مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز
دوره بیست و ششم، شماره دوم، تابستان ۱۳۸۶ (پیاپی ۵۱)
(ویژه‌نامه زبان و ادبیات فارسی)

روایت شناسی شرح شطحیات

دکتر محمدعلی آتش سودا*
دانشگاه آزاد اسلامی فسا

چکیده

نوشتار حاضر به روایت‌شناسی کتاب شرح شطحیات نوشته‌ی روزبهان بقلی اختصاص دارد. به این منظور، پس از بررسی و تعریف دو اصطلاح «روایت» و «شطح»، روایات کتاب دسته‌بندی و در نهایت شش‌گونه‌ی اصلی روایت تشخیص داده شده است: معما، گزارش، حادثه، گفت و گو، خود زندگی‌نامه (رمانس صوفیانه)، حکایت ترکیبی. در بررسی هر یک از این انواع، همراه با ذکر نمونه‌هایی از روایات، ویژگی‌های نوعی آن‌ها ذکر شده است.

واژه‌های کلیدی: ۱. روزبهان ۲. شرح شطحیات ۳. روایت ۴ . شطح.

۱. مقدمه

"شرح شطحیات" (۵۷۰ ه.ق.) ترجمه‌ی فارسی کتاب "منطق‌الاسرار ببیان‌الانوار" است. این ترجمه به دست خود نویسنده یعنی روزبهان بقلی انجام شده است. وی ضمن ترجمه، بخش‌های جدیدی به کتاب اصلی افزوده و حجم آن را به سه برابر رسانده است. کتاب، چنان که از نام آن برمی‌آید به شرح و تأویل سخنان شطح‌آمیز عرفای پیش از روزبهان (به ویژه بایزید و حلاج) اختصاص دارد. در نوشتار حاضر، هدف اصلی ما دسته‌بندی و شناخت ساخت روایات شطح‌آمیز این کتاب است. با توجه به اهمیت نقش تأویل در تکمیل روایات شطح‌آمیز، در صورت لزوم برخی تأویلات مؤلف بر این روایات را نیز ذکر خواهیم کرد. به نظر می‌رسد در ابتدای بحث، باید دو اصطلاح به کار رفته در عنوان این جستار را بررسی و تعریف کنیم. این دو اصطلاح عبارت است: «شطح» و «روایت».

۱. ۱. شطح

روزبهان در ابتدای شرح شطحیات سخن خود را با تعریف لغوی شطح آغاز می‌کند و می‌گوید:

---

* استادیار بخش ادبیات فارسی

«شطح حرکت است و آن خانه را که در آن آرد خرد کنند، مشطاح گویند از بسیاری حرکت که درو باشد. پس در سخن صوفیان، شطح مأخوذ است از حرکات اسرار دلشان چون وجد قوی شود و نور تجلّی در صمیم سّر ایشان عالی شود.». (روزبهان ۸۱-۸۰: ۱۳۸۲). این سخن روزبهان یادآور کلام ابونصر سّراج طوسی است که در "اللّمع" می‌گوید: «شطح در لغت عربی به معنی حرکت است. شَطَحَ یشطَحُ یعنی بجنبید: شطح عرفا هم از شطح به معنی حرکت گرفته شده؛ چه، این نیز جنبش رازهای نهان اهل وجد است به هنگامی که وجدشان بالا گیرد.» (سّراج طوسی، ۴۰۳: ۱۳۸۲)

وی در ادامه می‌گوید: «شطح مانند آب سرشاری است که در جویی تنگ ریخته شود و از دو سوی جوی فرا ریزد و خرابی کند. به این عمل نیز عرب ها گویند: شَطَحَ الماءُ فی النَّهر. مرید واجد نیز آن‌گاه که وجد جانش نیرو می‌گیرد و توان کشیدن آن را ندارد، آب معنا را بر زبان می‌ریزد و با سخنانی شگفت و شگرف از یافته‌های درون پرده برمی‌دارد و جمالی را می‌نماید که جز اندکی توان ادراک آن را ندارند». (همان) مشخص است که از دید سرّاج شطح بر آمده از تجلّی است و این تجلّی منشأ ایجاد حرکتی در درون صوفی می‌شود که نمود آن به شکل کلام شطح‌آمیز است.

شیخ محمود شبستری، عارف بزرگ قرن هفتم، در "گلشن راز" و در ذیل عنوان «احوال خراباتی» از شطح یاد کرده و آن را حاصل مستی و نیستی عارف می‌داند:

«حدیث ماجرای شطح و طامات — خیال خلوت و نور کرامات
به بوی دردئی از دست داده — ز ذوق نیستی مست اوفتاده»

(شبستری، ۴۱: ۱۳۷۱)

وی در جایی دیگر از مثنوی خود، بدون اشاره به اصطلاح شطح، به بیان و تفسیر شطح معروف حلاج یعنی «اناالحق» می‌پردازد و آن را با آیه قرانی «اِنّی اَنا الله ربُّ العالَمین» (قرآن، سوره‌ی قصص، آیه ۳۰) مقایسه می‌کند. از دید شبستری شطح حاصل وحدت وجود عارف و حق است:

اناالحق کشف اسرار است مطلق — به جز حق کیست تا گوید اناالحق
همه ذرات عالم همچو منصور — تو خواهی مست گیر و خواه مخمور
در این تسبیح و تهلیل اند دایم — بدین معنی همه باشند قائم
اگر خواهی که گردد بر تو آسان — و إن مِن شیی را یک ره فرو خوان
چو کردی خویشتن را پنبه‌کاری — تو هم حلاج‌وار این دم برآری
برآور پرده‌ی پندارت از گوش — ندای واحد القهّار بنیوش
ندا می‌آید از حق بر دوامت — چرا گشتی تو موقوف قیامت
در آ در وادی ایمن که ناگاه — درختی گویدت: ا نّی انا الله
روا باشد اناالحق از درختی — چرا نبود روا از نیک بختی
هر آن کس را که اندر دل شکی نیست — یقین داند که هستی جز یکی نیست

....

هر آن کس خالی از خود چون خلا شد | اناالحق اندر او صوت و صدا شد
شود با وجه باقی غیر هالک | یکی گردد سلوک و سیر و سالک
حلول و اتحاد این‌جا محال است | که در وحدت دوئی عین ضلال است
تعین بود کز هستی جدا شد | نه حق شد بنده نه بنده خدا شد

(همان، ۲۳-۲۲)

شیخ محمود شبستری با پذیرش ادعای «انا الحق» از سوی حلاج، به مخاطب هشدار می‌دهد که این سخن از سوی صوفی رواست، همچنان که درخت در وادی ایمن «اِنّی اَنا الله ربُّ العالَمین» (قرآن، سوره‌ی قصص، آیه ۳۰) را بر زبان می‌آورد. البته وی اعتقاد دارد که کلام حلاج بر خلاف تصور برخی حلول و اتحاد نیست بلکه نتیجه‌ی محو هستی سالک و نیستی او در مقابل هستی مطلق است. شیخ محمدلاهیجی در تفسیر همین ابیات می‌گوید: «انا الحق کشف و اظهار اسرار است مطلق؛ یعنی بی‌شائبه‌ی شک و شبهه وحاشا که هرزه و بی‌معنی باشد و غیر حق کیست و موجودی دیگر کجاست که تا اناالحق گوید. شعر:

آن اناالحق نیست از غیر خدا | غیر حق خود کیست تا گوید انا
چون تو را از تو به کل خالی کند | تو شوی پست او سخن عالی کند

چون در مرایای مظاهر ذرات کاینات، آفتاب وجود حق است که منعکس شده است». (لاهیجی، ۳۶۹-۳۶۸: ۱۳۷۱) وی در ادامه در بیان معنی این بیت شبستری:

روا باشد انا الحق از درختی | چرا نبود روا از نیک بختی

می‌گوید: «اِنّی اَنا الله از درختی جایز می‌دارند و منکر نمی‌دانند، چرا اناالحق از نیک‌بختی که منصور است روا نمی‌دارند و منکر می‌شمارند با وجود آن که نشأ انسانی به این معنی از جهت مظهریت سزاوارتر است، زیرا که انسان به جامعیت صفات، کمال اکمل جمیع موجودات است.» (همان، ۳۷۳)

لاهیجی در جای دیگر به بیان حالات سه‌گانه‌ی فنا و سکر و دلال در میان اهل طریقت می‌پردازد و در بیان حالت فنا می‌گوید: «فنا عبارت است از زایل شدن تفرقه و تمیز است میان قدم و حدوث و این حالت را جمع نیز می‌نامند زیرا که جمیع کثرات در این تجلی رنگ وحدت گرفته، واحد شده‌اند و اغیار و کثرات فانی گشته: لَمْ یبْقِ اِلّا حَی القَیوم و در این حالت، هرچه از سالک استماع افتد، گوینده‌ی آن حق است. چون هستی سالک در میان نیست... و در این حالت بود حکایت سلطان بایزید بسطامی قدّس سرّه که فرمود: لا اِلهَ الّا اَنَا فَاعْبُدُونی و سبحانی ما اَعْظَمَ شأنی». (همان، ۵۶۳-۵۶۰) اگر چه لاهیجی در این‌جا شطح سخنی به زبان نمی‌آورد، اما آشکار است که این حالت فنا همان حالی است که پیش از آن تحت عنوان «وحدت» و نه «حلول و اتحاد» از آن یاد کرده بود، به ویژه آن که وی در انتهای کلام خود، شطح معروف بایزید را نقل می‌کند که ما نیز در جای خود و در بررسی "شرح شطحیات" بدان خواهیم پرداخت.

لاهیجی در اواخر شرح خود بر "گلشن راز" شبستری در معنی و تفسیر دو بیت:

حـــدیث مـــاجرای شـــطح و طامـــات　　خیـــال خلـــوت و نـــور کرامـــات
بـــه بـــوی دردئـــی از دســـت داده　　ز ذوق نیـــستی مـــست اوفتـــاده

که پیش از این نقل شد، به تعریف شطح بر مبنای تعاریف پیش از خود می‌پردازد و مـی‌گویـد: «شطح و طامات در عرف صوفیه‌ی صافی دل، عبارت از حرکت واجدان است وقتـی کـه وجـد و یافـت ایشان قوی گردد، به حیثیتی که از ظرف استعداد ایشان فرو ریزد و نگاه نتوانند داشـت و در آن حـین سخنی چند از ایشان صادر شود که شنیدن آن بر ارباب ظاهر سخت نـاخوش باشـد و موجـب طعـن و انکار گردد و این حالات مذکوره فی نفس‌الامر مقصود با لذّات نیست بلکه مقصود با لـذّات اتحـاد تـام و رفع اثنینیت است» (همان، ۶۳۰-۶۲۹) در تعریف لاهیجی از شطح بر عنصر «حرکت» در وجود سالک و «وحدت» تأکید شده است و این دو عنصر آن‌چنان که خـواهیم دیـد، سـازه‌هـای اساسـی شـطح در دیدگاه روزبهان نیز هست.

