



بررسی خودشناسی و فرایند فردیت در داستان‌های عامیانه (گذری به اتاق‌های دربسته، چاه‌های تاریک و غارهای دایره‌وار)^۱

مریم رضاییگی^۲ (نویسنده مسئول)

گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرمانشاه، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمانشاه، ایران. نویسنده‌ی مسئول

محمد ایرانی^۳

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه

مریم قربانیان

دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان

تاریخ پذیرش: ۹۳/۰۶/۲۹

تاریخ دریافت: ۹۳/۰۳/۱۸

چکیده

در بسیاری از قصه‌های عامیانه، به ویژه داستان‌های سحر و جادو (تیپ ۳۰۰-۷۴۹ آرنه تامپسون) مبحث خودشناسی و فرایند فردیت قهرمان درخور

۱. این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی با عنوان « بررسی شخصیت زنان در قصه‌های عامیانه » است که با حمایت مالی معاونت پژوهشی دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرمانشاه تهیه شده است.

2. Email: m.rezabeigi@iauksh.ac.ir

3. Email: moham.irani@gmail.com

توجه بوده و سیر روایی داستان و بخش مهمی از عملکرد قهرمان برمبنای آن است. قهرمانان چنین قصه‌هایی، در پی یافتن خود و رسیدن به فرایند فردیت، سفری را آغاز می‌کنند. روان آماده‌ی قهرمانان (مذکر) در این قصه‌ها پس از ورود به اتاق‌های در بسته، غارها یا چاه‌هایی که تجلی‌گاه ناخودآگاهی هستند، به گنجینه‌ی معرفت راه می‌یابند و برای دستیابی به آن با دیو یا اژدهایی مقابله می‌کنند؛ آن‌گاه با از میان برداشتن موانع، با پریزادگانی که نماد بخشی از ناخودآگاهی و معادل آنیما (روان زنانه) در مردان هستند، ازدواج می‌کنند و با پیوند ناخودآگاهی با خودآگاه به سعادت می‌رسند. پس از آن، قهرمان که به کمال و تمامیت رسید، بازمی‌گردد تا اعتدال و نظمی نوین برقرار کند و مردم را از برکت وجود خویش بهره‌مند سازد. هدف این مقاله، تحلیل روان‌شناختی و نمادگرایی چهارده قصه برمبنای فرایند فردیت و خودشناسی است؛ این‌که چگونه قهرمان در سفر خود با گذر از غارها و اتاق‌های در بسته به ارمغان آگاهی و آزادی دست می‌یابد. جلوه‌های کهن‌الگویی در این قصه‌ها بستر مناسبی را برای تأویل روان‌کاوانه بر مبنای نظریه‌ی فرایند فردیت یونگ فراهم می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: داستان‌های عامیانه، فرایند فردیت، قهرمان، خودآگاهی، ناخودآگاهی.

۱. مقدمه: درآمدی بر قصه‌های عامیانه

به راستی عمر قصه به قدمت عمر انسان است. محبوب می‌گوید: «افسانه قرن‌ها پیش از آغاز زندگی تاریخی بشر پدید آمده است، از همین روی تنها روزنه‌ی نورانی و پرتو روشنگری است که به تاریخ خانه‌ی قرون و اعصار قبل از تاریخ می‌تابد» (محبوب، ۱۳۸۲: ۱۲۴). با آن‌که قصه‌های عامیانه قدمتی بسیار طولانی دارند و رواجی عام، اما هنوز هم مشخص نیست معیارهای تمایز این قصه‌ها از انواع دیگر مثل اسطوره و افسانه چیست و حدود مشخصی برای تعیین قصه‌های عامیانه وجود ندارد! «با این حال، قصه‌های عامیانه همواره منبع الهام پژوهشگرانی به شمار می‌آمده است که به دنبال مواد خامی برای مطالعات روشمند در حوزه‌ی روایت بوده‌اند. پس از رویکرد زبان‌شناختی پیشگامانی چون برادران گریم و ماکس

مولر و رویکرد مردم‌شناختی و اسطوره‌گرایی محققانی امثال آندرو لانگ^۱ به این قصه‌ها، مطالعات شکل‌شناسانه‌ی فرمالیست‌هایی نظیر شک洛夫سکی^۲ و پراپ^۳ و دنباله‌روان آنان چون تودورف^۴، آلن داندس^۵، کلود برمون^۶، گریماس^۷ و لوی استراوس^۸، اغلب با بررسی قصه‌های عامیانه به ثمر رسید» (احمدی، ۱۳۷۵: ۱۴۴-۱۷۱).

در این بین ولادیمیر پراپ در عرصه‌ی مطالعات ساختارهای روایی قصه، گام مهم‌تری برداشته و فعالیت وی مبنای کار دیگر پژوهشگران شده است. در واقع «آنچه از نگرش پراپ به دست می‌آید، یک دیدگاه روشن‌کننده‌ی دوباره‌ی قصه است؛ دریافتی است از اینکه استخوان‌بندی روایت چگونه شکل گرفته، بست‌ها و اتصالات کجاست؟ ممکن و غیرممکن چیست و حرکت کل سیستم به کدام سمت و سوست» (خدیش، ۱۳۹۱: ۱۲). اما کار پراپ هم دارای ایرادهایی بوده که مهم‌ترین آن تمایزی است که او میان صورت و محتوا قائل شده است.

«اگرچه محدود کردن افسانه‌های عامیانه به نقد ساختاری، بدون توجیه و تفسیر معنایی آنها و به تعبیری چشم پوشیدن از محتوای اثر، مزایایی چون دقت علمی و دستیابی به نتایج عینی را در بر دارد، اما این رویکرد صرفاً ساخت‌گرایانه، منتقد را از درک معنا و مفهوم قصه محروم می‌کند» (بیات، ۱۳۸۹: ۸۹). بنابراین، منتقد می‌تواند با محدودتر کردن حوزه‌ی مورد بررسی، هم به مطالعه‌ی ریخت‌شناسانه‌ی این آثار و هم به جنبه‌های نمادین، مسائل نشانه‌شناختی، روان‌شناختی و جامعه‌شناختی آنها توجه کند همان‌گونه که دلشویو نیز در کتاب زبان رمزی قصه‌های پری‌وار ما را از توقف در سطح و ظاهر کلام منصرف می‌دارد و دعوت می‌کند که ورای ظاهر اشخاص قصه در مفهوم رمزی‌شان دقیق شویم و سر معنی را بجوییم (دلشویو، ۱۳۸۶: ۱). پیش از دلشویو افرادی چون زیگموند فروید^۹، کارل گوستاو یونگ^{۱۰} نیز از جمله کسانی هستند که براساس نقد روان‌شناختی به رمزگشایی این قصه‌ها پرداخته‌اند و دیدگاه‌های ارزشمندی به جای گذاشته‌اند.

