نقش راوی و مخاطب در قصه‌های خواب صوفیه

محبوبه حیدری*

چکیده

خواب پدیده‌ای ذهنی است که برای صوفیه به عنوان وسیله‌ای جهت ارتباط با جهان معنا، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. خواب در متون صوفیه شیوه‌ای است منحصر به فرد برای بیان و معرفی بسیاری از مضامین و اندیشه‌های کلیدی تصوف. خواب‌ها از نظر عرفا دارای بار دینی و معنایی ویژه‌ای هستند. خواب دیدن و دیده شدن در خواب، در ادبیات صوفیه یک سنّت و قاعده است. اما خواب‌ها برای نمود و آشکار شدن در ادبیات صوفیانه از فرم روایی و داستانی استفاده می‌کنند. خواب‌های نقل‌شده در متون صوفیه، همگی دارای بن‌مایه‌های داستانی هستند. آن‌چه که شخص در خواب می‌بیند، هنگامی که برای دیگری نقل می‌شود، عناصر روایی را به خدمت خود می‌گیرد. این مقاله نگاهی اجمالی دارد به ویژگی‌های روایت خواب و نقش دو عنصر اساسی راوی و مخاطب در شکل‌گیری فرم داستانی خواب.

کلیدواژه‌ها: فرم داستانی، روایت، خواب، راوی، مخاطب.

* دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

تاریخ دریافت: ۸۶/۱۱/۲۵ **تاریخ پذیرش:** ۸۷/۵/۱۵

مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی، س ۱۶، شماره ۶۲، پاییز ۱۳۸۷

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

مقدمه

روایت به بیان ساده یعنی نقل یک داستان و یا یک رویداد با استفاده از عناصر سازندهٔ داستان؛ مثل زمینهٔ داستانی، شخصیت، حوادث داستانی ، راوی ، مخاطب و... .

از تأثیرات مهمی که فرمالیست‌ها و ساختارگرایان بر جریان مطالعات ادبی داشته‌اند، بررسی روایت و مباحث روایت‌شناسی است. نظریات شناخت روایت، به وسیلهٔ آن‌ها وارد حوزهٔ جدیدی شد و از بی‌نظمی و آشفتگی درآمد.

منتقدان روایت را یکی از اشکال چهارگانهٔ خلق نوشتار می‌دانند (سه نوع دیگر بحث کردن، توصیف نمودن و تفسیر کردن است) و مطالعات روایت‌شناسی را به سه دورهٔ پیش از ساختارگرایی (پیش از ۱۹۶۰)، دورهٔ ساختارگرایی (۱۹۶۰ تا ۱۹۸۰) و دورهٔ پساساختارگرایی تقسیم می‌کنند (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۸۰).

فرمالیست‌ها برای تحلیل داستان شیوهٔ سنّتی را کنار گذاشتند و هر داستان یا ساختار روایی را به اجزایی که قابل تقسیم به جزء کوچک‌تری نباشد، تقسیم کردند و «این جزء یک عمل یا صحنهٔ واحد در یک زمان مشخص است» (Abramz, 1993: 123).

اجزا و عناصر روایی در کنار یکدیگر کلیت داستان را می‌سازند. یعنی داستان حاصل ارتباط و تعامل عناصر روایی است. با تحولاتی که فرمالیست‌ها و ساختارگرایان در روایت‌شناسی به وجود آوردند، امروز روایت‌شناسی در مواجهه با اثر با دو مفهوم کلیدی روبه‌رو است: محتوا و فرم. یعنی "چه" و "چگونه؟".

«ارسطو در بخش سوم کتاب *فن شعر* شیوه‌های روایت داستان را دو نوع می‌داند: روایت توسط راوی و روایت توسط شخصیت‌های داستان. امروزه این دو شیوهٔ روایت را نقطهٔ آغاز بحث روایت‌شناسی می‌دانند. به هر حال متنی که در آن داستان توسط راوی بیان می‌شود، متن روایی است» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۸).

راوی می‌تواند در بیرون داستان و یا یکی از شخصیت‌های آن باشد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

«فیلسوفان تاریخی این بحث را مطرح کرده‌اند که تبیین تاریخی نه از منطق علیت علمی که از منطق داستان تبعیت می‌کند. درک انقلاب کبیر فرانسه یعنی فهم روایتی که نشان می‌دهد چطور یک رخداد به رخداد دیگر انجامید. ساختارهای روایی همه جا حاضرند: فرانک کرمود گفته است که وقتی می‌گوییم ساعت "تیک ـ تاک" می‌کند، به این صدا ساختاری داستانی می‌دهیم، بین دو صدایی که از لحاظ فیزیکی هیچ تفاوتی با هم ندارند، فرق قائل می‌شویم تا تیک آغاز باشد و تاک پایان. «به نظر من تیک ـ تاک الگویی است که ما آن را طرح داستان می‌نامیم، سازماندهی‌ای که با شکل دادن به زمان آن را انسانی می‌کند». نظریهٔ روایت (روایت‌شناسی) شعبه‌ای فعال از نظریهٔ ادبی بوده است و مطالعهٔ ادبی بر نظریهٔ ساختارهای روایی متکی است: بر مفاهیم طرح، انواع مختلف راوی، تکنیک‌های روایی. آن‌چه می‌توان بوطیقای روایت نامید، هم در صدد درک مؤلفه‌های روایت برمی‌آید و هم چگونگی تأثیرگذاری روایت‌های معین را تحلیل می‌کند» (کالر، ۱۳۸۲: ۱۲).

روایت یک داستان است؛ چه در قالب شعر ارائه شود و چه در قالب نثر. یک روایت شامل حوادث، شخصیت‌ها و آن چیزهایی است که شخصیت‌ها می‌گویند یا انجام می‌دهند.

آبرامز در مورد انواع روایت می‌گوید: بعضی از فرم‌های روایی مثل نوول و داستان کوتاه از قالب نثر استفاده می‌کنند و بعضی مثل حماسه و رمانس از قالب شعر. بعضی از روایات نمایشی هم هستند که به وسیلهٔ یک راوی نقل می‌شوند و این نوع همان درام است. درام روایتی است که نوشته نمی‌شود؛ بلکه به وسیلهٔ عمل و گفتار شخصیت‌ها بر روی صحنه اجرا می‌شود. عناصر روایی در بسیاری از قالب‌های دیگر مثل اشعار غنایی هم وجود دارند (Abramz, 1993: 123).

تودوروف، محقق ادبی روایت، معتقد است که روایت‌شناسی تنها علم مطالعهٔ قصه نیست. بلکه منظور از روایت‌شناسی معنای وسیع آن است که علاوه بر بررسی قصه،

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

داستان و رمان تمامی اشکال روایت از قبیل اسطوره، فیلم، رؤیا و نمایش را در بر می‌گیرد.

ساختارگرایان و به ویژه رولان بارت هم در مورد روایت قائل به همین توسّع هستند:

«روایت می‌تواند هر حوزه‌ای را که ماجرا یا رویدادی را برای ما نقل می‌کند، در برگیرد. حوزه‌هایی مثل تبلیغات، عکس‌ها، نمایش‌گاه‌ها، موزه‌ها، فیلم و انواع داستان همگی از فرم روایی استفاده می‌کنند. روایت در هنرهای کلامی (مثل داستان) و هنرهای بصری (مثل نقاشی و فیلم) به شیوهٔ خاص همان هنر آشکار می‌شود. در روایت‌شناسی ساختارگرا تمام عناصر قابل بررسی هستند. همان‌طور که بارت بررسی ساختارگرایی از شیوهٔ لباس پوشیدن انجام داده است»(Harman &…, 2005: 181,571).

روایت عنصری است که در هر شیوهٔ بیانی آشکار می‌شود. صرف نظر از مکتب یا شیوهٔ بیان آثار ادبی، روایت در همهٔ گونه‌های داستانی وجود دارد.

روایت شکل‌های گوناگونی دارد مثل گفتار و نوشتار. هم‌چنین روایت می‌تواند ایستا و یا پویا باشد. مثلاً داستان یا فیلم در مقایسه با نقاشی پویا هستند.

ساختارهای روایی پدیده‌هایی هستند که در همه جای زندگی انسان حضور دارند. بارت روایت را به تمام جلوه‌های زندگی بشر تسرّی می‌دهد. روایت به قول بارت «خیلی ساده در جامعه وجود دارد، هم‌چون خود زندگی» (اخوت،۱۳۷۱: ۱۰).

«روایت به ویژه در قالب شعر، پیشینه‌ای بسیار کهن دارد. در ادبیات کهن یونان قالب‌های مهم روایی عبارت بودند از حماسه، رمانس و شعر عاشقانه» (Cuddon, 1984: 411).

با توجه به تعاریف مختصری که از روایت عرضه شد، پرسش کلیدی بررسی حاضر این است که آیا می‌توان خواب‌های موجود در متون صوفیه را روایت فرض کرد یا نه؟

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

در مواجهه با خواب‌های متون صوفیه، توجه به دو نکته ضروری است. نخست این‌که خواب از دو جنبه در این متون مطرح می‌شود: ۱. نگرش نظری صوفیه نسبت به خواب که مباحثی چون انواع خواب، زمان خواب دیدن، منشأ خواب‌ها، خواب‌های راستین و... را شامل می‌شود. ۲. توجه صوفیه به خود رویداد خواب؛ یعنی آن رویدادی که در هنگام خوابیدن در دنیای ذهن فرد روی می‌دهد. نکتهٔ دوم این‌که خواب‌های متون صوفیه، هم به عنوان بخشی از یک رویداد و داستان بزرگ‌تر ایفای نقش می‌کنند و هم خود دارای ساختار داستانی هستند. خواب‌های متون صوفیه در مقایسه با گونه‌های دیگر ادبیات داستانی مثل حماسی، عاشقانه و عامیانه از تنوع محتوایی بیشتری برخوردارند. این امتیاز ویژهٔ خواب در این‌گونه متون و دلیل بر اهمیت رویداد خواب در نظر صوفیه است. خواب‌های متون صوفیه بر خلاف گونه‌های دیگر، نه در خدمت داستان‌پردازی و فضاسازی، که در خدمت بازتاب بخش وسیعی از مفاهیم و آموزه‌های تصوف قرار دارند و از این نظر نسبتاً خالی از فضاسازی و رمزپردازی هستند.

