Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 14, No.69
Autumn 2026
Research Article

A Jungian Analytical Psychological Study of the Folk Tale the Rusty Sword

Mobin Majidi[1], Mahsa Rone*[2]

Date received: 23/11/2025

Date Review: 23/03/2026

Date accepted: 24/03/2026

Date published: 23/09/2026

* Corresponding Author's E-mail: rone@hum.ikiu.ac.ir

Abstract

Folk tales have always been a valuable treasure for understanding the cultural, social, and literary heritage of nations, serving as a mirror that reflects the life and spirit of ancient societies. In addition to providing abundant ethnographic insights for researchers, they also possess significant potential for analysis through literary criticism and theoretical approaches. One of the most suitable frameworks for interpreting folk narratives is psychology, particularly Jungian analytical psychology. In the present study, the Azerbaijani folk tale *"The Rusty Sword"* was selected—through purposive sampling—with the aim of identifying and analyzing its archetypes and symbolic elements. Using a descriptive–analytical method grounded in Jung's analytical psychology, the symbolic motifs and archetypes within the tale were examined. The findings reveal that Azerbaijani folk tales embody psychological symbols and patterns corresponding to Jungian

1. MA of Persian Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran
https://orcid.org/0009-0009-3548-546X
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin, Iran.
https://orcid.org/0000-0001-7775-8934

Copyright: © 2026 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. 14, No.69
Autumn 2026
Research Article

archetypes. The Hero, the Wise Old Man, the Terrible Mother, the Shadow, and the Anima are among the archetypal figures reflected in this story. Moreover, the narrative exhibits the symbolic function of the castle, the chest, the rusty sword, the number forty, and the dagger. These elements demonstrate that folk tales hold considerable potential for critical analysis from the perspective of analytical psychology.
Keywords: Folk tales; Azerbaijan; Jung; analytical psychology; archetype.

Introduction

This study aims to identify and analyze the archetypes and symbols present in the Azerbaijani folk tale "The Rusty Blade" using the theoretical framework of Jungian analytical psychology. The findings indicate that the tale contains archetypes such as the Hero, the Wise Old Man, the Terrible Mother, the Shadow, the Anima, and the Persona, and includes symbols such as the castle, the chest, the rusty blade, the number forty, and the dagger, all of which serve symbolic functions**.**

Theoretical Background

Carl Gustav Jung, the Swiss psychologist and founder of analytical psychology, introduced foundational concepts by dividing the human mind structure into consciousness, personal unconscious, and collective unconscious, which profoundly influenced literary criticism. Jung believed that the world of human spirit and psyche is as real as the external world. He studied the relationship between human psyche and myths, legends, and folk tales, concluding that these narratives reflect the collective unconscious. Jung observed that there are images, patterns, and models that emerge from the collective unconscious and appear in dreams, myths, and folk tales. He named

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 14, No.69
Autumn 2026
Research Article

this part of the unconscious contents "archetype" and believed that humans behave according to these archetypes**.**

Among the important Jungian archetypes are the Hero, the Wise Old Man, the Ideal Mother, the Shadow, the Anima, the Animus, the Persona, and the Self. Jung also paid special attention to symbols in analytical psychology and believed that symbols, in addition to their conventional and explicit everyday meanings, possess contradictory meanings and contain something vague, unknown, or hidden from us. Numbers also hold symbolic significance in Jungian psychology; numbers such as 3, 4, 7, and 40 were particularly important**.**

Previous studies have shown that Iranian folk tales are amenable to Jungian analysis. Ali Heydari studied a folk tale named "The Boy Who Killed Seven" from the perspective of Jungian psychology and concluded that this tale, in addition to its apparent meaning, has underlying and symbolic layers. Seyyed Hassan Rouhani Saraji and colleagues examined the archetype of the Ideal Mother in Mashdi Golin Khanum tales and showed that almost all forms and manifestations of the Ideal Mother archetype are used in these tales. Atekeh Rasmi and Sakineh Rasmi also analyzed the mythical themes of the story "Shah Ismail and Golzar," which is one of the Azerbaijani folk tales, based on Jungian analytical psychology. However, comprehensive research on Azerbaijani folk tales from this perspective remains limited, and only one tale from the folk culture of this region has been examined**.**

Research Objectives and Questions

The main objective of this research is to interpret the tale "The Rusty Blade" based on the elements of Jungian analytical psychology and to examine the impact of these elements on the characters' personalities, behaviors, and social relationships. The central question of this study is to understand, through a Jungian reading, how the patterns and

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 14, No.69
Autumn 2026
Research Article

symbols in "The Rusty Blade" shape the hero's process of growth and individuation, and how the latent capacities of this text can be explained based on this theory. The primary research questions are: 1) Which archetypes are reflected in this tale? 2) What functions do the symbols in the tale serve? 3) How does the tale shape the hero's process of growth and individuation**?**

Hypotheses

The central hypothesis is that "The Rusty Blade" contains Jungian archetypes and symbols, and that a Jungian reading can provide a coherent and precise interpretation, revealing the text's latent capacities. It is also hypothesized that by systematically applying the theory to the narrative text, a fresh, accurate, and comprehensive interpretation of a folk tale can be presented, revealing the hidden capacities of this folk tale that have not been previously interpreted with this theoretical foundation**.**

Data Collection

Data were collected through purposive sampling from among Azerbaijani folk tales. "The Rusty Blade" was selected from among the folk tales of the Azerbaijan region using purposive sampling method with the aim of identifying and analyzing the archetypes and symbols present in this tale. It was then analyzed using a descriptive-analytical method, drawing on the theoretical foundations of Jungian analytical psychology to identify and analyze the symbolic elements and archetypes present in it. In this research, given that folk tales are mirrors of their society and time and provide researchers with extensive information, this tale has been examined as a mirror of ancient society and times. The research method is qualitative and based on narrative content analysis**.**

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 14, No.69
Autumn 2026
Research Article

Analysis and Discussion

The analysis reveals that Hassan, the protagonist, embodies the Hero archetype, and his journey to the land of Farang symbolizes a descent into the unconscious and the process of individuation. Jung states that the process of individuation is often symbolized by an exploratory journey to an unknown land. Farang is located west of Isfahan, Hassan's province; that is, the hero moves to the left. In the history of symbolism, the right side usually belongs to the realm of consciousness, and the left side to the realm of the unconscious. Thus, the hero's journey to the west or left, meaning Hassan's journey, is a journey into the depths of the unconscious**.**

Hassan's brothers represent the negative Shadow, while his mother plays the role of the Nurturing Mother. The demon in the tale has a dual function: initially as the Shadow and later as the Wise Old Man who aids the hero. The fairy (Pari) appears as the hero's Anima, first in a negative form and, after being defeated, transforms into a positive representation. When Pari first appears in the tale with the mask of a warrior and masculine appearance, we encounter a negative manifestation of the feminine element. The negative Anima is full of anger and kills Hassan's brothers merely for entering the castle without permission. This part of the tale recalls Jung's teaching that the negative Anima can become a "death demon**".**

The symbols in the tale also serve multiple functions. The chest symbolizes the unconscious, the castle represents both the unconscious and the feminine principle, and the rusty blade symbolizes tradition and the masculine principle. The number forty, appearing in the fortieth room of the king's palace, symbolizes completeness and maturity. The number 40 is a multiple of four and a symbol of wholeness. The dagger symbolizes the connection between the conscious and the unconscious. The garden in this tale also symbolizes the Garden of Eden and recalls the innocent deception of

Culture and Folk Literature
E-ISSN: 2423-7000
Vol. 14, No.69
Autumn 2026
Research Article

Adam and Eve by Satan. These findings demonstrate that folk tales possess significant potential for analysis from the perspective of analytical psychology, and a Jungian reading can yield deeper insights into the latent layers of such narratives. Applying Jung's theory in interpreting folk tales can reveal the text's hidden capacities; capacities that are not identifiable in readings without theoretical foundation**.**

References

Behrangi, S., & Dehghani, B. (2023). *Azerbaijan folktales*. Aras**.**

Heydari, A. (2013). Analysis of a Laki tale based on Jungian psychology. *Journal of Literary Research*, *10*(2), 45-62**.**

Jung, C. G. (2021). *The archetypes and the collective unconscious* (translated by F. Ganji & M. B. Esmailpour,). Jami**.**

Jung, C. G. (2022). *Man and his symbols* (translated by M. Soltanieh). Jami**.**

Manzavi, H. (2009). *The rusty blade* (From Azerbaijan folktales) (translated by M. Khatibi). Afarinesh**.**

Payandeh, H. (2019). *Literary theory and criticism: An interdisciplinary textbook* (Vol. 1, 2nd ed.). SAMT**.**

Rasmi, A., & Rasmi, S. (2021). Analysis of mythical themes in the story of Shah Ismail and Golzar based on Jungian analytical psychology and Campbell's monomyth pattern. *Journal of Mythology Studies*, *17*(3), 112-135**.**

Rouhani Saraji, S. H., et al. (2018). The archetype of the Ideal Mother in Mashdi Golin Khanum tales: Based on Jung's theories. *Journal of Iranian Studies*, *15*(1), 89-104**.**

فصلنامهٔ فرهنگ و ادبیات عامه
سال ۱۴، شمـارهٔ ۶۹، پاییز ۱۴۰۵
مقالهٔ پژوهشی

بررسی و تحلیل قصهٔ عامیانهٔ *تیغ زنگ‌زده* از منظر روان‌شناسی تحلیلی یونگ

مبین مجیدی،[۱] مهسا رون*[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۲۶ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۹/۲۹

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۲۲ تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۷/۰۱

چکیده

قصه‌های عامیانه همواره گنجینه‌ای ارزشمند برای شناخت میراث فرهنگی و اجتماعی ملت‌ها و آینه‌ای از جامعه و روزگار گذشته به شمار می‌روند. این قصه‌ها، افزون بر ارائهٔ اطلاعات ارزشمند مردم‌شناختی، ظرفیت بالایی برای تحلیل و تفسیر براساس رویکردها و نظریه‌های نقد ادبی دارند. یکی از رویکردهای مناسب برای تحلیل قصه‌های عامیانه، نظریه‌های روان‌شناختی، به‌ویژه روان‌شناسی تحلیلی کارل گوستاو یونگ است. در پژوهش حاضر، قصهٔ عامیانهٔ *تیغ زنگ‌زده* از مجموعه قصه‌های عامیانهٔ آذربایجان، با استفاده از روش نمونه‌گیری هدفمند و با هدف شناسایی

---

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران
https://orcid.org/0009-0009-3548-546X
۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران (نویسندهٔ مسئول)
*rone@hum.ikiu.ac.ir
https://orcid.org/0000-0001-7775-8934

Copyright: © 2026 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/).

و تحلیل کهن‌الگوها و نمادهای موجود در آن انتخاب شده است. سپس این قصه با روش توصیفی ـ تحلیلی و بر پایهٔ مبانی نظری روان‌شناسی تحلیلی یونگ بررسی شد و عناصر نمادین و کهن‌الگوهای بازتاب‌یافته در آن شناسایی و تحلیل شدند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که قصه‌های عامیانهٔ آذربایجان دربردارندهٔ نمادها و الگوهای روانی همسو با کهن‌الگوهای یونگی هستند؛ کهن‌الگوهایی همچون قهرمان، پیر خردمند، مادر دهشتناک، سایه و آنیما در این قصه نمود یافته‌اند. همچنین، عناصری مانند قلعه، صندوق، تیغ زنگ‌زده، خنجر و عدد چهل، کارکردی نمادین دارند و هر یک مفاهیم عمیق روان‌شناختی را بازنمایی می‌کنند. این یافته‌ها نشان می‌دهد که قصه‌های عامیانه، به‌ویژه قصه‌های آذربایجان، ظرفیت قابل‌توجهی برای تحلیل و نقد از منظر روان‌شناسی تحلیلی یونگ دارند.

واژه‌های کلیدی: قصه‌های عامیانه، آذربایجان، یونگ، روان‌شناسی تحلیلی، کهن‌الگو.

۱.مقدمه

آذربایجان، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین مراکز فرهنگی و ادبی ایران، به‌دلیل هم‌مرزی با روسیه و عثمانی، همواره پل ارتباطی ایران با اروپا بوده است. این موقعیت جغرافیایی نقش مهمی در شکوفایی فرهنگی و ادبی این منطقه داشته و زمینه تأثیرگذاری آن بر دیگر مناطق ایران را نیز فراهم کرده است. در طول تاریخ، ادیبان و نویسندگان برجسته‌ای از این سرزمین برخاسته‌اند که از میان معاصران می‌توان به صمد بهرنگی اشاره کرد. وی با گردآوری مجموعه‌ای از قصه‌های عامیانهٔ آذربایجان، گامی مؤثر در حفظ و ثبت میراث شفاهی این منطقه برداشت. قصه‌های عامیانه، به‌عنوان بخشی ارزشمند از میراث فرهنگی و ادبی هر ملت، طی نسل‌ها به‌صورت شفاهی و سینه‌به‌سینه منتقل شده‌اند و بازتاب‌دهندهٔ باورها، ارزش‌ها، آداب‌ورسوم و جهان‌بینی مردمان هر سرزمین هستند.

در دوره‌هایی، قهوه‌خانه‌ها با حضور نقالان، نقش مهمی در نقل، حفظ و گسترش قصه‌های عامیانه ایفا می‌کردند. با گذشت زمان، تلاش‌های گسترده‌ای برای گردآوری، ثبت و مکتوب‌سازی این روایت‌های شفاهی صورت گرفت. از آنجا که مخاطبان اصلی این داستان‌ها مردم عادی بودند، این قصه‌ها تأثیر چشمگیری بر شکل‌گیری نگرش‌ها، باورها و جهان‌بینی آنان داشتند. افزون بر این، قصه‌های عامیانه به‌مثابهٔ آینه‌ای از فرهنگ، جامعه و زندگی مردمان روزگار خود، اطلاعات ارزشمندی دربارهٔ ساختارهای اجتماعی، باورهای جمعی و نظام‌های ارزشی در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهند. این قصه‌ها همچنین می‌توانند از زاویه‌های مختلف تحلیل شوند که یکی از این زوایا تفسیر این قصه‌ها از منظر نظریه‌های روان‌شناسی، همچون روان‌شناسی تحلیلی یونگ، است.

کارل گوستاو یونگ، روان‌شناس سوئیسی، پایه‌گذار سیستمی در روان‌شناسی است که از آن با عنوان روان‌شناسی تحلیلی یاد می‌کنند. او توجه زیادی به جنبهٔ معنوی انسان داشت و معتقد بود که جهان روح و روان انسان، به همان اندازهٔ دنیای بیرونی، واقعی است (اسنودن، ۱۳۹۳، ص. ۱۹). او همچنین نظریاتی در زمینهٔ ناخودآگاه جمعی، کهن‌الگوها، تیپ‌های شخصیتی، تحلیل رؤیا و رابطهٔ روان و علوم غریبه دارد. او به مطالعهٔ ارتباط بین روان انسان و اساطیر، افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه پرداخت. او به این نتیجه رسید که این روایت‌ها نشان‌دهندهٔ ناخودآگاه جمعی هستند. او متوجه شده بود که تصاویر، الگوها و مدل‌هایی وجود دارند که از ناخودآگاه جمعی بیرون می‌آیند و در رؤیاها، اساطیر و افسانه‌ها ظاهر می‌شوند. یونگ این بخش از محتویات ضمیر ناخودآگاه را «کهن‌الگو» نامید و معتقد بود انسان‌ها براساس این کهن‌الگوها رفتار می‌کنند که ازجملهٔ آن‌ها می‌توان به «آنیما» و «آنیموس» اشاره کرد. آنیما و آنیموس بخشی از ناخودآگاه فردی هستند که شامل صفات و خصوصیات جنس مخالف هستند. سایه نیز، از دیگر

کهن‌الگوهای یونگی، به بخشی از ناخودآگاه فردی اشاره دارد که فرد آن را از خودش مخفی می‌کند. از کهن‌الگوهای دیگر، می‌توان به پیر خردمند، مادر مثالی، نقاب و... اشاره کرد. یونگ با اینکه درابتدا شاگرد و همکار فروید بود، اما راهش را از وی جدا کرد و به گسترش دیدگاه‌های خود پرداخت. با وجود روان‌شناس بودن یونگ، یافته‌های او به ادبیات هم راه پیدا کرد و پژوهشگران، با استفاده از نظریات او، آثار ادبی را نقد و تحلیل کرده‌اند.

در این پژوهش برآنیم تا با تفسیر قصهٔ «تیغ زنگ‌زده»، برمبنای عناصر روان‌شناسی تحلیلی یونگ، تأثیر آن‌ها بر شخصیت، رفتار و روابط اجتماعی شخصیت‌های قصه را بررسی کنیم. درواقع مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر این است که با خوانش یونگی دریابیم الگوها و نمادها در قصهٔ «تیغ زنگ‌زده»، چگونه فرایند رشد و فردیت قهرمان را شکل می‌دهند و ظرفیت‌های پنهان این متن، با تکیه بر این نظریه، چگونه قابل تبیین است؟

۲. پیشینهٔ پژوهش

بررسی پیشینه‌های پژوهشی مرتبط با قصه‌های تحلیل‌شده برمبنای روان‌شناسی یونگ، نه‌تنها خلأها و کاستی‌های موجود را نمایان می‌سازد، بلکه زمینه‌ای فراهم می‌آورد تا پژوهش حاضر نیز جایگاه خود را مشخص کند. بررسی پیشینه نشان می‌دهد پژوهش‌های ذیل به‌نحوی با موضوع پژوهش حاضر مرتبط بوده‌اند:

علی حیدری در مقالهٔ «تحلیل قصه‌ای لکی بر مبنای روان‌شناسی یونگ» (۱۳۹۲)، قصه‌ای عامیانه با نام «پسری که هفت قتل کرد» را از منظر روان‌شناسی یونگ مطالعه و بررسی کرده است. در این پژوهش نویسنده نتیجه می‌گیرد که این قصه، افزون بر معنی ظاهری، لایه‌های زیرین و نمادینی نیز دارد و با توجه به پیوند اسطوره و قصه، همیشه

می‌توان برداشت‌های متعددی از قصه داشت. از این قصه هم می‌توان در حوزه‌های مختلف روان‌شناختی، تربیتی، اساطیری و... تفاسیر متنوعی داشت.

سیدحسن روحانی سراجی و همکاران در مقالهٔ «کهن‌الگوی مادر مثالی در قصه‌های مشدی گلین‌خانم؛ با تکیه بر نظریات یونگ» (۱۳۹۷)، به بررسی کهن‌الگوی مادر مثالی در قصه‌های مشدی گلین‌خانم پرداخته‌اند. براساس این مقاله، قریب به تمامی صورت‌ها و مظاهر کهن‌الگوی مادر مثالی در قصه‌های مشدی گلین‌خانم به‌کار رفته است و کارکردها و جنسیت کهن‌الگویی آن، بر نظریات یونگ منطبق است.

عاتکه رسمی و سکینه رسمی در مقالهٔ «تحلیل بن‌مایه‌های اسطوره‌ای داستان شاه‌اسماعیل و گلزار، بر مبنای روان‌شناسی تحلیلی یونگ و الگوی اسطورهٔ یگانهٔ کمپل» (۱۴۰۰)، بن‌مایه‌های اسطوره‌ای قصهٔ «شاه‌اسماعیل و گلزار» را که از قصه‌های عامیانهٔ آذربایجان است، برمبنای روان‌شناسی تحلیلی یونگ و اسطورهٔ یگانهٔ کمپبل تحلیل کرده و نشان داده‌اند قهرمان قصه چگونه شانزده مرحله از مراحل هفده‌گانهٔ اسطورهٔ یگانهٔ کمپل را تجربه کرده تا با درک آنیماهای سه‌گانه و درهم شکستن سایه‌های وجودی خویش، به فردیت کامل دست یابد.

سردار بختم در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود، «تحلیل روان‌شناختی قصه‌ها و متل‌های کردی کرمانشاه با تکیه بر نظریهٔ ناخودآگاه» (۱۳۹۰)، مَتَل‌ها و قصه‌های کردی کرمانشاه را براساس نظریهٔ ناخودآگاه بررسی کرده و نشان داده است که قصه‌های کردی قابلیت پذیرش هر دو شیوهٔ نقد فرویدی و یونگی را دارند، اما به‌طور اخص نمی‌توان گفت هر قصه‌ای را می‌توان با نظریات این مکاتب بررسی کرد. همچنین، از قصه‌ای واحد می‌توان خوانش‌های متفاوت و گاه متضادی به دست داد.

زهرا پورکوثری در پایان‌نامهٔ «تحلیل بن‌مایه‌های ایزدگیاهی در قصه‌های عامیانهٔ ایرانی براساس نقد کهن‌الگویی» (۱۳۹۶)، بن‌مایه‌های ایزدگیاهی را براساس نقد کهن‌الگویی در قصه‌های عامیانهٔ ایرانی مطالعه کرده است. براساس این پژوهش، بن‌مایهٔ ایزدنباتی در ساختار قصه‌های عامیانه که در باوری کهن در جامعهٔ کشاورزی ریشه دارد، تحلیل شده است.

حاجیه‌بیگم حسینی در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «تحلیل کهن‌الگوها در افسانه‌های نیشابور» (۱۳۹۶)، به شباهت‌های میان قصه‌های محلی در نقاط مختلف ایران و حتی جهان اشاره کرده و براساس دیدگاه یونگ، علت شباهت این قصه‌ها را در این دانسته است که همهٔ آن‌ها از آبشخوری واحد (ناخودآگاه جمعی) سرچشمه می‌گیرند.

آفرین پنهانی نیز در پایان‌نامهٔ «بررسی کهن‌الگوها در قصه‌های بومی و محلی لرستان» (۱۴۰۰)، با بررسی و مطالعهٔ کهن‌الگوهای موجود در قصه‌های بومی و محلی لرستان نشان داده که این قصه‌ها برای تکامل روحی و دستیابی به یگانگی و یکپارچگی آنیما و آنیموس، قابلیت رویارویی قهرمان با موانع و مشکلات را در خود داراند. لایه‌های درونی و ژرف‌ساخت این قصه‌ها نیز با فرایند فردیت یونگ هماهنگی و انطباق دارند.

همان‌طور که پیشینهٔ پژوهش نشان می‌دهد، تاکنون پژوهش گسترده و شایسته‌ای به‌منظور بررسی قصه‌های عامیانهٔ آذربایجان از منظر روان‌شناسی یونگ انجام نشده و صرفاً به بررسی یک قصه از فرهنگ عامهٔ این خطه بسنده شده است؛ از سوی دیگر، پژوهش‌های پیشین در تحلیل یونگی قصه‌های عامیانهٔ ایران، غالباً بخشی از نظریه را پوشش داده‌اند؛ مثلاً برخی پژوهش‌ها به تحلیل الگوی مادر مثالی و برخی دیگر به ساختار قهرمان یا الگوی سفر پرداخته‌اند و برخی پایان‌نامه‌ها پیوند ناخودآگاه جمعی با قصه‌ای را بررسی کرده‌اند؛ مزیت پژوهش حاضر و تفاوت آن با کارهای پیشین در این است که

با تطبیق نظام‌مند نظریه با متن روایت نشان داده شد چگونه با خوانش یونگی می‌توان تفسیر رسا و دقیق و تازه‌تری از قصه‌ای عامیانه بیان داشت و ظرفیت‌های پنهان این قصهٔ عامیانه را که تاکنون با این پشتوانهٔ نظری تفسیر نشده است نمایان ساخت.

۳. چارچوب نظری

۳-۱. قصه

قصه‌ها را براساس قالب، می‌توان به چهار دستهٔ «افسانه»، «اسطوره»، «حکایت/ لطیفه» و «مَتَل» تقسیم کرد (ذوالفقاری، ۱۳۹۶، ص. ۷۸). دستهٔ نخست، یعنی افسانه‌ها، انواع مختلفی ازجمله «تمثیلی»، «پریان» و «پهلوانی» دارد. در افسانه‌ها ما شاهد وقایع و اتفاقات خیالی از انسان‌ها، حیوانات و حتی موجوداتی همچون دیو و پری هستیم. در افسانه‌ها می‌توان جنبه‌های آموزشی و اخلاقی هم مشاهده کرد؛ هرچند هدف اصلی آن‌ها سرگرم کردن مخاطب است. بزرگ‌نمایی و تخیل قوی از مشخصه‌های این نوع قصه‌هاست. *امیرارسلان نامدار* و *سمک عیار* را می‌توان در گروه افسانه‌ها قرار داد (همان). دستهٔ دوم یا همان اسطوره‌ها را میرچا الیاده این گونه تعریف کرده است:

> داستانی قدسی و مینوی است که کارهای نمایان خدایان و موجودات فوق طبیعی یا نیاکان فرهنگ‌آفرین را که در ازل، در زمان بی‌آغاز، زمان بی‌زمان، روی داده است، حکایت می‌کند، بنابراین، اسطوره روایت پیدایش جهان و جانوران و گیاهان و نوع بشر و نهادها و آداب و رسوم و علل خلق آن‌ها و کلاً شرح آفرینش کائنات است (رستگار فسایی، ۱۴۰۰، ص. ۱).

رستگار فسایی با تأکید بر تقابل اسطوره با قصه و حکایت، معتقد است «اسطوره روشنگر معنای زندگی است و به همین جهت "داستانی راست" است و در مقابل قصه و حکایت که "داستان‌های دروغ"اند، قرار می‌گیرد» (همان). دستهٔ سوم، حکایت‌ها و

لطیفه‌ها هستند که لطایف عبید زاکانی و *جوامع‌الحکایات* عوفی ازجملهٔ آن‌هاست (همان، ص. ۸۱). حکایت را این‌گونه نیز تعریف کرده‌اند: «داستانی کوتاه، ساده، اخلاقی و گاه طنزآمیز که برخلاف افسانه، حوادث پیچیده و شگفت‌انگیز ندارد، بلکه ماجرایی ساده را بیان می‌کند که در جهت مقصود نویسنده باشد» (میرصادقی، ۱۳۷۶، ص. ۱۴۵). «مَتَل»، به‌عنوان دستهٔ چهارم از انواع قصه‌ها، نیز «قصه‌ای کوتاه، ساده، موزون و عامه، گاه مقفا و بی‌معنی و دنباله‌دار» تعریف شده است که «هنگام بازی‌های کودکانه یا نقل ماجرایی سرگرم‌کننده و آموزشی به‌کار می‌رود و اغلب بر محور کارهایی است که به یک حیوان یا شیء یا یکی از پدیده‌های طبیعت نسبت داده می‌شود؛ مانند مَتَل اتل متل، دویدم و دویدم، کک به تنور، بلبل سرگشته و موش دم‌بریده» (ذوالفقاری، ۱۳۹۶، ص. ۸۱).

افسانه‌ها و قصه‌های عامیانهٔ هر کشور و قومی ویژگی‌هایی دارد که آن را از افسانه‌های سایر ملت‌ها و اقوام متمایز می‌کند. به‌عبارت دیگر

> در شرایط اقلیمی مختلف و از میان حوادث و شرایط تاریخی گوناگون افسانه‌هایی با خصوصیات متنوع و مختلف زاده می‌شود؛ مثلاً آنچه در نظر اول در فولکلور سیاه‌پوستان دیده می‌شود رنج و حسرت و اندوهی است که طی هزاران سال بردگی و استثمار بر آن‌ها سنگینی کرده لاجرم بازتاب آن در فولکلورشان آشکار است (بهرنگی و دهقانی، ۱۴۰۲، ص. ۷).

منزوی افسانه‌های آذربایجان را مشتمل بر مضامین متنوع و سندی باارزش برای آشنایی با آداب‌ورسوم و آرمان‌ها و مبارزات خلق در مواجهه با دشمنان داخلی و خارجی دانسته است. افسانه‌هایی که بازتاب نفرت مردم به بهره‌کشی‌ها و ظلم و ریاکاری و نمود شیوهٔ زیست ساده و کار خلاق انسان‌های ساده و آبرومند است (منزوی، ۱۳۸۸، ص. ۱۲).

از دیگر ویژگی‌های برجستهٔ افسانه‌های آذربایجان این است که:

برخلاف بسیاری از افسانه‌های ملل دیگر که در آن‌ها بیشتر آرزوهای مردم، با اتکا به نیروهای ماوراءطبیعی تحقق می‌یابند، در اینجا، با اتکا بر عقل و شعور پیرمردان فرزانه است که راه‌ها از چاه‌ها تشخیص داده می‌شوند، توطئه‌های کثیف و شیطانی پادشاهان و ثروتمندان طمعکار برملا می‌شود، راه نجات پیش روی مردم نجیب قرار می‌گیرد، و اگر لازم باشد، کثیف‌ترین انسان‌ها در قالب دیو و نجیب‌ترینشان به‌صورت فرشته وارد افسانه می‌شوند تا ناگشوده‌ترین گره‌های زندگی مردم ساده و نجیب گشوده شود (سیداف، ۱۳۸۸، ص. ۸).

همچنین «در هیچ‌یک از این افسانه‌ها، شر بر خیر غلبه نمی‌کند و این نشان می‌دهد که مردم آذربایجان از دیرباز از خیر پاسداری کرده‌اند و با شر در ستیز بوده‌اند». (همان)

۳-۲. یونگ و روان‌شناسی تحلیلی

کارل گوستاو یونگ (۱۸۷۵ـ۱۹۶۱)، روان‌شناس سوئیسی، از شاگردان برجستهٔ زیگموند فروید، باوجودِ همکاری هفت‌ساله با استادش، درنهایت مکتب مستقل خود در روان‌شناسی یعنی «روان‌شناسی تحلیلی» را پایه‌گذاری کرد (پاینده، ۱۳۹۸، ص. ۳۰۹) که این مکتب تفاوت‌هایی با آموزه‌های فروید داشت. یونگ در ۲۶ ژوئیه در روستای کِسویل سوئیس متولد شد. پدر او، یوهان پل یونگ، کشیش و مادرش دختر یک روحانی بود. وی در ابتدا به مطالعات دینی علاقهٔ بسیاری نشان داد اما نهایتاً از آیین مسیحیتی که پدرش بدان اعتقاد داشت، روی برگرداند (بیلسکر، ۱۳۹۷، ص. ۱۷). وی، با وجود علاقه به رشتهٔ باستان‌شناسی، رشتهٔ پزشکی را برای ادامهٔ تحصیل برگزید، زیرا هم علاقهٔ او به علوم طبیعی را ارضا می‌کرد، هم درآمد کافی برای او به همراه داشت. پس از اخذ مدرک پزشکی عمومی، او روان‌پزشکی را برای اخذ تخصص برگزید. در سال ۱۹۰۷، یونگ با فروید دیدار کرد و همکاری‌شان با یکدیگر شروع شد که تا سال ۱۹۱۳ نیز ادامه یافت.

یونگ در سال ۱۹۲۱، با انتشار کتاب *سنخ‌های روانی*، روشی برای طبقه‌بندی انواع شخصیت ارائه کرد. تا زمان انتشار کتاب *روان‌شناسی و دین*، یعنی قبل از جنگ جهانی دوم، یونگ بیش از شصت کتاب، مقاله و سخنرانی منتشر کرد که تبیین‌کنندهٔ آرای او در روان‌شناسی تحلیلی بود. وی سرانجام در ششم ژوئن ۱۹۶۱ بدرود حیات گفت (همان، صص. ۱۸-۲۲).

۳-۲-۱. ناخودآگاه و روان‌شناسی تحلیلی

یونگ با تقسیم ساختار ذهن انسان به خودآگاه، ناخودآگاه فردی و ناخودآگاه جمعی، همانند فروید، وظیفهٔ ضمیر خودآگاه را وقوف به جهان پیرامون و لحظهٔ حال می‌دانست. ضمیر خودآگاه تنها حکم نوک کوه یخ را دارد و در زیر آن سطح بزرگ‌تری به‌نام ضمیر ناخودآگاه فردی قرار دارد (پاینده، ۱۳۹۸، ص. ۳۱۰). در ناخودآگاه فردی، «خاطرات، احساسات و رفتارهای فردی فراموش‌شده یا سرکوب‌شده وجود دارد» (رابرتسون، ۱۴۰۰، ص. ۱۷). در زیر این کوه یخ، دریایی ژرف و عمیق به نام «ناخودآگاه جمعی» وجود دارد. رابرتسون ناخودآگاه جمعی را دریایی وسیع و باستانی سرشار از تصاویر و رفتارهایی دانسته که در طول تاریخ بارها تکرار شده‌اند (همان، ص. ۱۸)

یونگ ناخودآگاه جمعی را بخشی از روان می‌دانست که برخلاف ناخودآگاه فردی وجودش در گرو تجربهٔ شخصی و نتیجهٔ دستاوردهای فردی نیست:

> ناخودآگاه فردی اساساً از محتویاتی تشکیل شده که زمانی خودآگاه بوده‌اند، اما در دوره‌ای به‌دلیل فراموش شدن یا سرکوب شدن، از محدودهٔ خودآگاه خارج شده‌اند، در حالی که محتویات ناخودآگاه هرگز وارد حیطهٔ خودآگاه نمی‌شوند و بنابراین، هرگز به‌صورت فردی کسب نمی‌شوند، و وجودشان منحصراً به وراثت بستگی دارد.

ناخودآگاه فردی عموماً از عقده‌ها تشکیل شده است، در حالی که ناخودآگاه جمعی اساساً از کهن‌الگوها تشکیل گردیده است (یونگ، ۱۴۰۰، ص. ۵۵).

یونگ، در توضیح علت استفاده از اصطلاح «جمعی» نیز گفته است:

من کلمهٔ «جمعی» را انتخاب کردم، چون این بخش از ناخودآگاه، فردی نیست، بلکه عمومی است؛ برخلاف بخش شخصی روان، این بخش محتویات و رفتارهایی را دربر می‌گیرد که کم‌وبیش در همه‌جا و در بین همهٔ انسان‌ها، مثل هم هستند. به عبارت دیگر، در همهٔ انسان‌ها مشترک است و بنابراین ساحت روانی مشترکی را می‌سازد که دارای ماهیتی فوق انسانی است و در همهٔ ما نیز وجود دارد (همان، ص. ۱۰).

۳-۲-۲. کهن‌الگو

یونگ اصطلاح کهن‌الگو را از زبان یونانی، به‌معنای «نقش اولیه» گرفته است (رابرتسون، ۱۴۰۰، ص. ۴۰). او بر این باور بود که «ذهن انسان از بدو تولد شامل مجموعه‌ای از باورها، غریزه‌ها و گرایش‌های روانی است که حکم میراث عمومی بشر را دارند و از نیاکان باستانیِ انسان به او منتقل شده‌اند» (پاینده، ۱۳۹۸، ص. ۳۱۳). همچنین «مفهوم کهن‌الگو، که جزئی جدایی‌ناپذیر از ناخودآگاه جمعی است، دلالت بر وجود قالب‌های تعریف‌شدهٔ روان دارد که به‌نظر می‌رسد همیشه و در همه‌جا حضور دارند» (یونگ، ۱۴۰۰، ص. ۵۶). در تعریفی ساده‌تر، یونگ «الگوهای رفتاری عاطفی و فکری مورثی مشترک» را کهن‌الگو می‌نامید (یونگ، ۱۴۰۱، ص. ۴۸۰)؛ او در اثری دیگر، کهن‌الگوها را «بروز غرایز» معرفی کرده است:

غریزه کششی جسمانی است که به‌وسیلهٔ حواس دریافت می‌شود. البته غرایز به‌وسیلهٔ خیال‌پردازی‌ها هم بروز می‌کنند و اغلب تنها به‌وسیلهٔ نمایه‌های نمادین، حضور خود

را آشکار می‌سازند و من همین بروز غرایز را «کهن‌الگو» نامیده‌ام. منشأ آن‌ها شناخته‌شده نیست، اما در تمامی ادوار و در همه‌جای دنیا به‌چشم می‌خورند، حتی در جاهایی که نتوان حضورشان را در تداوم نسل‌ها و آمیزش‌های نژادی ناشی از مهاجرت توضیح داد (همان، ص. ۹۶).

درواقع، کهن‌الگوها، تصاویر ناخودآگاه غرایز و به‌بیان دیگر، الگوی رفتارهای غریزی‌اند (یونگ، ۱۴۰۰، ص. ۵۷) که طرح آن از سوی یونگ، ایده‌ای مهم و بحث‌برانگیز بود:

تأثیر زیادی بر بسیاری از تحقیقات علمی در زمینه‌هایی مانند انسان‌شناسی، تاریخ فرهنگ، اسطوره‌شناسی، الهیات، تطبیق ادیان و تفسیرهای ادبی داشته‌اند. این گستردگی به این دلیل است که یونگ نشان داد کهن‌الگوها به شکل نمادین، نه‌تنها در رؤیاهای اشخاص، بلکه در اسطوره‌ها، الگوهای فرهنگی، نمادها و آیین‌های مذهبی و همهٔ محصولات تخیل انسان مانند ادبیات و هنر ظاهر می‌شوند (جانسون، ۱۳۹۱، ص. ۳۶).

۳-۲-۲-۱. شخصیت‌های کهن‌الگویی

قهرمان، برای دستیابی به هدفش، نیازمند راهنمایی مرشدی است. در این زمان، پیر خردمند که «تجسم خِرَد و هوش و ذکاوت» است. به‌عنوان کهن‌الگوی «پیر فرزانه» ظاهر می‌شود و به قهرمان کمک می‌کند. درطول قصه، معمولاً پیر خردمند همواره آمادهٔ یاری رساندن و همراهی قهرمان است (پاینده، ۱۳۹۸، ص. ۳۲۳).

شخصیت کهن‌الگویی دیگر، کهن‌الگوی «مادر مثالی» است. می‌توان گفت:

آرکی‌تایپ مادر ـ یعنی طرز فکر قدیمی و ایدهٔ کهن از مادر ـ در ذهن کودک از مادر تصویری ایجاد می‌کند که بعداً با مادر واقعی همانند و مترادف می‌شود. به عبارت

دیگر، طفل از مادر خود یک تصور از پیش‌ساخته و ژنریک به ارث می‌برد که در آینده تا حدودی تعیین‌کنندهٔ نگرش او به مادرش خواهد بود (پورافکاری، ۱۳۷۳، ص. ۱۱۰).

یونگ نمونه‌هایی از مادر مثالی را نام برده است: «مادر واقعی و مادربزرگ، نامادری و مادرزن یا مادرشوهر و پس از آن هر زنی که خویشی و ارتباطی با او برقرار است، مثل پرستار، دایه و یاد جدّه‌ای دور، و نیز هرچه ممکن است به مفهوم مجاز دارای معنای مادر باشد» (یونگ، ۱۳۹۰، ص. ۲۲). یونگ دربارهٔ تداعی مادر مثالی می‌گوید:

این «صورت مثالی» با چیزها و مکان‌هایی تداعی می‌شود که مظهر فراوانی و باروری می‌باشند، مثلاً «شاخ فراوانی» با مزرعهٔ شخم‌زده و باغ. «مادر مثالی» با صخره، غار، درخت، چشمه، چاه عمیق و یا ظروف مختلف مانند حوض غسل تعمید و یا گل‌های ظرف‌گونه چون گل سرخ و نیلوفر آبی تداعی می‌شود. دایرهٔ جادویی یا «ماندالا» را به‌خاطر مضمون حمایت‌کننده‌اش می‌توان شکلی از «مادر مثالی» دانست. اشیای گود چون دیگ و ظروف طبخ و البته زهدان و رحم و هرچه شبیه آن است مادر را تداعی می‌کنند. بسیاری از حیوانات مانند گاو، خرگوش صحرایی و کلاً حیوانات مفید به این فهرست اضافه می‌شوند (همان، ص. ۲۳).

دو شخصیت کهن‌الگویی مادر نیکوسرشت و مادر دهشتناک در کهن‌الگوی مادر مثالی ریشه دارند. مادر نیکوسرشت شکلی مثبت دارد و یادآور فراوانی و باروری است. این شخصیت که دارای مهربانی ذاتی است، برای اطرافیان فداکاری می‌کند. مادر دهشتناک نیز شکلی منفی دارد. معمولاً در قصه‌ها، برای نمایش مادر دهشتناک از شخصیت‌هایی همچون جادوگر یا زنی بدکاره استفاده می‌کنند. حضور مادر دهشتناک نشان‌دهندهٔ وجود خطری محتوم است و رفتارهای او ویرانی به‌بار می‌آورد (پاینده، ۱۳۹۸، ص. ۳۲۳).

شخصیت کهن‌الگویی قهرمان در اسطوره‌های ملت‌ها فراوان یافت می‌شود و خصوصیات و ویژگی‌هایی دارد:

> مثل تولد رازآمیز قهرمان که پدر و مادر واقعی او شاهان یا خدایان هستند و از آن‌ها جدا می‌افتد یا «ممکن است پدر نامشخص» یا مرده باشد. در حماسه‌ها هنگامی که قهرمان به‌دنیا می‌آید، غالباً پدرش مرده یا درجایی دیگر است و قهرمان باید به جست‌وجوی او برآید (طالشی و همکاران، ۱۴۰۲، ص. ۹۹ به نقل از کمبل، ۱۳۸۰، ص. ۲۵۲).

اسطوره‌های قهرمانان شامل مراحل زیر است:

ـ کاوش: قهرمان (منجی و فدایی) سفری طولانی را آغاز می‌کند که در طی آن باید وظایف سنگینی همچون جنگ با غول‌ها، حل معماهای بی‌پاسخ، ازدواج با یک شاهزاده و مانند آن را به انجام برساند.

ـ نوآموزی: قهرمان برای گذر از مرحلهٔ بی‌خبری و خامی و برای رسیدن به بلوغ فکری و اجتماعی، باید وظایف و مقدرات شکنجه‌آوری را از سر بگذراند. این مرحلهٔ "خود" غالباً از سه بخش رهسپاری، دگرگونی و رجعت تشکیل می‌شود.

ـ فداکاری و ایثار: قهرمان ـ که نمایندهٔ رفاه قبیله یا مملکت است ـ باید جان خود را بدهد و به کفارهٔ گناهان مردم تا دم مرگ رنج بکشد تا مملکت را به باروری و زایندگی برساند (گورین و همکاران، ۱۳۷۳، ص. ۱۷۹).

۳-۲-۲-۲. کهن‌الگوی «نقاب»

واژهٔ نقاب ماسکی است که بازیگران هنگام ایفای نقش در نمایش به صورت خود می‌زنند و بیان‌کنندهٔ نوعی تمایل روانی است؛ «یعنی گرایش فرد به پنهان ساختن آنچه که واقعاً هست، به‌خاطر آنچه که جامعه از او انتظار دارد. بر این اساس، نقاب نمونه‌ای از «فردیت

کاذب» است که در آن، انتظار اجتماعی، کنترل را دردست دارد» (پالمر، ۱۳۸۵، ص. ۱۷۲).

مثلاً وقتی کشیشی هم در عمل آداب کشیشی را به‌جا می‌آورد، هم در سایر مواقع نقش کشیشی بی‌عیب و نقص را ایفا می‌کند این کار به او کمک می‌کند تا پیش‌بینی‌ناپذیر و بی‌ثبات نباشد و در شغلش پیشرفت کند، اما نتایج منفی هم خواهد داشت. هنگامی که شخصیت کاذب کشیش طوری بر او تسلط پیدا کند که تمام یا بیشتر ویژگی‌های دیگر را سرکوب کند، کهن‌الگوی نقاب محل و جایگاه مناسبی برای رشد روان‌آزردگی می‌شود. تسلط نقاب و رشد روان‌آزردگی در افراد باعث عدم توازن می‌شود که هستهٔ روان‌آزردگی است:

> فردِ تحت نفوذ نقاب، به‌طور ضمنی مملو از تصاویر اجتماعی از خودش می‌شود. این تصاویر هرچه باشند، خشک یا منعطف، بزرگ‌پنداری یا حقارت، فرد را در برقرارساختن ارتباط بین جنبه‌های تکمیلی شخصیتش، ناتوان می‌سازند. تمام این نمونه‌ها، روابط مناسب یا نامناسب با کهن‌الگوی نقاب را نشان می‌دهند. ما در اینجا می‌بینیم که نقاب، به‌عنوان یک کهن‌الگو، به‌صورت یک مؤلفهٔ ساختاریِ روان عمل می‌کند؛ بنابراین، بدون شک هریک از ما، صرف نظر از زمان و مکان، به تعارض یکسانی بین نیاز شخصی و انتظار اجتماعی برمی‌خوریم و به همان دلیل، نقاب برای تجلی خود، تکرار مداومِ تصاویر ذهنی یکسانی را موجب می‌شود (همان).

۳-۲-۲-۳. کهن‌الگوی رشد (فرایند فردیت)

یونگ از اصطلاح «فردیت» برای اطلاق بر فرایند مادام‌العمری استفاده می‌کرد «که در آن ما به انسان کاملی که برای رسیدن به آن متولد شده‌ایم، تبدیل می‌شویم. فردیت، آگاه شدن از تمامی خویشتنمان است» (جانسون، ۱۳۹۱، ص. ۱۶). جانسون در توضیح علت

فردیت نامیده شدنِ این روند می‌گوید: «فرایند به فعلیت رساندن یک شخص و کامل‌تر شدن او، ساختار فردی و ویژهٔ آن شخص را نیز آشکار می‌کند. این فرایند نشان می‌دهد که چگونه ویژگی‌ها و قابلیت‌های جهانی انسان‌ها در هر شخص به شیوهٔ خاص خودش که متفاوت با دیگران است ترکیب شده‌اند» (همان).

یونگ، از میان کهن‌الگوهای مختلف، به سه کهن‌الگوی «سایه»، «آنیما/ آنیموس» و «خویشتن» توجهی ویژه داشت و معتقد بود که این سه «نشان‌دهندهٔ مراحل فرایند رشد فردیت هستند» (رابرتسون، ۱۴۰۰، ص. ۴۵).

۳-۲-۲-۴. کهن‌الگوی سایه

کهن‌الگوی سایه «تجسم تمام صفات شخصیتی است که نادیده گرفته شده‌اند یا انکار شده‌اند و معمولاً در رؤیاها به‌صورت فردی هم‌جنس فرد رؤیابین است» (رابرتسون، ۱۴۰۰، ص. ۴۵). چون بخش مربوط به «من» ناخودآگاه اغلب به‌صورت یک شخصیت ظاهر می‌شود، یونگ از اصطلاح «سایه» برای نام‌گذاری آن استفاده کرد (یونگ، ۱۴۰۱، ص. ۲۵۷).

سایه در خواب‌ها و اساطیر همواره هم‌جنس شخص خواب‌بیننده است؛ یعنی سایهٔ مرد در رؤیا مرد است و سایهٔ زن، مؤنث است (همان، ص. ۲۵۹)، اما این همهٔ ماجرا نیست:

> معمولاً نمادهای سایه در ابتدا به‌صورتی غیر از انسان پدیدار می‌شوند. موجوداتی بیگانه از سیاره‌ای دیگر، خون‌آشام، اشباح موجوداتی نیمه‌حیوان و نیمه‌انسان و مانند آن ... به‌مرور زمان این نمادهای رؤیا تکامل می‌یابند و کاملاً به شکل انسان درمی‌آیند؛ آن‌ها هم‌جنس خودمان اما شرور، شیطانی و پست هستند. مدتی بعد آن‌ها باز هم تکامل پیدا می‌کنند و به افرادی رقت‌انگیز تبدیل می‌شوند، کسانی که ما تحملشان

> می‌کنیم، ولی آن‌ها را حقیر می‌شماریم. سپس آن‌ها تبدیل به افرادی آشنا می‌شوند که به آن‌ها خیلی اهمیت نمی‌دهیم اما آن‌ها را به‌عنوان بخشی از زندگی روزمره‌مان تحمل می‌کنیم و باز هم مدتی بعد، نمادهای سایه به‌شکل دوستان، خویشاوندان و افراد مورد علاقه‌مان درمی‌آیند. سرانجام اگر آموخته باشیم که صفات و خصوصیات ناخواستهٔ نمادها سایه را با شخصیت خودمان بیامیزیم، آن‌ها دیگر در ناخودآگاه ما شخصیت نمی‌یابند. ما تغییر کرده‌ایم و آن‌ها بخشی از ما شده‌اند (رابرتسون، ۱۴۰۰، ص. ۱۱۶).

مسئله‌ای که باید به آن توجه کرد این است که اصطلاح «سایه» اغلب افراد را به اشتباه می‌اندازد. آن‌ها گمان می‌کنند که منظور از سایه، طرف شر و پلید افراد است و سایه تنها حامل پلیدی‌هاست، اما چنین نیست. رابرتسون دیدگاه یونگ در این مورد را این‌چنین بیان می‌کند:

> یونگ احساس می‌کرد ویژگی‌هایی که در زندگی‌مان انکار می‌کنیم از بین نمی‌روند، بلکه فقط به ناخودآگاه تبعید می‌شوند و در آنجاست که شخصیت می‌یابند و به شکل سایه درمی‌آیند. هنگامی که منابع خودآگاه ما برای کنار آمدن با مسائل زندگی‌مان کفایت نمی‌کنند و ما به ویژگی‌هایی که با انکار و نادیده‌گرفتنشان آن‌ها را به ناخودآگاه فرستاده‌ایم نیاز پیدا می‌کنیم، آن ویژگی‌ها به‌صورت سایه در رؤیاهای ما ظاهر می‌شوند (همان).

رابرتسون دختری را مثال می‌زند که دارای استعداد مکانیکی است، اما جامعه این کار را عملی مردانه می‌داند و معتقد است که مکانیکی برای زنان مناسب نیست. ازهمین‌رو، دختر به استعداد مکانیکی خود بی‌توجهی می‌کند، اما همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، این ویژگی دختر ازبین نمی‌رود، بلکه به ناخودآگاه او می‌رود و به‌صورت شخصیت سایه در رؤیاهای او ظاهر می‌شود (همان، ص. ۱۱۳).

به‌عقیدهٔ یونگ، اینکه سایه دوست یا دشمن باشد بستگی به خود فرد دارد و سایه لزوماً رقیب فرد نیست. ما گاهی با سایه کنار می‌آییم و گاه با او مقابله می‌کنیم. «سایه تنها زمانی دشمن می‌شود که یا نادیده گرفته شود و یا به‌درستی درک نشود» (یونگ، ۱۴۰۱، ص. ۲۶۳).

در بحث از سایه باید به اصطلاح «فرافکنی» نیز توجه کرد. «وقتی انسان گرایش‌های ناخودآگاه خود را در دیگران بیابد فرافکنی پدید می‌آید» (همان، ص. ۲۶۲). رابرتسون، از قول روان‌شناسان، «نسبت دادن ویژگی‌های خود به دیگران» را فرافکنی نامیده و معتقد است در فرافکنی «ما انواع ویژگی‌هایی را که هیچ ارتباطی به شخصیت حقیقی آن فرد نگون‌بخت ندارد (یا ارتباط کمی دارد)، به او نسبت می‌دهیم» (رابرتسون، ۱۴۰۰، ص. ۱۲۱).

۳-۲-۲-۵. کهن‌الگوی آنیما/ آنیموس

آنیما (در زبان لاتین به‌معنای روح) یا همان عنصر مادینه را تجسم تمامی گرایش‌های روانی زنانه در روح مرد دانسته‌اند که مشتمل بر «احساسات، خلق‌وخوهای مبهم، مکاشفه‌های پیامبرگونه، حساسیت‌های غیرمنطقی، قابلیت عشق شخصی، احساسات نسبت به طبیعت و سرانجام روابط با ناخودآگاه» است (یونگ، ۱۴۰۱، ص. ۲۷۰). آنیموس نیز (در زبان لاتین به مفهوم ذهن یا معنویت) عنصر نرینه یا جنبهٔ مردانهٔ ناخودآگاه زن است (رابرتسون، ۱۴۰۰، ص. ۱۳۹). «در ادبیات یونگی، بارها گفته می‌شود که آنیما در رؤیاهای یک مرد مکرراً به‌شکل زنی با چهره‌ای واضح نمایان می‌شود و آنیموس در رؤیاهای یک زن به‌شکل گروهی از مردان با چهره‌هایی نسبتاً مبهم نمودار می‌شود» (همان، ص. ۱۵۴).

فرافکنی درمورد آنیما و آنیموس هم رخ می‌دهد: «فرافکنی عنصر مادینه است که موجب می‌شود مرد به‌هنگام اولین برخورد بپندارد "او" همان زنی است که در جست‌وجویش بوده و فکر کند او را از پیش می‌شناخته و چنان شیفته‌اش شود که همه دیوانه‌اش بخوانند» (یونگ، ۱۴۰۱، ص. ۲۷۵). درواقع، «وقتی ما عاشق می‌شویم، ویژگی‌های مرد یا زن درونمان را به کسی فرافکنی می‌کنیم که قلاب مناسبی برای آویختن آن ویژگی‌های ما دارد» (رابرتسون، ۱۴۰۰، ص. ۱۶۰).

به اعتقاد یونگ، انکشاف عنصر مادینه چهار مرحله دارد:

> نخستین مرحله می‌تواند به‌وسیلهٔ حوّا که روابطی کاملاً غریزی و زیستی داشت نمادین شود. دومین مرحله را می‌توان در هلن فاست مشاهده کرد: او اگرچه شخصیتی افسانه‌ای و زیبا داشت، اما عناصر جنسی همچنان مشخصه‌اش بودند. سومین مرحله می‌تواند به‌وسیلهٔ مریم باکره نشان داده شود. مرحله‌ای که در آن عشق (EROS) خود را تا به مقام پارسایی روح بالا می‌برد. چهارمین مرحله خرد است که حتی از پارسایی و خلوص که به‌وسیلهٔ سرود سولامیت، سرآمد سرودهای نمادین‌شده، نیز فراتر می‌رود ... مونالیزا نزدیک‌ترین نماد به خرد عنصر مادینه است (یونگ، ۱۴۰۱، ص. ۲۸۱).

جلوه‌های فردی عنصر مادینه به‌وسیلهٔ مادر شکل می‌گیرد و اگر مردی حس کند که مادرش بر او اثر منفی گذاشته عنصر مادینه‌اش در قالب خشم، ناتوانی، و تردید بروز می یابد. این جنبه‌های خطرناک عنصر مادینه را می‌توان به‌شکل پریان دریایی نزد یونانیان مشاهده کرد (همان، صص. ۲۷۳-۲۷۴). عنصر نرینه هم ازسوی پدر شکل می‌گیرد و جنبهٔ منفی آن می‌تواند به‌شکل‌های عفریت مرگ، دزد و یا جانی در قصه‌های پریان ظاهر شود (همان، ص. ۲۸۷). درمجموع، آنیما و آنیموس دارای دو جنبه هستند: یکی فردی و دیگری جمعی. جنبهٔ فردی آن، همان سایهٔ فرد است که به‌شکل جنس مخالف در رؤیا

ظاهر می‌شود. جنبهٔ جمعی آن هم شکل کهن‌الگویی آنیما و آنیموس است (رابرتسون، ۱۴۰۰، ص. ۱۴۴).

۳-۲-۲-۶. کهن‌الگوی خویشتن

کهن‌الگوی «خود» یا «خویشتن» اداره‌کنندهٔ ضمیر آگاه است و ضمن سامان دادن به افکار و احساسات، دسترسی به خاطرات را هم کنترل می‌کند؛ همچنین واسطه بین بخش آگاه و ناآگاهِ روان و بازنمایی‌کنندهٔ شخصیت خودآگاهِ ماست، امکان درک هویت، افکار و باورهای خویشتن را به ما می‌دهد و اجازه می‌دهد با جهان پیرامون نسبتی برقرار کنیم (پاینده، ۱۳۹۸، ص. ۳۱۷). خویشتن به اشکال گوناگونی در رؤیاها ظاهر می‌شود:

> در خواب‌های زن این هسته معمولاً در قالب شخصیت برتر زن مانند راهبه، ساحره، مادر زمین، الههٔ طبیعت و یا عشق جلوه‌گر می‌شود و در خواب‌های مرد در قالب آموزش‌دهندهٔ اسرار مذهبی، نگهبان (مانند "گورو"ی هندوها)، پیر خردمند، روح طبیعت و... نمود پیدا می‌کند. (یونگ، ۱۴۰۱، ص. ۲۹۵).

یونگ، در توضیح علت رویارویی زیاد با «حیوانات یاری‌دهنده» در اسطوره‌ها و افسانه‌های پریان می‌گوید: «خود معمولا به‌صورت یک حیوان نمود پیدا می‌کند و طبیعت غریزی ما و پیوند آن با محیط را نمادین می‌کند» (همان، ص. ۳۱۰).

رابرتسون خویشتن را «متعالی‌ترین کهن‌الگو» و درک آن را دشوارتر از سایر کهن‌الگوها دانسته و گفته است «در الگوی پیش‌روندهٔ رشد فردیت، جایی که سایه نمایانگر دیگرانِ حقیر و پست و آنیما و آنیموس نماد رابطه هستند، خویشتن نشان‌دهندهٔ یکپارچگی است» (رابرتسون، ۱۴۰۰، ص. ۱۸۴).

۳-۲-۳. نمادها در روان‌شناسی تحلیلی

یونگ نماد را نام یا نمایه‌ای می‌داند که افزون بر معانی قراردادی و آشکار روزمرهٔ خود دارای معانی متناقضی نیز هست و مشتمل بر چیزی گنگ، ناشناخته یا پنهان از ماست (یونگ، ۱۴۰۱، ص. ۱۵). اما یک نمایه چه زمانی نمادین می‌شود؟ یونگ بر آن است که یک کلمه یا نمایه وقتی نمادین می‌شود که «چیزی بیش از مفهوم آشکار و بدون واسطهٔ خود داشته‌باشد. این کلمه یا نمایه جنبهٔ ناخودآگاه گسترده‌تری دارد که هرگز نه می‌تواند به گونه‌ای دقیق مشخص شود و نه به‌طور کامل توضیح داده شود، و هیچ‌کس هم امیدی به انجام این کار ندارد» (همان، ص. ۱۶).

۳-۲-۳-۱. اعداد

در اهمیت نمادین اعداد همین بس که فیثاغورثیان اعداد را الهی می‌انگاشتند (یونگ، ۱۴۰۱، ص. ۴۸) و اعدادی همچون ۳، ۴، ۷ و ۴۰ نیز مهم‌تر بودند (پاینده، ۱۳۹۸، ص. ۳۲۴). عدد سه «تداعی‌کنندهٔ امور معنوی و روحانی مانند تثلیث رقمی مقدس و حرمت‌دار است (مثل روز سوم فوت اشخاص که بازماندگان متوفی در آن روز مراسم یادبود برگزار می‌کنند). ازجمله تداعی‌هایش مردانگی است» (همان). عدد چهار به عنصر مادینه مربوط می‌شود، زیرا برمبنای نظر یونگ «انکشاف عنصر مادینه چهار مرحله دارد» (یونگ، ۱۴۰۱، ص. ۲۸۱). این عدد یادآور چهار فصل (چرخهٔ زندگی: بهار، تابستان، پاییز، زمستان)؛ چهار جهت اصلی (شمال، جنوب، مغرب، مشرق)؛ عناصر اربعه (آب، خاک، آتش، باد)؛ منطبق بر طبع‌های چهارگانه (صفرایی مزاج یا تندخو، سودایی‌مزاج یا افسرده، دَمَوی‌مزاج یا خوش‌بین، بلغمی‌مزاج یا آرام‌خو)؛ چهار اسباب یا علل اربعه (مادی، فاعلی، صوری، غایی)؛ چهار نَفْس (اَمّاره، لَوّامه، مُلهَمه، مطمئنّه) است که با شکل هندسی دایره تداعی

می‌شود (پاینده، ۱۳۹۸، ص. ۳۲۴). همچنین یونگ عدد چهار را نماد «وحدانیت» و «تمامیت» می‌داند (یونگ، ۱۴۰۱، ص. ۴۶۱)

عدد هفت هم که حاصل جمع دو عدد کهن‌الگویی سه و چهار است، «تداعی‌کنندهٔ امر کامل و بی‌نقص» است (پاینده، ۱۳۹۸، ص. ۳۲۴). طبق متون مقدس خداوند کائنات را در شش روز آفریده و در تورات اشاره شده است که خداوند در روز هفتم دست از کار کشید، روز هفتم هفته در ادیان مختلف، روز تعطیلی و دست کشیدن از کار است. همچنین عدد هفت رقمی مقدس است که برای نمونه می‌توان به برگزاری مراسم روز هفتم فوت اشخاص اشاره کرد (همان).

عدد نه هم اهمیتی ویژه دارد. «عدد نه قرن‌ها "عدد جادویی" بوده است. برمبنای نمادگرایی سنتی اعداد، عدد نُه نمایانگر شکل کامل تثلیث تکامل‌یافته به‌وسیلهٔ سه‌سه‌تاست» (یونگ، ۱۴۰۱، ص. ۴۶۹). از اعداد مهم دیگر، شانزده است که مرکب از چهار تا چهار است (همان، ص. ۳۰۲).

عدد چهل نیز مضرب چهار و نماد تمامیت است (همان). این عدد دلالت‌های معنوی و دینی هم دارد و در کتاب‌های مقدس ادیان مختلف از آن یاد شده است:

> در سنت اسلامی، چهل‌سالگی آستانهٔ ورود به مرحلهٔ خردگرایی در زندگی است؛ پیامبر گرامی اسلام در چهل‌سالگی مبعوث شد؛ توفان نوح چهل روز به طول انجامید؛ حضرت موسی (ع) برای عبادت چهل روز در کوه طور ماند؛ قوم موسی (ع) چهل سال در بیابان تِیْه سرگردان شدند؛ حضرت یونس (ع) پس از خروج از شکم ماهی چهل روز در ساحل ماند؛ کاتولیک‌ها چهل روز روزه می‌گیرند؛ یا بازماندگان کسی که فوت کرده است، در اربعین یا چهلمین روز درگذشت متوفی مراسمی برای یادبود او برگزار می‌کنند. همچنین سنت چله‌نشینی در میان عرفا، یا عنوان بسیار مکرر

«چهل حدیث» برای کتاب‌های روایات دینی، حکایت از کارکرد کهن‌الگویی رقم چهل دارند (پاینده، ۱۳۹۸، ص. ۳۲۴).

۳-۲-۳-۲. تصاویر و اجسام

کوه در بسیاری از داستان‌های اساطیری غالباً محل الهام و تغییر و استحاله است (یونگ، ۱۴۰۱، ص. ۴۶۰). غارها نیز «می‌توانند نماد زهدان **"زمین مادر"** یعنی محل دگرسانی و تولد دوباره باشند» (همان، ص. ۴۴۶).

رودها هم تصویری کهن‌الگویی محسوب می‌شوند:

> کهن‌الگوی گذشت زمان، مرگ و نوزایی. در بسیاری از فیلم‌های سینمایی و داستان‌ها، تصویر عبور آب در رود، گذشت زمان را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند. رودخانهٔ پُرپیچ‌وخم می‌تواند دلالت بر مراحل مختلف زندگی داشته باشد. به‌طور کلی، آب کهن‌الگوی خلقت، تطهیر (مثلاً در عمل غسل)، رستگاری، زایش یا نوزایی و ابدیت است (پاینده، ۱۳۹۸، ص. ۳۲۵)

بیابان نیز «کهن‌الگوی مرگ و فنا» است؛ همچنین «دشت یا صحرای بی‌آب می‌تواند حاکی از یأس، وضعیتی بی‌حاصل یا معنویتی مرده باشد» (همان). ازآنجا که رشد روانی انسان فرایندی «غیرارادی» و «طبیعی» دارد، اغلب «در خواب‌ها به‌صورت درخت که رشدی آرام، نیرومند، غیرارادی با الگویی مشخص دارد نمادین می‌شود» (یونگ، ۱۴۰۱، ص. ۲۴۱). درخت همچنین کهن‌الگوی فرایندهای حیاتی و زایش محسوب می‌شود: «به‌علت تغییراتی که در فصل‌های مختلف می‌کند (مثلاً ریزش برگ‌ها در پاییز و رویش مجدد آن‌ها در بهار)، درخت کهن‌الگوی چرخهٔ حیات محسوب می‌شود و جاودانگی را به ذهن متبادر می‌کند. درخت همچنین به‌علت میوه‌دادنش در اسطوره‌ها واجد ماهیتی مؤنث است» (پاینده، ۱۳۹۸، ص. ۳۲۵).

باغ هم تصویر کهن‌الگویی دیگری از طبیعت است که یادآور فریب خوردن «معصومانهٔ» آدم و حوا از شیطان است؛ ازاین‌رو تداعی‌کنندهٔ «معصومیت» است و انبوه درختان در باغ «کهن‌الگویی از باروری محسوب می‌شود» (همان). شنل هم می‌تواند نمادی کهن‌الگویی باشد:

> شنل غالبا نماد زره یا نقاب است (که یونگ آن را پرسنا می‌نامد) که فرد را قادر می‌سازد تا از خود در برابر جهان بیرون محافظت کند، و هدفی دوگانه دارد؛ نخست اینکه دیگران را تحت تأثیر خود قرار دهد و دیگر اینکه درون فرد را از چشم کنجکاو دیگران پنهان نگاه دارد (یونگ، ۱۴۰۱، ص. ۴۴۷).

۴. بحث و بررسی

۴-۱- قصهٔ تیغ زنگ‌زده

پادشاهی سه پسر داشت. هنگام مرگ، پس از جانشین کردن پسر ارشدش به او گفت در چهلمین اتاق سرایش صندوقی است حاوی تیغی زنگ‌زده که هرکس آن را بر کمر ببندد، کسی نمی‌تواند شکستش دهد. پس از مرگ پادشاه، پسر ارشد با لشکرش عازم سفر شد، اما تیغ را همراه خود نبرد. در جنگل به قلعه‌ای با دروازهٔ بسته رسید، اما با ورود به آن باغی زیبا یافت با چارحوضی در میانهٔ آن که از ۷۲ جای آن آب زلال فواره می‌زد. پسر تصمیم گرفت آب‌تنی کند، اما به محض برهنه شدن رعد و صاعقه زد و آسمان سیاه شد و پهلوانی سوار بر اسب ظاهر شد. پهلوان بلافاصله پسر را کشت. پس از مدتی که از غیبت او گذشت، برادر دوم با لشکرش به‌دنبال او رفت. او نیز تیغ را همراه خود نبرد. به قلعه که رسید، آنجا را پر از جنازه یافت. همین که خواست بگریزد، دوباره پهلوان ظاهر شد و برادر دوم را نیز کشت. سرانجام برادر سوم ـ «حسن» ـ تصمیم گرفت به‌دنبال دو برادرش برود، اما او که زورمندتر و عاقل‌تر بود، به توصیهٔ مادر، تیغ زنگ‌زده را همراهش

برد. حسن با لشکرش راه افتاد تا به قلعه رسید، پیراهن‌های برادرانش را در میان استخوان‌ها یافت. در همین هنگام دوباره صاعقه‌ای زد و آسمان سیاه شد و پهلوان ظاهر شد. حسن شمشیر کشید و پس از چهل شب و چهل روز نبرد سرانجام پهلوان را شکست داد. حسن در عین حیرت دریافت پهلوان دختری بسیار زیباروست و از هوش رفت. وقتی به‌هوش آمد، دختر رفته بود؛ اما در نامه‌ای خود را «پری» و دختر شاه فرنگ معرفی کرده بود که تسلیم اجبار پدر برای ازدواج نشده و شرط کرده هرکس او را شکست دهد، زن او خواهد شد. حالا هم حسن می‌تواند بیاید و او را از شاه فرنگ بستاند. حسن سپاهیانش را برگرداند و تنها به‌دنبال دختر حرکت کرد تا به نیزاری رسید. دیوی بزرگ در نیزار از ترکه‌ای به اندازهٔ درخت که در پایش فرورفته بود، ناله می‌کرد. حسن ترسان و آرام ترکه را از پای دیو درآورد. دیو وقتی آرام و بیدار شد از ناجی‌اش خواست تا خود را نشان دهد تا لطفش را جبران کند. حسن نیز درخواست کرد تا یاری‌گر او در رفتن نزد دختر شاه فرنگ باشد. دیو که مسیر را نمی‌شناخت، پروازکنان، حسن را پیش برادر بزرگ‌ترش، دیو سفید، برد؛ اما چون او نیز مسیر فرنگ را نمی‌دانست، نزد برادر بزرگ‌ترشان، دیو زرد، رفتند تا نهایتاً مسیر فرنگ را به آن‌ها نشان داد. حسن و دیو کوچک بعد چهل شبانه‌روز به فرنگ رسیدند. دیو مشتی از موهایش را به حسن داد تا هر وقت به کمکش نیاز داشت، آن‌ها را بسوزاند تا دیو ظاهر شود. حسن هم تیغی به دیو داد تا هرگاه از این تیغ خون چکید، بداند که حسن در تنگنا افتاده است و به کمکش بیاید.

حسن به چوپانی رسید و خواست میشی از وی بخرد. چوپان وقتی فهمید حسن غریب است میشی به وی بخشید. حسن هم میش را سر برید و شکمبه‌اش را بر سرش کشید و خود را به شکل کچلی درآورد. رفت تا به باغ بسیار زیبایی رسید. دست و صورتش را در آب چارحوض شست و از میوه‌های باغ خورد و زیر درختی خوابید.

نگهبانان پادشاه او را دستگیر کردند و نزد شاه بردند. حسن به شاه گفت یتیمی است به‌دنبال جای خواب که اشتباهی به باغ پادشاه آمده است. شاه احساس کرد حسن جوان عاقلی است و از او خواست تا غازهایش را بچراند.

روزی پری، دختر شاه، در باغ گردش می‌کرد دید جوانی زیر درختی خوابیده است. او را شناخت و دانست حسن است که خود را به صورت کچل‌ها درآورده است. پری غرق تفکر به اتاقش رفت. پدرش که او را چنین دید، از همسرش خواست تا نزد پری برود و به او بگوید که باید شوهر کند. پری هم در جواب گفت تنها با آداب‌ورسوم خودشان ازدواج می‌کند؛ یعنی باید تمام پسران شهر از جلوی عمارت کلاه‌فرنگی دختر عبور کنند و او هریک را بپسندد سیبی به سمتش پرتاب خواهد کرد. روز موعود همهٔ پسران از جلوی عمارت دختر عبور کردند، اما او هیچ‌یک را نپسندید. وقتی وزیر به شاه گفت تنها کچل غازچران باقی مانده شاه دستور داد او هم بیاید. پری که حسن را دید، سیب را به‌طرف او پرتاب کرد، حسن هم سیب را گرفت و بوسید و روی چشم گذاشت. شاه از این اقدام پری بسیار خشمگین شد و آن دو را از شهر بیرون کرد. حسن و پری هم به آبادی دیگری رفتند تا با هم زندگی کنند.

پس از مدتی شاه بیمار شد و طبیبان از علاجش عاجز شدند، حسن موی دیو را آتش زد و راه درمان شاه را که پخت شوربایی با کلهٔ گوزن بود از او یاد گرفت. حسن با لباس مبدل، در قالب طبیبی نزد شاه رفت و او را معالجه کرد و به‌ازای آن از شاه خواست تا با داماد و دخترش آشتی کند و شاه پذیرفت. پادشاه وقتی داماد و دخترش را دعوت کرد و فهمید او همان طبیبی است که جانش را نجات داد، هفت شبانه‌روز برای آن‌ها عروسی برپا کرد. پادشاهِ سرزمین دیگری نیز که خواستگار پری بود پس از باخبر شدن از این ازدواج، به جنگ شاه فرنگ رفت و حسن با تیغ زنگ‌زده به میدان رفت و چهل شبانه‌روز

از سپاه دشمن کشت، اما شاه دشمن حیله کرد و تمام پیران جادوگر خمره‌سوار را جمع کرد و در آن میان، عفریته‌ای از شاه دشمن طلب ده پهلوان زورمند کرد تا حسن را گرفتار کند. با آن‌ها سوار خمره‌ای شد و به آسمان هفتم پرواز کردند و راهی فرنگ شدند. عفریته خمره را در جنگلی مخفی کرد و سپس مشغول گدایی شد. پری صدای پیرزن را شنید و از عمارت کلاه‌فرنگی بیرون آمد. پیرزن وقتی پری را شناخت، راز قدرت حسن را از او جویا شد و به قدرت او یعنی بهره‌گیری از تیغ زنگ‌زده پی برد. شب‌هنگام پیرزن با پهلوانان به خانهٔ حسن رفتند و در خواب تیغ را از کمرش بازکردند. سپس حسن را بستند و پری را هم با خود به حرم‌خانهٔ شاه بردند. همان موقع، از تیغهٔ خنجری که حسن به دیو داده بود، خون چکید و دیو با سپاهی از دیوها به شهر دشمن رفت و آنجا را محاصره و شاه را تهدید کرد که اگر حسن و همسرش را آزاد نکند، شهر را نابود خواهدکرد. به‌دستور شاه، حسن و همسرش آزاد شدند، اما حسن به خواب عمیقی فرو رفته بود. دیو تیغ را از دشمنان گرفت و به کمر حسن بست و او با عطسه‌ای بیدار شد. حسن از دیوها تشکر کرد و همراه همسرش به شهر و دیار خود بازگشت تا در خوبی و خوشی روزگار بگذرانند.[1]

۴-۱-۱. تحلیل کهن‌الگویی قصهٔ تیغ زنگ‌زده

۴-۱-۱-۱. «حسن» در نقش کهن‌الگوی «قهرمان»

کوچک‌ترین فرزند شاه نمود شخصیت «قهرمان» در قصهٔ تیغ زنگ‌زده است. حسن، با وجود سن کم، از نظر جسمی و فکری از سایر برادرانش برتر است و ویژگی‌های لازم برای قهرمان بودن را دارد. او برای یافتن برادرانش به سفر می‌رود؛ سفری که با یافتن

جنازهٔ برادرانش پایان می‌یابد. با این حال، او پس از بازگشت از این سفر، بار دوم سفری به مقصد فرنگ می‌آغازد که برای قهرمان سرزمینی ناشناخته است.

یونگ بر آن است که «فرایند فردیت اغلب به‌وسیلهٔ سفری اکتشافی به سرزمینی ناشناخته نمادین می‌شود» (یونگ، ۱۴۰۱، ص. ۴۳۰). پس سفر حسن به سرزمین فرنگ، سفری عادی نیست و درواقع گام نهادن قهرمان در مسیر کهن‌الگوی رشد است و درادامه باید آمادهٔ رویارویی وی با کهن‌الگوهای دیگری همچون سایه و آنیما باشیم.

فرنگ در باخترِ اصفهان، ولایت حسن، واقع شده است؛ یعنی قهرمان به سمت چپ حرکت می‌کند. «طرف راست، در تاریخ نمادگرایی معمولاً در قلمروی خودآگاهی قرار دارد و طرف چپ در قلمروی ناخودآگاه» (همان، ص. ۴۳۳). پس سفر قهرمان به سمت غرب یا چپ یعنی سفر حسن، سفری به اعماق ناخودآگاه است.

همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد، مرحلهٔ نخست کهن‌الگوی رشد برخورد با سایه است. حسن نیز در مواجهه با دیوی زخمی ـ که نمادی از سایهٔ اوست ـ در مسیر رشد گام می‌نهد و با بهره‌گیری از راهنمایی‌های مادرش، با فراست به دیو کمک می‌کند. هرچند دیو در ابتدا به‌دنبال مجازات اوست، اما وقتی آرام می‌شود و پی به نیت خیر حسن می‌برد او را یاری می‌دهد. به این ترتیب حسن با سایهٔ خود یکپارچه می‌شود و به مرحلهٔ بعدی فرایند فردانیت گام می‌گذارد. در مرحلهٔ بعدی، حسن باید با آنیمای خود مواجه شود. آنیمای او کسی نیست جز شاهدخت فرنگ یا همان پری. حسن یک‌بار در سفر نخست خود با پری مواجه شده بود و پس از شکست دادنش او را شیفتهٔ خود ساخته بود. در این مرحله، او باید به وصال آنیمای خود برسد. حسن از نقاب کچل استفاده می‌کند و می‌تواند خود را به آنیمایش نزدیک کند. او درنهایت با پری ازدواج می‌کند و با آنیمای

خودش یکپارچه می‌شود. درواقع، شخصیت کهن‌الگویی قهرمان این قصه در مرحلهٔ «کاوش» قرار دارد.

۴-۱-۱-۲. برادران حسن در نقش کهن‌الگوی «سایه»

برادران حسن نمودی از سایهٔ منفی قهرمان هستند. آن‌ها از جنس خود قهرمان‌اند، با این حال به‌سبب غرور و تکبر به وصیت پدر عمل نمی‌کنند و تیغ زنگ‌زده را به کمر نمی‌بندند؛ این غرور آن‌ها را به کشتن می‌دهد، اما حسن که قهرمان قصه است، متفاوت عمل می‌کند و تیغ را به کمر می‌بندد و به این ترتیب موفق می‌شود پهلوان را شکست دهد و از مرگ خود جلوگیری کند.

۴-۱-۱-۳. مادر حسن در نقش کهن‌الگوی «مادر نیکوسرشت»

مادر حسن، با وجودِ حضوری کوتاهی در قصه، نقشی بسزا در روند حوادث داستان ایفا می‌کند. او با راهنمایی‌های دلسوزانهٔ خود، زمینه را برای موفقیت قهرمان فراهم می‌کند. مادر از حسن دو درخواست دارد؛ اول اینکه، برخلاف برادرانش، تیغ زنگ‌زده را به کمر ببندد تا شکست‌ناپذیر شود و دیگر اینکه به نیازمندانی که در راه می‌بیند یاری دهد. حسن نیز، با کمک کردن به دیو زخمی، با سایهٔ خود یکپارچه می‌شود و مسیرش به‌سمت فرنگ ـ یا همان ناخودآگاه ـ را پیدا کند.

۴-۱-۱-۴. دیو در نقش‌های کهن‌الگوی «سایه» و کهن‌الگوی «پیر خردمند»

دیو در این قصه کارکردی دوگانه دارد؛ در نخستین مواجههٔ حسن با او، دیو در نقش کهن‌الگوی سایه است. حسن با زیرکی مشکل دیو را برطرف می‌کند و به این طریق

درواقع سایه‌اش را با خودش سازگار می‌سازد. دو دیو دیگر هم درواقع نمودهای دیگر سایهٔ حسن هستند.

در ادامهٔ قصه، دیو نقش کهن‌الگوی پیر خردمند را ایفا و به قهرمان کمک می‌کند تا مسیر فرنگ را بیابد. او همچنین، با دادن موهای خود به قهرمان، او را قادر می‌سازد تا هرگاه به راهنمایی نیاز داشت، احضارش کند. این کارکرد موهای دیو در این قصه یادآور این آموزهٔ یونگی است: «مردمان بدوی تمامی آنچه مربوط به بدن باشد، مانند مو، مدفوع، پیشاب و آب دهان را دارای نیروی جادویی می‌دانند» (یونگ، ۱۴۰۱، ص. ۴۷۴). در ادامهٔ داستان، حسن برای درمان بیماری پادشاه فرنگ از دیو کمک می‌گیرد و درواقع اساساً بدون راهنمایی‌ها و پشتیبانی‌های دیو قهرمان نه می‌تواند به فرنگ برسد و نه می‌تواند با درمان پادشاه، زمینهٔ بازگشت خود و همسرش را به دربار فراهم کند. در انتهای قصه نیز اگر دیو نبود، حسن نمی‌توانست از چنگ پادشاه دشمن نجات پیدا کند.

۴-۱-۱-۵. پری در نقش کهن‌الگوی «آنیما»

زمانی که پری با نقاب پهلوان و هیبت مردانه در قصه ظاهر می‌شود، با نمودی منفی از عنصر مادینه مواجه‌ایم. نمود منفی آنیما سرشار از خشم است و برادران حسن را صرفاً به‌سبب ورود بدون اجازه به قلعه با بی‌رحمی می‌کُشد. این قسمت از قصه یادآور این آموزهٔ یونگی است که آنیمای منفی می‌تواند به «عفریت مرگ» تبدیل شود (یونگ، ۱۴۰۱، ص. ۲۷۳).

با ورود حسن به قلعه و شکست پری، آنیمای منفی ازبین می‌رود و پری تغییر شکل می‌دهد و نقابش کنار می‌رود و چهرهٔ زنانه‌ای می‌یابد. ازآن‌پس، پری به نمودی مثبت از عنصر مادینه بدل می‌شود؛ آنیمایی که قهرمان باید در مسیر فرایند فردانیت، با آن یکپارچه

شود. حسن نیز آنیمای خودش را به پری فرافکنی می‌کند، زیرا چنان شیفتهٔ او می‌شود که تصمیم می‌گیرد کشور خودش را به مادر و وزیرش بسپارد و به‌تنهایی گام در سفر به سرزمینی ناشناخته بگذارد. با وجود همهٔ این‌ها، حسن با کمک خودِ پری می‌تواند به وصال او برسد و به این ترتیب با آنیمای خودش یکپارچه شود. چون پری بعد از ازدواج هم وفادارانه حسن را همراهی می‌کند می‌توان گفت که پری همچنان نقش آنیمای مثبت را حفظ می‌کند.

۴-۱-۱-۶. پیرزن عفریته در نقش کهن‌الگوی «مادر دهشتناک»

پیرزن عفریته در اواخر قصه ظاهر می‌شود و دردسرهای جدی‌ای برای قهرمان ایجاد می‌کند. ویژگی‌های پیرزن عفریته با نقش کهن‌الگویی مادر دهشتناک مطابق است. او پیرزنی جادوگر و بدذات است که داوطلب می‌شود با گرفتن طلا حسن را گرفتار کند تا پادشاه دشمن به پیروزی برسد. او با حیله‌گری خودش را هوادار حسن جا می‌زند، پری را فریب می‌دهد و راز قدرت حسن را کشف می‌کند و از این طریق، حسن و پری را گرفتار می‌سازد. این‌ها رفتارهای ویرانگرانهٔ پیرزن عفریته است که از فریب و نیرنگ برای پیشبرد اهدافش بهره می‌برد. او در مقابل مادر حسن قرار دارد که نمود کهن‌الگوی مادر نیکوسرشت است و با راهنمایی‌های درست و نصایح به‌جای خود قهرمان را به‌سمت پیروزی هدایت می‌کند، اما پیرزن عفریته، با اعمال خرابکارانه و حیله‌های خود، موانعی در مسیر قهرمان ایجاد می‌کند و موجب رنج و مشقت او می‌شود.

۴-۱-۱-۷. کهن‌الگوی «نقاب» در قصهٔ تیغ زنگ‌زده

نخستین حضور پری در قصه در قالب پهلوانی نیرومند و با ظاهری مردانه است. درواقع هیبت پهلوانی نقابی است که شخصیت پری از آن بهره می‌گیرد. زره یا نقاب «فرد را قادر

می‌سازد تا از خود در برابر جهان بیرون محافظت کند و هدفی دوگانه دارد؛ نخست اینکه دیگران را تحت تأثیر خود قرار دهد و دیگر اینکه درون فرد را از چشم کنجکاو دیگران پنهان دارد» (یونگ، ۱۴۰۱، ص. ۴۴۸). در این قصه نیز پدر پری می‌خواهد او را به ازدواج وادارد، اما پری، برای محافظت از خود، از این نقاب استفاده می‌کند تا مردان را شکست دهد و از ازدواج بگریزد. او، با این نقاب پهلوانی و گذاشتن شرط ازدواج با پهلوان پیروز در نبرد، درواقع کهن‌الگوی ازدواج را پس می‌زند؛ البته در این قصه پری تنها کسی نیست که از کهن‌الگوی نقاب استفاده می‌کند، بلکه قهرمان قصه نیز برای اینکه بتواند به پری نزدیک شود و به باغ شاه فرنگ راه پیدا کند، تغییر شکل می‌دهد و خود را به‌صورت کچلی درمی‌آورد. شکمبهٔ گوسفندی که حسن به روی سر خود می‌کشد تا به‌ظاهر کچل دربیاید، نمود نقاب است و به حسن کمک می‌کند تا خود را از چشم کنجکاو دیگران در امان نگه دارد و از خود در برابر جهان بیرون محافظت کند.

۴-۱-۱-۸. کهن‌الگوی «باغ عدْن (بهشت اول)» در قصهٔ تیغ زنگ‌زده

حسن، وقتی به فرنگ می‌رسد، در باغ شاه فرنگ مشغول کار می‌شود. شاه فرنگ نماد خداست. او حسن را که نماد آدم است به باغ خود راه داده است. این باغ نمادی از بهشت محل سکونت آدم و حواست که پس از خوردن میوهٔ ممنوعه از آن طرد شدند. پری در این قسمت از قصه نماد حوّاست که باید طبق رسوم از بین مردانی که از جلوی او رد می‌شوند، یکی را به همسری برگزیند. او باید این کار را با پرتاب سیب به‌طرف فرد منتخب انجام دهد. سیب در این بخش از قصه، نماد میوهٔ ممنوعه است. پری میوهٔ ممنوعه را به‌طرف حسن پرتاب می‌کند. به‌این‌ترتیب، همان‌طور که آدم و حوا با خوردن میوهٔ

ممنوعه موجب خشمگین شدن خداوند شدند و خدا آن‌ها را از بهشت خود بیرون کرد، شاه فرنگ نیز، خشمگین از اقدام پری، او و حسن را از باغ خود بیرون کرد.

در قصهٔ آدم و حوّا، پس از اینکه مدتی آدم از خداوند طلب آمرزش کرد، خدا او را بخشید. در این قصه نیز، پس از آنکه پری و حسن مدت زمانی را خارج از باغ زندگی کردند، فرصتی پیش می‌آید تا حسن از آن طریق دوباره به شاه نزدیک شود و نظر او را راجع به خودش تغییر دهد. پس همان‌طور که خدا توبهٔ آدم را پذیرفت و او را بخشید، خشم شاه نیز در این قصه فروکش کرد و رابطه‌اش با دختر و دامادش به حالت عادی درآمد؛ همچنین، حسن برای تغییر دادن نظر شاه و معالجهٔ بیماری وی باید گوزنی شکار می‌کرد که این مسئله یادآور رسم قربانی کردن حیوانات برای جلب نظر خداوند است و اینکه می‌توان، با قربانی کردن حیوانات، کفارهٔ گناهان را پرداخت. همان‌طور که ذکر شد، شاه نماد خداست و حسن، برای جلب حمایت و بخشش او، به این اقدام دست می‌زند.

۴-۱-۲. نمادهای قصهٔ تیغ زنگ‌زده

۴-۱-۲-۱. صندوق

در آغاز داستان با سخنان پادشاه مشخص می‌شود که تیغ زنگ‌زده در درون یک صندوق قرار دارد. صندوق نمادی از ناخودآگاه است. ارتباط ظاهری صندوق با ناخودآگاه نیز واضح است، زیرا هم صندوق و هم ناخودآگاه محتویات خود را پنهان می‌کنند و افراد نمی‌توانند به‌آسانی به آن‌ها دست یابند. پس در این قسمت از قصه، تیغ زنگ‌زده که درون صندوق قرار دارد، نمادی از محتویات ناخودآگاه است و اگر انسان به آن برسد و با آن یکپارچه شود، شکست‌ناپذیر می‌شود. همچنین، این صندوق در چهلمین اتاق سرای پادشاه قرار دارد. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، عدد چهل عددی کهن‌الگویی است و

بیانگر کمال، رشد و بلوغ است. حال تصویر برای ما واضح‌تر شده است: شاهزادگان با رسیدن به چهلمین اتاق که نماد رشد و بلوغ است، می‌توانند به صندوق که نماد ناخودآگاه است دست پیدا کنند. سپس باید تیغ زنگ‌زده را، به‌عنوان نماد محتویات ناخودآگاه، به کمر ببندند و این‌چنین با محتویات ناخودآگاه یکپارچه شوند تا شکست‌ناپذیر باشند.

۴-۱-۲-۲. قلعه

قلعه، با توجه به ماهیت ذاتی‌اش، همچون صندوق نمادی از ناخودآگاه است. در این قصه، سفر قهرمان با ورود به یک قلعه آغاز می‌شود تا نشان دهد این سفر نه سفری عادی بلکه سفری به اعماق ناخودآگاه است تا بتواند به یکپارچگی برسد. همچنین قلعه نشان‌دهندهٔ قدم گذاشتن قهرمان در مسیر کهن‌الگوی رشد یا همان فرایند فردانیت است. البته قلعه در این قصه کارکرد دیگری نیز دارد. این قلعه متعلق به شاهدخت فرنگ است که کسی بدون اذن او نباید وارد آن بشود. توجه نکردن به این موضوع، مرگ شخص خطاکار را درپی دارد. در اینجا، قلعه نماد آلت مادینگی و بکر بودن و دست‌نخورده بودن درون قلعه نیز نمادی از باکرگی است. قهرمان قصه، حسن، با سلاحِ تیغ زنگ‌زده شاهدخت را شکست می‌دهد؛ به‌این‌ترتیب، هم قلعه فتح می‌شود و هم شاهدخت از آنِ حسن می‌شود. پس نتیجه می‌گیریم که در اینجا تیغ زنگ‌زده نماد آلت نرینگی است که حسن به‌وسیلهٔ آن توانست قلعه، نماد آلت مادینگی، و نیز به‌تبعِ آن شاهدخت را از آنِ خود کند.

۴-۱-۲-۳. تیغ زنگ‌زده

اشاره شد که تیغ زنگ‌زده در برابر صندوق نمادی از محتویات ناخودآگاه و در برابر قلعه نمادی از آلت جنسی مردانه است، اما کارکردهای نمادین تیغ زنگ‌زده به همین دو مورد

محدود نمی‌شود. درواقع، تیغ زنگ‌زده در کل نمادی از سنت است؛ تیغی در ظاهر کهنه و زنگ‌زده که حتی برادر بزرگ به کارایی آن شک می‌کند و حاضر نمی‌شود سنت را بپذیرد و همین موضوع او را در برابر پری، شاهدخت سرزمین فرنگ، بی‌دفاع می‌کند و نهایتاً، عریان، به‌دست پری کشته می‌شود. فرنگ، نمادی از فرهنگ جدید، درمقابل سنت قرار دارد و برادر نخست هم، با نپذیرفتن سنت، در برابر آن عریان است. ویژگی‌های پری نشان می‌دهد که او در برابر سنت قرار دارد. دختری است که زیر بار حرف پدرش نمی‌رود و می‌خواهد خود همسرش را برگزیند. او، مانند دختران دیگر، رفتار نمی‌کند؛ یعنی لباس رزم به تن می‌کند و به‌وسیلهٔ اسب و سلاح با مردان مبارزه می‌کند و آن‌ها را شکست می‌دهد. همین پریِ پهلوان‌گونه که نمادی از فرهنگ جدید است، وقتی از تیغ زنگ‌زده، نماد سنت، شکست می‌خورد، به زنی سنتی و مطیع همسرش تبدیل می‌شود. زمانی که پادشاه دشمن به سرزمین فرنگ حمله می‌کند، پری در میدان نبرد حاضر نمی‌شود. بعد از اسیر شدن حسن و پری ازسوی پادشاه دشمن نیز پری از قدرت پهلوانی‌اش استفاده‌ای نمی‌کند. درواقع او دختری کاملاً بی‌دفاع است، زیرا سنت یا همان تیغ زنگ‌زده او را مغلوب کرده است.

۴-۱-۲-۴. خنجر

حسن، زمان جدایی از دیو، خنجری مخصوص به وی می‌دهد؛ یعنی زمانی که حسن دچار مشکل و گرفتاری شود، از تیغهٔ آن خون می‌چکد. به این ترتیب، دیو متوجه می‌شود و به یاری قهرمان می‌شتابد. این خنجر، نماد پیوند میان خودآگاه (حسن) و ناخودآگاه (دیو) است. پیش‌تر اشاره شد که دیو می‌تواند ایفاکنندهٔ نقش سایهٔ حسن باشد. سایه‌ای که با قهرمان پیوند خورده است و در بحران‌ها به یاری خودآگاه می‌آید. همچنین، در

هنگام گرفتاری قهرمان، از تیغهٔ این خنجر خون می‌چکد که خون نمادی از نیروی حیات است. چکیدن خون نشان می‌دهد که قهرمان در معرض مرگ و نابودی است.

۵. نتیجه

در پژوهش حاضر، پس از روشن کردن مبانی نظری، قصهٔ عامیانهٔ «تیغ زنگ‌زده»، از قصه‌های عامیانهٔ خطهٔ آذربایجان، براساس مبانی و اصول روان‌شناسی تحلیلی یونگ بررسی و تحلیل و کهن‌الگوها و نمادهای بازتاب‌یافته در آن شناسایی و تفسیر شد. حسن، فرزند کوچک شاه، در نقش کهن‌الگوی قهرمان، سفری را که نماد گام نهادن قهرمان در مسیر کهن‌الگوی رشد فردی است می‌آغازد و در این مسیر با کهن‌الگوهای دیگری برخورد می‌کند. مرحلهٔ نخست کهن‌الگوی رشد، برخورد با سایه است که در مواجههٔ حسن با دیوی زخمی نمود یافته است. البته دیو در بخشی دیگر در جایگاه کهن‌الگوی «پیر خردمند» ظاهر می‌شود و به قهرمان کمک می‌کند تا مسیر فرنگ را بیابد یا با دادن موی خود به حسن در بزنگاه‌ها یاری‌کنندهٔ وی است. در مرحلهٔ بعدی، حسن باید با آنیمای خود، یعنی شاهدخت فرنگ یا همان پری مواجه شود که ابتدا نمودی منفی از مادینگی به نمایش می‌گذارد، اما پس از کنار زدن نقاب و بروز چهرهٔ زنانه به نمودی مثبت از عنصر مادینه و آنیمای قهرمان بدل می‌شود. قهرمان، پس از شکست دادن شاهدخت، برای وصال او از نقاب کچل بهره می‌گیرد. برادران حسن نیز نمودی از سایهٔ منفی قهرمان هستند. مادر حسن، در نقش کهن‌الگوی «مادر نیکوسرشت»، با حضوری کوتاه اما مؤثر و راهگشا، از قهرمان می‌خواهد تا تیغ زنگ‌زده را به کمر ببندد تا شکست‌ناپذیر شود. ویژگی‌های پیرزن عفریته نیز که در اواخر قصه با نقش کهن‌الگویی

مادر دهشتناک مطابق است؛ همچنین می‌توان کهن‌الگوی «باغ عدن» را نیز در این قصه یافت که نشان‌دهندهٔ شباهت بخشی از قصه با داستان آدم‌وحوّاست.

ابزار و وسایل نمادینی همچون «صندوق» یا مکانی همچون «قلعه» نیز با معانی نمادین، به‌عنوان نمادهایی از ناخودآگاه، در قصه حضور دارند. نکتهٔ مهم این است که این عناصر دارای بیش از یک کارکرد نمادین هستند؛ مثلاً قلعه هم نمادی از ناخودآگاه است و هم نمادی از آلت مادینگی. افزون بر این‌ها، به‌کارکرد نمادین تیغ زنگ‌زده و خنجری که حسن به دیو سپرد هم اشاره شد. در قصهٔ تیغ زنگ‌زده کارکرد نمادین و کهن‌الگویی اعداد نیز مشاهده می‌شود؛ مثلاً قرارگرفتن صندوقِ تیغِ زنگ‌زده در چهلمین اتاق سرای پادشاه اصفهان که نمادی از بلوغ و کمال است. مسیر فردیت قهرمان، با عبور از آستانه‌ها، مواجهه با سایه و پذیرش نیروهای هدایت‌گر شکل گرفته است. این نتایج نشان می‌دهد به‌کار گرفتن نظریهٔ یونگ در تفسیر قصه‌های عامیانه می‌تواند ظرفیت‌های پنهان متن را آشکار سازد؛ ظرفیت‌هایی که در خوانش‌های بدون پشتوانه نظری قابل شناسایی نیست؛ به‌این‌ترتیب، درمی‌یابیم که قصه‌های عامیانه، حتی در ساده‌ترین سطوح، می‌توانند با مفاهیمی عمیق در دل خود و با زبانی نمادین نقشه‌هایی از سفر درونی انسان باشند؛ بنابراین می‌توان به یاری نظریهٔ یونگ به درک والاتر و تحلیل لایه‌های عمیق‌تر قصه‌های عامیانه و شخصیت‌ها و عناصر نمادین آن نائل آمد و ارزش واقعی این قصه‌های کهن را برای مخاطب تشریح کرد.

پی‌نوشت

۱. این قصه از منبع منزوی، ۱۳۸۸، صص. ۱۳–۲۸ خلاصه شده است.

منابع

اسنودن، ر. (۱۳۹۳). *یونگ، مفاهیم کلیدی*. ترجمهٔ ا. شیخ‌الاسلام‌زاده. تهران: عطایی.

بهرنگی، ص. و دهقانی، ب. (۱۴۰۲). *افسانه‌های آذربایجان*. ۲ ج. تهران: ارس.

بیلسکر، ر. (۱۳۹۷). *اندیشهٔ یونگ*. ترجمهٔ ح. پاینده. تهران: مروارید.

پالمر، م. (۱۳۸۵). *فروید، یونگ و دین*. ترجمهٔ م. دهگان‌پور. تهران: رشد.

پاینده، ح. (۱۳۹۸). *نظریه و نقد ادبی؛ درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای*. ج۱. چاپ دوم. تهران: سمت.

پورافکاری، ن. (۱۳۷۳). *فرهنگ جامع روان‌شناسی ـ روان‌پزشکی (انگلیسی-فارسی)*. ج۱. تهران: فرهنگ معاصر.

جانسون، ر. (۱۳۹۱). *خواب و رؤیا*. ترجمهٔ ن. نواری. تهران: بنیاد فرهنگ زندگی.

ذوالفقاری، ح. (۱۳۹۶). *زبان و ادبیات عامهٔ ایران*. چاپ دوم. تهران: سمت.

رابرتسون. ر. (۱۴۰۰). *یونگ‌شناسی کاربردی*. ترجمهٔ س. سرگلزایی. چاپ نهم. تهران: بنیاد فرهنگ زندگی.

رستگار فسایی، م. (۱۴۰۰). *پیکرگردانی در اساطیر*. چاپ سوم. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

سیداف، ن. (۱۳۸۸). *افسانه‌های آذربایجان*. ترجمهٔ ا. دارابی. ویراستهٔ ع. کاتبی. تهران: دنیای نو.

طالشی، ی.، و همکاران (۱۴۰۲). بررسی روان‌کاوانهٔ داستان فرود سیاوش از دیدگاه نظریهٔ یونگ. *مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)*، ۶ (۱۴)، ۸۹ـ ۱۲۳.

گورین، و.، و همکاران (۱۳۷۳). *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*. ترجمهٔ ز. میهن‌خواه. تهران: اطلاعات.

منزوی، ح. (۱۳۸۸). *تیغ‌زنگ‌زده (از افسانه‌های آذربایجان)*. ویراستهٔ مهدی خطیبی. تهران: آفرینش.

میرصادقی، ج. (۱۳۷۶). *ادبیات داستانی*. تهران: سخن.

یونگ، ک. گ. (۱۴۰۰). *ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگو*. ترجمهٔ ف. گنجی و م.ب. اسمعیل‌پور. چاپ چهارم. تهران: جامی.

یونگ، ک. گ. (۱۴۰۱). *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمهٔ م. سلطانیه. چاپ چهاردهم. تهران: جامی.

References

Behrangi, S., & Dehghani, B. (2023). *Azerbaijan folktales*. Aras**.**

Bilsker, R. (2018). *Jung's thought* (translated by H. Payandeh). Morvarid**.**

Guerin, W. L., et al. (1994). *A handbook of critical approaches to literature* (translated by Z. Mihankhah). Ettela'at**.**

Johnson, R. A. (2012). *Dreams and dreaming* (translated by N. Navari). Bonyad-e Farhang-e Zendegi**.**

Jung, C. G. (2021). *The archetypes and the collective unconscious* (translated by F. Ganji & M. B. Esmailpour). Jami**.**

Jung, C. G. (2022). *Man and his symbols* (translated by M. Soltanieh). Jami**.**

Manzavi, H. (2009). *The rusty blade (From Azerbaijan folktales)* (translated by M. Khatibi). Afarinesh**.**

Mirsadeghi, J. (1997). *Fiction literature*. Sokhan**.**

Palmer, M. (2006). *Freud, Jung and religion* (translated by M. Dehghanpour). Roshd Publications**.**

Payandeh, H. (2019). *Literary theory and criticism: An interdisciplinary textbook* (Vol. 1, 2nd ed.). SAMT**.**

Pourafkari, N. (1994). *Comprehensive dictionary of psychology and psychiatry* (English-Persian) (Vol. 1). Farhang-e Moaser**.**

Rastegar Fasai, M. (2021). *Metamorphosis in mythology* (3rd ed.). Research Institute for Humanities and Cultural Studies**.**

Robertson, R. (2021). *Beginner's guide to Jungian psychology* (translated by S. Sargolzai). Bonyad-e Farhang-e Zendegi**.**

Sayyad Af, N. (2009). *Azerbaijan folktales* (translated by E. Darabi). Donyaye No**.**

Snowden, R. (2014). *Jung: The key ideas* (translated by A. Sheikhaleslamzadeh). Ataee**.**

Talashi, Y., et al. (2023). Psychoanalytic examination of the story of Farud Siyavash from the perspective of Jung's theory. *Persian Language Studies (Formerly Shafaye Del), 6*(14), 89-123**.**

Zolfaghari, H. (2017). *Language and popular literature of Iran* (2nd ed.). SAMT**.**