

The archetypal criticism of "Hooshroba Castle" story

Jalil Moshayedi *
Sonia Noori **

Abstract

Archetypes are some shared concepts which are accumulated in collective unconscious. Archetypal criticism could be defined a branch of literary criticism which deals with analyzing archetypes in a literary work. Archetypes are some concealed things and symbols can make them reveal. Jung believes “archetype’s origin is unknown. They might appear anytime and anywhere; even if transforming of Human origin or racial combinations is ignored by emigration” (Jung, 1352: 106). Archetypal criticism started out of the literature in addition to Jung James Frazer, Scottish anthropologist, the first theorist was that introduced archetypes, but archetypes are known by Jung and mostly consider idiomatic belongs to Jung. Maud Bodkin the first in "archetypal designs in poetry" by interpreting mythic Coleridge's poems, and Eliot, brought literature Jung's ideas and Frazer and others, such as Robert Graves, Robert Graves, Wilson Knight, Richard Chase and ... continued Bodkin way to and finally Northrop Frye recognize that the archetypal criticism along with other forms of modern literary criticism and left it of domination anthropology and psychology. Also called the archetypal criticism mythical criticism, because in principle archetypes derived from myths. Myths are related to the course of human civilization be remembered that as human childhood.

According to Jungian theory, collective unconscious human thought is consistent with the preliminary stage and belongs to the time until then he was not out to conquer the world and pay attention to the inner the human and tried In mythology says Your inner psychological discoveries pursued. So “The main public symbols inheritable and archetypes perception” (Sattari, 1366: 499). The myth reflects the inner life and the human's wishes that do not go out of her life time and space will not be able to narrow it, that is, why the myths around the world constituent elements are identical or very similar. “Universal archetypes are the collective unconscious and are inherited from our ancestors” (Cuddon, 1380: 39). The basic fact of life archetype such as birth, growing up, love, family and tribal life, death ...at the same concepts as the archetype known myths. Elements such as death and rebirth, hero's journey, an old wise man, anima and animus, shadow. The archetypal criticism based on inter-textuality to look at the literature and a relationship based on dialogue among literary works have been written based on archetypes believes.

"Zat os-Sovar Castle" story is one of the most mysterious tales of Masnavi and it is more mysteriously unfinished. Checking archetypal story of "Zat os-Sovar Castle" shows that

* Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Arak, Arak, Iran
jmoshayedi12@yahoo.com

** Ph. D. Student of Persian Language and Literature, University of Arak, Arak, Iran.

Received: 25.04.2014 Accepted: 01.09.2015



archetype in this story has a special place. The story begins with the heroes of the adventure trip which is known archetypes. The old wise man in the form of three characters, namely the father, the old man will appear enlightened and king China. King of China's daughter the owner image of the beautiful castle, man is a manifestation of the female psyche Anima they say. Shadow of the dark side of the human psyche and the origin of evil traits, in the second brother to be seen and adverse effects on the soul leaves his. Mask or persona archetype also is seen in the behavior of the king of China When unaware that his show and the secret are their spiritual brothers. The loss of brothers and another brother replacing the frequently happens in the story, reminiscent of the archetype of death and rebirth is and in the end, according to the story's elements and characters, the myth of the creation of the first man to be seen. By analyzing this archetype can be hidden concepts in this part of the Masnavi and realized similar literary works and the benefit.