1- Andrew Lang
 2- Sklovskij { viktor shklovsky }
 3- Vladimir Propp
 4- Tzvetan Todorov
 5- Alan Dundes
 6- Claude Bremond
 7- Algirdas Julien Greimas
 8- Claude Levi Strauss
 9- Sigmund Freud
 10- Carl Gustav Jung

فروید، یونگ و بسیاری دیگر از روان‌شناسان از جمله: استکل^۱، اتو رانک^۲، کارل آبراهام^۳، ژوزه روهیم^۴ همگی در چند دهه‌ی اخیر به این نکته اشاره کرده‌اند که «الگو و منطق قصه‌های پریان و اسطوره‌ها با الگو و منطق رؤیا مرتبط است» (کمپیل، ۱۳۹۲: ۲۶۱). و بسیاری از رموز قصه‌ها به خواست‌های ناخودآگاه اشاره دارد. به همین خاطر در این بخش ناخودآگاه، کهن‌الگوها و فرایندهای فردیت را بر مبنای نظریات فروید و یونگ تعریف خواهیم کرد.

۲. ناخودآگاه و کهن‌الگوها

فروید معتقد است: «نمادگرایی رؤیاها در فرهنگ عامیانه و افسانه‌ها در گستره‌ای وسیع دیده می‌شود و به قابلیت ایده‌سازی ناخودآگاه روان مربوط است. فروید در آغاز قرن بیستم نقشه تازه‌ای از روان کشید و ابتدا دو

حالت از آگاهی را مشخص نمود: خودآگاهی^۵ و ناخودآگاهی^۶» (اسنودن، ۱۳۸۸: ۷۴). روان علاوه بر این دو قلمرو، سه کارگزار نهاد^۷، من^۸ و فرامن^۹ هم دارد.

بخش بزرگ خواسته‌های بشری در ناخودآگاه قرار دارد؛ اما ناخودآگاه چنان در پستوهای ذهن آدمی واپس زده شده است که ریشه‌ی این خواسته‌ها بر وی روشن نیست و یا بسیار دشوار است که بدان راه یابد؛ چرا که فعالیت‌های روانی، چه بسا بدون نظارت خودآگاه صورت می‌گیرد (فروید، ۱۳۸۲: ۳۳۵). جایگاه اصلی این خواسته‌ها نهاد است. نهاد به تمامی لذت‌جوست و به امیال افسارگسیخته‌ای رو می‌کند که «خود» و «فراخود» به سرکوبش می‌پردازند. «خود» بر پایه‌ی واقعیت‌های اجتماعی، لذت‌جویی‌های تخریب‌گر نهاد را سرکوب می‌کند. و «فراخود» بر پایه‌ی باورهای دینی، وجدانی و ایمنی‌خواسته‌هایش را واپس می‌راند و آدمی را از کار ناشایسته و نامتمدّنه به پرهیز وامی‌دارد (فروید، ۱۳۵۷: ۹۹).

«یونگ بر این باور است که همه‌ی انسان‌ها افزون بر ناخودآگاه فردی دارای ناخودآگاه

1- Wilhelm Stekel
2- Otto Rank
3- Karl Abraham
4- Geza Roheim
5- Consciousness
6- Unconsciousness
7- Id
8- Ego
9- Super ego

جمعی و جهانی‌اند. در روان‌شناسی یونگ، ناخودآگاهی گذشته از لایه‌ی فردی لایه‌های ژرف‌تری از روان را نیز در بر می‌گیرد که فصل مشترک و میراث روانی همه‌ی افراد بشر است. یونگ، با طرح و تبیین این مفهوم، گام آغازین را در معرفی بخش عظیم و ناشناخته‌ای از روان آدمی برداشت. بنا بر تعریف وی، ناخودآگاه جمعی مجموعه‌ی خصلت‌ها و تمایلات مشترک بشری است که در تمام فرهنگ‌ها، نژادها، و زمان‌ها ادراکی یکسان از آنها می‌شود. با نگاهی تمثیلی اگر خودآگاهی فردی را همچون جزیره‌ای بر پهنای بیکران دریا فرض کنیم، ناخودآگاه فردی بخش‌های زیر آب این جزایر و ناخودآگاه جمعی کف دریا است که تمام این جزایر بر آن استوار است» (شولتز و همکاران، ۱۳۷۰: ۳۰۲). کهن‌الگوها نوعی صور سمبلیک برخاسته از غرایز هستند که محتویات ضمیر ناخودآگاه را تشکیل می‌دهند و بیشتر در رؤیا و خیال‌بافی‌ها آشکار می‌شوند (یونگ، ۱۳۵۹: ۶۹). «یونگ در روان آغازین به قالب‌ها و انگاره‌هایی می‌رسد که به گفته‌ی او، اندام‌های روان پیش از تاریخ ما هستند و او آنها را آرکی تایپ یا کهن‌الگو^۱ می‌نامد (یاوری، ۱۳۸۶: ۴۵). کهن‌الگوها را می‌توان «دستور زبان ذهن» نامید؛ بدین معنی که ذهن آدمی در چارچوب آنها جهان پیرامونش را درک می‌کند. از آنجا که تجربه‌های مشترک بشری بی‌شمارند، تعداد کهن‌الگوها یا نمادهای همگانی نیز بسیار است، که از آن جمله می‌توان به قهرمان، حیوان، سایه، آنیما، پیر دانا و... اشاره کرد. به عقیده‌ی افراد بشر گرچه در طول هزاران سال زندگی، از نظر سکونت‌گاه، نژاد، ساختار اجتماعی و... تفاوت‌های بنیادینی داشته‌اند، اما همگی تجربیات یکسانی را در باره‌ی مسائل عمده‌ی فرهنگی، عاطفی و فلسفی پشت سر گذاشته‌اند. برای نمونه مسأله‌ی مرگ برای همه‌ی آدمیان در هر کجا که باشند مطرح است، پس انتظار می‌رود که به این مفهوم در همه‌ی فرهنگ‌ها توجه شود. از همین‌گونه است انواع مفاهیم تجربی، بروز واکنش‌های یکسان عاطفی و جسمی از سوی نسل‌ها - که موجب تثبیت این تجربه‌های مشترک در ژن‌ها و در نهایت تبدیل آنها به جزئی از روان آدمی شده است. گرچه یونگ درباره‌ی موروثی بودن این نمادها می‌نویسد: «من به هیچ وجه دعوی ندارم که این تصوّرات و مفاهیم و اندیشه‌ها موروثی است، اما فکر می‌کنم که آدمی امکان داشتن و ساختن این تصوّرات و پندارها را به ارث می‌برد و معنای این دو سخن یکی نیست» (ستاری، ۱۳۶۶: ۴۹۹-۵۰۰).

