جهت تهیه فایل WORD این مقاله به سایت DaneshResan.com مراجعه نمایید و عنوان مقاله را جستجو کنید
بیش از ۲ میلیون مقاله فارسی در این سایت موجود میباشد

تمثیل رؤیا به‌مثابهٔ یک نوع ادبی

فاطمه فرهودی‌پور *
پژوهشگر فرهنگستان زبان و ادب فارسی

چکیده

تمثیل رؤیا به گونه‌ای از داستان‌های تمثیلی اطلاق می‌شود که عناصری چون رؤیاگونی، حضور راهنما، سفر به جهان ماورا، بازگشت به جهان بیداری و بازگویی داستان سفر، به شکل قراردادی در آن‌ها تکرار می‌شود. متن‌های این نوع ادبی ویژگی اسطوره‌ها را دارند؛ بارها در متن‌های پس از خود باززاده شده و با همدیگر در مکالمه‌اند. منشأ این نوع داستان‌پردازی، به زمان و مکان معینی محدود نیست و در عالم اسطوره‌ها و قبایل بدویِ دور از قلمرو تمدن‌های بزرگ جهان هم نظایری دارد. این نوع ادبی بیش از آنکه حاصل گرده‌برداری تمدنی از تمدن دیگر باشند، به محتوای کهن‌الگویی بشر و تخیل او از مفهوم مرگ و زندگی دوباره وابسته است.

با توجه به اینکه این نوع روایت ساختار واحدی دارد و از قراردادهای یکسانی پیروی می‌کند، در این نوشته کوشیده‌ایم ساختار و کارکردهای بیش از بیست روایت از سفرهای روحانی در جهان مردگان را در گسترهٔ زمانی و مکانی گوناگون استخراج، مقایسه و ذیل نوع ادبی «تمثیل رؤیا» دسته‌بندی کنیم.

واژه‌های کلیدی: نوع ادبی، تمثیل رؤیا، ساختار، کارکرد.

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*، س ۴، ش ۱۵، پاییز ۱۳۹۰ (صص ۲۱۱- ۲۳۰)

* نویسندهٔ مسئول: fatemeh_farhoodi@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۰/۳/۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۴/ ۹/ ۹۰

جهت تهیه فایل WORD این مقاله به سایت DaneshResan.com مراجعه نمایید و عنوان مقاله را جستجو کنید
بیش از ۲ میلیون مقاله فارسی در این سایت موجود میباشد

۱. مقدمه

روایت‌های تمثیل رؤیا[۱] به گونه‌ای از داستان‌های تمثیلی اطلاق می‌شود که در آن‌ها عناصر واحدی به‌طور پیوسته و با ترتیبی ثابت تکرار می‌شوند. در این نوع داستان‌ها، «قهرمان» برانگیخته می‌شود تا با ورود به عالم رؤیاگونِ فراتر از بیداری، به حقیقت یا پاسخ پرسشی دست یابد و درحالی که رازآموخته شده است به عالم بیداری بازگردد. در این سفر رازآموزانه یا روحانی، «راهنما» او را همراهی می‌کند. قهرمان پس از رویارویی با ضد قهرمانان و ازسرگذراندن آزمون‌های دشوار، به حقیقتی دست می‌یابد و به جهان بیداری بازمی‌گردد و داستانش را برای مخاطبان روایت می‌کند.

اصطلاح تمثیل رؤیا نخست در ***فرهنگ اصطلاحات ادبی*** غرب مطرح شد و داستان «گل سرخ» (قرن ۱۳م) به‌عنوان کهن‌ترین نمونهٔ این نوع ادبی معرفی شد. این شیوهٔ روایت در سده‌های میانه بسیار مورد توجه قرار گرفت؛ به‌گونه‌ای که بزرگ‌ترین شعر این دوران، یعنی ***کمدی الهی*** دانته (قرن ۱۳م) تمثیل رؤیاست. هرچند پس از سده‌های میانه تمثیل رؤیا از رونق افتاد، این نوع روایتگری از بین نرفت. در دورهٔ معاصر، با رویکردی تازه به این نوع ادبی، روایت‌های تمثیل رؤیا دوباره به‌ویژه در سینمای معناگرا مورد توجه قرار گرفت[۲].

برخلاف نظر فرهنگ‌های اصطلاحات ادبی، عناصری که در وصف ساختار تمثیل رؤیا آمده، بر انواع گوناگون و کهن‌تری از روایت‌ها منطبق است. نخستین روایت‌های تمثیل رؤیا را باید در جهان اسطوره‌ها جست‌وجو کرد که در نخستین سفرنامه‌های بشر، یعنی سفرهای روحانی به جهانِ پس از مرگ نمود می‌یابد. در آیین‌های آموزش اسرار مذهبی در قبایل بدوی نیز نمونه‌هایی از این نوع روایت‌ها وجود دارد. دانیلا هودروا، نظریه‌پرداز چک، داستان این گذرهای رازآموزانه را «رمان تشرّف» نامیده است.

ازآن‌روی که ***کمدی الهی*** در این نوع ادبی دسته‌بندی شده، تعیین خاستگاه سفرهای تمثیلی به میدانی فراخ برای نظریه‌پردازی تبدیل شده است. فرضیهٔ وجود شباهت‌هایی ساختاری بین ***کمدی الهی*** و همانندهای شرقی آن، از قرن نوزدهم مورد توجه قرارگرفت و به‌تدریج، در تحقیقاتی وجود نوعی رابطه بین این آثار پذیرفته شد؛ ولی از

جهت تهیه فایل WORD این مقاله به سایت DaneshResan.com مراجعه نمایید و عنوان مقاله را جستجو کنید
بیش از ۲ میلیون مقاله فارسی در این سایت موجود میباشد

حدّت بحث در مورد تعیین خاستگاه چنین داستان‌پردازی‌هایی کاسته نشد. در مورد منشأ مشترک میان آثار یادشده چندین نظر مطرح شده است:

۱. منشأ یونانی: اندیشه‌های فلسفی؛

۲. منشأ ایرانی: ساختار سفر روحانی و بن‌مایه‌های اساطیری و زردشتی؛

۳. منشأ اسلامی: معراج‌نامه‌های اسلامی و روایت‌های عروج پیامبر اکرم(ص).

به‌نظر می‌رسد تعیین منشأ یگانه‌ای برای این نوع روایت به نتیجه‌ای روشن نخواهد رسید؛ زیرا آثار کهن و برجستهٔ نوع ادبی تمثیل رؤیا در زمرهٔ متن‌های کلاسیکی هستند که در میدان مناسبات بینامتنی[۳] قرار گرفته‌اند و در آثار پس از خود به حیات ادامه می‌دهند. این متن‌ها با متن‌های اسطوره‌ای و کتاب‌های مقدس، متن‌های دیگر نوع ادبی تمثیل رؤیا، هنرهای دیگر مثل پیکره‌تراشی و در سدهٔ حاضر هم با فیلم‌های ساخته‌شده با مضمونِ زندگیِ پس از مرگ، در گفت‌وگو هستند (ر. ک فرهودی، ۱۳۸۸: ۵۱۰-۵۳۵).