لاهیجی همچنین به یکی از خصلت‌های دیگر شطح یعنی «ناخوش بودن بر ارباب ظـاهر» نیـز اشاره می‌کند؛ امری که باعث شده برخی منکران صوفیه و حتی عده‌ای از خود آنان شطح و شـطّاحی را مردود و آن را خلاف شرع بدانند. از معروف‌ترین این افراد جنید بود که «حال وی البته تجربه‌ی عرفانی بود لیکن عاری از شطح و طامات؛ اما علم وی فقه بود». (زرین کوب، ۱۱۷: ۱۳۶۳) «وقتی هم قـضیه‌ی تعقیب صوفیه پیش آمد، مدعی شد که او خود چیزی نیست جز یک فقیه. تعلیم او در تصوف نیز حقـاً فقیهانه بود و مبنی بر حفظ و رعایت شریعت» (همان، ۱۲۰) به جهت همین شیوه‌ی تفکر است کـه در ماجرای حلاج، جنید و عده‌ای دیگر از صوفیان بغداد او را به سبب دعوی اناالحق از خود طـرد کردنـد و حلاج که در ابتدای کار خود، در حلقه‌ی یاران جنید بود، در نهایت از وی و پیروانش گسـست. (همـان، ۱۳۶-۱۳۵) در میان این دو دسته از صوفیان (شطاحان و منکران آنان)، باید عرفایی همچون ابن‌عربـی را نام برد که اگر چه به ظاهر شطح را مردود می‌دانند اما از برخی از اقوالِ خـود آن‌هـا بـوی شـطح بـه مشام می‌رسد. ابن‌عربی در **فتوحات مکّیه** شطح را ادعایی در نفوس می‌داند که آثار هوای نفس در آن باقی است:

الـشّطْحُ دَعـوی فِـی النّفـوسِ بِطَبْعِهـا　　لَبَقِیـــتْ فیهـــا مِـــنْ آثـــارِ الهَـــوی

(ابن عربی، ۸۸: بی‌تا)

اما عجیب است که وی، خود گوینده‌ی یکی از مشهورترین شطحیات صوفیه است: «اِنّی اَقلُّ مِنْ ربّی بِسَنَتَینْ» جلوه‌های شطح‌آمیز این کلام آن‌قدر خیره کننده است که لاهیجـی در شـرح گلـشن راز آن را در کنار شطحیات معروف دیگر مانند «سُبحانی ما اَعْظَمَ شـأنی» و «اَنـا الحـق» قـرار داده اسـت. (لاهیجی، ۵۶۴: ۱۳۷۱)

این تناقض ظاهری را تاج‌الّدین حسین خوارزمی یکی از شارحان "فصوص الحکـم" چنـین رفـع کرده است: «فرق در میان محقق و در میان اهل شطح آن است که چون هر یکی ظهور به مقام ربوبیت

کند، محقق اظهار این مقام نکند مگر وقتی از اوقات نه از غلبه‌ی وحدت، بل از اعطای حق هر مقامی از مقامات... اما اهل شطح مغلوب باشد به حکم مقام و قادر نباشد به رجوع. پس غیرت ایشان را به قهر مؤاخذه کند و معلوم است که تقید به مقامی و عدم رجوع از او خالی از شرب کدورت هستی و موهوم نیست؛ لاجرم محقق در مخاطبه‌ی اهل شطح و طامات می‌گوید:

جهدی بنمای تا دویی برخیزد ور هست دویی به رهروی برخیزد
تو او نشوی و لیک اگر جهد کنی جایی برسی کز تو دویی برخیزد

(خوارزمی، ۳۰۳: ۱۳۶۴)

به عقیده‌ی ابن‌عربی، موجودات همه سخن می‌گویند. او کلام را وجود و خاموشی را عدم می‌داند. دلیل او این است که موجودات همه با کلمه‌ی «کُن» هست شدند: «فالموجودات کلّها کلمات الله الّتی لاتنفد. فانّها عن کُنْ و کُنْ کلمه الله.» (همان، ۵۰۶) خوارزمی در شرح عبارت فوق و اشاره به این که خداوند تعالی در قرآن فرموده است: «اِنّما اَمْرِهِ اِذا أرادَ شَیئاً اَنْ یقولَ لَه کُنْ فَیکون.» (قرآن، سوره‌ی یس، آیه ۸۶) می‌گوید: «همه موجودات کلمات الله هستند بی‌نهایت، صادر گشته از قول کُنْ... و کُنْ نیز کلمه اوست و اصل تکوین کلمات دیگر است.» (خوارزمی، ۵۰۹: ۱۳۶۴) «ابن‌عربی پس از این که موجودات را کلام دانست، سعی می‌کند نشان دهد که احوال موجودات هم عین کلام است و دلیل او این است که فایده‌ی کلام تفهیم و انتقال معانی است از گوینده به شنونده. احوال نیز همین کار را می‌کند یعنی منظوری را به دیگری می‌فهماند. پس احوال نیز کلام است... زبان حال به معنایی که ابن عربی در نظر می‌گیرد، مفهومی است عام و شامل که همه‌ی موجودات عالم از آن برخوردارند چه، هر موجودی همان طور که گفته شد در هر لحظه‌ای دارای حالی است». (پورجوادی، ۲۵۶-۲۵۵، ۱۳۸۵) به این ترتیب، تمامی موجودات دائم درحال دعا و تسبیح خداوندند و انسان نیز چنین است. «آن‌چه ابن‌عربی و پیروان او زبان حال خوانده‌اند، همان طور که اشاره شد به یک معنی همان زبان دل است و این زبان هم مختص اشخاص خاصی است یعنی کسانی که اهل دل و صاحب حالند». (همان، ۲۵۸) این‌ها همانند که به قول شبستری در "گلشن راز":

شراب بیخودی در سر گرفته به ترک جمله خیر و شر گرفته
شرابی خورده هر یک بی‌لب و کام فراغت یافته از ننگ و از نام

(شبستری، ۴۱: ۱۳۷۱)

شطح بر زبان این دسته‌ی دیگر کلام آنان نیست؛ کلام خداست. چنان که عطار می‌گوید:

عشق تو در دست و درمانش تویی هست عاشق صورت و جانش تویی
عاشقت کی گنجد اندر پیرهن کز گریبان تا به دامانش تویی
منطق‌الطیر سخن های مرا کس نمی‌داند، سلیمانش تویی
این غزل شطح است و قوّالش منم وین سخن حق است و برهانش تویی

(عطار، ۵۴۶: ۱۳۷۵)

به این ترتیب، می‌توان گفت که از نظر عرفا و صوفیه، شطح حاصل وجد و وحدت صوفی و حق و به عبارت دیگر وحدت عاشق و معشوق است. این حالت به نیستی صوفی منجر می‌شود. در این حالت، دیگر کلامی که در نتیجه‌ی حرکت درونی صوفی بر زبان وی جاری می‌شود؛ ازخود او نیست بلکه کلام حق است و به بیان دیگر، صوفی فقط واسطه‌ی کلام خداوند است. حرکت درونی صوفی که منجر به خلق شطح می‌شود تنها به درون خود او محدود نمی‌ماند و به خواننده نیز تسّری می‌یابد. «کلام ربانی که در قالب کلام انسانی ادا شده از نظر روزبهان با جنبش روح یعنی شطح قابل دریافت است. از این رو تفسیر یا تأویل شطح نیز نزد صوفیه در اصل با تأویلی که برای درک معانی ربّانی وحی قرآنی و یا کلام نبوی در احادیث می‌شود تفاوتی ندارد». (فرخنیا، ۸۰: ۸۱-۱۳۸۰) دکتر شفیعی کدکنی از خاصیت تأویلی شطح تحت عنوان «مابعدی» بودن معنا یاد می‌کند. به عقیده‌ی وی «در شعرهایی که نظام ساده‌ای دارند، معنا امری «ماقبلی» است یعنی پیش از سرودن شعر معنا وجود دارد و شاعر تنها آن را در ترکیبی نو عرضه می‌کند اما در شطح، معنا بعد از خلق کلام ایجاد می‌شود». (شفیعی کدکنی، ۲۶۳: ۱۳۷۶) مشخص است که خلق معنا بعد از کلام همان است که خود صوفیه و از جمله روزبهان بدان تفسیر یا تأویل می‌گویند و در طی آن، حرکتی که از صوفی با خلق شطح آغاز شده از طریق تلاش مخاطب برای تأویل آن کلام ادامه می‌یابد و این خصلت رازآمیز و رمزگونه بودن شطح است که ادامه‌ی حرکت و حیات آن را در قالب تأویل امکان‌پذیر می‌سازد. «این رمز در معنا و بطن شطح نهفته است و آن چه از خلوت خانه‌ی راز عارف واجد واصل، راه به عالم صورت برده، به ظاهر کفرآلود می‌نماید ولی در باطن عین حقیقت است». (ستاری، ۱۵۷: ۱۳۸۴) به این ترتیب می توان تعریف کامل تری از شطح و مراحل آن ارائه داد که عبارت است از:

تجلّی حق بر صوفی ← اتحاد صوفی و حق← حرکت درونی← خلق شطح← تأویل.

اکنون با در نظر گرفتن موارد مذکور، به بررسی مقدماتی شطحیات مندرج در کتاب روزبهان می‌پردازیم. طبیعی است که طبق تعریف عرفا و از جمله روزبهان، جلوه‌ی بیرونی شطح باید به شکل «کلامی» باشد که از دهان صوفی واصل خارج شده است. اما یک نگاه اجمالی به روایاتی که روزبهان تحت عنوان شطح در کتاب خود آورده است نشان می‌دهد که از دید وی، شطح تنها در قالب کلام ظهور نمی‌کند بلکه گاه شامل کنش خالی از کلام و یا ترکیبی از کنش و کلام است و این معنی با تعریفی که روزبهان و سایر صوفیه از شطح ارائه داده‌اند، تعارض دارد. همان‌گونه که قبلاً دیدیم، روزبهان در تعریف شطح به طور ضمنی به جنبه‌ی کلامی آن اشاره کرده بود: «در سخن صوفیان، شطح مأخوذ است از حرکات اسرار دلشان». (روزبهان، ۸۱: ۱۳۸۲) اما در روایات شرح شطحیات گاه هیچ سخن شطح‌آمیزی از دهان عارف خارج نمی‌شود. به عنوان مثال، در شطح زیر که مربوط به عارفی به نام شاه شجاع است، تنها کنش غیر متعارف وی مورد توجه روزبهان قرا رگرفته است:

«گویند شاه شجاع در مکه چهل حج پیاده به دو نان بفروخت و آن نان به سگی داد». (همان، ۱۴۶)

همچنین در شطح دیگری که مربوط به حلاج است، یکی از کارگزاران معتضد (خلیفه عباسی)

در سفر به هند حلاج را می‌بیند که در جست و جوی آموختن سحر و جادوست و این تنها نکته‌ی خارج از عرف و شطح‌آمیز این ماجراست. در این روایت اگر چه حلاج با یکی از هندیان گفت و گو می-کند اما هیچ کلام متشابهی به زبان نمی‌آورد. روزبهان این واقعه را تحت عنوان شطح سی و چهارم، مربوط به حلاج ذکر کرده است. (همان، ۳۲۱) وی در تأویل این شطح می‌گوید که هدف حلاج از آموختن سحر تمایز بین این عمل و معجره بوده است و به این ترتیب، کنش شطح‌آمیز حلاج را تأویل و به عبارت بهتر، توجیه می‌کند. (همان، ۳۲۲) نمونه‌ی دیگر این گونه شطحیات- که بعداً نیز در تقسیم‌بندی انواع شطح، به آنها اشاره خواهیم کرد- نشان دهنده‌ی آن است که علیرغم آن‌چه در تعریف شطح می‌خوانیم، دامنه‌ی شطح مربوط به کلام نیست و از دید روزبهان، شطح شامل اعمال غیرمتعارف نیز می‌شود. به عبارت دیگر، وی در عمل، مفهوم گسترده‌ای از شطح ارائه می‌دهد که در آن هر گونه کلام یا کنش خارج از عرف یا منطق صوفیه که با ظاهر شریعت مغایرت دارد، شطح محسوب می‌شود. از مجموع آن چه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که روایات شطح‌آمیز مندرج در کتاب "شرح شطحیات" از منطق خاصی پیروی نمی‌کند. شاید بتوان گفت که منطق داستانی این روایات مبتنی است بر بی‌منطقی و هرچه بی‌منطقی حاکم بر روایت شدیدتر باشد، شطح جالب توجه‌تر می‌شود.این بی منطقی بر دو نوع است:

الف: کنش یا حادثه‌ای که با تجربیات روزمره سازگار نیست و یا خلاف ظاهر شریعت است. نمونه‌هایی از این گونه شطحیات در کتب دیگر صوفیه به ویژه "تذکره‌الاولیا" نیز قابل مشاهده است.

