شده است و از سوی دیگر در برخی از بازنمایی‌ها، رویدادهایی که بتوان از آن‌ها برداشتی اساطیری کرده و میان اجزای آن با اجزای روایات باستانی پیوندی برقرار کرد مورد توجه نویسندگان و شاعران قرار گرفته است؛ مرگ قهرمانانه و شجاعانه برخی شخصیت‌های تاریخی از این قبیل است.^۴

یکی از شاخه‌های ادبیات داستانی در گذشته افسانه بوده است که لازم است برای روشن شدن نوع ادبی حکایات متون کهن فارسی و به‌طور خاص آثار منثور عرفانی به تعریف آن بپردازیم: «افسانه، قصه‌ای است که از زمان‌های دور درباره شخصیت‌های ملی - تاریخی و مردمی یا اولیای دین و عارفان و مقدّسان، قهرمانان ملی یا وقایعی خاص به جا مانده باشد که هرچند پایه واقعی و تاریخی دارد، با نیروی تخیل شاخ و برگ‌هایی بر آن افزوده شده است»^۵ (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۲۲). چنانکه ملاحظه می‌شود در تعریف افسانه، اختلاط «تاریخ» و «ادبیات» به‌وضوح نمایان است؛ یعنی

ماده اصلی افسانه‌ها، شخصیت‌های تاریخی هستند، با این تفاوت که زمان تقویمی مربوط به آن‌ها در روایت نیامده است و از این نظر با متون تاریخی محض متفاوت‌اند. از سوی دیگر افسانه‌ها از شگردهای ادبی؛ یعنی تخیل و روایت ادبی استفاده می‌کنند. این تعریف در رابطه با اغلب حکایات مندرج در آثار منشور عرفانی صدق می‌کند که در قالب افسانه به بیان چگونگی تحول روحی شخصیت‌های برجسته پرداخته‌اند. بخشی از این حکایات را می‌توان ذیل عنوان «حکایت تاریخی» دسته‌بندی کرد.

منظور از حکایت تاریخی آن دسته از حکایات است که بر مبنای بازنمایی یک رویداد تاریخی و یا با محوریت شخصیت‌های تاریخی پدید آمده‌اند. در چنین حکایاتی شخصیت‌ها و حوادث از تاریخ وام گرفته شده، اما به شکل دیگری عرضه شده‌اند. از این رو در این حکایات نه با تاریخ مفروض بلکه با بازنمایی ادیبانه رخداد‌های تاریخی مواجهیم و در اغلب موارد عناصر جادویی، معجزه‌وار و اسطوره‌ای ما را به یک حکایت بازنمایی شده راهنمایی می‌کند.^۶

بازنمایی تاریخ در تذکره‌الاولیاء

میان دیدگاه و اهداف تاریخ‌نگاران با نویسندگان آثار منشور عرفانی در پرداختن به برخی رویدادها و شخصیت‌های تاریخی تفاوت‌هایی وجود دارد. اسناد مربوط به یک واقعه تاریخی گاه با هم تفاوت‌های فراوان و آشکاری دارند، اما در نفس امر یعنی اتفاق افتادن آن رویداد مشترک‌اند، اما در متون عرفانی‌ای همانند تذکره‌الاولیاء گاه شاهد وقایعی هستیم که به‌عنوان یک واقعه مستند در اسناد معتبر تاریخی ثبت نشده‌اند. در این میان آنچه اهمیت دارد، جنبه تعلیمی و فایده اخلاقی حکایت است و نویسنده، برای مستند جلوه دادن سخن خود ناگزیر از اشاره به رویدادها و شخصیت‌های تاریخی بوده است: «او به اتفاقات از جنبه‌ای می‌نگرد که بتواند اتفاقات معنوی و عرفانی را از لابه‌لای آن‌ها بیابد. این بدان معنا نیست که او واقعیت را نمی‌بیند یا آنکه تحریفش می‌کند. مسئله این است که او اولاً - و در اصل - راوی یک اتفاق معنوی است، - نه اتفاقی تاریخی - اما این اتفاق معنوی ناگزیر در ظرفی از حقایق تاریخی بروز و ظهور می‌کند (چاوشی، ۱۳۸۷: ۸۷). آنچه در این پژوهش با عنوان حکایت تاریخی معرفی شد، به پاره‌ای از حکایات تذکره‌الاولیاء عطار اطلاق می‌شود که از منظر بازنمایی تاریخ در دو دسته طبقه‌بندی می‌شوند.