با دسته‌بندی این‌گونه روایت‌ها ذیل «نوع ادبی تمثیل رؤیا»، می‌توان ساختار آن‌ها را وصف کرد. فتوحی (۱۳۸۵) در مقالهٔ «تمثیل رؤیای تشرّف»، با دسته‌بندی این‌قبیل داستان‌ها ذیل یک نوع ادبی، به بررسی شباهت‌های ساختاری ***سیرالعباد الی المعاد*** (سدهٔ ۵ و ۶ق) و ***سیر و سلوک زائر*** نوشتهٔ جان بانی‌ین (سدهٔ ۱۷م) پرداخته و در ***بلاغت تصویر*** سفرهای روحانی را ذیل نوع ادبی تمثیل رؤیا دسته‌بندی کرده است[۴].

در این مقاله برآنیم تا با رویکردی ساختارگرا، قریب بیست روایت رؤیاگون از این نوع ادبی را بررسی کنیم. ملاک انتخاب این متن‌ها، ادامهٔ حیات آنان در روابط بینامتنی تا به امروز است. درنهایت، می‌کوشیم با بررسی کارکردها در تمثیل رؤیا، ساختار این نوع روایت را وصف کنیم تا به الگویی قابل تعمیم در روایت‌های دیگر تمثیل رؤیا دست یابیم؛ ضمن اینکه بر مبنای نظریهٔ ریخت‌شناسی پراپ، نظریهٔ ادبی «تمثیل رؤیا به‌مثابهٔ نوعی ادبی» را مطرح کنیم.

۲. تمثیل رؤیا به‌مثابهٔ روایت

از آنجا که شناخت هر نوع ادبی مستلزم شناخت ساختار مجموعه‌آثاری است که در آن نوع خلق شده‌اند، رویکرد ساختارگرایی را به‌عنوان اساس نظریه‌پردازی برگزیدیم؛ پس

ابتدا به تعریف اصطلاحات ساختارگرایان و سپس شناسایی ساختار روایت‌بنیاد تمثیل رؤیا خواهیم پرداخت.

۱-۲. روایت

در عرصهٔ ادبیات، هر نظریه‌ای با شالوده‌های فکری و نظری خود، تعریف ویژه‌ای از «روایت» ارائه می‌دهد. برخی از روایت‌شناسان نظیر تودروف[۵]، روایت را در محدودهٔ «قصّه» بررسی می‌کنند و گروه دیگری از روایت‌شناسان مانند رولان بارت[۶] و هایدن وایت[۷]، روایت را در معنایی عام‌تر و کلّی‌تر درنظر می‌گیرند. اسکولز[۸] و کلاگ[۹] بر این باورند که همهٔ متن‌های ادبی‌ای که بتوان در آن‌ها قصّه یا قصّه‌گوی (راوی) را مشاهده کرد، متن روایی است. برخی دیگر از روایت‌شناسان هم روایت را بیشتر از دیدگاه زبانی مورد توجه قرار داده‌اند. شوشانا فلمن[۱۰] بر گذشتهٔ روایت تأکید کرده است. او مسئلهٔ «گواهی و شهادت» را در ادبیات، روان‌کاوی و تاریخ کاویده است. باربارا هرنشتاین[۱۱] در تعریف روایت چنین می‌گوید: روایت کنش کلامی‌ای است که در آن کسی به کسی دیگر می‌گوید چیزی اتفاق افتاده است.

در ساده‌ترین و عام‌ترین تعریف روایت گفته می‌شود که روایت متنی است که قصه‌ای را بیان می‌کند و گویی قصه، راوی‌ای دارد. روایت قلمرو وسیعی از تجربه‌های کلامی انسان‌ها را دربرمی‌گیرد؛ خاطره، گزارش، روزنامه‌نگاری، لطیفه، فیلم و فیلم‌نامه، اسطوره، افسانه و... همگی گونه‌هایی متفاوت از روایت هستند. بنابراین، روایت و روایتگری در بین همهٔ گونه‌های بیانی کلامی- بصری که درصدد «نقل» و بیان ماجرا برمی‌آیند وجود دارد و به عنصری اشتراکی تبدیل می‌شود. با وجود اشتراک میان گونه‌های یادشده در حوزهٔ روایت و روایتگری، تفاوت‌هایی نیز میان آن‌ها هست. این گونه‌های روایی در ادعا، هدف، منش و ویژگی‌های اجرایی بیانی با یکدیگر تفاوت دارند. این تفاوت‌ها موجب می‌شود تا هرکدام از این گونه‌های روایی از منظری خاص با نیازها و مناسبات انسانی ارتباط برقرار کند.

۲-۲. روایت و ساختارگرایی

ساختار[۱۲] در لغت به معنای استخوان‌بندی است. هر مجموعه‌ای از عناصر مستقلی تشکیل شده است و این عناصر از قوانینی- به هر شکل که باشد- پیروی می‌کنند. این قوانین که به «قوانین ترکیب» معروف‌اند، به پیوندهای دوگانه محدود نیستند؛ بلکه عناصر مجموعه را به‌مثابهٔ یک «کل» مطرح می‌کنند که خواص کلی دارد؛ خواصی که از ویژگی‌های تک‌تک عناصر متمایز است و ارزش هر عنصر تابع وضع ترکیبی آن است. به دیگر سخن، نظام حاکم در یک مجموعه، خاصیتی فراتر از خواص تک‌تک اجزا به آن می‌افزاید.

استراوس[۱۳] (۱۹۰۸م) اولین پژوهشگر و انسان‌شناسی است که خود را به‌صراحت ساخت‌گرا خواند[۱۴]. او روش ساختارگرایی را «تلاش برای یافتن عنصر تغییرناپذیر (نامتغیّرها) در میان تمایزهای سطحی» می‌داند (استراوس، ۱۳۸۰: ۷). ساختارگرایی در نقد ادبی از نظریه‌های سوسور مایه گرفته است. در نظرگاه سوسور، وظیفهٔ زبان‌شناس، کشف قوانین کلی زبان از راه بررسی گفته‌های متعدد آن است.

در اصطلاح ادبی، ساختار به چگونگی سازمان‌دهی و روابط عناصر و اجزای سازندهٔ اثر ادبی با یکدیگر گفته می‌شود. ساختارگرایان به‌جای توجه به شرح حال و عقاید نویسنده یا بررسی موشکافانهٔ متن برای دست یافتن به معنایی یگانه و پایدار، به کشف و تبیین نظام حاکم بر اثر ادبی و ارتباط آن با نظام حاکم و «قوانین عمومی» بر آن نوع ادبی یا کل ادبیات پرداختند. «ساختارگرایی به وسیع‌ترین مفهوم آن روش جست‌وجوی واقعیت نه در اشیای منفرد، که در روابط آن‌هاست.» (اسکولز، ۱۳۷۹: ۱۸).

بنیاد هر روایتی حادثه است. همهٔ کنش‌های زمانمندی که روایت می‌شوند، حوادثی داستانی‌اند و راوی از دیدگاه خود، آن حادثه را برای ما روایت می‌کند. این روایت باید به‌گونه‌ای باشد که خواننده را در اندیشهٔ خود شریک کند و او را تحت‌تأثیر قرار دهد.