شناخت کهن‌الگوها به آدمی کمک می‌کند که برخی از خواسته‌های آنها را برآورده سازد و از برخی پرهیز کند؛ اما باید توجه داشت که این کهن‌الگوها را نباید سرکوب کرد.

۳. فرایند فردیت و خویشتن

با تمرکز یونگ بر نمادهای اسطوره‌ای و صورت‌های ازلی در رؤیا و آفرینش‌های هنری، نظم و نظامی در اغلب قصه‌های پریان پدیدار می‌شود که پیام آن به صورت درون‌مایه‌ای تکرارشونده در این قصه‌ها تکثیر می‌شود. در واقع حرکت قهرمان قصه در قالب سفر برای رسیدن به غایتی است که از نظر یونگ با موفقیت در گذراندن مرحله‌ای موسوم به «فرایند فردیت»^۱ محقق می‌شود (شکیبی ممتاز و حسینی، ۱۳۹۲: ۱۵۱).

فردیت از دیدگاه یونگ، پختگی و رشد روانی آدمی است و فرایند، مراحل خودشناسی است که او را از افراد دیگر جدا می‌سازد. یونگ فردیت را همان فرایند شناخت می‌داند؛ به زبان دیگر، فرد باید در مراحل رشد و تعالی خود، بخش‌های خوب و بد وجودش را بازشناسد و این کار پیامد شجاعت و درست‌اندیشی اوست (تسلیمی و دیگران، ۱۳۸۹: ۳۲).

قهرمان باید نخست درون خود را بشناسد و در پی آن جهان بیرون را و در نهایت به تمامیتی برسد که آخرین مرحله‌ی خودشناسی است و در نهایت با کیهان یگانه شود. در روانشناسی یونگ، رابطه‌ی خودآگاهی و ناخودآگاهی رابطه‌ی نرینگی (آنیموس)^۲ و مادینگی (آنیمای)^۳ است و پیش شرط خود شدن در مرد، یگانگی و پیوستن با آنیما و در زن یگانه شدن با آنیموس است. در واقع عملکرد اصلی قصه‌ها با ایجاد سمبل‌ها به گونه‌ای است که روح انسان بتواند به یاری آنها به جلو حرکت کند. در آغاز قهرمان برای رهایی از بیگانگی باید از مسائل بیرونی پرهیز کند تا پیام‌های خود و دنیای درون را دریافت نماید. خویشتن قهرمان نماینده‌ی عمیق‌ترین لایه‌ی ناخودآگاه است. نمادهای خویشتن شامل پدر، پسر، مادر، دختر، شاه، خدا، اژدها، مار، گل و به ویژه دایره است. یونگ دایره را از شمایل ماندالاهای هندی بیرون کشید و آنها را نشانه‌ی درون‌نگری و کشفی دانست که انسان را از بی‌نظمی به سوی نظم و سامان و تمامیت رهنمون می‌شود (یونگ، ۱۳۵۹: ۱۰۲).

1- Individuation
2- Animus
3- Anima

۴. پیشینه‌ی پژوهش

مقالات و آثار فراوانی درباره‌ی فرایند فردیت نوشته شده است که از آن جمله می‌توان به «فرایند فردیت در قصه‌های پریان اثر فون فرانتس اشاره کرد. درباره‌ی آثار ادبی فارسی نیز چندین مقاله با محوریت فرایند فردیت نوشته شده است که برخی از آنها عبارتند از: ۱. مقاله‌ی «نقد و تحلیل حکایت شیخ صنعان براساس نظریه‌ی فرایند فردیت یونگ» از بزرگ بیگدلی و پورا بریشم. ۲. مقاله‌ی «تحلیل اسطوره‌ی قهرمان در داستان ضحاک و فریدون براساس نظریه‌ی یونگ» از محمدرضا امینی. ۳. مقاله‌ی «فرایند فردیت در شاهنامه با تکیه بر شخصیت رستم» از تسلیمی و میرمیران.

اما نگارندگان بر آنند تا در این مقاله به بررسی تعدادی از قصه‌های عامیانه با محوریت سحر و جادو بپردازند که در آنها قهرمان در پی شناخت دنیای درون خود است. و در این مسیر درهای بسته، چاه‌های تاریک و غارهای دایره‌وار، دیوان کمین‌کرده در دل سیاهی و پریزادان، زمینه‌ی رمزگشایی را فراهم می‌سازند. داستان‌هایی با اتاق‌های دربسته که با کلیدهای جادو باز می‌شوند و قصه‌هایی که چاه‌ها و غارهای گشاینده‌ی گرهی در زندگی قهرمان می‌گردند.

دلاشو در ذیل عنوان «اتاق‌های سری و زناشویی‌های عاشقانه» معانی رمزی کلیدها و اتاق‌های سری را با رویکردی روان‌شناختی این گونه شرح می‌دهد:

در مرتبه‌ی:	شیء:	اتاق‌هایی که با کلید رمز باز می‌شوند تالارهای رازآموزی‌اند و مرید در آنها به مقامات زیر نائل می‌آید:	مرید در آن اتاق‌ها اعمال زیر را فرا می‌گیرد:	گاه کاخ‌های رازآموزی برابر شمرده شده‌اند با:
دنیوی	کلید سیمین	تزکیه و تطهیر و تهذیب نفس	تسلط بر نفس خویش	درگاه معبد
مینوی	کلید زرین	دانایی (معرفت)	چیرگی بر قوای طبیعت	صحن معبد
رازآموزی	کلید الماس	توانایی (اراده)	غلبه بر قوای فوق طبیعی	محراب معبد

(دلاشو، ۱۳۸۶: ۱۲۱).

بدین گونه، راز اتاق‌های سری کاخ‌های قصه‌ها از پرده بیرون می‌افتد. در داستان‌های ایرانی نیز درهای بسته جنبه‌ی رمزی دارند. در هفت پیکر نظامی، «قهرمان داستان، بهرام، روزی در کاخ خورنق به اتاق دربسته‌ای می‌رسد که تا آن زمان کسی به آن راه پیدا نکرده بود. بهرام به درون این اتاق می‌رود و در آن تصویر هفت پیکر را می‌بیند؛ هفت شاهزاده از هفت سرزمین که نقش صورت او را در بر گرفته‌اند و بر او شیفته‌اند. بهرام نیز که راز سرنوشت را دریافته، دل به آنان می‌سپارد و تصمیم می‌گیرد این زیبارویان را چون درّ یتیم

در کنار آورد» (نظامی، ۱۳۷۶).

