

محوریت قهرمانان زن در قصه‌های عامیانه (تحلیل افسانه‌ها به مثابه رؤیاهای جمعی زنان)

حسین بیات*

استادیار ادبیات فارسی و داستانی دانشگاه تربیت معلم

چکیده

در بسیاری از آثار روایی، دو نیروی زور و نیرنگ عامل پیش‌برنده داستان هستند. بررسی و مقایسه قصه‌های عامیانه‌ای که درگیری نیروهای خیر و شر در آنها بر سر رسیدن به معشوق است، نشان می‌دهد در این آثار، معشوق هر چند در ظاهر به نفع قهرمان عمل می‌کند، در زیرساخت روایت با زیرکی و تزویر، درگیری نیروهای متضاد را به سود خویش هدایت می‌کند. در چنین قصه‌هایی، شخصیت مرکزی داستان شاهزاده شجاع و دیو بدطینت نیست؛ بلکه معشوقی است که در پی ازدواج با شایسته‌ترین قهرمان داستان و صاحب فرزند شدن از او است. معشوق در این راه، با وجود ناتوانی جسمی ظاهری، از جلوه‌های گوناگون نیرنگ همچون پنهان‌کاری، افسونگری‌های زنانه و عوامل جادویی بهره می‌برد و حتی گاهی با به خدمت گرفتن ضد قهرمان‌های داستان، سیر رخدادها را به سوی پایان دلخواه خویش هدایت می‌کند. این مقاله با بهره‌گیری از دیدگاه‌های صاحب‌نظران در خصوص این ساختار بنیادین، چهل افسانه عامیانه فارسی را بررسی و مقایسه کرده است. نویسنده با ارائه شواهد مختلف، چنین زیرساخت مشترکی را بیانگر دغدغه‌های ذهنی زنان در دوران پدرسالاری دانسته است. زنان در جایگاه راوی یا شنونده این قصه‌ها، آرزوهای دست‌نیافتنی و رؤیاهای شیرینی را که در زندگی واقعی معمولاً از آن محروم بوده‌اند، در سرگذشت قهرمان زن داستان در جهان

* نویسنده مسئول: hsnbyt@gmail.com

تاریخ پذیرش: ۸۹/۱۰/۷

تاریخ دریافت: ۸۹/۷/۷

خیالی قصه متجلی کرده‌اند. با توجه به این ویژگی در رمانس‌ها و داستان‌های کهن، احتمالاً خاستگاه این قصه‌ها در ساختارهای روایی کهنی است که می‌توان پیشینه آن‌ها را تا اساطیر مربوط به دوران مادرتباری دنبال کرد.

واژه‌های کلیدی: قصه‌های عامیانه، رمانس، زن، ازدواج، رؤیا، پدرسالاری، مادرتباری.

۱. مقدمه

۱-۱. پیشینه تحقیق

قصه‌های عامیانه همواره منبع الهام پژوهشگرانی بوده است که به دنبال مواد خامی برای مطالعات روشمند در حوزه روایت بوده‌اند. پس از رویکرد زبان‌شناختی پیش‌گامانی چون برادران گریم و ماکس مولر و رویکرد مردم‌شناختی و اسطوره‌گرای امثال آندرو لانگ و پل سن‌تیو به این قصه‌ها، مطالعات شکل‌شناسانه فرمالیست‌هایی چون شکلوفسکی و پراپ و دنباله‌روان آنان چون تودروف، آلن داندس، کلود برمون، گرماس و لوی استراوس، اغلب با بررسی قصه‌های عامیانه به ثمر رسید (احمدی، ۱۳۷۵: ۱۴۴-۱۷۱). با انتشار دیدگاه‌های روان‌کاوانه فروید، مقایسه افسانه‌ها با رؤیا و جست‌وجوی سازوکارهای رؤیا همچون جابه‌جایی، ادغام، فرافکنی و بیان نمادین در آن، طرفداران بسیار یافت (فروید، ۱۳۸۲: ۲۶-۳۳). با مطرح شدن نظریات یونگ درباره ناخودآگاه جمعی و انگاره کهن‌الگویی (مادیورو، ۱۳۸۲: ۲۸۳-۲۸۵) و طرح دیدگاه‌های آلفرد آدلر درباره عقده حقارت، کمال‌طلبی و جبران بیش‌ازاندازه (آدلر، ۱۳۷۰)، افسانه‌ها نیز از حوزه تأثیر این نظریه‌ها برکنار نماند. پژوهشگران مختلفی (از جمله خود این صاحب‌نظران و کسانی چون برونو بتلهایم) از افسانه‌ها به‌عنوان شواهدی برای درستی دیدگاه‌های خود بهره بردند و میراثی درخشان و ستایش‌برانگیز در حوزه نقد روان‌شناختی به‌جای گذاشتند (بتلهایم، ۱۳۸۴). در کنار این‌ها، کسانی چون م. لوفلر دلاشو علاوه بر رویکرد روان‌شناختی، با برگزیدن از ظاهر قصه‌ها در جست‌وجوی بطن مستور آن‌ها برآمدند و به کاربرست آموزه‌های حکمت و معرفت و آداب و مناسک جادویی در قصه‌ها پرداختند. آنان با تحلیل‌های نمادگرایانه، از دل آن‌ها تعبیر و

تفسیرهای شگرفی بیرون کشیدند که به‌هیچ‌روی با بسنده کردن به بررسی‌های ساختاری به‌دست نمی‌آمد (دلاشو، ۱۳۶۴).

با وجود تنوع روش‌های علمی به‌کارگرفته‌شده در بررسی قصه‌های عامیانه، به دلیل دستاوردهای ملموس و درخشان ولادیمیر پراپ در *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، (۱۳۶۸) مطالعات ساختاری و فرمالیستی قصه‌ها چنان موج عظیمی در عرصه نقد و طبقه‌بندی آن‌ها ایجاد کرد که تا امروز، بسیاری از محققان برای تحلیل و بررسی قصه‌ها همچنان دست‌به‌دامن الگوهای پیشنهادی پراپ و پیروان او می‌شوند. برای نمونه در ایران *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی* اثر اولریش مارزلف (۱۳۷۶) و *ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی* نوشته پگاه خدیش (۱۳۸۷) دو مورد از نمونه‌های قابل توجه در این حوزه‌اند.

البته محدود کردن بررسی افسانه‌های عامیانه به نقد ساختاری، بدون توجه و تفسیر معنایی آن‌ها و به‌تعبیری چشم‌پوشیدن از محتوای اثر، مزایایی چون دقت علمی و دستیابی به نتایج عینی را دربردارد؛ اما این رویکرد صرفاً ساخت‌گرایانه، منتقد را از درک معنا و مفهوم قصه محروم می‌کند. بنابراین اگر منتقد بتواند با محدودتر کردن حوزه مورد بررسی، هم به مطالعه ریخت‌شناسانه این آثار و هم به جنبه‌های نمادین، نشانه‌شناختی، روان‌شناختی و جامعه‌شناختی آن‌ها توجه کند؛ آشکار شدن معانی و دلالت‌های ضمنی و مفاهیم انسانی و اجتماعی نهفته در این داستان‌ها می‌تواند برخی ابهام‌های مربوط به دلایل شکل‌گیری و سیر تحول این روایت‌ها و چگونگی جهت‌گیری آن‌ها را به‌سوی هدف و درون‌مایه‌ای خاص آشکار کند؛ همچنین نسبت میان افسانه‌ها و روایان و مخاطبان گمنام آن‌ها را تا حدودی روشن کند.

۲-۱. جامعه آماری و روش تحلیل

در این مقاله، به آن دسته از قصه‌های عامیانه ایران می‌پردازیم که بن‌مایه‌ها و مضمون اصلی آن‌ها حول محور عشق و ازدواج می‌گردد. جست‌وجویی گذرا در افسانه‌های عامیانه نشان می‌دهد چنین مضمونی آن‌قدر در این آثار تکرار شده که پژوهشگر در برخورد اول ممکن است عجزولانه در دام این وسوسه بیفتد که تمام افسانه‌ها

دغدغه‌های آشکار و پنهان مربوط به عشق و ازدواج را دارند. به یقین، تعدادی از قصه‌های عامیانه به مضامین مربوط به ازدواج نمی‌پردازند. با این حال، چنان‌که محققان اشاره کرده‌اند، «در بیشتر قصه‌ها هدف غایی، جفت‌جویی است.» (دلاشو، ۱۳۶۴: ۱۹). پایان‌بندی بسیار رایج در بیشتر قصه‌های عامیانه، عروسی است و «نزدیک به هفتاد درصد افسانه‌ها با ازدواج قهرمان به پایان می‌رسند.» (خدیش، ۱۳۸۷: ۱۰۱).

در این نوشتار، چهل قصه عامیانه ایرانی را بررسی کرده‌ایم. ابتدا الگوهای ساختاری مرتبط با عشق و ازدواج را در آن‌ها استخراج کرده‌ایم و سپس با توجه به جنبه‌های روان‌شناختی و نمادین قصه‌ها، به تحلیل نقش و جایگاه زنان در این آثار پرداخته‌ایم. همچنین نشان داده‌ایم که قهرمان محوری این قصه‌ها، برخلاف تصور رایج، زنان هستند. افسانه‌های بررسی شده عبارت‌اند از:

ملک جمشید و دیو سب‌دزد، متل سیمرخ، پریزادان درخت سیب، دختر نارنج و ترنج، جان تیغ و چهل‌گیس، دختر چین و ماچین، بلبل سرگشته، سنگ صبور، پیرهنی، ماه پیشونی، حسن خاکباز، دختر گلستان عرب، خفته‌خمار و مهری‌نگار، درویش جادوگر، جمجمه، خنده دست گل‌گریه مروارید، شاهزاده ابراهیم و شاهزاده اسماعیل، نمکی، میرنسا، کره سیاه، کره دریایی، دیودختر، زنگی و زرنگی، علی کچل، کچل گاوچران، هفت تا دختر، کل والی‌خان، دختر پادشاه، هفت درخت سپیدار، پسر پادشاه و کنیز، پرندۀ آبی، پسر شاه پریان، داستان آه، قصه آهوک، شاهزاده و آهو، هفت برادر و یک خواهر، درویش و حاتم طایی، گل به صنوبر چه کرد، تعبیر خواب، پسر صیاد.

از آنجا که در تمام این قصه‌ها، بن‌مایه ازدواج (اغلب به‌عنوان موضوع اصلی داستان) مطرح است، برای تفکیکشان از انواع دیگر قصه‌های عامیانه، آن‌ها را با تسامح، افسانه‌های عاشقانه می‌نامیم. به این ترتیب، این قصه‌ها علاوه بر تیپ‌های ۸۵۰ تا ۹۹۹ در دسته‌بندی آرنه-تامپسون که به قصه‌های عاشقانه اختصاص دارد، تعدادی از افسانه‌های تیپ‌های ۳۰۰ تا ۷۴۹ یعنی قصه‌های جادویی را نیز شامل می‌شود.

در این مقاله، پس از مروری بر دیدگاه‌های صاحب‌نظران درباره نقش زنان در قصه‌های عامیانه و رمانس‌ها، درباره شباهت قصه و رؤیا و قابلیت تحلیل روان‌شناختی

و نمادگرایی قصه‌ها بحث شده و سپس مهم‌ترین الگوهای ساختاری این چهل قصه استخراج و تحلیل شده است.

۲. مباحث نظری

۲-۱. معشوق؛ محور قصه‌های عاشقانه

درباره افسانه‌های عامیانه مطالعات زیادی انجام شده است؛ با این حال حتی در بررسی‌هایی که به طور خاص به قصه‌های عاشقانه پرداخته‌اند، به زنان و دخترانی که انگیزه اصلی قهرمان داستان برای عبور از موانع پی‌درپی هستند، توجه چندانی نشده است. برای مثال، نگاهی به تقسیم‌بندی اولریش مارزلف از شخصیت‌های قصه‌ها نشان می‌دهد او به دلیل نگاه ساختارگرایانه‌اش، برای جایگاه شخصیت زنان و نقش محوری آن‌ها در داستان اهمیت چندانی قائل نشده و بیشتر چهره منفی زنان را برجسته کرده است. مارزلف در طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی، شخصیت‌های ثابت و تکرارشونده این قصه‌ها را چنین برشمرده است: قهرمان (شاهزاده، کچل، خارکن و...); ضد قهرمان (مادرشوهر، زن‌پدر و...); درویش؛ صاحبان مشاغل؛ دیو (بدخواه و معمولاً مذکر)؛ پری (خیرخواه و معمولاً مؤنث) و سرانجام زن که اغلب به صورت فعال در نقش‌های منفی، کنش‌هایی چون توطئه‌چینی، تهمت زدن، خیانت و خیانت به او نسبت داده می‌شود؛ گاهی نیز در چهره مثبت نقش مشاور و راهنما را دارد یا به صورت منفعل موجودی خواستنی و دوست‌داشتنی است که قهرمان در جست‌وجوی او است (۱۳۷۶: ۴۱-۴۶).

چنان‌که خواهیم دید، معشوقی که فقط موجودی خواستنی و غیرفعال تلقی شده است، نه تنها نیروی محرک حوادث است و شالوده اصلی داستان بر وجود او بنا شده؛ بلکه چندان هم منفعل و بی‌تأثیر در سیر رخدادها نیست. محوریت زنان و دختران محبوب قهرمان در قصه‌ها فقط به این دلیل نیست که انگیزه لازم برای شرکت در ماجراهای پی‌درپی را به قهرمان داستان می‌دهند و یا زمینه رویارویی میان قهرمان و ضد قهرمان را فراهم می‌کنند؛ بلکه این شخصیت‌ها برخلاف دیدگاه مارزلف، آنجا که درگیری‌های داستان به اوج می‌رسد (و حتی گاهی پیش از آنکه قهرمان مرد داستان

قدم در راه بگذارد) معمولاً به صورت پنهان و غیرمستقیم، اما کاملاً مؤثر، با استفاده از ترفندهای زیرکانه و به خدمت گرفتن نیروها و عوامل جادویی، سررشته حوادث را در دست می‌گیرند و به این ترتیب سیر رویدادها را به سوی پایان دلخواه خویش هدایت می‌کنند. اهمیت نقش این زنان در این قصه‌ها به حدی است که اغلب، بدون دخالت آنان قهرمان نمی‌تواند با تکیه بر زور بازوی خود یا زیرکی و تدبیرش راه برون‌رفت از تنگناها و رسیدن به محبوب را بر خود هموار کند. بدون حضور چنین شخصیتی داستان یا شکل نمی‌گیرد و یا به ماجرای کاملاً متفاوت تبدیل می‌شود.

بنابراین برای قصه‌های عامیانه عاشقانه می‌توان دو نوع قهرمان در نظر گرفت: قهرمان اصلی یعنی شاهزاده یا جوان جست‌وجوگری که ظاهراً کانون روایت داستان بر او متمرکز شده و بیشترین بار درگیری با ضد قهرمان‌ها یا گذشتن از موانع و حل معماها بر عهده او است؛ قهرمان مهم‌تر، دختری است که شاهزاده برای رسیدن به او بر مشکلات غلبه می‌کند و تمام رخدادها و کنش‌ها و حرکت‌های قصه عملاً به سوی او در حرکت است. اهمیت و محوریت این شخصیت را در تعبیری می‌توان دید که کمپبل برای معشوق قصه‌ها از نگاه عاشق به کار می‌برد:

او همان دوشیزه‌ای است که جنگجویان بی‌شمار برایش کمر به قتل ازدها می‌بندند. همان عروسی است که از چنگ پدر حسود به درش می‌برند و همان باکره‌ای است که از دست عاشق ناپاک رهاش می‌کنند. او نیمه دیگر خود قهرمان است. چراکه یک «هر دو» است: اگر مقام و مرتبت مرد در حد سلطنت دنیا باشد، زن، دنیاست. اگر مرد یک جنگاور است، زن، شهرت است. زن تصویر سرنوشت مرد است که باید از زندان وضع موجود که او را محاصره کرده است، رهایی یابد (۳۴۴).

نورتروپ فرای در *صحیفه‌های زمینی*، هنگام بحث درباره رمانس، به این نکته اشاره می‌کند که گاهی محوریت قهرمانان زن در این‌گونه داستان‌ها از این راه صورت می‌گیرد که آنان به دلیل ناتوانی جسمی، نیرنگ و افسون را به‌عنوان مهم‌ترین جنگ‌افزار خود به کار می‌گیرند. زمانی که «قهرمان زن در میانه شماری از خواستگاران محصور شده است، آزمون دشواری پیش پای همه می‌گذارد و آن را که پیروز از این

آزمون بیرون می‌آید برمی‌گزیند و دیگران زندگی خود را از دست می‌دهند» (فرای، ۱۳۸۴: ۹۱-۹۲). فرای بر آن است که نمونه‌های مختلف این درون‌مایه را در افسانه‌های عامیانه بی‌شماری نیز می‌توان یافت. او معتقد است نیروی رانشی چنین پیرنگ‌هایی «تزویر» است که صورت‌های گونه‌گونی به خود می‌گیرد؛ مانند چهره‌پوشانی، فریب آگاهانه، پنهان‌سازی هویت شخصیت‌های اصلی از شخصیت‌های دیگر و مخاطب، شنیدن اتفاقی گفت‌وگوها و به‌هم‌بافتن آسمان‌ورسمان همراه با احساسات ریاکارانه (همان، ۹۳). البته تأکید مکرر ادبیات مردسالار بر حيله‌گری و ریاکاری زنان، دلایل دیگری نیز دارد که در پایان مقاله به آن‌ها اشاره خواهد شد.

محوریت زنان در برخی قصه‌های ایرانی به شکل دیگری نیز آشکار شده است: دختر شرط‌ها و آزمون‌های دشواری پیش پای خواستارانش می‌گذارد و سرانجام خواننده درمی‌یابد که دختر دل در گرو شایسته‌ترین آن‌ها داشته و خود در گذشتن او از موانع دشوار، به صورت مستقیم یا با واسطه قرار دادن عوامل جادویی دخالت داشته است.

۲-۲. قصه؛ تجلی رؤیاها

صاحب‌نظران معمولاً افسانه‌های عامیانه را وسیله سرگرمی و انبساط خاطر، گسترش نیروی تخیل و آموزش انسان‌دوستی دانسته‌اند (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۵۸). برخی نیز بر آموزه‌های اخلاقی و حکمی قصه‌ها تأکید کرده‌اند (حدیث، ۱۳۸۷: ۱۳). اما به معنای نمادین قصه‌ها، جایگاه و میزان اهمیت قهرمانان قصه در خط اصلی روایت و نقش افسانه در تخلیه روانی گویندگان و شنوندگان آن از طریق انعکاس آمال و آرزوها یا ترس‌ها و نگرانی‌های آنان کمتر توجه شده است. اینکه در طول قرن‌ها روایات متعدد و مفصلی از یک افسانه در مناطق جغرافیایی مختلف به حیات خود ادامه داده و در مقابل، برخی افسانه‌ها چندان مورد اعتنا قرار نگرفته‌اند و از آن‌ها فقط روایت‌های پراکنده و ناقصی باقی مانده، به این دلیل است که کسانی شرح حال خود و انعکاس رؤیاها و کابوس‌هایشان را در این قصه‌ها می‌یافته‌اند. اینکه بسیاری از کنش‌های شخصیت‌های قصه‌ها «اخلاقی و بر اساس اصول انسانی نیست، بلکه دروغ و دغل و

حیله و خراب‌کاری و گاه بر پایه تجاوز به حقوق دیگران و ستم و قتل است» (همان، ۱۳)، نشان می‌دهد خالقان و راویان گمنام قصه‌ها، بیش از آنکه دغدغه آموزش اخلاق را داشته باشند، در قالب قصه از چارچوب‌های ذهنی خود درباره رخدادهای تلخ و شیرین زندگی پرده برداشته‌اند؛ رویدادهایی همچون تولد، ازدواج، صاحب فرزند شدن، رقابت در عشق، راه‌های گریز از توطئه و نیرنگ و جادو و تسلیم‌پذیری در برابر قاطعیت تقدیر. قصه در کنار تحریک خیال و رفع ملال، «به زبان رمز، از حال ما ترجمانی می‌کند.» (دلشوی، ۱۳۶۴: ۲).

اما انعکاس ذهنیات بشر در قصه‌ها، به بازتاب واقعیت در داستان‌های واقع‌گرایانه شباهت چندانی ندارد. از این دیدگاه، قصه‌ها به رؤیا شباهت زیادی دارند که در آن، دغدغه‌های ذهنی رؤیابین گاه به روشنی و گاه پوشیده در پس پرده نمادها و مجازها و استعاره‌ها منعکس می‌شود. به‌ویژه اینکه اغلب قصه‌های عامیانه جادویی و عاشقانه، ساختاری رؤیگونه دارند و قابلیت تأویل و رمزگشایی شگرفی در آن‌هاست که در کمتر گونه‌ی روایی دیگری به این فراوانی یافت می‌شود. اغلب روان‌شناسان درباره همانندی‌های افسانه و رؤیا اتفاق نظر دارند.

زیگموند فروید، یونگ، استکل، اتو رانک، کارل آبراهام، ژوزه روهیم و بسیاری دیگر از روان‌شناسان تحلیلی، گرچه با هم اختلاف‌هایی دارند، در این خصوص هم عقیده‌اند که الگو و منطق قصه‌های پریان و اسطوره‌ها با الگو و منطق رؤیا مرتبط است و در خلال داستان‌های شگفت‌انگیز قهرمانان، تعبیر سمبولیکی وجود دارد که به خواست‌ها، ترس‌ها و تنش‌های ناخودآگاه اشاره می‌کند (کمپیل، ۱۳۸۷: ۲۶۱-۲۶۲).

به نظر فروید، کارکرد رؤیاها در جوهره خود، تحقق بخشیدن به آرزوهاست. بسیاری از متون روایی از جمله قصه‌ها و تخیلات نویسندگان خلاق نیز با رؤیاها پیوند دارند. نمادگرایی رؤیاها، که به قابلیت ایده‌سازی ضمیر ناآگاه مربوط است، در فرهنگ عامیانه و افسانه‌ها در گستره‌ای وسیع‌تر از رؤیاها دیده می‌شود (آسبرگر، ۱۳۸۰: ۸۸-۹۱). کمپیل بر آن است که روایت‌های کهن و رؤیا در دینامیک روان به صورت نمادین عمل می‌کنند. او عملکرد اصلی چنین روایت‌هایی را پدید آوردن نمادهایی می‌داند که

روح انسان به کمک آن‌ها بتواند به جلو حرکت کند و بر توهمات دائمی بشر که می‌خواهند او را ساکن و راکد نگاه دارند، غلبه کند (۱۳۸۷: ۲۲ و ۳۰).

برونو بتلهایم نیز بر این باور است که رویدادهای خیالی افسانه‌ها (از جمله برآورده شدن آرزوها، پیروزی بر همه حریفان و نابودی دشمنان) با رؤیاها و تخیلات بزرگ‌سالان شباهت دارد (۱۳۸۴: ۶۰). بتلهایم به تفاوت‌های میان قصه و رؤیا نیز اشاره می‌کند: برخلاف رؤیا، «قصه‌ها ساختمانی منطقی دارند و حادثه از آغازی مشخص سرچشمه می‌گیرد و با راه‌حلی رضایت‌بخش پایان می‌یابد.» (همان، ۹۶). او معتقد است قصه‌ها عناصر رؤیاگونه بسیاری را در خود دارند و به دلیل برخورداری از ساختار منطقی، تحلیل آن‌ها به‌مثابه رؤیا، آسان‌تر از تحلیل رؤیاهاست (همان، ۹۸).

شباهت قصه‌های عامیانه به رؤیا از نظر استوار بودن بر الگوهای ساختاری نمادین، از این جهت اهمیت دارد که به ما در درک بسیاری از مفاهیم نهفته در قصه با استفاده از سازوکارهای رؤیا کمک می‌کند. با بررسی قصه‌های عاشقانه از دیدگاه قهرمان زن، خواهیم دید که در بیشتر این قصه‌ها، گویی قهرمان محوری داستان در حال از سر گذراندن تجربه‌ای رؤیاگونه است. اما پیش از آن لازم است آن دسته از ساختارهای بنیادین این قصه‌ها را که مربوط به عشق و ازدواج است، استخراج و طبقه‌بندی کنیم.

۳. مهم‌ترین الگوهای ساختاری قصه‌های عاشقانه

چهل قصه عامیانه بررسی شده در این نوشتار، از نظر پرداختن به مسائل دختران و زنان، در چند الگوی کلی خلاصه می‌شوند. مهم‌ترین این الگوها در جدول زیر آمده است:

شماره آرشیو	وضعیت اولیه	آغاز حادثه (بحران)	صحنه روایتی (اوج) ← وضعیت نهایی (پایان خوش)	قصه‌های دارای این الگو
۱	دختر آماده ازدواج است.	دیوی که قصد ازدواج با دختر را دارد، او را می‌رباید.	شاهزاده دیو را می‌کشد ← ازدواج.	ملک‌جمشید و دیو سیب‌دزد، متل سیمرخ، پریزادان درخت سیب، دیودختر، تعبیر خواب
۲	دختر در آستانه ازدواج با شاهزاده/ خواستگار است.	رقیبی با دور کردن دختر از شاهزاده/ خواستگار (و گاهی نیز بدون دور کردن دختر) تلاش می‌کند جای او را بگیرد.	دختر به یاری جادو رقیب را رسوا می‌کند و جایگاه خود را پس می‌گیرد ← ازدواج.	نارنج و ترنج، جمجمه، خنده دسته گل گریه مروارید، پسر پادشاه و کنیز، آهوک، شاهزاده و آهو، پرنده آبی، ماه‌پیشانی، سنگ صبور / خفته‌خمار و مهری‌نگار، پسر شاه پریان
۳	دختر در آستانه ازدواج با شاهزاده/ خواستگار است.	عاشقی دیگر که دختر او را دوست ندارد، دختر را می‌رباید.	شاهزاده / خواستگار دختر را از دست عاشق دوم نجات می‌دهد ← ازدواج.	جان‌تیغ و چل‌گیس، حسن خاکباز، پیرهنی
۴	دختر عاشق شاهزاده‌ای است که تغییر چهره داده است.	اطرافیان دختر، او را به دلیل انتخابش تحقیر و سرزنش می‌کنند.	شاهزاده پس از اثبات لیاقت و برتری‌اش بر رقیبان، چهره واقعی خود را نشان می‌دهد ← ازدواج.	شاهزاده ابراهیم و شاهزاده اسماعیل، کره سیاه، کره دریایی

۵	جوانی ظاهراً نالایق، عاشق دختر می‌شود.	دیو یا جادوگر یا پدر شریر دختر قصد کشتن جوان را دارد.	دختر به جوان کمک می‌کند تا توطئه را خنثی کند و آداب معاشرت یاد بگیرد ← ازدواج.	تعبیر خواب، علی کچل، کچل، گاوچران
۶	دختر در آستانه ازدواج با شاهزاده درباره اتفاقات آینده، به او هشدار می‌دهد.	شاهزاده هشدارها را نادیده می‌گیرد و گرفتار موانعی می‌شود که او را از دختر دور می‌کند.	توصیه‌های دختر و نیروهای جادویی به شاهزاده کمک می‌کند تا نجات یابد و نزد دختر بازگردد ← ازدواج.	پریزادان درخت سیب، متل سیمغ، پیرهنی
۷	دختر خواستگاران زیادی دارد.	دختر برای خواستگارانش آزمون تعیین می‌کند یا مانع ایجاد می‌کند.	شایسته‌ترین خواستگار (با کمک دختر یا عوامل جادویی) در آزمون موفق می‌شود ← ازدواج.	پسر صیاد، دختر چین و ماچین، پیرهنی، حسن خاکباز، دختر چین و ماچین
۸	شاهزاده عاشق دختر می‌شود و با او ازدواج می‌کند.	دختر فرار می‌کند و برای رسیدن شاهزاده به خود، شرط / آزمون تعیین می‌کند.	شاهزاده (با کمک غیرمستقیم دختر) از موانع می‌گذرد و به دختر می‌رسد ← ازدواج.	دختر گلستان عرب، گل به صنوبر چه کرد
۹	دختر بسیار زیباست و عشاق فراوان دارد.	شاهزاده با دیدن تصویر، تار مو یا لباس دختر یا شنیدن وصف او عاشقش می‌شود و به جست‌وجوی او می‌پردازد.	شاهزاده دختر را می‌یابد و رقیبان را شکست می‌دهد ← ازدواج.	جان تیغ و چل گیس، دختر چین و ماچین
۱۰	دختر با شاهزاده ازدواج می‌کند.	دختر با نقض یک نهی، باعث مرگ شوهر می‌شود.	دختر با انجام مراحل دشوار (شکستن طلسم و موفقیت در آزمون‌های دشوار)	پسر شاه پریان، داستان آه

	شوهر را زنده می‌کند ← زندگی سعادت‌مندانه.			
۱۱	دختر آماده ازدواج است.	پدر دختر ناچار می‌شود او را به همسری دیو/ جادوگری درآورد که قصد کشتن دختر را دارد.	دختر به کمک نیروهای جادویی دیو/ جادوگر را می‌کشد و به خانه برمی‌گردد ← زندگی سعادت‌مندانه.	درویش جادوگر، میرنسا
۱۲	دختر آماده ازدواج است.	خواهران بزرگ‌تر دختر به دلیل نداشتن مهارت‌های زندگی مشترک، از خانه شوهر رانده می‌شوند.	دختر کوچک‌تر (به باری بخت و اقبال) موفق می‌شود شوهر را خوشبخت و راضی کند ← ازدواج.	هفت تا دختر و
۱۳	دختر ازدواج می‌کند.	خواهر شوهر، دیو یا موجودی شریر است.	دختر یا شوهرش واقعیت را می‌فهمند. یا دیو را می‌کشند یا فرار می‌کنند ← زندگی سعادت‌مندانه.	کل‌والی خان، دیودختر
۱۴	دختر از پدرش سوغاتی غیر معمول می‌خواهد.	کسی شئی خواستگاره شده را به شرط بردن دختر به پدر دختر می‌دهد و دختر را با خود می‌برد.	دختر را به مکانی جادویی می‌برند و شاهزاده‌ای عاشق او می‌شود ← ازدواج.	پسر شاه پریان، داسستان آه، خفته‌خمار و مهری‌نگار
۱۵	دختر ازدواج می‌کند و صاحب فرزند می‌شود.	رقیبان زن (هووها) بچه‌های او را می‌ربایند و او به جرم نازایی از چشم شوهر می‌افتد.	زن یا فرزندانش با عبور از موانعی حقیقت را برای شوهر آشکار می‌کنند و رقیبان مجازات می‌شوند ← زندگی سعادت‌مندانه.	دختر چین و ماچین

در برخی قصه‌ها یک الگوی ساختاری به صورتی ناقص به کار رفته است (در *نارنج* و *ترنج* شاهزاده بدون کشتن دیو، دختر را می‌رباید) و در برخی قصه‌ها (مانند *دختر چین و ماچین*) چند الگو با هم ادغام شده یا در کنار هم آمده است. این مسئله ناشی از روایت ناقص برخی قصه‌ها یا ترکیب بخش‌هایی از دو یا چند قصه با هم است.

به یقین، الگوهای ساختاری مربوط به دختران و زنان در قصه‌های عامیانه به این موارد محدود نمی‌شود. اما از آنجا که بررسی تمام قصه‌ها در یک مقاله امکان‌پذیر نیست، استخراج همین الگوها برای طرح مباحث این مقاله کافی است. ضمن اینکه شاید بتوان برخی از این الگوها را با هم ادغام کرد و به الگوهای کلی‌تری رسید. اما چنان‌که گفتیم، هدف این مقاله، فقط ریخت‌شناسی قصه‌ها نیست و ذکر تفاوت‌ها و تنوع این الگوها برای تحلیل قصه‌ها ضروری است.

در الگوی شماره یک مهم‌ترین مشکل دختران، گرفتار شدن در دست دیو عاشق (نماد خواستگار یا شوهر منفور) است که اغلب به‌تنهایی و بدون کمک قهرمان توانایی مقابله با او را ندارند. دیوی که دختر را ربوده است، معمولاً او را در چاهی یا قصری زیرزمینی نگه می‌دارد که پای آدمی‌زاد به آنجا نمی‌رسد و فقط خود او یا ضد قهرمان‌هایی مانند او (مثل برادران و مادر دیو یا دیوهای دیگر) توانایی ورود به آنجا را دارند. به همین دلیل، اولین واکنش دختر با دیدن قهرمان در آنجا، هشدار دادن به او درباره خطر بیدار شدن یا از راه رسیدن دیو است. با توجه به عمارت‌ها و باغ‌های زیبا و جواهرات و گنجینه‌های رؤیایی در ته این چاه‌ها، این مکان‌ها ممکن است نماد خانه خواستگار یا شوهر منفور نیز باشد.

در تمام این قصه‌ها، دختر با زیرکی، مخفیگاه شیشه‌ عمر دیو را کشف می‌کند و سپس شاهزاده با شکستن آن، دیو را می‌کشد. نکته قابل توجه اینکه دختر فقط می‌تواند دیو را فریب دهد و راه کشتن دیو را از خودش بپرسد؛ اما انجام این کار (پیدا کردن شیشه عمر با گذشتن از موانع و سپس کشتن دیو) نیاز به قدرت شاهزاده دارد. معمولاً وقتی این مشکل از سر راه دختر برداشته می‌شود، تمام نیروهای داستان (اعم از قدرت‌های جادویی و قهرمان مرد) در خدمت او قرار می‌گیرد. گاهی این دختران، خود توانایی‌های خارق‌العاده و جادویی نیز دارند؛ ولی به‌تنهایی نمی‌توانند آن‌ها را علیه دیو/

شوهر بدجنس به کار گیرند و حتماً باید شاهزاده رؤیایی از راه برسد و بر رقیبش غلبه کند. در برخی قصه‌ها، هنگام رویارویی شاهزاده با دیو، دختر به صراحت با دیو مخالفت نمی‌کند و در مواردی به او کمک هم می‌کند (برای نمونه در قصه **نارنج و ترنج** هنگامی که شاهزاده نارنج‌ها را می‌چیند، نارنج‌ها فریاد می‌زنند: «آی چید، آی برد» و دیو را بیدار می‌کنند). فقط در یک قصه (تمکی) دختر خودش شیشه‌ی عمر دیوی را که عاشق اوست می‌شکند و با شاهزاده عروسی می‌کند. در قصه **نارنج و ترنج** نیز دیو به جای نگهداری دختران در ته چاه، آن‌ها را با طلسم، درون نارنج پنهان می‌کند.

در الگوی شماره دو، دور کردن دو دل‌داده از هم معمولاً با کشتن دختر (**نارنج و ترنج**) یا در چاه افکندن او (**جمجمه**) یا مخفی کردن او (**ماه‌پیشانی**) و یا دور کردن شاهزاده از دختر (**پرنده آبی**) انجام می‌شود. دختر معمولاً به کمک شاهزاده توطئه را خنثی می‌کند و عروسی سر می‌گیرد. در بیشتر این قصه‌ها پس از آنکه توطئه‌کنندگان ناکام می‌شوند و قهرمان زن با شاهزاده ازدواج می‌کند، رقیب به سختی مجازات می‌شود. فقط در قصه **دختر نارنج و ترنج**، با دخالت دختر نارنج، در مجازات کلفت سیاه که جای او را گرفته بود تخفیف داده می‌شود؛ به این ترتیب که به جای کشتنش، او را همراه پسرش از شهر بیرون می‌کنند.

الگوهای شماره دو و سه شبیه ساختاری است که جوزف کمپیل آن را «درون‌مایه تبعید و بازگشت» می‌نامد و معتقد است یکی از ویژگی‌های اصلی تمام قصه‌های بومی و اسطوره‌هاست (کمپیل، ۱۳۸۷: ۳۲۷).

در قصه‌های مبتنی بر الگوی شماره چهار معمولاً شاهزاده یا قهرمان برای تغییر چهره، با کشیدن شکنجه گوسفند بر سرش به صورت کچل درمی‌آید. چون یکی از معیارهای جذابیت ظاهری خواستگار، داشتن موهای زیباست، پس شاهزاده یا قهرمان زشت تلقی می‌شود. رفتار تمسخرآمیز دختران با کچل در داستان **علی کچل** به همین دلیل است. جالب اینکه دختر تا وقتی از دواجش با شاهزاده قطعی نشده است، با تغییر چهره مخالفت نمی‌کند؛ بلکه از آن به مثابه ابزاری استفاده می‌کند تا او را برای خود حفظ کند. این الگو می‌تواند نشان‌دهنده نگرانی آگاهانه یا ناخودآگاه دختر از پیش‌دستی دیگران در تصاحب همسر مورد علاقه‌اش باشد.

الگوی شماره پنج تاحدودی شبیه به الگوی شماره چهار است، با این تفاوت که در اینجا خواستگار دختر واقعاً عیب ظاهری دارد و تغییر چهره نداده است. به ظاهر، هدف دختر در قصه‌های مبتنی بر این الگو، رهایی از خانواده خود اگرچه به قیمت ازدواج با خواستگاری نه‌چندان دلخواه است. قصه *تعبیر خواب* چنین برداشتی را تأیید می‌کند: جوان عاشق، پدر دختر را که مانع ازدواج است می‌کشد و دختر با او مخالفت نمی‌کند. البته در دو قصه *علی کچل* و *کچل گاوچران*، دختر یاریگر با معشوق یکی نیست؛ ولی به نظر می‌رسد چهره دیگر او است که در تغییرات روایت به شکل شخصیتی جداگانه نمود یافته است.

اهمیت ازدواج برای دختران و ترس آنان از مجرد ماندن تا پایان عمر، در بیشتر قصه‌ها به‌طور ضمنی دیده می‌شود. نگرانی دختران از نداشتن خواستگار در بیشتر زمان‌ها دیده می‌شود؛ اما به‌ظاهر در برخی دوره‌های تاریخی به دلایل مختلف از جمله جنگ، تعداد دختران و زنان بیشتر از مردان بوده است و در نتیجه رقابت میان زنان و نگرانی آنان از نداشتن خواستگار زیاد می‌شده است. این نکته در قصه‌های بسیاری منعکس شده است. برای مثال راوی قصه *پریزادان درخت سیب* می‌گوید: «آن وقت‌ها در زمان آن پادشاه، زن کم بود و پسرهای پادشاه بی‌زن مانده بودند.»

پیش‌آگاهی دختران از رویدادهای بعدی داستان در الگوی شماره شش از ویژگی‌هایی است که قصه‌ها را هر چه بیشتر به رؤیا شبیه می‌کند. برای مثال در قصه‌های *پریزادان درخت سیب* و *متل سیمرغ*، دخترانی که شاهزاده آنان را از چنگ دیو نجات داده است، می‌دانند که برادران شاهزاده او را از چاه بیرون نخواهند کشید. همچنین از ماجرای بعدی قصه آگاه‌اند و به شاهزاده می‌گویند پس از دیدن دو قوچ سفید و سیاه، بر روی قوچ سفید بپرد و گرنه به هفت طبقه زیر زمین خواهد رفت. در هر دو قصه، دخترانی که شاهزاده با کشتن شیر و اژدها جان آن‌ها را نجات داده است، می‌دانند که دیگران مدعی کشتن شیر خواهند شد؛ به همین دلیل پنجه در خون شیر یا اژدها می‌زنند و بر پشت شاهزاده علامت می‌نهند تا در آینده بتوانند او را بازشناسی کنند. در قصه *پیرهنی* نیز دختر هنگام ازدواج با شاهزاده او را از برخی کارها نهی می‌کند؛ چون می‌داند در صورت نقض شدن این نهی‌ها، شاهزاده‌ای دیگر با دیدن

پیراهن دختر، عاشقش خواهد شد و او را خواهد ربود! موارد بی‌شمار آگاهی این زنان و دختران از رویدادهای آینده - که در بیشتر قصه‌ها دیده می‌شود - علاوه بر شباهت به رؤیا، نقش محوری این شخصیت‌ها را در قصه و حتی یگانگی آنان را با راوی دانای کل نشان می‌دهد.

در الگوهای شماره هفت و هشت طراحی آزمون‌های دشوار برای خواستگاران از سوی دختران، وسیله‌ای برای ناامید کردن خواستگاران ناخواسته و نشان‌دهنده اشتیاق زن برای دخالت در تعیین سرنوشت خویش است. در عین حال به نظر می‌رسد الگوهای یادشده این رؤیای زنانه را نشان می‌دهند که معشوق نباید آسان‌یاب و در دسترس باشد و عاشق برای رسیدن به او باید دشواری‌های زیادی را تحمل کند.

عاشق شدن شاهزاده با دیدن نشانه‌ای از دختر (الگوی شماره نه) علاوه بر قصه‌ها جزء بن‌مایه‌های مشترک بسیاری از رمانس‌ها و منظومه‌های داستانی کهن نیز است. کاربرد این الگو در روایت‌های عاشقانه چنان رایج است که معمولاً یکی از ویژگی‌های عشق در ادبیات سنتی شمرده می‌شود. در چنین قصه‌هایی دختر به طرز مقاومت‌ناپذیری زیبا و دلرباست؛ چنان‌که گاهی برخی دل‌باختگان او تمام عمرشان را با راز و نیاز کردن با تصویر دختر سپری می‌کنند. شگفت اینجاست که معمولاً عاشقانی که ناامید از وصال دختر به معاشقه با تصویر او قانع شده‌اند، پیر می‌شوند؛ اما وقتی شاهزاده قصه دختر را می‌یابد، او همچنان جوان مانده است! این تناقض ظاهری را می‌توان با توجه به کارکرد رؤیاگونه قصه‌ها چنین حل کرد: آرزوی چنین دخترانی این است که در عین حال که به وصال شایسته‌ترین شاهزاده قصه می‌رسند، عاشقان دیگر تا پایان عمر در آتش عشق آنان بسوزند. در اینجا ترفندی داستانی به کار گرفته شده است و ناخودآگاه، نوعی جابه‌جایی زمانی در روایت/ رؤیا اتفاق می‌افتد. پیر دل‌باخته‌ای که شاهزاده جست‌وجوگر در ابتدای داستان با او ملاقات می‌کند، در واقع تصویر آینده خیل دلدادگان سینه‌چاک در رؤیاهای دختر است. بر اساس دیدگاه‌های فروید، چنین جابه‌جایی‌هایی در رؤیا بسیار رایج است و اصلاً یکی از اصلی‌ترین فرایندهای رؤیا، همین جایگزینی امر مطلوب به جای واقعیت است (فروید، ۱۳۸۲: ۳۱-۳۳).

به نظر می‌رسد الگوهای شماره ده و دوازده نشان‌دهنده ترس زنان جامعه سستی از طلاق یا از دست دادن همسر، آن هم به هر دلیلی باشد.

الگوی شماره سیزده اختلافات دیرین میان زن و برخی از اعضای خانواده شوهر را نشان می‌دهد. البته از نظر کاربرد این الگو، دو قصه ذکر شده تفاوت‌هایی با هم دارند. در قصه دیودختر، کوچک‌ترین خواهر شاهزاده شب‌ها به دیو تبدیل می‌شود و به خوردن احشام و اهالی قصر می‌پردازد. شاهزاده از واقعیت باخبر می‌شود و بقیه اعضای خانواده‌اش، بی‌توجه به هشدارهای او، طعمه دخترک می‌شوند. سرانجام دیودختر وقتی قصد خوردن شاهزاده را دارد، به دست او کشته می‌شود. صحنه بعدی داستان، رویارویی شاهزاده با معشوق است که طبق الگوی شماره یک، سر دیوی را بر زانو نهاده است. پس از رویدادهای مفصلی که به شکستن شیشه عمر دیو و عروسی دو دل‌داده منجر می‌شود، در پایان قصه، شاهزاده و دختر برای ادامه زندگی سعادت‌مندان‌شان به قصر پدر دختر می‌روند. این قصه نمونه جالبی از دخالت ناخودآگاه جمعی زنان در رویدادهای داستان است؛ چنان‌که همه چیز به پایانی آرمانی برای دختر منتهی می‌شود: زندگی در قصر پدر همراه شاهزاده‌ای که هیچ یک از اعضای خانواده‌اش زنده نیستند تا همچون دیو به جان عروس بیفتند! اما در قصه *کل‌والی خان* شخصیت مرد داستان، فریب دیوی را می‌خورد که در قالب خواهرش درآمده است. او هشدارهای همسرش را باور نمی‌کند و پس از فرار همسر و فرزندان‌ش، خود خوراک دیو می‌شود.

در الگوهای شماره یازده و چهارده کسی بدون موافقت دختر، پدرش را راضی یا مجبور کرده است دختر را در اختیار او بگذارد؛ بدون آنکه دختر در انتخاب همسرش دخالتی داشته باشد. چنین الگویی اغلب نشان‌دهنده سرنوشت ناخواسته تلخ یا مبهمی است که دختر بر اثر خودخواهی، حماقت یا بی‌اعتنایی پدر به آن دچار می‌شود. فرای با اشاره به اینکه چنین درون‌مایه‌ای در سرتاسر تاریخ کلام مخیل ریشه دوانده است می‌نویسد: «قهرمان زن، بیشتر به علت ناتوانی بی‌اندازه پدرش در درک و دریافت هر چیزی که بیرون از قلمرو آسایش و آرامش خود اوست، به سوی همسری با ضد قهرمانی خودخواه رانده می‌شود.» (۱۳۸۴: ۱۰۴). البته در قصه‌های مبتنی بر الگوی شماره

چهارده درخواست نمادین دختر برای سوغاتی، به ازدواج او با پری زادی می‌انجامد که برخلاف الگوی شماره یازده، محبوب دختر است.

الگوی شماره پانزده از سویی نشان‌دهنده نگرانی زنان از نازایی است که در جامعه سنتی می‌توانست مشکلات زیادی چون افتادن از چشم همسر، زخم‌زبان و طعنه‌های اطرافیان، طلاق و گاه ازدواج دوباره شوهر را برای آنان ایجاد کند و از سوی دیگر تصویر نفرت‌انگیز رقیب (هوو) را در نگاه زنان نشان می‌دهد.

علاوه بر این الگوهای ساختاری باید به برخی بن‌مایه‌ها و ویژگی‌های رؤیاگونه قصه‌ها نیز اشاره کرد:

۱. تقریباً در تمام قصه‌های عاشقانه، علاقه شدید شاهزاده عاشق به دختر امری بدیهی انگاشته می‌شود. ناگفته پیداست که جلب محبت همسر و اطمینان از عشق آتشین او یکی از آرزوهای تمام زنان است. جنبه دیگر این موضوع، نگرانی از سرد شدن رابطه زناشویی و حتی ترس از خیانت است. به همین دلیل است که در برخی قصه‌ها، در فضایی آرمانی و رؤیایی، مردان عاشقی تصویر شده‌اند که با خیال معشوق به تمام دختران و زنان دیگر پشت می‌کنند. در قصه *پرنده آبی*، قهرمان مرد از دختر مورد علاقه‌اش دور افتاده است. وقتی چهل دختر به او ابراز علاقه می‌کنند، به آنان توجهی نشان نمی‌دهد. او بلافاصله به نماز می‌ایستد و برای یافتن معشوق به درگاه خدا دعا می‌کند. چنین رویدادی، تصویری رؤیایی از دید زنانی است که پاک‌دامنی همسر/ معشوق و بی‌توجهی او به زنان و دختران دیگر برایشان اهمیت فراوانی دارد.

۲. در قصه‌های متعددی از جمله *مثل سیمرغ*، *پریزادان درخت سیب*، *کره سیاه* و... ابتدا دختر، عاشق شاهزاده می‌شود و در ابراز عشق پیش‌دستی می‌کند. چنین بن‌مایه‌ای در رمانس‌ها به صورت ملموس‌تری تکرار شده است. از آنجا که به دلیل محدودیت‌های جامعه مردسالار، در عرصه واقعیت معمولاً امکان ابراز عشق برای زنان وجود نداشته است، در فضای قصه این محدودیت جبران شده است.

۳. سرانجام در پایان قصه‌ها، وقتی شاهزاده با دختر عروسی می‌کند، روایت به پایان می‌رسد. درباره ادامه زندگی مشترک آن دو یا هیچ اطلاعی داده نمی‌شود یا حداکثر

به ذکر عباراتی کلی درباره صاحب فرزند شدن و زندگی سعادت‌مندان آن‌ها بسنده می‌شود. این ویژگی تقریباً در تمام قصه‌ها مشترک است. قهرمان زن به رؤیایش یعنی ازدواج با شایسته‌ترین فرد دست یافته است و خواننده باید بپذیرد که زندگی مشترک آن دو پس از ازدواج «سال‌های سال به خوبی و خوشی» ادامه خواهد یافت. در جهان رؤیایی قصه‌ها زندگی زناشویی موفق، ادامه بدیهی عشق آتشین پیش از وصال تلقی می‌شود؛ اما تمام شدن داستان در همین نقطه مشترک، بیشتر گویای این حقیقت است که قهرمان اصلی داستان به هدف خود رسیده و از نظر او دیگر سرک کشیدن خواننده در زندگی خصوصی‌اش ضرورتی ندارد. به گفته نورتروپ فرای

قهرمان زن که عروس می‌شود و احتمالاً در صفحه پایانی رمانس به مادرانگی دست می‌یابد... با ازدواج یا پیوندی همانند، چرخه را به پایان می‌رساند و از داستان بیرون می‌رود؛ و معمولاً مفهوم ضمنی چنین پایان‌بندی این است که زندگی جنسی موفق و جاافتاده دیگر چندان ارتباطی به ما در مقام خواننده ندارد (۱۳۸۴: ۱۰۲).

به این موضوع از منظر دیگری هم می‌توان نگریست. با وجود عاشقانه بودن ماجراهای پیش از ازدواج در قصه‌های عامیانه، در بسیاری از قصه‌هایی که توصیفی از روابط زنان و شوهران ارائه می‌دهند، روابط میان این همسران چندان رضایت‌بخش نیست. شوهران ستمگر و بدگمان و زنان خیانت‌کار و خدعه‌گری که در برخی قصه‌ها دیده می‌شوند، تصویری عینی از چشم‌انداز آینده بیشتر ازدواج‌ها ترسیم می‌کنند. گویا معشوق محبوب در قصه‌ها تا زمانی دوست‌داشتنی است که دست‌نیافتنی باشد. بحث مفصل ستاری در کتاب *سیمای زن در فرهنگ ایران*، گویای این است که به طور کلی در فرهنگ سنتی ایران، مردانی از نوع شاهزادگان قصه‌ها بین زن و معشوق تفاوت قائل بوده‌اند. آنان عقیده داشته‌اند که «روابط زناشویی و عشق، در یک‌جا نمی‌گنجند، پس زنی که همسر و مادر است، نمی‌تواند با زنی که معشوقه و ملهم هوی است یکی باشد و طبعاً زن دوم است که صاحب تیول عشق است.» (۱۴۰). به این ترتیب، اینکه قصه‌ها به محض ازدواج شاهزاده و معشوقش پایان می‌یابند، شاید به معنای پایان یافتن عشق

آتشین دو دل‌داده در عرصه واقعیت نیز است؛ پایان تلخی که در روایت رؤیاگونه قصه با خوش‌بینی تغییر می‌یابد و ذهن رؤیاپرداز راوی در عبارتی کلیشه‌ای، سال‌های سال زندگی عاشقانه در خوشبختی و سعادت را جایگزین آن می‌کند.

۴. تحلیل الگوهای ساختاری قصه‌ها

پیش از آنکه به جمع‌بندی این الگوهای ساختاری بپردازیم، این سؤال مطرح می‌شود که با توجه به قدمت قصه‌ها، آیا آن‌ها فقط درون‌مایه‌های باستانی و اساطیری روزگاران کهن را انعکاس می‌دهند یا اینکه مسائل زنان در طول تاریخ یا دوران‌های متأخر را هم در آن‌ها می‌توان دید؟ این مسئله از آن‌رو اهمیت دارد که در صورت تعلق قصه‌ها به روزگاران بسیار دور، نمی‌توان در آن‌ها به جست‌وجوی مسائل و دغدغه‌های زنانی پرداخت که در گذشته‌های نه‌چندان دور می‌زیسته‌اند.

بر اساس بحث‌هایی که درباره قدمت قصه‌ها مطرح شده است، گاهی پیشینه برخی از آن‌ها به روایت‌های کهن و اساطیری یا ادبیات عامیانه ملل دیگر می‌رسد. درباره قدمت قصه‌ها کمتر کسی تردید دارد؛ اما برخی بیش از حد بر اصالت روایت‌های شفاهی و امانت‌داری قصه‌گویان سنتی و توانایی آنان در ضبط و حفظ کوچک‌ترین جزئیات داستان‌ها پای می‌فشرند. برای مثال، برادران گریم معتقدند

کسانی که می‌پندارند روایات سنتی به‌آسانی دست‌کاری و تحریف می‌شود، باید ببینند چگونه داستان‌گویی پیر هیچ‌گاه از مسیر و مضمون اصلی داستان خود دور نمی‌افتد و تا چه اندازه برای درست کردن روایت آن می‌کوشد و هرگز در نقل مکرر داستانی هیچ بخشی از آن را تغییر نمی‌دهد و خود هر اشتباهی را تصحیح می‌کند (ستاری، ۱۳۶۸: ۱۰۸).

اما پیشینه کهن قصه‌ها لزوماً به معنای تغییرناپذیری آن‌ها نیست. قصه‌ها به دلیل روایت شفاهی و رواج داشتن در میان مردم عادی، در طول زمان از این عوامل تأثیر پذیرفته‌اند: عوامل اجتماعی، فرهنگی، روان‌شناختی و آداب و سنن قومی سرزمینی که قصه در آن روایت می‌شود. اینکه قومی در طول صدها یا هزاران سال، روایتی شفاهی

را زنده نگه داشته است که با طرز فکرش تناسبی ندارد و دغدغه‌های روزمره‌اش را هم بازتاب نمی‌دهد، دور از ذهن به نظر می‌رسد. به گفته محجوب

داستان و افسانه و سرگذشت و حکایت و متل و ترانه، هر قدر دور از واقعیت‌های زندگی امروز، یا زندگی عصری که داستان در آن پدید آمده است باشد، باز خواه‌ناخواه حقایقی از وضع اجتماعی زندگی مردم عصر نویسنده در آن راه می‌یابد (۱۳۸۷: ۱۷۰).

جوزف کمپبل نیز اشاره می‌کند در قصه‌ها، به طور کلی مشخصه‌های باستانی مقهور شده و در حجاب رفته‌اند و موارد مبهم و دوپهلوی تغییر یافته‌اند تا با رسم‌ها و عقاید و دیدگاه‌های محلی تطابق یابند. او می‌نویسد:

در بازگویی‌های مجدد و بی‌شمار در قصه‌های سنتی، به هر حال همیشه، چه از روی قصد و چه به صورت تصادفی جابه‌جایی‌هایی صورت می‌گیرد و برای توضیح عناصری که به دلایل مختلف بی‌معنا شده‌اند، اغلب با مهارت بسیار تفاسیر ثانویه‌ای ابداع می‌شود (۱۳۸۷: ۲۵۲-۲۵۴).

به نظر می‌رسد این دو دیدگاه با هم متناقض نیستند و می‌توان بین آن‌ها جمع کرد. با توجه به پیشینه دست‌کم چندهزارساله دوران پدرسالاری (رید، ۱۳۸۷)، قصه‌ها هم کهن‌اند و هم مسائل و مصائب زنان را در طول تاریخ و به‌ویژه دوره‌های متأخر بازتاب می‌دهند. به گفته کمپبل، قصه‌ها «هم از گذشته‌های دور حکایت می‌کنند و هم از زمان حاضر و اصل و ریشه انسان سخن می‌گویند.» (۱۳۸۷: ۲۸۷). تکرار الگوهای ساختاری یادشده در قصه‌های عامیانه، بسیاری از رمانس‌ها، منظومه‌های رمانس‌گونه کهن و حتی در روایت‌های اساطیری ملل مختلف، نشان می‌دهد از پایان دوران مادرتباری تا کنون این مسائل برای زنان وجود داشته است؛ ضمن اینکه برخی از این الگوها یادآور زیرساخت‌های اساطیری مادرتبارانه است.

با این مقدمه می‌توان گفت برخی الگوهای ساختاری یادشده (حتی اگر در روایت‌های کهن قصه درگیری نمودهای باستانی نیروهای خیر و شر را نشان دهند) در روایت‌های فعلی، واقعیت‌های تلخ و خشن زندگی را نشان می‌دهند؛ برخی از آن‌ها هم جهانی رؤیایی و آرمانی‌ای را بازتاب می‌دهند که زنان و دختران آرزوی آن را دارند.

در حالت دوم، ذهن راوی یا ناخودآگاه جمعی زنان در فضای رؤیاگونه قصه به نوعی جبران یا وارونه‌سازی خلّاق دست زده که در قصه‌ها بسیار معمول است. چنان‌که دلاشو می‌نویسد:

جبران مضاعف احساس حقارت و خواری از طریق روبه‌رو ساختن ضعیف با قوی که در آن ضعیف بر قوی پیروز می‌گردد، در مورد تمام قصه‌هایی که در آن‌ها کودکی بر بزرگ‌سالی چیره می‌شود، دختر جوانی از دست زن‌پدیری خلاصی می‌یابد، شهسواری اژدهایی را می‌کشد و خاصه گورزادی غولی را از پای درمی‌آورد، مصداق و تحقّق پیدا می‌کند (۱۳۶۶: ۱۸۴).

فروید معتقد است: «هر عنصری در رؤیا می‌تواند معنایی ضد خود داشته باشد.» (۱۳۸۲: ۳۰). برای مثال، با توجه به بسامد بالای الگوی شاهزاده/دیو در قصه‌ها - که همیشه به رهایی دختر از دست دیو و ازدواج با شاهزاده رؤیایی می‌انجامد - به نظر می‌رسد این الگو بیشتر نشان‌دهنده آرزوها و رؤیاهای زنان و دختران باشد تا رویدادی واقعی در زندگی آنان. به همین ترتیب، می‌توان تمام الگوهای یادشده را در یکی از این دو دسته جای داد. بر اساس مطالبی که در توضیح الگوهای مشترک قصه‌های عاشقانه ذکر شد، این قصه‌ها با فرایندی شبیه به فرایندهای رؤیا، دغدغه‌ها و مشکلات و یا رؤیاها و آرزوهای زنان و دختران را در جامعه مردسالار نشان می‌دهند. این دغدغه‌ها و رؤیاها اغلب این موارد است:

- نگرانی دختران از پیدا نشدن خواستگار شایسته.
- ترس از ازدواج‌های اجباری و آرزوی ازدواج با کسی که هم عاشق واقعی دختر باشد و هم دختر او را انتخاب کرده باشد.
- آرزوی داشتن خواستگار یا همسر محبوب در مقابل خواستگار یا همسر فعلی که نزد دختر منفور است (تقابل شاهزاده و دیو).
- علاقه به اینکه شوهر از موقعیت اجتماعی، اقتصادی، شجاعت، قدرت جسمانی و حتی زیبایی بهره‌مند باشد تا زن هم مورد تحقیر قرار نگیرد و هم بتواند بر زنان دیگر فخرفروشی کند.

- آرزوی زن مبنی بر اینکه همسرش چنان دیوانه‌وار او را دوست داشته باشد که به‌خاطر او از تمام قدرت و ثروت و موقعیتش بگذرد.
- زیبا و محبوب بودن در رؤیا (و زشت و منفور بودن رقیب) به‌حدی که تصویر دختر هم از مردان مختلف دل برباید. اینکه در اغلب قصه‌ها دختر گرفتار دیو، شاهزاده خانمی زیباست که از قصر پدرش ربوده شده است، تجلی رؤیای زنان درباره موقعیت برجسته خانوادگی و زیبایی ظاهری است.
- نگرانی از پیش‌دستی کردن دختران دیگر (یا خانواده آن‌ها) برای جلب توجه و علاقه شاهزاده و از دست رفتن خواستگار شایسته.
- نگرانی زن از اینکه بعد از ازدواج، همسرش را از دست بدهد.
- نفرت از رقیب (دختران و زنان زیبا و شایسته دیگر). این دغدغه فقط مربوط به قبل از ازدواج نیست؛ بلکه ظاهراً زنان پس از ازدواج، بیشتر نگران توجه همسر به زنان دیگر یا ازدواج دوباره او بوده‌اند.
- نگرانی از آزارهای اطرافیان همسر (به‌ویژه مادر و خواهر او) و آزارهای اطرافیان خود (نسبت به دختر یا همسرش).
- ترس از نازایی، اهمیت صاحب فرزند (به‌ویژه فرزند پسر) شدن و در حالت آرمانی آرزوی پسران دوقلو به دنیا آوردن. اینکه بسیاری از قصه‌ها با وصف مردانی شروع می‌شود که از بی‌فرزندگی شکایت دارند و به دعا و نذر و نیاز می‌پردازند یا برای صاحب فرزند شدن شرط‌های عجیب را می‌پذیرند، نشان از اهمیت این موضوع در جامعه سنتی دارد.
- نارضایتی دختران از نداشتن اختیار در انتخاب همسر (بیشتر دختران فقط در رؤیا و فضای رؤیاگونه قصه می‌توانسته‌اند در ابراز عشق پیش‌قدم شوند).
- نگرانی دختران از اینکه مهارت‌های لازم برای زندگی مشترک (خانه‌داری و شوهرداری) را نداشته باشند.
- مسئله نگرانی‌ها و رؤیاهای زنانه‌ای که در این قصه‌ها بازتاب یافته‌اند، به این موارد محدود نمی‌شود. اما آنچه گفته شد، برای دریافتن این نکته کافی است که این دسته از قصه‌های عامیانه با محوریت قهرمان زن شکل گرفته‌اند. همین نکته ساده که قصه‌های

عاشقانه به این دلیل روایت شده‌اند تا مسائل و دغدغه‌های زنان را نمایش دهند، زنان را در جایگاه شخصیت مرکزی و قهرمان محوری داستان قرار می‌دهد؛ در واقع این مقاله هم در پی اثبات همین مسئله است. این قصه‌ها با وجود شخصیت‌های زیاد، حول محور قهرمان زن و خواسته‌ها و کنش‌های او می‌چرخند. «همه چهره‌های دیگر اهمیتی ثانویه دارند و برای تدارک گره‌افکنی یا کمک به قهرمان در به‌سامان رساندن تکلیفی که به‌عهده گرفته، به‌کار می‌روند.» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۹۸).

تمرکز قصه‌ها بر مسائل زنان، شاید به این دلیل است که در گذشته، زنان در مقایسه با مردان فرصت بیشتری برای قصه‌گویی داشته‌اند. ضمن اینکه این کار با روایات زنان و جایگاه آنان در خانواده در رابطه با کودکان تناسب بیشتری داشته است. گذشته از قصه‌گویان رسمی درباری و نویسندگان و سرایندگانی که اغلب فقط راوی قصه‌ها بوده‌اند، در روایت شفاهی و سینه‌به‌سینه قصه‌ها، سهم اصلی از آن زنان بوده است. زنانی چون دایه‌ها و خدمت‌کاران حرمسراها نیز بسیاری از این قصه‌ها را ازبر بوده و آن‌ها را برای سرگرم کردن کودکان نقل می‌کرده‌اند. بنابراین، با توجه به جایگاه زنان در جامعه سنتی، منطقی است که نقل این روایات را بیشتر به آنان نسبت دهیم. قرار گرفتن زنان در جایگاه قهرمان اصلی نیز مستلزم دخالت زنان (یا ناخودآگاه جمعی آنان) در فرایند روایت این قصه‌هاست. محجوب هم معتقد است: «روایت این قصه‌ها بیشتر در عهده زنان و خاصه زنان سال‌خورده و خدمت‌کاران کلان‌سال خانواده‌هاست که کودکان را گرد می‌آورند و برای آنان، با مهربانی و عطوفتی که مخمر طبع لطیف و احساس دقیق زنان است، داستان ساز می‌کنند.» (۱۳۸۷: ۱۲۹). همچنین با توجه به غلبه نگاه مردسالارانه در جوامع بشری در هزاره‌های اخیر، اینکه مردان در جایگاه خالقان و راویان چنین قصه‌هایی با این دقت، مسائل و دغدغه‌های زنان را بیان کرده باشند، پذیرفتنی نمی‌نماید.

علاوه بر قصه‌های عامیانه، زن در جایگاه معشوق، در رمانس‌ها و منظومه‌های عاشقانه کهن نیز اهمیت ویژه‌ای دارد. در بسیاری از این داستان‌ها، ماجرا و خط اصلی داستان مربوط به عشق قهرمان قصه به زنی و سرانجام ازدواج با او است. در آثاری چون *امیر اسلان*، *ویس و رامین*، *خسرو و شیرین*، *بیژن و منیژه* و بسیاری از داستان‌های

هزار و یک شب از جمله داستان شهرزاد، صورت‌های گوناگونی از این الگوهای ساختاری دیده می‌شود. از آنجا که بررسی دقیق رمانس‌های عاشقانه به مجال گسترده‌تر نیاز دارد، در اینجا فقط به رمانس *امیرارسلان* اشاره‌ای گذرا می‌کنیم. خط اصلی روایت این رمانس، بر اساس تقابل میان قهرمان و ضد قهرمان داستان (امیرارسلان و قمر وزیر) بر سر عشق دختر زیباروی شاه (فرخ‌لقا) شکل گرفته است. قمر وزیر (معادل دیو یا خواستگار منفور در قصه‌های عامیانه) برای به‌دست آوردن فرخ‌لقا به حیل‌های مختلف و استفاده از جادو دست می‌زند. البته فرخ‌لقا هم از نیروهای جادویی بی‌نصیب نیست و از قضا به وسیله طلسمی که در گردن‌بند او هست، از تعرض قمر وزیر در امان مانده است. با آنکه در ظاهر داستان امیرارسلان نقش اصلی را ایفا می‌کند، دقت در رابطه امیرارسلان و فرخ‌لقا، بررسی گفت‌وگوهای آن‌ها و مقایسه شخصیت این دو با هم نشان می‌دهد در زیرساخت روایت، امیرارسلان شجاع و زیرک در مقایسه با فرخ‌لقا، جوانی بی‌تجربه است و حتی گاه نادانی بیش نیست! این مسئله در داستان باعث برجسته‌سازی زیرکی و هوش و حتی قدرت فرخ‌لقا شده است. به همین ترتیب، تعداد زیادی از الگوهای ساختاری پیش‌گفته را در این رمانس هم می‌بینیم (نقیب‌الممالک شیرازی، ۱۳۷۹).

پیش‌قدم شدن منیژه در ابراز عشق و محوریت او در داستان *بیژن و منیژه*، نقش محوری شیرین در داستان *حسرو و شیرین* و... از مصادیق دیگری است که سابقه کهن حضور زنان را در جایگاه قهرمان داستان نشان می‌دهد؛ سابقه‌ای که شاید قدمتی به اندازه قصه و روایت دارد. جایگاه شهرزاد قصه‌گو در *هزار و یک شب* و نقش او در تبدیل شاهی خون‌ریز به انسانی با فرهنگ و همسری شایسته و نجات جان دخترانی که هر بامداد قربانی بدبینی شاه می‌شدند، نمونه‌ای نمادین از این قدمت است.

به این ترتیب، زنان راوی قصه‌ها به دلیل همذات‌پنداری با قهرمان زن داستان، یا گذشته خیالی و آرزوهای دست‌نایافته خود را در قالب قهرمان زن داستان متجلی می‌بینند و یا آینده رؤیایی و شیرینی را که در جهان خیالی قصه برای آنان و زنان همانند آن‌ها ساخته شده است.

نتیجه گیری

مارزلف در تقسیم‌بندی شخصیت‌های قصه‌ها، به معشوق به‌عنوان قهرمان زن چندان اهمیت نداده است و دیگران هم تقسیم‌بندی او را به‌عینه پذیرفته و نقل کرده‌اند. اما به‌نظر می‌رسد باید در تقسیم‌بندی شخصیت‌های قصه‌های ایرانی بازنگری کرد و نقش کلیدی‌تری به زنان داد.

بررسی و مقایسه روان‌شناختی و نمادگرایی آن دسته از قصه‌های عامیانه‌ای که درگیری قهرمان و ضد قهرمان در آن‌ها بر سر رسیدن به معشوق است، نشان می‌دهد در این آثار، معشوق هر چند در ظاهر به نفع قهرمان عمل می‌کند، در زیرساخت روایت با زیرکی و درپیش گرفتن خویش‌کاری‌های مبتنی بر تزویر، در میانه این جدال قرار می‌گیرد و درگیری نیروهای متضاد را به سود خویش هدایت می‌کند. در چنین قصه‌هایی، شخصیت مرکزی داستان نه شاهزاده شجاع و سلحشور و نه دیو بدطینت و زشت‌سیماست؛ بلکه معشوق اغلب زیبارویی است که در جست‌وجوی ازدواجی پایدار با شایسته‌ترین قهرمان داستان و گاه صاحب‌فرزند شدن از او است. او در این راه، با وجود ناتوانی جسمی ظاهری، با استفاده از جلوه‌های گوناگون نیرنگ همچون پنهان‌کاری، افسونگری‌های زنانه و عوامل جادویی و حتی گاهی با به خدمت گرفتن ضد قهرمان‌های داستان، ابتکار عمل را در دست می‌گیرد و سیر رخدادها را به سوی پایان دلخواه خویش هدایت می‌کند. ماجراهای مفصل این داستان‌ها بیشتر مقدمه‌چینی برای این پایان‌بندی مشترک است: «آن‌ها سال‌های سال به خوبی و خوشی در کنار هم زندگی کردند.»

با بررسی و مقایسه بن‌مایه‌ها و الگوهای ساختاری مربوط به زنان در چهل قصه عامیانه فارسی، درمی‌یابیم چنین زیرساخت مشترکی ناشی از دغدغه‌های ذهنی زنان در دوران پدرسالاری است. زنان در جایگاه راوی یا شنونده این قصه‌ها، آرزوهای دست‌نیافتنی و زندگی رؤیایی و شیرینی را که معمولاً در زندگی واقعی از آن محروم‌اند، در سرگذشت قهرمان زن داستان در جهان خیالی قصه می‌بینند. با توجه به قدمت چنین الگوهایی (این الگوها علاوه بر قصه‌های عامیانه، در بسیاری از رمانس‌ها و منظومه‌های عاشقانه کهن و حتی برخی داستان‌های اساطیری تکرار شده‌اند) خاستگاه

این ساختارهای بنیادین احتمالاً در روایت‌های کهنی است که می‌توان پیشینه آن‌ها را تا روایت‌های اساطیری مبتنی بر مادرتباری دنبال کرد. در تقابل دو عامل زور (شاهزاده، پدر، دیو و...) و نیرنگ (زنان و دختران) در قصه‌های عامیانه و رمانس‌ها، اغلب نیرنگ پیروز می‌شود و یا حتی نیروی دیگر را هم در اختیار خود می‌گیرد. در این قصه‌ها زنان، برخلاف مردان، معمولاً برای برون‌رفت از شرایط دشوار و تنگناهایی که فضای مردسالارانه قصه بر آنان تحمیل کرده است، دست به نیرنگ می‌زنند. سرتاسر ادبیات کهن و قصه‌های عامیانه پر از نگاهی یک‌سویه است که با نقل ماجراهایی شبیه به آنچه در این قصه‌ها می‌گذرد، از «مکر زنان» سخن رانده است. اما واقعیت این است که داستان‌هایی چون *دلیله محتاله* که در آن‌ها زنانی در تلاش برای سیطره یافتن بر مردان هستند، در اصل انگشت‌شمارند. محوریت زنان در قصه‌های عامیانه به این معنا نیست که آنان با توطئه‌های پست به جایگاهی فراتر از آنچه حق خود می‌دانند، چشم دارند. از این نظر باید میان تجاوزگری و زیاده‌خواهی مردان زورمند قصه‌ها و تلاش قهرمانان زن برای تحقق رؤیاهایشان تفاوت قائل شد. این تفاوت، همان تفاوت میان مادرتباری و مردسالاری است که مردم‌شناسان به آن اشاره کرده‌اند:

انگاره نادرست فرمانروایی زنان بر مردان پیش از دوران مردسالاری، ناشی از این تصور است که دوران مادرتباری، صورت واژگونه‌ای است از فرمانروایی امروز مردان بر زنان. درحالی‌که در فرهنگ مادرتباری جامعه‌های بدوی، چیزی برابر با فرادستی و فرمانروایی یک طبقه اجتماعی یا یک جنس بر جنس دیگر یافت نمی‌شود (رید، ۱۳۸۷: ۲۳۷).

همچنین باید توجه داشت که تحقق آرزوهای قهرمانان زن، معمولاً فقط در جهان تخیلی و رؤیاگونه داستان رخ می‌دهد و در دنیای واقعی کمتر اتفاق می‌افتد. درحالی‌که غلبه نیروی مقابل، فقط آرزویی داستانی نیست و سراسر تاریخ دوران پدرسالاری سرشار از جلوه‌های مختلف ستمکاری مردان بر زنان است. پناه بردن زنان به رؤیای قصه، ناشی از این واقعیت تلخ است که هر چند «زنی که بیشتر رمز عشق و عاشقی است تا معشوقی خاکی، از سوی مردان با خاکساری و افتادگی ستایش شده، همان زن

در جایگاه کدبانوی خانه و همسر مرد، عملاً خواری و جفا دیده است.» (ستاری، ۱۳۸۸: ۲).

باری، قصه‌های عاشقانه، رؤیاهای زنانه‌ای هستند که امکان وقوع در جهان خارج را نیافته‌اند. ناخودآگاه جمعی زنان با یادآوری خاطرات و کهن‌الگوهای بازمانده از دوران مادرتباری و یا با آفرینش جهانی رؤیایی، بر اساس فرایندهای روان‌شناختی رؤیا همچون ادغام و جابه‌جایی و وارونه‌سازی، به آنان این امکان را داده است که در قالب قصه خواب جهان آرمانی‌شان را ببینند.

منابع

- آدلر، آلفرد. (۱۳۷۰). *روان‌شناسی فردی*. ترجمه حسن زمانی شرفشاهی. تهران: تصویر.
- آسابرگر، آرتور. (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*. ترجمه محمدرضا لیراوی. تهران: سروش.
- احمدی، بابک. (۱۳۷۵). *ساختار و تأویل متن*، ج ۲. ج ۳. تهران: نشر مرکز.
- الول ساتن، لارنس پل. (۱۳۸۴). *قصه‌های مشدی گلین خانم*. ویرایش اولریش مارزلف. ترجمه آذر امیرحسینی و احمد وکیلان. ج ۴. تهران: نشر مرکز.
- انجوی شیرازی، ابوالقاسم. (۱۳۵۳-۱۳۵۶). *قصه‌های ایرانی*. ج ۳. تهران: امیرکبیر.
- بتلهایم، برونو. (۱۳۸۴). *کودکان به قصه نیاز دارند: کاربردهای افسانه و افسون*. ترجمه کمال بهروزکیا. تهران: افکار.
- پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: توس.
- خدیش، پگاه. (۱۳۸۷). *ریخت‌شناسی افسانه‌های جادویی*. تهران: علمی و فرهنگی.
- دلاشو. م. لوفلر. (۱۳۶۴). *زبان رمزی افسانه‌ها*. ترجمه جلال ستاری. تهران: توس.
- _____ (۱۳۶۶). *زبان رمزی قصه‌های پری‌وار*. ترجمه جلال ستاری. تهران: توس.
- رید، ایولین. (۱۳۸۷). *مادرسالاری: زن در گستره تاریخ تکامل*. ترجمه افشنگ مقصودی. تهران: گل‌آذین.
- ستاری، جلال. (۱۳۶۸). *افسون شهرزاد*. تهران: توس.

- (۱۳۸۸). *سیمای زن در فرهنگ ایران*. چ ۵. تهران: نشر مرکز.
- فرای، نورتروپ. (۱۳۸۴). *صحنه‌های زمینی*. ترجمه هوشنگ رهنما. تهران: هرمس.
- فروید، زیگموند. (۱۳۸۲). «رئوس نظریه روان‌کاوی». ترجمه حسین پاینده. *ارغنون*. ش ۲۲.
- کمپبل، جوزف. (۱۳۸۷). *قهرمان هزارچهره*. ترجمه شادی خسروپناه. چ ۳. مشهد: گل آفتاب.
- کوهی کرمانی، حسین. (۱۳۳۳). *پانزده افسانه روستایی*. تهران: امیرکبیر.
- مادیورو، رنالدو. (۱۳۸۲). «کهن‌الگو و انگاره کهن‌الگویی». ترجمه بهزاد برکت. *ارغنون*. ش ۲۲.
- مارزلف، اولریش. (۱۳۷۶). *طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی*. ترجمه کیکاووس جهانداری. چ ۲. تهران: سروش.
- محجوب، محمدجعفر. (۱۳۸۷). *ادبیات عامیانه ایران*. به کوشش حسن ذوالفقاری. چ ۴. تهران: نشر چشمه.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۶۶). *ادبیات داستانی: قصه، داستان کوتاه، رمان*. تهران: شفا.
- نقیب‌الممالک شیرازی، میرزا محمدعلی. (۱۳۷۹). *امیرارسلان*. با مقدمه محمدجعفر محجوب و کریستف بالایی. تهران: الست فردا.
- وکیلان، احمد. (۱۳۸۲). *قصه‌های مردم*. چ ۲. تهران: نشر مرکز.