۱. بازنمایی رویدادهای تاریخی

برخی حکایات تذکره‌الاولیاء اشاره به رویدادهایی مستند دارند که روایت‌هایی تاریخی نیز از آن‌ها در دست است، اما در اغلب موارد، عطار در اصل ماجرا تغییراتی داده و یا جزئیاتی به آن افزوده است. از جمله این موارد می‌توان به حکایت نقل شده در ذکر اویس قرنی اشاره کرد. اویس شتربانی از اهالی یمن و از طایفه قرن بوده است که زندگی او از جهت ایمان آوردن به پیامبر (ص) در عین نادیدن آن حضرت از دیرباز مورد توجه قرار داشته است. شرح ملاقات و گفتگوی اویس با حضرت علی (ع) و یکی از صحابه (یا خلیفه دوم) در متون دیگر نیز با اختلافاتی نقل شده است: «عطار در قسمت ذکر اویس قرنی، اغلب از منابع عربی بدون هیچ گونه دخل و تصرفی استفاده نموده؛ اما به این منابع اشاره نکرده است. همچنین وجود برخی از این حکایات در منابع فارسی پیش از تذکره‌الاولیاء مثل کشف‌المحجوب هجویری ثابت می‌کند که این حکایات در ادب فارسی مشهور بوده‌اند و احتمال اقتباس عطار از متون فارسی منتفی نیست. با این حال در تذکره‌الاولیاء حکایات و روایاتی درباره اویس نقل شده که برخی از آن‌ها در منابع عربی و فارسی دیده نمی‌شوند. می‌توان احتمال داد که وی از شنیده‌های خود به عنوان منبعی برای نقل این روایات استفاده کرده است» (سبزیان‌پور و کلانتر، ۱۳۹۳: ۷۰). پرداخت هجویری به ماجرای ملاقات اویس قرنی با خلیفه دوم از حدود گزارش یک واقعه تاریخی فراتر نرفته است؛ مطابق روایت او، عمر و امیرالمؤمنین علی (ع) بعد از وفات پیامبر (ص) با پرس و جو از اهالی نجد به جستجوی اویس می‌پردازند. سرانجام: «وی را یافتند در نماز استاده. بنشستند تا فارغ شد و بر ایشان سلام گفت و نشان پهلو و کف دست بدیشان نمود تا ایشان را معلوم شد. از وی دعا خواستند و سلام پیغمبر - علیه‌السلام - بدو برسانیدند و به دعای اَمّت وصیت کردند، و زمانی پیش وی بی‌بودند. تا گفت: «رنجه گشتید. اکنون باز گردید که قیامت نزدیک است. آنگاه ما را دیدار بود که مر آن را باز گشتن نبود؛ که من اکنون به ساختن برگ راه قیامت مشغولم.» (هجویری، ۱۳۸۶: ۱۲۶)

در حکایت منحصر به فرد عطار از داستان زندگی اویس اشاره به فرشته نگهبانی که شتران او را می‌چرانید و همین‌طور آواز دادن هاتف این روایت را از حالت مستند تاریخی بیرون آورده و آن را به قصه‌های عامیانه نزدیک کرده است. از سوی دیگر عطار، از نقل و بازنمایی این رویداد تاریخی برای بسط اندیشه‌های عارفانه خود سود برده است؛ عصر اویس و عمر بن خطاب عصر تشریح و دینداری است، اما آموزه‌های پرسش و پاسخ میان این دو در حکایت عطار، بیشتر با تصوف و عرفان در معنی اخص آن که در زمان‌های متأخرتر پدید آمده است مناسبت دارد تا آموزه‌های دینی آن

روزگار؛ به عبارت دیگر محتوای گفتگوی میان شخصیت‌ها، تناسبی با تاریخ حقیقی این رویداد (دوران بعثت و پس از آن) ندارد و بیانگر گرایش‌های عرفانی عطار است:

«فاروق گفت: «یا اُوَیْس! مرا دعا کن.» گفت: «در ایمان میل نبود. دعا کرده آمد. هر روز در تشهد می‌گویم: «اللَّهُمَّ اغْفِرْ لِي وَلِوَالِدَيَّ لِلْمُؤْمِنِينَ وَ الْمُؤْمِنَاتِ. اگر شما ایمان به سلامت به گور برید خود شما را دعا در یابد، و اگر نه، من ضایع نکم.» پس فاروق گفت: «مرا وصیتی کن.» گفت: «یا عُمَرَا! خدای را شناسی؟» گفت: «شناسم.» گفت: «اگر به جز از خدای هیچ کس را شناسی تو را به.» گفت: «زندی، زیادت کن.» گفت: «یا عُمَرَا! خداوند تو را می‌داند؟» گفت: «می‌داند.» گفت: «اگر به جز از خدای، تو را هیچ کس نداند تو را به.» پس فاروق گفت: «باش تا چیزی بیاورم.» اُوَیْس، رضی‌الله‌عنه، دست در جیب کرد؛ دو درم بر آورد. گفت: «من این را از شتربانی حاصل کرده‌ام، اگر تو ضمان می‌کنی که چندان بزیم که این بخورم، آنگاه دیگر بستانم.» زمانی بودند. گفت: «رنجه شدید، اکنون باز گردید که قیامت نزدیک است. آنگاه آنجا ما را دیداری بود که بازگشتن نبود که من اکنون به ساختن زادِ آخرتم» (عطار، ۱۳۹۸: ۲۲). ذکر بر دار کردن حلاج نمونه دیگری از این حکایات است.

۲. بازنمایی شخصیت‌های تاریخی

برخی دیگر از حکایات تذکره‌الاولیاء به دلیل اشاره به شخصیت‌های تاریخی مستند و غیرساختگی و مطابق با واقع (واقیعت مفروض تاریخی) به نظر می‌رسد اما در حقیقت در این حکایات رویدادهای کاملاً تخیلی و ساخته‌وپر داخته ذهن نویسنده، به شخصیت‌های حقیقی تاریخی نسبت داده شده است. برای مثال در سرگذشت شافعی آمده است:

«نقل است که از روم، هر سال گزیت به هارون‌الرشید فرستادندی. یک سال نفرستادند. گفتند: «ما را علمانند و مسلمانان را علما. جماعتی آمدند تا مناظره کنند. اگر علمای شما بهترند مال گزیت می‌فرستیم و اگر علمای ما بهترند مال طلب می‌کنیم. چهارصد کس از رهبانیه و قسّیسین بیامدند. هارون با شافعی گفت: «ای امام دین! جماعتی آمدند از علمای رومیان. کجا نشینند تا مناظره کنید؟» گفت: «به لبِ دجله.» آنجا اتفاق کردند. یک روز اهل بغداد اتفاق کردند و حاضر شدند. شافعی می‌آمد، گلیمی بر دوش افکنده به کنار دجله رسید. آن گلیم بر روی آب افکند و در آب رفت که کفِ نعلین او تر نشد و بر روی آب بنشست که آب با وی

هیچ گزند نکرد و گفت: «تختِ مناظره امروز این است. هر که با ما مناظره خواهد کردن اینجا بیاید آمد.» چهارصد قسّیس به یکبار زَنار بریدند. خبر به ملک روم بردند که «همه مسلمان شدند.» گفت: «الحمد لله که ما او را اینجا نخواستیم، که اگر او اینجا آمدی در همه روم زَناری نمادی» (همان: ۲۴۹).