ب: کلامی که باورپذیر نیست یا مخالف نص متن مقدس و احادیث است و از همین رو به ظاهر کفرآمیز است.

۲. ۱. روایت

واژه‌ی روایت مصدر عربی است از ریشه «رَوَی» و در این زبان به معانی «نقل کردن» و «آب بردن» و «بافتن» و... به کار رفته است. (بندرریگی، ۲۱۱: ۱۳۷۰) این واژه در عرف فقها مسأله‌ای است فقهی که از فقیه نقل شود و بر قول و فعل نبی نیز اطلاق شود». (سجادی، ۹۲۰: ۱۳۶۶) دانش روایت حدیث پس از فوت پیامبر(ص) و در اثر کوشش‌های مسلمانان برای جمع‌آوری سخنان ایشان به وجودآمد. به کسانی که به نقل احادیث و اقوال پیامبر (ص) می‌پرداختند «راوی» می‌گفتند. این اصطلاح همچنین در دوره‌ی بنی‌امیه و دوره‌ی عباسی به کسانی اطلاق می‌شد که به نقل شعر اخبار فرهنگ جاهلی عرب اشتغال داشتند و کار این عده خود بابی از ادبیات و منشاء علوم مختلف زبان عربی گردید. (دهخدا، ۱۲۲۹۸: ۱۳۷۷) واژه‌ی «روایت» و اثر امتزاج فرهنگ عربی با زبان فارسی، وارد این زبان شد و تا دوران معاصر در همان معنی و مفهومی که اعراب آن را به کار می‌بردند، در زبان فارسی نیز به کار می‌رفت. در سال‌های اخیر، معنای روایت توسعه یافت و علاوه بر سخن پیامبر و ائمه، به هر آن‌چه که نقل یا بازگو شود اطلاق و از این طریق وارد حوزه‌ی ادبیات داستانی شد، چرا که در ادب داستانی یکی از مهم‌ترین عناصر داستان «راوی» آن است که با انتخاب زاویه دیدی خاص به روایت و

نقل داستان می‌پردازد. در این مفهوم جدید، روایت مصداق‌های فراوانی می‌یابد که شامل قصه، حکایت، داستان و غیره می‌شود. واضح است که اگر چه اطلاق اصطلاح روایت بر این مصداق‌ها عمری کوتاه دارد، اما گونه‌های یاد شده، همگی عمری به درازای تاریخ ادبیات ایران دارند. شاید بتوان پیشینه‌ی ادبیات روایی ایران را در "اوستا" یافت. «در اوستا، کتاب مقدس ایرانیان قدیم، بخش‌هایی از داستان های ملی با نام قهرمانانی همچون کیومرث، هوشنگ، تهمورث و ... آمده است». (تمیم‌داری، ۴۴: ۱۳۷۷) «"بندهشن" داستان آفرینش مخلوقات به دست اهورامزدا و سرپیچی اهریمن و وصف آفریدگان است». (همان، ۴۵) در متون حماسی فارسی پس از اسلام، واژه‌ی «داستان» برای روایت‌های حماسی به کار رفته و فردوسی بارها از این واژه در نقل ماجراهای شاهنامه استفاده کرده است:

یکی نامه بود از گه باستان فراوان بدو اندرون داستان

(فردوسی، ۲۱: ۱۳۷۳)

ادبیات داستانی پس از اسلام از فرهنگ اسلامی و به ویژه متن قرآن کریم نیز بهره‌ی فراوان برده است. خداوند در آغاز سوره‌ی یوسف، از این ماجرا تحت عنوان «احسن‌القصص» یاد می‌کند و خطاب به پیامبر (ص) می‌گوید: ای پیامبر! ما بهترین قصه‌ها را بر تو می‌خوانیم؛ «نَحنُ نَقُصُّ عَلَیکَ اَحسَنَ القِصَصِ» (قرآن، سوره‌ی یوسف، آیه ۳) واژه‌ی «قصه» از این رهگذر وارد ادبیات فارسی شده و تا امروز نیز در همان معنای کهن به کار رفته است. متون عرفانی قرن‌های پنجم هجری به بعد، سرشار از روایت‌های دلکشی هستند که غالباً از آن‌ها تحت عنوان «حکایت» نام برده شده است. در "اسرارالتوحید" و "کشف المحجوب" و "تذکره الاولیا" ماجراهای صوفیه تحت عنوان «حکایت» بیان می‌شوند. (رزمجو، ۱۸۰: ۱۳۷۴) اصطلاح «حکایت» همچنین در کتب تمثیلی مانند "کلیله و دمنه" و "مرزبان‌نامه" نیز برای بیان ماجراهای پندآموزی که قهرمانان آن حیوانات هستند، به کار می‌روند. آن‌چنان که پیش از این گفته شد، امروزه اصطلاح «روایت» نیز به اصطلاحات فوق افزوده شده است. در گفتمان ادبیات داستانی امروز «روایت نوعی از بیان است که با عمل، با سیر حوادث در زمان و با زندگی در حرکت و جنب و جوش سرو کار داشته باشد». (میرصادقی، ۱۵۰: ۱۳۷۷) باید گفت هر چند همان‌گونه که دیدیم، سابقه‌ی خلق روایت به شکل‌های گوناگون آن در تاریخ ادبیات فارسی، به پیش از اسلام باز می‌گردد اما تحلیل و بررسی آن به عنوان یک نوع ادبی محصول فرهنگ غرب است. در ادب غربی، کهن‌ترین تعریفی که از روایت سراغ داریم به ارسطو تعلق دارد. ارسطو روایت را یک حادثه‌ی کامل یا امر تام می‌داند. «امر تام امری است که آغاز و واسطه و نهایت داشته باشد. آغاز امری است که به ذات خویش مستلزم آن نباشد که دنبال چیز دیگری آمده باشد، اما در دنبال خود او امری هست که به حکم طبیعت وجود دارد و یا به وجود می‌آید. اما پایان امری است که بر عکس این معنی بر خلاف آغاز باشد و آن عبارت است از چیزی که به ذات خویش و به حکم طبیعت، همیشه یا بیشتر اوقات در دنبال چیز دیگر باشد اما در دنبال آن چیز دیگری نباشد. میانه هم عبارت است از امری که به ذات خویش دنبال امر دیگر آید و همچنین امر دیگری در دنبال آن بیاید». (ارسطو، نقل از: زرین‌کوب، ۱۳۵:

۱۳۸۲) تعریف ارسطو از روایت، مبنای همه‌ی تعاریف جدیدی است که امروزه از روایت ارائه می‌شود. به عنوان مثال، «ولادیمیر پراپ قصه‌شناس روسی نیز معتقد است هر متنی که بیان‌کننده‌ی تغییر وضعیت از حالتی متعادل به غیر متعادل و بازگشت به حالت متعادل یا برعکس باشد، داستان است». (میرصادقی، ۹۵: ۱۳۷۷) «پراپ گذر از یک حالت به حالت دیگر را حرکت می‌نامد. قصه باید حداقل دارای یک حرکت باشد تا بتواند خوانده شود. روشن است که کمتر قصه‌ای است که فقط از یک حرکت تشکیل شده باشد. یک حرکت می‌تواند مستقیماً منجر به حرکت بعدی شود و یا وسط آن وقفه‌ای بیفتد و توالی تازه‌ای نمودار شود و دوباره حرکت بعدی امتداد یابد». (اخوت، ۱۹: ۱۳۷۱) به نظر ا.ج. گریماس، در هر روایت سه مرحله‌ی زیر به چشم می‌خورد: رویارویی ← پیروزی ← رسیدن به هدف. (مارتین، ۹۳: ۱۳۸۲) این ساخت سه مرحله‌ای در تعریف رولان‌بارت از روایت، دارای اسامی زیر است: وضعیت اولیه+ نقش‌های مختلف+ وضعیت نهایی. (اخوت، ۲۳: ۱۳۷۱) و دست آخر این که، از نظر تودورف -که به عقیده‌ی برخی، مهم‌ترین نظریه‌پرداز روایت در دوران معاصر است- روایت ساختی سه مرحله‌ای دارد: تعادل اولیه ← مرحله‌ی دیگر ← تعادل ثانویه (همان، ۲۳) «تودورف به درستی بعد از مرحله‌ی تعادل آغازین، مرحله‌ای دیگر را می‌گذارد زیرا الزاماً در هر قصه‌ای با برقراری تعادل روبه رو نیستیم. افزون بر این، ممکن است روایتی با وضعیتی غیر متعادل آغاز شود و بعداً به تعادل برسد». (همان، ۲۳)

مقایسه‌ی نظر ارسطو و تودورف یعنی اولین و آخرین نظریه‌پرداز روایت در بحث ما نشان‌دهنده‌ی شباهت بنیادین دیدگاه این دو درباره‌ی روایت است. به عقیده‌ی ارسطو، روایت از سه مرحله «آغاز ، وسط، میانه» تشکیل شده است. از نظر تودورف نیز روایت سه مرحله دارد: «تعادل اولیه، مرحله‌ی دیگر، تعادل ثانویه». به نظر می‌رسد که وجه مشترک هر دو تعریف از روایت وجود عنصر «حرکت» در آن‌ها باشد. هم ارسطو و هم سایر نظریه‌پردازان با در نظر گرفتن ساخت‌های سه مرحله ای و اعتقاد به لزوم گذر از مرحله‌ای به مرحله‌ی دیگر برای تحقق روایت، وجود عامل حرکت درون‌متنی را نیز به طور ضمنی برای روایت ضروری دانسته‌اند. به گمان ما، ویژگی اصلی روایت که آن را از انواع ادبی دیگر و به ویژه شعر جدا می‌کند، وجود حرکت درون‌متنی در آن است. این حرکت از نقطه‌ای شروع و به نقطه‌ای ختم می‌شود. البته ذکر این نکته ضروری است که ما در بررسی "شرح شطحیات"، روایت را در مفهومی کلی‌تر از آن‌چه گفتیم، به کار می‌بریم. مفهوم روایت در "شرح شطحیات" از دیدگاه مورد نظر این نوشتار بسیار گسترده است و از یک واژه تا حکایت متعارف را در برمی‌گیرد و همان‌گونه که خواهیم دید، عامل حرکت در تمامی این روایات وجود دارد، هر چند کیفیت آن در همه روایات یکسان نیست. این دیدگاه به ما کمک می‌کند تا تمامی انواع روایات شطح‌آمیز این اثر را مورد بررسی قرار دهیم، خواه به شکل یک حکایت باشد و خواه بزرگی آن از یک واژه بیشتر نباشد. در ضمن، همان‌گونه که خواهیم دید خود روزبهان نیز در نقل شطحیات، پیوسته از فعل «روایت کند» بهره برده است و این نشان‌گر درستی کاربرد اصطلاح «روایت» برای شطحیات مندرج در کتاب اوست.

