فصلنامه تحقیقات جدید در علوم انسانی
Human Sciences Research Journal
دوره جدید، شماره بیستم، تابستان ۱۳۹۸، صص ٤٩-٣١ New Period, No 20, 2019, P 31-49
شماره شاپا (٢٤٧٦-٧٠١٨) ISSN (2476-7018)

طبقه بندی و تحلیل کارکرد خواب و رویا در داستان های حماسی عامیانه

سولماز رزاق زاده شبستری
دانشجوی مقطع دکترای، گروه ادبیات، دانشکده علوم انسانی، واحد ساوه، دانشگاه آزاد اسلامی، ساوه. ایران

چکیده

داستان‌های عامیانه پناه بردن به نیروی تخیل، رویا، خواب و خیال سعی دارد، تصویر ذهنی شگفت‌انگیز و ناآشنا را قانونمند جلوه دهد. این داستان‌های عامه‌پسند گونه‌ای از ادبیات است که مخاطبش، تودهٔ مردم هستند و بر پایهٔ ذوق و علایق آنان پدید می‌آید. داستان‌های عامیانه یک نوع از داستان کوتاه است که ویژگی‌های معمول شخصیت‌های فانتزی، رویایی و قالباً تخیلی فولکلور مانند، دورف‌ها، الف‌ها، جن، غول، کوتوله‌ها، ترول‌ها، پری، جادوگران و معمولاً سحر و جادو یا تبادل افسانه‌ها را در برمی‌گیرد. این افسانه‌ها ممکن است از روایت‌ها و منابع محلی توصیف شده باشند. در این پژوهش تلاش شده است طبقه‌بندی و تحلیل کارکرد خواب و رویا در داستان‌های حماسی عامیانه بپردازیم.

واژه‌های کلیدی: داستان، عامه پسند، تخیل، فانتزی، خواب و رویا

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-07]

مقدمه

اصطلاح «عامه‌پسندی» همانند بسیاری از اصطلاحات روایی ترجمه شده حوزهٔ دقیق و تثبیت شده‌ای ندارد. این اصطلاح را نمی‌توان معادل فرهنگ عامه یا فولکلور قرار داد. ادبیات عامه‌پسند به عنوان واقعیتی انکارناپذیر مطرح و نوپاست و نه تنها در کشور ما که در سراسر جهان خوانده می‌شود. رمان عامه‌پسند در مقابل رمان‌های تخصّصی و جدّی است. این نوع از ادبیات به دلیل فروش بیشتر در بازار به ادبیات بازاری نیز معروف است و مثل هر نوع ادبی‌دیگری آثار قوی و ضعیف و حتی مبتذل دارد. در هر حال باید گفت که خوانندهٔ ادبیات جدّی کم و بیش به تفکّر واداشته می‌شود، در حالی که ادبیات عامه‌پسند، چند ساعتی خواننده را «سرگرم» می‌کند. نتیجه این‌که ادبیات عامه‌پسند در بدنهٔ ادبیات هر جامعه یک ژانر مستقلّ به حساب می‌آید. البته برخی منتقدان بر این باورند که پاورقی نویسی، ژانر ادبی نازلی است که شایستهٔ بررسی نیست. به نظر می‌رسد که گاه، آثار کم‌ارزش‌تر ادبی بی‌واسطه تر از آثار پیشرو، سلیقه‌ها و مشغله‌های ذهنیِ انبوه کتاب خوانان را بازتاب می‌دهد (میرعابدینی، ۱۳۹۲: ۱۵۳). نگاهی به افزونی آمار تیراژ کتاب‌های داستانی عامه‌پسند و نزول آثار چاپ شده ادبیات داستانی خلّاق و متعهّد و تحلیل ویژگی‌های مربوط به ادبیات داستانی عامه‌پسند، نشان از محتوای آثار داستانی عامه‌پسند و پذیرش آن توسط مردم است.

فرهنگ عامه تا پیش از ورود فرهنگ و تمدن غرب به ایران، مانند بسیاری از مسائل دیگر چندان مورد توجه نبود و اغلب روشنفکران و نویسندگان، آن را به دلیل اینکه در بین مردم عادی جریان دارد، حقیر می‌شمردند و از پرداختن به آن دوری می‌کردند. با رواج داستان‌نویسی نوین و تغییر زبان و سبک نوشتار و ورود درون‌مایه‌های جدید به عرصهٔ ادبیات داستانی، داستان و رمان نیز پذیرای فرهنگ عامه شد. این مسائل در کنار یکدیگر باعث توجه پژوهشگران و نویسندگان به فرهنگ تودهٔ مردم گشت. «فولکلور در مغرب زمین از باستانی‌ترین و حتی داستانی‌ترین ادوار تمدن یونان و روم تا قرون جدید، الهام‌بخش بسیاری از نویسندگان، شاعران، نمایش‌نامه‌نویسان و پژوهندگان بوده است.» (انجوی شیرازی، ۱۳۵۲: ۱۲)

محمدعلی جمال‌زاده (۱۲۷۰-۱۳۷۴هـ ش) نخستین نویسندهٔ ایرانی است که به کاربرد فرهنگ بومی و عامه در داستان علاقه نشان داد. اما او فرهنگ بومی را به گویش‌ها و اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های محلی منحصر کرده است، تا جایی که آثار وی گنجینه‌ای از تعابیر و اصطلاحات عامیانه محسوب می‌شود. بعد از جمال‌زاده، نویسنده‌ای که با جدیت و دقت بسیار به فرهنگ عامه در معنا و مفهوم کامل آن توجه نشان داد، صادق هدایت (۱۲۸۱_۱۳۳۰هـ ش) بود. وی معتقد بود فرهنگ عامه نزد مللی یافت می‌شود که دارای دو قشر تحصیل‌کرده و روشنفکر با تربیت عالی و قشر بی‌سواد و عامی هستند. این دو قشر با تعامل و زندگی در کنار یکدیگر فرهنگ عامه را تقویت می‌کنند و به آن شکل می‌دهند.

اما نویسندهٔ دیگری که در داستان‌های خود از عناصر فرهنگ عامه استفاده کرد، جلال آل احمد بود که با به کارگیری این عناصر، گامی در جهت زنده کردن و زدودن غبار از چهرهٔ این عناصر برداشت. وی با

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-07]

نگرشی خاص در بسیاری از داستان‌های خود و با توجه به شخصیت‌ها و فضای داستان به صورتی مطلوب از عناصر فرهنگ عامه بهره برد.

ادبیات داستانی عامه پسند

ادبیات داستانی آن هم از نوع عامه‌پسند آن رستاخیز در واژه‌ها ایجاد کرد که به موسیقایی شدن عبارات با مفهوم عام بدل شد. البته که برخی گویند ادبیات داستانی عامه‌پسند به زبان بی توجه است و موضوع محور است که جای تأمّل دارد. مجموعهٔ عواملی که به اعتبار نقش کلمات و جملات در حوزهٔ مباحث زبانی و زیبایی‌شناسی و سبک‌شناسی کمک کرد تحوّل عظیمی در شیوهٔ نوشتن داستان ایجاد کرد که به آفرینش نوع ادبی و داستانی عامه‌پسند انجامید. در یک نگاه کلی باید گفت: «ترکیب‌ها، ساخت‌ها و صورت‌های ادبی اگر به مقیاس زبان هنجار سنجیده شوند چیزی یا کم از آن زبان و یا افزون بر آن دارند، زیرا ادبیات به عنوان ادبیات، همین ترکیب بدیع افزون بر ساخت زبان است. ساخت زیباشناختی مضاعفی که حتی رعایت الزام‌ها و ایجاب معانی آن، گاه به تغییر و تبدیل عناصر یا صورتی از صورت‌های زبان یا کلاً انحراف از زبان منجر می‌شود.» (حافظی، ۱۳۷۰: ۸) مطالعات انجام شده تاکنون وجه توصیفی و گزارشی داشته و به حوزهٔ نقد و آسیب‌شناسی آثار داستانی عامه‌پسند توجه چندان نشده. از سویی بسیاری از وجوه ادبیات داستانی عامه‌پسند نزد محقّقان و پژوهش‌گران مغفول مانده است.