صرف نظر از جنبه خارق‌العاده بودن این حکایت؛ یعنی سجاده بر آب افکندن، اصلاً آمدن راهبان از روم و تشکیل چنین مناظره‌ای در متون تاریخی زمان هارون ثبت نشده است و در توضیح آن گفته شده: «معلوم نیست این کدام خلیفه است. در تاریخ امویان و عباسیان چنین اتفاقی رخ نداده است.» (استعلامی، ۱۳۸۹: ۷۷۴) لذا تا زمانی که به سندی تاریخی در باب اصل رخداد دست نیافته‌ایم باید آن را حکایتی ادبی بدانیم که مایه اولیه خود را از شخصیت‌های معین گرفته و به منظور بیان جایگاه رفیع عرفانی شافعی بر ساخته شده است. در چنین حکایاتی شخصیت‌های تاریخی به شخصیت‌های ادبی تبدیل شده‌اند و در اغلب موارد هیچ مناسبتی میان آن‌ها با نمونه تاریخی‌شان وجود ندارد.

در حکایت دیگری از تذکره می‌خوانیم که بوعلی سینا با شنیدن آوازه خرقانی، رهسپار خرقان می‌شود و هنگامی به وثاق او می‌رسد که خرقانی برای جمع‌آوری همیزم به صحرا رفته است. ابن سینا از همسر خرقانی سراغ او را می‌گیرد و زن در پاسخ می‌گوید: با آن زندیق کذاب چه کاری داری؟ و به ناسزاگویی او می‌پردازد. بوعلی سینا به صحرا می‌رود و خرقانی را می‌بیند که خرواری همیزم بر پشت شیر نهاده و بوعلی با مشاهده این واقعه منقلب می‌شود و می‌پرسد: «شیخا این چه حالت است؟» خرقانی پاسخ می‌دهد: «آری تا بار چنان گرگی نکشی - یعنی زن - این چنین شیری بار تو نکشد» (عطّار، ۱۳۹۸: ۷۲۴). در سرگذشت خودنوشت ابن سینا به چنین ملاقاتی اشاره نشده است^۷ و در این حکایت اشاره به حضور و تغییر حال او در اثر مشاهده شیری که بار همیزم بر پشت دارد، تنها به عنوان شاهدی معتبر برای کرامت خرقانی و باورپذیر کردن آن و به‌طور ضمنی برتری دادن مقام عرفانی خرقانی بر مقام علمی و فلسفی ابن سینا بوده است.

حکایات دیگر تذکره‌الاولیاء با محوریت خلفای بنی‌امیه و بنی‌عباس (حجاج بن یوسف، منصور خلیفه، متوکل عباسی، هارون الرشید و ...) از این نوع است.

تحلیل سرگذشت حلاج بر مبنای بازنمایی یک رویداد تاریخی

سرگذشت تراژیک حلاج نمونه یک رخداد تاریخی است که روایات گوناگون تاریخی و غیرتاریخی از آن موجود است اما چهره حلاج در این روایات یکدست نیست: «حلاج که قرن‌هاست از اقلیم تاریخ به اقلیم اسطوره کوچ کرده است و آنجا نیز به صورت یک موجود افسانه‌ای، و یک موجود هزارچهره درآمده است که درعین حال همه چیز هست جز یک موجود واقعی: صوفی، متکلم، تفسیرگر، عارف، فیلسوف، ملحد، زندیق، آشوبگر، مدعی و دعوتگر نهضت‌های ضد نظم و نظام چهره‌های گونه‌گون اوست» (زرین کوب، ۱۳۷۷: ۲۴۳). با وجود روایت‌های تاریخی سرگذشت حلاج، می‌توانیم بر مبنای آن‌ها روند داستانی شدن یک رخداد تاریخی را بررسی کنیم.

۱. روایت تاریخی سرگذشت حلاج

در منابع تاریخی^۸ گزارش کشته و سوزانده شدن حلاج در ضمن وقایع سال ۳۰۹ هجری آمده است. خلاصه این ماجرا در متون تاریخی چنین است: به حامد بن عباس وزیر در باب کارهای حلاج خبر رسید که او با ادعای زنده کردن مردگان و در خدمت داشتن جنیان و ... به فریب دادن دیگران از جمله لشکریان و دستیاران نصر حاجب مشغول است. حامد بن عباس جمعی از طرفداران حلاج را دستگیر کرد و آن‌ها اعتراف کردند که مردم را به او دعوت می‌کنند و او خدایی است که مرده زنده می‌کند. از حلاج توضیح خواستند، انکار کرد و آن‌ها را دروغزن خواند. حامد بن عباس دو قاضی با نام‌های ابوعمر و ابوجعفر بن بهلول و جمعی از بزرگان فقها و شهود را به حضور خواند و از آنان درباره حلاج فتوی خواست، اما آن‌ها صدور فتوی را منوط به اقرار حلاج دانستند. اولین کسی که بر علیه حلاج شهادت داد مردی از بصره بود که مدعی شد در آغاز از طرفداران حلاج بوده و بعدها به فریب کاری او پی برده است. در این زمان، حلاج در سرای سلطان و نزد نصر حاجب به سر می‌برد و همگان اجازه ملاقات با او را داشتند. مقتدر، حلاج را به نزد علی بن عیسی فرستاد تا با او گفتگو و از او بازجویی کند. حلاج او را تهدید کرد، علی بن عیسی ترسید و از این بازجویی استعفا کرد، از این رو حلاج را به نزد حامد بن عباس بردند. در این بین، دختر یکی از دوستان حلاج که مدتی در سرای سلطان نزد او اقامت داشت، مشاهدات خود را در این دوره، در حضور حامد بن عباس بیان کرد. بعد از این گفتگو، حامد به جستجوی یاران حلاج پرداخت و جاسوس‌هایی را بر آن‌ها گماشت و جمعی را دستگیر کرد و به تفتیش کردن خانه‌هایشان پرداخت تا آنکه نوشته‌ای از حلاج درباره حج یافت، که در آن آمده بود: «شخص اگر قصد حج کند و میسرش نباشد، ساختمان چهارگوش از سرای خود جدا سازد که از پلیدی‌ها چیزی به آن نرسد، و کسی در آن آمدو شد نکند، و چون