علاوه بر درهای بسته، چاه یا غار هم در بسیاری از داستان‌ها گنجینه‌ی جواهرات بسیاری است. در همان داستان هفت پیکر، بهرام در آغاز پادشاهی خود در شکارگاهی در پی گورخری سر می‌نهد و تا دهانه‌ی غار گور را تعقیب می‌کند. در دهانه‌ی غار اژدهایی خفته است. بهرام اژدها را می‌کشد و گورخر را نجات می‌دهد و به گنج درون غار دست می‌یابد. در پایان داستان، بار دیگر بهرام با یاران خود راهی صحرا می‌شود و ناگهان گوری را می‌بیند. این بار هم بهرام در پی گورخر می‌رود و بازهم گور او را تا نزدیک یک غار رهنمون می‌شود؛ اما این بار، بهرام برای همیشه در دل غار ناپدید می‌شود.

حورا یاوری در کتاب روان‌کاوی و ادبیات، با رویکردی روان‌شناختی به رمزگشایی داستان این پرداخته و هربار پا نهادن بهرام را به درون غار در سیر زندگی‌اش بسیار مهم برشمرده است. «آنچه در رساخت نیمه‌ی نخست می‌گذرد، از دیدار بهرام با گورخر، تا حمله‌ی خاقان چین به ایران و داستان هفت گنبد، تصویر آینه‌ای رویدادهای نیمه‌ی دوم است که با داستان هفت مظلوم و دومین حمله‌ی خاقان چین آغاز می‌شود و با دومین دیدار بهرام با گورخر به انجام می‌رسد» (یاوری، ۱۳۸۶: ۱۳۱).

سیر رویدادهای زندگی بهرام و همخوانی آن با مراحل تفرّد در روانشناسی یونگ؛

نیمه‌ی اول

۱	تولّد و کودکی بهرام
۲	دیدار بهرام با گورخر، کشتن اژدها و دست‌یابی به گنج
۳	دیدن تصویر هفت شاهزاده خانم در کاخ خورنق
۴	مرگ یزدگرد و ربودن تاج شاهی به دست بهرام از میان دو شیر
۵	خشک‌سالی در ایران و چاره‌جویی و بخشندگی بهرام
۶	لشکرکشی خاقان چین به ایران و جنگ بهرام و شکست دادن خاقان
۷	آغاز سفر بهرام به درون گنبدها و سیر بهرام از سیاهی به سپیدی، از ناخودآگاهی به خودآگاهی

نیمه‌ی دوم

۱	آگاهی بهرام از دومین لشکرکشی خاقان چین به ایران
۲	دیدار بهرام با شبان و پی بردن او به خیانت و نیرنگ
۳	راست‌روشن‌وزیر
۴	داد گستردن بهرام
۵	آتشگاه کردن گنبدها
۶	دومین دیدار بهرام با گورخر
۷	پا نهادن بهرام به درون غار و ورود ارادی او به عالم دیگر

زیرساخت هفت پیکر نیز دارای دو نیمه است که به دو نیمه‌ی زندگی بهرام اشارت می‌کنند؛ ناآگاهی او از خود (نیمه‌ی نخست) و آگاهی او از خود (نیمه‌ی دوم). نیمه‌ی نخست که سیر بهرام را از تنش روانی به سوی خود شدن و تمامیت فردی نشان می‌دهد، از دیدار بهرام با گورخری که او را به غار می‌کشاند، آغاز می‌شود و با آمیزش و یگانگی او با «نور»، در گنبد هفتم - یعنی گنبد تمامیت و کمال - به پایان می‌رسد. زیرساخت نیمه‌ی دوم... حرکت بهرام را از تمامیت فردی به سوی پیوستگی با جهان و سرانجام یگانگی با گیهان باز می‌تاباند» (همان: ۱۳۱-۱۳۳). و اینگونه غارها در داستان بهرام همچون قصه‌های عامیانه مهم برشمرده شده و مرحله‌ی گذار هستند.

در داستانی دیگر، «شاه آرتور که با همراهانش به شکار رفته بود؛ به محض این‌که وارد جنگل شد، گوزن نری را مقابل خود دید. سر در پی گوزن گذاشت و وارد بیشه‌ای شد. در پای چشمه‌ای نشسته بود که جانوری بسیار عجیب به سویش آمد و به سمت چاه رفت و آب نوشید - در حالی که شاه از دیدنش متحیر بود» (کمپیل، ۱۳۹۲: ۶۴). در این داستان هم گوزنی رمز پیک برای روان آماده‌ی تغییر آرتور شاه می‌شود و او نیز در نزدیکی چاه با جانوری عجیب - معادل همان اژدهای خفته بر در غار یا دیو نهفته در دل چاه - مواجه می‌شود.

در هر حال چاه، غار، کشتن دیوها و درهای بسته در داستان‌ها از جنبه‌های گوناگون قابل رمزگشایی هستند و پژوهندگان بیشتر با رویکرد روان‌شناختی به شرح این رموز پرداخته‌اند. در بسیاری از داستان‌های عامیانه نیز این مضامین - که مفهومی نمادین هم دارند - دیده می‌شوند. در ابتدا لازم است در جدولی مطابق با نیاز، الگویی ساختاری از داستان‌های در دست بررسی در این مقاله ارائه دهیم، آنگاه با رویکردی روان‌کاوانه به تحلیل این قصه‌ها بپردازیم:

در این جدول علامت * در ستون ششم نشان کشته شدن اژدها یا دیو به دست قهرمان است.

علامت «sh» بیانگر دیو شرور و علامت «Y» بیانگر دیو یاریگر است.

تعیین تیپ براساس تقسیم بندی آرنه - تامپسون است. (۳۰۰-۷۴۹: قصه‌های سحر و جادو، ۸۵۰-۹۹۹: قصه‌های عاشقانه) (مارزلف، ۱۳۷۱: ۴۸).