زبان عامیانه

با نگاهی به فرهنگ‌های مختلفی که در زمینهٔ زبان عامیانه نوشته شده، به این نتیجه می‌رسیم که تعریف دقیقی از زبان عامیانه که بر پایهٔ آن بتوان مصداق‌های آن را در متنی بازشناخت، ارائه نشده است. در مقدّمهٔ «فرهنگ معاصر» آمده است: «هنوز مرزهای دقیق لغات عامیانه و رسمی در ادبیات ما همچون زبان انگلیسی و فرانسه روشن نیست و ما نیز نتوانستیم به نتیجهٔ قطعی در تعیین چهارچوب درست لفظ عامیانه برسیم.» (ثروت و انزابی نژاد، ۱۳۷۷: ۶)

ابوالحسن نجفی نیز در مقدّمهٔ «فرهنگ فارسی عامیانه» با قائل شدن به سه سطح زبانی ادبی، رسمی و عامیانه تلاش کرده است تا مرز زبان عامیانه را نسبت به دو زبان دیگر مشخّص کند. در جدولی که وی در این مورد ترتیب داده است، زبان عامیانه همراه با زبان روزمره (محاوره) در زیرگروه زبان گفتار قرار گرفته است. وی برای زبان عامیانه نیز دو زیرگروه قائل شده است: زبان عامیانه در معنای متداول آن و زبان جاهلی. (نجفی، ۱۳۷۸: ۶) با این همه نجفی گفته است: «مرز میان زبان عامیانه و زبان روزمره و معیار را نمی‌توان به دقت مشخص کرد. تعیین مرز آنها اگر محال نباشد، بسیار دشوار است و به هر حال امری نظری و ذهنی است و در عین حال مرز ناثابتی است که پیوسته در معرض تغییر و تحول و جابه‌جایی است.» (همان: ۷)

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-07]

به دلیل فقدان مرز معین میان زبان عامیانه و زبان رسمی و زبان ادبی، عده‌ای از منتقدان نیز برخی از مدخل‌های فرهنگ نجفی را مصداق عامیانه ندانسته‌اند. از جملهٔ آنها بهاءالدین خرمشاهی است که به نظر او ترکیبات و اصطلاحاتی چون «امروز و فردا کردن»، «امروزه پسند»، «به امید خدا»، «انگار نه انگار»، «اهل و عیال»، «به باد رفتن»، «بار و بنه» و «بخت برگشته» اگر هم محاوره‌ای باشند، عامیانه نیستند. (خرمشاهی، ۱۳۷۹: ۳۶۸-۳۶۷)

به نظر علی محمّد حق‌شناس هم در فرهنگ ابوالحسن نجفی «کلمات و ترکیبات از نوع «آشنایی»، «آشوب» یا «آقازادهٔ فلان» و «آفتاب کسی بر لب بام رسیدن» به وفور به چشم می‌خورد که همگی به مرتبهٔ زبان گفتار معیار با صبغهٔ ادبی تعلق دارند و هم کلمات و ترکیباتی از قبیل «آل و ابزار»، «بد دک و پوز» و. . . غالباً به مرتبهٔ زبان عامیانه با رنگ و مایهٔ جاهلی متعلّق‌اند.» (حق شناس، ۱۳۷۹: ۶۱)

زیبایی‌شناسی در داستان عامه‌پسند

زبان با عوامل توازن و موسیقی در کلام برجسته می‌شود و چون این عوامل، قواعدی را بیش از آنچه در زبان معیار است بر آن می‌افزاید، بر آن نام قاعده افزایی نهاده شده که بر نظم و نثر حاکم است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۹) از سویی قاعده کاهی نیز انحراف از زبان هنجار و یا همان هنجارگریزی است که بر درونهٔ زبان اثر می‌گذارد. این هنجارگریزی‌ها انواعی دارد که برای یافتن مفاهیم دقیق آن می‌توان به کتاب لیچ مراجعه نمود و کامل‌ترین تقسیم‌بندی آن را دید. قاعده کاهی‌ها که در سطح واژگان، نوشتار، آوا، سبک، زمان، گویش و معنا تقسیم بندی شده‌اند مفاهیمی دارند که از همه قوی‌تر، قاعده کاهی معنایی است که قوی‌ترین ابزار جهت شعر آفرینی و گسترده‌ترین پهنهٔ جولان زبان ادبی به شمار می‌رود. قاعده کاهی معنایی به روابط معنایی که به صورت منطقی در وجوه ناسازگار و متناقض جلوه گر است به چشم می‌خورد. (شمیسا، ۱۳۷۶: ۴۳) که تمام این هنجارگریزی‌ها زیبایی ادبی به وجود می‌آورند به عنوان مثال آنجه که سهراب سپهری می‌گوید:

و نپرسیم که فوارهٔ اقبال کجاست

و نپرسیم چرا قلب حقیقت آبی است. . . (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۴۰)

قاعدهٔ معنایی، ترکیب پذیری و همنشینی واژگان، هنجار در واژگانی چون: اقبال و فواره، یا قلب برای حقیقت و رنگ آبی برای قلب، ترکیب اضافی نمی‌سازد. هنجارگریزی معنایی بخش وسیعی از قاعده کاهی در زبان را به خود اختصاص می‌دهد. یکی از مهم‌ترین‌ها در شناخت دقیق داستان و زیبایی‌های موجود در آن همان هنجارگریزی‌ها و آشنایی‌زدایی هاست که در آن وقایع حقیقی و غیرحقیقی چنان به هم می‌آمیزد که خواننده را به مطالعهٔ ادامهٔ داستان برمی انگیزد و ذهن خواننده، آن‌ها را مجسّم می‌کند. (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۱۹) ادبیات داستانی در معنای جامع خود به هر روایت ساختگی و ابداعی که بر جنبهٔ تاریخی و واقعی خود، غلبه کند؛ گفته می‌شود. (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۶۳۴) ناگفته نماند داستان در ادبیات

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-07]

امروز ایران شکل گوناگون داردکه از انواع آن می‌توان به داستان کوتاه، رمان، داستان بلند و. . . اشاره کرد. (داد، ۱۳۷۸: ۲۱۳) از آنجا که زبان داستان ارزش بالایی دارد و برخورد نویسنده با آن شکل نهایی اثر را می‌سازد؛ وجودی مستقلّ دارد که در حیات داستان اثر می‌گذارد و آن را به وجود می‌آورد. (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۸۶) در شناخت داستان، دانستن این نکته ضروریست که داستان از بیان شکل می‌گیرد. مهم این است که بدانیم زبان گفتار چگونه همه و عامه‌پسند می‌شود.

دسته‌بندی داستان‌های عامه‌پسند ایرانی

غالب داستان‌ها عامیانه، جنبهٔ حماسی دارند اما قصه‌های عاشقانه، افسانه، سرگذشت‌هایی که جنبهٔ دینی و انتقادهای اجتماعی دارند در این تقسیم‌بندی قرار می‌گیرند که برای مطالعهٔ بیشتر، می‌توان به کتاب «داستان‌های عامیانهٔ ایران» مراجعه نمود. (محجوب، ۱۳۸۲: ۱۱۸-۱۱۶)

۱- قصه‌های ایرانی که زادهٔ تخیّل قصه‌گویان ایرانی است.

۲- استان‌هایی که اصل و ریشهٔ هندی دارد و از سانسکریت ترجمه شده

۳- قصه‌هایی که منشا آن حماسهٔ ملی و داستان‌های دینی ایران باستان است.

۴- قصه‌های دینی ـ تاریخی

۵- داستان‌های عامیانهٔ مبتنی بر جنبهٔ عاشقانه که در آن علاوه بر عشق بر نیکوکاری، احسان، انتقادهای اجتماعی و. . . بنا نهاده شده است.

۶- قصه‌هایی که منظور از آن گرفتن نتیجهٔ اخلاقی و تربیتی و دادن اندرز و پند است.

۷- گاهی شرق‌شناسان به منظور تفنّن یا به علل دیگر قصه‌هایی را به سبک افسانه‌های مشرق‌زمین انتشار داده‌اند.

۸- داستان‌هایی که بر اساس احادیث و یادداشت‌های اقتباسی ساخته شده‌اند نیز می‌تواند، از جمله آثار داستانی عامیانه به شمار رود.