References

- Campbell, Joseph (1389). *Hero of a Thousand Faces*, Shadi Khosropanah (trans.), Mashhad: Gole aftar.
- Cuddon, J. A. (1388). *Descriptive dictionary of literature and criticism*, Kazem Firuzmand, Tehran: Shadegan.
- Do Bokor, Monique (1373). *Lively spirited symbols*, Jalal Sattari (trans.), Tehran: Markaz.
- Elaide, Mircea (1375). *Sacred and Profane*, Nasr ol-Lah Zanguyi, Tehran: Soroush.
- Fadayee, Farbod (1381). *Carl Gustav Jung and analytical psychology*, Tehran: Danzhe.
- Gurion, Wilfred L.; Earl J. liber; John R. Vylyng ham & Lee, Morgan (1377). *Manual approaches to literary criticism*, Zahra Mihankhah (trans.), Tehran: Etala'at.
- Hall, Calvin. S.; Vernon J. & Light Debye (1375). *The basics of psychological analysis of Jung*, Mohammad Hosein Moghbel (trans.), Tehran: Publication Center of Academic Jihad (University of Teacher Education).
- Homayee, Jalal od-Din (1356). *Commentary of Mathnavi*, Zat os-Sovar Castle, Tehran: Agah.
- Jung, Carl Gustav (1352). *Man and his symbols*, Mahmoud Soltanieh (trans.), Tehran: Amir Kabir.
- Jung, Carl Gustav (1368). *Four Ideas*, Parvin Faramarzi (trans.), Mashhad: Astan Ghodse razavi.
- Kazzazi, Mir Jalal od-Din (1384). *Dream, epic, myth*, Tehran: Markaz.
- Makarik, Irna rima (1390). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theories*, Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi (trans.), Tehran: Agah.
- Malmir, Teimur (1388). *Unfinished Rumi's Masnavi*, *Journal of College of Literature and Human Sciences (Tabriz)*, 52 (209), p. 99-113.
- Rumi, Jalal od-Din Mohammad (1373). *All books, General Masnavi*, Tehran: Javidan.
- Sattari, Jalal (1366). *Symbol and allegory in psycho-analogy*, Tehran: Toos.
- Schultz, Duane & Schultz, Sydney (1386). *Theories of personality*, Yahya Seyed Mohammady (trans.), Tehran: Virayesh.
- Shahidi, Seyed Ja'far (1389). *Mathnawi (Vol. 6)*. Tehran: Elmi-Farhangi.
- Tajdini, Ali (1383). *A dictionary of symbols and signs in Rumi's thought*, Tehran: Soroush.

نقد کهن‌الگویی داستان «دژ هوش‌ربا»

جلیل مشیدی* و سونیا نوری**

چکیده

کهن‌الگوها مفاهیم مشترکی هستند که در طول سالیان، در ناخودآگاه بشر انباشته شده‌اند. نقد کهن‌الگویی یکی از شاخه‌های نقد ادبی جدید است که به بررسی کهن‌الگوهای موجود در یک اثر ادبی می‌پردازد. در این مجال، ضمن پرداختن به تاریخچه و پایه‌ریزان نقد کهن‌الگویی، پاره‌ای از اصطلاحات کلیدی این نوع نقد، همچون ناخودآگاهی، کهن‌الگو، به اختصار بررسی شده‌اند و نیز به کهن‌الگوهایی از قبیل «قهرمان»، «سفر قهرمان»، «پیر خردمند»، «آنیما»، «سایه»، «مرگ و تولد مجدد» و «نقاب» که از اصلی‌ترین آنها هستند، بر اساس نظریات یونگ، در داستان «دژ هوش‌ربا» پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: نقد کهن‌الگویی، کهن‌الگو، یونگ، مولانا، دژ هوش‌ربا

مقدمه

ادبیات محصول ذهن پویای بشر است که از ابتدای خلقت، نخستین بارقه‌های آن درخشیدن گرفت و به مرور، با افزوده شدن به بارتجربیات و تکاپوهای انسان، مراحل تکامل و پیشرفت را طی کرد و چونان درخت تناوری جهت یافتن آبخشورهای نوین، شاخه‌های خود را به هرسو گسترانید و بدون شک یکی از این آبخشورها، علم روان‌شناسی است. خدمات متقابل ادبیات و روان‌شناسی، به‌خصوص در سده‌های اخیر، به هیچ روی قابل رد و انکار نیست. در این میان، آرای روان‌شناسانی چون زیگموند فروید^۱ اتریشی و کارل گوستاو یونگ^۲، روان‌شناس و متفکر سوئیسی، بیش از دیگران اذهان ادب‌پژوهان و ادب‌دوستان را به خود مشغول داشته و دریچه‌های نوینی بر روی ادبیات قرن بیستم و پس از آن گشوده‌است. یکی از بحث‌برانگیزترین و کاربردی‌ترین این نظریات، ناخودآگاهی است که زمینه‌ساز کاوش‌های جدیدی، به‌خصوص در وادی نقد ادبی شده‌است. اصطلاح ناخودآگاهی برای نخستین بار توسط فروید به کار رفت و به وسیله یونگ بسط و گسترش یافت. وی ناخودآگاهی را به سه دسته ناخودآگاهی فردی، ناخودآگاهی جمعی و ناخودآگاهی تباری تقسیم کرده‌است.