گفتنی است با توجه به این‌که هر روایتی نام ویژهٔ خود را می‌طلبد، پیشنهاد ما این است که برای نام‌گذاری خواب‌های متون ادبی، اصطلاح قصه را برگزینیم که کاربردی دیرینه در زبان فارسی دارد و به قول مارزلف، هم حکایات تاریخی و هم داستان‌های خیالی را در بر می‌گرفته است. اما در ادوار جدید این کلمه بیشتر اصطلاحی شده است برای نوع ادبی داستان‌های کوتاه (مارزلف،۱۳۷۱: ۳۸) و به نظر ما کاربرد اصطلاح قصه برای نمونه‌های کهن می‌تواند دقیق‌تر از اصطلاح داستان کوتاه باشد.

ویژگی‌های روایت

بهترین شیوه‌ای که منتقدان در معرفی روایت برگزیده‌اند، معرفی اجزا و ویژگی‌های آن است. مایکل تولان در بیانی کوتاه روایت را چنین تعریف می‌کند:

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

«روایت توالی ادراک‌شدهٔ وقایعی است که ارتباط غیر اتفاقی دارند و نوعاً مستلزم وجود انسان یا شبه انسان یا دیگر موجودات ذی‌شعور است به عنوان شخصیت تجربه‌گر که ما انسان‌ها از تجربهٔ آن‌ها درس می‌گیریم...» (تولان،۱۳۸۶: ۲۰).

سه مشخصهٔ اصلی روایت طبق این تعریف عبارتند از: ۱. وقایع متوالی و به هم پیوسته ۲. افراد برجسته‌سازی شده ۳. فرآیند گذر از بحران به حل بحران (همان) این تعریف و تقسیم‌بندی ممکن است جامع یا مانع نباشد و تمام روایات را در برنگیرد. مثلاً ترتیب وقایع می‌تواند شکسته شده و واقعهٔ گذشته بعد از واقعه‌ای که به‌طور معمول بعدتر اتفاق افتاده روایت شود. پس برای تعریف روشن‌تر و دقیق‌تر بهتر است بعضی از ویژگی‌های مهم روایت را که در کتاب *روایت‌شناسی* مایکل تولان آمده است، به اختصار تعریف کنیم.

۱. روایات ویژگی ساخته و پرداخته دارند. یعنی گوینده میزانی از جعل و تصنّع را در روایات استفاده می‌کند که ممکن است در گفت‌وگوی خودجوش وجود نداشته باشد. یعنی شیوهٔ بیان توالی و تأکیدها، معمولاً طرح‌ریزی شده است. نویسندهٔ متن روایی، آگاهانه از عنصر آفرینش و خلاقیت استفاده می‌کند (البته این ویژگی‌ها بر توصیفات طولانی اشیا، نیایش‌ها و مقالات علمی هم صدق می‌کند).

۲. روایات تا اندازه‌ای از پیش ساخته‌اند. یعنی اجزای روایت برای خواننده یا مخاطب آشنا است. این آشنایی عام‌تر از آشنایی با کلمه است. شخصیت در روایات معمولاً برای ذهن مخاطب آشنایی دارد. مخاطب از یک شخصیت تصورات و توقعاتی دارد. مثل تیپ‌ها در داستان‌های فولکلور. وقایع و مکان‌ها هم در ذهن مخاطب گاهی تبدیل به یک تصویر آشنا می‌شوند. مثل مکان‌ها در رمان‌های گوتیک یا عبادت‌گاه‌ها و خانقاه‌ها در روایات صوفیانهٔ ادب فارسی.

۳. روایات نوعاً خط سیر دارند. این به این معنی است که روایات از جایی شروع می‌شوند و به جایی ختم می‌شوند و انتظار هم می‌رود که به جایی ختم شوند و نوعی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

پیشرفت یا راه حل و نتیجه‌گیری در پایان روایت به دست بیاید. پس طبق الگوی ارسطو در *فن شعر* روایت باید آغاز، وسط و پایان داشته باشد. البته این به آن معنا نیست که روایت الزاماً باید با کلمهٔ آخر به نتیجهٔ قطعی و محتوم برسد. در آثار مدرن و رمان‌های جدید می‌بینیم که گاهی پایان داستان باز است. یعنی به مخاطب امکان تصور و تصمیم‌گیری داده می‌شود:

«با این همه "شکل باز" برخی از داستان‌های اخیر در همان بی‌پایانی خود به نتیجه‌ای دست می‌یابد که همانا دانش جدید و راه‌های جدید برای ارزیابی تجربه است. شیوه‌های جدید بستن اثر احتمالاً با وضعیت‌های جدید هشیاری هم‌خوانی دارند» (گرین و...، ۱۳۸۰: ۹۱).

۴. روایت باید گوینده‌ای داشته باشد و این گوینده صرف‌نظر از این که در چه حد از ارتباط مستقیم و حضور در اثر باشد؛ همیشه مهم است. از این نظر نمی‌توان روایتی را بدون راوی تصور کرد.

۵. روایت از ویژگی زبانی جابه‌جایی بهترین استفاده را می‌کند. به این معنا که از توان زبانی برای ارجاع به اشیا و وقایعی که از نظر زمانی و مکانی از راوی و مخاطب دورند، استفاده می‌کند. از این جهت روایت با گزارش و توصیف متفاوت می‌شود. پس در روایات باید به‌طور قطعی تا حدی دوری زمانی و مکانی وجود داشته باشد. وقتی ما در حال دیدن یک نمایش هستیم بازیگران روایتی را که قبلاً نوشته و پرداخته شده است، به ما عرضه می‌کنند و در مورد فیلم هم این حالت صادق است. اما وقتی گزارش زندهٔ یک بازی فوتبال را از رادیو می‌شنویم یا در تلویزیون می‌بینیم، با یک روایت مواجه نیستیم.

۶. روایات در بر دارندهٔ رویدادهایی هستند که از نظر مکانی و مهم‌تر از آن، از نظر زمانی با راوی و مخاطب فاصله دارند (تولان، ۱۳۸۶: ۱۸).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

همان‌طور که قبلاً ذکر شد روایت باید از ارتباط غیر واقعی بین یک رشته از وقایع برخوردار باشد و درک این نکته امتیاز ویژهٔ مخاطب است. در ادبیات از تمایزهای قطعی و نظام‌مندی که در طبقه‌بندی انواع در سایر علوم استفاده می‌شود، خبری نیست. انواع داستان و تقسیم‌بندی گونه‌های روایت در ادبیات و توافق بر سر این‌که کدام مورد بهترین است، چندگونگی و نظریات مختلفی را در این مورد ایجاد کرده است.

رولان بارت می‌گوید هر گروه و طیفی روایت‌های مخصوص به خود دارند و تفاوت روایت گروه‌های انسانی به تفاوت زمینه‌های فرهنگی آن‌ها برمی‌گردد. بارت هم‌چنین می‌گوید یک مدل روایی ارتباطی، تقریباً می‌تواند توانایی مردم را در تشخیص محصولات مشترک فرهنگی مثل داستان‌ها، فیلم‌ها، تابلوهای نقاشی و... آشکار کند. استفاده از روایت‌شناسی ساختارگرا به وسیلهٔ تحلیل ساختاری به منتقد کمک می‌کند که حکایت‌های خنده‌دار را از نوول یا اپرا و حماسه تشخیص دهد (Herman &..., 2005: 572).

تقسیم‌بندی‌های انواع روایت، گاه بر مبنای فرم و ساختار اثر صورت می‌گیرد، گاهی بر مبنای موضع و نگرش مؤلف، گاهی به مناسبت موضوع اثر و گاهی هم موضع خواننده و واکنشی که اثر در خواننده بر می‌انگیزد (کمدی، جدی و...) یا حتی روش معنی‌آفرینی مثل تمثیل‌های اخلاقی و... . ظاهراً بهترین الگویی که برای تقسیم‌بندی گونه‌های روایت ارائه شده، الگوی فرای است که با توجه به شخصیت داستان ارائه شده است. فرای انواع ادبی را به چند دسته تقسیم می‌کند:

۱. اسطوره (قهرمان از نظر نوع از دیگر انسان‌ها و محیط برتر است)،
۲. رمانس (قهرمان از نظر مرتبه از دیگر انسان‌ها و محیط برتر است)،
۳. تقلیدی والا (قهرمان از نظر مرتبه از دیگران، نه از محیط، برتر است)،
۴. تقلیدی دون (قهرمان نه از دیگر انسان‌ها برتر است نه از محیط)،
۵. کنایی (قهرمان از نظر توان و هوش از ما فروتر است).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

والاس مارتین در نظریهٔ روایت ارزش‌های الگوی فرای را چند ویژگی می‌داند:

یکی این است که مرزهای ساختگی میان روایت‌های منثور و موزون، شفاهی و نوشتاری و کوتاه و بلند را (مرزهایی که مانع از بحث دربارهٔ همانندی‌های آن‌ها می‌شود) کنار می‌گذارد. مزیت دیگر این است که رابطهٔ کلی میان روند تاریخ و دگرگونی‌های ادبیات داستانی را آشکار می‌سازد. مثلاً گذر از اسطوره به کنایه تقریباً برابر است با گذر از اروپای پیش از قرون وسطی به سدهٔ بیستم (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۸).