از قصه‌های اسطوره‌ای و قهرمانی‌های شاهنامه گرفته تا افسانه‌های جادوگران و پریان هزار و یک شب و از مضامین پیچیدهٔ روان‌شناسانه و سیاست اجتماعی حکایات کلیله و دمنه و تنبّه‌های بی‌نظیر مرزبان نامه، همه و همه توجّه ما را به این معطوف می‌داردکه مفاهیم (قصه و افسانه و داستان و حکایت) از لحاظ مفهومی تفکیک دقیقی ندارند و این آمیختگی معنایی با وجود پژوهش‌هایی که در این زمینه بزرگان و ادیبانمان به انجام رسانده‌اند دست یاری بیشتری می‌طلبد. زحمات دکتر محمّد جعفر محجوب در کتاب ارزشمند «ادبیات عامیانه ایران»، از چند منظر قابل تأمّل است که یکی از آن‌ها محتوا و پیرنگ داستان است. ناگفته نماند که قصّهٔ اغلب رمان‌ها بر پیرنگ تنبیه استوار است که در آن، آدم خوبی که رو به انحطاط اخلاقی نهاده، رسوا می‌شود و به عقوبت فریبکاری‌هایش کیفر می‌بیند. (میرعابدینی، ۱۳۹۱: ۶۶) تفاوت کمّی و کیفی نیز شامل دو عامل سبک و محتواست که عاشقانه، حماسی، دینی، تاریخی یا قصّه‌های مورد علاقهٔ

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-07]

کودکان است و به صورت منظوم یا به گونهٔ منثور نمود پیدا می‌کند. (محجوب، ۱۳۷۲: ۱۲) عناوین داستان‌های عامه‌پسند گاهی آن‌قدر به هم شبیه‌اند که خواننده گمان می‌کند بارها آن را خوانده است. مانند: زخم انتظار، سپیده‌دم انتظار، لحظه‌های انتظار، انتظار کهنه، شب تنهایی، خلوت شب‌های تهایی، در جستجوی عشق، زنجیر عشق، قصه عشق، تندیسی عشق، تنها با تو، همیشه با تو، بی‌تو هرگز و. . . » (صفایی و مظفری، ۱۳۸۸: ۱۱۳)

قلمرو فولکلور در داستان های عامیانه

بعد از آنکه توماس پیشنهاد خود را مبنی بر جایگزینی فولکلور با ادبیّات عامه مطرح کرد، ابتدا واکنش‌هایی نشان داده شد و ایرادهایی چون نامتجانس بودن ترکیب این کلمه بر آن وارد کردند، ولی در نهایت این واژه مورد پذیرش قرار گرفت. امروزه مفهومی که از کلمهٔ فولکلور برداشت می‌شود با نظر توماس تفاوت دارد. به نظر وی، فولکلور گردآوری موادی از مردم در حوزهٔ اشعار عامیانه، معتقدات و باورها است؛ امّا امروزه مفاهیم دیگری را دربرمی‌گیرد و حوزهٔ تخصص کسانی را که در پی گردآوری آثار عامیانه هستند نیز شامل می‌شود. نقش عمدهٔ توماس، تثبیت این اصطلاح بود و بی‌شک بررسی‌ها و مطالعات وی موضوع فولکلور را به طور کامل دربرنمی‌گیرد. محققان و پژوهشگران انگلیسی، فولکلور را «علم سنن» نامیدند و به واسطهٔ همین نامگذاری به پژوهش آثار رایج در اشعار، سنت‌ها، افسانه‌ها، آداب و رسوم و باورهای مردم از زمان‌های دور پرداختند.

با توجه به نظریات مختلفی که در زمینهٔ موارد شمول فولکلور و قلمرو آن وجود دارد، می‌توان گفت که: «فولکلور در ابتدا محدود به ادبیّات شفاهی بود و معمولاً از قصّه‌ها، افسانه‌ها، آوازهای محلّی، ضرب‌المثل‌ها و چیستان‌ها تجاوز نمی‌کرد. مطالعه‌کنندگان فولکلور به تدریج دامنهٔ کنجکاوی علمی‌خود را توسعه دادند و آداب و رسوم و معتقدات عامیانه را نیز به قلمرو فولکلور افزودند و کم‌کم تکنیک‌ها و هنرهای عامیانه را نیز وارد آن کردند؛ زیرا اعتقادات و باورهای عامیانه از تکنیک و هنر و همچنین از کاربرد و اجرای اعمال مربوط به آن جدا شدنی نیست. بدین ترتیب، وسعت دامنهٔ رفتار و اعمال عامیانه و سنّتی اقوام و جوامع، زمینه‌های مختلف و متنوع زندگی روزمره مانند نوع ساختمان (خانه، انبار، عبادتگاه)، ابزار تولیدی و تکنیک و هنر عامیانه (پارچه‌بافی، سفالگری، نجاری)، خوراک و پوشاک، جشن‌ها و بازی‌ها، اسباب‌بازی‌ها، اعتقادات و طب عامیانه، ادبیات عامیانه (شعر، ضرب‌المثل، قصه، موسیقی، رقص، گویش‌های قراردادی و صنفی، نام‌ها و. . .)، جشن‌های مربوط به فصل‌های مختلف سال، کشت و زرع و مراسم مربوط به گذرگاه‌های مراحل زندگی (تولد، ازدواج و مرگ) را دربرگرفت.» (روح‌الامینی، ۱۳۶۴: ۲۵۷ – ۲۵۸)

جامعهٔ دانشگاهی و پژوهشگران کشور ما نیز دربارهٔ تعریف، موضوع و قلمرو فولکلور با یکدیگر وحدت نظر ندارند و با دشواری‌هایی روبرو هستند. مثلاً در تعریف فولکلور میان خود فولکلوریست‌ها از سویی و

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-07]

میان مردم‌شناسان و فولکلوریست‌ها از سویی دیگر اختلاف نظر وجود دارد. عدّه‌ای دامنهٔ موضوعی و تحقیقی دانش فولکلور را خیلی وسیع می‌بینند و آن را مانند مردم‌شناسی شامل همهٔ رفتارهای اجتماعی و فرهنگی عامّهٔ مردم می‌دانند. این گروه «فرهنگ عامّه» یا «فرهنگ مردم» یعنی مجموعهٔ دانش‌ها، فنون، هنرها، ادبیّات، آیین‌ها، آداب و رسوم، جشن‌ها، سرگرمی‌ها، بازی‌ها و. . . مردم را که به صورت شفاهی و تقلیدی در جامعه انتقال می‌یابد، از موضوعات تحقیقی دانش فولکلور می‌دانند. شماری دیگر که تعدادشان اندک است، موضوع فولکلور و حوزهٔ تحقیقی آن را به ادبیّات شفاهی یا ادبیّات عامّه محدود می‌کنند. این گروه فولکلور را هنر کلامی یا هنر زبانی مردم می‌دانند و این نوع هنر شفاهی را در جامعه‌های ایلی، عشایری، روستایی و شهری بررسی و مطالعه می‌کنند. (بلوک‌باشی، ۱۳۷۷: ۱۱).

عناصر زبان عامیانه

همان‌گونه که صاحب‌نظران در مورد تعریف زبان عامیانه و تعیین مرزهای آن نسبت به زبان ادبی و رسمی اختلاف نظر دارند، در زمینهٔ عناصر آن نیز دچار اختلاف هستند. غلامعلی حداد عادل در مقاله‌ای تلاش کرده است ترکیبات روزمره و ساخت آنها را شناسایی کند. وی الگوهای صرفی زیر را در ترکیبات عامیانه تشخیص داده است:

ـ استفاده از معنای یای آخر کلمه (گلدانی، جاکفشی)؛ های غیرملفوظ آخر کلمه (لبه، تیغه)؛ پسوند «ک» (موشک، چشمک، خرک).

ـ استفاده از ترکیبات اضافی و وصفی با نشانهٔ اضافه و بدون آن (با نشانهٔ اضافه: چرخ خیاطی، آرد برنج؛ بدون نشانهٔ اضافه: چرخ دنده، ترمز دستی).

ـ آوردن چند کلمه به دنبال هم بدون ادات ربط یا با ادات ربط (بدون ادات ربط: شتر گاو پلنگ، چلوکباب؛ با ادات ربط: من در آوردی، تو دل برو).

ـ ترکیباتی که معنای آنها از معانی اجزای آنها به دست نمی‌آید (سینه پهلو، پیچ گوشتی).

ـ ترکیبات شاعرانه (آفتاب مهتاب، زشت و زیبا).

ـ ساخت اسم ابزار از اسم و بن مضارع فعل (در بازکن، سرعت‌گیر، درپوش).