۲-۳. پراپ و بررسی حکایت

ولادیمیر پراپ و کلود لوی استراوس از نخستین پژوهشگرانی بودند که به بررسی‌های ساختارگرایانهٔ داستان پرداختند. آنان برای ارائهٔ نظامی ساختاری به سراغ «شکل‌های ساده» رفتند. پراپ تحقیق خود را دربارهٔ حکایت‌های پریان انجام داد و استروس زمینهٔ

فعّالیّت خود را از میان مصالح اساطیری انتخاب کرد. توجه این دو محقق به فرم‌های آغازین و تلاش آن‌ها برای کشف الگوی مشترک بین مواد مورد بررسی‌شان، نشان از ارتباط تکمیلی این فرم‌ها با فرم‌های داستانی مدرن دارد.

پراپ (۱۸۹۵ـ۱۹۷۰م) در ***ریخت‌شناسی داستان پریان*** با نگاهی ساخت‌گرایانه، صد داستان روسی را بررسی کرد. او با بررسی این حکایت‌ها که ترکیب‌بندی مشابهی داشتند، ساختار یک «شاه‌حکایت» را یافت که در آن، جمع کل کارکردها از ۳۱ تجاوز نمی‌کرد. او برخلاف پژوهشگرانی که مبنای تجزیهٔ حکایت‌ها را بر «بن‌مایه»- کوچک‌ترین واحد هر زبانی- قرار داده بودند، کوچک‌ترین واحد هر حکایت را «کارکرد[۱۵]» نامید که شامل عناصر پایدار متن بودند. پراپ دریافت که این کارکردها در حکایت‌های مختلف همیشه با ترتیبی یکسان درپی هم می‌آیند. او نظریات خود را در فرمولی اساسی خلاصه کرد و کارکرد یا «خویشکاری» را چنین تعریف کرد: «عمل شخصیتی از اشخاص روایت، از نظرگاه اهمیتی که در جریان عملیات قصه دارد.» (پراپ، ۱۳۸۶: ۵۳-۵۸). از مجموعِ پژوهش ساختاری پراپ برمی‌آید که داستان‌های پریان با وجود تنوع و تفاوت‌های ظاهری، ساختار به‌نسبت محدودی دارند و همچون زبان طبیعی از قوانین مشخصی پیروی می‌کنند.

بعضی از پژوهشگران روش پراپ را بی‌نتیجه دانسته‌اند؛ چون معتقدند او فقط به تجزیهٔ ساختار متن پرداخته و به تحلیل خالص صوری آن بسنده کرده است. اما باید اذعان داشت که نظام او، با همهٔ کاستی‌هایش، نقطهٔ شروع و نیروی محرکهٔ روایت‌شناسان بعدی شد و نظریه‌پردازان دیگری نیز با الهام از پژوهش پراپ، کوشیدند تا نتایجی را که او در شناخت ساختار حکایت‌ها به‌دست آورده بود، به انواع دیگر ادبی تعمیم دهند.

۳. کارکردهای تمثیل رؤیا به‌مثابهٔ روایت

چنان که پیشتر گفته شد، «تمثیل رؤیا» به گونه‌ای از روایت‌ها اطلاق می‌شود که در آن رهرو برانگیخته می‌شود تا **با** سفر در عالمی رؤیاگون به حقیقتی دست یابد. در این سفر رازآموزانه و روحانی، راهنمایی سالک را همراهی می‌کند و در پایان داستان،

رهرو رازآموخته می‌شود، به جهان بیداری بازمی‌گردد و داستانش را برای مخاطبان روایت می‌کند. در این نوع روایت‌ها، کارکردهایی به شکل قراردادی تکرار می‌شود:

- «قهرمان» با مسئله‌ای روبه‌رو می‌شود و در جست‌وجوی راه‌حل، سفری رؤیاگون را آغاز می‌کند.
- «راهنما» وارد داستان می‌شود تا قهرمان را در رسیدن به هدف یاری کند.
- «قهرمان» در مواجهه با ضد قهرمانان، غلبه بر آنان و جست‌وجوی راه‌حل، سفر را ادامه می‌دهد.
- «قهرمان» رازآموخته می‌شود، به جهان بیداری بازمی‌گردد و داستان سفرش را بازگو می‌کند.

۱-۳. «قهرمان» با مسئله‌ای روبه‌رو می‌شود و در جست‌وجوی راه‌حل، سفری رؤیاگون را آغاز می‌کند.

تمثیل رؤیا، داستان سفری در جهان مردگان است که درنهایت به رازآموختگی یا تشرّف می‌انجامد. کسی که زنده وارد قلمرو مرگ شود، دیگر از مرگ نمی‌هراسد و از سویی چون موجودات جهان ماورا و مردگان از زمان و مکان مادی فراترند و از رازها آگاه‌اند، از بهترین رازآموزندگان‌اند (الیاده، ۱۳۶۸: ۱۳۰).

رازآموزان قبایل بدوی رازجویان علم جادو یا نوجوانانی هستند که برای رسیدن به بلوغ عازم سفر می‌شوند. در داستان‌های اسطوره‌ای تمثیل رؤیا، قهرمانان بیشتر الهگان (همچون «ایشتر» در اسطوره‌های بین‌النهرینی یا «خدای خورشید» در اسطوره‌های مصر)، خدازادگان (مانند «گیل‌گمش»)، پهلوانان اسطوره‌ای با نیروهای غیرطبیعی (همچون «اولیس» و «انه» در اساطیر یونان و روم) و شاه‌زادگان (مانند «بلوهر» در اساطیر هند) هستند. در تمثیل‌هایی که بر اساس متون دینی هستند، چهرهٔ سالکان معمولاً به پیامبران (مانند زردشت و پیامبر اسلام(ص))، مردان دینی (همچون کرتیر، ارداویراف و یوحنا)، پادشاهان دین‌دار (مانند گشتاسب) و عارفان و شاعران (مانند ابن‌عربی، بایزید، سنایی و دانته) تبدیل می‌شود. در تمثیل‌های نوین که مربوط به دوران ملموس‌شدن عناصر اسطوره‌هاست، سالکان اغلب افرادی معمولی‌اند. قهرمانان امروز

گرچه انسان‌های عادی هستند، ویژگی‌هایی چون دانشی ویژه (مثل تبحر قهرمانان ***مرگ‌جویان*** در پزشکی) یا صداقت و تخیل کودکانهٔ «آلیس» در سرزمین عجایب را دارند که ورود آن‌ها را به عالم رؤیایی سلوک ممکن می‌کند.

قهرمان داستان ممکن است به‌تنهایی سفر را آغاز کند؛ ممکن است چند قهرمان با هم به‌طور هم‌زمان وارد داستان شوند؛ گاه ممکن است در طی مسیر قهرمانان دیگری به قهرمان آغازگر بپیوندند. داستان معمولاً در یکی از این چهار حالت آغاز می‌شود:

– قهرمان در حالت هوشیاری از ماورا فراخوانده می‌شود؛ مثل پیامبر(ص) در روایت معراج.