ردیف	قصه	تیب	قهرمان	شاهزاده	دیو یا ازدها	وجود درهای بسته	وجود غار یا چاه	دست‌یابی قهرمان به	موقعیت پایانی
۱	ملک جمشید	۳۰۱	شاهزاده	دختر شاه هند	دیو Sh دیو Y *		چاه	گنج	ازدواج
۲	متل سیمرخ	۳۰۱	شاهزاده	دختر	دیو Sh ازدها *		چاه	گنج	ازدواج
۳	پریزادان	۳۰۱	شاهزاده	دختر شاه پریان	دیو Sh ازدها *		چاه	پرسیمرغ	ازدواج
۴	چوان تیغ	۳۰۲	شاهزاده	چهل گیس	ازدها *	*	سر چشمه	ثروت	ازدواج
۵	حسن خاکباز	۳۰۲	شاهزاده	پریزاد	ازدها Sh *		چاه	گنج	ازدواج
۶	درویش جادوگر	۳۰۳	شاهزاده		دیو *		چاه و غار	گنج	ازدواج
۷	تنبلو	۴۶۷	تنبلو	دختر تاجر	دیو Sh دیو Y *		قنات	ثروت	ازدواج
۸	فاطیکو	۴۸۰	فاطیکو	شاهزاده	دیو Y		چاه	عامل جادو	ازدواج
۹	دختر ماه و ستاره	۴۸۰	دختر ماه و ستاره	پسر حاکم	دیو Y		چاه	عامل جادو	ازدواج
۱۰	غلام دیوزاد	۵۱۳	شاهزاده ابراهیم	دختر شاه		*	چاه	ثروت و سلطنت از دست رفته	ازدواج
۱۱	ملک احمد و یوسف شاه پری	۵۵۲	ملک احمد	پریزاد	دیو Y	*		لعل و جواهر	ازدواج
۱۲	کچلک	۹۸۶	کچل	دختر حاکم	دیو Y		چاه	گنج و سلطنت	ازدواج
۱۳	پادشاه هفت کشور و لنتی	۹۸۶	کچل	دختر شاه	دیو Y	*	چاه	ثروت و سلطنت	ازدواج
۱۴	دلارام و شاهزاده	---	شاهزاده	بی‌بی پری	دیو Sh دیو Y *	*	غار	---	ازدواج یا دلارام

تحلیل ساختاری قصه‌ها

۱. قهرمان این قصه‌ها در بیشتر موارد شخصیتی است با مواهب خاص و عزیزشمرده‌ی مردمان و تنها در مواردی محدود خوار؛ از چهارده قصه‌ی بررسی شده، قهرمان نه داستان، شاهزاده است و تنها در سه داستان، قهرمان، تنبلو و کچلک هستند که در آغاز از مواهب بهره‌ای ندارند و در پایان به گنج و سلطنت دست می‌یابند. قهرمان دو قصه‌ی دیگر هم فاطیکو و دختر ماه و ستاره‌اند که تا پیش از ورود به داخل چاه در سختی روزگار می‌گذرانند.

۲. قهرمان در برخی از قصه‌ها با درهای بسته‌ای مواجه است که با گشودن آنها در موقعیت تازه‌ای قرار می‌گیرد یا به مال و ثروت دست می‌یابد. در داستان یوسف، شاه پریان و

ملک احمد، احمد شاه با گشودن درهای چهل اتاق، گنجینه‌های بسیاری از لعل و جواهر، زر و سیم و آذوقه و خوراک و پوشاک می‌بیند و با باز کردن در چهل و یکم - که از گشودن آن منع شده بود - یوسف، شاه پریان را می‌بیند و با گشودن در چهل و دوم، سه دختر پریزاد را که در جلد کبوتری بودند، مشاهده می‌کند. این چنین درهای سرّی و بسته، قهرمان را در موقعیت تازه‌ای قرار می‌دهند. در دو قصه‌ی دیگر: «دلارام و شاهزاده» و «جوان تیغ» هم چون داستان بهرام، پشت درهای بسته تصویر پریزادان پنهان هستند. در داستان دلارام، در همان آغاز روایت، شاهزاده در اتاقی ممنوع را می‌گشاید و تصویر دختر پادشاه چین و ماچین را می‌بیند و عاشق آن می‌شود. جوان تیغ هم در اتاقی را - که از بازکردن آن منع شده بود می‌گشاید. چشمش به تصویر چهل‌گیس می‌افتد و مهر او را در دل جای می‌دهد. ادامه‌ی قصه، روایت جست‌وجوی قهرمان برای یافتن پریزادان و زیبارویان است.

۳. در این قصه‌ها، قهرمان بنابر سیر روایی داستان و در پی رفع نیاز یا کمبودی در برابر چاه یا غاری قرار می‌گیرد؛ به درون آن می‌رود؛ گاهی به عامل جادو دست می‌یابد و در بیشتر موارد در دل این تاریکی‌ها، برق و روشنی جواهرات و یا ماهرویی دیدگان قهرمان را خیره می‌کند و گاه موجب ورود او به دنیای دیگری می‌شود.

۴. در تمامی این داستان‌ها قهرمان به درون چاه یا غار می‌رود و با دیو یا اژدهایی مواجه می‌شود. در بیشتر قصه‌ها دیو را می‌کشد و در درون غار یا چاه تاریک چهره‌ی روشن زیبارویی را می‌بیند. قهرمان برای نجات او از چنگال دیو سعی دارد به هر طریق ممکن به شیشه‌ی عمر دیو دست یابد و نابودش کند.

۵. دیو، در بیشتر قصه‌ها شریری است که در دل تاریکی‌ها می‌میرد. قهرمان دختر را نجات می‌دهد و در برخی موارد نه تنها به دختر بلکه به گنج هم دست می‌یابد؛ اما در برخی از این داستان‌ها قهرمان با کشتن دیو تنها به گنج دست می‌یابد و خبری از پریزاد یا دختر زیبارو نیست. گاهی نیز قهرمان بی آن که دیو را بکشد به گنج دست می‌یابد و در غاری دیگر به دختر زیبارو می‌رسد. در تمامی این داستان‌ها قهرمان که به حلقه‌ی چاه یا غار راه یافته است، به سلامت و با رفع بخشی از کمبودهایش از آن بیرون می‌آید؛ مثلاً در قصه‌ی پادشاه هفت کشور و لنتی، کچلی لنتی خوب می‌شود.

۶. گاهی نیز قهرمان زنی است که با رفتن به داخل چاه به عامل جادو دست می‌یابد و این گونه به یاری دیو به گنج سعادت دست می‌یابد. برخلاف دیگر داستان‌ها، دیو در این قصه

نه تنها شریر نیست و کشته نمی‌شود، بلکه یاریگر است و چهره‌ای مثبت دارد و در حل مشکل به قهرمان کمک می‌کند! در واقع کارکرد قهرمان در منش دیو تأثیرگذار است. در قصه‌های فاطیکو و دختر ماه و ستاره، دیو برای قهرمان، یاریگر و برای ناخواهری، شریر و خبیث است. این تفاوت ناشی از کارکردهای متفاوت قهرمان و شریر در داستان به وجود آمده است. فاطیکو و دختر ماه و ستاره به واسطه‌ی آن‌که مادر دیو را می‌شویند و موهایش را شانه می‌کنند، از مدد وی بهره‌مند می‌شوند و به گنج سعادت و زیبایی دست می‌یابند؛ حال آن‌که ناخواهری به واسطه‌ی خبائتی که در ذات اوست، از یاری دیو بهره‌ای نمی‌برد.

۷. در تمامی این قصه‌ها، دختر زیبا یا پریزاد چهره‌ای مثبت دارد و در بسیاری از موارد یاریگر قهرمان در مبارزه با دیو و یافتن شیشه‌ی عمر اوست. فقط در داستان ملک محمد و طلسم دختر شاپور شاه، دختر طلسم کننده است و در برابر قهرمان قرار می‌گیرد که البته در پایان قهرمان طلسم را باطل نموده، با دختر ازدواج می‌کند.

۸. وضعیت نهایی این داستان‌ها هم چون بسیاری از قصه‌های عامیانه، عروسی و پایانی خوش است و قهرمان در پایان آن بر تخت پادشاهی می‌نشیند. مثلاً در پایان قصه‌ی لنتی، شاه تاج از سر برمی‌دارد و آن را بر سر لنتی می‌گذارد. یا در پایان قصه‌ی دلارام و شاهزاده، مردم آنها را با جاه و جلال تمام به شهر وارد می‌کنند. آنها ازدواج می‌کنند و پادشاه از سلطنت کناره‌گیری می‌کند و تاج شاهی را بر سر پسرش می‌گذارد.

شاهزاده‌ی قهرمان که در برخی از این داستان‌ها مانند: ملک جمشید و دیب سیب دزد، متل سیمرغ و پریزادان - کوچک و حقیرترین فرزند خانواده است. او همچون دیگر قهرمانان این قصه‌ها با ورود به غار یا چاه و مقابله با دیو و چیرگی بر نیروهای شر، جایگاه ویژه‌ای می‌یابد و پس از بازگشت از سفر به مقام پادشاهی می‌رسد.

با توجه آنچه گفته شد، در این قصه‌ها اساس روایت بر حرکت و سفر است. سفر قهرمان در ظاهر برای به دست آوردن چیزی یا در پی رفع کمبود و نیازی است اما در حقیقت مقصود از این سفر بازایی است؛ چراکه در بیشتر موارد او پسر پادشاه است و بی‌نیاز از خواسته. در باقی موارد هم قهرمان همچون شاهزاده، رمزی است از نهاد و تصویر رهایی‌بخشی که در درون ماست و باید آن را بشناسیم - به گونه‌ای که گاه همین درون به آدمی نهیب می‌زند و او را به خود می‌خواند؛ هم چون داستان ملک احمد و یوسف شاه پریان. وقتی قهرمان مقابل درهای بسته‌ای قرار می‌گیرد که در پس آنها دنیای ناشناخته‌ای قرار

دارد، با خود می‌گوید: «چرا در را باز نکنم؟» هم‌چنین در قصه‌ی دلارام و شاهزاده، قهرمان که در پی دلارام بود، پس از جست‌وجوی بسیار در کوه، به دهانه‌ی غاری می‌رسد و مثل این‌که کسی به او بگوید که: «گم شده‌ی تو در همین غار است!»

گاهی در برخی از قصه‌ها راهبری دیگر نماد پیک است؛ در قصه‌ی ملک محمد و طلسم دختر شاپور، آهوپی قهرمان را تا نزدیکی چشمه می‌برد. در قصه‌ی فاطیکو و دختر ماه و ستاره، بادی پنبه‌ی قهرمان را می‌برد و در درون چاهی می‌اندازد. هم‌چنین در قصه‌ی گل به صنوبر چه کرد قهرمان داستان، ملک محمد، وقتی به دهانه‌ی غاری رسید، همراه سبز سوار داخل غار شد. غار همچون داستان بهرام گور به هم برآمد و بسته شد، اما در مقابل ملک محمد روشنایی دیده می‌شد. او رفت و رفت تا به سرزمین دیگری رسید. این آهو و سبز سوار، همان گور داستان بهرام و گوزن داستان آرتور شاه و هم چون ندای پیکی برای قهرمان‌اند تا او را به سوی دنیای درون بخوانند و وی را به سوی سرزمین ناشناخته‌ای برانگیزانند. «گویی غار که هم دایره‌وار است و هم تاریک و رمزآمیز، نمادی است شناخته شده از قلمرو ناخودآگاهی و دنیای ناشناخته‌ی درون» (یاوری، ۱۳۸۶: ۱۳۵). به عبارتی دیگر، «در قلمرو بشری زیر خانه‌ی نسبتاً منظم و مرتبی که آن را خودآگاه می‌نامیم، راهی به سوی غارهای ناشناخته هست و در این غارها نه فقط جواهرات گران‌بها، بلکه جن و دیوهای خطرناکی هم به انتظار نشسته‌اند» (کمپبل، ۱۳۹۲: ۲۰).

«مناطق‌ی چون صحرا، جنگل، دریاها و چاه‌های عمیق و غارهای تاریک به دلیل ناشناخته بودن، تجلی‌گاه محتویات ناخودآگاه هستند» (همان: ۸۶). دختران شاه و پریزادان درون چاه، معرف بخشی از ناخودآگاهی هستند که برای امری بارور و پربار و زاینده و معلوم، به بخش متناظر خودآگاهی، می‌پیوندند. درحقیقت، نقش این زنان که نمادی از آنیما هستند، بیدار کردن قهرمان است تا به سطوح تازه‌ای از آمادگی دست یابد. مثلاً در قصه‌ی یوسف، شاه پریان، و ملک احمد، دختر پریزاد جلد کبوتری را می‌پوشد و به ملک احمد می‌گوید: «ای احمد، من می‌روم به قلّه‌ی قاف. اگر خواستی من واقعاً زن تو باشم، بیا آن‌جا». درواقع زن، قهرمان را به سفری فرامی‌خواند تا پس از پشت سر گذاشتن موانعی به وصال او برسد و پیوند بین خودآگاهی و ناخودآگاهی برقرار سازد. زیستگاه چنین پریزادان و زیبارویانی بیشتر درون آب‌هاست - عنصری که همواره مقدّس بوده است و مظهر باروری و ولادت. گویی قهرمان پس از ورود به این آب‌ها و دست یابی به گنج معرفت هنگام عزیمت، از نو متولّد