ایام حج در رسید، دور آن طواف کند و از مناسک حج آنچه که در مکه باید به جای آورده شود به جای آرد. آنگاه سی یتیم را جمع کند و برای آنان هر آنچه در امکان اوست، بهترین خوردنی‌ها را فراهم آورد. آنان را در همان سرای گرد آورد و اطعام کند و به تن خویش خدمت آنان کند. دستانشان را بشوید و بر هر یک جامه‌ای بپوشاند و به هر یک هفت درهم یا سه درهم بدهد... و این برای او جایگزین حج خواهد بود» (مسکویه رازی، ۱۳۶۶: ۱۰۰). حلاج مدعی شد این نوشته را از کتاب اخلاص حسن بصری نقل کرده است اما ابو عمر قاضی سخن او را نپذیرفت و گفت: «دروغ می‌گویی» ای که خونت حلال است». ما کتاب اخلاص حسن بصری را در مکه استماع کردیم چیزی از آنچه تو گفتی در آن نیست (همان: ۱۰۰). به محض شنیدن این سخن، حامد بن عباس از ابو عمر نوشته‌ای مبنی بر مهدورالدم بودن حلاج درخواست کرد و در آن اصرار ورزید تا اینکه این نوشته فراهم آمد و به تأیید حاضران در مجلس رسید و سرانجام صبح روز سه‌شنبه شش روز به پایان ذی‌قعدة مانده، حلاج به دار آویخته شد.

۲. بازنمایی ادیبانه سرگذشت حلاج

۲-۱. در آمیختن واقعیت و تخیل

در روایت عطار از این ماجرا، عنصر تخیل بر اسناد و واقعیت تاریخی غلبه دارد. در تذکره‌الاولیاء به فتوای جنید بغدادی مبنی بر مهدورالدم بودن حلاج اشاره شده است در حالی که جنید، پیش از اعدام حلاج در گذشته بود و از معتصم با عنوان خلیفه هم‌عهد با حلاج نام برده شده در حالی که آن خلیفه المقتدر بالله بوده است. این اشتباهات تاریخی را نمی‌توان ناشی از فاصله زمانی میان اعدام حلاج تا روایت عطار دانست چرا که فی‌المثل میرخواند در قرن دهم در اثر خود روضه‌الصفاء نیز به آن اشاره کرده است: «و آنچه از بعضی نسخ مذکور است که شیخ جنید (ره) فتوی داد که حلاج به‌حسب ظاهر کشتنی است خلاف واقع است؛ زیرا که خدمت خواجه محمد پارسا طیب‌الله و مرقد و سایر علمای اخبار در مصنفات خویش آورده‌اند که پیش از قتل حسین بن منصور به نوزده سال شیخ ابوالقاسم جنید بغدادی به رحمت ایزدی پیوسته بود.» (میرخواند، ۱۳۸۰: ۲۶۹۹) بر این اساس می‌توان نتیجه گرفت که عطار در نقل این رویداد، اعتنایی به منابع تاریخی نداشته است و تکیه او بر روایات شفاهی بوده است. روایاتی ساخته‌وپرداخته پیروان حلاج که بلافاصله پس از مرگش رایج و در هر دوره، چیزی بر آن افزوده شد تا این که به عطار رسید. این نکته را می‌توان از گزارش ابن

زنحی قاضی دادگاه حلاج درباره رویدادهای پس از مرگ او دریافت: «شاگردانش کم معتقد شدند که حلاج پس از چهل روز باز خواهد گشت. چون سالی فرا رسید که طغیان دجله شدید بود. شاگردانش مدعی شدند که به خاطر قتل او بوده است، زیرا خاکسترهایش را آب دجله در هم آمیخته است. و یکی از شاگردانش ادعا می کرد که کسی را که شکنجه کرده اند یکی از دشمنان حلاج بوده، که تغییر صورت داده و شبیه او شده است. برخی از آنان ادعا کردند که او را، فردای همان روز آخرین شکنجه اش دیده اند که بر الاغی سوار بود و از راه نهروان می گذشته است، و وقتی با شور و شوق با او روبرو شده اند، بدانان گفته بود: «مگر شما هم مانند این گوساله ها هستید که تصور می کنید مرا تازیانه زده اند، و کشته اند؟» و یکی از آنان بر آن بود که استری مسخ شده و به صورت او درآمده است» (میرآخوری، ۱۳۸۶: ۵۳).

در روایت عطار می خوانیم: «حسین خادم را گفته بود که «چون خاکستر ما را به دجله اندازند بغداد را آفت بود از آن که آب جوش برآرد. بیم بود که بغداد را فرو برد. چون آن پدید آید خرقة ما را پیش آب باز بر، و اگر نه دمار از بغداد برآرد.» خادم دید که آب جوش برآورد. خرقة شیخ را بیاورد و پیش آب بداشت. آب ساکن شد و آن خاکستر خاموش گشت. تا آن خاکستر را برگرفتند و دفن کردند و کس را از اهل طریقت این فتوح بر نیامده است» (عطار، ۱۳۹۸: ۶۴۶).