– قهرمان به شکلی طبیعی به خواب می‌رود؛ مثل انکیدو در ***گیل‌گمش***.

– قهرمان بر اثر حادثه‌ای دچار حالتی شبه‌مرگ می‌شود؛ مثل ار در ***جمهور*** افلاطون.

– قهرمان آگاهانه سفر به جهان ماورا را انتخاب می‌کند یا دیگران او را به‌علت شایستگی‌هایش برای سفر برمی‌گزینند؛ مثل ویراز در ***ارداویراف‌نامه***.

آغاز داستان به شکل چهارم– که پربسامدتر از موارد دیگر است– حالتی است که سالک به‌دلخواه در برخورد با سؤال یا مسئله‌ای، رفتن به جهان مرگ را انتخاب می‌کند یا برای رفتن به آن جهان انتخاب می‌شود. در این شکلِ سفر، دلایلی برای آن ذکر می‌شود:

۱. رسیدن به نوعی دانش فراطبیعی: جادوگر شدن، آشنایی با ارواح و پذیرفته شدن در گروه بالغان در قبایل بدوی، آیین‌های آموزش اسرار مذهبی، یافتن پاسخ پرسش‌ها یا حل مسائل (مثل قهرمان ***رسالةالغفران*** که درپی یافتن پاسخ برای پرسش‌های ادبی‌اش است یا اولیس در ***ادیسهٔ*** هومر که راه بازگشت به خانه‌اش را می‌جوید)، خبر یافتن از حقیقت مرگ و برطرف شدن شک دربارهٔ جزمیات دینی و رسیدن به یقین دربارهٔ آن‌ها به‌ویژه دربارهٔ وجود معاد و پاداش و جزا (مثل ویراز در ***ارداویراف‌نامه***)، و رسیدن به بلوغ معنوی (مثل قهرمان ***سیرالعباد*** یا مسیحی در ***سیر و سلوک زائر***)

۲. غلبه بر مرگ: یافتن زندگی جاودان و تولّد دوباره (مثل گیل‌گمش) و یافتن معشوق مرده که در جهان مردگان است و بازگرداندن او به زندگی (مثل اورفه در اسطوره‌های یونان و روم و یا هرکول در یکی از پویانمایی‌های والت دیسنی با همین عنوان).

۳. دیدار با موجودات برین: پدر یا عقل اول (مثل قهرمانان داستان‌های فلسفی ازقبیل *رسالهٔ الغربهٔ الغربیه*)، اشخاص یا مکان‌های برین و دیدار با خداوند (مانند معراج بایزید یا شهودِ قهرمان ***کمدی الهی***).

در تمثیل رؤیا، معمولاً داستان در عالم رؤیا اتفاق می‌افتد و نویسندگان آثار نیز در بیشتر موارد به خواب‌بودن قهرمان داستانشان تصریح می‌کنند؛ البته رؤیا، با توجه به فرهنگ‌های مختلف، شکل‌ها و تعریف‌های گوناگونی دارد و لزوماً فقط در خواب اتفاق نمی‌افتد. بسامد بالای خواب‌وارگی در تمثیل رؤیا به‌گونه‌ای است که می‌توان ورود به عالم رؤیا را یکی از عناصر ثابت این نوع ادبی دانست. در آثاری که بر خواب‌گونه بودن داستان تصریح نمی‌شود، فضای داستان وهم‌گونه است و سفر با فرورفتن به عمق آب، غارها، زیرزمین یا فرازمین و زمان آغاز می‌شود. معمولاً زمان این سفرهای هوشیارانه شب است و یا در طول روایت خوابی رمزگونه اتفاق می‌افتد.

چنان که پیشتر گفته شد، یکی دیگر از راه‌های ورود به تجربه، عارض شدن حالتی شبیه مرگ بر سالک است. در این صورت، نیازی به ابزار خاصی برای رسیدن به بی‌خویشی نیست؛ ولی آن‌گاه که سالک به خواست خود پای در راه سلوک رؤیایی می‌گذارد، به داروها و ابزار خاصی نیاز دارد. رازآموزان با گوش سپردن به موسیقی خلسه‌آور، نوشیدن داروهای خواب‌آور و جادویی مانند «هوم[۱۶]»، مرگ موقت به کمک دانش پزشکی و... به جهان رؤیا وارد می‌شوند. گذر از دروازهٔ خواب دشوار و ترسناک است؛ زیرا آغاز راه به‌تنهایی است، ولی تنهایی قهرمان دیری نمی‌پاید و راه با حضور ارواحی مهربان و راه‌شناس آسان‌تر می‌شود.

۲-۳. راهنما/ راهنمایانی وارد داستان می‌شوند تا قهرمان را در رسیدن به هدف یاری کنند.

حضور شخصیت راهنما و کارکرد یاری‌دهنده و نجات‌بخش او، در اسطوره‌ها، تمثیل رؤیا و در سلوک‌های عرفانی گذشته و حال، یکی از شرایط دست‌یابی به مقصود است. راهنما معمولاً به خواست نیروهای خیر فرازمینی برای هدایت قهرمان فرستاده

می‌شود و معمولاً ویژگی‌های فرابشری دارد: او سمبل نور و زیبایی و آشنا بـه ماهیّـت خیر و شر است و در طی راه قهرمان را رازآموخته می‌کند.

راهنمایان از نظر نوع، جنس، شمار و چگونگی حضور در داستان متغیّرند. گاه فقط در بزنگاه‌ها ظاهر می‌شوند و گاهی در تمام مسیر سالک را هدایت می‌کننـد. در برخـی داستان‌ها، در طی سفر و بالاتر رفتن مقام روحانی سالک، راهنما نیـز تغییـر مـی‌کنـد و جلوه‌هایی نورانی‌تر و قدسی‌تر می‌یابد. این تغییر راهنماها در ***کمدی الهی*** بیش از دیگر آثار مشهود است. در برخی شهودها سالک به چنان بلندایی دست می‌یازد که راهنما از همراهی بازمی‌ماند و سالک تنها به شهود می‌رسد؛ برای نمونه می‌توان از روایـت‌هـای معراج پیامبر(ص) یاد کرد. در ***سیرالعباد*** سنایی سالک با رسیدن به مقـام «عقـل کـل»، بـه مرحلهٔ بلوغ و فنا می‌رسد؛ در این مرحله راهنما و رهرو یکی می‌شـوند. حـضور زنـان راهنما مثل بئاتریس در ***کمدی الهی*** یا حضرت فاطمه(س) در ***رسالةالغفران*** نمـودی قابـل تأمّل دارد و گاه به‌وضوح، راهنمای زن به صفت مادر وصف می‌شود. این نوع نگاه بـه زنان راهنما با کارکرد عنصر مادینه[۱۷] در روان‌شناسی یونگ قابل مقایسه است.