۲. شکل‌شناسی گونه‌های روایت در شرح شطحیات

اکنون با در نظر گرفتن این که حرکت حاصل گذر از وضعیت اولیه به وضعیت ثانویه را باید خصلت اصلی روایت دانست، به تعریف شطح از دید روزبهان باز می‌گردیم. آن چنان که پیش از این گفتیم، از دید روزبهان «شطح حرکت است و آن خانه را که در آن آرد خرد کنند مشطاح گویند از بسیاری حرکت که درو باشد. پس در سخن صوفیان شطح مأخوذ است از حرکات اسرار دلشان چون وجد قوی شود». (روزبهان، ۸۱-۸۰: ۱۳۸۲) با توجه به تعریف روزبهان، مشخص می‌شود که همانند روایت، در شطح نیز حرکت عنصر اصلی است. با این وجود، می‌دانیم که حرکت در یک روایت متعارف حرکت از وضعیت اولیه به وضعیت ثانویه در خود متن روایت شده است (حرکت درون متنی). اما در شطح حرکت از روایت آغاز می‌شود و به خواننده تسرّی می‌یابد و این همان است که از آن تحت عنوان تأویل یاد می‌شود. در روایات "شرح شطحیات"، حتی اگر با حرکت درون متنی رو به رو باشیم، حرکت اصلی از نقطه‌ای شروع می‌شود که شطح پایان می‌یابد. به عبارت دیگر، گیرنده در اتمام پیامی که از فرستنده ارسال شده نقشی کلیدی دارد و به زبان فنی در شطح پایان‌بندی حکایت بر عهده، خواننده است و همین خصلت، شطح را به روایات مدرن نزدیک می‌کند. البته این حالت فقط در شطح مصداق ندارد بلکه در تمامی آثار رمزی و داستان‌های کوتاهی که در آن‌ها نویسنده علاقه‌ای به فاش گفتن ندارد، پایان‌بندی داستان فقط در خواننده رقم می‌خورد. به عقیده‌ی والاس مارتین «معنای برخی از بگومگوهای دلدادگان و داستان‌های کوتاه (مثلاً "تپه‌هایی همچون فیل‌های سفید،" نوشته‌ی همینگوی) در رمزگان یا کارکرد فرازبانی ریشه دارد، یعنی نه خود پیام بلکه تأویل آن است که رخداد را آشکار می‌سازد. خواننده در مقام ناظر یا چشم‌چرانی که به دنیای درون داستان می‌نگرد، همچون ما در زندگی روزمره به تأویل رویدادها دست می‌زند و رخدادها و شخصیت‌ها و انگیزه‌ها را کنار هم می‌گذارد». (مارتین، ۱۱۷: ۱۳۸۲) به این ترتیب، می‌توان گفت که حرکت ناشی از تأویل، تنها مختص روایات شطح‌آمیز نیست بلکه تمامی داستان‌های رمزی دارای چنین حرکتی هستند. در "شرح شطحیات" در انتهای هر روایت، تأویل روزبهان آغاز می‌شود، اگر چه این تأویل مجال حرکت ذهنی خوانندگان دیگر را تنگ نمی‌کند. نیز باید گفت که کیفیت تأویل‌پذیری در همه‌ی روایات یکسان نیست و با توجه به نوع آن چگونگی تأویل متفاوت و نقش آن کم‌رنگ و پررنگ می‌شود. اکنون با در نظر گرفتن مفهوم دو اصطلاح شطح و روایت به بررسی انواع روایات در "شرح شطحیات" می‌پردازیم. این روایات را می‌توانیم ذیل عناوین زیر طبقه‌بندی کنیم:

۱. معما ۲. گزارش ۳. گفت و گو ۴. حادثه ۵. خودزندگی‌نامه (رمانس صوفیانه) ۶. حکایت ترکیبی.

۱. ۲. معما

«معما در لغت به معنی کلمه‌ای است که مفهوم آن پوشیده باشد یا کلامی است که با رمز و ابهام مطلبی را برساند». (میرصادقی، ۲۴۱: ۱۳۷۷) منظور ما از معما در کتاب روزبهان، آن دسته از

شطحیات است که جنبه‌ی ابهام‌آمیز آن‌ها آن‌قدر شدید است که خواننـده در تأویـل آن دچـار مـشکل می‌شود. ما این نمونه از شطحیات را معما نامیده‌ایم. معما خصلت داستانی ندارد و ساخت کلامی آن به ندرت از یک واژه و غالباً از دو واژه که به یکدیگر اضافه شده‌اند، تشکیل می‌شود. این واژگان و ترکیبات غالباً با جمله‌ای از خداوند یا درباره‌ی وی ختم می‌شود. اکثریت قریب به اتفاق این شطحیات متعلق بـه حلاج است:

> حسین روایت کند «از ریح جنوب، از عین میم خازن، از عَقاد منّ، از حُبُـک، از جَبَـل بـروق، از بحرین بحرالشّعاعی، از شأن قلب، گفتند: حق- سبحانه و تعالی- هر شبی نزول کند به آسـمان دنیا با اوتاد زمین. سخن گوید دیگر: با بدلاء. دیگـر: بـا والهـان. دیگـر: بـا مجتهـدان.نـام همـه بنویسند. روز جزا را ارواح به ارواح و انوار به انوار، پس به خیرات و برکات، زمین پر کند. آن‌گـاه به عزّ جلال عظمت غیب محتجب شود». (روزبهان، ۲۷۷: ۱۳۸۲)

شطح معماوار شباهت زیادی به حروف مقطّعه قران دارد. روزبهان شطح را از سه معـدن اصـلی می‌داند: قرآن، حدیث، الهام اولیا. (همان، ۱۵) به همین دلیل است که از دید وی حروف مقطّعه‌ی قرآن شطح است. او "شرح شطحیات" را با تأویل این حروف آغاز می‌کند:

فی معنی الالف و حقیقه شطحها

> دلبرا! از رهی بشنو معنی الف از حروف متشابهات. بدانک الفات از شطحیات اشـارت اسـتواء قدم بر قدم است و فردانیت ذات بر ذات و تجلّی کنه برکنه و عین به عـین و خبـر اسـت از عین جمع و جمع جمع و اسقاط علل. آن اصل علت و ظهور حقیقت بی‌رسم ربوبیـت بـروز کرده در لباس نکره و معرفت در معرفت به شرط نکره، عرفان در نکره مجهول است، و نکره در حقیقت معرفت منقطع. الف اصل قدم است. حدثان به نعت فنا، در آن غایت عدم بر قدم مزاحم نیست، زیرا که در حقیقت جز قدم نیست. (همان، ۸۳)

می‌توان گفت که کوچک‌ترین واحد شطح در کتاب روزبهان همین حـروف مقطّعـه اسـت. بایـد گفت که شطح معماوار حلاج از نظر شکل و محتوا جذابیت چندانی ندارد. این گونه شطحیات بیشتر به اصطلاحات رمزآمیزی می‌ماند که در میان گروه یا طبقه‌ای از اجتماع رایج است و بـرای افـراد خـارج از این منظومه فکری قابل ادراک نیست. پس این شطحیات را می‌توان نوعی رمز صنفی دانست. اگـر چـه ابهام موجود در این نوع شطح خواننده را به حرکت در می‌آورد، اما این حرکت غالباً ابتر مـی‌مانـد، چـرا که در شطح معماوار دلالت‌های نشانه شناختی برای هدایت خواننده بـه معنـای بـاطنی شـطح ضـعیف است یا اصلاً وجود ندارد. ذهن خواننده در این گونه شطحیات چندان درگیر شطح نمـی‌شـود چـرا کـه معمولاً نتیجه‌ی تلاش مشخص است: ناتوانی از تأویل متن. خواننده حتی اگر بخواهد هماننـد روزبهـان معما را رمزشناسی کند، در سلسله‌ای از معانی احتمالی که با حـرف «یـا» بـه یکـدیگر پیوسـته، اسـیر می‌شود، همان‌گونه که روزبهان درتأویل این شطحیات بارها از عباراتی مانند «ممکن بود» و «یمکن» و «الله اعلم» و نیز حرف «یا» برای نشان دادن تردید خود در معنی بـاز گفتـه اسـتفاده کـرده اسـت. بـه عنوان نمونه، روزبهان بر شطحی که در ابتدای این عنوان ذکر شده، تأویلی نوشته است که بخشی از آن

را با هم مرور می‌کنیم:

> قال: ریح جنوب آن است که از افق علوی به بحر غیب بگذرد. در هفت آسمان بگردد، آنگه به ابواب بنات‌النّعش بیرون آید. آن‌گه به شمال عالم در آید و این صحیح است؛ مثل این در حدیث هست. عین میم خازن- والله اعلم- عین ملک محیط است که فیض بخشد بّریات را؛ یا بصر ملک خازن است که در ملک تصرف کند به امر حق یا قلب یا روح مالک در عالم جسد یا لب و دندان مصطفی- صلوات الله علیه- یا نقطه‌ی دایره‌ی کون و این به حال نزدیک‌تر است. عقاد منّ- والله اعلم- که عقده فقار سماوات و ارض است یا حُبُک بحار عطا که به قدرت ممزوج است و این صحیح است؛ یا عقده‌ی ذنب برج عقرب یا حلق‌های ذوایب مالک که خازن نار است یا اکتاف تجفاف اسرافیل یا آکام حضیض قاف، جبل بروق- والله اعلم- تلال ارض نور است میان وسط عالم عرش و این صحیح است؛ یا جبال قدس در آسمان چهارم. (همان، ۲۷۷)

۲. ۲. گزارش

منظور از گزارش شطحی است که فاقد کنش و گفت‌وگوست و غالباً از یک جمله‌ی خبری وگاه از دو یا چند جمله‌ی خبری متوالی تشکیل شده است. طبیعی است که گزارش تک جمله‌ای به جهت ایجاز، خواننده را بیشتر درگیر متن می‌کند. گزارش تک جمله‌ای را نیز همانند شطح معماوار، نباید در زمره‌ی روایت داستانی قرار داد، چرا که ظاهراً در یک جمله‌ی واحد، حرکت درون متنی وجود ندارد که از نقطه‌ی مبدأ آغاز و به نقطه‌ی مقصد ختم شود. با این وجود، می‌توان برای گزارش تک جمله‌ای نیز همانند شطح معماوار حرکتی از متن روایت به خواننده یعنی حرکتی برون متنی در نظر گرفت. در این‌جا نیز ابهام موجود در شطح، در خواننده انگیزه کافی ایجاد می‌کند تا از آن رفع ابهام کند. ضمن آن که در این‌جا ابهام همانند شطح معماوار لاینحل نیست و می توان آن را به گونه‌ای تأویل کرد. به عنوان نمونه به شطح زیر که متعلق است به حلاج توجه کنید:

> «در بعضی کتب حسین منصور دیدند که گفته بود: من مهلک عاد و ثمودم». (همان، ۳۳۰)

ساخت شطح فوق تنها از یک جمله‌ی خبری تشکیل شده است. این جمله ایجاد کننده‌ی وضعیتی ابهام‌انگیز است که باعث خلق پرسش در ذهن خواننده می‌شود. خواننده برای یافتن این پرسش که چگونه حلاج خود را در جایگاه خداوند قرار داده است، به تکاپو خواهد افتاد و دست به تأویل شطح خواهد زد، همان گونه که روزبهان چنین کرده است. وی در تأویل این شطح می‌گوید که ادعای حلاج محصول اتحاد وی با خدا و محو دویی است:

> «قال: این کلام از امتلاء جان از سکر توحید است. قدم را به قدم بدید و خود را در قدم فراموش کرد. اثنینیت در بین بدید و در اتحاد دوئی نیافت. اسرار سکر بدو غالب شد گویی که در قدم خود را قدیم دید از استیلاء قدم و محو حدث. به زبان ازلی دعوی قدم کرد». (همان)