اگر به مجموعه روایت هایی که درباره حلاج در حافظه تاریخی ایرانیان - و در کل جهان اسلام - شکل گرفته است توجه کنیم، درمی یابیم که چگونه یک رخداد سیاسی - مذهبی تبدیل به بستری برای آفرینش و ظهور اسطوره ها، افسانه ها، حکایات ادبی و خرافه ها شده است. به عبارت دیگر حکایات مذکور بیانگر آن است که ضمیر ناخود آگاه جمعی جامعه اسلامی، پس از مرگ تراژیک حلاج، اشتیاقات و آرزوهای سرکوب شده خود را در قالب همین روایت ها متجلی کرده است. علاوه بر تکیه راوی بر روایات شفاهی، تبیین گفتمان های عرفانی را نیز می توان دلیل دیگری برای درآمیختن استناد و تخیل در چنین حکایاتی دانست. برای نمونه، جنید بغدادی در مشرب عرفانی عطار با عنوان نماینده گفتمان صحو شناخته می شود و در نهایت نیز فتوای نماینده این جریان فکری منجر به قتل حلاج - یعنی نماینده گفتمان سکر - شده است.

۲-۲. ادبی سازی یک رخداد تاریخی

همان طور که در بخش نخست نوشتار حاضر گفته شد برخی خصوصیات واقعیت در بازنمایی آن، با گزینش نویسنده حذف می شود. برای نمونه، در روایت تاریخی سرگذشت حلاج نویسنده به

اشخاص دخیل در ماجرای محاکمه و بازداشت و در نهایت مرگ حلاج با ذکر نام اشاره می‌کند. روایت او آغاز و پایان دارد و توالی رویدادها در آن رعایت شده است و ماجرا در بستر زمانی و مکانی معینی روی داده است، اما روایت عطار از این ماجرا فاقد چنین مؤلفه‌هایی است. همین‌طور ممکن است نویسنده از طریق تصرف در شکل مواردی را به واقعیت موجود بیفزاید و آن را به گونه‌ای که خود ادراک کرده است، بازنمایی کند. این نکته‌ای است که در بازنمایی ادیبانه سرگذشت حلاج دیده می‌شود. بر مبنای روایت تاریخی، حلاج یک مجرم شرعی است از این‌رو آنچه در این روایات برجسته شده است، شهادت شهود، ادله فقها و روند محاکمه اوست تا مهدورالدم شدن و به دار آویختن او از نظر فقهی بلاشکال به نظر برسد. در این روایات به دار آویخته شدن، پایان ماجرای حلاج است و در مقایسه با توصیف دیگر جنبه‌های زندگی او در متون تاریخی، کوتاه و عادی بیان شده است.

اما در تذکره‌الاولیاء حلاج به شکل یک اسطوره، قدیس و شهید بازاحیاء می‌شود، به همین دلیل در روایت عطار، مرگ حلاج برجسته و به شکلی شاعرانه و حماسی بازنمایی شده است؛ البته به نظر می‌رسد در همان روایت خام یا واقع‌نمایانه دنباله تاریخ طبری، در باب نوع برخورد، رفتار و عکس‌العمل‌های حلاج، نشانه‌هایی وجود دارد که راویانی مانند عطار، این نشانه‌ها را دریافته و با برجسته کردن آن‌ها، صورتی ادبی - اسطوره‌ای به ماجرای قتل او داده‌اند.

روایت تاریخی: «چون صبحگاه سه‌شنبه شد شش روز مانده از ذی‌قعدة، حلاج را به عرصه جایگاه بردند، جمعی انبوه از عامه فراهم آمدند که به شمار نبودند» (قرطبی، ۱۳۹۰: ۶۸۷۷).

بازنمایی ادبی: «پس او را بردند تا برآویزند. صد هزار خلق گرد آمده بود و او چشم گرد برمی‌آورد و می‌گفت: «حق حق حق، انا الحق.» ... «در راه که می‌رفت می‌خرامید دست‌افشان، عیاروار، با سیزده بند گران. گفتند: «این خرامیدن تو چراست؟» گفت: «زیرا که به نحرگاه می‌شوم.» و نعره می‌زد و می‌گفت: ... حریف من منسوب نیست به حیف. بیار شرابی، چنان که مهمان مهمان را دهد. چون دوری چند گردد شمشیر و نطع خواه، که سزای کسی که با ازدها در تموز خمر کهنه خورد این بود.» چون به زیر دارش بردند به باب‌الطاق بوسه برداد آنگاه پای بر نردبان نهاد. گفتند: «حال چیست؟» گفت: «معراج مردان، دار است.» پس میزری بر میان داشت و طیلسانی برافکنده بود. دو دست برداشت و روی به قبله مناجات کرد و گفت: «آنچه او داند بس!» پس بر سر دار شد» (عطار، ۱۳۹۸، ۶۴۳).

عطار روایت را در جهت اثبات نظریه اناالحق پیش برده و با کاربرد تعبیری چون دست‌افشان و عیاروار، مرگی قهرمانانه و شادکامانه برای او به تصویر کشیده است. گفته‌های حلاج نیز در بازنمایی ادبی این رخداد اهمیت دارد زیرا عطار، شعارهای بزرگ عرفانی را از زبان او نقل کرده است: «معراج مردان، دار است.» به عبارتی او در ذهن خود جملاتی از این جنس داشته است و بهترین محمل برای بیان آن‌ها جز حکایت حلاج نبوده است. از این رو بازنمایی ادبی فرصتی است هم برای بیان مطالب عرفانی و هم شاعرانگی‌ها.

روایت تاریخی: «به جلاّد دستور داد که هزار تازیانه به او بزند که زده شد اما آخ نگفت و بخشش نخواست. گوید: وقتی به سیصد تازیانه رسید به محمد بن عبدالصمد گفت: «مرا به نزد خویش بخوان که برای تو اندرزی دارم که به نزد خلیفه همانند فتح قسطنطنیه است.» گفت: «به من گفته‌اند که چنین می‌گویی و بیشتر از این، اما برای برگرفتن تازیانه از تو راهی نیست.» حلاج خاموش ماند تا هزار تازیانه بدو زدند، پس از آن دستش بریده شد، سپس پایش، پس از آن گردنش زده شد و پیکرش سوخته شد، سپس سر او را به خراسان بردند» (قرطبی، ۱۳۹۰: ۶۸۷۷).