طرح و داستان

ارسطو در بخش ششم بوطیقا "طرح" را ترتیب حوادث تعریف می‌کند. یک طرح متمایز از حوادثی است که مبنای شکل‌گیری آن را تشکیل می‌دهد. طرح روایت هنری حوادثی است که داستان را پدید می‌آورند. در نظریهٔ روایت فرمالیست‌های روسی، تمایز "داستان" و "طرح" جایگاه ویژه‌ای دارد. آن‌ها طرح را ادبی می‌دانند و تأکید می‌کنند داستان مادهٔ خامی است که به دست نویسنده تبدیل به طرح می‌شود. داستان زیرساخت اصلی روایت است. در واقع داستان، هم شامل آن وقایعی است که در طرح روایت می‌شود و هم دربرگیرندهٔ آن چیزی است که ناگفته می‌ماند و درک آن بر عهدهٔ مخاطب نهاده می‌شود. اما طرح زبدهٔ داستان است که روایت می‌شود. طرح ناگفته‌های بسیاری دارد که باید به وسیلهٔ مخاطب خوانده و دریافت شود و این نکته باعث جذابیت جریان خواندن و احساس آزادی خواننده می‌شود. به طور خلاصه طرح یعنی حوادث روایت‌شده و داستان یعنی حوادث روایت‌شده به اضافهٔ حوادث روایت‌نشده. طرح جزء عناصر ضروری قصه است. ارسطو می‌گوید که طرح اساسی‌ترین ویژگی روایت است و یک داستان خوب، باید آغاز، وسط و پایان داشته باشد. این طرح داستان است که به مخاطب کمک می‌کند داستان را بشناسد و از تغییرات و نتایج آن لذت ببرد. اما طرح باید در داستان دستخوش تحول شود. وضعیت اولیه‌ای وجود دارد، سپس این وضعیت دستخوش تغییر می‌شود و وضعیت جدیدی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

حکم‌فرما می‌شود، در پایان گره‌گشایی ایجاد می‌شود که حرکت داستان را هدفمند نماید.

بر این اساس طرح آن چیزی است که روایت می‌شود و در اختیار خواننده قرار می‌گیرد و خواننده با استفاده از طرح و دانش‌های برون‌متنی خود، کلیّت داستان را می‌سازد. پس داستان از دو بخش آشکار و پنهان برخوردار است. در این‌جا دوگانگی‌ای در روایت ایجاد می‌شود. دوگانگی میان طرح و قصه (داستان یا بخش روایت‌نشدهٔ قصه). طرح همان عرضه و قسمت روایت‌شده است و قصه کل ساختار داستان است که با اتکا به دانش مخاطب کامل می‌شود.

راوی

هر متن روایی نیاز به راوی دارد؛ فرد یا منبعی که به صورت واسطه روایت را نقل کند. از این نظر روایت در اساس خود از دو جزء تشکیل می‌شود: قصه و قصه‌گو. نظریه‌های موجود دربارهٔ راوی را علی‌رغم تفاوت‌های ظاهری، می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:

۱. نظریه‌هایی که معتقدند راوی وجود حقیقی دارد و دارای هویت است. معتقدان این نظریه می‌گویند راوی فردی است که روایتی را نقل می‌کند و واقعاً در داستان حضور دارد. گواهِ این مدّعا، راوی در رمان‌های کلاسیکی مثل *دیوید کاپرفیلد* و *باباگوریو* و ... است. ۲. دسته دوم راوی را دارای تعیّن نمی‌دانند. برای مثال بارت در بررسی داستان *سازارین* می‌پرسد: در اینجا چه کسی سخن می‌گوید؟ و خود پاسخ می‌دهد: متن سخن می‌گوید. البته مقصود بارت این نیست که داستان فاقد راوی است، بلکه می‌خواهد بگوید بالزاک مسئولیت کامل همه چیز را به عهده ندارد (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۰). این نوع مواجهه با راوی از آنجا ناشی می‌شود که نویسنده و راوی را یک تن فرض کنیم. اما در رمان‌های مدرن عملاً نویسنده سعی می‌کند کمترین حضور را در اثر داشته باشد. این راوی است که سخن می‌گوید نه نویسندهٔ حقیقی داستان.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

باید توجه داشته باشیم که نویسندهٔ یک اثر با راوی آن فرق دارد. راوی داستان به قول منتقدان، منِ دوم نویسنده است. راوی کسی است که داستان از زبان او نقل می‌شود. یعنی نویسنده راوی را انتخاب می‌کند تا داستان را از زبان او برای مخاطب نقل کند.

رولان بارت روایت را بر اساس نوع راوی به سه دسته تقسیم می‌کند:

«۱. راوی، دیدگاه شخصیت اصلی داستان را دارد، با ضمیر من می‌نویسد، گاه قهرمان است و گاه شاهد رخدادهای داستان.

۲. راوی غیر شخصی است، دانای کل است، داستان را از جایگاهی برتر، به گفتهٔ فلوبر "از جایگاه خداوندی" روایت می‌کند. در یک زمان هم درون شخصیت‌ها است و با هیچ‌یک این‌همانی را نمی‌یابد.

۳. در جدیدترین گونهٔ روایت که نمونهٔ کاملش در آثار هنری جیمز یافتنی است، راوی روایتش را به دانش و بینش شخصیت‌ها محدود می‌کند. همه‌چیز چنان پیش می‌رود که انگار هر یک از شخصیت‌ها راوی هستند» (احمدی، ۱۳۸۶: ۲۳۴).

بین راوی و روایت همیشه حدی از ارتباط و فاصله وجود دارد. این ارتباط می‌تواند کم‌رنگ یا پررنگ شود، اما راوی همیشه جزء لاینفک روایت است.

چشم‌انداز یا نقطهٔ دید همان چیزی است که می‌توان آن را به بیان سنّتی، دیدگاه نامید و به اشکال گوناگون نیز آن را به اجزایی تقسیم کرد:

«راوی ممکن است بیش از شخصیت‌ها یا کمتر از آن‌ها بداند و یا در سطح آنها حرکت کند. روایت می‌تواند فاقد کانون باشد، یعنی از زبان شخص واقف به همهٔ ماجرا یا خارج از حوزهٔ عمل روایت شود، یا کانون درونی داشته باشد، یعنی شخص از یک جایگاه ثابت یا جایگاه‌های متغیر آن را باز گوید، یا از دیدگاه چندین شخصیت بیان شود. شکلی از کانون‌داری خارجی نیز ممکن است که در آن راوی کمتر از شخصیت‌ها می‌داند» (ایگلتون،۱۴۶:۱۳۶۸).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

اما گاهی شناخت نقطهٔ دید و کانون روایت کمی پیچیده می‌شود. در این مورد دو سؤال مطرح است. چه کسی سخن می‌گوید؟ و دیده‌های چه کسی ارائه می‌شود؟

«در رمان *آن‌چه میزی می‌دانست*، نوشتهٔ هنری جیمز، راوی‌ای حضور دارد که کودک نیست، اما داستان را از ذهن کودکی به نام میزی ارائه می‌کند. میزی راوی نیست؛ به صیغهٔ سوم شخص وصف می‌شود، اما در رمان خیلی از چیزها از منظر او ارائه می‌شود... . او نقطهٔ کانونی داستان می‌شود؛ اصطلاحی که میکه بال و ژرار ژنت، نظریه‌پردازان روایت، به کار برده‌اند. رخدادها در ذهن او متمرکز می‌شوند و وضوح می‌یابند. پس این پرسش که "چه کسی می‌گوید؟" از این پرسش که "چه کسی می‌بیند؟" جداست» (کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۹-۱۲۰).

انواع راوی

طبق جمع‌بندی والاس مارتین چند نوع راوی در داستان‌ها شناخته شده است که به اختصار معرفی می‌شوند:

مؤلف تلویحی: مؤلفی که واژهٔ من را در داستان به کار می‌برد و اغلب سوای نویسنده است. حتی اگر من اشاره به نویسنده وجود نداشته باشد، بیشتر منتقدان پذیرفته‌اند که این شخصِ خواه آشکار و خواه نهان را، می‌توان مؤلف تلویحی خواند. مؤلف تلویحی با ضمیرِ من داستانی را نقل می‌کند که خودش در آن نقشی ندارد. هرچند شاید آگاهی‌اش از شخصیت‌ها را تلویحاً برساند. این‌گونه راوی راویِ بیرونی و متفاوت با شخصیت‌ها است.

راوی سوم شخص: در این نوع معمولاً نویسنده ضمیر من را به کار نمی‌گیرد و در بیرون متن می‌ایستد.

راوی اول شخص: راوی ـ نویسنده جزء شخصیت‌هاست و داستان خودش (من در مقام شخصیت اصلی) و یا دیگری (من در مقام شاهد) را بازمی‌گوید. داستانی را که یکی از شخصیت‌ها بازمی‌گوید، داخلی می‌گویند (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۰۱).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

از جهت منظری که راوی از آن به شخصیت‌ها و حوادث نگاه می‌کند و همه چیز را برای خواننده روایت می‌کند، راوی یا درونی است یا بیرونی. مهم‌ترین عاملی که در گفتار راوی تأثیر می‌گذارد، همین چشم‌انداز راوی است. اگر راوی از فاصلهٔ دوری به شخصیت‌ها و وقایع بنگرد، معمولاً با شیوهٔ سخنانی که شخص در مورد امری بیرونی بیان می‌دارد مواجه می‌شویم، مثل احساس کرد، انگار خسته بود و ... . در این شیوه وضعیت برای راوی هم چندان روشن نیست؛ چون فاصلهٔ او با شخصیت‌ها زیاد است. اما در نوع دوم، راوی به حدی در درون شخصیتش فرو می‌رود که دیگر کاملاً از نظر محو می‌شود و ما با تک‌گویی و جریان سیال ذهن سروکار داریم. در رمان‌های روان‌شناختی از این شیوه بسیار استفاده می‌شود.