اتحاد صوفی و خداوند و به عبارتی جابه جایی عاشق و معشوق (ستاری، ۱۵۵: ۱۳۸۴) که در ابتدای این جستار از شروط اصلی شطح دانسته شد، در شطح گزارش گونه، به وفور دیده می‌شود. البته باید اذعان کرد که تنها معدودی از این نمونه شطحیات حاکی از اتحاد راوی شطح با خداست. توضیح آن که با مرور نشانه‌های زبانی این شطحیات می‌توانیم تفاوتی ساختاری را میان برخی از آن‌ها از جهت مورد بحث ما یعنی وقوع اتحاد یا عدم وقوع آن مشاهده کنیم. به عنوان مثال، دو نمونه از این شطحیات را با هم مقایسه می‌کنیم. همان‌گونه که می‌دانیم، بایزید در یکی از شطحیات معروف خود می‌گوید: «لیس فی جبّتی سوی الله» (روزبهان، ۲۵۴: ۱۳۸۲) ترجمه‌ی این جمله چنین است: «در زیر جبّه من جز حق نیست» در این شطح، هر چند عنصر غیر متعارف به چشم می‌خورد اما اتحاد رخ نداده است زیرا وجود ضمیر اول شخص «ی» در «جبّتی» در کنار اسم «الله» در جمله که سوم شخص است، حاکی از وجود دوگانگی میان راوی و خداست. نمونه‌ی دیگری از این نوع شطح عبارت است از:«شاهد شدم مولای خود را عیاناً» (همان، ۳۱۶) برای این‌گونه شطحیات می‌توان شکل کلی «من از او سخن می‌گویم» را پیشنهاد کرد و در مقابل این شکل می‌توان برای شطحیات در بردارنده مضمون اتحاد، شکل کلی «من از من سخن می‌گویم» را ارائه داد. نمونه‌های دیگر شطحیات حاکی از اتحاد راوی و خدا عبارت است از:

«بایزید گوید که: مثل من در آسمان و زمین نبینی» (همان، ۱۳۲)

«انا الحق» (همان، ۳۵۴)

«من الرّحمن الرّحیم الی فلانِ بن فلان» (همان، ۳۲۴)

شطح گزارش گونه، گاه از حد یک جمله گسترده‌تر می‌شود و دو یا چند جمله‌ی خبری را دربر می‌گیرد. در این موارد، اگرچه ایجاز تک جمله وجود ندارد، اما معمولاً جملات تکمیل‌کننده‌ی یکدیگرند و بنابراین، قابل حذف نیستند مانند نمونه‌ی زیر:

«بایزید گوید: الهی! تو آیینه گشتی مرا و من آیینه گشتم تو را». (همان، ۱۱۳)

در مواردی که شطح گزارش گونه از حد یک جمله فراتر می‌رود، می‌توان نوعی حرکت درون متنی را نیز مشاهده کرد، مانند آخرین نمونه که در آن یک سیر تکاملی وجود دارد؛ به این ترتیب که جمله‌ی اول مسأله‌ای را مطرح می‌کند و از طریق جمله‌ی دوم به جمله‌ی سوم می‌رسیم که مدعای نهایی راوی شطح است:

شبلی در شطح گوید که «خبر علم است و علم انکار است وانکار الحاد است». (همان، ۲۱۹-۲۲۱)

۳. ۲. گفت و گو

ساخت بیشتر روایات "شرح شطحیات" عبارت است از گفت‌وگویی کوتاه بین دو شخصیت که عامل برهم زننده‌ی تعادل در این گفت و گوها پرسش یا طرح مسأله از سوی فرد یا کسانی است که معمولاً هویت آنان به دلیل کاربرد فعل «گفتند» یا «پرسیدند» مجهول می‌ماند. این پرسش همواره با

پاسخی از سوی شطاح همراه می‌شود. گاه گفت و گو از حد یک پرسش و پاسخ کوتاه فراتر می‌رود که در این موارد، به دلیل توضیحات اضافی از تأثیر گفت و گو بر خواننده کاسته می‌شود. نمونه‌ای از پرسش و پاسخ کوتاه:

«رویم را پرسیدند که: توبت چیست؟ گفت: توبت از توبت». (همان، ۱۶۸)

ساخت این نوع از شطحیات در بسیاری از کتب دیگر صوفیه نیز قابل مشاهده است و اصولاً صوفیه به این ساخت دو قسمتی پرسش و پاسخ، اقبال فراوانی داشته‌اند چنان که در نمونه‌های زیر می‌بینیم:

«نقل است که شیخ را به خواب دیدند. گفتند: تصوف چیست؟ گفت: در آسایش بر خود بستن و در پس زانوی محنت نشستن». (عطار، ۲۱۰: ۱۳۶۶)

«سؤال کردند از عبودیت؟ گفت: مشاهده‌ی ربوبیت بود». (همان، ۴۷۳)

«سؤال کردند از دنیا؟ گفت: در چیزی چه سخن گویم که او را به حرص به دست آرند و به بخل نگاه دارند و به حسرت بگذارند». (انصاری، ۴۸۳-۴۸۲، ۱۳۷۷)

«از وی پرسیدند که رضای خداوند تعالی اندر چه چیزیست؟ گفت: ... اندر دلی که اندرو غبار نفاق نباشد». (هجویری، ۱۰۸: ۱۳۷۱)

از مقایسه‌ی روایاتی که از کتب دیگر نقل شد با آن‌چه که در ابتدا از رویم گفتیم، درمی‌یابیم که ساخت روایت منقول از رویم، با بقیه از نظر پایان‌بندی متفاوت است. به عنوان مثال یکی از روایات مذکور را دوباره می‌خوانیم:

«سؤال کردند از عبودیت؟ گفت: مشاهده‌ی ربوبیت بود». (عطار، ۴۷۳: ۱۳۶۶)

روایت فوق از دو بخش اصلی پرسش و پاسخ تشکیل شده است. به عبارت دیگر، این روایت دو سازه‌ی اصلی دارد: سازه ابهام و سازه‌ی رفع ابهام. سازه‌ی ابهام همان پرسش است و سازه‌ی رفع ابهام همان پاسخ. هر سازه می‌تواند یک یا چند جمله را دربرگیرد. حال با همین دیدگاه روایت "شرح شطحیات" را بررسی می‌کنیم:

«رویم را پرسیدند که توبت چیست؟ گفت: توبت از توبت». (روزبهان، ۱۶۸: ۱۳۸۲)

روایت روزبهان از گفت و گو با رویم نیز از دو بخش تشکیل شده است که بخش اول در بردارنده‌ی پرسش است و از این‌رو، می‌توان آن را همان سازه‌ی ابهام دانست. اما در بخش دوم، پاسخ رویم به جای آن که ابهام ایجاد شده در بخش اول را برطرف کند، آن را پیچیده‌تر می‌سازد. به عبارت دیگر، در روایات شطح‌آمیزی که مبتنی بر گفت و گو هستند، سازه‌ی دوم به جای رفع ابهام، بر ابهام می‌افزاید. ما می‌توانیم برای این سازه، عنوان «ابهام مضاعف» را برگزینیم:

رویم را پرسیدند که توبت چیست؟ گفت: توبت از توبت.

ابهام ابهام مضاعف

وجود سازه‌ی ابهام مضاعف باعث می‌شود که حرکت ایجاد شده در بخش پرسش، با شدت

بیشتری در بخش پاسخ ادامه یابد. به عبارت دیگر، تشدید ابهام در بخش پاسخ، حرکت درون متن را به بیرون از متن تسریع می‌دهد و روایت نیازمند تأویل می‌شود.

از آنچه گفته شد، نباید نتیجه گرفت که فقط در روایات "شرح شطحیات" سازه‌ی ابهام مضاعف به چشم می‌خورد. بسیاری از روایات این کتاب را در سایر کتب عرفانی نیز می‌توان مشاهده کرد. باید گفت که وجودسازه‌ی ابهام مضاعف می تواند وجه ممیز گفت و گوهای ساده‌ی میان صوفیه و پرسندگان از یک سو و گفت و گوی شطح‌آمیز از سوی دیگر باشد. سازه‌ی ابهام مضاعف، ملاک سنجش تأویل‌برداری روایت است. جالب توجه است عرفایی که دیدگاهی ساده انگار و تا حدی جزمی نگر دارند، در گفت و گوهای خود کمتر از سازه‌ی ابهام مضاعف بهره می‌جویند. کلام این صوفیه تک صدایی است و مجالی برای دخالت مخاطب باقی نمی‌گذارد. گفت و گوهای روایت شده از خواجه عبدالله انصاری معمولاً چنین خصلتی دارد و به موعظه و پند بیشتر شبیه است تا کلام هنری:

«دانی که چرا کوفته‌ای؟ از آن که با ناجنس گفته‌ای؟» (انصاری، ۴۳۶: ۱۳۷۷)

«شب گور چیست؟ ناله و ندامت و پشیمانی تا روز قیامت». (همان، ۵۵۴)

«پرسیدند که سفله کیست؟ گفت: کسی که راه نشناسد به حق و نطلبد تا شناسد». (همان، ۷۰۷)

«پرسیدند که در حق دنیا چه گویی؟ گفت: چه گویم که به رنج به دست آرند و به زحمت نگاه دارند و به حسرت بگذارند». (همان، ۴۵۲)

برعکس خواجه عبدالله، وجود سازه‌ی ابهام مضاعف یکی از مشخصه‌های سبکی عرفایی مانند بایزید و حلاج و شبلی است که کلام آنان بدون تأویل، قابل فهم نیست و همواره ذهن مخاطب را برای تکمیل معنی به یاری می‌طلبند. این ویژگی متن را از حالت تک صدایی خارج و وارد حوزه‌ی چند صدایی می‌کند:

«منکری حسین منصور را معارضه کرد. گفت: دعوی نبوت می‌کنی؟ گفت: اف بر شما باد که از قدر من بسی واکم می‌کنی». (روزبهان، ۳۲۸: ۱۳۸۲)

«یکی از شبلی پرسید که زهد و ورع چیست؟ گفت: زهد بخل و ورع کفر». (همان، ۲۱۶)

«ابوموسی گوید که ابویزید از مؤذن الله اکبر بشنید. گفت: من بزرگوارترم». (همان، ۱۱۰)

ابهام مضاعف در آن‌چه که مربوط به عامل پیرنگ می‌شود نیز تأثیری ممتاز دارد. این سازه پایان‌بندی روایت را به شکلی غیر متعارف درمی‌آورد و این همان است که اصطلاحاً بدان پایان‌بندی غیرمنتظره می‌گویند:

«بایزید را گفتند: جمله خلق را تحت لوای محمدخواهند بود. گفت: بالله که لوای من از لوای محمد عظیم‌تر است». (همان، ۱۳۱)

باید گفت که ایجاد پایان‌بندی غیرمنتظره در روایتی که تنها از دو بخش تشکیل شده است، نشانه‌ی هنر گوینده و خلاقیت وی است. شطح مبتنی بر گفت و گو همیشه از دو بخش تشکیل

نمی‌شود و گاه از حد یک سؤال و جواب کوتاه فراتر می‌رود. این روایات نیز از نظر ساخت تفاوتی با شطح دوسازه‌ای ندارند و هر چند از یک پرسش و پاسخ گسترده‌تر می‌شوند اما فاقد کنش یا حادثه داستانی هستند:

«جنید مرشبلی را گفت که اگر امر خویش به حق گماری، از همه محنت باز رهی. قال: شبلی گفت: ای ابوالقاسم! اگر حق در کار خویش تفویض کار تو به تو کردی، تو بیاسودی؟ جنید گفت: شمشیر شبلی خون می‌افشاند. شبلی وصف مراد کرد، وجنید وصف مرید. شبلی گفت: که اگر حق را مراد باشی، در حقیقت تو همه آن کند که تو خواهی، تو را آلت قدرت سازد، تا به حکمت هم به تو تو را تربیت کند». (همان، ۲۲۴)

باید اذعان کرد که اگر چه در این گونه روایات نیز سازه‌های ابهام و ابهام مضاعف به چشم می‌خورد اما به دلیل طولانی‌تر شدن گفت و گو، در نتیجه‌ی توضیحات احتمالی طرفین، از شدت ابهام کاسته می‌شود. در گفت و گوی زیر، وجود جملات تفسیرکننده از نقش تأویل کاسته و تا حدودی نیروی حرکت را از روایت سلب کرده است:

«از آن شاه عاشق، از توحید پرسیدند. گفت: توحید در خلا همچنان است که در ملاء.گفتند: این را شرحی بگوی که ما زبان قوم ندانیم. گفت: توحید چنان است که در ازل بود و همچنان تا لایزال خواهد بود. او را گفتند که چون حق را وصف کردی، در ازل بما لایزال، به قدم محدثات گفتی. گفت: نقض فهم دانستم کردی، این کلام محدثان است». (همان،۳۱۰)

۴. ۲. حادثه

در تعریف حادثه گفته‌اند که «حادثه از برخورد دست کم دو چیز یا دو نیرو یا اتحاد دو چیز یا دو نیرو با هم به وجود می‌آید». (میرصادقی، ۸۱: ۱۳۷۷) منظور ما از شطح حادثه‌ای، روایتی است که فقط از تعدادی کنش یا اعمال داستانی تشکیل شده و در آن نشانه‌ای از گفت و گو و توصیف ایستا و غیره نیست:

«خرقانی در شطح گوید که: سحرگاهی بیرون رفتم. حق پیش من باز آمد. با من مصارعت کرد. من با او مصارعت کردم. در مصارعت باز با او مصارعت کردم، تا مرا بیفکند.» (روزبهان، ۱۳۸۲: ۲۵۰)

در شطح حادثه‌ای، توالی افعال، حرکتی آشکار در درون متن ایجاد می‌کند که موجب نزدیک شدن این نوع به حکایات متعارف عرفانی می‌شود. هر چند همان‌گونه که می‌بینیم اثری از عوامل دیگر داستانی در آن به چشم نمی‌خورد. در این‌جا مؤلفه‌ی اساسی تبدیل‌کننده‌ی روایت به شطح، غیر متعارف بودن عمل است، یعنی ملاقات با خدا و کشتی گرفتن با او. این عمل غیر متعارف عامل ایجاد ابهام در روایت و حرکت بیرون از متن می‌شود، همان‌گونه که در روایت نمونه نیز مشاهده می‌کنیم:

«گویند: ابراهیم اعرج امام جامع شیراز بود. روزی با جماعت نماز کرد. به خاطرش بگذشت که تو امام جامع شیرازی. هر دو دست بر زمین فرو نهاد و پای در هوا کرد و در صف اول به

هر دو دست برفت. مردمان بخندیدند. بعد از آن امامت نکرد». (همان، ۲۶۰-۲۵۹)

۵. ۲. خود زندگی‌نامه (رمانس[1] صوفیانه)

«خود زندگی‌نامه، نقل سرگذشت شخص به قلم خویش است. پیش از قرن نوزدهم کسی چنین اصطلاحی را برای چنین موردی به کار نمی‌برد. روایاتی به سنّت آگوستین نوشته شده که شاید واقعی و شاید هم داستانی بوده است ولی هدف از نوشتن آن‌ها ارائه‌ی آمال و خاطرات یک نفر مسیحی به خوانندگانی بود که شاید با چنین مسائلی روبه‌رو می‌شدند. با خواندن آن مطالب، خوانندگان چگونگی رویارویی با آن مسائل را می‌آموختند». (مقدادی، ۱۳۸۱، ۲۱۶)

در ″شرح شطحیات″ نیز روایاتی وجود دارد که به شیوه‌ی خود زندگی‌نامه، از دیدگاه اول شخص نوشته شده و در آن شطّاح زندگی درونی و به اصطلاح سلوک خود را بیان می‌کند. پایان‌بندی این روایات حاکی از اتمام یک سیر تکاملی در وجود شخصیت اصلی و یگانگی وی با خداست. شطح خود زندگی‌نامه، در بردارنده‌ی حوادث زندگی درونی عارف است و می تواند الگویی برای سلوک مخاطب باشد. حرکت درونی در این روایات بسیار مشهود و ملموس است. عارف در متن روایت از مقامی به مقامی بالاتر ارتقا می‌یابد تا آن که به وصال حق می‌رسد:

> «بایزید گوید: حق را به عین یقین بدیدم. بعد از آن‌که مرا از غیب بستد، دلم به نور خود روشن کرد؛ عجایب ملکوت بنمود. آن‌گه مرا هویت خود بنمود، به هویت خود هویت او بدیدم و نور او به نور خود بدیدم و عزّ او به عزّ خود بدیدم و قدر او به قدر خود بدیدم و عظمت او به عظمت خودبدیدم و رفعت او به رفعت خود بدیدم آن‌گه از هویت خود عجب بماندم و در هویت خودشک کردم. چون در شک هویت خود افتادم، به چشم، حق را بدیدم. حق را گفتم که این کیست؟ این منم؟ گفت: نه، این منم، به عزّت من که جز من نیست. آن‌گه از هویت من به هویت خویش آورد و به هویت خویش هویت من فانی کرد. و آن‌گه هویت خود بنمود یکتا. آن‌گه به هویت حق در حق نگاه کردم. چون از حق به حق نگاه کردم، حق را به حق بدیدم؛ با حق به حق بماندم. زمانی چند با من نفس و زبان و گوش و علم نبود. دیگر حق مرا از علم خود علمی داد و از لطف خود زبانی و از نور خود چشمی؛ به نور او بدیدم؛ دانستم که همه اوست». (روزبهان، ۱۲۰-۱۱۹: ۱۳۸۲)

ساخت روایات خود زندگی‌نامه کاملاً با ″آرکه تایپ″[2] سفر قابل انطباق است. الگوی اصلی این آرکه تایپ، ″اودیسه‌ی″[3] هومر است و آن را در مقایسه با ایلیاد[4] که در بردارنده‌ی درگیری ایستاست، به علت وجود حرکت از نقطه‌ای به نقطه‌ای دیگر، الگوی «سفر» نام نهاده‌اند. این الگو غالباً در روایات شرقی به کار می‌رود. ″منطق الطیر″ عطار از بهترین نمونه‌های الگوی سفر است. (اسلامی، ۷۲: ۱۳۷۷) سفر و رویایی با موانع، در نهایت به کمال شخصیت می‌انجامد که همان تولد دوباره‌ی وی است. از دیدگاه غربی نیز خود زندگی‌نامه به دلیل اقرار نیوشی نویسنده، یک عامل فرهنگی است که کارکرد تولد دوباره را بر عهده دارد. (جورکش، ۵۶: ۱۳۸۴) البته در شطحیات خود زندگی‌نامه، نشانه‌ی چندانی از اقرار به چشم نمی‌خورد بلکه در این‌جا روندی که راوی دربیان تحولات درونی خود بیان می‌کند، در

نهایت به تولد دوباره‌ی وی می‌انجامد. می‌توان گفت که در این روایات، تولد دوباره‌ی شخصیت در دو سطح رخ می‌دهد:

الف. خلق هنری: بدین معنی که در خود زندگی‌نامه، خالق اثر خود را دوباره و در قالب هنری خلق می‌کند.

ب. خودشناسی: بدین معنی که سلوک شخصیت که مبتنی بر تجربیات درونی او و نشان‌گر شناخت وی از خویشتن است، در نهایت به اتحاد وی با خدا و فنای صوفیانه و سرانجام زندگی جاودانه یا همان تولد دوباره‌ی وی می‌انجامد.

شطح خود زندگی‌نامه را از دیدگاه دیگر می‌توان نوعی رمانس صوفیانه دانست. دیدیم که در این شطحیات، صوفی حوادث متعددی را که برای وی رخ داده است، شرح می‌دهد. این حوادث از دید راوی، تجربه‌ی واقعی و برای خواننده، خیالی و خارق‌العاده است و به عبارت دیگر، از یک ساخت رمانس‌گونه تبعیت می‌کند. رمانس نیز در میانه‌ی واقع‌گرایی و خیال‌پردازی قرار دارد.در رمانس تجربه به صورت آرمانی- خیالی ارائه می‌شود و از همین‌روست که از نظر شخصیت پردازی «در رمانس قهرمان از نظر مرتبه از دیگر انسان‌ها و محیط برتر است». (مارتین، ۱۸: ۱۳۸۲) از دید نورتروپ فرای «عنصر اساسی طرح داستانی در رمانس، ماجراست و معنایش این است که رمانس طبعاً یکی از شکل‌های تسلسل و توالی است». (فرای، ۲۲۶: ۱۳۷۷) به عقیده‌ی وی «در رمانس ماجراهای فرعی به ماجرای اصلی یا بزنگاه کل ماجراها منتهی می‌شود که معمولاً از همان آغاز اعلام شده است. ماجرای اصلی که کامل بشود داستان هم به پایان می‌رسد. این ماجرای اصلی را - یعنی عنصری که قالب ادبی به رمانس می‌دهد- می‌توانیم طلب بنامیم». (همان، ۲۲۷) البته از دید فرای، صورت اصلی رمانس طلب مضمون اژدهاکشی است. (در رمانس صوفیانه، مورد نظر ما می‌توان اژدها را نمادی از نفس و جلوه‌های آن در نظر گرفت) فرای آن‌گاه ادامه می‌دهد: «صورت کامل رمانس طلب موفقیت آمیز است و چنین صورت کامل‌شده‌ای سه مرحله‌ی عمده دارد: مرحله‌ی سفر مخاطره‌آمیز و ماجراهای اولیه، مبارزه‌ی سرنوشت‌ساز که معمولاً نوعی نبرد است و در این نبرد قهرمان یا خصم او یا هردو به ناچار باید بمیرند و تعالی قهرمان». (همان، ۲۲۷) والاس مارتین نیز از دیدگاهی مشابه با فرای می‌گوید: «عناصر اصلی رمانس عبارت است از: جست و جو، مرگ، تولد دوباره». (مارتین، ۳۴: ۱۳۸۲) با توجه به آن‌چه گفته شد، می‌توان گفت که رمانس به زبان عارفانه، سه مرحله‌ی اصلی دارد:

الف: طلب که با مفاهیمی چون جست و جو و سفر ارتباط دارد.

ب: فنا که با مفاهیمی چون مبارزه و مرگ ارتباط دارد.

ج: وصال که با مفاهیمی چون اتحاد عاشق و معشوق و تولد دوباره ارتباط دارد.