بازنمایی ادبی: «پس بر نردبان دار دستش بریدند. خنده‌ای بزد. گفتند: «این خنده از چیست؟» گفت: «دست ارادت است که باز کردن آسان است. مرد آن است که دست صفات - که کلاه تهمت از تارک عرش درمی‌کشد - قطع کند.» پایهاش بریدند. تبسمی کرد و گفت: «بدین پای سفر خاک می‌کرده‌ام. قدمی دیگر دارم که هم‌اکنون سفر هر دو عالم بکنم. اگر توانید آن قدم را برید.» پس دو دست خون‌آلوده بریده بر روی درمالید، تا رویش خون‌آلود شد. گفتند: «این چرا می‌کنی؟» گفت: «بسی خون از من برفت. دانم که رویم زرد شده باشد. شما پندارید که زردی روی من از ترسیدن است. خون به روی در می‌مالم تا در چشم شما سرخ روی نمایم، که گلگونه مردان خون ایشان است.» گفتند: «اگر روی را به خون سرخ کردی ساعد باری به خون چرا می‌آلایی؟» گفت: «وضو می‌سازم.» گفتند: «چه وضو؟» گفت: «رکعتان فی العشق لا یصح وضوء، هما اَلَا بالدّم: در عشق دو رکعت است که وضوی آن درست نیست اَلَا به خون.» پس چشم‌هاش برکشیدند. قیامتی از خلق برخاست. بعضی می‌گریستند و بعضی سنگ می‌انداختند. پس خواستند که زفانش ببرند. گفت: «چندانی صبر کنید که سخنی بگویم.» روی سوی آسمان کرد و گفت: «بدین رنج که از برای تو برمی‌دارند محرومشان مگردان و از این دولتشان بی‌نصیب مکن و الحمد لله که اگر دست و پای من بریدند در راه تو بریدند و اگر سر از تن باز می‌کنند در مشاهده جلال تو می‌کنند.» پس گوش و بینی

وی بریدند. و مردمان سنگ روان کردند. عجزه‌ای با رکوه در دست می‌آمد. چون حسین را بدید گفت: «دهید و محکم زنید تا این جَلَجَلِ زَنِ رَعْنَا را با سخن خدای چه کار؟» ... پس زفانش بریدند. نماز شام بود که سرش بریدند. در میان سر بریدن تبسمی کرد و جان بداد. ایشان در خروش بماندند و حسین گوی قضا به پایان میدان رضا انداخت. و از یک‌یک اندام او آواز «انا الحق» می‌آمد. پس پاره‌پاره کردندش که از گردنی بیش نماند. همچنان از آن گردن آواز «انا الحق» می‌آمد (عطار، ۱۳۹۸: ۶۴۵).

مداخله‌ی راوی عارف‌مسلک در تاریخ و افزودن جملاتی چون «خنده‌ای بزد.» و «دو دست خون‌آلوده بریده بر روی درمالید، تا رویش خون‌آلود شد.» «تبسمی کرد و جان بداد»، به‌منظور نمایان کردن اعمال قهرمانی حلاج در هنگام مرگ صورت گرفته است و به نوعی راوی می‌خواهد ترس را از قهرمان خود دور کند. کاربرد جملاتی چون «چشم‌هاش برکشیدند. قیامتی از خلق برخاست.» روایت را به سمت تراژیک شدن و دراماتیزه شدن سوق داده است. در این بخش نیز اندیشه‌های عارفانه و دنیاگریزانه عطار در قالب گفتگوهای حلاج نقل شده است: «مرد آن است که دست صفات - که کلاه تهمت از تارک عرش درمی‌کشد - قطع کند. گلگونه مردان خون ایشان است، رِکَعَتَانِ فِی الْعَشَقِ، لَا یَصِحُّ وَضُوءٌ، هَمَا أَلَا بِالْدَمِّ». درخواست حلاج از عبدالصمد که در روایت تاریخی بی‌پاسخ مانده است نیز در بازنمایی ادبی و عرفانی ماجرا، تبدیل به داعی در حق جماعت عامه شده است.

روند ادبی‌سازی رخداد تاریخی سرگذشت حلاج در الگوی زیر خلاصه می‌شود:

روایات شفاهی در باب طغیان دجله پس از مرگ حلاج	۱- ۱ تکیه عطار بر روایات شفاهی	۱. دلایل دگردیسی واقعیت در بازنمایی
برتری دادن گفتمان سکر بر گفتمان صحو با نشان دادن تقابل میان جنید بغدادی و حلاج، اثبات نظریه اناالحق و ...	۱- ۲ تبیین گفتمان‌های عرفانی	ادبی - عرفانی سرگذشت حلاج

<p>حذف جنبه‌های تاریخی سرگذشت حلاج شامل شهادت شهود بر علیه او، ادله فقها و روند محاکمه و اشخاص دخیل در این رویدادها</p>	<p>۲- ۱ کاستن از روایت تاریخی</p>	<p>۲. شیوه‌های دگردیسی واقعیت در بازنمایی ادبی - عرفانی سرگذشت حلاج</p>
<p>توصیف دقیق، جزئی‌نگر، شاعرانه و حماسی مرگ حلاج</p>	<p>۲- ۲ افزودن به روایت تاریخی</p>	