ناخودآگاهی فردی، همان‌گونه که از نامش پیداست، ظرفی است حاوی تجربیات، خاطرات و عقده‌های شخصی انسان که از

jmoshayedi12@yahoo.com

sonianoori16@gmail.com

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک، اراک، ایران (مسئول مکاتبات)

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک، اراک، ایران

تاریخ وصول: ۱۳۹۳/۲/۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۶/۱۰

¹ Sigmund Freud

² Gustav Jung

بدو تولد در ضمیر وی جای گرفته‌اند؛ اما آنچه ناخودآگاهی جمعی را تشکیل می‌دهد، تجارب و خاطرات شخصی فرد نیست؛ بلکه حوادث و رویدادهایی است که در طی سال‌های طولانی برای بشر اتفاق افتاده و در یک حافظه جمعی انباشته شده است. این ناخودآگاهی جمعی است که در آثار هنری، سبب ارتباط پدیدآورنده و مخاطب می‌شود. هنگامی که هنرمند از رموز و نمادهایی استفاده می‌کند، خواننده با یاری گرفتن از ناخودآگاه جمعی می‌تواند به درک آن رموز و نمادها، نایل آید. گاه از ناخودآگاهی فردی به نفس و از ناخودآگاهی جمعی به روح تعبیر می‌شود.

علاوه بر ناخودآگاهی‌های فردی و جمعی، می‌توان به ناخودآگاهی تباری اشاره کرد که حاصل آن، نمادهایی با دامنه‌ای گسترده‌تر از ناخودآگاهی فردی و محدودتر از ناخودآگاهی جمعی است.

«نمادهای تباری، آنچه را که چکیده و فرایند ژرف‌ترین و پایاترین آزمون‌ها و یافته‌های فردی است، در درازنای زندگانی آن مردم بازمی‌تاباند و بازمی‌نماید. مردمی با زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی و روان‌شناختی همگون، مردمی که دیرزمانی را در سرزمینی بیگانه در کنار یکدیگر به سر آورده‌اند ... و بدینسان با همبستگی‌ها و هم‌پیوستگی‌هایی ژرف در نهاد و ناخودآگاهی خویش چون تار و پود در هم تنیده‌اند و پیکره‌ای همبسته و همگون را پدید آورده‌اند که تبار یا ملت خوانده می‌شود ... به همان‌سان که سنت‌ها و رسم‌ها و راه‌ها که کمابیش بازتاب‌هایی آگاهانه از ناخودآگاه تباری‌اند، از مردمی به مردم دیگر متفاوت است، نمادهای تباری هر مردمی نیز ویژه آن مردم است» (کزازی، ۱۳۸۴: ۱۲۸).

یونگ برای ناخودآگاه، قدمتی چندهزارساله قایل است و بخش خودآگاه را «دست‌آورد متأخر ذهن انسان» می‌داند که «هنوز در مرحله تجربی است» و «آن را شکننده و آسیب‌پذیر و در معرض خطر» (یونگ، ۱۳۵۲: ۲۴) می‌شمارد. وی همچنین با ارزش ویژه‌ای که به ناخودآگاه می‌دهد، آن را تا حد یک مفهوم دینی ارتقا می‌بخشد. «به نظر او [یونگ] ناخودآگاه یک مفهوم دینی است. ناخودآگاه نمی‌تواند صرفاً جزئی از ذهن فرد باشد؛ بلکه نیرویی است خارج از قدرت کنترل ما که بر اذهان ما تسلط دارد» (همان‌جا).

فروید نیز ناخودآگاه را عرصه ظهور و بروز نمادها می‌شمارد. وی نمادهای موجود در رؤیا و اسطوره را ناشی از سرکوفت‌های روانی می‌داند که در طول زندگی فرد در ناخودآگاه وی انباشته شده‌اند و به دنبال مجالی برای نمایان ساختن خود می‌گردند و اغلب در نهایت به صورت نماد در رؤیاها یا آثار هنری فرد متجلی می‌شوند.

ناخودآگاهی سرشار از کهن‌الگوها^۱ است. کهن‌الگوهایی که در طی قرون متمادی در حافظه جمعی بشر انباشته شده‌اند و هرازگاهی یکی از آنها در اثری هنری اعم از شعر، داستان، نقاشی، مجسمه‌سازی و ... رخ می‌نمایند.