این سه مرحله را می توان به راحتی در رمانس صوفیانه یافت. برای نمونه، یکی دیگر از روایات رمانس‌گونه را با هم می‌خوانیم:

«ابویزید گوید که در وحدانیت مرغی شدم، جسم از احدیت و جناح از دیمومیت. در هوای

بی‌کیفیت چند سال بپریدم، تا در هوایی شدم. بعد از آن هوا که من بودم، صد هزار هـزار بـار در آن هوا می‌پریدم، تا در میادین ازلیت رفتم. درخت احدیت دیدم: بیخ در زمین قدم داشت، و فرع در هوای ابد. ثمرات آن درخت جلال و جمال بود. از آن درخت ثمـرات بخـوردم. چـون نیک بنگرستم، آن همه فریبندی در فریبندی بود. این مقام از مقام اول عالیتر است، زیـرا کـه آن‌جا معرفت بر سجیت توحید آمد، یعنی جانم به جان معرفت جسم معرفت شد. به جناح نور توحید و تفرید در ازل و ابد بپریدم. بعد از آنک از خود وکون مفـرد شـدم، حـق مـرا کـسوت دیمومیت و ازلیت در پوشید. از قدم جسمی بخشید، پرهاء احدیت صفات ازو برویانید. در قدم قدم مرغ قدم بپرید. طلب وصلت حقیقت کرد. بعد از حقیقت در مفاوز کیفیت کنه کنه طلـب کردم، به آتش کبریا جناحم بسوخت. در نور شمع ازل متلاشـی شـدم، عـین عیـان در صـرف اولیت انداخت. مرا در بحر لایزالی در عیون صفات انداخت. بر صفات بـاقی شـدم. از شـجره‌ی قدم ثمرات بقا بخشیدم. حیرتم برحیرت زیادت آمد. بقا از فنا دستم گرفـت. کـسوت علـم در پوشیدم. به علم در معرفت افتادم. به چشم معرفت مفاوز نکرات بدیدم. بدانـستم کـه هـر چـه دیدم، همه من بودم، نه حق بود. تلبیس تجلی در تقدیس بود. تنزیه در فعل مکر بود. وطنـات خطرات بود. خطرات کفریات بود. حق حق بود. من نبودم». (همان، ۹۷: ۱۳۸۲)

مراحل قابل تشخیص در این شطح عبارت است از:

الف. طلب: شطح با تبدیل راوی به «مرغ» آغاز مـی‌شـود. مـرغ در ادبیـات عارفانـه‌ی فارسـی نشانه‌ای متعارف است. این نشانه بر مدلول‌هایی چون «روح»، «سالک»، «عبـد خـاص» و غیـره دلالـت دارد. شیخ نجم‌الدین رازی در "مرصادالعباد" از این نشانه به طور مکـرر بـرای تبیـین کیفیـت سـلوک و رابطه‌ی مرید و شیخ بهره برده است. وی روح یا جان را به بلبلی مانند می‌کند که در قفس تـن گرفتـار است «و بدان وزن موزّع مرغ روحانیت قصد مرکز اصلی و آشیان حقیقـی کنـد و چـون خواهـد کـه در پرواز آید، قفس قالب که مرغ روح در او به پنج قید حـواس مقیـد اسـت، مزاحمـت نمایـد. چـون ذوق خطاب یا فته است، مرغ روح آرام نتواند کرد؛ در اضطراب آید. خواهد که قفس قالب بـشکند و بـا عـالم خویش رود:

آن بلبـل مجبـوس کـه نـامش جـان اسـت دسـتش بـه شکـستن قفـس مـی‌نرسـد»

(نجم‌الدین رازی، ۱۸۷: ۱۳۶۸)

وی در جای دیگر، وجود مرید را به مرغی تشبیه می‌کند که در سایه‌ی همـت شـیخ بـه کمـال می‌رسد: «پس مرغ وجود مرید را که در ملکوت بیضه‌ی انسانیت مستور و مـودّع اسـت، تـصرف همـت شیخ، او را هم از دریچه‌ی ملکوت به فضای هوای هویت آورد». (همان، ۱۳۲) وی در موضـع دیگـری از کتاب، مرید را به بیضه و شیخ را به مرغ مانند می‌کند: «مبتدی را طیران میسر نـشود کـه او بـر مثـال بیضه‌ای است به مقام مرغی نارسیده و به مقام مرغی جز به تصرف مرغ نتوان رسـید. پـس شـیخ مـرغ صفت است. مرید چون خود را به پر و بال ولایت او بندد، مسافت‌های بعید که به عمرها به خودی خود قطع نتوانستی کرد، بر شهپر همت شیخ به اندک روزگار قطع کند» (همان، ۱۲۹) وی در کتـاب دیگـر

خود یعنی "مرموزات اسدی در مزمورات داوودی" منتهایان و کاملان را به سیمرغ تشبیه می‌کند که از چشم اغیار پنهان می‌مانند: «اگر خورشید وحدت بی‌تیغ غیرت از پس قاف اثنینیت طالع شود، فارغ است که آن دیده وران چون سیمرغ در پس قاف غربت بَدَأَ الاسلامُ غریباً و سَیعود کما بَدَأَ غریباً غارب گشتند». (نجم‌الدین رازی، ۵۷: ۵۷،۱۳۸۱) می‌توان گفت که از دید نجم‌الدین رازی مرغ نشانه‌ای است که اطوار متغیر آن، از ابتدا تا انتها به احوال متغیر سالک در طی مراحل کمال می‌ماند تا آن‌جا که در نهایت سلوک به مقام عبدیت خاص می‌رسد. بنابراین، دیدگاه شیخ نجم‌الدین از این نظر بسیار به دیدگاه عطار در "منطق‌الطیر" نزدیک است. "منطق‌الطیر" نقطه‌ی اوج نوع ادبی معروفی است که آن را "رساله الطیر" می‌نامند. سرآغاز این رساله الطیرها "رساله‌الطیر" ابن‌سیناست که با "عقل سرخ" سهروردی ادامه می‌یابد و با "منطق‌الطیر" عطار به کمال می‌رسد. (پورنامداریان، ۲۸۹: ۱۳۸۳) در تمام این آثار، مرغ نشانه‌ی سالکی است که به جست و جوی معشوق می‌رود و در نهایت، در وی فنا می‌شود. در "منطق‌الطیر" تحول و تکامل تدریجی مرغان و فنای آن‌ها و به عبارت دیگر، وصال آنان به معشوق که همان سیمرغ است، از طریق بازی هنرمندانه‌ی عطار با واژگان «سی‌مرغ» و «سیمرغ» صورت می‌گیرد. مرغان در اولین مرحله، به وادی طلب می‌روند که گفتیم مرحله‌ی اول رمانس نیز هست. در این‌جا نیز با تبدیل راوی به مرغ، طلب آغاز می‌شود و بعد ماجراهای دیگری رخ می‌دهد. مفهوم طلب از سوی خود بایزید در عبارت زیر مورد اشاره قرار گرفته است: «در قدم قدم مرغ قدم بپرید. طلب وصلت حقیقت کرد. بعد از حقیقت در مفاوزکیفیت کنه کنه طلب کردم».

ب. فنا: مرحله‌ی فنا در واقع یک پیش مرحله است که با مرحله‌ی بعد تکمیل می‌شود. گفتیم که فنا حاصل مبارزه است. در این شطح، خوردن درخت ازلیت و سوختن پر قهرمان به آتش کبریا و غرق شدن وی در بحر لایزالی، مقدمات نیستی وی را فراهم می‌کند. جالب توجه است که حوادث یاد شده دقیقاً ماجراهای خارق‌العاده‌ی رمانس را به ذهن تداعی می‌کند.

ج. وصال: راوی شطح ضمن ماجراهایی که برای وی رخ می‌دهد تعالی می‌یابد و در انتها به معشوق خود می‌پیوندد. در رمانس، این معنی همیشه با نجات معشوق از چنگ جادوگر ستم‌پیشه و گشودن زندان معشوقه همراه است. در این‌جا با در نظر گرفتن این که عاشق همان معشوق است، قهرمان شطح با درک معشوق، خود را نیز نجات می‌دهد. این معنی در عبارت «حق حق بود. من نبودم.» که آخرین بخش شطح است، ارائه می‌شود و همان رخدادی است که صوفیه از آن تحت عنوان تولد دوباره یاد می‌کنند.

۶. ۲. حکایت ترکیبی

در مقابل روایاتی که تنها از یک عنصر داستانی مانند گفت و گو یا حادثه یا توصیف بهره می‌جویند، حکایاتی در شرح شطحیات وجود دارد که ترکیبی از عوامل پیش گفته هستند. این روایات، به حکایات متعارف عرفانی بیشتر شبیه‌اند. باید اذعان کرد که در مقایسه با حکایات آثاری چون "تذکره الاولیا و اسرار التوحید"، تعداد این حکایات چندان زیاد نیست اما همین تعداد محدود، نشان‌دهنده‌ی

توان راوی (خواه روزبهان و خواه نویسنده‌ی منبع اصلی حکایت) در داستان‌پردازی است. به عنوان نمونه به شطح زیر توجه کنید:

> «ابوموسی شاگرد بایزید گوید که با بایزید بودم در سمرقند، خلق شهر بدو تبرّک می‌کردند. چون از شهر بیرون آمدیم، خلق در قفای او بیامدند، واقعاً نگه کرد. گفت: این‌ها کیستند؟ گفتم: متبرّکان‌اند. به بالای تل برآمد. روی سوی آن قوم کرد. گفت: یا قوم! «انا ربّکُم الاَعْلی». ایشان گفتند: ابویزید دیوانه شد. جمله ازو برگشتند. به کنار جیحون آمدیم؛ خواست که از جیحون بگذرد. هر دو شطّ نهر در یکدیگر آمد، چندان بماند میان آب که یک گز. گفت: به عزّتش که نگذرم الا به کشتی. پس به کشتی بگذشتیم». (روزبهان، ۱۰۹-۱۰۸: ۱۳۸۲)

در این روایت کوتاه، عوامل داستانی حادثه، گفت و گو، توصیف به کمک هم آمده‌اند تا نمونه‌ای خوب از یک حکایت عرفانی ارائه شود. این عوامل را به طور مختصر بررسی می‌کنیم:

الف. حادثه: حکایت با رعایت ایجاز نوشته شده و حذف هر حادثه (تبرک مردم شهر به بایزید و تعقیب وی، بر سر تل رفتن بایزید، به هم آمدن دو طرف جیحون و نگذشتن بایزید در این حالت از رودخانه، عبور از رودخانه با کشتی) روند و توالی ماجرا را دچار نقص می‌کند. حادثه‌ی به هم آمدن دو طرف نهر، حکایت را از نوع داستان‌های واقع‌گرا خارج می‌کند و فضایی قدسی بدان می‌بخشد.

ب. گفت و گو: در گفت و گو نیز ایجاز رعایت شده است اگر چه تمایزی بین لحن شخصیت‌ها دیده نمی‌شود. تمایز اصلی بین مدّعای کلام ابویزید و انسان‌های عادی است که در بخش شخصیت از آن سخن خواهیم گفت.

ج. طرح: طرح حکایت ساده است. بحران با راه افتادن مردم عوام به دنبال بایزید و تقدیس وی آغاز می‌شود. این بحران، با ادعای خدایی از سوی بایزید پایان می‌یابد و بحران جدیدی آغاز می‌شود که همان ادعای خدایی از سوی یک انسان است. گره داستانی در انتهای داستان پیچیده‌تر می‌شود، چرا که در آن‌جا می‌بینیم بایزید که ادعای خدایی می‌کرد به جای عبور از رودخانه‌ای که به امر خدا دو سوی آن بر هم آمده، فقط با کشتی از آن می‌گذرد. داستان در همین حالت و بدون حل بحران و گره‌گشایی ختم می‌شود و همین ویژگی است که حکایت شطح‌آمیز را از سایر حکایات جدا می‌کند. در حکایت شطح‌آمیز، با تعلیق داستان در میانه‌ی بحران، راه برای ورود خواننده به ماجرا و اتمام آن گشوده می‌شود. به عبارت دیگر، در شطح، طرح داستانی همواره درخودحکایت ناتمام می‌ماند و این خواننده است که باید با تأویل آن بحران را خاتمه دهد، همان گونه که در تأویل این حکایت از طرف روزبهان شاهد حل بحران هستیم. روزبهان سخن بایزید و ادعای خدایی، از سوی وی با طرح این موضوع که او فقط در حال خواندن قرآن بوده است تأویل می‌کند و بحران را خاتمه می‌بخشد:

> «قال: ای دوست! این فعل ملامتیان است. نه هر که قرآن بخواند، او دیوانه است. ممکن شود که در آن ساعت در رؤیت اتحاد بود، شجره موسی شد، تا حق به زبان وی سخن گفت. «اِنّی انَا الله» برخوان، که نه جسم و جان آدم از شجره‌ی زیتون کمتر بود». (همان)