مخاطب

واین بوث و دیگر نظریه‌پردازان روایت داستانی به جای توجه به نقطهٔ دید برای تبیین ادبیات داستانی، بر الگوی ارتباطی خطی تأکید می‌کنند. مؤلف تلویحی که الزاماً همان راوی نیست، داده‌هایی را در مورد شخصیت‌ها و رویدادها به خواننده می‌رساند. در این شیوهٔ نگرش اثر با خواننده معنا می‌یابد.

یاکوبسون هم در مباحث زبان‌شناختی، نمودار ارتباطی مشابهی را معرفی می‌کند. شامل: فرستنده، پیام و گیرنده. در کنار این سه عنصر اصلی، سه عنصر فرعی‌تر هم حضور دارند و الگوی ارتباطی یاکوبسون شامل شش عنصر سازنده می‌شود.

«سه عنصر فرعی‌تر عبارتند از: ۱. پیام باید از طریق یک تماس جسمانی یا روانی ارائه شود ۲. باید در قالب یک رمزگان قرار گیرد ۳. باید به بافتی ارجاع دهد؛ یعنی با توجه به بافت می‌فهمیم که پیام دربارهٔ چیست» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۴۵).

الگوی ارتباطی در داستان می‌تواند از الگوی ارتباطی روزانه پیچیده‌تر باشد. در الگوی ارتباطی که به وسیلهٔ این دسته از منتقدان معرفی می‌شود، خواننده از ویژگی‌های بنیادین هر موقعیت روایتی است، یعنی همان‌گونه که وجود راوی برای یک روایت

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

الزامی است، وجود خواننده هم مهم و الزامی است و مفهوم معنای ادبی میان راوی و خواننده قرار می‌گیرد.

«در گسترهٔ ادبیات داستانی واقع‌گرا، گفت‌وگو همان کارکردهای زبان در زندگی روزمره را دارد. یعنی معنای واژه‌ها نه به تعریف، بلکه به کاربردشان بستگی دارد. در اینجا نیّت گوینده و رابطه‌اش با شنونده، از جمله موارد گوناگونی است که به‌طور خودکار در نظر می‌گیریم... . خواننده در مقام ناظر یا چشم‌چرانی که به درون دنیای داستانی می‌نگرد، هم‌چون ما در زندگی روزمره به تأویل رویدادها دست می‌زند و رخدادها و شخصیت‌ها و انگیزه‌ها را کنار هم می‌گذارد. ولی هدف از کل داستان چیست؟ در گفتمان هر روزه، این‌که چرا گوینده‌ای داستانی را هم‌چون پیام به کار می‌برد به زمینه بستگی دارد... ولی خواننده و نویسنده برای اطمینان از درستی انتقال پیام به تبادل اطلاعات دربارهٔ تماس و رمزگان نمی‌پردازند. در ادبیات داستانی نیز زمینه شامل ارجاع به واقعیت نیست» (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۱۷).

منتقدان جدیدتر در مواجهه با داستان مدرن، عقیده دارند که ادبیات داستانی را باید از معانی خاص و معین رها کرد تا خواننده امکان درگیری شخصی با متن و نوعی بازآفرینی ادبی را داشته باشد. اما همین نگاه هم با شدت و ضعف حضور دارد.

گروهی از منتقدان بر این باورند که جایگاه خواننده در مقام آفرینندهٔ معنا هم به وسیلهٔ نویسنده و قواعد ادبی به او عطا شده است. گروهی هم معتقدند که آفرینش ادبی کاری است گروهی، که نویسنده و خواننده با هم در آن شریکند. عده‌ای از منتقدان هم معنا را در داستان ذاتاً بی‌ثبات می‌دانند (مانند بارت و نوع مواجهه‌اش با داستان *سازارین*). بدون شک وقتی نویسنده‌ای اثری را می‌آفریند، مخاطبی را در ذهن دارد که اثر خطاب به او نوشته می‌شود. مخاطب با خواننده فرق دارد. راوی ممکن است مخاطب ذهنی خود را بر اساس سن، جنس، جایگاه اجتماعی و... مشخص کند. اما خوانندهٔ روایت ممکن است با الگوی ذهنی نویسنده منطبق نباشد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

پس مخاطب روایت با "خوانندهٔ بالقوه" [الگویی از خواننده که در ذهن مؤلف است] و «خوانندهٔ ایده‌آل» [خوانندهٔ کاملاً آگاهی که هر نکتهٔ داستان و قصد مؤلف را در می‌یابد] فرق دارد (سلدن، ۱۳۷۷: ۱۷).

در مورد خواننده هم منتقدان قائل به دو نوع هستند. خوانندهٔ تلویحی و گیرندهٔ واقعی متن. والاس مارتین از قول آیزر خوانندهٔ تلویحی را خوانندهٔ نهفته در متن می‌داند که جزء ساختار داستانی است. به نظر آیزر روایت داستانی وضعیت ارتباط را به گونه‌ای بنیادین دگرگون می‌سازد. بر این اساس در الگوی ارتباطی خوانندهٔ تلویحی همان گیرندهٔ روایت داستانی نیست (مارتین، ۱۳۸۲: ۱۲۲). خوانندهٔ داستان در جهان بیرون، متفاوت از آن خواننده‌ای است که در ساختار داستان و ذهن راوی حضور دارد.

با وجود این گونه‌گونی و تنوعی که در مورد مخاطب روایت وجود دارد، گونه‌گونی و تنوع برداشت و تأویل‌ها از یک اثر هم امری کاملاً طبیعی و به‌جا است. هر اثری در دوره‌های مختلف ممکن است با خوانندگان گوناگونی مواجه شود، که هر یک بافت فرهنگی و زبانی و شناخت رمزگانی ویژهٔ خود را دارند و این تنوع و کثرت خوانندگان، خود مهم‌ترین دلیل بر گوناگونی تأویل‌هاست. مخاطبان روایت، تجربه‌ها و اطلاعات متفاوتی دارند. حتی تفاوت‌های جنسیتی و سنّی و جسمی هم منجر به تأویل‌های مختلفی از جانب مخاطب می‌شود. منتقدان معتقدند، ساختار روایت نامعین است، تا زمانی که خواننده‌ای آن را بر مبنای هویت فردی خود شکل دهد. البته این نظر که ما معانی خود را بر متن تحمیل می‌کنیم، کمی افراطی و یک‌جانبه است. مهم این است که هر خواننده به تناسب زمینهٔ ذهنی و دانش فردی خود تحت تأثیر جنبه‌ای از اثر قرار می‌گیرد و تأویل ویژهٔ خود را عرضه می‌دارد. بین متن و خواننده رابطهٔ تعاملی برقرار است. متن هم تبدیل به بخشی از دانش‌ها و تجارب خواننده می‌شود و هم به‌وسیلهٔ خواننده حیات و تولد دوباره می‌یابد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

خواننده در برخورد با اثر و در طی مراحل خواندن آزاد است. خواننده سازوکاری دفاعی در برابر متن دارد و ناخودآگاه سعی می‌کند، هر تهدیدی را که شاید روایت به تعادل ذهنی و جسمی او روا دارد، تعدیل کند. آن‌گاه می‌تواند آزادانه به خیال‌پردازی روی آورد. مؤلف می‌داند خواننده آزاد است هرگاه که بخواهد، از ارتباط با اثر دست بردارد و کتاب را ببندد. پس این هنر مؤلف است که با جاذبهٔ کلمات خواننده را در ارتباط دوگانه نگاه دارد. به گفتهٔ سارتر:

«از سویی موضوع ادبی جوهره‌ای جز ذهنیت خواننده ندارد... ولی از سویی دیگر واژگان هم‌چون دام‌هایی است تا احساس ما را برانگیزند و آن‌ها را به سوی خودمان بازتاب دهند... از این رو نویسنده به آزادی خواننده متوسل می‌شود تا در تولید اثرش همکاری کند» (همان، ۱۲۰).

آزادی دیگر خواننده در تأویل او نمود می‌یابد. تأویل آخرین مرحلهٔ خواندن است. چون خواننده خواندن را به پایان رساند، آزاد است که آن را با توجه به درون‌مایه‌های هویت فردی خود یا هر چیز دیگر تأویل کند.

نویسنده باید هوشیار باشد «تصویری که از خودش ارائه می‌دهد، یعنی مؤلف تلویحی، چنان باشد که هوشمندترین و زیرک‌ترین خواننده بستاید» (همان، ۱۲۰).

روایت خواب‌ها

فروید رؤیاها را روایت‌های رمزآلود می‌دانست که باید به وسیلهٔ روان‌کاو رمزگشایی شود. همان‌طور که ما در یک متن داستانی با روایت رویداد و واقعه‌ای مواجهیم؛ در نقل خواب هم رویدادی برای ما روایت می‌شود. فروید هم با رؤیاها مواجهه‌ای چون روایت و حکایت دارد؛ اما روایتی که بخشی از آن در زیر لایهٔ ظاهری کلمات پنهان است. هرچند فروید خواب‌ها را برای پی بردن به عقده‌ها و کمبودهای افراد بررسی می‌کرد اما اولین شخصی است که به‌طور علمی و مفصل به تحلیل و طبقه‌بندی خواب‌ها پرداخت. شاگرد او یونگ نظریهٔ روان‌شناسی خواب‌های فروید را

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

بر خلاف استادش در خدمت شناخت اساطیر و ادیان به کار گرفت و معتقد بود خواب‌ها تراوشات ذهن ناخودآگاه فرد هستند و در بسیاری موارد ذهن ناخودآگاه هوشیارتر و پررمز و رازتر از ذهن خودآگاه انسان است. او برخلاف فروید معتقد بود که ناخودآگاه زباله‌دان هرآن‌چه که خودآگاه نمی‌خواهد، نیست. بلکه تجسم الگوی ذهن جمعی انسان و سرشار از نمادهای دینی و اساطیری است. از نظر یونگ رؤیاها روایت‌های پر رمز و رازی از ذهن جمعی انسان است. به هر حال هم فروید و هم یونگ رؤیاها را دارای ساختار روایی می‌دانستند و هرچند امروزه بسیاری از نظریات فروید در مورد خواب‌ها رد شده است؛ اما روان‌شناسان در برخورداری خواب‌ها از ویژگی روایی اتفاق نظر دارند. بر این اساس می‌توان خواب‌ها را نوعی داستان کوتاه دانست.

منتقدان و نظریه‌پردازان روایت، شرط ارائهٔ آگاهانهٔ یک روایت را برای پذیرفتن آن به عنوان داستان ضروری می‌دانند. یعنی یک داستان باید حدی از تصنّعی‌بودن را داشته باشد و نویسندهٔ آن آگاهانه و به قصد پرداختن یک داستان آن را نوشته باشد. یان رید در کتاب *داستان کوتاه* می‌گوید:

«اگر از آدم‌ها بخواهیم یک نمونهٔ قدیمی از روایت کوتاه منثور را نام ببرند، بسیاری به یاد قصه‌های به یاد ماندنی عهد قدیم (*تورات*) می‌افتند، مثل قصه‌های مربوط به یوسف، (*سفر پیدایش*، باب سی و هفتم تا چهل و هفتم)، شمشون (*سفر داوران*، باب سیزدهم تا هفدهم) و ابشالوم (*کتاب دوم سموئیل*، باب سیزدهم تا نوزدهم). این قصه‌ها به راستی از امساک در سبک، جذابیت روان‌شناسانه و غیره برخوردارند. اما قصد از ارائهٔ آن‌ها داستان‌سرایی نبوده است: از قرار این‌ها واقعاً رخ داده‌اند و قدرت خداوند را برای انسان‌ها روشن می‌کنند» (رید، ۱۳۷۶: ۲۲).

چنین حکمی در مورد خواب‌ها نیز صادق است؛ زیرا دست‌کم در متون صوفیه و برای خود صوفیان فرض بر واقعی‌بودن خواب است. اما از جهت عناصر سازندهٔ داستان، خواب‌ها قصه‌هایی هستند با هدف اصلی آموزش. هر سخنی که از جایی آغاز

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

می‌شود و به جایی ختم می‌شود و رویدادی را نقل می‌کند، خواه ناخواه فرم روایی دارد. از این جهت خواب‌های نقل‌شده همگی روایت هستند. هرچند باید پذیرفت که خواب‌های متون صوفیه، زمینهٔ شناخت شخصیت‌ها را از بیرون قصه تأمین می‌کنند و با تکیه به این‌که مخاطب فضا و شخصیت‌ها را می‌شناسد، به روایت درمی‌آیند. اگر مخاطبی از بیرون زمینهٔ فرهنگی خواب با آن مواجه شود چه بسا که ناگفته‌های خواب را درنیابد. خواب‌ها در واقع روایت‌های کوچکی هستند با بن‌مایه‌های داستان کامل که روشن‌کردن بخشی از داستان زندگی عرفا را بر عهده دارند. یعنی برای نقل بخشی از زندگی عرفا مثل بیداری و مکاشفه، مرگ، تعالیم، گره‌گشایی‌ها و... مورد استفاده قرار می‌گیرند.

«حسن بصری اندر مسجد شد تا نماز شام کند. و امام، حبیب عجمی بود. وی نماز نکرد از پس حبیب، ترسید که لحن کند اندر حمد [که زبان وی گرفته بود] آن شب به خواب دید که اگر از پس او نماز کردی خدای تعالی هر گناه که در پیش کرده بودی؛ بیامرزیدی» (قشیری ،۱۳۸۱ : ۷۰۸).

این حکایت کوتاهی است که فقط بخشی از آن ماجرای خواب است: «آن شب به خواب دید که اگر از پس او نماز کردی، خدای تعالی هر گناه که در پیش کرده بودی، بیامرزیدی». نکتهٔ جالب این‌جاست که قصهٔ خواب وقایع قبل از خود را در بطن خود دارد. حسن بصری باید روز گذشتهٔ خود را به یاد داشته باشد و وقتی خوابش را برای کسی نقل می‌کند، لزوماً باید رویدادی را که قبل از خواب برایش پیش آمده هم نقل کند. عموم خواب‌هایی که در متون صوفیه نقل می‌شوند، چنین ویژگی‌ای دارند. یعنی از نظر روایی ادامهٔ یک رویداد بیرونی هستند. پس خواب زمینهٔ فهم‌پذیری‌اش را از رویدادهای بیرون از چارچوب خود تأمین می‌کند. از جهت حضور یک راوی در داستان خواب و هم‌چنین فاصلهٔ زمانی و مکانی راوی و مخاطب با داستان خواب (استفاده از

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

افعال روایی معطوف به گذشته هم جزء ویژگی‌های یک قالب روایی است) و وجود اشخاص داستانی و... خواب‌ها یک روایت کامل هستند. به موردی دیگر توجه کنیم:

«کسی گفت: پیغامبر را ـ صلی الله علیه و سلم ـ به خواب دیدم. گروهی از درویشان نزدیک او نشسته بودندی. دو فریشته از آسمان فروآمدندی. یکی طشتی داشت و دیگر آب جامه. طشت پیش پیغمبر ـ صلی الله علیه و سلم ـ بنهاد و دست بشست و فرمود تا ایشان نیز بشستند. پس طشت پیش من نهادند. فریشته‌ای بدان دیگر گفت: آب به دست او مکن که او نه از جملهٔ ایشان است. من گفتم: یا رسول‌الله از تو روایت کرده‌اند که تو گفتی مرد با آن بود که او را دوست دارد. گفت: بلی. پس گفتم: ترا دوست دارم و این همه درویشان را. پیغامبر (ص) گفت: آب بر دست او کن که او از ایشان است» (قشیری، ۱۳۸۱: ۷۱۴).

توصیفات، گفت‌وگوها و چگونگی مواجههٔ اشخاص با یکدیگر و هم‌چنین استفاده از نکاتی که ریشه در بطن اجتماع دارند، مثل آب بر دست ریختن که از لوازم اشرافیت است همه ویژگی‌های داستانی این حکایت کوتاه هستند. در همین روایت هم شناخته‌شده بودن پیامبر(ص) و درویشان و آگاهی به شأن و مقام درویشی (فقر اختیاری) و استناد به سخن پیامبر(ص) که «الفقرُ فخری» همه اطلاعاتی است که از بیرون روایت تأمین می‌شوند، یعنی از زمینهٔ فرهنگی مشترک بین خواب‌بیننده و مخاطب.

نکتهٔ دیگری که در تفاوت احتمالی قصه و خواب می‌توان ذکر کرد این است که همان‌طور که گفته شد، داستان ویژگیِ ساختگی‌بودن دارد، اما در مورد خواب‌های صوفیه، دست کم در بافت تصوف و در نظر مخاطبان اولیهٔ آن، خواب‌ها تجربیات واقعی فرد فرض می‌شوند. هرچند خوانندهٔ امروزی با توجه به سنّت غالب در متون صوفیه ممکن است خواب‌های این متون را حکایاتی برساخته بداند.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

آغاز واقعی روایت خواب آن‌چه که عرضه می‌شود، نیست. خواب با ناگفته‌های بسیاری آغاز می‌شود و نمی‌تواند به صورت مجزا از بافتی که در آن روایت شده است، فهمیده شود. در نتیجه می‌توان گفت آن‌چه که روایت می‌شود طرح قصهٔ خواب است و مخاطب با استفاده از دانش برون‌متنی خود کلیت قصه را می‌سازد.

راوی خواب

راوی خواب الزاماً در داستان حضور دارد، هم‌چنین سبک روایت خواب‌ها را از جهت این‌که در فضای ذهنی افراد روی می‌دهند و فضای واقعی و بیرونی ندارند، می‌توان نوعی جریان سیال ذهن دانست.

نکتهٔ مهم در مورد نقش راوی در خواب‌ها این است که راوی خواب همه جا یکی از اشخاص داستان است. طبق آن‌چه در مورد راوی گفته شد، می‌توان راوی خواب‌ها را از نوع راوی اول شخص و دارای زاویهٔ دید درونی دانست. در مورد خواب‌ها ناگزیریم خواب‌ها را روایات شفاهی‌ای فرض کنیم که در اکثر اوقات نه به وسیلهٔ بیننده/ راوی اولیه، که به وسیلهٔ نویسندگان و صوفیهٔ بعدی نوشته و روایت شده‌اند. راوی خود ماجرای خواب را می‌بیند و نقل می‌کند و قابل ذکر است که به‌جز در موارد نادر، (که گاهی خواب پیامی برای شخص دیگری به جز بینندهٔ خواب دارد) اولین و مهم‌ترین مخاطب خواب هم همان راوی خواب است. البته میزان حضور و تأثیر راوی در خواب‌های گوناگون متفاوت است. گاهی سؤالی می‌پرسد و جوابی دریافت می‌دارد؛ این سؤال الزاماً در خواب مطرح نمی‌شود. گاهی پاسخی به پرسش ذهنی بیننده داده می‌شود که ممکن است به طور ضمنی وجود داشته باشد و یا دغدغهٔ ذهنی بینندهٔ خواب در بیداری باشد که در خواب پاسخ می‌گیرد. و گاهی در معرض توبیخ یا دستوری قرار می‌گیرد و گاهی هم مژده یا هدیه‌ای (معمولاً غیر مادی) برای خود یا دیگری دریافت می‌دارد. شاید با نگاهی به چند خواب بهتر بتوان راوی خواب را شناخت.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

«جنید ابلیس را به خواب دید برهنه، گفت: شرم نداری از مردمان؟ گفت: این نه مردمانند. مردمان آنانند که در مسجد شونیزیه‌اند. همه تنم بگداختند و جگرم بسوختند. جنید گفت: چون بیدار شدم بشتافتم و آنجا شدم. جماعتی را دیدم سرها بر زانو نهاده و در تفکر. چون چشم ایشان بر من افتاد، گفتند: نگر تا غره نشوی به حدیث این پلید» (قشیری، ۱۳۸۴: ۷۰۹).

بخشی از حکایتی که نقل شد، ماجرای خواب جنید است و باقی حکایت، ماجرای بعد از خواب جنید. این حکایت از زبان قشیری برای ما نقل شده است. اما راوی خواب جنید است که در خواب حضور دارد و در جریان گفت‌وگویی با ابلیس اطلاعاتی را به دست می‌آورد و خواب او منجر به جستجویی در بیرون از ساختار خواب می‌شود.

در رویداد خواب‌های صوفیه، شخص خواب‌بیننده بنا بر فرهنگ و سنّتی که در مذهب و به ویژه در اعتقادات اهل تصوف وجود دارد، به آموزنده بودن خواب و راست بودن آن اعتقاد دارد. عارف چون دسترسی مستقیم به پیامبر یا ملک یا عارف درگذشتهٔ دیگر ندارد، خواب را وسیله‌ای برای سؤال و جواب با شخص قدسی یا درگذشته و ارتباط با عالم معنا می‌داند. به این نمونه توجه کنیم:

«حسن بن علی سلام الله علیه، عیسی را علیه السلام به خواب دید. وی را گفت اگر انگشتری گنم، نقش نگین وی چه کنم؟ گفت: لا الهَ الاّ الملکُ الحقُّ المبینُ که این آخر *انجیل* است» (قشیری،۱۳۸۱: ۷۰۵).

نویسندهٔ این حکایت قشیری است. اما راوی داستان خواب تنها یک تن است: بینندهٔ خواب. داستان خواب ممکن است در متون مختلف صوفیه و به قلم نویسندگان گوناگون نقل شود، اما راوی اصلی خواب تنها بینندهٔ خواب است و خود او قطعاً در ماجرای خواب حضور دارد. چون اگر بینندهٔ خواب خوابش را نقل نکند، کسی از خواب او آگاه نمی‌شود.

در بسیاری از خواب‌ها این راوی هر کسی می‌تواند باشد. در روایت خواب آن‌چه مهم است این است که پیام یا آموزه‌ای دریافت شود. حال راوی خواب که قطعاً یکی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

از اشخاص روایت و مخاطب اول پیام هم هست، می‌تواند شناخته شده یا گمنام باشد. در متون صوفیه پیش می‌آید که خواب‌های یکسانی به اشخاص مختلف نسبت داده می‌شوند. در *کشف‌المحجوب* می‌خوانیم که ابوحنیفه و نوفل بن حیان قرار گذاشته‌اند هر که زودتر رحلت کرد شرایط بعد از مرگ خود را به اطلاع دیگری برساند. نوفل بن‌حیان زودتر می‌میرد و ابوحنیفه در خواب می‌بیند که قیامت برپا شده است و پیامبر(ص) ایستاده است و پیران بسیاری از جمله نوفل در حضور ایشان ایستاده‌اند. او از نوفل آب می‌خواهد و نام پیران را می‌پرسد. نوفل با اجازهٔ پیامبر به او آب می‌دهد و پیران را یک به یک معرفی می‌کند. ابوحنیفه با انگشت پیران را می‌شمرد و چون بیدار می‌شود هفده بار انگشت را حلقه کرده و شمرده است (هجویری، ۱۳۸۳: ۱۴۵). همین ماجرا عیناً در *تذکرةالاولیاء* آمده است، با این تفاوت که ابوحنیفه مرده است و نوفل او را در خواب دیده است (عطار،۱۳۲۲: ۲۰۸).

نکتهٔ قابل توجه دیگر این که برای اهل تصوف خواب به عنوان یک منبع شناخت، بسیار مهم است. برای اهل تصوف خواب دیدن و دیده شدن در خواب یک اصل مسلّم است. حتی گاهی خواب‌ها در زمینهٔ کسب شناخت و معرفت، از جهان بیداری مهم‌تر هستند. طبق حدیث مشهور پیامبر(ص) که می‌فرماید خواب راستین یکی از چهل و شش جزء نبوت است، آن‌چه در رؤیای صادق دیده می‌شود برای بیننده/ راوی خواب حجّت است.

«از بهر این گفت پیغامبر صلوات الله علیه: الرؤیا علی رِجلِ طائرٍ ما لم تُعبِّر فاذا عبرت وقعت وإنَّ الرؤیا جزءُ من ستة و اربعین جزءاً من النبوة و لا تقصّها الّا علی ذی رأی: خوابی که کسی بیند چنان باشد که گویی بر پای مرغی است، چون تعبیر کردند آن را لازم گشت، و خواب جزوی است از چهل و شش جزو نبوت و این از بهر آن گفت که طریقت‌ها که پیغامبران، صلوات الله علیهم، بدان وحی بشناختندی چهل و شش بودی یکی از آن خواب بود. و معنی آن که گفت لا تقصّها الّا علی ذی رأی آن

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

است که خواب بر کسی اظهار مکن که خردمند نباشد. چه نباید که به جزاف چیزی بگوید یا به بی‌خردی چیزی بر زفان او برود که مکروه باشد. پس آن صفت لازم گردد و از بهر آن گفت پیامبر علیه السلام: الرؤیا لاوّل عابرٍ،خواب اول معبر را باشد یعنی بر آنچه او گوید که عالم باشد بدان» (اسفراینی، ۱۳۷٤: ۱۰۸۱).

خواب‌هایی هم هستند که راوی آن‌ها مهم است، چرا که خواب در راستای باورها و اعتقادات فرد روی می‌دهد. رابعهٔ عدویه از عرفایی است که به دلیل عشق و شیفتگی‌اش نسبت به حق معروف است و این احساس او در خواب هم که جهان غیر مادی است و برتر از شعور متعارف فرد قرار دارد، آشکار می‌شود. او در مورد خوابش می‌گوید:

«رسول‌الله را، علیه السلام، به خواب دیدم که مرا گفت: یا رابعه مرا دوست داری؟ گفتم: یا رسول‌الله کی بود که ترا دوست ندارد؟ و لکن محبت حق مرا چنان فرو گرفته است که دوستی و دشمنی غیر را جای نماند» (عطار، ۱۳۲۲: ۶۷).

خواب‌ها عموماً بیان‌کنندهٔ اصل و اساس اعتقادات عارف نسبت به مضامین و مفاهیم تصوف هستند. خواب یا تأیید شیوهٔ زندگی فرد است یا توصیه‌ای جهت بهبود منش او ارائه می‌کند. از این جهت نقش و حضور راوی چه برای ما شناخته شده باشد و چه ناشناس، بسیار مهم است. مبانی اعتقادی بینندهٔ خواب را می‌توان از خلال خواب او دریافت. سهل بن عبدالله تستری نقل می‌کند که:

«شبی در خواب قیامت را دیدم که در میان موقف ایستاده بودم. ناگاه مرغی سپید دیدم که از میان موقف از هر جانبی یکی می‌گرفت و در بهشت می‌برد. گفتم آیا این چه مرغی است که حق تعالی بر بندگان خود منّت نهاده است. ناگاه کاغذی از هوا پدید آمد. باز کردم. بر آن‌جا نوشته بود که این مرغی است که او را ورع گویند. هر که در دنیا با ورع بود، حال او در قیامت چنین بود» (عطار، ۱۳۲۲: ۲۵۸).

در بیان عقاید سهل بن عبدالله به تأکید او بر ورع اشاره شده است. خواب او در جهت تأیید منش او آشکار شده است.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

خواب‌هایی هم داریم که در پی پاسخ به ابهام و دغدغهٔ ذهنی راوی/ بیننده آشکار می‌شوند. در ماجرای منصور حلاج و بر دار کردنش می‌خوانیم که شبلی دوست و همنشین حلاج بوده. اما هنگامی که حلاج را بر دار می‌کنند او هم جهت همراهی با جمعی که سنگ به سوی حلاج پرتاب می‌کنند گلی به جنازهٔ حلاج می‌زند. بعد شبلی حلاج را به خواب می‌بیند:

«گفتم: خدای تعالی با این قوم چه کرد؟ گفت: بر هر دوگروه رحمت کرد. آن‌که بر من شفقت کرد مرا بدانست و آن‌که عداوت کرد مرا ندانست از بهر حق عداوت کرد. به ایشان رحمت کرد که هر دو معذور بودند» (همان، ۱۴۵).

چرا شبلی این خواب را می‌بیند؟ شاید در پی تسکین عذاب وجدان خود و اطرافیان است. شبلی نه منکر حلاج بوده و نه موافق او، دلش با حلاج است و عملش با دیگران. او آگاهانه یا ناآگاهانه از کارکرد جبرانی خواب استفاده کرده است و برای خود طلب بخشایش نموده است.

با توجه به موضع متفاوت دو خواب زیر، تبعیت خواب از موضع راوی آشکار می‌شود. از ابوالحارث الاولاسی حکایت می‌شود که گفته است:

«ابلیس را به خواب دیدم در اولاس، بر بامی و جماعتی بر دست راست او و جماعتی بر دست چپ او و من بر بام دیگر بودم و ایشان جامه‌های نیکو پوشیده داشتند. گروهی از ایشان گفتند: بگویید و ایشان آوازها برکشیدند. من چنان شدم که خواستم خویشتن از آن بام بیفکنم از خوشی آواز ایشان. پس گفت رقص کنند. ایشان رقص کردند که از آن نیکوتر و خوش‌تر نبود. پس ابلیس مرا گفت: یا اباالحارث هیچ چیز نیافتم که بدان بهانه نزدیک شما آیم مگر این» (قشیری،۱۳۸۱: ۶۲۰).

شدت قبح سماع در این روایت در برابر تأیید آن در روایت بعد قابل توجه است.

«امام ابوبکر واعظ سرخسی از خواجه احمد محمود روایت می‌کند که درویشی عزیز از اصحاب خانقاهش بعد از وفات، ابوسعید را به خواب می‌بیند که شیخ را

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

گفتی: "ای شیخ تو در دنیا بر سماع ولوعی تمام داشتی، اکنون حال تو با سماع چیست؟" شیخ روی به وی کرد و گفت:

از لحن‌های موصلی و لحن ارغنون آواز آن نگار مرا بی‌نیاز کرد

چون شیخ این بگفت، آن درویش نعره‌ای بزد و از خواب بیدار شد»(محمد بن منوّر، ۱۳۷۶: ۳۷۸).

چه تصور کنیم که این خواب‌ها به راستی روی داده‌اند و چه آن‌ها را حکایت‌هایی برساخته فرض کنیم، آن‌چه که از متون صوفیه بر می‌آید، این حکایات برای صوفیه چنان بیان محکم و شفافی دارند که جای چون و چرا باقی نمی‌گذارند. اعتقاد راوی و مخاطب خواب این است که خواب پیک عالم غیب است. خواب‌هایی را که حاصل افکار و وقایع زندگی روزانهٔ ما هستند همه می‌شناسیم. برای عرفا هم این خواب‌ها منشأ تکاپو و تصمیم‌گیری در مواجهه با دیگران و حتی مفاهیم مذهبی هستند. خواب‌ها برای عارف نقش پیر و راهنما را بازی می‌کنند و تعالیم بسیاری را در اختیار او می‌گذارند. جالب این‌جاست که چون عارف در شناخت جهان معنا و مفاهیم غیبی چند قدم جلوتر از افراد معمولی قرار دارد خواب‌هایش هم از خواب‌های دیگران پیش‌روتر هستند.

حسن بصری اسبی را که به زیان آمده بود، از فردی به نیت جهاد می‌خرد. شب فروشندهٔ اسب مرغزاری در بهشت می‌بیند که چهارصد کره اسب در آن می‌چرند و وقتی درمورد صاحب اسب‌ها می‌پرسد، به او گفته می‌شود این اسب‌ها از آن تو بوده‌اند ولی اکنون متعلق به حسن بصری هستند. اما پیک خواب مژدهٔ این موهبت را زودتر به حسن بصری داده است. فروشنده‌ای که حالا زیان کرده است صبح به سراغ حسن بصری می‌رود تا اقالت بیع کند. حسن می‌گوید برو که من آن خواب را قبل از تو دیده‌ام. آن شب حسن خانه‌های بهشت را در خواب می‌بیند و به او می‌گویند این خانه‌ها از آن کسی است که اقالت بیع کند. بامداد حسن اقالت بیع می‌کند.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

بابک احمدی در کتاب *چهار گزارش از تذکرة الاولیاء* در نقد سودجویی حسن می‌گوید:

«هنر حسن چه بود؟ او اسبی را با خانه‌ای در بهشت عوض کرد و تا نصیبهٔ بهتری ندید، معامله را بر هم نزد. حسن معامله‌گری بود زرنگ. اگر راستی پارسا بود، از آن خواب که پیش از مرد دیده بود چنین نتیجه می‌گرفت که بیعی نبندد و بهشت را به مرد واگذارد» (احمدی، ۱۳۸۶: ۱۶۰).

نوعی از خواب‌ها هم در متون صوفیه یافت می‌شوند که هم‌زمان برای دو یا چند نفر روی می‌دهند. این خواب‌ها را می‌توان خواب‌های گروهی نامید که طبعاً راوی آن‌ها هم راوی گروهی نامیده می‌شود و کرامت‌گونه‌هایی است در شأن عرفای مختلف. در گونه‌های داستانی عاشقانه و عامیانه هم از این دست خواب‌ها یافت می‌شود. مانند خواب‌هایی که دو تن در مورد یکدیگر می‌بینند و به هم دل می‌بندند. در *تذکرةالاولیاء* در مورد ذوالنون آمده است که:

«در آن شب که از دنیا برفت هفتاد کس پیغمبر را به خواب دیدند. گفتند گفت: دوست خدای خواست آمدن. به استقبال او آمده‌ایم» (عطار، ۱۳۲۲: ۱/ ۱۳۴).

باز در *تذکرة* می‌خوانیم که:

«نقل است که ابوعمرو زجاجی گفت عمری در خدمت شیخ ابوعثمان بودم و چنان بودم در خدمت که یک لحظه بی او نتوانستم بودن. شبی در خواب دیدم که کسی مرا گفت ای فلان چند به ابوعثمان از ما بازمانی؟ و چند به ابوعثمان مشغول گردی و پشت به حضرت ما آوری؟ و یک روز بیامدم و با مریدان شیخ بگفتم که دوش خواب عجیب دیده‌ام. اصحاب گفتند هریکی که نیز امشب خوابی دیده‌ایم. اما نخست تو بگوی تا چه دیده‌ای؟ ابوعمرو خواب خود بگفت. همه سوگند خوردند که ما نیز به عینه همین خواب دیده‌ایم و همین آواز از غیب شنیده‌ایم. پس همه در اندیشه بودند که چون شیخ از خانه بیرون آید این سخن با او چگونه گوییم. ناگاه در خانه باز شد، شیخ از خانه به تعجیل بیرون آمد، از غایت عجلت که داشت پای‌برهنه بود و

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

فرصت نعلین در پای کردن نداشت. پس روی به اصحاب کرد و گفت چون شنیدید آنچه گفتند، اکنون روی از ابوعثمان بگردانید و حق را باشید و مرا بیش تفرقه مدهید» (همان، ۲/ ۳۰۸).

در *رسالهٔ قشیریه* آمده است که پیامبر(ص) به خواب جنید رفت و به او فرمود مجلس بگوید. فردای آن روز سری سقطی پیام خداوند را که در خواب بر او آشکار شده، با همین مضمون به جنید می‌رساند (قشیری، ۱۳۸۲: ۳۸۷).

مخاطب خواب

خواب‌ها بیشتر از هر روایت دیگری متکی به دانش و آگاهی مخاطب‌اند. چرا که بخش‌های ناگفتهٔ بسیاری دارند و مخاطب باید این بخش‌ها را بسازد. خواب چون با هدف آموزش و آگاهی‌بخشی روایت می‌شود، باید حتماً مخاطبی داشته باشد که روایت، خطاب به او باشد. مخاطب هم مانند راوی جزء عناصر لاینفک روایت است. اما مخاطب خواب چه کسی است؟ شاید بتوان با تسامح پذیرفت که مخاطب خواب، مخاطب تلویحی‌ای است که راوی برای روایت خود در ذهن دارد. چون خواب‌ها در متن صوفیه و با در نظر گرفتن نوع نگرش صوفیه کاملاً متکی به خواننده‌اند. دقیقاً نمی‌توان مشخص کرد، چه نوع مخاطبی در برابر روایت خواب قرار دارد. بدون شک هر نوع مخاطب با هر اندازه دانش و آگاهی می‌تواند روایتی را بخواند، اما این‌که به چه میزانی از درک و فهم اثر برسد، بسته به میزان دانش و آگاهی فرهنگی اوست. مخاطب خواب برای این‌که رمز و پیام خواب را دریابد، باید یک ویژگی مهم داشته باشد و آن ویژگی شناخت متن و بافتی است که خواب‌های صوفیه را در بستر خود جای داده است و آن‌ها را مستند و باورپذیر می‌سازد. داستان‌های زیادی داریم که بدون اتکا به دانش و توان فرهنگی مخاطب عملاً خوانده نشده باقی می‌مانند. در مورد خواب‌های صوفیه هم فرض بر آگاهی بیننده و مخاطب خواب نسبت به تعالیم صوفیه و ابعاد تصوف است. مخاطب خواب به بقای روح اعتقاد دارد و خواب را یکی از منابع الهام و

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

کشف و شهود می‌داند. این نگاه مخاطب خواب است که بسیاری از وقایع خواب را باورپذیر می‌سازد. مخاطب می‌داند دیدن شخص یا واقعه‌ای در خواب، نوعی مکاشفه است و شخصی که در خواب دیده می‌شود، در بعد روحانی و معنوی آشکار شده است نه بعد جسمانی و مادی. عین القضات نکتهٔ جالبی در مورد علت دیدن پیامبر(ص) و اولیاءالله در خواب می‌گوید:

«دیگر بدان که هرکه بزرگی از انبیاء یا اولیاء را در خواب بیند، حقیقت جان پاک او را دیده بود در عالم ملکوت، هم‌چنان بود که ظاهر او را بیند در عالم ملک در بیداری، و چنان‌که میوه در مقابلهٔ آفتاب می‌پزد، این جان در مشاهدهٔ جمال آن بزرگ کمال می‌یابد. و این که در نقاب دید او را نشان سعادتی بزرگ بود و علامت عنایت است در حق آن عزیز که آفتاب را بی‌نقاب دیدن، دیده سوختن اقتضا کند، هم در نقاب دیدن اولی‌تر بود. چون دیدن ضرورت بود و بی‌حجاب سوختن دیده می‌بود» (عین‌القضات، ۱۳۷۷: ۲۹۳).

در *تذکرةالاولیاء* می‌خوانیم:

«نقل است که ابو سعید خراز را دو پسر بود. یکی پیش از وی وفات کرد. شبی او را به خواب دید. گفت: ای پسر خدای با تو چه کرد؟ گفت: مرا در جوار خود فرود آورد و گرامی کرد. گفتم: ای پسر مرا وصیت کن. گفت: ای پدر به بد دلی با خدای معامله مکن. گفتم: زیادت کن. گفت: ای پدر اگر گویم طاقت نداری. گفتم: از خدای یاری خواهم. گفت: ای پدر میان خود و خدای یک پیرهن مگذار. نقل است که سی سال بعد از این بزیست که هرگز پیرهنی دیگر نپوشید» (عطار، ۱۳۲۲: ٤۲).