نتیجه‌گیری

در این نوشتار نخست به تاریخچه مبحث بازنمایی و جایگاه آن در مطالعات ادبی پرداختیم. در ادامه با استناد به گفته‌های ارسطو محدوده و چهارچوبی برای اصطلاح بازنمایی در نظر گرفتیم؛ بازنمایی به معنای تقلید محض واقعیت نیست و در آن دگردیسی واقعیت صورت می‌گیرد، میان بازنمایی یک امر و خود آن امر باید رابطه معناداری وجود داشته باشد. بر این اساس منظور خود را از بازنمایی هنری رویدادهای تاریخی شرح دادیم و این فرایند را به‌عنوان مرحله بعد از کار مورخ در نظر گرفتیم و با توجه به آن، تعریفی از حکایات تاریخی ارائه دادیم؛ حکایاتی که بر مبنای بازنمایی یک رویداد تاریخی و یا با محوریت شخصیت‌های تاریخی پدید آمده‌اند اما شخصیت‌ها و حوادث تاریخی را به شکل دیگری عرضه کرده‌اند. با ذکر این مقدمات به طبقه‌بندی حکایات تاریخی تذکره‌الاولیاء از منظر بازنمایی گزاره‌های تاریخی پرداختیم. در پایان بر اساس مبانی نظری مطرح شده در نیمه نخست نوشتار، تحلیلی از ذکر حسین بن منصور حلاج به‌عنوان نمونه‌ای موفق از بازنمایی ادیبانه یک رویداد تاریخی ارائه شد و با مقایسه میان روایت‌های تاریخی و ادبی سرگذشت او این نتیجه حاصل شد که رخداد تاریخی مفروض در مسیر تغییرات خود تحت تأثیر ذهن خیال‌پرداز و اسطوره‌ساز راویان قرار گرفته و هر اندازه عجیب آن رخداد یا شخصیت تاریخی بیشتر بوده، در بازنمایی آن بیشتر به اسطوره‌سازی روی آورده‌اند. برای نمونه در ادبیات عرفانی ما و در تذکره‌الاولیاء عطار، دیگر نفس ارجاع به رخداد تاریخی قتل حلاج مدنظر نیست. حلاج در گفتمان عرفانی قلندرانه

تبدیل به یک امر ادبی - عرفانی - تاریخی شده است و بازنمایی عطار از سرگذشت او یک اثر هنری مستقل از آن حادثه تاریخی است. از سوی دیگر عطار از طریق درگیری با این رویداد تاریخی، در پی روایت قتل حلاج نیست بلکه انگیزه او ایجاد نظام معرفتی خود است و روایت حلاج بهانه‌ای است برای ساختن چنین نظامی، ولی نظامی مستدل همراه با شاهدی از یک قهرمان عرفانی. از این رو می‌توان نتیجه گرفت که تاریخ به باروری جریان‌های عرفانی کمک کرده است، به این ترتیب که یک رخداد تاریخی به سلسله‌ای از حکایات و روایت‌های ادبی تبدیل شده که هرچند از منظر علم تاریخ به واقعیت لطمه زده است اما از لحاظ پویایی و زنده ماندن این حکایات و تأثیر بر مخاطب، ماندگارتر از گزارش صرف تاریخی است و در برخی موارد گفتمان‌ساز است و تولید مکتب کرده است.

پی‌نوشت

۱. دیانا مارسلا پاتینو روخاس در مقاله‌ای با عنوان «اثر ادبی و واقعیت» ماهیت رابطه اثر ادبی و واقعیت را از طریق واکاوی دیدگاه‌های مختلف نظری فیلسوفان، نویسندگان و نظریه‌پردازان ادبیات بررسی کرده است. رک: منابع
۲. پتر کیوی در مقاله‌ای با عنوان «خواندن و بازنمایی» بازنما بودن ادبیات و رمان را رد کرده است و بر این باور است که ادبیات تقلیدی مورد نظر افلاطون، از نوع نمایشی و اجرایی بوده است اما رمان خواندنی است پس نمی‌تواند بازنما باشد. رک: کیوی، پتر. فلسفه‌های هنر. ترجمه: محمدعلی حمید رفیعی. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی. (صفحات ۶۵ تا ۹۲) باید توجه داشت که اصطلاح بازنمایی مفهومی وسیع‌تر از تقلید محض دارد و بنابراین می‌تواند هنرهای خواندنی را هم در بر بگیرد.
۳. ژرار ژنت و رولان بارت نیز در نظریات خود مسئله شباهت میان روایت تاریخی و روایت داستانی را مطرح کرده‌اند. رک: ژنت، ژرار. حکایت قصوی و حکایت واقعی. ترجمه انوشیروان گنجی‌پور. مجله زیباشناخت. شماره ۱۲ (۱۳۸۴). ص ۷۵ - ۹۵ و بارت، رولان. گفتار تاریخی. ترجمه فضل‌الله پاکزاد. مجله ارغنون. شماره ۴ (زمستان ۱۳۷۳). ص ۸۳ - ۹۶

