

روایت عطار از قتل حلاج و عناصر داستانی آن

دکتر فریدون کورهئی^۱



تاریخ دریافت: ۹۴/۰۸/۱۰

تاریخ پذیرش: ۹۴/۰۹/۰۲

چکیده

هر اثری برای تبدیل شدن به داستان ناگزیر از رعایت قواعدی است تا در مسیر تبدیل قرار گیرد. یکی از این قوانین وجود اجزایی خاص در هر اثر داستانی است که اصطلاحاً عناصر داستانی نامیده می‌شود. در این بررسی پس از تحلیل عناصر داستان کشته شدن حسین بن منصور حلاج در کتاب تذکره‌الولیاً عطار پرداخته شده و برای هر کدام از عناصر، شاهد مثال از متن کتاب ذکر شده است. در این روایت داستان گونه نیز مانند اکثر داستان‌ها همه عناصر دیده نمی‌شود بلکه با توجه به قابلیت‌های داستان بعضی عناصر حذف شده است.

کلید واژه‌ها: حلاج، عناصر داستانی، تذکره‌الولیا، ана الحق.

مقدمه

تا آنجا که داستان زندگی و مرگ شهادت گونه‌ی حلاج پیوسته در تاریخ عرفان و ادب ما معرکه‌ی صاحب نظران بوده است. متون عرفانی روایات گوناگونی از نحوه‌ی کشته شدن این شخصیت معروف عرفان و تصوف دیده می‌شود. شیخ فریدالدین عطار نیشابوری در اثر مشهورش تذکره الاولیا به جنبه‌های متنوعی از شخصیت، اعتقاد و مقاومت این اسوه‌ی رندان عارف اشاره کرده است و همچنین توصیف صحنه‌ی یعنی زمان و مکان رویداد و معرفی شخصیت‌های دیگر از جمله محبان و منکران این شوریده‌ی دوران قابل تأمل است. نگاه کردن از زاویه‌ی عناصر داستانی به روایت عطار این حسن را دارد که خواننده را با جنبه‌های متنوع‌تری از این اتفاق تاریخی- داستانی آشنا می‌کند.

قتل حلاج اگرچه واقعی و تاریخی است اما تنیده شدن لایه‌های افسانه گونه در آن پس از چند صد سال به خوبی در روایت شیخ نیشابوری مشاهده می‌شود. پیش از ورود به مبحث اصلی پرداختن به چکیده‌ای پیرامون زندگی آثار و عقاید حلاج می‌تواند مفید باشد.

مختصری پیرامون زندگی، آثار و عقاید حلاج:

ابوعبدالله الحسین بن منصور حلاج بزرگ مردی که روزگار خویش را در شوریدگی حق گذراند- در قرن سوم هجری قمری- در دهکده‌ی «ثور» واقع در شمال شرقی شهر بیضاء در نزدیکی استخر فارس تولد یافت. (عبدالصبور، ۱۳۵۸: ۳۰)

وی در سنین کودکی به همراه پدر شهر بیضاء را ترک گفت و در شهر «واسط» اقامت گزید و در آنجا به فراگیری علوم مقدماتی پرداخت و تا سن دوازده سالگی قرآن را از بر کرد و بعد از آن راهی بغداد شد و بعد به بصره رفت و با عمر بن عثمان

مکی ملاقات کرد و هجده ماه در مصاحبت با او بود. پس از ازدواج حلاج با «ام الحسین» دختر «ابویعقوب اقطع بصری»، عمر بن عثمان مکی با حلاج مخالفت کرد و به دلایلی از او برنجید. (آرنالدز، ۱۳۴۷: ۲۸۳)

چندی بعد «حلاج» به همراهی گروهی چند از صوفیه نزد جنید بغدادی رفت و از وی مسئله پرسید و جنید (از بزرگان تصوّف زاهدانه) در پاسخ وی گفت: «زود باشد که سر چوب پاره سرخ کنی» (مشکور، ۱۳۷۲: ۱۳۱)

حلاج در سال ۲۷۰ هـ در سن ۲۶ سالگی عزم کعبه مکرمه کرد و در راه سخنان و جدآمیز گفت و چندی نیز به خراسان، اهواز، هند، فارس، ترکستان، کشمیر و... سفرکرد و افکار زاهدانه و صوفیانه خویش را در آنجا پراکنده ساخت.

(ماسینیون، ۱۳۶۲: ۲۸۳)

سرانجام پس از حوادثی چند که برای او رخ داد، پس از سه سال متواری بودن به خاطر عقایدش عده‌ای علمای اسلامی آموزه هایش را مصدق کفرگویی دانسته، او را تکفیر کردند و ابن داود اصفهانی قاضی شهر بغداد به دستور ابوالفضل جعفر مقتدر - خلیفه عباسی حکم اعدامش را صادر کرد و در سال ۲۹۸ هـ برابر با ۹۹۲ میلادی به جرم کفرگویی و العاد در ملاً عام گماشتگان مقتدر او را پس از شکنجه و تازیانه، به دار آویختند، سپس سلاخی اش کردند و دست و پا و سرش را بریدند و پیکرش را سوزانندند و خاکستریش را به رود دجله ریختند.

برای وی کنیه‌هایی چون «ابوعماره»، «ابومحمد» و «ابومسعود» نیز آورده اند؛ به گونه‌ای که اهل فارس او را «ابو عبدالله الزاهد»، اهل خراسان «ابوالمهر»، اهل خوزستان «حلاج الاسرار»، در بغداد «مصطفلم»، اهل هند «ابوالمعیث» و اهل چین او را «ابومعین» می‌خوانندند.

و برای لقب او - حلاج - سه توجیه آورده اند:

۱- پدرش پیشه‌ی حلاجی داشت. ۲- نیکو سخن می‌گفته و رازها را حلاجی کرده است. ۳- معجزه‌ای از خود نشان داده است به طوری که از کنار یک انبار پنبه می‌گذشت. اشاره‌ای کرد و دانه از پنبه بیرون آمد.

و آثار حلاج عبارتند از:

۱- طاسین الازل و الجوهر الاکبر ۲- طواسین ۳- الھیاکل ۴- الکبریت الاحمر
۵- نور الاصل ۶- جسم الاکبر ۷- جسم الاصغر ۸- بستان المعرفه ۹- دیوان اشعار
یکی از مواردی که سبب اتهام علیه منصور حلاج شد (به جز اعتقاد به انا الحق)
مسئله‌ی اعتقاد وی به حج معنوی بود: از منصور حلاج دست نوشته‌ای یافته بودند که
در آن نوشته بود:

«انسان وقتی بخواهد به زیارت شرعی حج برود حق دارد در طاقی در خانه‌ی
خود بنشیند و محرابی در آن جا برپا کند و با شرایط و احوال خاصی طهارت کند و
احرام بند و چنین بگوید و چنان کند و نماز بخواند و فلان مناسک دینی را انجام
دهد که اگر چنین کند از انجام فریضه سفر به بیت الله الحرام معاف باشد و...»
(ماسینيون، ۱۳۶۲: ۲۸۳)

یا «میشل فرید غریب» در کتاب خود از قول منصور حلاج به نقل از تاریخ طبری می‌نویسد:
هرگاه آدمی اراده حج کند و نتواند، شود که بنایی مربع در گوشه‌ای از خانه‌ی خود
بنا کند و هنگامی که روزهای حج فرا می‌رسد، بدان طواف کند و... (فرید غریب،
(۱۳۵۹: ۴۲)

و در جایی دیگر حلاج می‌گوید: «مردمان را حجّی است و مرا حجّی است در
قرارگاه خویش. ایشان قربانیان پیشکش می‌کنند و من جان و دل خویش را.
(الھی، ۱۳۵۴: ۴۶)

و در کتاب «حلّاج شهید عشق الهی» آمده است که حلّاج در هنگام توقف در عرفات (در حج سوم) گفت:

«خداؤند! مرا بیش از این بینوا ساز! خدایا رسوایم ساز تا لعتم کنند. خدایا!
مردمانی را از من بیزار کن تا هر کلمه‌ی شکر که بر لبانم آید فقط برای تو باشد و از
کسی جز تو متّ نکشم.» (نوربخش، ۱۳۷۳: ۴۴ و زرین کوب، ۱۳۷۹: ۱۳۶-۱۳۸)
و شعرای فراوانی نیز به مقوله‌ی حجّ معنوی حلّاج پرداخته اند:
ای قوم به حج رفته کجا بیاد؟ کجا بیاد؟ معشوق همین جاست، بیاید، بیاید
(مولوی، ۱۳۷۲: ۱۱۴)

- عاشق سرمست را با دین و دنیا کار نیست کعبه‌ی صاحبدلان جز خانه‌ی خمّار نیست
(نسیمی، ۱۳۶۸: ۱۱۶)

اما علت اصلی این همه مخالفت با حلّاج اتهاماتی است که گروههای مختلف
به خصوص امامیه و حتی متصوّفه به او وارد کردند که عبارت بودند از ۱- سحر و
جادو، ۲- دعوی ربوی، ۳- وحدت وجود از نوع شرک آمیز، ۴- بدعت گذار حج
معنوی ۵- دفاع از شیطان و فرعون و... که پرداختن به آنها در این گفتار نمی‌گنجد.

عناصر داستان قتل حلّاج: طرح یا پیرنگ (plot)

پیرنگ عبارت است از نقشه، طرح یا الگوی رخدادها در یک نمایش، شعر یا قصه
به بیان دیگر پیرنگ، توالی حوادث و رخدادهای یک داستان است در پیوستار فضای
زمان، پیرنگ، پرسش‌های پی در پی خواننده در سه زمان مطرح می‌شود: چرا آن اتفاق
رخ داد؟ چرا این اتفاق می‌افتد؟ و پس از این چه اتفاقی روی خواهد داد و چرا؟)
(مقدادی، ۱۳۸۵: ۳۵۳)

طرح داستانی به دنبال پاسخ به چرایی وقوع حوادث داستان است و در پاسخ به این چرایی گاه ترتیب توالی زمانی آن حوادث به هم می‌ریزد.

فورستر «داستان را به عنوان نقل رشته‌ای از حوادث که بر حسب توالی ترتیب یافته باشند تعریف می‌کند و طرح را نیز نقل حوادثی می‌دادند که با تکیه بر موجودیت و روابط علت و معلول شکل می‌گیرد.» (فورستر، ۱۳۸۴: ۱۸)

به زبان ساده‌تر می‌توان گفت که طرح، براساس روابط علی و معلولی الگویی از داستان را برای خواننده ارائه می‌کند. و نویسنده در ایجاد طرح می‌تواند از شگردهای خاصی بهره ببرد و از جمله آن شگردها می‌توان به کشمکش، تعلیق، بحران، نقطه‌ی اوج و گره‌گشایی اشاره کرد.

در این داستان یک طرف داستان شخصیتی پاک با صفات والای انسانی است که در مقابل او به سبب حسادت به محبویت وی به تضاد و مبارزه با او می‌پردازند و علت کشته شدن او گفتن عبارت «انا الحق» بود.

حلاج با رویکردی عارفانه با اعتراض به نگاه عابدان و متشرعنان و بیان ایده‌های صوفیانه به دلیل عدم توافق با عرفا و شیوخ و دستگاه خلافت به انتقاد و اعتراض می‌پردازد. زمینه‌های به دار آویخته شدن خود را در نگاه متشرعنان فراهم می‌کند و علیرغم تذکرات پی در پی آنها به ویژه استادان خود به دلیل پای بندی شدید به اندیشه‌های خود، سرانجام به دستور قاضی با فتوای جنید بغدادی به دار آویخته می‌شود.

کشمکش، جدال (Conflict)

کشمکش یکی از عناصر مهم و تأثیرگذار در داستان است که نقش مهمی در افروden جذابیت و بالابردن سطح کیفی آن می‌شود.

«کشمکش مقابله‌ی دو نبرد یا دو شخصیت است که بنیاد ماجرا را می‌ریزد. این حالت ممکن است از برخورد یا رویارویی شخصیتی با شخصیت‌های دیگر یا اندیشه‌ی دیگر یا جهان بینی و بینشی با جهان بینی و بینش دیگر به وجود آید و موجب هول و ولا یا حالت تعلیق شود، بدون کشمکش، اثر قصه یا لطیفه طرحی بیش نیست.» (صادقی، ۱۳۷۹: ۲۳۱)

این کشمکش‌ها لزوماً جسمی نیستند بلکه ممکن است ذهنی، عاطفی و یا اخلاقی باشد تمام داستان‌ها برای تحقق به حداقل یکی از این کشمکش‌ها نیاز دارند. این جدال یا کشمکش موجود در داستان انواع گوناگون دارد. کشمکش، رد یا جدال دو انسان با یکدیگر است یا جدال انسان با طبیعت، با خدا با سرنوشت و از این قبیل است یا جدال انسان با خود است.

در این روایت آنچه در مورد شخصیت‌ها اهمیت می‌یابد، کنشی است که براساس حالت، انجام می‌گیرد و داستان را پیش می‌برد، در واقع آن گفت‌وگوهای صوفی منشانه و خارج از نرم و فرم دینی با جنید و ریاضت، و معرفت توحیدی و رنجیدن عمر بن عثمان مکی از حلّاج سبب می‌شود با نامه نگاری‌های متعدد، مقدمات کشتن حسین غیرمستقیم فراهم و این امر به سبب علی بن عیسی - وزیر خلیفه - علیه وی صورت می‌پذیرد و حلّاج به زندان می‌افتد. این کشمکش ذهنی و جدال درونی و اعتقادی باعث می‌شود که به دستور خلیفه و فتوای جنید به کشتن حسین اقدام کردد.

گره افکنی، تعلیق، هول و ولا (Suspense)

در این عنصر نویسنده می‌خواهد خواننده را تا پایان داستان علاوه‌مند به خواندن داستان نگه دارد. که حالت انتظار و کنجکاوی خواننده نسبت به ماجرا و خواندن داستان را تعلیق یا هول و ولا می‌گویند که یکی از شیوه‌های جذاب تر کردن داستان است.

«هول و ولا یا تعلیق یا اندروای، کیفیتی است که نویسنده برای وقایعی که در داستان در حال تکوین است می‌افزاید تا خواننده را کنجکاو و نسبت به ادامه‌ی داستان مشتاق کند.» (واژه‌نامه‌ی هنر داستان نویسی، ۱۳۷۷: ۲۹۸)

تعليق یکی از وجوه گره افکنی است؛ به این معنا که نویسنده می‌تواند با ایجاد گره افکنی تعليق داستان را زیاد کند که خواننده نتواند آینده‌ی داستان را حدس بزند و همین موضوع بر جذابیت اثر می‌افزاید و تعليق‌ها تا جایی ادامه پیدا می‌کند که تنش و هیجان به اوج خود می‌رسد.

در این داستان حسادت و رنجش خاطر عمر بن عثمان مکی از حلاج سبب می‌شود که که با نامه نگاری‌های متعدد و با تغییر ذهنیات مردم نسبت به افکار و عقاید حلاج به گونه‌ای عمل کندکه در مکه یعقوب نهرجوری او را ساحر می‌خواند و راندن او از شهرهای مختلف به سبب ترویج افکار صوفیانه علیه شریعت و طریقت به طور غیرمستقیم و به روش مختلف مقدمات به دار آویخته شدن او را فراهم آورد: «تا او را حسد کردند و عمر بن عثمان مکی در باب او نامه‌ها نوشت به خوزستان و احوال او در چشم آن قوم قبیح گردانید.» (استعلامی، ۱۳۸۶: ۵۱۱)

بحران (Crisis)

«بحران لحظه‌ای است که نیروهای متقابل برای آخرین بار باهم تلاقی می‌کنند و عمل داستانی را به نقطه‌ی اوج یا بزنگاه می‌کشانند و موجب دگرگونی شخصیت یا شخصیت‌های داستانی می‌شوند و تغییری قطعی را در خط اصلی داستان به وجود می‌آورند.» (همان، ۱۳۷۷: ۲۹۸)

بحران‌ها در نتیجه‌ی تعليق‌های قوی به وجود می‌آید. بنابراین می‌توان گفت: اوج بحران تعليق بحران نامیده می‌شود.

در این داستان مقدماتی که برای از بین بردن شخصیت اصلی داستان (حلاج) فراهم می‌شود از جمله تهمت زدن، رفتن به زندان، آماده کردن محیط برای سنگسار، برپا کردن چوبه‌ی دار برای اجرای حکم می‌تواند بحران این داستان باشد؛

- خلیفه بفرمود تا او را به زندان بردن یک سال. (استعلامی، ۱۳۸۶: ۵۱۵)
- چون به زیر طاقش بردنده به باب الطاق، پای بر نرdban نهاد. (همان: ۵۱۶)
- این خبر به خلیفه رسید. گفت: «فته‌ای خواهد ساخت. او را بکشید یا چوب زنید تا از این سخن بازگردد.» (همان)

نقطه‌ی اوج، بزنگاه (Climax)

«نقطه‌ی اوج، نتیجه‌ی منطقی رویدادهای پیش از خود است لحظه‌ای که در آن بحران به نهایت رویارویی و تعارض خود برسد و به گره‌گشایی بینجامد.» (ادبیات داستانی، ۱۳۷۶: ۲۳۳)

به عبارت دیگر نقطه‌ی اوج پس از بحران در داستان به وجود می‌آید و جایی که گره‌ها و تنش‌های داستان به اوج خود می‌رسد و پس از این نقطه یا صحنه است که داستان به سمت رهایی میل پیدا می‌کند، گره‌های داستان باز شده و همه چیز روشن می‌شود و یک اثر ادبی ممکن است بیش از یک نقطه‌ی اوج داشته باشد که در این حالت یکی از نقاط اوج- معمولاً آخرین نقطه‌ی اوج- قوی‌ترین و تأثیرگذارترین آنهاست.

روایت حلاج دارای ساختار اوج گاهی است. هرچند که نام بردن یک رویداد به عنوان نقطه‌ی اوج برای این داستان پر فراز و نشیب کار دشواری است اما شاید بتوان لحظه‌ای را که حلاج قبل از بریدن زبان و گوش و بینی و سنگسار کردن امان می‌خواهد و در آن حال به مناجات می‌پردازد: «پس خواستند تا زیانش بیرند. گفت:

چندانی صبر کن، که سخنی بگویم» رو سوی آسمان کرد و گفت: «الهی! بر این رنج که از بهر تو می‌دارند محروم شان مگردان و اگر سر از تن باز کنند در مشاهده‌ی جلال تو بر سر دار می‌کنند. پس گوش و بینی ببریدند و سنگ روانه کردند.»
 (استعلامی، ۱۳۸۶: ۵۱۸)

(Resolution = Denonement) گھکشائی

گره‌گشایی پس از بزنگاه در داستان مطرح می‌شود و همانطور که از نامش برمی‌آید، جایی که گره‌های داستان گشوده می‌شود. گره‌گشایی معمولاً در پایان داستان رخ می‌دهد. «گره‌گشایی پیامد وضعیت و موقعیت پیچیده یا نهایی رشته‌ی حوادث است و نتیجه‌ی گشودن رازها و معماها و برطرف شدن سوءتفاهم‌ها در گره‌گشایی. سرنوشت شخصیت یا شخصیت‌های داستان تعیین می‌شود و آنها به موقعیت خود آگاهی پیدا می‌کنند. خواه این موقعیت به نفع آنها باشد یا به ضررشان.»

«این مرحله معمولاً برای شخصیت اصلی با شکست یا موفقیت قطعی هماهنگ است، برای نمونه در داستان کوتاه "داش آکل" صادق هدایت، گره‌گشایی با کشته شدن داش آکل، به دست کاکا رستم تحقق می‌نماید.

در تراژدی، گره‌گشایی لحظه‌ی فاجعه بار نمایشنامه‌ای است که به موجب آن قهرمان تراژدی به نحوی قربانی می‌شود برای نمونه در نمایشنامه‌ی هاملت شکسپیر، کشته شدن هاملت، عمویش کلادیوس، مادرش (ملکه) و لارتس مرحله‌ی گره‌گشایی (فرهنگ اصطلاحات ادبی، ۳۸۰: ۲۵۳). است.

گره‌گشایی این داستان تاریخی لحظه‌ی محاکمه و اعدام و بریدن است و پای و زبان حلّاج است که به ذکر نمونه‌هایی کوتاه از این واقعه‌ی دلخراش اشاره می‌کنیم؛

- پس دستش جدا کردن خنده‌ای بزد. (عطّار، ۱۳۸۶: ۵۱۷)

- پس گوش و بینی ببریدند و سنگ روانه کردند. (همان: ۵۱۸)

- پس زبان ببریدند و نماز شام بود که سرش ببریدند. (همان)

- پس روز سوم خاکستر حسین را به آب دادند. (همان)

درون‌مایه، مضمون (Theme)

هر نویسنده برای نوشتن داستان خود معمولاً یک ایده‌ی اصلی دارد که داستان را بر پایه‌ی آن قرار می‌دهد؛ آن فکر و اندیشه، درون‌مایه‌ی داستان را شکل می‌دهد. در اصطلاح ادبیات، درون‌مایه و مضمون عبارت از «فکر اصلی و مسلط در هر اثری است؛ خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد و در واقع درون‌مایه‌ی هر اثری جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می‌دهد.» (داد، ۱۳۸۰: ۱۳۱)

برای کشف درون‌مایه‌ی هر اثر نیاز به ایجاد ارتباطی بین آن اثر و دنیای بیرون است و ارتباطات هستند که معنا را می‌سازند. (میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۳) نویسنده‌گان اغلب درون‌مایه‌های داستان خود را به طور غیرمستقیم بیان می‌کنند؛ مثلاً آن را در افکار تخیلات شخصیت‌های داستان می‌گنجانند. هرچه درون‌مایه ظریف تر و غیرصریح تر باشد تأثیر بیشتری بر خواننده می‌گذارد.

نکته‌ی قابل ذکر این که درون‌مایه با موضوع (Subject) اثر تفاوت دارد؛ موضوع اندیشه‌ی کلی و زیربنای داستان یا شعر است در حالی که درون‌مایه از آن به دست می‌آید. برای نمونه موضوع داستان‌های «رقص مرگ» بزرگ علوی، «آینه‌ی عشق» صادق هدایت و «هدیه‌ی مغ» او. هنری، هر سه عشق است. و آنچه سه داستان را از هم متمایز می‌کند درون‌مایه است. زیرا درون‌مایه‌ی هریک از این داستان‌ها از جهان

بینی و تجربیات خاص نویسنده‌گان آنها مایه می‌گیرد.

و در داستان حلاج نیز عشق و شوریدگی و مرگ در راه عشق و پافشاری در عقیده و مذهب می‌تواند درون‌مایه و مضمون باشد.

- پس خواستند تا زبانش ببرند. گفت: «چندانی صبر کن تا سخنی بگویم» رو سوی آسمان کرد و گفت: الهی بر این رنج که از بهر تو می‌دارند محروم‌شان مگردن و از این دولتشان بی‌نصیب مکن. (استعلامی، ۱۳۸۶: ۵۱۸)

- نقل است که درویشی در آن میان از او پرسید که: «عشق چیست؟» گفت: «امروز بینی و فردا و پس فردا» آن روز بکشتند و دیگر روز بسوختند و سیوم روز به باد دادند. - یعنی عشق این است - (همان: ۵۱۶)

زاویه‌ی دید (point of view = view point)

«زاویه‌ی دید به موقعیتی گفته می‌شود که نویسنده نسبت به روایت داستان اتخاذ می‌کند و دریچه‌ای است که پیش روی خواننده می‌گشاید تا او از آن دریچه و مجرای بخصوص، حوادث داستان را ببیند و بخواند.» (داد، ۱۳۸۰: ۱۵۷)

به عبارت دیگر «روش بیان یک داستان است؛ حالت یا حالت‌هایی که نویسنده به وسیله‌ی شخصیت‌ها، گفت‌وگوهای عمل، صحنه و حوادثی که روایت داستانی در یک اثر ادبی را بیان می‌کنند، ایجاد می‌کند.» (آبرامز، ۱۳۶۶: ۱۶۵)

در بحث زاویه‌ی دید دانستن تمایز میان نویسنده، روایت و راوی ضروری است. «نویسنده، کسی است که داستان را می‌نویسد. روایت شیوه‌ی ارائه‌ی داستان به وسیله‌ی نویسنده است و راوی کسی است که داستان را روایت می‌کند و نویسنده مایل است داستانش از نگاه و زاویه‌ی دید او نقل شود.» (مستور، ۱۳۷۹: ۳۶)

«زاویه‌ی دید ممکن است درونی (internal) باشد یا بیرونی (external)؛ در

زاویه‌ی دید درونی راوی داستان در درون داستان حضور دارد. به عبارت دیگر یکی از شخصیت‌های داستان است که خواننده از زاویه‌ی نگاه وی - اول شخص - با داستان و وقایع آن آشنا می‌شود. در زاویه‌ی دید بیرونی، راوی یا گوینده خود در داستان حضور ندارد، بلکه از بیرون داستان، اعمال، گفتار و افکار شخصیت‌ها را بیان می‌کند. در این حالت، نویسنده خود داستانش را روایت می‌کند و داستان از زاویه دید سوم شخص بازگو می‌شود.

ذکر این نکته ضروری است که هر داستانی ناگزیر از داشتن زاویه‌ی دید برای روایت است اما داشتن راوی در داستان الزامی نیست.

باتوجه به اهمیت و جایگاهی که زاویه‌ی دید در داستان دارد تقسیم بندی‌های دقیق تر و جزئی تری نیز برای آن صورت گرفته که به طور خلاصه به آنها اشاره می‌شود:

- ۱ زاویه‌ی دید دانای کل نامحدود
- ۲ زاویه‌ی دید دانای کل نمایشی
- ۳ زاویه دید دانای کل محدود
- ۴ زاویه‌ی دید اول شخص
- ۵ زاویه‌ی دید تک گویی درونی
- ۶ زاویه‌ی دید تک گویی بیرونی
- ۷ زاویه‌ی دید دوم شخص
- ۸ زاویه‌ی دید بدون راوی »

(ر.ک: میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۴۳-۳۸۵، داد، ۱۳۸۰: ۱۵۷-۱۵۹)

در این داستان، راوی همچون فکری برتر، از خارج، شخصیت‌های داستان را رهبری می‌کند و از نزدیک شاهد اعمال و افکار آنهاست و در حکم خدایی عملی می‌کند که از گذشته و حال آینده آگاه است و از افکار و احساسات آشکار و نهان

همهی شخصیت‌های خود باخبر است و هرگز نیازی نمی‌بیند که به خواننده حساب پس بدهد، گوش هایش صدای شخصیت‌ها را می‌شنود پیش از آنکه آنها شروع به صحبت کنند و چشم هایش را می‌تواند از میان درهای بسته و پرده‌ی تاریکی ببیند. در این مطلب راوی دانای کل سوم شخص مفرد نامحدود است که از زبان عطار (راوی) بیان شده است؛

- و گفت: «وقت مرد صدف دریای سینه‌ی مرد است. فردا این صدف‌ها را در صید قیامت بر زمین زند.» (عطار، ۱۳۸۶: ۵۱۴)

- و گفت: دنیا بگذاشتن، زهد نفس است و آخرت بگذاشتن، زهد دل؛ و ترک خود گفتن زهد جان. (همان)

شخصیت‌ها و شخصیت پردازی (character)

هریک از افرادی که در داستان حضور دارند شخصیت می‌نامند و شخصیت بیان‌کننده‌ی دو موضوع است: «یکی محاکات یا تقلیدی که در بازنمایی وجود دارد.

دیگری سازوکارهای زبانی که موجودیت شخصیت‌ها در گروی آن است.» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۹۲)

نویسنده هریک را با خصوصیات اخلاقی و روحی معینی در دنیای داستان و نمایشنامه می‌آفريند و انگیزه رفتار و گفتار اشخاص ساخته شده همه از خصوصیات خلقی و روانی آنها مایه می‌گيرد.

نحوه‌ی پرداخت شخصیت‌های داستان به توانایی نویسنده در کنجکاوی و دقت در شخصیت آدمهای واقعی و نیز استفاده‌ی درست و اصولی از زبان بستگی دارد.

از نظر فورستر «شخصیت‌های داستان به دو گروه ساده (flat) و جامع (round) طبقه‌بندی می‌شوند؛ شخصیت‌های جامع، پیچیده ترند و شامل چند ويژگی مشخص

هستند و معیار این گونه شخصیت‌ها این است که خواننده را به گونه‌ای اقناع کننده به شگفتی وا دارند. پس اگر شخصیتی خواننده را متعجب کند جامع است. اما اگر متعجب سازد اما قانع نکند شخصیت ساده‌ای است که به جامعیت تظاهر می‌کند.»
 (فورستر، ۱۳۸۴: ۹۴-۱۰۸)

و از دیگر تقسیم‌بندی‌هایی که میرصادقی درباره‌ی شخصیت می‌نگارد، «شخصیت‌های ایستا (Static characters) و پویا (pynamic characters) است: شخصیت ایستا شخصیتی است که در طول داستان تغییر نکند- حتی اگر جامع باشد- یا اندکی تغییر بپذیرد. حال آنکه، شخصیت پویا در نقطه‌ی مقابل شخصیت ایستا، ایستاده است و دچار دگردیسی می‌شود و به موازات پیشرفت داستان، افکار، خصوصیت و خصلت‌ها و حتی جهان بینی این شخصیت دگرگون می‌شود؛ البته تغییر شخصیتی باید به تدریج و طبق منطق داستانی صورت پذیرد و برای خواننده باورپذیر جلوه کند.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۹۳-۹۶)

در ادامه بحث شخصیت‌ها می‌توان به انواع شخصیت اشاره کرد که عبارتند از:

- ۱- شخصیت‌های قالبی (stero types)
- ۲- شخصیت‌های قراردادی (stock characters)
- ۳- شخصیت‌های نوعی (typical characters)
- ۴- شخصیت‌های تمثیلی (allegorical characters)
- ۵- شخصیت‌های نمادین (symbolical characters)

که پرداختن به اجزای موارد یادشده در حوصله‌ی این مقاله نیست.
 (ر.ک همان: ۹۶-۱۰۴)

در مقدمه‌ی داستان، عطار ابتدا به ذکر حسین بن منصور پرداخته است که علاوه بر معرفی شخصیت‌وی، گویای زندگی و سرانجام او نیز هست و با آمدن عبارت

«قتیل الله فی سبیل الله» خواننده در می‌باید که با داستانی تراژدیک و مرگی دلخراش روبرو است، علم، درایت، شجاعت، صداقت، فصاحت، بلاغت و تسلط وی در بیان اسرار و معارف و نیز توانایی او در سروden تصنیفات عرفانی از دیگر صفاتی است که عطّار برای حلّاج برمی‌شمرد. پس نظر دیگران را درباره‌ی شخصیت و اعتقاد او بیان می‌کند و او را معتقد به سحر و کفر و توّلی، به حلول و اتحاد می‌داند و شخصیت پردازی در این نوع داستان‌ها ضعیف است چون حکایت غیرداستانی است. بنابراین شخصیت پردازی مثل داستان‌های امروزی صورت نگرفته است. که از شخصیت‌های دیگر این داستان می‌توان به جنید بغدادی، شبیلی، عرفای هم عصر، صوفیان و قاضی و حاکم شرع و... اشاره کرد.

باتوجه به تقسیم بندی‌های بالا حسین بن منصور دارای شخصیت جامع و پیچیده است و ویژگی‌های مختلفی را دارا است و با رفتار عجیب‌ش خواننده را قانع می‌کند. «حسین بن منصور حلّاج- رحمة الله عليه- کار او کاری عجب بود و واقعات غرایب که خاص او را بود و...» (عطّار، ۱۳۸۶: ۵۰۹)

موافقان شخصیت او «ابو عبدالله خفیف و شبیلی و ابوالقاسم قشیری و جمله‌ی متأخران- الا ماشاء الله- [که او را قبول کردند] (همان: ۵۰۹) که در این میان شبیلی هم رای و هم اندیشه با حلّاج شخصیت ثابتی نداشت . به طوری که خود شبیلی گفته است: «من و حلّاج از یک مشریم. اما مرا به دیوانگی نسبت کردند، خلاص یافتم و حسین را عقل او هلاک کرد.» (همان: ۵۱۰)

عمربن عثمان مکّی از مخالفان حلّاج و ضدشخصیت بود به طوری که «در باب او نامه‌ها نوشـت به خوزستان و احوال او (حلّاج) در چشم آن قوم قبیح گردانید (همان: ۵۱) ابویعقوب نهر جوری ضدشخصیت معرفی می‌شود: «چون به مکه رسید، یعقوب نهر جوری به سحرش منسوب کرد.» (همان)

و جنید دارای شخصیت ثابتی است و شخصیت او در کل داستان تغییر نمی‌کند و فتوای خود را طبق ظواهر و شواهد موجود بیان می‌کند: «نحن نحكم بالظاهر» - یعنی بر ظاهر حال کشتن است و فتوای بر ظاهر است اما باطن را خدای داند. ابویعقوب اقطع از یاران جنید بغدادی، اصلاً از بصره و بیشتر ساکن بغداد و در آخر عمر در مکه مجاور شده بود. شخصیت ثابتی است.

لحن (tone)

لحن، شیوه‌ی پرداخت نویسنده نسبت به اثر است به طوری که خواننده آن را حدس بزند، درست مثل لحن صدای گوینده‌ای که ممکن است طرز برخورد او را با موضوع و مخاطبیش نشان دهد به طور مثال تحریرآمیز، نشاطآور، محقرانه یا صمیمی باشد، همانطور که لحن نویسنده هم طرز برخورد اوست. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۵۲۳) «لحن، ایجاد فضا در کلام است. شخصیت‌ها در زبان خود را بیان می‌کنند و به خواننده می‌شناسانند و از این رو لحن مفهومی نزدیک به سبک دارد.» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۸۱) و لحن در طول داستان معمولاً ثابت و پایدار است، مگر اینکه درون‌مایه‌ی داستان تغییر کند.

لحن با همه‌ی عناصر سبک یعنی زبان (واژگان، نحو) معنی شناسی و موسیقی سروکار دارد و نویسنده از همه‌ی آنها برای ایجاد لحن در داستان استفاده می‌کند. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۵۲۴)

لحن این داستان رسمی و به زبان معیار و جدی است که صمیمیت و محبت نیز در آن دیده می‌شود. به طور مثال: «آن قنیل الله، فی سبیل الله، آن شیر بیشهی تحقیق، آن شجاع صفر صدیق و...» (عطار، ۱۳۸۶: ۵۰۹)

صحنه یا زمینه (setting)

زمان و مکانی را که در عمل داستانی صورت می‌گیرد «صحنه» می‌گویند. اما هدف از زمینه در داستان‌ها تنها نشان دادن محل و زمان و موقع رخداد نیست؛ بلکه: «زمینه‌ی اثر، به تصویر کشیدن اوضاع و احوالی است که باعث آشنایی خواننده با شخصیت‌های داستان می‌شود و خواننده نسبت به قهرمان، شناخت و آگاهی کسب می‌کند». (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۸۱) به عبارت دیگر تمام اعمال و کنش‌های داستان در صحنه صورت می‌گیرد. از این رو صحنه باید طوری ترسیم شود که خواننده بتواند آن را در ذهن تداعی کند و بدین ترتیب باعث باورپذیری و قوع داستان نزد خواننده شود. صحنه پردازی را باید جزئی از عناصری به حساب آورد که در سازمان بندي و داستان دخالت مستقیم یا غیرمستقیم داشته باشد.

به طور کلی صحنه سه وظیفه‌ی اساسی در داستان دارد: «۱- فراهم آوردن محلی برای زندگی شخصیت‌ها و وقایع داستان ۲- ایجاد فضا و رنگ یا حال و هوای داستان، حالت شادمانی و یا غم انگیزی، شومی، ترسناکی و شاعرانه‌ای که خواننده به محض ورود به دنیای داستان حس می‌کند ۳- به وجود آوردن محیطی که اکر بر رفتار شخصیت‌ها و موقع حوادث تأثیری عمیق و تعیین کننده به جا نگذارد، دست کم بر نتیجه‌ی آنها مؤثر واقع شود. (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۵۱-۴۵۲)

صحنه و فضا و زمینه‌ی داستان مربوط به (باب الطاق) بغداد، اهواز، مکه و شهرهای دیگر است که با توجه به عبارات و الفاظ موجود در داستان زمینه‌ی اعتقادی، عرفانی و صوفیانه بر داستان حاکم است به طور کلی صحنه و فضای اسارت و تحمل سختی‌ها و چگونگی قتل حلّاج را به تصویر می‌کشد و صحنه‌آرایی‌هایی که عطار در پوشش و منش حلّاج تصویرهای ذهنی مناسب در ذهن مخاطب تداعی کرده است از جمله پوشیدن قبا، مرقع، میزري (شال) که بر کمر بسته و طیلسان (ردا) که بر دوش انداخته است. و چهره پردازی عطار، هنگامی

که حسین دست خون آلود به چهره می‌مالد و در توضیح کار خویش بیان می‌کند که به دلیل رفتن خون زیاد «رخسارش زرد» شده است و او می‌خواهد آن را «گلگون» کند و رنگی که با اشاره‌ی عطار و تأثیر فضا در ذهن خواننده نقش می‌بندد، سرخی خون حسین است.

به طور مثال به برخی از این صحنه‌ها که عطار آن را خلق کرده اشاره می‌کنیم:

- «چون به زیر طاقش بردنده به باب الطّاق، پای بر نرده بان نهاد. گفتند: حال چیست؟ گفت: معراج مردان سردار است و میزرنی در میان داشت و طیلسانی بر دوش.» (عطار، ۱۳۸۶: ۵۱۶-۵۱۷)
- نقل است که شب اول که او را حبس کردند، بیامدند و او را در زندان ندیدند.

(همان: ۵۱۵)

گفت‌و‌گو (Dialouge)

«گفت‌و‌گو، یکی از عناصر مهم داستان است که پیرنگ را گسترش می‌دهد و درون‌مايه را به نمایش می‌گذارد و شخصیت‌ها را معرفی می‌کند و عمل داستانی را به پیش می‌برد.» (میرصادقی، ۱۳۷۹: ۴۶۳)

در داستان گفت‌و‌گوهای فراوانی از حلّاج را مشاهده می‌کنیم که بیانگر خصوصیات روحی و خلقی شخصیت‌ها است. در واقع یکی از راههای مهم شخصیت‌پردازی نیز به شمار می‌رود و نویسنده می‌تواند از طریق گفت‌و‌گوی دو شخصیت، تمام اطلاعات مربوط به آن دو و نیز تمام داستان را برای خواننده بازگو کند.

قسمت‌هایی از داستان که در گفت‌و‌گوها آشکار می‌شوند تعیین می‌کند که ایا داستان قانع کننده و واقعی است یا نه و «شخصیت‌های داستان از طریق نوع صحبت کردن و مطالب آنها، جان می‌گیرند.» (انوشه، ۱۳۷۶، ج ۲: ۱۳۶)

به طور کلی صحبتی را که در میان شخصیت‌ها یا به طور گستره تر، در افکار

شخصیت واحدی در هر کار ادبی صورت می‌گیرد گفت و گو می‌نامند.

(میرصادقی، ۱۳۷۹: ۴۶)

این داستان بیشتر جنبه روایتی، ادبی و داستانی دارد و کلمات تنها به عنوان آرایش و زیور داستان نیستند بلکه در پیشرفت داستان کمک می‌کنند و ویژگی‌های روحی و اخلاقی افراد را نشان می‌دهند و با آوردن کلمات و عبارات تأثیرگذار ارتباط مستقیم و نزدیکی با خواننده برقرار می‌کنند. و نوعی روشن بینی و فرالندیشی در گفت و گوها موج می‌زنند. به گونه‌ای که برخی از این گفت و گوها در قالب کلمات قصار و جاندار سال‌ها و قرن‌ها در ذهن مخاطب جا خوش کرده است و چون ضربالمثل در سر زبان‌ها می‌چرخد.

جنید جواب فتوی نوشت که «نحن نحكم بالظاهر» و... (عطار، ۱۳۸۶: ۵۱۱) و ابوالقاسم قشیری در حق او گفت: «اگر مقبول بود به رد خلق مردود نگردد و اگر مردود بود به قبول [خلق] مقبول نگردد.» (همان: ۵۰۹)

جنید او را گفت: «زود باشد که سر چوب پاره سرخ کنی». حسین گفت: «آن روز که من سرچوب پاره سرخ کنم، تو جامه‌ی اهل صورت پوشی.» (همان، ۵۱۱) جمله بر قتل او اتفاق کردند از آن که می‌گفت: «انا الحق» گفتند بگو «هو الحق» گفت: «بلی! همه اوست. شما می‌گویید که: گم شده است؟ بلی که حسین گم شده است. بحر محیط گم نشود و کم نگردد.» (همان: ۵۱۴)

نقل است که در شباهه‌روزی در زندان هزار رکعت نماز کردی. گفتند: «چو می‌گویی که: من حَقّم، این نماز که را می‌کنی؟ گفت: ما دانیم قدر ما!» (همان)

زبان (language)

ماهیت تمام عناصر داستان مربوط به عنصری است که لازمه‌ی ابتدایی و اساسی

هر اثری است و آن زبان است. چرا که بدون زبان هیچ یک از عناصر داستان به تبع آن خود داستان نیز تحقق نمی‌یابد. هر داستانی، زبان مخصوص به خود را دارد و از دامنه‌ی واژگان برخوردار است و هر نویسنده نیز زبان خاصی را برای بازگویی ذهنیات خود در قالب داستان به کار می‌برد. زبان هر اثر، نقش مهمی در مهم جلوه نمودن اثر و میزان ارتباط با خواننده ایفا می‌کند.

ماهیت زبان نیز به عناصر متنوعی وابسته است و نوع آن عناصر است که امکان خلق زبان‌های مختلفی را فراهم می‌آورد. «عناصری که به زبان هویت می‌دهد، طیف گسترده‌ای را تشکیل می‌دهند که در یک سوی آن قواعد دستوری و صرف و نحو زبان قرار دارد و در نمودهایی چون استعاره، تمثیل، تشبیه، نماد، اسطوره، کنایه، قیاس، اطناب، ایجاز و... و در قالب‌هایی چون طنز، توصیف و گفت‌وگو نمایش داده می‌شود.» (مستور، ۱۳۷۹: ۵۱)

این داستان تاریخی به نثر روایی بیان شده و حالت تذکره و یادآوری دارد با زبانی شیوا با دیدی باز و وسیع بسیاری از مطالب و تذکره‌ها را در قالب کنایه و تمثیل و... بیان کرده است که به اختصار به آنها می‌پردازیم:

- ابن عطا چو این بشنید، بگریست و گفت: «ما خود چند یک حسین منصوریم؟»
(عطار، ۱۳۸۶: ۵۱۵)

- چون به زیر طاقش بردنده به باب الطّاق، پای بر نرdban نهاد. گفتند: «حال چیست؟» گفت: معراج مردان سردار است.» (همان: ۵۱۷)

- شما پنداشید که زردی روی من از ترس است. خون در روی مالیدم تا در چشم شما سرخ روی باشم که «گلگونه‌ی مردان خون ایشان است.» (همان)
- گفتند: «اگر روی را به خون سرخ کردی، ساعد را باری چرا آلودی؟» گفت: «وضو می‌سازم» گفتند: «چه وضو؟» گفت: «ركعتان فی العشق، لا یصِحُّ وُضوءُ هُما الَّا

بالدَم»- در عشق دو رکعت است که وضوی آن درست نیاید الا به خون.

نتیجه گیری:

براساس آنچه گذشت متوجه می‌شویم حلاج شخصیتی است که در دوره‌ی حیات و پس از آن پیوسته منکران و مریدان فراوانی داشته است و روایت عطار که از منابع گذشتگان و چه بسا روایت‌های شفاهی منقول از بزرگان متصوفه اخذ شده است چهره‌ای مرموزتر از این شخصیت ارائه می‌کند. آنچه از توجه به عناصر مختلف داستانی در قصه‌ی قتل او آورده شد نشان می‌دهد عطار به بعضی از عناصر داستانی همچون طرح، صحنه، زاویه دید و تعلیق و شخصیت پردازی عنایت بیشتری داشته و از بعضی عناصر به سرعت گذشته است البته آنچه مسلم است آنچه امروزه به عنوان عناصر داستان به ویژه عناصر داستان کوتاه لحاظ می‌شود طبیعتاً برای نقلی صوفیانه در پیش از هشتصد سال پیش به شکل کامل رعایت نمی‌شده است. اما دقیقاً این زوایا ما را به درک بهتر واقعه و تأثیرپذیری بهتر رهنمون می‌شود.

کتاب نامه

- ۱- آبرامز، ام، اچ، مروری بر تاریخچه‌ی زمان، ترجمه‌ی محسن سلیمانی، تهران، انتشارات برگ، ۱۳۶۶
- ۲- آرنالدز، روزه، مذهب حلاج، ترجمه‌ی عبدالحسین میکده، تیرماه ۱۳۴۷
- ۳- الهی، بیژن، اشعار حلاج، انتشارات انجمن فلسفه‌ی ایران، شهریور ۱۳۵۴
- ۴- انوشه، حسن، دانشنامه‌ی ادب فارسی، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۶
- ۵- داد، سیما، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، چاپ چهارم، انتشارات مروارید، ۱۳۸۰
- ۶- شمیسا، سیروس، انواع ادبی، تهران، فردوس، ۱۳۷۴
- ۷- عبدالصبور، صلاح، سوگانمه‌ی حلاج، ترجمه‌ی باقر معین، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ اول، ۱۳۵۸
- ۸- عطار، فرید الدین، (۱۳۸۶)، تذکره الاولیاء، به تصحیح دکتر محمد استعلامی، چاپ هفدهم، انتشارات زوار، تهران
- ۹- فرید غریب، میشل، وضوی خون، ترجمه‌ی بهمن رازانی، مهر ۱۳۵۹
- ۱۰- فورستر، ادوارد مورگان، جنبه‌های رمان، ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، تهران، نگاه، چاپ پنجم، ۱۳۸۴
- ۱۱- قهستانی، حکیم نزاری، تدوین و مقابله و تصحیح و... از دکتر مظاہر مصفا، تهران، انتشارات علمی، چاپ اول، بهار ۱۳۷۱
- ۱۲- ماسینیون، لوئی، قوس زندگی حلاج، ترجمه‌ی دکتر عبدالغفور هادی، انتشارات بنیاد فرهنگ، ۱۳۴۸
- ۱۳- ماسینیون، لوئی، مصابیب حلاج، ترجمه‌ی دکتر سید ضیاء الدین دهشیری، ناشر بنیاد علوم اسلامی، چاپ اول، تابستان ۱۳۶۲
- ۱۴- مستور، مصطفی، مبانی داستانی کوتاه، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۹
- ۱۵- مشکور، محمدمجود، تاریخ شیعه و فرقه‌های اسلام تا قرن چهارم، تهران، انتشارات اشرافی، چاپ پنجم، ۱۳۷۲

- ۱۶- مقدادی، بهرام، فرهنگ اصطلاحات، از افلاطون تا عصر حاضر، تهران، فکر روز، ۱۳۶۸

۱۷- مکاریک، ایرنا ریما، دانش نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، نشر آگه، ۱۳۸۵

۱۸- مولوی، جلال الدین محمد، کلیات شمس، تهران، موسسه‌ی انتشارات امیرکبیر، چاپ سیزدهم، ۱۳۷۲

۱۹- میرصادقی، جمال، عناصر داستان، چاپ سوم، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۷۷

۲۰- میرصادقی، جمال و میمنت صادقی، واژه نامه‌ی هنر داستان نویسی، چاپ اول، تهران، کتاب مهناز، ۱۳۷۷

۲۱- نسیمی، میرعمادالدین، دیوان (ققنوس در شب خاکستر) به تصحیح و مقدمه‌ی سیدعلی صالحی، انتشارات تهران، چاپ اول، ۱۳۶۸

۲۲- نوربخش، جواد، حلاج شهید عشق الهی، ناشر: مؤلف، چاپ اول ۱۳۷۳ مشکور، محمدجواد، تاریخ شیعه و فرقه‌های اسلام تا قرن چهارم، تهران، انتشارات اشراقی، چاپ پنجم، ۱۳۷۲

۲۳- مقدادی، بهرام، فرهنگ اصطلاحات، از افلاطون تا عصر حاضر، تهران، فکر روز، ۱۳۶۸

۲۴- مکاریک، ایرنا ریما، دانش نامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، نشر آگه، ۱۳۸۵

۲۵- مولوی، جلال الدین محمد، کلیات شمس، تهران، موسسه‌ی انتشارات امیرکبیر، چاپ سیزدهم، ۱۳۷۲

۲۶- میرصادقی، جمال، عناصر داستان، چاپ سوم، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۷۷

۲۷- میرصادقی، جمال و میمنت صادقی، واژه نامه‌ی هنر داستان نویسی، چاپ اول، تهران، کتاب مهناز، ۱۳۷۷

۲۸- نسیمی، میرعمادالدین، دیوان (ققنوس در شب خاکستر) به تصحیح و مقدمه‌ی سیدعلی صالحی، انتشارات تهران، چاپ اول، ۱۳۶۸

۲۹- نوربخش، جواد، حلاج شهید عشق الهی، ناشر: مؤلف، چاپ اول ۱۳۷۳