جهان اساطیر، جهان قهرمانان خدای‌گونه و جـادویی اسـت؛ پـس معمـولاً راهنمـا نسبت به قهرمان از دانش و توان بیشتری برخوردار است. راهنمایـان جهـان اسـطوره، موجودات جادویی (مثل مرد عقرب، راهنمای گیل‌گمش)، الهگان (مانند بانوی قایق در اسطوره‌های مصری) و جادوگران (ماننـد سـیبیل در ***انـه‌ایـد*** ویرژیـل) هـستند. چـون قهرمانانِ تمثیل‌های ساخته‌شده بر اساس کتاب‌های دینی، پیامبران یا افراد برگزیـده‌انـد، راهنمایانَ هم فرشتگان بزرگ و معروف آن دین، پیامبران، مـردان و زنـان سـتوده‌شـده هستند. بهمن و دیگر ایزدان آیین زردشت و وجدان دینی سالک، دئنا، مسیح در معراج یوحنا و جبرئیل در معراج پیامبر اسلام(ص)، وظیفهٔ راهنمایی را برعهده دارند.

تأثیر روایت‌های دینی در این آثار مشهود اسـت. بـرای مثـال، هدهـد کـه در چنـد داستان دینی راهنما بوده، در ***رسالةُ الغربةُ الغربیه*** نیز چنین نقـشی دارد. در داسـتان‌هـای فلسفی، گاه شاعران و فیلسوفانِ معروف راهنمای قهرمان‌اند؛ ویرژیـل در ***کمدی الهی*** و مولوی در ***جاویدنامهٔ*** اقبال لاهوری از این‌دست راهنمایان هستند.

قهرمانِ تمثیل رؤیای نوین، انسانی معمولی است که اوج برتری‌اش نسبت به دیگران، داشتن دانشی چون پزشکی یا تخیلی کودکانه است؛ به‌تبع آن راهنمایان نیز افرادی داناترند و نه فرابشر (مثل استاد قهرمان در داستان ***چه رویاهایی که می‌آیند***).

۳-۳. قهرمان در رویارویی با ضد قهرمانان، غلبه بر آنان و جست‌وجوی راه‌حل، سفر را ادامه می‌دهد.

تمثیل رؤیا، داستان سفر است و راهی که سالکان در آن پای می‌نهند؛ راهی که در اندیشه‌های بدوی و جادویی یا اندیشه‌های دینی و منطبق با اقلیم آفرینندگان اثر تعریف شده است. بیشترِ سفرهای اسطوره‌ای سفرهایی به زیر زمین است که در اندیشهٔ انسان کهن، جهان مردگان به‌شمار می‌آید. اگر کتاب‌های آسمانی را برآمده از منشائی یگانه بدانیم، شباهت روایت‌ها و تصاویر آن‌ها نیز دور از انتظار نیست؛ پس در روایت‌های شکل‌گرفته بر اساس متون مذهبی به راهی واحد و سلوکی مشابه برمی‌خوریم. این راه سخت‌گذر و تنگ، ولی خوش‌عاقبت که گاه به شکل پل نمودار می‌شود، محمل داستان سفرگونهٔ تمثیل رؤیاست.

در طول راه، سالک با مشکل‌ها و ضد قهرمانانی مواجه می‌شود؛ با یاری راهنما یا موجودات آسمانی پروانهٔ عبور می‌یابد؛ در قالب زبانی واقع‌گرایانه یا استعاری و نمادین به تکامل روحی می‌رسد و در انجام داستان، رازآموخته می‌شود. موانع بازدارنده در راه سلوک یا ناشی از کاستی‌های بشری است و یا تمثّل اعمال ناشایست او که سالک با غلبه بر آن‌ها به بلوغ می‌رسد؛ برای نمونه در ***سیرالعباد*** چنین است. گاهی هم این موانع موجودات فراطبیعی، بیماری یا بلایای طبیعی‌ای هستند که اغلب، ضد قهرمان داستان‌ها آن‌ها را برانگیخته است تا از رسیدن قهرمان به هدف جلوگیری کند؛ برای مثال در اسطوره‌های بین‌النهرینی، «ایشتر» در هر مرحله از فرود، زیورآلاتش را از دست می‌دهد و در پایان داستان بیمار و ناتوان می‌شود.

گاهی جهت حرکت قهرمانان برای رسیدن به مقصد، ماهیتی نمادین دارد و با توجه به تفکرات مذهبی- عرفانی تعریف شده است؛ یعنی حرکت به‌سوی مکان‌های مقدس؛

مانند اورشلیم در ***سیر و سلک زائر*** یا حرکت به سمت راست و شرق در ***ارداویراف‌نامه***.

جهان تمثیل رؤیا از گذر به جهان زیر زمین و دوزخ‌وار آغاز می‌شود و در تمثیل رؤیاهای پیشرفته و مفصل‌تر، به شکل گذری بر سه وادی دوزخ، برزخ و بهشت تکامل می‌یابد. گاهی نیز تفکیکی بین وادی‌ها وجود ندارد و قهرمان متناسب با کنش‌های درست یا نادرستش به وادی‌های نیک و بد می‌رسد.

۱-۳-۳. دوزخ

در زبان اسطوره، جهان زیر زمین مکانی اندوهناک و جایگاهی است که اغلب ارواح با قایق از رودخانهٔ مرگ می‌گذرند و به آن می‌رسند. این جهان که بعدها دوزخ نام می‌گیرد، مأمن تاریکی و ناامیدی جاودانه است. آزاری فراگیر، موجوداتی دهشتناک، نگاهبانانی ترسناک و عتاب‌هایی تند بر تمام تصویرهای دوزخ سایه افکنده است. نه رحمتی از جهان ماورا در راه است، نه توان توبه هست و نه دوزخیان با یکدیگر مهربان‌اند.

زبان بشر در بیان احساس‌ها و حالت‌های روحی محدود است و تصویرسازی با کلام برای چنین اندوه‌هایی مشکل. از سوی دیگر، با توجه به ماهیت ایدئولوژیک برخی از این آثار، وصف عذاب‌های جسمی توانِ نهی‌کنندگی بیشتری دارند و برای مخاطبان دین‌باورشان قابل‌درک‌ترند؛ بنابراین به‌ندرت با عذاب‌های روحی مواجه می‌شویم[۱۸]. تصویری که از عذاب‌ها ارائه می‌شود، تحت‌تأثیر اقلیم و تفکرات دینیِ خالقان آثار است. سخت‌ترین عذاب، آتشی فروزان و یا سرمایی سوزان است[۱۹].

با بررسی برداشت نویسندگان آثار از اَعمال نادرست دوزخیانی با حرفه‌ها یا نام‌های خاص، می‌توان به نوعی جامعه‌شناسی دست یافت؛ به دیگر سخن هنگامی که عدهٔ زیادی از اعضای گروهی خاص به گناه واحدی در دوزخ تصویر می‌شوند، به نوع خاصی از ناپارسایی در آن گروه می‌توان پی برد.