۴. برای مثال در مقاله‌ای با عنوان «بررسی شهادت قاسم بن حسن (ع) در منابع تاریخی و متون تعزیه» به شباهت میان داستان حضرت قاسم (ع) با اساطیر اشاره شده است. رک: مجله مطالعات تاریخ اسلام، تابستان ۸۹، شماره ۵، صص ۱۲۹-۱۵۸
۵. افسانه در این تعریف معادل (legend) است که به گفته مارتین گری در فرهنگ اصطلاحات ادبی درباره شخصیت‌های تاریخی و نیمه تاریخی است؛ و متفاوت است با دیگر انواع آن شامل قصه حیوانات (fable) و افسانه پریان (marchen) که پایه تاریخی ندارند. رک: گری، مارتین. (۱۳۸۲). فرهنگ اصطلاحات ادبی در زبان انگلیسی. ترجمه منصوره شریف‌زاده. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. ص ۱۸۰
۶. در تعریف رمان تاریخی بر پایبندی رمان‌نویس به واقعیت تاریخی تأکید شده است. رک: پارسانسب، محمد. (۱۳۹۰). نظریه و نقد رمان تاریخی فارسی. تهران: نشر چشمه. صفحات ۴۱ تا ۴۶، این نکته را می‌توان به‌عنوان وجه تمایز رمان تاریخی و حکایت تاریخی در نظر گرفت.
۷. رک: ابن‌سینا، جوزجانی. (۱۳۳۱). سرگذشت ابن‌سینا. ترجمه سعید نفیسی. تهران: انجمن دوست‌داران کتاب.
۸. روایت عریب بن سعد قرطبی (معاصر حلاج) در کتاب دنباله تاریخ طبری و روایت ابن مسکویه در کتاب تجارب‌الامم (که تفاوت چندانی با گفته‌های قرطبی ندارد جز آنکه برخلاف او از نقل افسانه‌ها و روایات عجیب موجود درباره حلاج صرف نظر کرده است). از جمله این روایات است. دکتر مصطفی کامل‌الشیبی در مقاله‌ای با عنوان «حلاج از نگاهی دیگر» به زندگی و آثار حلاج بر اساس منابع تاریخی و با ذکر دقیق این منابع پرداخته‌اند. رک: نامه انجمن، پاییز ۸۱، شماره ۷، صص ۲۱-۴۷

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۸۶). رساله تاریخ (جستاری در هرمنوتیک تاریخ). تهران: نشر مرکز.
- ارسطو. (۱۳۳۷). هنر شاعری. ترجمه فتح‌الله مجتبایی. تهران: بنگاه نشر اندیشه.
- افلاطون. (۱۳۵۳). جمهوری. ترجمه محمدحسن لطفی. تهران: ابن‌سینا.
- التون، ج. ر. (۱۳۸۶). شیوه تاریخ‌نگاری. ترجمه منصوره اتحادیه (نظام مافی). تهران: تاریخ ایران.
- براهنی، رضا. (۱۳۸۰). بحران رهبری نقد ادبی و رساله حافظ. تهران: دریاچه.
- پاکباز، رویین. (۱۳۹۴). دایره‌المعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر.

- پاینده. حسین. (۱۳۸۴). تاریخ به منزله داستان (رویکرد پسامدرنیستی به تاریخ در داستان میزگرد). نامه فرهنگستان. دوره ۷. شماره ۳ (پیاپی ۲۷). صص ۱۴۳-۱۵۷.
- چاوشی، روح‌اله. (۱۳۸۷). بر تریج آرزو (درس‌نامه متون عرفانی به زبان فارسی). تهران. مجمع جهانی تقریب مذاهب اسلامی.
- رامین، علی. (۱۳۹۰). فلسفه تحلیلی هنر. تهران. فرهنگستان هنر.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۷). شعله‌طور (درباره زندگی و اندیشه حلاج). تهران. سخن.
- ژیمنز، مارک. (۱۳۸۷). زیبایی‌شناسی چیست؟. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران. ماهی.
- سزیمان پور، وحید. مهدی‌نژاد، کلانتر. (۱۳۹۳). پژوهشی در منابع عربی و فارسی تذکره‌الاولیاء. کتاب ماه ادبیات. شماره ۲۰۰. صص ۶۵-۷۳.
- سوترمایستر، پل. (۱۳۸۷). تاریخ به مثابه روایت. ترجمه: حبیب‌الله عباسی. کتاب ماه تاریخ و جغرافیا. ش ۱۲۴. صص ۴-۷.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۸۷). مکتب‌های ادبی (ج ۱). تهران. مؤسسه انتشارات نگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۳). صور خیال در شعر فارسی. تهران. سخن.
- عطار، فریدالدین. (۱۳۹۸). تذکره‌الاولیاء. تصحیح: محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران. سخن.
- عطار، فریدالدین. (۱۳۸۹). تذکره‌الاولیاء. تصحیح: محمد استعلامی. تهران. زوار.
- قرطبی، عریب بن سعد. (۱۳۹۰). تاریخ طبری (دنباله). ترجمه: ابوالقاسم پاینده. تهران. اساطیر.
- کوری، گریگوری. (۱۳۹۵). روایت‌ها و روای. ترجمه محمد شهبان. تهران. مینوی خرد.
- گراهام، گوردن. (۱۳۸۵). فلسفه هنرها (درآمدی بر زیبایی‌شناسی). ترجمه مسعود علیا. تهران. ققنوس.
- مسکویه رازی، ابوعلی. (۱۳۶۶). تجارب‌الامم. ترجمه: محمد فضائلی. تهران. زرین.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۴). دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر. ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی. تهران. آگه.
- میرآخوری، قاسم. (۱۳۸۶). تراژدی حلاج در متون کهن. تهران: شفیعی.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۶۶). ادبیات داستانی (قصه، داستان کوتاه، رمان). تهران. انتشارات شفا.
- هاسپرز، جان و دیگران. (۱۳۷۹). فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی. ترجمه یعقوب آژند. تهران. دانشگاه تهران.
- هجویری، علی بن عثمان. (۱۳۸۶). کشف‌المحجوب. تصحیح: محمود عابدی. تهران. سروش.
- هرست هاوس، رزالین. (۱۳۸۴). بازنمایی و صدق. ترجمه: امیر نصری. تهران. فرهنگستان هنر.
- هوف، گراهام. (۱۳۶۵). گفتاری درباره نقد. ترجمه نسرین پروینی. تهران. امیرکبیر.
- یانگ، جیمز. (۱۳۸۸). هنر و شناخت. ترجمه بهاره آزادی سهی و ارشیا صدیق. تهران. فرهنگستان هنر.

- Patiño Rojas, D.M. (2016). L'oeuvre littéraire et le réel. entre l'ambition de saisir le monde et le défi de la création. *Enunciación*, 21(2) 201-211.