اما کهن‌الگو چیست؟

«الگوی اولیه‌ای که از آن رونویسی می‌شود. نوعی پیش‌نمونه. در اصطلاح عام، ایده مجرد رده‌ای از امور است که نماینده نوعی‌ترین و اساسی‌ترین خصوصیات مشترک این رده باشد. بنابراین، نوعی از سرمشق و نمونه است. کهن‌الگو، نیاکان‌گرا و جهانی است. محصول ناخودآگاهی جمعی و میراث نیاکان ماست ... فکرهای کهن‌الگویی همواره در خودآگاهی آدمیان حاضر و شایع بوده است. افلاطون نخستین فیلسوفی بود که مفهوم صور کهن‌الگویی یا مثالی (زیبایی، حقیقت، خیر) و کهن‌الگوهای الوهی را عرضه کرد» (کادن، ۱۳۸۰: ۴۰).

کهن‌الگو حقیقتی پنهان و ناپیدا است و این نمادها هستند که به کهن‌الگوها امکان جلوه و بروز می‌دهند. «به محض این‌که صورت نوعی (کهن‌الگو) با هشیاری ارتباط یافت و از قدرت سازندگی و صورت‌بخشی آن بهره‌مند گشت، جسم و جامه‌ای می‌یابد و قابل تظاهر و تجلی می‌شود و به صورت نمادی مناسب، ظهور می‌کند» (ستاری، ۱۳۶۶: ۴۵۱). یونگ درباره منشأ کهن‌الگوها چنین می‌گوید: «منشأ کهن‌الگوها ناشناخته است. آنها می‌توانند در هر زمان و در هر نقطه جهان ابراز وجود کنند؛ حتی در شرایطی که انتقال مستقیم تبار انسان و یا اختلاط نژادی از طریق مهاجرت نادیده گرفته شود» (یونگ، ۱۳۵۲: ۱۰۶).

¹ Archetypes

نقد کهن‌الگویی^۱

چنانکه اشاره شد، سنگ بنای نقد کهن‌الگویی، خارج از حیطه ادبیات گذاشته شد. علاوه بر یونگ، جیمز فریزر^۲ انسان‌شناس اسکاتلندی، نخستین نظریه‌پرداز بود که گام‌های آغازین در معرفی کهن‌الگوها را برداشت؛ اما بیش از هر کس دیگری، کهن‌الگو با نام یونگ آمیخته شده است و اغلب آن را اصطلاحی از آن یونگ به‌شمار می‌آورند. مود بادکین^۳ در کتاب «طرح‌های کهن‌الگویی در شعر» (۱۹۳۴) نخستین کسی بود که با تفسیر اسطوره‌ای اشعار کولریج^۴ و الیوت^۵، اندیشه‌های فریزر و یونگ را در قالب ادبیات ریخت و دیگرانی چون رابرت گریوز^۶، جوزف کمپبل^۷، ویلسون نایت^۸، ریچارد چیس^۹ و ... راه بادکین را ادامه دادند و سرانجام کسی که به نقد کهن‌الگویانه در کنار سایر شیوه‌های نقد ادبی امروزی رسمیت داد و آن را از سلطه انسان‌شناسی و روان‌شناسی رهایی بخشید، نورتروپ فرای^{۱۰} بود. «به نظر او [فرای] کار فریزر مطالعه‌ای است در باب مبانی مناسکی نمایش بدوی و کار یونگ مطالعه‌ای است برای فهم مبانی رؤیایی رومانس بدوی. به اعتقاد فرای، ضرورتی ندارد که نقد به هنگام بهره‌گیری از آرای این متفکران پیشرو، به بررسی منابع نهایی آیین‌های بدوی یا آگاهی‌زلی یا به بررسی مسائل مربوط به انتقال تاریخی بپردازد» (مکاریک، ۱۳۹۰: ۴۰۳).