در سفرهایی که هدف آن‌ها نیل به نوعی آگاهی برتر و رها شدن از کاستی‌های نفس است، دوزخ در راه اتفاق می‌افتد؛ سالک از کاستی‌های نفسش- که به‌صورت

سختی‌ها و موانع طبیعی یا موجودات آسیب‌رسان متمثّل شده‌اند- می‌گذرد و با غلبهٔ نمادین بر آن‌ها به رهایی دست می‌یابد. برای مثال، سالک ***سیرالعباد*** در مرحله‌ای از سلوک ملزم به بلعیدن عقرب‌ها می‌شود یا مسیحی در ***سیر و سلوک زائر*** بارها با ضد قهرمانان داستان می‌جنگد و اسیر یا شکنجه می‌شود.

چهرهٔ «شیطان» نیز تطوّری قابل بررسی دارد. او از هادس- خدای جهان مردگان در زبان اساطیر- به شیطان در آثارِ برآمده از متون مذهبی تبدیل می‌شود. این شیطان در عذابی سخت یا شکست‌خورده وصف می‌شود؛ اما گاه در تمثیل‌هایی که تحت‌تأثیرِ تفکّرات دفاع از ابلیس است یا تمثیل‌های نوین مثل ***صحرای محشر*** جمال‌زاده، رفتاری همدلانه با شیطان می‌شود.

در تمثیل‌هایِ برآمده از متون مذهبی، تصویر رفتار با مخالفان، از تصویرهای یک‌سویه و گاه متعصبانهٔ آثار است. خالقان آثار اجازهٔ به سخن درآمدن را به مخالفان خود نمی‌دهند و وقتی سخن به جزمیات دینی خالقان روحانی آثار می‌رسد، ترحم و چشم‌پوشی وجود ندارد. در این آثار انسان‌های «ایستاده در مقام برزخی» وجود ندارند. ارواح یا در نهایت بدی هستند و شایستهٔ دست‌کم ناامیدی ابدی از رحمت و یا نیک‌اند و حتماً آمرزیده.

۲-۳-۳. برزخ

جایگاه دیگری که در بعضی آثار به‌روشنی و در برخی دیگر پوشیده از آن سخن می‌رود، برزخ است. در برخی آثار، برزخ جلوه‌ای واضح می‌یابد و مکانی است برای سکونت یا آماده شدن برای عروج و بازسازی معنوی. ساکنان برزخ ارواحی هستند که کردار نیک و بدشان برابر است و یا بدکارانی‌اند که توبه کرده‌اند. توبه گاه در آخرین لحظهٔ حیات پذیرفته و باعث آمرزش سالک می‌شود. عرصات ***رسالهٔ‌الغفران*** و حلقهٔ نخست دوزخ و طبقهٔ اول برزخ در ***کمدی الهی*** تصویرهای یکسانی دارند که آشفتگی و انتظار، بارزترین ویژگی آن‌هاست. در ***سیر و سلوک زائر*** نیز سالکان پیش از آنکه به شهر آسمانی روند، در سرزمینی اقامت می‌کنند که تقریباً مانند برزخ است.

۳-۳-۳. بهشت

بهشت جایگاه جاودانگی و آزادی و سرزمینی است که هرچند با توجه به سطح روایت‌ها از تمتّعات سادهٔ مادی تا شهودی شکوهمند نوسان دارد، تجلی‌گاه «خود، یعنی درونی‌ترین هستهٔ روان» است. بازگشت به‌سوی انسان غول‌آسا در زبان اسطوره، بازگشت به فطرت و خداوند در زبان ادیان و بازگشت به‌سوی «خود» در زبان روان‌شناسان، نتیجهٔ نهایی سفرهای پیشرفتهٔ تمثیل رؤیاست و رازآموخته شدن و به فردیّت رسیدن، برترین غایت آن.

زبان ظرفیت کافی برای وصف بهشت را ندارد. تجربهٔ بشر نیز در این‌باره چندان کامل نیست؛ پس در این بخش، زبان هرچه بیشتر متناقض و رمزآمیز می‌شود. تغییر ماهیت‌های فیزیکی، ابهام و اعتراف به ناتوانی در وصف، از مشخصه‌های توصیف‌های بهشت است. با اینکه کلام در وصف شهود عالی معمولاً طول نمی‌کشد، آشفتگی و احساس نهفته در کلام‌های نگفته، خواننده را در تجربه‌ای درک‌شدنی، اما وصف‌ناپذیر شریک می‌کند.

هر انسانی به‌واسطهٔ انسان‌بودنش، از تمامیت و جلال پنهان در جهان درکی دارد. پرهیز نویسنده یا ناتوانی او از تصویر کردنِ شهود، به مخاطب مجال می‌دهد تا با تصویر درونی و شخصی خود از ابدیت ارتباط برقرار کند و آزادانه آن را تصور کند.

روشنایی فراگیر، شادی بی‌پایان، نعمت‌های جاودانه، زیبایی‌های اغراق‌آمیز طبیعت، آب حیات و گیاهان شفابخش، ثروت و طلا، مجاز بودن لذّت‌هایی که در زبان ادیان در این دنیا ممنوع است، و سرود و آوا، گوشه‌هایی از تصاویر مادی بهشت است که در این داستان‌ها وصف می‌شود. در آثاری که بهشت، مادی‌تر وصف شده (مثل *رسالةالغفران*) تأثیرِ اقلیمِ خالق اثر مشهود است و تأکید بر عناصری چون شادخواری و اتفاق‌های جادویی و خلق‌الساعه فضای داستان را به فضای جادویی داستان پریان شبیه می‌کند.

خوشی‌های جسمانی بهشت مانند ناخوشی‌های جسمانی دوزخ، نمونه‌های اغراق‌شده‌ای از خوشی‌ها یا ناخوشی‌های زمینی‌اند. گاه زیبایی جاودانه و یکدست بهشت بدون حضور عاطفه‌های روحانی، آنجا را به مکانی ساکت و کسالت‌بار تبدیل

می‌کند و سالکان برای خوشی‌های دست‌ساز زمینی خود دل‌تنگ می‌شوند. این احساس با میزان حضور روحانیت در داستان، رابطه‌ای معکوس دارد. در داستان‌هایی مانند ***سیرالعباد*** یا ***کمدی الهی*** که در سطح بالاتری از حضور روحانیت جای دارند، احساس ملال و دل‌زدگی از بهشت وجود ندارد.

در تمثیل رؤیا، گذر از وادی‌های رازآموز دوزخ، برزخ و بهشت به‌نوعی وجود دارد. این سفر با تمام سختی‌هایش، سرشار از تجربه‌های رازآموزانه است. پاسخ‌هایی که سالکان می‌یابند و هدفی که به آن می‌رسند، متناسب با سؤال و خواستهٔ آن‌ها، از پاسخ‌یابی به پرسش‌هایی از زندگی زمینی مثل شرح مشکل‌های ادبی و لغوی در ***رسالةالغفران*** یا یافتن راه بازگشت به خانه در ***ادیسهٔ*** هومر، تا رسیدن به شهود در ***کمدی الهی*** و ***الاسری*** ابن‌عربی در نوسان است.

۴-۳. قهرمان رازآموخته به جهان بیداری بازمی‌گردد و داستان سفر را بازگو می‌کند.