راوی این خواب ابوسعید خراز است. در خواب آموزشی جهت شیوهٔ مواجههٔ بنده با خدا عرضه شده است. مخاطب این آموزش، طبق گفتهٔ خواب همان ابوسعید خراز، یعنی بینندهٔ خواب است. اما اگر قرار بود همین یک تن مخاطب این رویداد باشد، دیگر نقل کردن خواب به وسیلهٔ خود او و سپس افراد دیگر از جمله عطار بی‌معنی می‌نمود. پس خواب در بطن خود مخاطبان بالقوه‌ای دارد که خطاب به آن‌ها روایت

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

می‌شود. این مخاطبان باید بپذیرند که: اول، خواب می‌تواند سرچشمه‌ای برای شناخت و آموزش باشد. دوم، از راه خواب می‌توان با درگذشتگان ارتباط برقرار کرد و رازهایی را در مورد جهان بعد از مرگ کشف نمود. سوم، خواب‌های عرفا و صوفیه و افرادی که قدم در راه کشف و شهود نهاده‌اند و می‌خواهند خدا را از طریق دل بشناسند، صادق است. یعنی این خواب جزئی از چهل و شش جزء نبوت است. حال اگر فردی از بیرون این محیط فرهنگی در برابر خواب قرار گیرد، شاید رموز و آموزه‌هایی را که خواب عرضه می‌کند، درنیابد.

این‌که خواب وسیله‌ای است برای آموزش و تعلیم، به عنوان یک سنّت مهم در نزد صوفیه مطرح است. مخاطب نمی‌تواند و نباید در برابر آموزهٔ خواب چون و چرا کند. بلکه باید روایت را بشنود و نکته و رمز آن را دریابد.

«از ابو علی فارسی شنیدم که گفت: حدیث کرد ما را حسن بن ابی بکر واعظ، گفت: از بکیر بن علی جرجانی شنیدم که گفت: از طیفور بن محمد دامغانی شنیدم که می‌گفت: از عمی شنیدم که می‌گفت: بایزید را در خواب دیدم و بدو گفتم: مرا پندی ده. گفت:

النّاس بحرٌ عمیقٌ والبعدُ منهم سفینه
وقد نصحتُکَ فاحفظ لنفسکَ المستکینه»

(سهلگی، ۱۳۸٤: ۲۳٤)

بایزیدِ درگذشته هنوز با جهان زندگان در تعامل است و مانند دورهٔ حیاتش، مخاطب خود را آموزش می‌دهد. نکتهٔ جالب در این خواب، سلسلهٔ روایت است. نام تمام افرادی که خواب را نقل کرده‌اند، ذکر شده است تا تأییدی باشد برای درستی و صحّت خواب. این نشان‌دهندهٔ اهمیت خواب‌ها در نظر صوفیه است.

چه برای آن کس که آموزه‌ای را در خواب مطرح می‌کند و چه برای بینندهٔ خواب، مرز دقیقی بین خواب و بیداری وجود ندارد. خواب جزئی از زندگی روزمرهٔ

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

فرد است و واقعهٔ عجیب و غیر منتظره‌ای فرض نمی‌شود. اگر نمی‌توان در بیداری و عالم واقع آموزه‌ای را از فرد متعالی دریافت کرد، خواب این کمبود را جبران می‌کند.

حکایت خواب جنید را بخوانیم:

«وقتی در مسجد شونیزیه بودم با جماعتی منتظر جنازه‌ای تا بر وی نماز کنیم. درویشی دیدم که در مسجد آمد و از حاضران سؤالی کرد. در خاطر من آمد که اگر این درویش به کسبی مشغول بودی و مؤونت خود از دیگران بازداشتی، بهتر بودی. آن شب در خواب دیدم که مرده‌ای پیش من حاضر کردند و گفتند از این تناول کن. گفتم: گوشت آدمی مرده چون خورم؟ گفتند: چنان‌که دی خوردی، چون بدیدم صورت آن شخص بود که در مسجد سؤال می‌کرد. بدانستم که عقوبت فکری است که در حق او مرا وارد شد. گفتم: غیبت او بر زبان من نرفت. بلکه آن خاطر در ضمیر بگذشت. گفتند: نمی‌دانی که مرور خاطر در حق تو هم‌چنان بود که به فعل آوردن آن در حق دیگران؟ گفتم: توبت کردم از آن. در حال آن را از پیش من برداشتند» (عزالدین محمود کاشانی، [بی‌تا]: ۲۰۶).

حکایتی که نقل شد، در ذم و نکوهش غیبت است. حال اگر جنید نصیحت و پند معمولی را برای این آموزه انتخاب می‌کرد، تأثیر بیشتری بر مخاطب می‌گذاشت یا این‌که تجربهٔ شخصی خود را، که ریشه در آیهٔ شریفهٔ «و لا یغتَب بعضُکُم بعضاً أیحبُّ أحدُکم أن یأکُلَ لحم أخیهِ میتاً والتّقوا اللهَ إنَّ اللهَ توّابُ الرّحیم» (حجرات /۱۲) دارد، طی حکایتی برای مخاطب طرح کند؟ مخاطبی که به جایگاه و اهمیت خواب به ویژه خواب اولیاء الله اعتقاد دارد و مسئلهٔ دیگر این‌که آیا این قالب بهترین شیوه برای بیان شأن و منزلت خودش (نمی‌دانی که مرور خاطر در حق تو هم‌چنان بود که به فعل درآوردن آن در حق دیگران؟) به شیوه‌ای که چون و چرای مخاطب را بر نیانگیزد، نیست؟

روایات خواب هم مثل همهٔ فرم‌های هنری با مخاطب زنده‌اند. همان‌طور که داستانی تا مخاطب نداشته باشد زنده نمی‌ماند، خواب هم روایتی است که مخاطب

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

خود را در بطن فرهنگی خود می‌جوید و می‌یابد. در نظر صوفیه، برخلاف شیوهٔ روان‌شناسان که خواب را وسیله‌ای برای تحلیل بیماری‌ها و مشکلات روانی بینندهٔ آن فرض می‌کنند، خواب گفتمانی است بین انسان و عالم معنا و آموزه‌هایی از عالم معنا را در اختیار بیننده و مخاطب قرار می‌دهد.

نتیجه

آن‌چه مطرح شد، تنها بخشی از ویژگی‌های روایی خواب‌ها است. خواب‌ها از جهت تمام عناصر روایی و داستانی قابل بررسی هستند و می‌توان به ساختار روایی مشخص و روشنی که به‌طور تکراری در خواب‌های صوفیه حضور دارند، دست یافت. خواب‌ها هم گروهی از حکایت‌های کوتاه هستند که عناصر داستانی را به‌طورکامل در خود دارند و دو عنصر کلیدی روایت، یعنی راوی و مخاطب حضور مؤثر و ویژه‌ای در خواب‌ها دارند.

منابع

احمدی، بابک. (۱۳۸٦). *چهارگزارش از تذکرةالاولیاء*. چاپ سوم. تهران: مرکز.

ـــــــــــــ. (۱۳۸٦). *ساختار و تأویل متن*. چاپ نهم. تهران: مرکز.

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

اسفراینی، ابوالمظفر. (۱۳۷٤). *تاج التراجم فی تفسیرالقرآن للاعاجم*. تصحیح نجیب مایل هروی و علی اکبر خراسانی. جلد سوم. تهران: علمی و فرهنگی.

اسکولز، رابرت. (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگه.

انصاری، خواجه عبدالله. (۱۳۷۲). *رسالهٔ چهل و دو فصل. تصحیح محمد سرور مولایی*. تهران: توس.

ایگلتون، تری. (۱۳٦۸). پیش *درآمدی بر نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

تولان، مایکل. (۱۳۸٦). *روایت‌شناسی*. ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

رید، یان. (۱۳۷٦). *داستان کوتاه*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

سلدن، رامان و ویدسون، پیتر. (۱۳۷۷). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. چاپ دوم. تهران: طرح نو.

سهلگی، محمدبن علی. (۱۳۸٤). *دفتر روشنایی*. ترجمهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.

عطارنیشابوری، فریدالدین. (۱۳۲۲). *تذکرةالاولیاء*. تصحیح نیکلسون. تهران: مولی.

قشیری، ابوالقاسم. (۱۳۸۱). *رسالهٔ قشیریه*. ترجمهٔ ابوعلی حسن بن احمدعثمانی. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. چاپ هفتم. تهران: علمی و فرهنگی.

کاشانی، عزالدین محمود. [بی‌تا]. *مصباح الهدایة*. تصحیح جلال‌الدین همایی. چاپ دوم. کتابخانهٔ سنایی.

کالر، جاناتان. (۱۳۸۲). *نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

گرین، ویلفرد و مورگان، لی. (۱۳۸۰). *مبانی نقد ادبی*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.

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

مارزلف، اولریش. (۱۳۷۱). *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی*. ترجمهٔ کیکاووس جهانداری. تهران: سروش.

محمدبن منور. (۱۳۸۱). *اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابی سعید*. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: آگاه.

مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر*. تهران: فکر روز.

هجویری، علی بن عثمان. (۱۳۸۳). *کشف‌المحجوب*. تصحیح محمود عابدی. تهران: سروش.

همدانی، عین القضات. (۱۳٤۱). *تمهیدات*. تصحیح عفیف عسیران. تهران: دانشگاه تهران.

Abrams, M. H. (1993). *A Glossary of Literary Terms*, United states of America.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]

Cuddon, J. A. (1984). *A Dictionary of Literary Terms*, Great Britain, Hazell

Herman, David and Jahn, Manfred and Ryan, Marie Laure. (2005), *Encyclopedia of Narraitive*, Oxford.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1387.16.62.14.2]