ـ کلماتی که از افزودن صفت فرنگی به مشابه بومی آن ساخته می‌شوند (توت فرنگی، نخود فرنگی، گوجه فرنگی). (حداد عادل، ۱۳۸۲: ۷-۴)

علی محمد حق‌شناس نیز در مقاله‌ای تلاش کرده است تا گونه‌هایی خاص از عناصر زبان عامیانه را مشخص و طبقه‌بندی کند. وی در ساخت آوایی کلمات و ترکیبات عامیانه، سه فرآیند قلب (قلف به جای قفل)، ابدال (نشت به جای نشد) و همگونی (مشد به جای مشهد) را تشخیص داده است. هم‌چنین در ساخت صرفی کلمات و ترکیبات عامیانه، فرآیندهای دوگانه سازی (بد دک و پوز) و ترکیب کلمه با مهمل آن (رخت و پخت) را بیان کرده است. به نظر حق‌شناس یکی دیگر از ویژگی‌های زبان عامیانه

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-07]

بهره‌گیری از ترکیب‌های لغوی در واژه‌سازی است (تازه به دوران رسیده، صد تا یک غاز). وی هم‌چنین صورت‌بندی معنی در قالب ساخت استعاری را یکی دیگر از ویژگی‌های زبان عامیانه دانسته است؛ مانند صورت‌بندی معنای «نو دولت» در قالب ساخت استعاری «تازه به دوران رسیده» یا صورت‌بندی معنای «کم عقل بودن» در قالب ساخت استعاری «عقل کسی پاره سنگ برداشتن». (حق شناس، ۱۳۷۹: ۶۲)

تحلیل خواب و رویا در داستان های عامیانه

آراء فروید در تحلیل خواب و رویا در داستان‌های اسطوره‌ای و روایت‌های عامیانه

زندگی زیگموند فروید (Sigmund Freud)، روان‌پزشک اتریشی، یکی از خلاّق‌ترین دوره‌های تاریخ علم را رقم می‌زند. در میان شاگردان وی، نام کارل گوستاو یونگ (Carl Gustav Jung) و آلفرد آدلر (Alfred Adler) به چشم می‌خورد. هرچند هر دو از حمایت خود از روانکاوی دست کشیدند و نظریّه‌های مستقلّی را به عنوان رقیب فروید مطرح کردند، با وجود این، آنان و کسانی مانند برونو بتلهایم (Bruno Bettelheim) که با استفاده از آراء فروید به تحلیل تعداد زیادی از داستان‌های عامیانه و قصّه‌های پریان می‌پردازد و نیز روان‌پزشک هم‌زادگاه وی، اتو رانک (Otto Rank) که مقولهٔ تولّد قهرمان در داستان‌های اسطوره‌ای را مورد تحلیل و بررسی قرار می‌دهد، مریدان بااهمیّتی در سال‌های پیش از جنگ جهانی اوّل برای او محسوب می‌شدند؛ زیرا آنان در گسترش روانکاوی به عنوان یک جنبش بین‌الملل مؤثّر بودند. در میان آراء متعدّد فروید، مسئلهٔ ساختار و ساختمان شخصیّت انسان، موضوع ناخودآگاهی و اهمیّت آن در خوانش بسیاری از داستان‌های عامیانه، و نیز عقدهٔ ادیپ که حاصل قرائت وی از اسطوره‌ای با همین نام است، از اهمیّت بیشتری برخوردارند.

فروید بر آن بود که هنرمندان از قدرت «تصعید» برخوردارند؛ یعنی آنان قُوا و غرایز خود را به صورت اثر هنری تجسّم و تبلور می‌بخشند. با توجّه به آراء روانکاوی وی، هنرمند کسی است که حجم قابل توجّه از انرژی جنسی خود را به خیال‌پردازی تبدیل می‌کند. ماندگارترین تحقیق فروید در باب زندگی روحی هنرمند، کتاب کوچک او دربارهٔ «لئوناردو داوینچی» است. این کتاب در حقیقت، تحلیلی از روشنفکر به مثابهٔ یک تیپ یا نوع است؛ زیرا نگارنده نه تنها می‌خواهد تابلوهای مشهوری همچون «مونالیزا» را شرح دهد، بلکه بر آن است تا به خلاّقیّت علمی شگفت‌انگیز داوینچی نیز بپردازد. او این نظر را در باب لئوناردو که خالق آثار هنری منحصر به فردی است، اعمال می‌نماید و با بررسی زندگینامهٔ وی و نقّاشی‌های به‌جا مانده، به بررسی ابعاد روانی شخصیت وی می‌پردازد و با استفاده از «رؤیای کرکس» که داوینچی بدان اذعان دارد، ریشهٔ همهٔ معضلات روانی هنرمند را در اختلالات جنسی او معرّفی می‌نماید. آنجا که فروید «مونالیزا» را تجسّم لئوناردو از مادرش می‌پندارد، نشان از این دارد که اثری را نمی‌توان بزرگ خلق کرد، مگر وجود عشق مادری در جزءجزء آن نمایان و آشکار باشد. مرکزیّت عشق مادر و علاقهٔ فرزند پسر به او از جمله مفاهیم درخور اعتنا در اندیشهٔ فروید است که در تحلیل تراژدی بزرگ «سوفوکل» به کار می‌رود.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-07]

«عقدهٔ اُدیپ» اساس تفکّر فروید پیرامون اسطوره را شکل می‌دهد. وی با هم‌ردیف قرار دادن اسطوره‌ها و رؤیاها، آنها را جلوهٔ اضطراب و تعارض جنسی می‌داند. او در تحلیل اصلی خود از مهم‌ترین اسطوره، یعنی اسطورهٔ «اُدیپوس»، دست‌نیافتنی‌ترین غرایز قهرمان را که به زعم او عقده‌های ناکام او هستند، به تصویر کشید. از منظر فروید، رؤیاها و اسطوره‌ها آرزوهای سرکوب‌شدهٔ اُدیپی هستند که به نحوی پنهان و نمادین ارضا شده‌اند. به زعم او، اُدیپ در جستجوی آن چیزی است که در سطح آشکار تلاش می‌کند بیش از همه از آن احتراز جوید. او می‌خواهد «عقدهٔ اُدیپ» خود را تجربه کند (ر. ک؛ سگال، ۱۳۸۹: ۱۵۸). بدین‌ترتیب، اگرچه اسطوره سطح پنهان یا همان معنای نمادین داستان را مخفی می‌کند، امّا در واقع، کامیابی قهرمان در ارضای دست‌نیافتنی‌ترین غرایز را به تصویر می‌کشد. به نظر او، اشارهٔ تردیدناپذیری در خود متن تراژدی سوفوکل هست که نشان می‌دهد افسانهٔ ادیپ از رؤیایی کهن سرچشمه گرفته که محتوای آن همان اختلال پریشانی‌آور رابطهٔ یک کودک با والدین به واسطهٔ جنبش‌های نخستین جنسیّت می‌باشد (ر. ک؛ فروید، ۱۳۹۱: ۲۸۱).

فروید پس از بررسی اسطورهٔ ادیپ، توجّه خاص به داستان‌های عامیانه نشان می‌دهد. او در کتاب تفسیر خواب به روانکاوی انسان و خواب‌هایش می‌پردازد. وی قصّه‌ها را نیز بر همین مبنا تحلیل کرد و ریشه و خاستگاه آنها را خاطره‌ها و احساس‌های سرکوب شدهٔ کودکی دانست. از این رو، اهمیّتی بسیار برای ضمیر ناخودآگاه آدمی و دخالت مقتدرانهٔ آن در حوزه‌هایی همچون ادبیّات، اساطیر و قصّه‌های عامیانه قائل بود. در اصطلاحات خاصّ او، قهرمان قصّه تجسّم یک آرزوی تحقّق یافته و نیروهای شر، مظهر غریزهٔ ناخودآگاه سرخورده هستند (Dorson, 1972: 151). او در میان این داستان‌ها به ماجرای «کلاه‌قرمزی» در تبیین آراء روانکاوانهٔ خود توجّه خاص دارد.

در میان داستان‌های عامیانه، ماجرای «کلاه‌قرمزی» به دورهٔ بلوغ و خطرهایی اشاره دارد که دختری فاقد آمادگی برای رؤیارویی با مسائل پس از بلوغ را در جامعه‌ای جنگل‌گون تهدید می‌کند. این قصّه فرایند درونی دوران بلوغ کودک را متجسّم می‌کند. هنگامی کودک احساس می‌کند که گرگ تجسّم بدی است، با هشدارهای پدر و مادر مخالفت می‌ورزد و اغوای جنسی از سوی دیگران را تجربه می‌نماید. به این نکته نیز باید توجّه کرد که این افسون مهلک ناشی از مسئلهٔ جنسی هم‌زمان بیشترین هیجان، هراس و نگرانی را در بر دارد و با تمایل اُدیپی دختری خردسال به پدر با بازتاب این احساسات به شکلی دیگر در دوران بلوغ مربوط است. هرگاه این عواطف دوباره بیدار شوند، خاطرهٔ آرزوی اغوا شدن از سوی پدر را در او بیدار می‌کند (ر. ک؛ بتلهایم، ۱۳۸۴: ۲۸۷).

هنگامی که کلاه‌قرمزی فریب گرگ را می‌خورد و به جای پیروی از اصل واقعیّت، بر اساس اصل لذّت رفتار می‌کند، در قصّه به صورت ضمنی اشاره می‌شود که کودک به یک شکل ابتدایی‌تر و بدوی‌ترِ زندگی بازگشته است. پس از آنکه کلاه‌قرمزی در شرایطی ناشی از تاریکی درون قرار می‌گیرد، توانایی آن را می‌یابد تا فهم بهتری از تجربه‌های عاطفی خویش تحصیل کند و پاره‌ای از رخدادهای عاطفی را

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-07]

تجربه نماید. کلاه قرمزی معصومیّت کودکانهٔ خویش را بر اثر رؤیارویی با خطرهای درون و دنیای بیرون از دست می‌دهد. لذا به درک و فهمی می‌رسد که «تولّد دوباره»ای برای او در پی دارد؛ تولّد دوباره‌ای که نه تنها او را توانا می‌سازد تا بر بحران هستی خویش غلبه کند، بلکه او را به این آگاهی می‌رساند که طبیعت او، هستی‌اش را در تنگنای بحران قرار داده است. زمانی معصومیّت وی از میان می‌رود که گرگ طبیعت واقعی خود را به او نشان می‌دهد و او را می‌بلعد. هنگامی که کلاه‌قرمزی از شکم گرگ بیرون می‌آید، در سطح عالی‌تری از وجود دوباره متولّد می‌شود (ر. ک؛ همان: ۲۹۳).

تحلیل یونگ از خواب و رویا در قصه‌های عامیانه

یکی از مضمون‌های اصلی قصّه‌های پریان یا قصّه‌های جادویی، سفر است. سفر در این قصّه‌ها باری نمادین دارد و قهرمان در آن از طریق جستجو در جهان خارج به هویّت، آگاهی و در نهایت، به استقلال لازم دست می‌یابد. در حقیقت، در این سیر و سفر فرازمانی و فرامکانی که در روانشناسی یونگ از آن با عنوان «فرایند فردیّت» (The Process of Individuation) یا «سفر به ناخودآگاه» یاد می‌شود، نوعی حرکت جادویی صورت می‌گیرد که لازمهٔ تحقّق آن شناخت شمار معیّنی از کهن‌نمونه‌هایی است که در مراحل گوناگون این فرایند پدید می‌آیند. این نمونه‌های ازلی، همان‌گونه در اسطوره‌ها و داستان‌های پریان ظاهر می‌شوند که در رؤیاها و محصولات خیال‌پردازی روان نشان داده می‌شوند. فرایند فردانیّت، با مرکزیّت حجم قابل توجّهی از کهن‌الگوهای یونگی، یگانگی دو لایهٔ محوری از روان ـ خودآگاهی و ناخودآگاهی را در قالب اعمالی نمادین و در طیّ سفری آیینی برای قهرمان میسّر می‌سازد. در حقیقت، گذر از رویه‌های مختلف «سایه» (Shadow) و تلاش در تعدیل نیروی بازدارندهٔ آن که ریشه در ویژگی‌های روانی منفی قهرمان دارد، او را در مرحله‌ای نوین به دیدار «آنیما» مشرّف می‌سازد. بدین ترتیب، قهرمان با شناخت سویهٔ مادینهٔ روان خود، قابلیّت چشمگیری در شناخت «پیر خردمند» (The old wise Man) که همان حقیقت مانای وجود اوست، پیدا می‌کند. شناخت جایگاه این پیر که خود یکی از کهن‌ترین سنخ‌های باستانی روان آدمی است و عمل کردن به فرمان‌های او مسیر فردانیّت قهرمان را به نتیجه‌ای می‌رساند که از ویژگی‌های روانشناسی بالایی برخوردار است. در حقیقت، زایش دوباره‌ای که در حوزهٔ نمادشناسی آیینی، همان شناخت «خویشتن» و یگانگی با آن است، زندگی روانی قهرمان را در الگویی مشخّص و پیش برنده به هدف غایی خود می‌رساند.

فرایند فردانیّت یا روند یافتن خویشتن در رشد و تکامل شخصیّت قهرمان به شکل باطنی نقش بسزایی دارد و همان‌گونه که مورنو در کتاب یونگ، خدایان و انسان مدرن اشاره می‌کند، از قابلیّت‌های فطری انسان برای تحقّق وحدت یکپارچه و جدایی‌ناپذیر میان آگاهی با ناآگاهی و رسیدن آنها به یک «کُلِّ منسجم» خبر می‌دهد (ر. ک؛ مورنو، ۱۳۸۴: ۴۳) در این فرایند، عوامل آگاه و ناآگاه در شکل‌گیری رشد انسانی به صورت یکسان عمل می‌کند و اتّحاد آنها قهرمان را به مرحلهٔ والای رشد روانی سوق می‌دهد. از این رو،

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-07]

ناخودآگاهی در روانشناسی یونگ از آراء فروید فراتر می‌رود و با گذر از تجربه‌های زیسته و امیال سرکوب‌شده به لایه‌های عمیق‌تر روان انسان می‌رسد که همان محلّ دیریاب و دیررس روان جمعی آدمیان است.

مفهوم ولادت مجدّد همواره به یک معنا به کار نمی‌رود. از آنجا که این مفهوم وجوه مختلف دارد، در اینجا بیشتر به آن مفهومی توجّه می‌شود که در اسطوره‌ها، افسانه‌ها و قصّه‌های عامیانه تحقّق می‌یابد[۸]. تولّد دوباره‌ای که حاصل یگانگی خودآگاهی و ناآگاهی است، با خروج از فضایی تاریک صورت می‌گیرد که نمادی از زهدان مادر است. یونگ سورهٔ «کهف» را راز ولادت مجدّد می‌داند و با تحلیل نمادین آن اذعان می‌دارد که غار محلّ ولادت مجدّد است؛ یعنی آن گودال مخفی که انسان در آن محبوس می‌شود تا پرورده و تجدید گردد. میان، مرکزی است که گوهر در آن می‌آرمد؛ مکانی است که پرورده شدن یا مناسک قربانی و یا دگرگونی در آن رخ می‌دهد (ر. ک؛ یونگ، ۱۳۹۰: ۸۳). غار همان محلّ مرکزی یا مکان دگرگونی است؛ جایی که هفت تن در آن به خواب رفتند، بی‌اندیشهٔ آنکه تداوم حیات را در حدّ جاودانگی تجربه خواهند کرد. آنان وقتی بیدار شدند که سیصد و نُه سال خفته بودند.

این حکایت بدین معناست که کسی که به چنین غاری گام نهد، یعنی غاری که همه در خود دارند و یا به تاریکی که در پشت خودآگاهی نهفته است، از همان ابتدا خود را جزئی از فرایند ناخودآگاه دگرگونی می‌یابد و از طریق نفوذ در ضمیر ناخودآگاه با محتویات ضمیر ناخودآگاه خویش ارتباط ایجاد می‌کند. حاصل آن شاید تغییر شدید شخصیّت به معنای مثبت یا منفی باشد. دگرگونی غالباً به تداوم دورهٔ طبیعی حیات یا وعدهٔ جاودانگی تعبیر می‌شود. آن هفت خفته با عدد مقدّس خود اشاره به این نکته دارند که از خدایان هستند و در طول خواب دگرگون می‌شوند و بدین طریق، از جوانی جاوید بهره می‌گیرند. بازگشت حالت اوّلیّه در حکم دست یافتن دوباره به جوانی جاوید است.

سورهٔ کهف با ترسیم چنین منظره‌ای از ابدیّت، بهشت و دوزخ پایان می‌یابد و علی‌رغم خصلت به ظاهر از هم‌گسیخته و ناملموس خود تصویری تقریباً کامل از دگرگونی روان یا ولادت مجدّد ترسیم می‌نماید که در آراء یونگ، همان‌گونه که بارها اشاره شد، فرایندی موسوم به فردانیّت می‌باشد. با چنین رویکردی، وی تفسیری روانشناختی از داستان «موسی» در قرآن نیز به دست می‌دهد. با توجّه به سورهٔ نامبرده، موسی مردی است که در جستجو یا همان «طلب» است. او در سفر سمبلیک خود با سایهٔ خویش یعنی «خادم» یا «مرد پست‌تر» همراه است. «یوشع» فرزند «نون» است و نون نامی است برای «ماهی» و منظور از آن اینکه اصل و نسب یوشع از اعماق آب‌هاست؛ یعنی او از ظلمت‌های جهان سایه می‌آید. آنان به نقطه‌ای خطرناک می‌رسند؛ به «مجمع دو دریا» که به خاکریز سوئز تعبیر می‌شود و محلّ تلاقی دریاهای شرق و غرب است.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-07]

خواب و رؤیا در داستان‌های حماسی عامیانه

در شاهنامه که نمونهٔ اعلای ادبیات حماسی ایران است، به خواب‌هایی برمی‌خوریم که نیازمند تأمّل و تعمّق بیشتر است، چرا که تعبیر و تفسیر درست و منطقی آن می‌تواند ما را به سرچشمهٔ نمادها در شاهنامه و علل تغییر رفتار شخص رؤیا بین و نهایةً آبشخور فرهنگ ایرانی رهنمون سازد.

گوناگونی رویدادها در شاهنامه ایجاب می‌نماید که حوادث در رؤیا متنوّع باشد. علاوه بر این رؤیاها کم و بیش نمایانگر وقایع حماسه است و در واقع ابزار دست‌یابی به حوادثی است که در واقعیّت به وقوع خواهد پیوست.

در شاهنامهٔ فردوسی موضوعات گونه‌گون با ابعاد مختلف طرح شده است که یکی از آنها بعد عاطفی و روانی است و از این منظر، خواب یکی از موضوعاتی است که در مرکز توجه حکیم فردوسی قرار دارد.

رؤیا در شاهنامه نوعی نقب به ناخودآگاه فردی است و از این منظر با اسطوره که ناخودآگاه جمعی است شباهت پیدا می‌کند. نیز رؤیاها در حماسه، نتیجهٔ شنود روان‌های بیدار در دل شب است، از سخنان تقدیرگران فلک‌نشین که در حال گفتگو برای تعیین سرنوشت زمینیان می‌باشند.

ستاره زند رای با چرخ و ماه　　سخن‌ها پراکنده گردد به راه

روان‌های روشن ببیند به خواب　　همه بودنی‌ها چو آتش بر آب

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۸/ ۸۱)

خواب‌ها در داستان‌های شاهنامه به عنوان بن‌مایه‌های مهمّی در سیر و پیشبرد داستان تأثیر گذارند و از جهت موقعیت در میانه قصه‌ها واقع می‌شوند و موجب روی‌دادن وقایع بعدی هستند. رویدادهای خواب یک اتفاق ماوراءالطبیعی است و حضور اشخاص در خواب یک حضور جسمانی نیست و مکان و زمان خواب‌ها نمادین است. نیز خواب‌های اهورایی یا رؤیاهای صادقه در شاهنامه، تمهیدی فراحسّی و متافیزیکی است که قهرمانان را یاری می‌دهد و از رهگذر ضمیر ناخودآگاه به رخدادهای آینده رهبری می کند و به آنان هشدار می‌دهد.

فردوسی در شاهنامه، ازخواب‌ها به عنوان ابزاری مهم در جهت نیل به اهداف تربیتی و دینی و اخلاقی خود بهره می‌جوید و در داستان‌های خویش به رؤیاها مرکزیت بخشیده و آن را به عنوان یکی از ابزارهای مهم در داستان‌پردازی خویش به کارگرفته است و به وسیلهٔ آن اعتقادات ملّی و دینی ایرانیان را این‌گونه به تصویرمی‌کشد، نیز در داستان‌های خود بصورتی روانشناختی با مقوله رؤیا برخورد می‌کند و از همهٔ ظرفیت شخصیت‌های داستانی در جذّاب‌تر شدن داستان‌ها استفاده می‌نماید.

دیدگاه فردوسی در مورد خواب، تلفیقی از دیدگاه اسطوره‌ای، فرهنگ ملّی و اسلامی اوست. از نظر او (چنانکه در اغلب ادیان و مذاهب؛ بلکه در فلسفه غرب و شرق) دریچه‌ای به عالم غیب است و پیام‌های آن جز در دل روان‌های روشن؛ بخصوص پیامبران، شاهان و شاهزادگان و پهلوانان افکنده نمی‌شود و حاصل

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-07]

شنود، روان‌های پاک از رایزنی ستاره و چرخ و ماه است. چنانکه داستان انوشیروان، آنجا که رؤیای او را استادانه می‌سراید، گواه این دیدگاه اوست. فردوسی در این ابیات با توجه به اعتقادات دینی خود تأکید می‌دارد که خواب‌ها را نباید بیهوده شمرد؛ بلکه باید آن را یکی از چهل و شش جزء پیغمبری دانست.

نگر خواب را بیهوده نشمری　　یکی بهره دانش ز پیغمبری
بویژه که شاه جهان بیندش　　روان درخشنده بگزیندش

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۸/ ۸۱)

پدیدهٔ خواب در داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. رؤیاها، در شاهنامه ابزار دستیابی به حوادثی هستند که در واقعیت دیده و شنیده شده‌اند و از آنجا که در پندار اساطیری، رؤیا به عنوان پیک ایزدان و حامل پیام مهمی از سوی آنها هستند و اغلب به واقعیت می‌پیوسته است و از آن به عنوان یکی از ابزارهای مهم پیشگویی استفاده می‌نموده‌اند.

در باور شاهنامه «رؤیا پنجره‌ای است به سوی نادیده‌ها و ناشنیده‌ها و سرانجام ناشناخته‌ها» (سرّامی، ۱۳۷۳: ۹۷۹) و اعتقاد به درستی آن «مرده ریگ اندیشه‌های اساطیری است. تبانی اختران با یکدیگر گونه‌ای نو از رایزنی خدایان در باب تقدیر زمینیان است» (سرّامی، ۱۳۷۳: ۵۵۵) شخصیت‌هایی که در شاهنامه رؤیا می‌بینند، اغلب شاهان و پهلوانان هستند و خواب‌های آنان تلفیقی از فعالیت‌های روزانه و محتویات موجود در ضمیر خودآگاه، نیمه خودآگاه (خاطرات در کنار فعل و انفعالات سیستم عصبی و حالات بیولوژیکی بدن در موقع خواب) و ناخودآگاه است. همچنین نوعی رؤیای صادقه محسوب می‌شد که پیام مهمی به همراه دارد و موجب بروز واکنش از سوی شخص رؤیابین می‌شوند.

برخی از رؤیاهای شاهنامه بصورت نمادین و برخی روشن و مستقیم پیام خود را القا می‌نمایند و برای دست یافتن به مفهوم آن دسته که نمادین‌اند، نیاز به رمزگشایی توسط خوابگزاران و موبدان و اخترشناسان است و گروهی دیگر که رؤیاهای صریح می‌باشند، پیام آنان بدون فرو پیچیدگی در نمادها بیان می‌شود، این خواب‌ها از نوع رؤیاهای صادقانه هستند و برای وقوف بر حوادث آینده در دل رؤیابین افکنده می‌شود.

از نظر روانی، خواب‌هایی که شخصیت‌ها در شاهنامه می‌بینند، بسته به پیامی که از آن دریافت می‌دارند، به نوعی در آنان ایجاد نگرانی می‌نماید و همین امر موجب می‌شود، رؤیابین از خود واکنش مثبت یا منفی بروز دهد تا کنترل شرایط به وجود آمده را به دست گیرد. این امر در بسیاری از موارد موجب کارکردهای مختلف رؤیا می‌شود و اثرات مختلف روانی و رفتاری بر شخصیت‌ها دارد.

بر اساس تعداد شخصیت‌های خواب بیننده، مجموعاً به ۱۶ مورد در شاهنامه (نامهٔ باستان) اشاره شده است. از جمله:

۱- رؤیای افراسیاب (ج۳: ۳۹)　　۱۱- رؤیای کتایون (ج۶: ۱۶)
۲- رؤیاهای بابک (ج۷: ۱۱۷)　　۱۲- رؤیای کیخسرو (ج۵: ۲۶۶)

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-07]

۳- رؤیای بهرام چوبین (ج۸: ۲۵۷)
۴- رؤیای پیران ویسه (ج۷: ۳:۱۰)
۵- رؤیای توس (ج۴: ۱۰۶)
۶- رؤیای جریره (ج۴: ۴۳)
۷- رؤیاهای سام (ج۱: ۱:۱۰۱)
۸- رؤیای سیاوش (ج۳: ۹۶)
۹- رؤیای ضحاک (ج۱: ۳۹)
۱۰- رؤیای فردوسی (ج۶: ۴۵)
۱۳- رؤیاهای کید (ج۷: ۱۳-۱۵)
۱۴- رؤیای گشتاسب (ج۶:۲۵)
۱۵- رؤیای گودرز (ج۳: ۱۳۱)
۱۶- رؤیای نوشین روان (ج۸: ۸۱)

ساختار رویاها در شاهنامه

۱- رؤیاهای ایرانی

ناخودآگاه ایرانیان به دلیل ویژگی‌های برجستهٔ شخصیتی شاهان و پهلوانان ایرانی انباشته از نیکی‌ها، خجستگی‌ها، پهلوانی‌ها و موبدگونگی‌هاست و سرزمین ایران که مولد پاکی و روشنی است، بی‌تردید محل بروز و ظهور نیکی‌ها و نیک‌فرجامی‌هاست. «ایران در نمادشناسی باستانی، نماد سپند روشنی، سرزمین روز است و ایرانیان فرزندان روز هستند، آنان همواره با روشنایی و روز در پیوندند» (کزّازی، ۱۳۷۶: ۱۶۹).

وجود چنین ناخودآگاهی موجب بروز رؤیاهایی روشن و نویدبخش می‌شود و با رؤیاهای پر هراس و آشوب و بدیمن نیرانیان متفاوت است. لذا در شاهنامه رؤیاهای ایرانی اغلب، صادقانه، اهورایی و ایزدی است و به همین دلیل از آینده آگاه هستند. به عبارت دیگر اکثر وقایع و تحوّلات زمینی، پیش از آن که در عالم خارج، واقع شوند در عالم رؤیا برای کسانی که به فرا جهان متّصلند، به گونه‌ای آشکار مجسّم می‌شوند. در بین ایرانیان شاهنامه، به شاهان ایرانی لقب «موبد- شاه»[۸] می‌دهند و با توجّه به این ویژگی، پادشاهان که شخصیت‌هایی روحانی و پاک نهادند و پهلوانان ایرانی که خود نمونهٔ بارز دینداری و بی‌آلایشی و جوانمردی‌اند، رؤیا می‌بینند. رؤیاهای ایرانی از قبیل رؤیای سام، سیاوش، گودرز، توس، کیخسرو، گشتاسب، فردوسی، بابک، نوشین روان و بهرام چوبین.

از میان رؤیاهای ایرانی به عنوان نمونه به تحلیل رؤیای گودرز می‌پردازیم:

رؤیای گودرز

گودرز در میان بزرگان و نام آوران ایرانی از پایگاه شایان توجّهی برخوردار است و بنا به احترام ویژه‌ای که در میان شاهان و پهلوانان دارد، در بسیاری ازموارد حلال مشکلات است. او در عین پهلوانی و رادی، مردی روحانی و یزدان شناس است و نیز به دلیل داشتن فطرت پاک و پالوده، راه رهایی ایرانیان را از رنج

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-07]

و سختی، در دل او می‌افکنند و رؤیای او گره از کار ایرانیان گشوده و منجر به ظهور منجی ایرانیان و از بین رفتن بیداد و ستم افراسیاب و پیروزی روشنایی بر تیرگی‌ها می‌شود.

او شبی در خواب می‌بیند، ابری پرآب در حالی که سروش بر آن ابر قرار دارد، از ایران برآمد و به گودرز می‌گوید: «گوش بگشای، اگر می‌خواهی از سختی‌ها و از این ترک اژدها فش رهایی یابی، نامداری جوان را که نام او کیخسرو و از نژاد سیاوش است در توران بیاب. . . وقتی پای او به ایران برسد، هرچه از چرخ بخواهد برآورده می‌شود. . . یک لحظه از کین‌خواهی از افراسیاب درنگ نمی‌کند. . . از پهلوانان ایران تنها گیو می‌تواند نشانی از او بیابد» و اینگونه است که فرزندش گیو را در جستجوی آینده‌ای روشن برای جهانیان راهی سرزمین تیرگی‌ها می‌نماید.

چنان دید گودرز یک شب به خواب — که ابری بر آمد ز ایران پر آب
بر آن ابر باران، خجسته سروش — به گودرز گفتی که: «بگشای گوش
ز تنگی چو خواهی که یابی رها — وز این نامور ترک نر اژدها
به توران، یکی نامداری نو است — کجا نام آن شاه، کیخسرو است
زپشت سیاوش یکی شهریار — هنرمند و از گوهر نامدار
شب و روز در جنگ، بر زین بود — همه ساله، در جوشن کین بود
ز گردان ایران و گردنکشان — نیابد جز از گیو ازو کس نشان
چنین است فرمان گردان سپهر — بدو دار، از داد، گسترده مهر»

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۳/ ۱۳۲)

و بدین ترتیب به دلیل سرشت بی‌آلایش و موبد صفت گودرز محل تجلی رؤیای رهایی ایرانیان از بند پلیدی‌ها می‌شود و سروش از میان همهٔ ایرانیان پیام خجسته خویش را به او می‌نمایاند.

۲- رؤیاهای انیرانی

از جملهٔ انیرانیان، تورانیان هستند. کشور توران در شاهنامه سرزمین تیرگی، شب و نماد اهریمنی است. هر دیو پنداری که روزگاری به سرزمین نور تاخته و بر ایرانیان تیغ و کمان کشیده؛ به گونه‌ای نهانی در نماد تورانیان جای گرفته است. بنابراین رؤیاهایی که شخصیت‌های غیرایرانی و بخصوص تورانی، می‌بینند چون از همان سرشت و نهاد بد سرچشمه می‌گیرد، پیوسته حامل پیام جنگ، خونریزی، دشمنی، ددمنشی، شکست و تباهی است و نیز در خواب‌های آنان نمادهای هراسناک که در آن نشان از اندوه و قبض در کار

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-07]

است، دیده می‌شود. رؤیاهای نیرانی شاهنامه شامل رؤیای ضحاک، افراسیاب، پیران ویسه، جریره و کید هندی است. از میان خواب‌های نیرانی به عنوان بهترین نمونه به تحلیل رؤیای افراسیاب اشاره می‌پردازیم:

رؤیای افراسیاب

افراسیاب، پادشاه توران، سرشتی اهریمنی دارد. «فرمانروای پلیدی و نابکاری است که به هنگام قدرت و پیروزی بر ضعیفان نمی‌بخشد؛ امّا در تنگنای ناتوانی و پریشانی دست صلح و دوستی از آستین نیاز به در می‌آورد» (البرز، ۱۳۶۹: ۴۳) از ویژگی‌های دیگر شخصیتی او تیز خشمی، خشک مغزی، بی‌رحمی، سست عهدی و افسونکاری است و بیشتر نبردهای پهلوانی شاهنامه مربوط به دوران سلطنت اوست.
او با چنین شخصیتی در خواب می‌بیند که:

چنان چون شب تیره من دیده‌ام — ز پیر و جوان نیز نشنیده‌ام
بیابان پر از مار دیدم به خواب — جهان پر ز گرد، آسمان پر عقاب
زمین خشک شخّی که گفتی سپهر — بدو، تا جهان بود، ننمود چهر
سراپردهٔ من زده بر کران — به گردش سپاهی ز گندآوران
بر تخت من تاختندی سوار — سیه پوش و نیزوران صدهزار
مرا پیش کاووس بردی دوان — یکی باد سر نامور پهلوان
دو هفته نبودی ورا سال بیش — چو دیدی مرا بسته در پیش خویش
دمیدی به کردار غرّنده میغ — میانم به دو نیم کردی، به تیغ

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۳/ ۳۹)