د. شخصیت: شخصیت‌های اصلی این حکایت عبارتند از بایزید، مردم و ابوموسی. بایزید شخصیتی غیرعادی و به اصطلاح آشنازداست و این مسأله به زبان وی و نوع سخن گفتن او باز می‌گردد. زبان وی با زبان مردم عادی متفاوت است و از این زبان آشنایی‌زدایی می‌کند. این شخصیت از نوع شخصیت‌های مورد علاقه‌ی باختین است. او به اشخاص داستانی که رفتاری خارج از عرف دارند، اهمیت زیادی می‌دهد؛ «شخصیت‌هایی همچون دلقک و ابله و رند از آن رو در نظر باختن اهمیت دارند که نه تنها واقعیت را آشنایی‌زدایی می‌کنند بلکه پیش‌فرض های رایج را درباره‌ی زبان‌های پذیرفته شده‌ی جامعه بر ملا می‌سازند». (مارتین، ۳۳: ۱۳۸۲) در حکایت مورد بررسی ما، کلام آشنایی‌زدای بایزید، بر زبان آوردن آیه‌ی «أنا ربُّکُم الأعْلی» است که همان کلام شطح‌آمیز است. شخصیت بایزید آن‌چنان که فرای می‌گوید، به لحاظ سنخی برتر از آدم‌ها و برتر از محیط است و از این رو در زمره‌ی ایزدان قرار می‌گیرد، (فرای، ۴۷: ۱۳۷۷) و در نتیجه، حکایت بیش از رمانس به اسطوره نزدیک می‌شود. البته گاه این شخصیت ایزدگونه در مقابل شخصیتی هم‌سان و هم‌رتبه‌ی خود قرار می‌گیرد. در این موارد، شخصیت از جایگاه اسطوره‌ای خود نزول می‌کند و به آدم‌های معمولی نزدیک می‌شود، مانند شخصیت شبلی در حکایت زیر:

> «گویند: ابومزاحم شیرازی به بغداد رفت. در حلقه‌ی شبلی بنشست. گفت: شیخ! مسئله دارم. شبلی روی بگردانید، گفت: این گران کیست؟ ساعتی فرو گذاشت. دیگر بار مسئله‌ای پرسید، دیگر بار شبلی مکرر کرد که این گران کیست؟ ابومزاحم گفت: سیوم نوبت که أیدَ اللهُ الشّیخ! درین سوال مرا هیچ فایده نیست. اما مرا یقین شد که سی سال است تا ابلیس با تو بازی می‌کند. خواهم که ترا با تو نمایم. شبلی تند شد، گفت: این را بردارید. هر چند جهد نمودند، او را نتوانستند جنبانید و خلقی انبوه جمع شدند و برنتوانستند داشت. شبلی از مجلس برخاست. ابومزاحم گفت أیدَ اللهُ الشّیخ! سلطان ظالم و عوانان او ظالم. ابلیس بر شیخ و مریدان بازی می‌کند. بعد از آن که او را بشناخت، عذرها خواست». (همان، ۲۵۶)

۳. نتیجه‌گیری

از مجموعه آن‌چه تاکنون گفته شد، می‌توانیم به طور خلاصه بگوییم که

۱. ۳. در اصطلاح صوفیه، شطح حاصل تجلی خداوند بر دل عارف و وحدت عاشق و معشوق است. در این حالت، آن‌چه بر زبان عارف جاری می‌شود و یا بر دست وی انجام می‌گیرد از ناحیه‌ی خود او نیست بلکه گوینده یا فاعل آن خداست. از همین روست که در نظر عوام کفرآمیز و خلاف شرع می‌نماید.

۲. ۳. عنصر اصلی شطح «حرکت» است. به عبارت دیگر، نیروی حاصل از تجلی خداوند بر دل عارف از طریق حرکت درونی عارف، به شکل کلام یا کنش شطح‌آمیز بروز می‌کند.

۳. ۳. عامل «حرکت» در شطح، یا درون متنی است یا بـرون متنـی. تمـامی شـطحیات دارای حرکت برون متنی هستند. این حرکت حاصل ابهام موجود در شطح است؛ ابهامی که مـتن را نیازمنـد تأویل و دخالت خواننده می‌کند. حرکت درون متنی در تمامی شطح‌ها بـه چـشم نمـی‌خـورد چـرا کـه برخی از آن‌ها (مانند شطح معماوار) فاقد خصلت روایی هستند.

۴. ۳. «روایت» در گذشته به معنی «آن‌چه نقل شود» به کار رفته اما امروزه عـلاوه بـر معنـی فوق، شامل انواع داستانی مانند قصه، حکایت، داستان و غیره نیز هست. ویژگـی اصـلی روایـت، وجـود حرکت درونی در آن است. حرکتی که در اثر بروز بحران از نقطه‌ای شروع و به نقطه‌ای ختم می‌شود.

۵. ۳. روایات کتاب "شرح شطحیات" به شش دسته‌ی اصلی قابل تقسیم است:

۱. ۵. ۳. معما: شطحی است که از یک یا دو واژه تشکیل شده و قابلیت تأویل آن اندک است.

۲. ۵. ۳. گزارش: شطحی است که از یک یا چند جمله‌ی خبری تشکیل شده و فاقـد حادثـه و گفت و گو و دیگر عناصر داستانی است. گزارش خود بر دو دسته است:

۱. ۲. ۵. ۳. گزارشی که دربردارنده‌ی مضمون وحدت عارف و خداوند است. هماهنگی ضـمیر و اسم در این نوع از شطح نشان‌گر وحدت راوی شطح و خداست. صورت کلی این نوع شطح عبارت است از: «من از من سخن می‌گویم» مانند: انا الحق.

۲. ۲. ۵. ۳. گزارشی که به دلیل وجود تمایز و ناهمگونی میان ضـمیر و اسـم، مـضمون اتحـاد راوی و خداوند در آن دیده نمی‌شود. صورت کلی این نوع عبارت است از: «من از او سـخن مـی‌گـویم» مانند: لَیسَ فی جُبَّتی سِوی الله.

۳. ۵. ۳. گفت و گو: این شطح در بردارنده‌ی عنصر گفت‌وگویی است که غالباً از یک پرسـش و پاسخ تشکیل شده است. برخلاف پرسش و پاسخ‌های معمولی، در شطحیات، جمله‌ی پاسخ به جای رفع ابهام، ابهام مطرح شده در پرسش را شدت می‌بخشد. بنابراین، می‌توان در شطحیات مبتنی بـر گفـت و گو، بخش «پرسش» را سازه‌ی «ابهام» و بخش پاسخ را سازه‌ی «ابهام مضاعف» نامید.

۴. ۵. ۳. حادثه: شطحی است که از تعدادی عمل داستانی متوالی تـشکیل شـده و ایـن تـوالی حرکت درون متنی را در آن آشکار و محسوس می‌کند.

۵. ۵. ۳.خود زندگی‌نامه (رمانس صوفیانه): شطحی است که در آن راوی از دیدگاه اول شخص، تجارب روحانی خود را بیان می‌کند. حوادث متعددی که راوی در این نوع از شطح از سر می‌گذراند، در سه مرحله است: طلب، نیستی، وصال. سیر حوادث در خود زندگی نامه به تولـد دوبـاره‌ی راوی منتهـی می‌شود.

۶. ۵. ۳. حکایت ترکیبی: حکـایتی اسـت کـه در آن عوامـل متفـاوت داسـتانی ماننـد حادثـه، گفت‌وگو، شخصیت، توصیف و غیره به چشم می‌خورد. در این دسته از حکایات "شرح شطحیات"، بحران در پایان روایت حل نمی‌شود و معلق باقی می‌ماند. با پایان یافتن حکایت، ماجرا در ذهن خواننده ادامـه می‌یابد و با تأویل وی ختم داستان رقم می‌خورد.

یادداشت‌ها

1. Romance
2. Archetype
3. Odyssey
4. Eliad

منـــابع

قرآن کریم.

ابن عربی، محی‌الدین. (بی‌تا). **الفتوحات المکیه**. بیروت: دار صادر.

اخوت، احمد. (۱۳۷۱). **دستور زبان داستان**. اصفهان: فردا.

ارنست، کارل. (۱۳۸۳). **روزبهان بقلی**، ترجمه‌ی کورس دیوسالار، تهران: امیرکبیر.

اسلامی، مجید. (۱۳۷۷). *الگوی روایت شرقی*. **فیلم**. ۴۸، ص ۵۳.

انصاری، عبدالله. (۱۳۷۷). **مجموعه رسائل فارسی**. به کوشش محمدسرور مولایی، تهران: توس.

بقلی شیرازی، روزبهان. (۱۳۸۲). **شرح شطحیات**. به کوشش هانری کربن، تهران: طهوری.

بندر ریگی، محمد. (۱۳۷۰). **ترجمه‌ی المنجد الطلاب**. تهران: انتشارات اسلامی.

پورجوادی، نصرالله. (۱۳۸۵). **زبان حال**. تهران: هرمس.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۳). **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**. تهران: علمی و فرهنگی.

تمیم‌داری، احمد. (۱۳۷۷). **داستان‌های ایرانی**. تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

جورکش، شاپور. (۱۳۸۴). *جادوی رئالیسم یا رئالیسم جادویی*. **نـامه**. ۲۷، ص۱۵.

خوارزمی، تاج‌الدین. (۱۳۶۴). **شرح فصوص الحکم**. تهران: مولی.

دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۷). **لغت‌نامه**. تهران: دانشگاه تهران.

رازی، نجم‌الدین. (۱۳۶۸). **مرصاد العباد**. به کوشش محمدامین ریاحی، تهران: توس.

رازی، نجم‌الدین. (۱۳۸۱). **مرموزات اسدی فـی مزامیـر داوودی**. بـه کوشـش محمدرضـا شـفیعی کدکنی، تهران: سخن.

رزمجو، حسین. (۱۳۷۴). **انواع ادبی**. مشهد: آستان قدس رضوی.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۲). **ارسطو و فن شعر**. تهران: امیرکبیر.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۳). **جستجو در تصوف ایران**. تهران: امیرکبیر.

ستاری، جلال. (۱۳۸۴). **مدخلی بر رمزشناسی عرفانی**. تهران: نشر مرکز.

سجادی، جعفر. (۱۳۶۶). **فرهنگ معارف اسلامی**. تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران.

سرّاج توسی، ابونصر. (۱۳۸۲). **اللّمع فی التّصوف**. تصحیح رینولد آلن نیکلسون، ترجمه‌ی مهدی محبتی، تهران: اساطیر.

شبستری، محمود. (۱۳۷۱). **گلشن راز**. ضمیمه شرح گلشن راز، به کوشش کیوان سمیعی، تهران: سعدی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۶). **موسیقی شعر**. تهران: آگاه.

نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۶۶). **تذکرةالاولیاء**. به کوشش محمد استعلامی، تهران: زوّار.

عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۷۵). **دیوان، قصائد و ترجیعات و غزلیات**. به تصحیح سعید نفیسی، تهران: کتابخانه سنایی.

فرای، نورتروپ. (۱۳۷۷). **تحلیل نقد**. تهران: نیلوفر.

فرخ‌نیا، مهین‌دخت. (۱۳۸۱). *شطح ،جلوه هنر در زبان تصوف*. **نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه باهنر**. ۱۱ و ۱۰، ص ۶۹.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۷۳). **شاهنامه**. به کوشش سعید حمیدیان، تهران: نشر قطره.

فلکی، محمود. (۱۳۸۲). **روایت داستان**. تهران: بازتاب نگار.

کربن، هانری. (۱۳۸۲). **مقدمه شرح شطحیات**. ترجمه‌ی محمدعلی امیرمعزی، تهران: طهوری.

لاهیجی، محمد. (۱۳۷۱). **شرح گلشن راز**. به کوشش کیوان سمیعی، تهران: سعدی.

مارتین، والاس. (۱۳۸۲). **نظریه‌های روایت**، ترجمه‌ی محمد شهبا، تهران: هرمس.

میرصادقی، جمال. (۱۳۷۷). **واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی**. تهران: مهناز.

هجویری، علی. (۱۳۷۱). **کشف‌المحجوب**، به کوشش قاسم انصاری، تهران: طهوری.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی