Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 13, No.61
April-May 2025
Research Article

Archetypal Criticism of the Folk Poetic Story "Taleb and Zohreh"

Shirzad Tayefi *[1], Haniyeh Hajitabar[2]

Received: 21/09/2024
Accepted: 20/11/2024

* Corresponding Author's E-mail: taefi@atu.ac.ir

Abstract

Archetype criticism is a combined and interdisciplinary approach that shows how the collective unconscious of Jung is present in literary works. Similarly, folk literature is considered one of the most appropriate manifestations of archetypes. In line with this principle, the Taleb and Zohreh system is one of the indigenous stories that emerged from the folk culture of Mazandaran, and among the common people of Mazandaran, some have considered this lyrical system to be the story of Taleb Amoli, a famous poet of the Indian style. Considering the similarities observed between this system and archetypes, this study examines it based on archetype criticism using quantitative and qualitative analysis methods and based on the views of Carl Gustav Jung, and the extent and manner in which the poet uses archetypes such as anima, mask, shadow, travel, and water are measured.

1. Associate Professor of Persian Language and Literature, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran.
http://www.orcid.org 0000-0002-2773-3074
2. Ph.D. of Persian Language and Literature, Lecturer at Farhangian University, Tehran, Iran.
http://www.orcid.org 0009-0001-9892-8696

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY- NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 13, No.61
April-May 2025
Research Article

Keywords: Folk literature; Literary criticism; archetype; Jung; Taleb and Zohreh.

Literature review

The Taleb and Zohreh poetry has not been studied with the approach of archetype criticism so far; however, there are some related studies such as Falah (2012), Majd (2006), and Mehdipour (2013).

Research questions

The following research questions were raised:

Which archetypes are more prominent in the Taleb and Zohreh poetry?

From the perspective of archetype criticism, what analysis can be provided for the archetypes manifested in the Taleb and Zohreh poetry?

Hypotheses

Among the most important archetypes used in the Taleb and Zohreh system, we can mention anima, travel, mask, shadow, and water, which appear more in this story and can be searched and examined from the perspective of archetype criticism in this work. Many of the ideas used in the Taleb and Zohreh system are examples of archetypes that largely correspond to global patterns. It seems that the poet intended to use these elements to better advance the story and explain the story better, and thus have a greater impact on the audience.

Data collection

The data collection for this article was carried out using the analytical-descriptive method and through library studies.

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 13, No.61
April-May 2025
Research Article

Analysis and discussion

Today, with the emergence of new branches of literary criticism, various approaches to reading literary texts have been formed, which makes it possible to analyze various dimensions of the text and expand the scope of understanding the meaning of the text. One of these approaches is archetypal criticism, which is the result of combining and adapting the findings of psychology and anthropology with literary texts. This type of criticism is based on the ideas of Carl Gustav Jung and its founders are Freud and his followers. "Archetypes or archetypes are eternal meanings that are in the minds of humans and are transmitted from one generation to another... Jung introduced the five main archetypes as follows: anima, animus, shadow, self, and mask" (Aali Mohammadi et al., 2022, p. 562). In this regard, literature, especially folk literature, is considered a suitable platform for the emergence of archetypal ideas, because almost all folk tales and stories are largely rooted in the collective unconscious activities of humans. The Masnavi of Taleb and Zohreh is one of these works, written in the language of Tabari. The moral characteristics that are manifested in this work, in the characters of Qader, Zohreh's stepmother, and Taleb's stepmother, can be considered to be largely compatible with the shadow archetype. In fact, the existential darkness and reprehensible and unpleasant traits in these three characters are so great that the function of the shadow archetype, which is to harm others, can be clearly seen with the separation of Taleb and Zohreh, Taleb's displacement, and finally Zohreh's death.

The persona or mask is what we like to be and how we want the outside world to imagine us (Johnson, 2010, p. 13). The mask archetype can also be observed in the behavioral design of the two stepmothers in major parts of the story, when they hide behind a mask of compassion and create division between Taleb and Zohreh,

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 13, No.61
April-May 2025
Research Article

especially the stepmother of Zohreh, who poisons the seeker and hides behind a mask of pity and compassion so that no one suspects her evil intentions. The anima is “one of the archetypes of the image of a woman in the “general unconscious” of men, and this woman is a universal and universal manifestation, and her image is an ancient example and a representation of the very ancient experience and vision of men about women” (Dastagheyb, 2006, p. 121); in this regard, Zohreh can be considered a manifestation of the feminine parts of the seeker’s psyche, especially where she tries to inspire the seeker in difficulties with her beauty and wisdom. Water or “a spring is the source of life and immortality, longevity and eternal youth, or the source of knowledge and knowledge, and the secret of renewal of life and purification of the inner self” (Ismailpour Motlagh, 2008, p. 20). The strong presence of water and river is also notable in the two dimensions of birth and death. When Taleb disappears, Zohreh goes to the water and with the help of a sea fish she realizes that he is in India and with this news, she returns to her normal life until she hears the news of Taleb's death when she comes to the river again and, according to the narrations, drowns herself in it, which draws attention to the mortality aspect of the archetype of water. Also, in the narrative of the story, the archetype of travel is notable: "This motif in literature, and especially poetry, is one of the recurring themes that is based on a meaningful and purposeful rule; because the theme of "travel" in expanding its meaning in these poems indicates a kind of objective and soulful behavior" (Selajqeh, 2010, p. 262). In the story of Taleb and Zohreh, leaving the homeland and traveling to India, the land of meaning, leads to the growth and elevation of the main character of the poem, Taleb, and after this journey, he never returns to his previous position.

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 13, No.61
April-May 2025
Research Article

References

Ali Mohammadi, L., Shaholi Koh-Shouri, S., & Malmali, A. (2022). Examining the aesthetic and archetypal effects of the novel "Blind Owl" by Sadegh Hedayat. *Islamic Art Studies*, *19*, 561-572.

Dastghib, A. (2006). *Foundations and approaches of literary criticism*. Navid Shiraz Publications.

Ismailpour Mutlaq, A. (2008). *Mythology, symbolic expression*. Soroush Publications.

Jones, A. & et al. (1987). *Mystery in psychoanalysis* (translated into Farsi by J. Satari). Tos Publications.

Selajgeh, P. (2010). *New criticism in the field of poetry*. Pearl Publications.

Sipek, Y. (2005). *Iranian folklore literature* (translated into Farsi by M. Anember. Soroush Publications.

دوماهنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ۱۳، شمـارهٔ ۶۱، فروردین و اردیبهشت ۱۴۰۴
مقالهٔ پژوهشی

نقد کهن‌الگویی منظومهٔ عامیانهٔ «طالب و زهره»

شیرزاد طایفی*[۱]، هانیه حاجی‌تبار[۲]

(دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۳۱ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۸/۳۰)

چکیده

ادبیات، به‌ویژه ادبیات عامه، بستری مناسب برای ظهور انگاره‌های کهن‌الگویی به شمار می‌رود، زیرا قریب به‌اتفاق افسانه‌ها و داستان‌های عامه تا حد زیادی در فعالیت‌های ناخودآگاه جمعی انسان ریشه دارد. نقد کهن‌الگویی، رویکردی تلفیقی و میان‌رشته‌ای است که نشان‌دهندهٔ چگونگی حضور ناخودآگاه جمعی یونگی در آثار ادبی است. درواقع، بشر از دیرباز تاکنون به وجود و نقش اسطوره و کهن‌الگو، معتقد بوده که این امر موجب شده کهن‌الگوها در پستوی ضمیر ناخودآگاه جای گیرند؛ از این رو آثار شکل‌گرفته در این حوزه، یکی از مناسب‌ترین تجلی‌گاه‌های کهن‌الگوها محسوب می‌شوند. همسو با این اصل، منظومهٔ *طالب و زهره*، یکی از قصه‌های بومی برخاسته از فرهنگ عامهٔ مازندران است که بن‌مایه‌های آن، دارای عمق تاریخی و اساطیری است. در بین مردم عامهٔ مازندران، برخی این منظومهٔ غنایی را سرگذشت طالب

---

۱. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)
*taefi@atu.ac.ir
https://orcid.org/ 0000-0002-2773-3074
۲. دکتری زبان و ادبیات فارسی، مدرس دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.
https://orcid.org/ 0009-0001-9892-8696

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

آملی، شاعر بلندآوازهٔ سبک هندی، دانسته‌اند. با توجه به اشتراکاتی که میان این منظومه و کهن‌الگوها مشاهده می‌شود، در این پژوهش به بررسی آن براساس نقد کهن‌الگویی به روش تحلیل کمّی و کیفی و براساس آرای کارل گوستاو یونگ پرداخته شده و ضمن آوردن تعاریفی نسبتاً گویا و جامع از کهن‌الگوها و نمادهای کهن‌الگویی، میزان و چگونگی بهره‌گیری شاعر از کهن‌الگوهایی چون آنیما، نقاب، سایه، سفر و آب سنجیده شده است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات عامه، نقد ادبی، کهن‌الگو، یونگ، طالب و زهره.

۱. مقدمه

امروزه با ظهور نحله‌های جدید نقد ادبی، رویکردهای گوناگونی برای خوانش متون ادبی شکل گرفته که این امکان را فراهم می‌کند تا ابعاد گوناگون متن واکاوی شود و دامنهٔ دریافت معنای متن گسترش یابد. یکی از این رویکردها، نقد کهن‌الگویی است که از تلفیق و تطبیق یافته‌های علوم روان‌شناسی، انسان‌شناسی با متون ادبی حاصل شده است. این نوع نقد بر آرای کارل‌گوستاو یونگ استوار است و بنیان‌گذار آن فروید و پیروانش هستند. «کارل گوستاو یونگ ازجمله دانشمندانی است که بر روان‌کاوی مدرن توجه خاصی داشت. او بر ضمیر ناخودآگاه تأکید کرد و حتی بخش عمیق‌تری برای آن درنظر گرفت و آن را ضمیر ناخودآگاه جمعی نامید که حاوی کهن‌الگوها یا آرکی تایپ‌هاست. کهن‌الگوها تمایل‌ها و اندیشه‌های فرافردی بشر یا تصورات تجربیات جمعی است که از نیاکان به ارث می‌بریم و در رؤیاها و همچنین به شکل اسطوره و افسانه نمودار می‌شوند و تجلی می‌یابند» (طالشی و همکاران، ۱۴۰۲، ص. ۹۰). آرکی‌تایپ‌ها الگوهای جهان‌شمولی هستند که دورترین کرانه‌های روان جمعی بشری

محسوب می‌شوند که در طول تاریخ به شکل متناوب تکرار شده‌اند و به همین دلیل، جهانی و موروثی به شمار می‌آیند.

کهن‌الگوها یا آرکی تایپ‌ها، معانی ازلی ـ ابدی هستند که در ذهن انسان‌ها قرار دارند و از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شوند و مفاهیمی مانند عشق، مرگ، ترس، شادی، قهرمانی، فداکاری، راهبری، کینه و دشمنی و... را بیان می‌کنند. یونگ پنج کهن‌الگوی اصلی را به این صورت معرفی کرد: آنیما، آنیموس، سایه، خویشتن و نقاب. یونگ نخستین بار در سال ۱۹۱۹ درونه‌های ناخودآگاه جمعی را «کهن‌الگو» خواند (عالی محمدی و همکاران، ۱۴۰۱، ص. ۵۶۲).

اصل پایهٔ نقد کهن‌الگویی این است که کهن‌الگوها، تصاویر، شخصیت‌ها، طرح‌های روایی و درون‌مایه‌های نوعی و سایر پدیده‌های نوعی ادبیات، در تمامی آثار ادبی حضور دارند و به این ترتیب، شالوده‌ای را برای مطالعهٔ ارتباطات متقابل آثار فراهم می‌آورد ... از نظر منتقد کهن‌الگویی یک شعر جدید، چیزی را متجلی می‌کند که پیش از آن به‌صورت نهفته در نظم کلمات وجود داشته است. اگر این شعر معنایی را انتقال می‌دهد، دلیلش این است که شاعر و مخاطبان وی عنصر جامعه‌هایی هستند که آن نظام پیشاپیش در آن وجود داشته است (مکاریک، ۱۳۹۰، ص. ۴۰۱-۴۰۴).

در نقد کهن‌الگویی، صور ازلی که به‌شکل نماد در رؤیا، داستان‌ها و اشعار تجلی پیدا می‌کنند، واکاوی می‌شوند تا ابعاد معنایی پنهان متن برای مخاطب بهتر تبیین شود. در این میان افسانه‌های عامیانه با فضایی اسرارآمیز و رؤیاگونه‌ای که دارند، می‌توانند جایگاه ویژه‌ای برای تجلی کهن‌الگوها باشند. در بسیاری از داستان‌های عامه، این‌کهن‌الگوها در قالب شخصیت‌های قصه جلوه‌گر می‌شوند و تمامی گفتارها، افکار و رفتارهای این شخصیت‌ها حالتی رمزگونه پیدا می‌کند. «برادران گریم (ویلهلم و

یاکوب) که از نخستین دانشمندانی بودند که قصه‌های آلمانی را گرد آوردند، قصه‌های عامیانه را بازماندهٔ اسطوره‌های کهن می‌دانستند که می‌توان اساطیر خدایان و پهلوانان قدیم را از روی این قصّه‌ها بازسازی کرد» (پراپ، ۱۳۸۶، ص. ۲). باید دانست که فرهنگ و زیرمجموعه‌های آن، ازجمله عناصر مهم هویت ملی محسوب می‌شوند که دربرگیرندهٔ تمامی ارزش‌های فردی و اجتماعی هستند. یکی از جلوه‌ها و عناصر سازندهٔ فرهنگ، فرهنگ عامیانه است. فرهنگ مردم بررسی جهان‌بینی، روان‌شناسی و اندیشهٔ مردم دربارهٔ موازینی مختلف ازجمله ادبیات عامیانه است. ادب شفاهی عامیانه از شاخه‌های مهم دانش عوام به شمار می‌رود که شامل: ترانه‌ها، لالایی‌ها، چیستان‌ها، قصه‌ها، اساطیر، متل‌ها و ضرب‌المثل‌ها می‌شود (ذوالفقاری، ۱۳۸۹، ص. ۹). درواقع «تنها آنان که با ادبیات فولکلور برخوردی دانشورانه داشته‌اند، بر اهمیت آن پی برده‌اند تا جایی که نویسنده‌ای همچون ماکسیم گورکی، با اشاره به اهمیت ادبیات گذشته می‌گوید: بدون شناخت ادبیات فولکلور، شناخت تاریخ ملت‌ها ممکن نیست» (سیپک، ۱۳۸۴، ص. ۱۳)؛ از این رو، در پژوهش پیش رو، مثنوی عامیانهٔ غنایی *طالب و زهره* که برخاسته از فرهنگ بومی مردم مازندران است، براساس نقد کهن‌الگویی مورد واکاوی قرار گرفته است، چراکه نمادهای کهن‌الگویی متعدد در این اثر به چشم می‌خورد که بستری مناسب را برای پژوهش فراهم آورده است و به‌نظر می‌رسد واکاوی لایه‌های گوناگون آن می‌تواند ابعاد تازه‌ای از درک بهتر این منظومه برای مخاطبان ایجاد کند.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

۱. کدام کهن‌الگوها در منظومهٔ *طالب و زهره* نمود برجسته‌تری دارند؟

۲. از منظر نقد کهن‌الگویی، چه تحلیلی برای کهن‌الگوهای نمودیافته در منظومهٔ *طالب و زهره* می‌توان ارائه داد؟

۱-۲. فرضیه‌های پژوهش

۱. از مهم‌ترین کهن‌الگوهای به‌کار رفته در ژرف‌ساخت منظومهٔ *طالب و زهره* می‌توان به آنیما، سفر، نقاب، سایه و آب اشاره کرد که در این داستان ظهور بیشتری دارند و از منظر نقد کهن‌الگویی در این اثر قابل جست‌وجو و بررسی هستند.

۲. بسیاری از نمادها و انگاره‌هایی که در منظومهٔ طالب و زهره به کار رفته است، تصاویر و مصادیق کهن‌الگویی هستند که تا حدود زیادی با الگوهای جهانی منطبق است. گویا شاعر قصد داشته است تا با کاربرد این عناصر به پیشبرد بهتر روند داستانی و تبیین بهتر ماجرا بپردازد و از این رهگذر تأثیر بیشتری بر مخاطب بگذارد. به‌نظر می‌رسد فرهنگ بومی و محل زندگی شاعر نیز در انتخاب برخی از این کهن‌الگوها مؤثر بوده است. برای مثال بازتاب کهن‌الگوی آب با توجه به نزدیکی محل زندگی شاعر به دریا و رودخانهٔ هراز در این منظومه بسیار چشمگیر و قابل توجه است.

۲. پیشینهٔ پژوهش

منظومهٔ *طالب و زهره* تاکنون با رویکرد نقد کهن‌الگویی بررسی نشده است، اما دربارهٔ آن آثاری تألیف شده که در ادامه به آن‌ها اشاره می‌شود:

فلاح، نادعلی (۱۳۹۱). *افسانهٔ عاشقانهٔ طالب و زهره*. تهران: رسانش نوین. در این کتاب روایت‌های گوناگونی که اغلب به‌صورت شفاهی از داستان طالب و زهره نقل شده، به شکل منثور گردآوردی شده است. در بخشی از کتاب، به موسیقی طالبا که با تأثیرپذیری از روایت‌های عامیانهٔ این اثر شکل گرفته، پرداخته شده است. نیز در پایان کتاب، نویسنده روایت‌های گوناگون این داستان را با یکدیگر مقایسه کرده و به بیان تفاوت‌ها و تشابه‌ها آن‌ها پرداخته است.

مجد، مصطفی (۱۳۷۵). *ویژه‌نامهٔ همایش شاعر گران‌مایه طالب آملی*. آمل: دانشگاه پیام نور. این اثر مجموعه مقالاتی به کوشش مصطفی مجد در ارتباط با طالب آملی، شاعر مشهور سبک هندی است که در یکی از مقالات آن تحت عنوان منظومهٔ «فراق‌نامه» طالبا از حبیب‌الله جهانیان به مثنوی طالب و زهره نیز پرداخته شده است. جهانیان در این مقاله، مواردی چون اشعار طالبا، هویت طالبا، تأثیر اندیشه‌های قرآنی، اسطوره‌ای و عرفانی در منظومهٔ طالبا را مورد بررسی قرار داده است.

از دیگر آثاری که در این زمینه تألیف شده است، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

گودرزی، فرامرز (۱۳۸۲). *شاعر هنرمندی که شایستهٔ این فراموشی نیست؛ زندگی‌نامه و کارنامهٔ ادبی طالب آملی (مجموعه مقالات)*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

مهدی‌پور عمرانی، روح‌الله (۱۴۰۲). *منظومهٔ طالب و زهره*. تهران: رسانش نوین.

۳. مبانی نظری

«بنیان‌گذار علم روان‌کاوی زیگموند فروید است. او شخصیت آدمی را منحصر به خودآگاه ندانست، بلکه مدعی شد بخش اعظم آن از ناخودآگاه تشکیل یافته است. او از

طریق تداعی آزاد و تعبیر رؤیاها به این بخش از شخصیت پی برد که حاوی امیال سرخورده و واپس‌زده است. فروید آثار ادبی و هنری را با رؤیای معمولی یکسان می‌پنداشت و آن را حاصل ناخودآگاه می‌دانست» (طالشی و همکاران، ۱۴۰۲: ۹۰). بعد از فروید، یونگ یکی از برجسته‌ترین شاگردان او، توانست مفاهیم مربوط به ناخودآگاه را گسترش دهد و شیوهٔ نو در روان‌کاوی طرح‌ریزی کند که یکی از اساسی‌ترین شاخه‌های آن بر ناخودآگاه جمعی استوار بود.

> اندیشهٔ نمادی جمعی از دیدگاه یونگ، منطبق بار مرحلهٔ مقدماتی یا آغازین فکر آدمی است و متعلق به دوره‌ای است که تمدن هنوز سرگرم تسخیر جهان برون نبود و به درون آدمی توجه داشت و می‌کوشید تا کشفیات روانی درون‌گرایی خویش را به زبان اساطیر بازگوید؛ بنابراین، نمادهای بزرگ عمومی، موروثی و صور قبلی یا نمونه‌های مثالی ادراک‌اند (ستاری، ۱۳۶۶، ص. ۴۹۹).
>
> یونگ می‌گوید که واژهٔ سرنمون (archetype) نخستین‌بار به زبان فیلوجودانوس می‌آید که به Imago Dei (تصویر خدا) در انسان اشاره می‌کند. درواقع یونگ ایدهٔ سرنمون را از قدیس اگوستن وام گرفته، آنجا که از "اندیشه‌های اصلی" سخن می‌گوید؛... اشکال نمونه‌وار رفتار و کردار که هرگاه به سطح آگاهی می‌رسند، در هیئت اندیشه‌ها و تصاویر و انگاره‌ها نمود می‌کنند. قالب‌ها یا مجراهایی که در مسیرشان زندگی روانی پیوسته در جریان بوده است (مورنو، ۱۳۸۶، ص. ۶)؛

اما با این حال باید دانست که «منشأ کهن‌الگوها ناشناخته است. آن‌ها می‌توانند در هر زمان و در هر نقطهٔ جهان ابراز وجود کنند؛ حتی در شرایطی که انتقال مستقیم تبار انسان و یا اختلاط نژادی از طریق مهاجرت نادیده گرفته شود» (یونگ، ۱۳۷۷، ص. ۱۰۶).

ادراک مفهوم واقعی آرکی‌تایپ که در فارسی صورت مثالی، صورت ازلی، صورت نوعی، کهن‌الگو و یا مانند آن ترجمه شده است، چندان آسان نیست و در برخی نوشته‌ها، سطحی‌تر از آنچه مقصود یونگ بوده، به‌کار برده شده است. یونگ معتقد است: کهن‌الگوها، محتویات ناخودآگاه جمعی هستند که بالقوه در روان آدمی موجودند و به‌سبب انگیزه‌های درونی یا بیرونی در ناخودآگاهی پدیدار می‌شوند. کهن‌الگوها، همان مظاهر و تجلیات نمونه‌وار عام روان آدمی است (جونز، ۱۳۶۶، ص. ۳۳۹).

اصطلاح صورت مثالی یا کهن‌الگو از اصطلاحاتی است که یونگ در ژرفای ضمیر ناخودآگاه به کار برده است و مراد از آن صورت‌های مثالی دیرین مانند اژدها و دیو و بهشت موعود است که گونه‌ای از آن‌ها در همهٔ جوامع وجود دارد. نمونه‌ای دیرینه در قصه‌ها و داستان‌ها و افسانه‌ها و همچنین در رؤیاها، هذیان‌ها و هنری‌های تصویری تجلی و ظهور پیدا می‌کند آنچه را یونگ ناخودآگاهی جمعی می‌نامد، از این نمونه‌های دیرینه تشکیل می‌شود (شمیسا، ۱۳۷۰، ص. ۲۲۵).

بر همین اساس، ناخودآگاه در این رویکرد اهمیت ویژه‌ای می‌یابد یونگ معتقد بود «در زیر ناخودآگاهی فردی لایه‌های دیگری قرارگرفته‌اند که به‌سختی دست‌یافتنی‌اند، زیرا دوردست و تاریک‌اند. آن‌ها لایه‌های ناخودآگاهی کهن و باستانی‌اند» (لوفلر، ۱۳۶۶، ص. ۱۰۳). درواقع یونگ، ناخودآگاه را شامل دو بخش ناخودآگاه فردی و جمعی می‌داند. ناخودآگاه فردی تجربیات هر فرد را شامل می‌شود و ناخودآگاه جمعی تجربیات مشابه افرادی را که سابقهٔ زیستی مشترک و مشابه داشته‌اند. ناخودآگاه جمعی جایی است که کهن‌الگوها یا آرکی‌تایپ‌ها در آن نگهداری می‌شوند. آرکی‌تایپ نمونهٔ نخستین الگویی است که از روی آن رونویسی می‌شود؛ فکری مجرد که نمایندهٔ نوعی‌ترین و اساسی‌ترین ویژگی‌های مشترک داستان‌ها و اساطیر و رهیافت‌های هنری

است. کهن‌الگوی نیاکان‌گرا و جهانی، محصول ناخودآگاه جمعی و میراث نیاکان ماست (کادن، ۱۳۸۶، ص. ۳۹). این‌کهن‌الگوها تجربه‌های مشترک جمعی تکرارشونده‌ای هستند که در قالب‌های گوناگون در فرهنگ‌های مختلف نمود پیدا می‌کنند که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به آنیما، آنیموس، پیر فرزانه، سایه، نقاب و... اشاره کرد. این «نمادهای اجباری، آنچه را که چکیده و فرایند ژرف‌ترین و پایاترین آزمون‌ها و یافته‌های فردی است، در درازنای زندگانی آن مردم بازمی‌تاباند و بازمی‌نماید ... به همان‌سان که سنت‌ها و رسم‌ها و راه‌ها که کمابیش بازتاب‌هایی آگاهانه از ناخودآگاه تباری‌اند، از مردمی به مردمی دیگر متفاوت است، نمادهای تباری هر مردمی نیز ویژهٔ آن مردم است» (کزازی، ۱۳۸۴، ص. ۱۲۸).

۳ـ۱. نقاب

گاه شاعر یا نویسنده در ساخت و پرداخت شخصیت‌هایش از نقاب یا پرسونا بهره می‌گیرد. نقاب می‌تواند دو سویهٔ مثبت و منفی داشته باشد. افرادی که نقاب منفی بر چهره دارند، اغلب خائن، ریاکار و دروغ‌گو هستند. «در روان‌شناسی یونگ، کهن‌الگوی پرسونا با معنی و هدف مشابه‌ای به کار می‌رود؛ یعنی وسیله‌ای را در اختیار فرد می‌گذارد تا شخصیت کسی را تجسم بخشد که الزاماً خود او نیست و یا نمای خارجی است که شخص در انظار عمومی به نمایش می‌گذارد» (هال، ۱۳۷۵، ص. ۶۴). پرسونا یا نقاب آن چیزی است که ما دوست داریم باشیم و اینکه چگونه می‌خواهیم جهان بیرون، ما را تصور نماید. همان‌گونه که لباس ما تصویری از ما را به دنیای خارج منعکس می‌کند، پرسونا نیز پوشش روان‌شناختی ماست و واسطهٔ بین خود واقعی ما و دنیای بیرون محسوب می‌شود (جانسون، ۱۳۸۹، ص. ۱۳).

۳ـ۲.سایه

کهن‌الگوی سایه که در ناخودآگاه جمعی بشر ریشه دارد، در انگاره‌های منفی به‌کار می‌رود که اغلب حاصل سرکوب امیالی چون ترس و واپس‌زده شدن است. افرادی که در داستان تحت تأثیر این کهن‌الگو قرار دارند، اغلب ضدّ قهرمان‌اند و دست به اقداماتی پلیدانه می‌زنند که موجب ایجاد گره و تعلیق بیشتری در داستان می‌شود.

> یونگ آن جنبهٔ دیگر انسان را که در ناخودآگاه شخصی یافت می‌شود سایه نامیده است. سایه، موجودی فرومایه در انسان است؛ موجودی که می‌خواهد همهٔ آن کارهایی را انجام دهد که ما به خود اجازهٔ انجام آن‌ها را نمی‌دهیم؛ موجودی که همهٔ آن چیزی است که ما نیستیم. سایه به نقطه‌ضعف‌ها و درماندگی انسان مربوط است، اما از آنجا که در بشریت مشترک است، می‌تواند یک پدیدهٔ جمعی گفته شود (فوردهام، ۱۳۷۴، ص. ۵۲-۵۴).

سایه آن قسمتی از روان ماست که نمی‌توانیم ببینیم یا بشناسیم. درواقع این جوهر غریب تیره (سایه) است که مانند شبح ما را دنبال می‌کند و در دنیای روان، چنان بی‌رحمانه ما را اغوا می‌نماید (جانسون، ۱۳۸۹، ص. ۱۳).

۳ـ۳. سفر

قهرمانان داستان‌ها زندگی را به‌مثابهٔ یک سفر ماجراجویانه می‌سنجند که طی آن رشد می‌کنند و به کمال و پختگی دست می‌یابند شاید به همین دلیل است که

> یکی از رؤیاهای انسان در همهٔ دوران رؤیای «سفر» است که در هیئت طرح‌وارهٔ «سفر» و کهن‌الگوی «جست‌جو» در ادبیات شفاهی و نوشتاری به‌طور مکرر مطرح شده است. این‌کهن‌الگو به شکل نوعی نماد رفتاری در کنش کهن‌الگوی «قهرمان»

و کهن‌الگوی «تحول و رستگاری» جلوه‌گر می‌شود (گورین و همکاران، ۱۳۷۶، ص. ۱۶۶).

«این موتیف در ادبیات و به‌ویژه شعر، یکی از مضامین مکرری است که بر قاعده‌ای معنی‌دار و هدفمند استوار است؛ چرا که مضمون **"سفر"** در گسترش معنای خود در این اشعار، بر نوعی سلوک آفاقی و انفسی دلالت دارد» (سلاجقه، ۱۳۸۹، ص. ۲۶۲).

۳ـ۴. آب

یکی از برجسته‌ترین صور کهن‌الگویی که در این منظومه به چشم می‌خورد، آب است که هم مظهر زایایی و خوشی است و هم میرایی و نحوست. «آب دو جنبهٔ اساطیری دارد: ۱. دریا: مادر همهٔ حیات، راز معنوی و بیکرانه‌گی، مرگ و حیات مجدد، بی‌زمانی و ابدیت، ضمیر ناخودآگاه؛ ۲. رودخانه: نماد مرگ و حیات مجدد، جریان زمان در ابدیت، مراحل انتقالی چرخهٔ حیات و حلول نیمهٔ خدایان. چشمه نماد حیات بی‌مرگی و طول عمر و جوانی جاوید یا سرچشمهٔ علم و معرفت و رمز تجدید حیات و تصفیهٔ باطن است. چشمه، سرچشمهٔ حیات و بی‌مرگی و طول عمر و جوانی جاوید یا سرچشمهٔ علم و معرفت و رمز تجدید حیات و تصفیهٔ باطن است» (اسماعیل‌پور مطلق، ۱۳۸۷، ص. ۲۰). از نظر الیاده، آب سرچشمه و منشأ و زهدان همهٔ امکانات هستی است. مبدأ هر چیز نامتمایز و بالقوه و تجلّی کائنات و مخزن همهٔ جرثومه‌هاست؛ رمز جوهر آغازین و اولی است که همهٔ صور از آن زاده می‌شوند و بدان بازمی‌گردند. هر غوطه‌وری، برابر با انحلال و اضمحلال صورت و استقرار مجدد حالت نامعین مقدم بر وجود است و خروج از آب، تکرار عمل تجلی صورت در آفرینش کیهان (الیاده، ۱۳۸۴، ص. ۱۸۹).

۳ـ۵. آنیما

> یکی از کهن‌الگوها تصویر زن در «ناخودآگاه همگانی» مرد است و این زنی کلی و نمودی همگانی است و تصویر او نمونه‌ای است باستانی و نمایشگر تجربه و بینش بسیار کهن مرد از زن. این تصویر باستانی که در طول قرون آشکار و دوباره آشکار می‌گردد، همزاد مرد است و ویژگی‌های عمدهٔ آن به‌تقریب ثابت است همواره با آب و خاک ارتباط دارد و دارای دو چهره است: روشن و تاریک. از جهتی نمایندهٔ نیتی پاک و کامل (خدابانو) و از سوی دیگر نمایانگر روسپی و فریبکار و ساحره است (دستغیب، ۱۳۸۵، ص. ۱۲۱).

به اعتقاد یونگ «مرد زمانی عاشق می‌شود که در عالم خارج زنی را بیابد که خصوصیات وی با آنچه در ناخودآگاه جمعی دارد، منطبق شود. در این حال، شخص عاشق شده و نیروی عظیم و شگفت که در ناخودآگاه وی وجود دارد او را کورکورانه و بی‌اختیار به جانب معشوق و محبوب می‌کشاند. بدین ترتیب هر معشوقه‌ای و نه هر زن و دختری نمود آنیماست» (صرفی و عشقی، ۱۳۸۷، ص. ۶۵).

۳ـ۶. خلاصهٔ داستان

طالب و زهره نام دو شخصیت اصلی این منظومه است که از کودکی با هم در مکتب‌خانه هم‌درس بودند. آن دو بعد از مدت کوتاهی به یکدیگر علاقه‌مند می‌شوند و رابطهٔ عاشقانه‌ای بین آن‌ها شکل می‌گیرد. اندک‌اندک دامنهٔ این ارتباط به خارج از مکتب کشیده می‌شود و دیدارهای مکرر بین آن دو شکل می‌گیرد و در یکی از این دیدارها طالب، تنها شیئی را که از مادر خود به یادگار داشت، یعنی گردنبندی زرین، به زهره هدیه می‌دهد و هر دو بیش از پیش عاشق و دلباختهٔ یکدیگر می‌شوند. بعد از مدتی آوازهٔ عشق آن‌ها فراگیر می‌شود و زهره از طالب می‌خواهد به خواستگاری او

بیاید. زمانی که طالب ماجرا را با خانوادهٔ خود در میان می‌گذارد، با مخالفت نامادری خود مواجه می‌شود، زیرا نامادری از مدت‌ها قبل خواهرزادهٔ دم بخت خود را برای طالب در نظر داشته است. هم‌زمان با این ماجرا فرد ثروتمندی به نام قادر به خواستگاری زهره می‌آید. او با هدیه و رشوه از طریق نامادری زهره و برادر زهره، تلاش می‌کند او را به عقد خود درآورد. روزی نامادری زهره از راه دوستی و محبت با زهره وارد می‌شود و ماهی‌ای را که طالب به‌عنوان تحفه به زهره داده بود، از وی می‌گیرد و آن را مسموم می‌کند. زمانی که طالب آن را می‌خورد، مدهوش می‌شود و از شهر آمل به کاشان و سپس به سرزمین هندوستان می‌رود. وقتی خبر هجرت طالب به زهره می‌رسد، سعی می‌کند خودش را با گردنبندی که طالب به او داده بود، خفه کند، اما موفق نمی‌شود و بعد از آن ازدواج می‌کند. طالب نیز دیگر به آمل بازنمی‌گردد و سرانجام بعد از سال‌ها زمانی که خبر مرگ طالب به زهره می‌رسد، از شدت داغ فراق او شیدا می‌شود و به سمت رودخانه‌ای می‌رود و دیگر کسی نشانی از او نمی‌یابد.

۴. بحث

۴-۱. نقاب

برجسته‌ترین نمود پرسونا در داستان در شخصیت‌های نامادری مشاهده می‌شود. نامادری زهره که نقش اصلی را در جدایی این دو تن ایفا می‌کند، سعی دارد خود را پشت نقاب دلسوزی و مهربانی پنهان کند. او با رندی در ابتدا تلاش می‌کند خود را به‌عنوان نامادری دلسوز نشان دهد که کسی قدردان زحمت‌های او نیست و با طرح بی‌کسی و درماندگی در پی آن است تا حس ترحم زهره را برانگیزد و زمانی که موفق می‌شود و اعتماد او را جلب می‌کند، ماهی‌ای را که طالب به زهره هدیه داده بود، از وی

می‌گیرد تا غذایی لذیذ برای این دو تدارک ببیند، اما در حین طبخ غذا، آن را آغشته به دارویی خاص می‌کند که عقل را از بین می‌برد و انسان را مجنون می‌کند. طالب پس از خوردن آن غذا، مدهوش و شیدا می‌شود و این‌گونه گمان می‌برد که کار زهره بوده است و آمل را ترک می‌کند و آوارهٔ کوه و بیابان می‌شود. طالب پس از مدتی به سمت کاشان می‌رود و از آن جا راه هندوستان را در پیش می‌گیرد و تا زمان مرگ در این کشور می‌ماند.

نَوسِّه یار مِثال نَرسی بِه هر چی به ها کِنی وِ نِکَنّه بِه
beh navessə yār meθāle naresī har čī beh hākenī ve nakennə beh
خوردِه مار بَنُوتِه مِه جانِ زِهرِه ته شیر خواره بی ئی دَکتی مِه کَشِه
xūrdə mār baʔ ūtə mə jane zehrə te šīrxārə bī ʔ ī daketī mə kaŝə
تِرِه گَت هاکِنّه با ناز و مونّه گِتِنِه نَکِن تِه وَچه نَوونِه
terə gat hākennə bā naz o mūnnə getenə naken tə vačə navūnə
تِه وَچِه کانیِه چه مار مار کِنّی مَردِمِ کیجارِه چِه تیمار کِنّی
tə vačə kānīyə čə mār mār kennī mardeme kījārə čə tīmār kennī
گِتِمِه وِه مِنِه جان رَئی یّه مِه سرگِذَشت این بِه شمارِه چی یّه
getemə və menə jane raʔī yyə mə sagezašt īn bə šemārə čī yyə
تِه خوردِه مار نیمِه مِن کاتِه مار مِه مِن دِتَر کانارمِه اَتّا تِرِه دارمِه
tə xūrdə mār nīmə men kātə mārmə men detar kānārmə ʔ attā tə rə darmə
مِرِه تِه دوس نارنی گِرنی بِهونِه خوردِه مار هَر چی باوّه مار نَوونِه
merə tə dūs nūrnī gernī behūnə zūrdə mār har čī bāvvə mār naūnə

(گودرزی، ۱۳۷۶، ص. ۱۸۲)

یار ناخواه مثال به کال است بدون عطر و بوی است و وبال است

نامادری گفت زهره دختر من تو شیرخواره فتادی در بر من

بزرگت کرده‌ام با ناز و نعمت گفتند نکن نخواهد شد فرزندت
بچهٔ تو که نیست مادر مادر چیست؟ پرستاریش مکن مال دیگریست
من می‌گفتم زهره جان شیرین است به شما چه مربوط سرنوشت این است
نامادریت نیستم مادری زارم من دختر که ندارم، تو را دارم
مرا دوست نداری بهانه داری مادر هرگز نگردد نامادری

(همان، ص. ۱۸۳)

تِه ماهی سِرخ هاکِن مِن پِلا پِجمِه پلارِه نِقرِه بِشقاب دِلِه کَشمِه
t∂ māhī sex hāken men pelā pejm∂ pelar∂ neqr∂ bešqāb del∂ kašem∂
بَوِر بائو طالِب جان نوشِ جان هاکِن فردا شو وِرِه اَمِه میهمان هاکِن
hāken baver baū tāleb jan nūše jūn ferdā šū ver∂ am∂ mīhmān hāken
تِسّه ماری کِمّه وینّی چی خارمِه تا مردم ناوّی تِه خوردِه مارمِه
tess∂ mārī kemm∂ vīnnī čī xārm∂ tā mardeme nāvvī t∂ xūrd∂ mūrm∂
اَگِر طالِب بیه پِره پابوسی پِر رِه وادار کِمّه بَیرِه عاروسی
ager tāleb bīy∂ per∂ pābūsī per r∂ vādār kemm∂ bayr∂ arūsī
خوردِه مار رِه بَئونه مِن تِه بِلارِه زهره، خاتون نِیه تِه خَنّی یارِه
xūrd∂ mār baūn∂ men t∂ belār∂ zehr∂ xātūn ney∂ t∂ xannī yār∂
من و مِه طالِبّه ها دِه سَرانجوم قادِر سَگ دنّونِه بَئوُ بَوّه گوم

(همان، ص. ۱۸۴)

تو ماهی سرخ کن پلو می‌پزم پلو را در ظرف نقره می‌کشم
ببر بگو طالبا نوش جان کن برای فردا شبش میهمان کن
تا دیگر نگویی نامادریم ببینی بفهمی چه مادریم
پدر را گر طالب آید پابوسی وادار می‌کنم تا گیرد عروسی
گفتم نامادری ای من فدایت تا آخر عمر هستم خاک پایت
من و طالب جان را بده سرانجام تا قادر سگ‌دندان رود به ناکام

(همان، ص. ۱۸۵)

به حِکمِ مِه پِرو قادِر سَگ دنّون بی‌حیا خوردِه مار لاقِلی دَرون

bī hayā xūrdə̄ mār laqelī darūn bə̄ hekme qāder sag dannūn

پلاره دَکِردِه بیهوشِه داری طالِب جان بَخِردو بَیِّه فَراری

taleb jān baxerdo bayyə̄ farārī pelarə̄ dakerdə̄ bīhūšī dārī

(همان، ص. ۱۸۸)

به حکم پدر و قادر سگ‌سا نامادری دون در ظرف غذا داروی بیهوشی اندر غذا ریخت طالب شیدا شد و از آمل گریخت

(همان، ص. ۱۸۹)

نامادری طالب نیز با حیله و نیرنگ، خود واقعی‌اش را در زیر نقاب خیرخواهی پنهان می‌کند و زمانی که طالب موضوع خواستگاری از زهره را با پدرش در میان می‌گذارد، او که خواهرزادهٔ خود را برای طالب در نظر دارد، با نقاب مهربانی خود را وارد داستان و چنین مطرح می‌کند که با خواستگاری طالب از زهره هیچ‌گونه مشکلی ندارد، اما نمی‌شود دست خالی به خواستگاری این دختر رفت، پس بهتر است پدر طالب به مزرعه برود تا بر کشاورزی نظارت کند و او نیز به گاوسرا برود تا بتواند درآمدی داشته باشد و با این درآمد به خواستگاری و پابوسی عروس بروند. طالب سخن نامادری را می‌پذیرد، اما پس از مدتی که به گاوسرا می‌رود، به او خبر می‌رسد که زهره با فردی به نام قادر ازدواج کرده است و به‌سرعت به آمل بازمی‌گردد، اما کار از کار گذشته است.

خوردِه مار بئوتِه اِتی نَووِنه خواسگاری بوردَن بی هیچی نَووِنه

xūrdə̄ mār baūtə̄ etī navvnə̄ xāsgarī burdan bī hīčī navvnə̄

غَریبه کیجائِه اِتی کانِئِنه عار و سی خَرج دارِنه اِتی نَشِئِنه

arībə̄ kījā etī kaneʔ enə̄Y ʔ ārūsī xarj dārenə̄ etī naš eʔ enə̄

پِر بورِه بینجِ سَر تِه بور گو سِرِه حاصِلِّ بَورین نومزِئِه سِرِه
per burə binje sar tə būr gū serə hāselle baverīn nūmzeʔ ə serə

با خِشی و خواری بَیرین عاروسی مِنِی اِمِه نومزِه جانِ پابوسی
bā xešī o xarī bayrīn ʔ ārūsī menī emə nūmzə jane pābūsī

خورده مار بَمیرِ ئو خوردِه مار شی مِرِه بَرِ سینِه جَنگَل گالشی
xūrdə mār bamīr o xordə mār šī merə bare sīnə jangal gālešī

(گودرزی، ۱۳۷۶، ص. ۸۴)

نامادری گفتا بی‌وجه و بی‌پول خواستگاری رفتن هست کاری نامقبول
دختر غریبه است، اینسان نباید عروسی خرج دارد، اینسان نشاید
تو برو گاوسرا، پدر شالیزار بهره را بردارید از بهر دلدار
با خوبی و خوشی کنید عروسی من هم خواهم آمد بهر پابوسی
نامادریّ و شوی او بمیرند که بهرم شغل گاوبانی گزیدند

(همان، ص. ۸۵)

۴-۲. سایه

یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های منفی سایه، منفعت‌طلبی و انانیّت است. اگر سایه بر شخصیت فرد مسلط شود، اغلب عواقب ناگواری را در پی خواهد داشت. جلوه‌هایی از این‌کهن‌الگو را می‌توان در نامادری طالب مشاهده کرد. او که از ابتدا خواهرزادهٔ ثروتمند خود را برای طالب در نظر دارد، زمانی که طالب موضوع علاقهٔ خود به زهره را با خانواده در میان می‌گذارد، او با زیرکی و رندی چنین عنوان می‌کند که چون آیندهٔ طالب و آرامش و آسایش او برایش بسیار اهمیت دارد، بهتر است با دختری ازدواج کند که از نظر مالی از خانواده‌ای ثروتمند باشد و زهره را فراموش کند. او خطاب به پدر طالب می‌گوید بهترین گزینه برای خوشبختی طالب، خواهرزاده‌اش است، زیرا او

تک‌فرزند و از خانواده‌ای متمول و میراث‌دار پدر است و به همین دلیل در تمامی طول داستان، در تلاش است میان این عاشق و معشوق جدایی بیفکند.

بَئونِّه جانِ پر رِسوا بَئیمِه اَسیرِه مردِمِ کیجا بَئیمِه
baūnne jāne per resvā baʔ īm∂ asīr∂ mardeme kījā baʔ īm∂

بورینو بَئووین وِ نِه بَبارِه عاروسی هاکِنه هادِه اَمارِه
būrīnū baʔ ūvīn ve n∂ babār∂ ʔ ārūsī hāken∂ hād∂ amār∂

پِر وَنگ هِدا بئوتِه مِه خوردِه مار رِه پِرِس بور خواسگاری مِن تِه بِلارِه
per vang head baʔ ūt∂ xūrd∂ mār r∂ peres būr xāsgārī men t∂ belār∂

خوردِه مار بئوتِه مِه جان آقا همیشه خِش خَوِر مِه جان تِه فِدا
xūrd∂ mār baʔ ūt∂ me jāne āqā hamīš∂ xeš xaver m∂ jān t∂ fedā

طالِب وِسِّه گِلِ تازِه بَچیمِه شِه جانِ خِرزارِه نومزِه بَئینِّه
tāleb vess∂ gele taz∂ bačīm∂ š∂ jāne xerzār∂ nūmz∂ baʔ īnn∂

مِه جانِ خِرزا مِه طالِب جانِ شِه وِه مارِه اَتّائِه مِه جانانِ شِه
m∂ jāne xerzā m∂ tāleb jāne š∂ ve mār∂ attāʔ ∂ m∂ jānāne š∂

(گودرزی، ۱۳۷۶، ص. ۸۰)

گفتم که پدرجان رسوا شدم من اسیر دختری زیبا شدم من
بروید و بگویید پدرش را عروس کند بهر من دخترش را
پدر بانگی بر زد به نامادری برو برای طالب خواستگاری
نامادری شادان گفت جانِ جانم همیشه خوش خبر روحِ روانم
بهر طالب گل تازه‌ای چیدم خواهرزادم را بهرش برگزیدم
آن دخت ناز مال طالب جان ماست آن یکدانهٔ مام از جانان ماست

(همان، ص. ۸۱)

نامادری زهره نماد جاه‌طلبی و نیرنگ است؛ به‌گونه‌ای که کهن‌الگوی سایه کاملاً بر وی چیره شده است. با غلبهٔ سایه، فرد در پی آزار رساندن به دیگران برمی‌آید. تاریکی سایهٔ وجود این شخصیت تا حدی است که درنهایت طالب را آواره و زهره را به همسری قادر درمی‌آورد و موجب مرگ وی می‌شود. موضوع خواستگاری قادر بارها از سوی نامادری زهره مطرح می‌شود؛ زیرا قادر به او پیشنهاد پول و ثروت کلانی را در ازای ازدواج با زهره داده بود؛ به همین دلیل او به هر قیمتی می‌خواهد این وصلت انجام شود؛ تا جایی که زهره او را بی‌حیا می‌خواند و عامل اصلی تحریک پدرش برای ازدواج با قادری که هم‌سن پدرش است.

خوردِه مار وَنگ هِدا مِه زهرِه باجی مِه زِهرِه باجیو گِرِ گِرِه جی جی
xūrde mār vakg head mə zehrə bājī yo gere gerə gīgī me zehrə bājī

دِبارِه ونگ هِدا زِهرِه زرنِگار بَئوتِه زودتَر بِرو کنارِ تالار
debārə vang hedā zehrə zarnegār baɾ ūtə zūdtar berū kenāre tālār

قادِر بَرِسِیه تِوسِّه خواسگار شِه پیش بَئوتِمِه دَرد و زَهرِمار
qāder baresīyə tevessə xāsgar šə pīš baɾ ūtmə dard o zahremār

بَئوتِمِه خوردِه مار جانِ خوردِه مار این‌که تِه کِنّی وِه نیِّه خوارِه کار
baɾ ūtmə xūrde mār jāne xūrde mār īn kə tə kennī və nīyyə xārə kār

اَتّه دَس نَئینِه دِتا خَرِبزه اَتّه کیجا نَینِه دِ سَرِه نومزِه
attə das naɾ īnə detā xarbezə attə kijā naynə de sarə nūmzə

(همان، ص. ۱۳۹)

نامادری صدا زد آی زهره جان زهره باجی من آی نارپستان

دوباره صدا زد زهره زرنگار گفت تو زودتر بیا کنار تالار
قادر فرستاده بهر تو خواسگار زیر لبی گفتم درد و زهرمار
گفتم نامادری ای جانِ ماما کار خوبی نیست که می‌کنی شما
یک دست دو تا خربزه نمی‌گیرد یک دختر، دو جا نامزد کِی می‌گیرد
(همان، ص. ۱۳۰)

خورده مار بئوتِه مِه زِهرِه خاتون اینِّه مِرِه نَئو، مِه دِل بوِنه خون
īnn∂ mer∂ naʔ ū m□ del b□n□ x□n xūrde mār baʔ ūt∂ me zehr∂ xātūn

دِباره بموئه تِوسِّه خواسگار به حَقِّ علی‌یو حَقِّ کِردِگار
be haqqe ʔ alī yo haqqe kerdegār debār∂ bemūʔ ∂ tevess∂ xāsgār

مَجلِس هاکِردِنِه تِنِه عَزیزون تِه پِر، اَرِه هِدا به حَقِّ سِبحون
t∂ per ar∂ hedā be haqqe sebhūn majles hākerden∂ ten∂ ʔ āzīzūn

سِه روز دِگَر هسِّه تِنه عاروسی طالِب وِسِّه مُونّه آه و اَفسوسی
tālebe vess∂ mūnn∂ āh o afsūsī s∂ rūz degar hass∂ jen∂ ʔ ārūsī

جِواب هِدامِه بی‌حیا خورده مار دومِّه مِه پر رِه تِه هاکِردی وادار
dūmm∂ m∂ per r∂ t∂ hākerdī vadār jevāb hedām∂ bī hayī xūrd∂ mār

قادِر اِزار چِله مِن شَهرِ کَچِه وِ پیرمَردیو مِن کیجا وَچِه
ve pīrmard yo men kijā vač∂ qāder ezāre čel∂ men šahre kač∂
(همان، صص. ۱۵۲-۱۵۴)

نامادری به من گفت زهره خاتون این را به من نگو دل می‌شود خون
دوباره آمده بهر تو خواسگار به حقّ علی (ع) و حقّ کردگار
مجلسی برپا شده از عزیزان پاسخ مثبتی داده پدرجان

سه روز دیگر هست جشن عروسی بهر طالب چه مانَد جز افسوسی
گفتمش نامادری، ای بی‌حیا کار ما را تو کشاندی به اینجا
قادر شاخه وحشی من چوب شمشاد او مردی پیر و من دخترکی شاد
(همان، صص. ۱۵۳–۱۵۵)

قادر حیله‌گر، قلدر، شهوت‌پرست و زورگو است و لقب سگ‌دندان دارد. او خواستگار ثروتمند زهره است که با وجود اختلاف سنی زیاد، با وعدهٔ رشوه و پول سعی در جلب رضایت وی دارد و در این راه از انجام هیچ کاری ابایی ندارد؛ تا جایی که وقتی با طالب ملاقات می‌کند، ناجوانمردانه و با یاری برادر زهره راه را بر وی می‌بندد و با تبرزین سعی می‌کند او را از میان بردارد، اما موفق نمی‌شود و تنها جراحات سنگینی بر وی وارد می‌سازند. این جراحات آن‌قدر سنگین است که اطرافیان او گمان می‌کنند خوک یا گراز به طالب حمله کرده است که هر دوی این حیوانات مظهر خوی‌های پلید انسانی هستند؛ اما زمانی که حکیم بر بالین او حاضر می‌شود، اذعان می‌دارد که این کار حیوان نیست، بلکه اثرات ضربهٔ تبرزین است.

بَدیمِه پیش بِمو زهره یِه بِرار تِوَرزین نِقرِه دَسّه نَقاشی کار
badīm∂ pīš bemū zehr∂ y∂ berār tevarzīn neqr∂ dass∂ naqqāšī kār
أتّه بَزوئِه وِه مِه خَرِ دِمّال کَتونی جِمِه بَیّه خونِ لِشکار
att∂ bazūʔ e m∂ xare demmāl katūnī jem∂ bayy∂ xūne leškār
نا مار دارمِه کا بَوینِه مِنِه زار نا بِرار دَرِه کابَوَّه مِه قِرار
nā mār dārm∂ kā bavīn∂ men∂ zār nā berār dare kābavv∂ m∂ qerār
(همان، ص. ۱۰۲)

بشد برادر زهره پدیدار تبرزین نقره دسته نقاشی کار
یکی بر کتف من زد سخت سنگین پیراهنم ز خون گردید رنگین

نه مادر دارم بیند زاری من نه برادر که کند یاری من
(همان، ص. ۱۰۳)

۴-۳. سفر

قهرمانان داستان معمولاً در سیر تکاملی خود به سفر می‌روند تا از جهانی که با آن مأنوس بوده‌اند، فاصله بگیرند. در منظومهٔ طالب و زهره نیز، این‌کهن‌الگو به چشم می‌خورد و چیزی که چشمگیرتر از خود سفر است، مقصد سفر یعنی هندوستان است که از آن به‌عنوان سرزمین معنا یاد می‌شود. سرزمین هند و هندوان، همواره در ادبیات ما از جایگاه والایی برخوردار بوده‌اند. در این منظومه نیز زمانی که طالب از حادثهٔ سوء قصد برادر زهره جان سالم به در می‌برد، زهره به او پیشنهاد می‌دهد تا به مشهد بروند و با هم ازدواج کنند و از آن‌جا به هندوستان بروند. در پایان داستان نیز، طالب بعد از مسموم شدن به هندوستان می‌رود و در آنجا به دربار راه می‌یابد و جایگاه والایی می‌یابد. گویی سفر به این سرزمین، طالب را از پوچی و بیهودگی و زیبایی‌های ظاهری نجات می‌دهد و زندگی او را تعالی می‌بخشد.

مِره بَئوتِه جان مِه زِهرِه خاتون بَپّر مِه کَش هنیش تِه چِشِه قربون
mer∂ baɔ ūt∂ jān m∂ zehr∂ bapper m∂ kaš henīš j∂ češ∂ qerbūn xātūn

بوریم زیارَت شاهِ خِراسون زن و شی بَئوویم بِه حِکمِ یَزدون
būrīm zeyārate šāhe xerāsūn zan o šī baɔ ūvīm b∂ hekme yazdūn

اَزونجِه بوریم تا مِلِک هِندِسّون اَمیر و گوهَر و لَیلیّو مَجنون
az□nj□ b□r□m t□ melke hendess□n am□r o gohar o layll□ o majn□n

(گودرزی، ۱۳۷۶، ص. ۱۴۸)

به من گفت زهره جان ای جان جانان بیا اندر برم دلدار نازان
رویم زیارت شاه خراسان زن و شوهر شویم به حکم یزدان
از آنجا برویم تا هندوکشور لیلی و مجنون و امیر و گوهر
(همان، ص. ۱۴۷)

آمِلِّ سَر اِلمِه شومِه لارِجون اَز اونجِه شومِه تا تهرون و کاشون
āmelle sar elmə šūmə lārjūn az ūnjə šūmə tā tehrūn o kāšūn

بلکِه قسمت باوَّه مِلکِ اِصفاهون مِه خاطِر دَر بوره این رنجو هِجرون
balke qesmat bāvvə melke esfāhūn mə xāter dar būrə īn ranj o hejrūn

مِه دور جَم بونِنِه عِراقی کیجا هر کس مَقبول تَرِه بونِ مِه زِنا
mə dūr jam būnenə ʔ erāqī kījā harkas maqbūl tarə būne mə zenā

(همان، ص. ۱۹۶)

از آمل می‌روم سوی لاریجان از آن جا می‌روم تهران و کاشان
بلکه قسمت شود ملک صفاهان فرامش سازم این رنج هجران
دختران عراق آیند بر من هر آن زیباتر، گردد همسر من
(همان، ص. ۱۹۷)

طالِبِّ بَدِمه میونِ هِندی اِسپِه جِمِه به تَن اِسپِه دَوِندی
tālebbe badīmə mīyūne hendī espə jemə bə tan espə davendī

سِرخان اَسب سِوار و دِم بأر و جِنّی هِندی مِردِمونِّ گلّه چارِنّی
Serx□n asb sev□r o dem b□r o jenn□ hendī merdemūnne gallə čārennī

هِندی خانِمون قَلیون او کِردی هِندی کیجاکونِ کَشِه خو کِردی
Hendī xānemūn qayūn ū kerdī hendi kijākūne kačə xū kerdī

هِندی زَناکونِ گهرِه لا کِنّی هِندی بینج کَرونِ شالی جا کِنّی

Hendī zanākūne gahr∂ la kennī Hendī bīnj karūne šālī jā kennī

(همان، ص. ۲۱۶–۲۱۸)

میان هندوان او می‌خرامید با لباسی سپید پاپوشی سپید

سوار اسب دم بافتهٔ سپیدی گله هندوان را چرانیدی

قلیان خانمان را آب می‌کرد بر دختان هندی خواب می‌کرد

مهد کودکان را آماده می‌ساخت شالی هندوان ار توده می‌ساخت

(همان، صص. ۲۱۷–۲۱۹)

۴-۴. آب

زمانی که طالب خواب است، در عالم رؤیا زهره را می‌بیند که دارد در آب غرق می‌شود و وقتی از خواب برمی‌خیزد، می‌بیند سگش جَمِلّو به‌شدت پارس می‌کند. او از سبزعلی می‌پرسد، چه شده که این حیوان بی‌تاب شده است؟ که ناگهان قلی چارپاردار وارد می‌شود و به او خبر می‌دهد که قادر به خواستگاری زهره رفته و قرار است در شب پنج‌شنبه با او ازدواج کند. درواقع تعبیر غرق شدن زهره در آب، ازدواج او با قادر سگ‌دندان بوده که درنهایت به شیدایی زهره و طالب منجر می‌شود.

طالِب بَکِردِه تب از شِدّت کار مِه لارِه بَکِشین تِلارِ کِنار

tāleb bakerd∂ tab az šeddate kār m∂ lār∂ bakešīn telāre kenār

اَتی کِه باخِتمِه مِن خو بَدیمه زِهرِه رِه مِن میونِ او بَدیمه

atī k∂ bāxetm∂ men xū badīm∂ zehr∂ re men mīyūne ū badīm∂

وِرِه اویِ دِله فِرو بَدیمِه ویشار بَیمو خِشحال کِه خو بَدیمِه

ver∂ ūye del∂ ferū badīm∂ višār baymo xešhāl k∂ xū badim∂

خو دِله بَدیمِه زِهرِه زَرنِگار خوردِه مارِه هَمرا دَرشونِه بازار

xū del∂ badīm∂ zehr∂ zarnegār xūrd∂ mār∂ hamrā daršūn∂ bāzār

عاروسّیِ وِسّه هائیرین رَخت و بار اِسپه جِمِه ئو تِرمِه ئو زَری کار
esp∂ jem∂ ʔ o term∂ ʔ o zarī kārī ʔ ārūsīye vess∂ hāʔ yrīn raxt o bār
(گودرزی، ۱۳۷۶، ص. ۹۰)

طالب تب کرده از شدت کار بستر بگسترین کنار تلار
کمی که خوابیدم من خواب دیدم زهره را در میان آب دیدم
او را فرورفته در آب دیدم بیدار شدم خوشحال که خواب دیدم
در خوابم می‌دیدم زهره زرنگار همراه نامادری می‌رفت بازار
بهر عروسیش گیرند رخت و بار پیراهن سپید، ترمه و زرکار
(همان، ص. ۹۱)

در جای دیگری که این‌کهن‌الگو خودنمایی می‌کند، زمانی است که طالب برای همیشه آمل را ترک می‌کند و زهره با عناصر طبیعت ازجمله درختان، سنگ‌ها، دره‌ها، گیاهان، کوه‌ها و... گفت‌وگو می‌کند و سراغ طالب را می‌گیرد، اما همه اظهار بی‌اطلاعی می‌کنند؛ تا اینکه درنهایت کبوتر طوق‌داری به او می‌گوید که ماهی‌ای در دریا او را دیده است و او به سمت دریا و ماهی می‌رود و ماهی به او خبر می‌دهد که او به هندوستان رفته است.

بِزوون دَرِبمو کوتَر چَمِلّی طالِبٌ بَخِردِه دِرِویِ ماهی
be zavūn darbemū kūtar čamellī tālebbe faxerd∂ derūye māhī
بَزومِه سالیکو بَئیتّه ماهی یا شاهِ ماهیو طالِبٌ نَدی
bazūm∂ sālīko baʔ ītt∂ māhī yā šāhe māhīyo tālebbe nadī
هَم حِکمِ اِلهی هَم خواسٌ علی (ع) بِزوون دَر بِمو ماهی تِلاجی
ham hekme elahī ham xāsse ʔ alī be zavūn dar bemū māhī telājī
مِرِه بَئوتِه کِه مِه زهره باجی طالبِّ بَدیمِه میونِ هِندی
mer∂ ba?ūt∂ k∂ m∂ zehr∂ bājī talebe badīm∂ mīyūne hendī

(همان، صص. ۲۱۴-۲۱۶)

به زبان درآمد کبوتر طوقی طالب را دیدم در دهان ماهی تور انداختم در آن افتاد ماهی دهان ماهی را کردم پر شاهی ای شاه ماهیان او را ندیدی هم حکم کردگار هم خواست علی(ع) به زبان درآمد ماهی تلاجی چنین گفتا به من کای زهره باجی

(همان، صص. ۲۱۷-۲۱۵)

در پایان داستان نیز، وجه میرایی این کهن‌الگو خودنمایی می‌کند؛ زمانی که خبر مرگ طالب را برای زهره می‌آورند، او به کنار رودخانهٔ هراز می‌رود و شروع به درد دل می‌کند و دیگر خبری از او نمی‌شود و در کتاب در ابیاتی از زبان خواهر طالب بیان می‌شود که گویا او خود را به درون آب انداخته و غرق شده است.

اَنّه وَشنی دَیّه تا وِه بَمِردِه گِتِنِه وِه شِه خِدّه غَرق هاکِرده
ann∂ vašnī dayy∂ ta v∂ bamerd∂ geten∂ v∂ š∂ xedd∂ hakerd∂

نماشِترِ سَرون شِیِهِ او گیزون هَراز لو نیشت بِه ماتو حِیرون
nemāšeter sarūn šīy∂ ū gīzūn harāz lū nīšt b∂ mītū heyrūn

خِشکِه نوّنه پاتِه هَرازِ دَرون وِنِه دور جَمع بِینه خَیلِ ماهِیون
xešk∂ nūnn∂ pāt∂ harāze darūn ven∂ dūr jamʔ bīn∂ xayle māhīyūn

وِشون جا پِرسِیه طالِبِ نِشون خواسّه هَمرا بورِه هِندسّون
vešūn jā persīy∂ tālebe nešūn xass∂ hamrā būr∂ hedessūn

هَرازِ او دِله وِه بوردِه فِرو هر چی که هارشینِه وِه دَرنیَمُو
harāze ū del∂ v∂ būrd∂ ferū har čī k∂ haršīn∂ v∂ darnīyammū

هَرازِ دِله رِه تا دِریو کِنار هَمِه جا بَردینِه وِه نَیّه دیار
harāze del∂ tā deryū kenār ham∂ jā bardīn∂ v∂ nayy∂ dīyyār

همه گِتِنه وِه خِدّه بَکوشته طالِبِ دابَیّو بَیِته بِهِشته
hame geten∂ v∂ xedd∂ bakūšt∂ tālebe dābayyū bayt∂ behešt∂
زهرِه مِه زِهرِه آی مِه جان جانون خدا بیامِرزِه جَمعِ عاشِقون
zehr∂ m∂ zehr∂ m∂ jāne jānūn xedā beyāmerze jamʔ e ʔ āšeqūn
(همان، صص. ۲۴۲-۲۴۴)

آن‌قدر گرسنه ماند تا مرد بی‌تاب می‌گفتند خود را غرقه کرد در آب
شباهنگام می‌رفت کنار هراز می‌نشست حیران با چشمی پر از راز
نان خشک می‌ریخت از بهر ماهیان نزدش جمع می‌شدند ماهی فراوان
از آنان می‌پرسید احوال دلدار می‌خواست با ماهیان رود سوی یار
می‌گویند در آب هراز فرورفت هرچه گشتند اثری نه و او رفت
از درون هراز تا لب دریا همه جا را گشتند و نشد پیدا
همه گفتند او خود را بکشته است فدای طالب و اهل بهشت است
زهره زهره من آی جان جانان خدا بیامرزد جمع عاشقان
(همان، صص. ۲۴۳-۲۴۵)

۴-۵. آنیما

آنیما که برخاسته از نیمهٔ زنانهٔ روان مرد است، می‌تواند به شکل معشوقی زیبا و دلربا جلوه کند. زهره تقریباً تمامی ویژگی‌های یک آنیما را برای طالب دارد او جوان، زیبا، دست‌نیافتنی، احساساتی و حیات‌بخش است و طالب همیشه با دیدن زهره مسحور تمام ویژگی‌های زنانه وی می‌شود. این معشوق دقیقاً آنیمای طالب است که با اوصافی چون سپیدرو، مروارید دندان، ساق بلوری، بلورین گردن، سیاه گیسو و... از وی یاد می‌کند.

بَدیمِه پیش بِمو مِه زِهرِه خاتون اِسپِه دیم سیو زِلف مِرواری دَنّون

badīm∂ pīš bemū m∂ zehr∂ xātūn esp∂ dīmo sīyo zelf mervārī dannūn

وِنه ناز و مونّه باج مازِرون بِهونه هاکِردِه وِه دونِه شورون
ven∂ nāz o mūnn∂ bāje māzerūn behūn∂ hakerd∂ v∂ dūn∂ šūrūn

دَسِّ بالا بَزو شمع کافوری لینگه بالا بَزو ساقِ بلوری
dasse bālā šamʔ e kāfūrī ling∂ bālā bazū sāqe bolūrī

(گودرزی، ۱۳۷۶، ص. ۱۶۰)

دیدم که نزدیک آمد زهره جانان سپیدرو، سیه‌مو، مروارید دندان
ناز و غمزه‌اَش خراج مازندران بهانه کرده بود برنج شویان
آستین بالا زد و شمع کافوری دامن را برچید و ساق بلوری

(همان، ص. ۱۶۱)

اَول عاشِق بَه‌ای مِه سَرِ موره دِوم عاشِق بَی‌مِه چِش ئو ابروره
avvel ʔ āšeq baī m∂ sare mūr∂ devom ʔ āšeq baym∂ češ∂ ʔ o abrūr∂

سِوم عاشِق بَه‌ای مِه گِفت‌وگو رِه چارم عاشِق بَه‌ای مِه خِلق ئو خو رِه
geft o gū sevom ʔ āšeq ay m∂ ba ay m∂ xelq ʔ ū xū r∂ čārom ʔ āšeq ba

میرزا کادَنی بو اِمو مِه پَلی مِن ئو وِه خونِسنی گَلی بِه گَلی
mīrzā kādan bū emū m∂ palī men ?ū v∂ xūnesnī galī b∂ galī

(همان، ص. ۵۰)

اول عاشق شدم گیسوی او را دوم چشم مست و ابروی او را
سوم عاشق شدم گفت‌وگویش را چارم عاشق شدم خلق و خویش را

(همان، ص. ۵۱)

مِرِه دَر بِمو مِه کوچه سَر مِرِه پیش بَخِردِه مِه جانِ دِلبر
merə dar bem mə kūčə sar merə pīš baxerdə mə jāne delbar

توری چار قد دَی بیِّه مِه یارِ سر تِن نشو زِهرِه جان بَیرِم ته خَوِر
tūrī čārqad day bīyyə mə yāre sar ten našū zehrə jān bayrem tə xaver

زِهرِه داشتِه شیِه با ناز و موِنّه بلورین گِردنو گِلگونه گونِه
zehrə dāštə bā nāz o mūnnə būlūrīn gerdeno gelgūnə gūnə

شِه لینگِه دردِه هاکِردِه بِهونِه مِه کَشِه دَکِتِه جانو جانونِه
šə līngə dardə hākerdə behūnə mə kašə daketə jāno jānūnə

اَتّه خِش هِدامِه لَبِ گِلگونّه اَتّه خِش هِدامِه چِش میونّه
attə xeš hedamə labe gelgūnnə attə xeš hedamə češe mīyūnə

اَتی دَس بَکشیمِه سَرِ زِلفونّه اَتی ناز هاکِنّه گِس ئو دِهونّه
atī das bakešīmə sare zelfūnnə atī nāz hākennə ges ʔ ū dehūnnə

(همان، ص. ۵۶)

سر کوچه شدم من بامدادان به من برخورد آن دلدار جانان

توری نازک به سر داشت نازنین یار تند مرو گفت‌وگو کن ناز دلدار

زهره می‌خرامید با ناز و ادا بلورین گردن و گل‌کرده سیما

درد پاهایش را بنمود بهانه در آغوشم افتاد جان و جانانه

بر آن یاقوت لب بوسی نهادم میان هر دو چشمش بوسه دادم

دستی بر آن سر زلفان کشیدم دهان و گردنش را ناز دیدم

(همان، ص. ۵۷)

مَهتابِ شو بیو، زِهرِه خو دَیِّه وِنه سیو گِیسِه، تو در تو دَیِّه
venə siyū gīsə tū dar tū dayyə mahtābe šū bīyū zehrə xū dayyə

وِنه نازِکِ جِمِه یَک سو دَیِّه سینِه رِه بدیمِه مِه دِل او بِیِّه
venə nāzeke jemə yak sū dayyə sīnə rīnə rə badīmə del ū bayyə

(همان، ص. ۷۰)

شب مهتاب بُد و زهره به خواب بود سیه گیسوی او، در پیچ و تاب بود
جامه نازکش رفته به یک سو دل من آب شد از دیدن او

(همان، ص. ۷۱)

«عملکرد مهم دیگر عنصر مادینه این است که هرگاه ذهن منطقی مرد از تشـخیص کنش‌های پنهان ناخودآگاه عاجز شود، به‌یاری وی بشتابد تا آن‌ها را آشکار کند. نقش حیاتی‌تر عنصر مادینه این است که به ذهن امکان می‌دهد تا خود را با ارزش‌های واقعی درونی همساز کند و او را به ژرف‌ترین بخش‌های وجود برد» (یونگ، ۱۳۷۷، ص. ۲۷۸). درواقع زهره آنیمای مثبت طالب است و جنبه‌های مثبت این عنصر مادینه در روند داستان قابل توجه است. در ابتدای داستان زمانی که طالب و زهره عاشق هم می‌شوند و اطرافیان به این موضوع پی می‌برند، زهره پیشنهاد می‌کند طالب به خواستگاری او بیاید تا اطرافیان و حرف‌هایشان تبدیل به معضل جدی بر سر راهشان نشود و در ادامه نیز زمانی که طالب با جدی شدن قضیهٔ یکی از خواستگارهای وی آشفته می‌شود، زهره به کمک او می‌شتابد و به او پیشنهاد می‌دهد پیش از هر گونه اقدامی باهم به هندوستان فرار کنند، زیرا به اعتقاد یونگ، آنیمای مثبت با خرد همراه است و می‌تواند در قالب یک راهنما متجلی شود.

مِره بَئوتِه جان مِه زِهرِه خاتون بَپِّر مِه کَش هنیش تِه چِشِه قربون
bapper mə kaš henīš jə češə merə baɾ ūtə jān mə zehrə

xātūn qerbūn

بوریم زیارَت شاهِ خِراسون زن و شی بَئوویم بِه حِکمِ یَزدون

būrīm zeyārate šāhe xerāsūn zan o šī baʔ ūvīm b∂ hekme yazdūn

اَزونجِه بوریم تا مِلِک هِندِسّون اَمیر و گوهَر و لَیلیّو مَجنون

az□nj□ b□r□m t□ melke hendess□n am□r o gohar o layll□ o majn□n

(گودرزی، ۱۳۷۶، ص. ۱۴۸)

به من گفت زهره جان ای جان جانان بیا اندر برم دلدار نازان

رویم زیارت شاه خراسان زن و شوهر شویم به حکم یزدان

از آنجا برویم تا هندوکشور لیلی و مجنون و امیر و گوهر

(همان، ص. ۱۴۷)

۵. نتیجه

کهن‌الگوها از بن‌مایه‌های پررنگ موجود در ادبیات عامه هستند. یکی از آثاری که به‌وضوح می‌توان ردّ پای کهن‌الگوها را در آن مشاهده کرد، مثنوی *طالب و زهره* است که به زبان طبری سروده شده است. ویژگی‌های اخلاقی را که در این اثر، در شخصیت‌های قادر، نامادری زهره و نامادری طالب جلوه‌گر می‌شود، می‌توان تا حدی زیادی قابل انطباق با کهن‌الگوی سایه دانست. درواقع، تاریکی وجودی و صفات مذموم و ناپسند در این سه شخصیت تا حدی زیاد است که کارکرد کهن‌الگوی سایه که آسیب رساندن به دیگران است با جدایی طالب و زهره و آوارگی طالب و درنهایت مرگ زهره به‌خوبی قابل مشاهده است. کهن‌الگوی نقاب را هم می‌توان در طرح رفتاری دو نامادری در قسمت‌های عمده‌ای از داستان، زمانی که پشت نقاب دلسوزی پنهان می‌شوند و میان طالب و زهره تفرقه می‌اندازند، مشاهده کرد. به‌ویژه نامادری زهره که

طالب را مسموم می‌کند و چنان پشت نقاب ترحم و دلسوزی پنهان می‌شود که ابداً نیت پلید او برای کسی شک‌برانگیز نیست. نیز می‌توان زهره را جلوه‌هایی از بخش‌های زنانهٔ روان طالب دانست، به‌خصوص آنجا که با زیبایی و خرد خود تلاش می‌کند در سختی‌ها، الهام‌بخش طالب باشد. حضور پررنگ آب و رودخانه نیز در دو بعد زایایی و میرایی قابل توجه است. زمانی که طالب ناپدید می‌شود، زهره به کنار آب‌ها می‌رود و با کمک ماهی دریا می‌فهمد که او در هندوستان است و با این خبر وی به زندگی عادی بازمی‌گردد تا هنگامی‌که خبر مرگ طالب را می‌شنود که دوباره به کنار رودخانه می‌آید و طبق روایت‌ها خود را در آن غرق می‌سازد که وجه میرایی کهن‌الگوی آب جلب توجه می‌نماید. همچنین در سیر روایی داستان، کهن‌الگوی سفر قابل توجه است که ترک وطن و سفر به هندوستان که سرزمین معنا است، موجب رشد و اعتلای شخصیت اصلی منظومه، یعنی طالب می‌شود و او پس از این سفر، دیگر هرگز به جایگاه قبلی خویش بازنمی‌گردد.

منابع

اسماعیل‌پور مطلق، ا. (۱۳۸۷.) *اسطوره، بیان نمادین*. تهران: سروش.

الیاده، م. (۱۳۸۴). *رساله در تاریخ ادیان*. ترجمهٔ ج. ستاری. تهران: سروش.

پراپ، و. (۱۳۷۱). *ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان*. ترجمهٔ ف. بدره‌ای. تهران: توس.

جانسون، ر. (۱۳۸۹). *سایه*. ترجمهٔ ش. دالکی. شیراز: نوید شیراز.

جونز، ا. و دیگران (۱۳۶۶). *رمز و مثل در روان‌کاوی*. ترجمهٔ ج. ستاری. تهران: توس.

دستغیب، ع. (۱۳۸۵). *بنیادها و رویکردهای نقد ادبی*. شیراز: نوید شیراز.

ذوالفقاری، ح.(۱۳۸۹). *فرهنگ بزرگ ضرب‌المثل‌های فارسی*. دو جلدی. تهران: معین.

ستاری، ج. (۱۳۸۶). *افسون شهرزاد*. تهران: توس.

سلاجقه، پ. (۱۳۸۹). *نقد نوین در حوزهٔ شعر*. تهران: مروارید.

سیپک، ی. (۱۳۸۴). *ادبیات فولکلور ایران*. ترجمهٔ م. اخگری. تهران: سروش.

شمیسا، س. (۱۳۷۰). *بیان*. تهران: فردوس–مجید.

صرفی، م. و عشقی، ج. (۱۳۸۷). نمودهای مثبت آنیما در ادبیات فارسی. *نقد ادبی*، ۳، ۵۹–۸۸.

طالشی، ی. حسینی، م. و قلی زاده، م. (۱۴۰۲). بررسی روان‌کاوانهٔ داستان فرود سیاوش از دیدگاه نظریهٔ یونگ. *مطالعات زبان فارسی*، ۱۴، ۸۹–۱۲۳.

عالی محمدی، ل. شهولی کوه شوری، ش. و مالملی ا. (۱۴۰۱). بررسی جلوه‌های زیبایی‌شناختی و کهن‌الگویی رمان «بوف کور» صادق هدایت. *مطالعات هنر اسلامی*، ۴۸، ۵۶۱–۵۷۲.

کادن، ج. (۱۳۸۶). *فرهنگ ادبیات و نقد*. ترجمهٔ ک. فیروزمند. تهران: شادگان.

کزازی، م. (۱۳۸۴). *رؤیا، حماسه، اسطوره*. تهران: مرکز.

گودرزی، فرامرز (۱۳۷۶). *مثنوی طالب و زهره؛ طالب طالبا*. تهران: افشار.

گورین، و.، و همکاران (۱۳۷۰). *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*. ترجمهٔ ز. میهن‌خواه. تهران: اطلاعات.

لوفلر، د. (۱۳۶۶). *زبان رمزی قصه‌های پری‌وار*. تهران: توس.

مکاریک، ا. (۱۳۹۰). *دانش‌نامهٔ نظریات ادبی معاصر*. ترجمهٔ م. مهاجر و م. نبوی. تهران: آگه.

مورنو، آ. (۱۳۸۶). *یونگ، خدایان و انسان مدرن*. ترجمهٔ د. مهرجویی. تهران: مرکز.

هال، ک. و ورنون جی. ن. (۱۳۷۵). *مبانی روان‌شناسی تحلیلی یونگ*. ترجمهٔ م.ح. مقبل. تهران: مرکز فرهنگی انتشارات جهاد دانشگاهی واحد تربیت معلم.

یونگ، ک. (۱۳۷۷). *انسان و سمبل‌هایش*. ترجمهٔ م. سلطانیه. تهران: جامی.

References

Ali Mohammadi, L., Shaholi Koh-Shouri, S., & Malmali, A. (2022). Examining the aesthetic and archetypal effects of the novel "Blind Owl" by Sadegh Hedayat. *Islamic Art Studies*, *19*, 561-572.

Dastghib, A. (2006). *Foundations and approaches of literary criticism*. Navid Shiraz Publications.

Eliade, M. (2005). *A treatise on the history of religions* (translated into Farsi by J. Satari). Soroush Publications.

Gooderzi, F. (1997). *Talib and Zahra Masnavi; student student.* Afshar Publications.

Guerin, V., et al. (1991). *Guide to literary criticism a pproaches* (translated into Farsi by Z. Vatanparast). Information Publications.

Hall, K., & Vernon. N. (1996). *Fundamentals of Jung's analytical psychology* (translated into Farsi by M. Moqbel). Cultural Center of Academic Jihad Publications, Teacher Training Unit.

Ismailpour Mutlaq, A. (۲۰۰۸). *Mythology, symbolic expression*. Soroush Publications.

Johnson, R. (2010). *the shadow* (translated into Farsi by Sh. Dalkey). Navid Shiraz Publications.

Jones, A. et al. (1987). *Mystery in psychoanalysis* (translated into Farsi by J. Satari). Tos Publications.

Jung, K. (1998*). human and his symbols* (translated into Farsi by M. Soltanieh). Jami Publications.

Kaden, J. (2007). *Literary culture and criticism* (translated into Farsi by K. Firouzmand). Shadgan Publications.

Kezazi, M. (2005). *Dream, epic, myth*. Markaz Publications.

Loeffler, D. (1987). *The secret language of fairy tales*. Tos Publications.

Macarrick, A. (2011). *Encyclopedia of contemporary literary theories* (translated into Farsi by M. Mohajer and M. Nabavi). Agah Publications.

Moreno, A. (2007). *Jung, gods and modern man* (translated into Farsi by D. Mehrjoyi). Markaz Publications.

Propp, and (1992). *Historical roots of fairy tales* (translated into Farsi by F. Badrei). Tos Publications.

Sarfi, M., & Eshghi, J. (2008). Positive manifestations of anima in Persian literature. *Literary Criticism, 3*, 59-88.

Sattari, J. (2007). *Shahrazad's charm.* Tos Publications.

Selajgeh, P. (2010). *New criticism in the field of poetry*. Pearl Publications.

Shamisa, S. (1991). *Statement*. Ferdous Publications.

Sipek, Y. (2005). *Iranian folklore literature* (translated into Farsi by M. Anember). Soroush Publications.

Talshi, Y., Hosseini, M., & Qolizadeh, M. (2023). Psychoanalytic analysis of Froud Siavash's story from the perspective of Jung's theory. *Persian Language Studies*, *14*, 89-123.

Zolfaghari, H. (2010). *The great culture of Persian proverbs*. Publications.