سالک پس از گذر از وادی‌ها و رازآموختگی، به جهان بیداری بازمی‌گردد و معمولاً نیروهای خیر- که در سفر او را همراهی کرده‌اند- وی را به روایت داستان برای دیگران مأمور می‌کنند[۲۰]. ثبت این تجربه گاه به معنای رسیدن به نوعی جاودانگی است؛ چنان که گیل‌گمش پس از بازگشت از سفر ناموفقش، داستان سفر را روی سنگ حک می‌کند و می‌میرد.

در سفرهایی که برای تثبیت عقاید دینی اتفاق می‌افتد، نیروهای فرازمینی به‌وضوح سالک را به ثبت سفر و وقایع آن ملزم می‌کنند تا با نقل وقایع از زبان آسمانیان، جلوهٔ بی‌چون و چرای امور دینی و حقیقت وجود جهان پس از مرگ را اثبات کنند. برای مثال، در ***ارداویراف‌نامه*** «اورمزد» ویراز را به ثبت تجربه ملزم می‌کند. «سفر تمثیلی رؤیا به معنای مرگ انجامین نیست؛ چه این سفر درواقع سفری است به‌سوی آزادی، ازخودگذشتگی و تجدید قوا که به‌وسیلهٔ ارواح شفیق راهبری و پشتیبانی می‌شود.» (یونگ، ۱۳۷۷: ۲۲۷).

در گذر زمان بازگشت به جهان بیداری تغییر معناداری پیدا کرده است. در تمثیل رؤیاهای دینی، بازگشت به دنیا همواره با اندوه جدایی همراه است؛ زیرا سالک مشتاق

است در آن عالم بماند. ولی در داستان‌های انسان‌گرایانهٔ نوین، قهرمان خواهانِ بازگشت به زمین و زندگی عاشقانه در آن است.

۴. نتیجه‌گیری

۱. روایت‌های سفر تمثیلی و رؤیاگون به جهان ماورا را- که در آن راهنمایی قهرمان را همراهی می‌کند- می‌توان ذیل نوع ادبی «تمثیل رؤیا» دسته‌بندی کرد.

۲. منشأ این نوع داستان‌پردازی، به زمان و مکان معین محدود نیست و در عالم اسطوره‌ها و قبایل بدویِ دور از قلمروِ تمدن‌های بزرگ جهان هم نظایری دارد.

۳. متن‌های این نوع ادبی ویژگی اسطوره‌ها را دارند؛ بارها در متن‌های پس از خود باززاده شده و با همدیگر در مکالمه‌اند.

۴. روایت‌های تمثیل رؤیا ساختاری یکسان دارند و با نگاهی ساخت‌گرایانه به روایت‌های این نوع، می‌توان به عناصری ثابت، با تفاوت‌هایی سطحی در روایت دست یافت؛ ازجمله:

- قهرمان (اعم از الاهه یا انسان، مرد یا زن، تنها یا به همراهی دیگران) وارد داستان می‌شود. ورود او از راه رؤیا، مرگ، شبه‌مرگ، طبیعی یا حالتی رؤیاگون در بیداری است. گاه قهرمان به اختیار خود، خواب و سفر را انتخاب می‌کند. در چنین حالتی، آغاز راه با سؤالی دشوار یا آشفتگی و احساس گم‌گشتگی همراه است و او برای ورود به فضای داستان به دارو، موسیقی و یا روش‌های غیرطبیعی متوسل می‌شود.
- راهنمایانی (اعم از موجودات جادویی، الاهه، جادوگر، فرشته، مرد یا زن دینی، استاد و...) قهرمان را تا رسیدن به هدف یاری می‌کنند. گاهی راهنما در تمام سفر همراه قهرمان است و راه و راز می‌گشاید و گاه فقط در بزنگاه‌ها به یاری‌اش می‌شتابد.
- قهرمان از وادی‌هایی گوناگون می‌گذرد؛ به آزمون‌های گوناگون و گاه دشوار آزموده می‌شود و در گذر از این مراحل، رازآموخته می‌شود.
- قهرمان به هدف نزدیک می‌شود و گاه به آن دست می‌یابد؛ ولی گاهی دست‌یابی کامل به آن مقدور نیست؛ پس مطلوب را از دست می‌دهد و شکست می‌خورد.
- قهرمان به جهان بیداری برمی‌گردد و پس از آن یا به میل خود سفرش را برای دیگران روایت می‌کند و یا نیرویی برین او را به این کار وامی‌دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. allegory of dream

۲. برای آشنایی با نمونه‌هایی دیگر از تمثیل رؤیا نگاه کنید به: فرهودی‌پور، ۱۳۸۷: ۶۵۹-۶۹۰.

3. intertextuality relationships

۴. نگاه کنید به: فتوحی، ۱۳۸۵: ۳۲۷؛ همو، ۱۳۸۶: ۲۶۵؛ همو، ۱۳۸۸: ۴۹۸-۵۰۹.

5. Todorov
6. Roland Barthes
7. Hyden wite
8. Scoholes
9. kelloge
10. Shoshana Felman
11. Barbara Hernestin
12. structure
13. Claude Levi Strauss

۱۴. این نگاه ساخت‌گرایانه فقط مختص به غرب و از اکتشافات قرن بیستم نیست. در نظریه‌پرازی‌های عبدالقاهر جرجانی (۴۷۱ق/ ۱۰۸۱م) می‌توان به ریشه‌هایی عمیق و دقیق از ساختارشناسی دست یافت. نگاه کنید به: ابودیب: ۱۳۸۰: ۲۱۵-۲۵۴.

15. function

۱۶. برای آگاهی بیشتر دربارهٔ «هوم» نگاه کنید به: آیدنلو، ۱۳۷۸: ۶۷-۶۹.

17. anima

۱۸. مگر در برخی تمثیل‌های پیشرفته مثل ***کمدی الهی*** که بزرگ‌ترین عذاب در آن، نومیدی و محرومی از لطف پروردگار است. چند نمونه عذاب روحی در ***ارداویراف‌نامه*** وجود دارد (ژینو، ۱۳۸۲: ۷۳ و ۸۲).

۱۹. در روایت‌های وابسته به دین زردشتی، چون آتش مقدس است، وسیلهٔ عذاب نیست؛ همچنین در اقلیم‌های گرمسیر وسیلهٔ عذاب، آتش است و در مناطق سردسیر، سرما.

۲۰. برای نمونه در ***ارداویراف‌نامه***، «اورمزد» ویراز را به ثبت تجربه ملزم می‌کند و در ***کمدی الهی*** نیروهای خیر دانته را به روایت داستان وادار می‌کنند.

منابع

- ***قرآن کریم***
- ***کتاب مقدس، عهد قدیم و عهد جدید***. برگردان فاضل‌خان همدانی، ویلیام گلن هنری مرتن. کتاب مکاشفات یوحنای الهی.
- آموزگار، ژاله و احمد تفضلی (۱۳۷۵). ***اسطورهٔ زندگی زردشت***. تهران: نشر چشمه.
- آیدنلو، سجاد (۱۳۷۸). «هوم در *اوستا*، نوشته‌های پهلوی و *شاهنامه*». ***کیهان فرهنگی***. ش۱۵۵. شهریور. صص۶۷-۶۹.

- ابن‌عربی، محمدبن علی (۱۳۷۶). ***ما ز بالاییم و بالا می‌رویم*** (ترجمهٔ *الاسراء الی مقام الاسری*). ترجمهٔ قاسم انصاری. تهران: طهوری.
- ابودیب، کمال (۱۳۸۰). «نظریهٔ جرجانی در باب ساخت (نظم)». ترجمهٔ فرهاد ساسانی. ***زیباشناخت***. ش۴. صص۲۱۵-۲۵۴.
- اخوت، احمد (۱۳۷۱). ***دستور زبان داستان***. اصفهان: نشر فردا.
- احمدی، بابک (۱۳۸۰). ***ساختار و تأویل متن***. تهران: نشر مرکز.
- اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). ***درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات***. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگاه.
- استراوس، کلود لوی (۱۳۸۰). ***اسطوره و تفکر مدرن***. ترجمهٔ فاضل لاریجانی و علی جهان‌پولاد. تهران: نشر پژوهش فرزان روز.
- افلاطون (۱۳۷۹). ***جمهور***. ترجمهٔ فؤاد حجازی. تهران: علمی و فرهنگی.
- الیاده، میرچا (۱۳۶۸). ***آیین‌ها و نمادهای آشناسازی*** (رازهای زادن و دوباره زادن). ترجمهٔ نصرالله زنگویی. تهران: آگه.
- بانی‌ین، جان (۱۳۸۰). ***سیر و سلوک زائر***. ترجمهٔ گلناز احمدی. تهران: مدحت.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۸۶). ***ریخت‌شناسی قصه‌های پریان***. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۷۵). ***رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*** (تحلیلی از داستان‌های عرفانی- فلسفی ابن‌سینا و سهروردی). چ۴. تهران: علمی و فرهنگی.
- ـــــــــــ (۱۳۸۸). ***در سایهٔ آفتاب*** (شعر فارسی و ساخت‌شکنی در شعر مولوی). تهران: سخن.
- تفضلی، احمد (۱۳۷۷). ***تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام***. تهران: سخن.
- تودروف، تزوتان (۱۳۸۸). ***بوطیقای نثر پژوهش‌هایی نو دربارهٔ حکایت***. ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور. تهران: نشر نی.
- جمال‌زاده، محمدعلی (۱۳۲۳). ***صحرای محشر***. تهران: چاپ خرمی.
- دانته، اَلیگیری (۱۳۴۷). ***کمدی الهی*** (Divine Comedy). ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا. تهران: امیرکبیر.
- بروین، د. (۱۳۷۸). ***حکیم اقلیم عشق*** (تأثیر متقابل دین و ادبیات در زندگی و آثار حکیم سنایی غزنوی). ترجمهٔ مهیار علوی‌مقدم و محمدجواد مهدوی. مشهد: آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- رز، اچ. جی. (۱۳۷۸). ***ادبیات یونان***. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: امیرکبیر.

- ژینو، فلیپ (۱۳۸۲). ***ارداویراف‌نامه*** (ارداویرازنامه) (متن پهلوی، حرف‌نویسی، ترجمهٔ متن پهلوی، واژه‌نامه). ترجمهٔ و تحقیق ژاله آموزگار. تهران: معین، انجمن ایران‌شناسی فرانسه در ایران.
- ساندرز، ن. ک. (۱۳۷۶). ***حماسهٔ گیل‌گمش***. ترجمهٔ اسماعیل فلزی. تهران: هیرمند.
- سهلگی، محمدبن علی (۱۳۸۴). ***دفتر روشنایی: از میراث عرفانی بایزید بسطامی***. ترجمهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
- سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدودبن آدم (۱۳۴۸). ***مثنوی‌های حکیم سنایی*** (سیرالعباد الی المعاد). تصحیح محمدتقی مدرس رضوی. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- عابدی، محمود (۱۳۸۳). «بلوهر و بیوذاسف». ***آینهٔ میراث***. دورهٔ جدید. س۲. ش۳ (۲۶).
- عطار، فریدالدین (۱۳۲۲). ***تذکرةالاولیاء***. لیدن هلند: بریل.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۵). «تمثیل رؤیای تشرف» در ***شوریده‌ای در غزنه*** (مجموعه‌مقالات همایش حکیم سنایی). تهران: سخن.
- ـــــــــــ (۱۳۸۶). ***بلاغت تصویر***. تهران: سخن.
- ـــــــــــ (۱۳۸۸). «*سیرالعباد* سنایی در گسترهٔ ادبیات تطبیقی» در ***ثنای سنایی*** (مجموعه‌مقالات همایش حکیم سنایی). تهران: خانهٔ کتاب. صص۴۹۸-۵۰۹.
- فرهودی‌پور، فاطمه (۱۳۸۷). «بررسی تطبیقی تمثیل رؤیا در ایران و دیگر ملل» در ***مجموعه مقالات ششمین مجمع بین‌المللی استادان زبان و ادبیات فارسی***.تهران: میراثبان.
- ـــــــــــ (۱۳۸۸). «تمثیل رؤیا و مناسبات بینامتنی» در ***ثنای سنایی*** (مجموعه‌مقالات همایش حکیم سنایی). تهران: خانهٔ کتاب. صص۵۱۰-۵۳۵.
- گریمال، پیر (۲۵۳۶). ***فرهنگ اساطیر ایران و روم***. ترجمهٔ احمد بهمنش. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- مایل هروی، نجیب (۱۳۵۶). ***سیرالعباد الی المعاد حکیم سنایی غزنوی***. کابل: مؤسسهٔ انتشارات بیهقی.
- مدرس صادقی، جعفر (۱۳۷۵). ***قصه‌های شیخ اشراق*** (یحیی‌بن حبش سهروردی). تهران: نشر مرکز.
- معری، ابوالعلا (۱۳۳۷). ***آمرزش***. ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی. تهران: سازمان انتشارات اشرفی.
- مک‌کال، هنریتا (۱۳۷۳). ***اسطوره‌های بین‌النهرینی***. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.
- هارت، جرج (۱۳۷۴). ***اسطوره‌های مصری***. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.
- هومر (۱۳۷۹). ***ادیسه***. ترجمهٔ نفیسی. تهران: علمی و فرهنگی.
- ویرژیل (۱۳۷۵). ***انه‌اید***. ترجمهٔ میرجلال‌الدین کزازی. تهران: نشر مرکز.

– یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷). ***انسان و سمبول‌هایش***. با همکاری ماری لویزفون فرانتس و دیگران. ترجمهٔ محمود سلطانیه. تهران: جامی.

- Kevin, W. *It`s Time for Volunteer "Flatliner" Experiments*!. (Last modified: 18: 52, 28 August 2006). [Accessed 31August 2006] from http://www.near-death.com/experiences/editorial01.html

- Wikipedia, the free encyclopedia. *What`s Dream May Come*. (Last modified: 19: 33, 8 June 2006). [Accessed 31August 2006] from http://en.wikipedia.org/wiki/What_Dreams_May_Come_%28film%29