بعضاً در عالم رؤیا عواقب تلخ و ناگوار رفتار انسان در شکل و شمایل موجودات پر هول و هراس و یا پدیده‌ای طبیعی وحشت‌زا خود را می‌نمایاند، تردیدی نیست رؤیای هر انسان از نوع نگاه او به خود و دیگران سرچشمه می‌گیرد و اگر تعامل انسان با دیگران در عالم واقع مبنی بر رفتارهای عقلانی و انسانی باشد، بدون شک آنچه در خواب نیز واقع می‌شود، پیام روشنی از آسودگی خاطر و آرامش روان بشر دارد. طبعاً اگر رفتاری خاستگاه شیطانی داشته باشد، آنچه در عالم رؤیا نمودمی یابد چهره‌ای ترس‌آور و هول‌انگیز است که آرامش روانی انسان را سلب می‌نماید و افراسیاب می‌تواند نمونهٔ بارزی از گروه دوم باشد که زشتی و بدخویی در طبع او موکّد است، بنابراین خواب او نیز وحشت را دامن می‌زند.
خواب‌های انیرانیان، به دلیل زشتی رفتارشان توام با وحشت و هراس است که فراغت و آرامش را از آنان سلب می‌کند و افق روشنی فرا روی آنان نیست. اگر چه ممکن است، در خواب بعضی از ایرانیان نیز با فضای خوف و هراس مواجه باشیم؛ امّا کمیت ترس و دلهره در خواب انیرانیان بسیار افزون‌تر است.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-07]

نتیجه گیری

در قصه‌های عامیانه‌ی عناصر خواب و رویا عبارتند از : کنش‌ها، شخصیت ها و فضاهای فانتاستیک است. اغلب این قصه‌ها با کنش‌های طبیعی آغاز می‌شوند و با همین کنش‌ها به پایان می‌رسند، کنش‌های فراطبیعی و غیرطبیعی غالباً در درون متن قصه رشد می‌کنند. شخصیت‌هایی که در روایت ها معرفی می‌شوند دارای ماهیت انسانی هستند و یا دارای ماهیت غیرانسانی. فضایی که با آن قصه را توصیف می‌کنند فضای واقعی و آمیخته با فضای فراتر می‌باشد. در روایت‌های عامیانه شخصیت‌های غیرواقعی بر پایه‌ی تخیل راوی یافت می‌شوند که جنبه‌ی ابداعی دارند و همین موضوع اهمیت قصه را بیشتر می‌کند. یکی از کلیدهای فانتزی قصه‌های عامیانه شخصیت‌های رویایی و جادویی آن است که توانسته است در قصه‌ها ریشه بدواند و با دنیای فانتاستیک ارتباط برقرار کند. داستان‌های اسطوره‌ای، روایت‌های عامیانه و قصّه‌های پریان اهمیّت بسزایی در آشکار ساختن محتویات ناخودآگاه دارند. روانشناسی نوین با ارائهٔ نظریّه‌هایی پیرامون این دست از آثار بشری، نقش مهمّی در تحلیل این آثار و نیز تبیین کارکرد آنها در میان دیگر انواع ادبی دارد.

با پژوهش در رؤیاهای شاهنامه به ناخودآگاه پیشینیان خویش در طول هزاره‌های متمادی و آمال و افکار آنان که محتویات ضمیرناخودآگاه است، پی می‌بریم. محتوای خواب‌های شاهنامه، تلفیقی از خودآگاه، نیمه خودآگاه و ناخودآگاه است که هر یک در جایگاه خود رؤیاهای صادقانه محسوب می‌شود. چون ضمیر ایرانیان و انیرانیان با یکدیگر متفاوت است، رؤیاهای آنان نیز با یکدیگر متفاوت است. رؤیاهای انیرانیان مملو از نمادهای ترس‌آور و هراسناک است و پیامدهای ناخوشایندی به همراه دارد و برعکس رؤیاهای ایرانیان به دلیل دینداری، پاکی و بی‌آلایشی ایرانیان و گذشتهٔ مملو از مهرورزی و وطن‌پرستی، اغلب نوید شادی و بهروزی و پیروزی به همراه دارد. در حقیقت رؤیاهای شاهنامه پیک ایزدان هستند و حامل پیام مهمی از مینو برای شخص رؤیابین هستند که به دلیل اعتقاد به درستی رؤیاها در شاهنامه، موجب بروز واکنش از سوی شخصیت‌ها می‌شود.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-07]

فهرست منابع و مآخذ

ـ ـــــــــــ تاریخ ادبیات داستانی ایران. تهران: سخن، ۱۳۹۲.

ـ ـــــــــــ صد سال داستان‌نویسی. تهران: چشمه، چاپ دوم، ۱۳۸۰.

ـ اخوت، احمد. دستور زبان داستان. اصفهان: فردا، ۱۳۷۱.

ـ انجوی شیرازی، سیدابوالقاسم (۱۳۵۲). تمثیل و مثل. امیرکبیر. تهران.

ـ بتلهایم، برونو. (۱۳۸۴). کاربردهای افسانه و افسون. ترجمهٔ کمال بهروزنیا. تهران: نشر افکار.

ـ بلوکباشی، علی (۱۳۷۷). نقد و نظر (معرفی و نقد آثاری در ادبیّات مردم‌شناسی). دفتر پژوهش‌های فرهنگی. تهران.

ـ ثروت، منصور و رضا انزابی نژاد (۱۳۷۷). فرهنگ معاصر. انتشارات سخن. تهران.

ـ حافظی، علیرضا. معنی ادبیات. تهران: نیلوفر، ۱۳۷۰.

ـ حدّاد عادل، غلامعلی (بهمن ۱۳۸۲). مقالهٔ «درآمدی بر واژه‌گزینی مردمی». نامهٔ فرهنگستان. دورهٔ ششم. شمارهٔ دوم. ص ۲-۸.

ـ حق‌شناس، علی‌محمّد (۱۳۷۹). مقالهٔ «فرهنگ فارسی عامیانه یا گفتاری، کدام؟». نشر دانش. سال هفدهم. شمارهٔ دوّم.

ـ خرمشاهی، بهاءالدین (خرداد/ تیر ۱۳۷۹). مقالهٔ «نقطهٔ عطف در فرهنگ‌نگاری فارسی». شمارهٔ ۱۲. ص ۳۸۷-۲۵۲. بخارا.

ـ داد، سیما. فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید، چاپ چهارم، ۱۳۷۸.

ـ روح‌الامینی، محمود (۱۳۶۴). گرد شهر با چراغ. چاپ دوّم. انتشارات زمان. تهران.

ـ سپهری، سهراب. هشت کتاب. تهران: افست گرافیک، ۱۳۸۹.

ـ سرّامی، قدمعلی. (۱۳۷۳). از رنگ گل تا رنج خار، تهران: علمی و فرهنگی.

ـ سگال، رابرت آلن. (۱۳۸۹). اسطوره. ترجمهٔ فریده فرنودفر. تهران: بصیرت.

ـ شفیعی کدکنی، محمّرضا. موسیقی شعر. تهران: آگاه، چاپ هفتم، ۱۳۸۱.

ـ شمیسا، سیروس. انواع ادبی. تهران: فردوسی، چاپ پنجم، ۱۳۷۶.

ـ صفایی، علی؛ مظفری، کبری، «بررسی توصیفی، تحلیلی و انتقادی رمان‌های عامه‌پسند ایران»، مجله ادب ـ پژوهشی، شماره دهم، زمستان، صفحات ۱۳۶ – ۱۰۹، ۱۳۸۸.

ـ فردوسی (۱۳۸۶). شاهنامه. تهران: نشر علمی فرهنگی

ـ فروید، زیگموند. (۱۳۹۱). تفسیر خواب. ترجمهٔ شیوا رویگریان. تهران: نشر مرکز.

ـ کزّازی، میر-جلال-الدین. (۱۳۷۶). از گونه‌ای دیگر، تهران: مرکز.

ـ محجوب، محمّد جعفر؛ ذوالفقاری، حسن. ادبیات عامیانه ایران. تهران: چشمه، چاپ سوم، ۱۳۸۶.

ـ مورنو، آنتونیو. (۱۳۸۸). یونگ، خدایان و انسان مدرن. ترجمهٔ داریوش مهرجویی. تهران: نشر مرکز.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-07]

ـ میرصادقی، جمال. راهنمای رمان‌نویسی. تهران: سخن، ۱۳۹۰.
ـ میرصادقی، جمال. عناصر داستان. تهران: شفا، ۱۳۶۴.
ـ میرصادقی، جمال؛ میرصادقی، میمنت. واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی. تهران: مهناز، ۱۳۷۷.
ـ میرعابدینی، حسن. سیر تحوّل ادبیات داستانی و نمایشی. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی، چاپ اول، ۱۳۹۱.
ـ نجفی، ابوالحسن (۱۳۷۸). فرهنگ فارسی عامیانه. انتشارات نیلوفر. تهران.
ـ یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۰). انسان و سمبل‌هایش. ترجمهٔ محمود سلطانیّه. تهران: جامی.

__ Dorson, J. A. (1972). A Dictionary of Literature Terms. England.

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-07]

[Downloaded from jnrihs.ir on 2026-11-07]