می‌شود و زندگی تازه‌ای را از سر می‌گیرد. مثلاً در قصه‌ی غلام دیوزاد، غلام چشم‌های شاهزاده ابراهیم را در آب چشمه شست و در گودی چشم‌ها گذاشت. چشم‌ها از اول هم پرنورتر شدند. گویی شاهزاده ابراهیم دوباره به دنیای روشنایی برگشته بود. آنگاه با غلام از سر چشمه به سوی قصر آمدند. اما قهرمان برای دست یابی به این گنج باید با دیو مبارزه کند؛ دیوهایی که همین آب‌ها قلمرو فرمانروایی آنان است و در خشکی قدرت کمتری دارند. از میان چهارده داستان بررسی شده هم در یازده قصه دیوها در آب به سر می‌برند. یونگ معتقد بود که جریان ارزیابی خود و رشد در سفر به سوی فردیت تمام نمی‌شود تا این که فرد با دیوهایی مبارزه کند که در ناخودآگاهی او می‌چرخند (اسنودن، ۱۳۸۸: ۱۰۵). این مورد در افسانه‌ها و قصه‌ها در موضوع الگوهای باستانی کشتن دیو یا اژدها ظاهر می‌شود و در بیشتر این قصه‌ها آگاهی و رهایی قهرمان در گرو این مبارزه است. نبرد قهرمان با دیو یا اژدها «درگیر شدن با ارزش‌های درونی شده جامعه ... و بریدن از بند ناف کودکی و رهیدن از همه‌ی بندها و زنجیرهایی است که کودکی بر پای آدمی می‌نهد و راه را بر بزرگ شدن و استقلال از دیگران می‌بندد. در روانشناسی یونگ - که گرایش به سوی تمامیت و کمال را یکی از بنیانی‌ترین ویژگی‌های ساختاری روان می‌شناسد- رهیدن از سویه‌های کودکانه‌ی شخصیت، به عنوان پیش شرط تشکل خود و مستقل شدن از دیگران، با اهمیتی تمام مورد توجه است» (یاوری، ۱۳۸۶: ۱۳۵-۱۳۶).

در حقیقت، حلقه‌ی چاه‌ها و غارها مرحله‌ی گذار است؛ گذار از روشنایی بیرون به تاریکی درون و سیر قهرمان به سوی تمامیت فردی. از زمانی که او وارد چاه یا غار تاریک می‌شود تا وقتی که با آمیزش و وصال با دختران مه‌پیکر و حوریان سیمین‌تن به پایان می‌رسد، گویی او از دل تاریکی‌ها با نور آمیخته و یگانه شده است. آمیختگی و وصال چنین در قصه‌ها همواره مایه‌ی سعادت است. دختر شاه و پریروی میان آب‌ها با شاهزاده ازدواج می‌کنند و سال‌های سال با خوشی و خرمی با هم زندگی می‌کنند. «این بدین معنی است که هماهنگی پدید آمده میان خودآگاهی و ناخودآگاهی، در شادی و اعتدال و صلح و صفا ثمرات فراوان به بار می‌آورد» (دلاشو، ۱۳۸۶: ۷۷). اما برخلاف داستان بهرام که وی در آخرین مرحله از پیوستگی جهان به یگانگی با جهان می‌رسد، قهرمانان قصه‌های عامیانه تنها با جهان می‌پیوندند. گویی قهرمان پس از رسیدن به تمامیت فردی و شناخت ناخودآگاهی مأمور است برگردد و سرزمینش را به صورت یک کل واحد نظم دهد و آن را اداره کند تا مردم از برکت

وجودش بهره‌مند گردند. و با توجه به ساختار و فضای داستان‌های عامیانه چنین پایانی برای قصه مناسب‌تر است؛ چرا که این قصه‌ها ریشه در ناخودآگاه و ژرفای فرهنگی جوامع دارند و نمودار قسمت مهمی از میراث فرهنگی هر قوم یا ملتی هستند. بنابراین ارزش‌های سنتی و زمینه‌های فرهنگی و روان‌شناختی و هم‌چنین حوادث اجتماعی در آن انعکاس پیدا می‌کند؛ به گونه‌ای که می‌توان به برداشت‌هایی از زندگی و افکار مردم دست یافت که به نظر می‌رسد در قصه‌های بررسی شده مردم آرزوی فرا رسیدن یک منجی را گنجانده‌اند. کسی که می‌آید، ظلم را از بین می‌برد و با خود شادی، مهربانی، آبادانی، برکت و... می‌آورد. طبیعی است که با آمدن چنین قهرمانی در میان مردم قصه پایان پذیرد؛ چرا که راوی به خواست جمعی خود در قالب قصه دست یافته و می‌خواهد این رؤیایش را در قالب جهانی آرمانی برای همیشه لااقل در پایان قصه حفظ کند. در چنین قصه‌ای قهرمان در جامعه می‌ماند و برخلاف بهرام قصه‌ی هفت‌پیکر به یگانگی با جهان نمی‌رسد. پایان سه قصه از چهارده قصه‌ی بررسی شده، خود بیانگر پیوستگی قهرمان با جهان است:

پایان	قصه
تنبلو، یک زندانی را که از چنگ دیو نجات داده بود، به سر منزلشان رساند ... بعد از عروسی هم بقیه‌ی کسانی را که نجات داده بود و از اهالی این شهر نبودند، به آبادی‌های خودشان برد و آنها را تحویل خویشان‌شان داد ...	تنبلو
ملک احمد وقتی به مرز کشورش رسید، دید همه جا خشکیده، نه علفی هست و نه درختی. پیشتر رفت. به چوپانی رسید. از او شیر خواست، چوپان گفت: «خدا پدرت را بیمارزه! این گوسفندها مگر شیر دارند؟ از وقتی سایه‌ی ملک احمد از این سرزمین کوتاه شده، برکت هم از همه چیز رفته ... ملک احمد گفت: «تو شیر بدوش، خدا کریم است. شاید دوباره روزگار خوب بشود». چوپان شیر دوشید. هر چه می‌دوشید شیر تمام نمی‌شد!	یوسف، شاه پریان، و ملک احمد
حاکم، دختر خود را به کچلک بخشید. عروسی برگزار شد. حکومت را هم به کچلک داد و اسم او را بخشعلی شاه گذاشت.	کچلک

نتیجه

بررسی دوازده قصه‌ی عامیانه‌ی مربوط به سحر و جادو و دو داستان عاشقانه که قهرمانان آنها در مسیر خود با درهای بسته، چاه‌های تاریک، غارها، دیوان و پریزادان مواجه می‌شوند، زمینه‌ی رمزگشایی نمادگرایانه و روان‌شناختی در داستان عامیانه را فراهم می‌سازند. قهرمانان چنین قصه‌هایی، در پی یافتن خود و رسیدن به فرایند فردیت سفری را آغاز می‌کنند. برخی از آنها در طی سفر با درهای بسته مواجه می‌شوند که در واقع برخورد با

لایه‌های فردی ناخودآگاهی است و برخی دیگر با غارها و چاه‌ها که در پس آنها دنیای ناشناخته‌ای است و برای روانی که آماده‌ی سفر است ندایی از درون خود قهرمان یا ندای راهبر و رمز پیک او را به سوی ناخودآگاه روان فرا می‌خواند. این ندا نشانگر «بیداری خویشتن» است تا قهرمان دعوت پیک را اجابت کند و به درون غارها و چاه‌هایی برود که تجلی‌گاه محتویات ناخودآگاهی هستند.