نقد کهن‌الگویی را «نقد اسطوره‌ای» هم نامیده‌اند؛ زیرا در حقیقت، کهن‌الگوها از دل اسطوره‌ها برخاسته‌اند. اسطوره‌ها مربوط به دوره‌ای از پیدایش بشرند که از آن با نام دوران کودکی نوع انسان یاد می‌شود. «اندیشه نمادی جمعی از دیدگاه یونگ، منطبق بر مرحله مقدماتی یا آغازین فکر آدمی است و متعلق به دوره‌ای است که تمدن هنوز سرگرم تسخیر جهان برون نبود و به درون آدمی توجه داشت و می‌کوشید تا کشفیات روانی درون‌گرایی خویش را به زبان اساطیر بازگوید؛ بنابراین، نمادهای بزرگ عمومی، موروثی و صور قبلی یا نمونه‌های مثالی ادراک‌اند» (ستاری، ۱۳۶۶: ۴۹۹). اسطوره، بازتاب زندگی درونی و تبلور آرزوهای انسان است که هیچ‌گاه پای خود را از زندگی او بیرون نخواهد کشید و زمان و مکان نیز قادر به محدود کردن آن نخواهد بود؛ به همین دلیل است که اسطوره‌ها در نقاط مختلف جهان از بن‌مایه‌ها و عناصر تشکیل‌دهنده اغلب یکسان یا بسیار مشابهی برخوردارند. «کهن‌الگو، نیاکان‌گرا و جهانی است، محصول ناخودآگاه جمعی و میراث نیاکان ماست. واقعیات بنیادین هستی انسان، کهن‌الگویی است؛ مثل تولد، بزرگ شدن، عشق، زندگی خانوادگی و قبیله‌ای، مردن، ...» (کادن، ۱۳۸۰: ۳۹). این مضامین و عناصر مشترک در اسطوره‌ها هستند که با عنوان کهن‌الگو، صورت‌های مثالی یا نمونه‌های ازلی شناخته می‌شوند. عناصری چون مرگ و تولد مجدد، سفر قهرمان، پیر خردمند، آنیما و آنیموس، سایه و ...

نقد کهن‌الگویی به متون ادبی دیدی بینامتنانه دارد و به نوعی رابطه گفت‌وگو محور در میان آثاری با درون‌مایه مبتنی بر صور مثالی معتقد است.

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

¹ Archetypal Criticism

² James .G. Frazer

³ Maud Bodkin

⁴ S.t.Coleridgs

⁵ T.s. Eliot

⁶ Robert Graves

⁷ Josephe Campbell

⁸ G. Wilson Knight

⁹ Richard Chase

¹⁰ Northrope Frye

پیشینه پژوهش

در زمینه نقد کهن‌الگویی، مقالات بسیاری در مجلات مختلف ادب‌پژوهی به چاپ رسیده و در هرکدام یک یا چند کهن‌الگو از میان آثار ادب پارسی اعم از ادبیات کهن یا معاصر تحلیل و تفسیر شده‌اند؛ اما داستان «دژ هوش‌ربا» که از قضا دارای ظرفیت بالای کهن‌الگویی است، تا کنون از این جنبه بحث و بررسی نشده است. در مقاله‌ای از «تیمور مالیر» به «پایان ناتمام مثنوی با تکیه بر اسطوره آفرینش» پرداخته شده است؛ اما به صورت مجزا از کهن‌الگوها و نقد کهن‌الگویی سخنی به میان نیامده است؛ همچنین تفسیرهایی از این حکایت در لابه‌لای شرح‌های متنوع مثنوی دیده می‌شود و از جلال‌الدین همایی نیز در این زمینه اثری مستقل با نام «تفسیر مثنوی مولوی، داستان قلعه ذات‌الصور یا دژ هوش‌ربا» در دست است که در این آثار، به تفسیر عرفانی و فلسفی از این اثر اکتفا شده است.

نقد کهن‌الگویی دژ هوش‌ربا

قلعه ذات‌الصور یا دژ هوش‌ربا، یکی از رازآمیزترین حکایت‌های مثنوی است و ناتمام رها شدن آن توسط مولانا، بیش از پیش بر این رازناکی افزوده است. دکتر شهیدی بر این عقیده است که دژ هوش‌ربا برگرفته از اسطوره‌های یونانی است (ر.ک: شهیدی، ۱۳۸۰: ۳۵۰) و برخی دیگر همچون فروزانفر و همایی آن را اقتباسی از مقالات شمس می‌پندارند.

حکایت دژ هوش‌ربا، ماجرای سه شاهزاده است که عزم سفر می‌کنند و این عزم را با پدر خردمند و جهان‌دیده‌شان در میان می‌گذارند. شاه تصمیم فرزندان را می‌پسندد؛ اما آنان از پای گذاشتن به قلعه‌ای که «ذات‌الصور»ش می‌نامند، سخت باز می‌دارد. بنابر قاعده مرسوم، جوانان پند پدر را ناشنیده می‌گیرند و وسوسه ورود به قلعه لختی رهایشان نمی‌کند تا بشود آنچه نمی‌بایست. برادران پیش رویشان قلعه‌ای شگرف می‌بینند با تصاویر و نقوش بسیار زیبا و فریبنده که سرآمد آن نقشی است از صورتی که ایشان را از خود بی‌خود می‌سازد و بی‌قراری دیدن صاحب صورت، توش و توانشان برای ادامه سفر را سلب می‌کند و آنان را مدهوش و متحیر بر جای می‌گذارد تا اینکه معما به دست شیخی فرزانه حل می‌شود. پیر، صاحب صورت را به برادران می‌شناساند؛ دختر پادشاه چین. پادشاهی که همسر داشتن و فرزند زادن خود را به شدت انکار می‌کند و هرکه خلاف آن بگوید و گفته خویشتن را اثبات نکند، سرنوشتی جز مرگ در انتظارش نخواهد بود. شاهزادگان به ناچار صبر پیش می‌گیرند؛ اما برادر بزرگتر توان صبر از کف می‌دهد و به‌رغم درخواست‌های برادران، پای در راه قصر پادشاه چین می‌نهد. شاه چین که عارفی روشن‌ضمیر است، بر احوال درون پسر آگاه می‌شود و از صفای باطن وی اطلاع پیدا می‌کند و او را مقرب بارگاه خود می‌سازد؛ اما بخت با پسر یار نیست و ناکام از دنیا می‌رود. پادشاه، شاهزاده دوم را که در مراسم خاکسپاری برادر حاضر شده، می‌بیند و وی را جانشین برادرش می‌کند و برمی‌کشد. شاهزاده میانین که ره صدساله را یک‌شبه پیموده، گرفتار غرور و ناسپاسی می‌شود و هرآنچه با نظر عنایت پادشاه به‌دست آورده بود، از دست می‌دهد و وی نیز بهره‌ای جز ناکامی بر نمی‌گیرد. در این میان، برادر سوم که از قضا کاهل‌ترین برادران است، گوی پیروزی رامی‌رباید و به مراد دل می‌رسد که مولانا از تفصیل سرنوشت و شرح چگونگی به مراد رسیدن وی سرباز می‌زند.

کهن‌الگوی قهرمان

یکی از اصلی‌ترین و کانونی‌ترین کهن‌الگوها، کهن‌الگوی «قهرمان» است که سایر کهن‌الگوها در کنار آن موجودیت می‌یابند. قهرمان فردی پویا و جست‌وجوگر است که برای یافتن حقیقتی یا رسیدن به هدفی والا، دست به سفر می‌زند و در طی این سفر، با دشواری‌های بسیاری روبه‌رو می‌شود و رویدادهای فراوانی را از سر می‌گذراند. در کنار این سختی، قهرمان اغلب از حمایت‌هایی نیز برخوردار می‌شود که در کسوت شخصیت‌هایی چون پیرانی خردمند، به یاری وی می‌آیند، و در سپردن راه درست، از او حمایت و دستگیری می‌کنند که در ادامه و در قالب سایر کهن‌الگوها به این موارد اشاره خواهد شد.

سفر قهرمان^۱

شاهزادگان صاحب فر و فطنت به تعبیر مولانا عزم سفر می‌کنند و قصدشان را با پدر در میان می‌گذارند و از وی رخصت می‌خواهند:

عزم ره کردند آن هرسه پسر
در طواف شهرها و قلعه‌هاش
سوی املاک پدر رسم سفر
از ره تدبیر دیوان و معاش
داد اجازتشان چو نیت دید جزم
خواستند از شه اجازت گاه عزم
(مولوی، ۱۳۷۳: ۵۰۱)