پریزادان بر تخت نشسته‌ی درون آب‌ها، معرف بخشی از ناخودآگاهی هستند که به بخش متناظر خودآگاه می‌پیوندند. در واقع غارها و چاه‌ها، مرحله‌ی عبور و گذر از دنیای بیرون به ناخودآگاه تاریکند. هدف قهرمان از ورود به این دنیا، دستیابی به گنج معرفت و شناخت است. او برای کسب این گنجینه باید با دیو یا اژدها مبارزه کند و آنها را شکست دهد تا در فرجام با پیروزی بر این دیوان - به عنوان مظاهر ناخودآگاهی - و وصال و آمیزش با دختران پیرو، سعادت‌مند گردد. بدین‌گونه قهرمان از دل تاریکی‌ها با نور آمیخته می‌شود و در واقع با این وصال، هماهنگی بین خودآگاهی و ناخودآگاهی پدید می‌آید. آنگاه قهرمان با پیغام تغییر، نظم و اعتدال به سرزمین خود یا دیگری بازمی‌گردد و بر اریکه‌ی قدرت تکیه می‌زند تا در مقام سلطنت، نه تنها برای مردم سرزمین خود بلکه گاه برای مردمان دیگر قلمروها برکت به ارمغان آورد و اعتدال و صلح و شادی را برقرار سازد. بدین ترتیب نه تنها شاهزاده و پریزاد، بلکه همگان در چنین دنیایی با خوبی و خوشی در کنار هم زندگی می‌کنند!

منابع:

- آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). **روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره**. ترجمه محمدرضا لیراوی. تهران: سروش.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۵). **ساختار و تأویل متن**. ج ۲. چ ۳. تهران: مرکز.
- اسنودن، روت. (۱۳۸۸). **خودآموز یونگ**. ترجمه نورالدین رحمانیان. چ ۲. تهران: آشیان.
- الول ساتن، لارنس پل. (۱۳۸۲). **قصه‌های مشدی گلین خانم**. ترجمه آذر امیرحسینی و احمد وکیلان. چ ۳. تهران: مرکز.
- امینی، محمدرضا. (۱۳۸۱). «تحلیل اسطوره‌ی قهرمان در داستان ضحاک و فریدون بر اساس نظریه‌ی یونگ». **مجله‌ی علوم اجتماعی و انسانی شیراز**. دوره هفدهم. شماره‌ی ۲. (پیاپی ۵۳). صص ۷۴-۵۳.

انجوی شیرازی، ابوالقاسم. (۱۳۵۳-۱۳۵۶). **قصه‌های ایرانی**. ۳ ج. تهران: امیرکبیر.

_____ . (۱۳۸۲). **گل به صنوبر چه کرد**. تهران: امیرکبیر.

بزرگ بیگدلی، سعید و احسان پورابریشم. (۱۳۹۰). «نقد و تحلیل حکایت شیخ صنعان بر

اساس نظریه‌ی فرایند فردیت یونگ». **فصلنامه‌ی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی**.

ش ۲۳. صص ۳۸-۹.

بیات، حسین. (۱۳۸۹). «محوریت قهرمانان زن در قصه‌های عامیانه: تحلیل افسانه‌ها به مثابه

رؤیاهای جمعی زنان». **فصلنامه‌ی نقد ادبی**. ش ۱۱ و ۱۲. صص ۸۷-۱۱۵.

پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸). **ریخت شناسی قصه‌های پریان**. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران:

توس.

تسلیمی، علی و سید مجتبی میرمیران. (۱۳۸۹). «فرایند فردیت در شاهنامه با تکیه بر

شخصیت رستم». **مجله‌ی ادب‌پژوهی**. ش ۱۴. صص ۲۹-۳۸.

خدیش، پگاه. (۱۳۸۷). **ریخت شناسی افسانه‌های جادویی**. تهران: علمی و فرهنگی.

درویشیان، علی اشرف. (۱۳۹۱). **فرهنگ افسانه‌های مردم ایران**. تهران: نشر کتاب و

فرهنگ.

دلاشو. م. لوفلر. (۱۳۶۴). **زبان رمزی افسانه‌ها**. ترجمه جلال ستاری. تهران: توس.

_____ . (۱۳۸۶). **زبان رمزی قصه‌های پری وار**. ترجمه جلال ستاری. ۲ ج.

تهران: توس.

ستاری، جلال. (۱۳۶۶). **رمز و مثل در روانکاوی**. تهران: توس.

شکیبی ممتاز، نسرين و مریم حسینی. (۱۳۹۲). «طبقه بندی انواع خویشکاری تولد قهرمان

در اسطوره‌ها، افسانه‌ها، داستان‌های عامیانه و قصه‌های پریان». **دو فصل‌نامه‌ی فرهنگ**

و ادبیات عامه. دوره ۱. ش ۱.

شولتز، دوان پی و آلن سیدنی. (۱۳۷۰). **تاریخ روان‌شناسی نوین**. ترجمه علی‌اکبر سیف و

دیگران. تهران: رشد.

فروید، زیگموند. (۱۳۵۷). **آینده‌ی یک پندار**. ترجمه هاشم رضی. تهران: آسیا.

_____ . (۱۳۸۲). **کاربرد تداوی آزاد در روان‌کاوی کلاسیک**. ترجمه سعید شجاع

شفتی. تهران: ققنوس.

- فون، فرانتس. م. ل. (۱۳۸۳). **فرایند فردیت در افسانه‌های پریان**. ترجمه زهرا قاضی‌زاده. تهران: شرکت سهامی انتشار.
- کمپبل، جوزف. (۱۳۹۲). **قهرمان هزار چهره**. ترجمه شادی خسروپناه. چ ۵. مشهد: گل آفتاب.
- مارزلف، اولریش. (۱۳۷۱). **طبقه بندی قصه‌های ایرانی**. ترجمه کیکاووس جهاننداری. چ ۱. تهران: سروش.
- محبوب، محمدجعفر. (۱۳۸۷). **ادبیات عامیانه‌ی ایران**. به کوشش حسن ذوالفقاری. چ ۴. تهران: چشمه.
- نظامی گنجوی، جمال‌الدین الیاس. (۱۳۷۶). **هفت پیکر**. تصحیح وحید دستگردی. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
- یاوری، حورا. (۱۳۸۶). **دو متن، دو انسان، دو جهان**: از بهرام گور تا راوی بوف کور. تهران: سخن.
- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۵۹). «**آشنایی باناخود آگاه**». در انسان و سمبل‌هایش. ترجمه ابوطالب صارمی. تهران: کتاب پایا.
- _____ . (۱۳۵۲). انسان و سمبل‌هایش. ترجمه ابوطالب صارمی. تهران: امیرکبیر.