«سفر» یا «سفر قهرمان» یکی از کهن‌الگوهای شناخته‌شده است؛ «قهرمان ... سفری طولانی را آغاز می‌کند که طی آن باید وظایف سنگینی را به انجام برساند؛ جنگ با غول‌ها، حل کردن معماهای بی‌پاسخ و چیرگی بر موانع غیرقابل عبور برای نجات مملکت و شاید ازدواج با شاهزاده خانم ... سفر قهرمان از سه مرحله تشکیل شده است: «۱- رهسپاری، ۲- دگرگونی و استحاله، ۳- رجعت» (گورین، ۱۳۷۷: ۱۷۹). قهرمانان داستان مولانا نیز از این قاعده عالم‌گیر به‌دور نیستند. آنها پدر و ملک و پادشاهی را رها می‌کنند و راهی سفر می‌شوند. سفری که آنان را سخت دیگرگون می‌سازد و فصل تازه‌ای از زندگانی را پیش رویشان می‌گشاید تا در نهایت آن‌کس که شایسته‌تر است، بهره‌لازم را از این سفر برگیرد و رجعت کند. «سفر اسطوره‌ای قهرمان، معمولاً تکریم و تکرار الگویی است که مراسم گذار نامیده می‌شود ... یک قهرمان از زندگی روزمره دست می‌کشد و سفری مخاطره‌آمیز به حیطه شگفتی‌های ماوراءالطبیعه را آغاز می‌کند. وی در آن‌جا با نیروهای شگفت روبه‌رو می‌شود و به پیروزی قطعی دست می‌یابد» (کمپبل، ۱۳۸۹: ۴۰). اگرچه مولانا از سرنوشت برادر سوم که پیروز میدان است، به تمامی سخن نرانده است، می‌توان چنین تصور کرد که وی با پشت سر نهادن مراحل سفر و رسیدن به خواسته خود، به موطن خویش بازگشته و از ثمرات نیکوی این استحاله بهره‌مند می‌شود.

پیر خردمند

دیگر کهن‌الگوی داستان دژ هوش‌ریا، «پیر خردمند» است. «انسانی که تجسم معنویات است (معنویات در قالب و چهره یک انسان) و از یک سو نماینده علم و بینش، خرد، ذکاوت و اشراق است و از سوی دیگر خصایص اخلاقی چون اراده مستحکم و آگاهی برای کمک به دیگران در خود دارد که شخصیت معنوی او را پاک و بی‌آلایش می‌سازد» (شولتز، ۱۳۸۶: ۱۷۶). پیر خردمند در وجه مثبت خود شخصیتی یاری‌رسان و هدایت‌گر قهرمان است که وی را از خطرات احتمالی آگاه می‌سازد و در مواردی ناجی قهرمان می‌شود. «پیر دانا در هیئت ساحر، طبیب، روحانی، معلم، استاد، پدربزرگ و یا هرگونه مرجعی ظاهر می‌شود» (یونگ، ۱۳۶۸: ۱۱۲). نخستین نمود پیر خردمند در میانه ماجراست؛ آنجا که شاهزادگان مدهوش و مأیوس شهر به شهر در پی رسیدن به مطلوب و یافتن نشانی از صاحب تصویر می‌گردند و چیزی فراچنگ نمی‌آورند تا به‌ناگاه پیری خردمند پرده از آن راز می‌گشاید:

بعد بسیاری تفحص در مسیر
کشف کرد آن راز را شیخی بصیر
نه از طریق گوش بل از وحی هوش
رازها بُد پیش او بی روی پوش
(مولوی، ۱۳۷۳: ۵۱۰)

این شیخ بصیر آنجا رخ می‌نماید که برادران از ناتوانی خود مطلع شده و در چنگال یأس و ناامیدی گرفتار آمده‌اند. «پیر فرزانه همواره وقتی پدیدار می‌شود که قهرمان داستان در موقعیتی عاجزانه و ناامیدکننده قرار گرفته و تنها واکنشی بجای عمیق یا پند و اندرزهای نیک ... می‌تواند او را از این ورطه برهاند. قهرمان خود به دلایل بیرونی و درونی قادر به انجام کاری نیست. تدبیری که

¹ hero's Journey

باید جبران این نقیصه را بکند و به صورت تدبیر و فکری که به چهره آدمی درآمده است، آشکار می‌گردد...» (گورین، ۱۳۷۷: ۱۷۹). پیرمرد بسیاریان، پسران را راهی دیار چین می‌کند تا در آنجا دومین پیر دانای حکایت جلوه‌گر شود که کسی نیست جز پادشاه غیرتمند سرزمین چین که سخن گفتن غیر، از دخترش، یعنی همان نگار دژ هوش‌ریا، را بر نمی‌تابد و راهی به‌جز مرگ، پیش پای گوینده باقی نمی‌گذارد و بدین سبب هیچ‌کس را یارای سخن گفتن از زن و فرزند شاه نیست:

جمله می‌گویند اندر چین به‌جد بهر شاه خویشان که لم یلد
شاه ما خود هیچ فرزندی نژاد بل که سوی خویش زن را ره نداد
(مولوی، ۱۳۷۳: ۵۱۵)

پادشاه چین در حقیقت «تمثیل قطب و غوث اعظم یا ولی عصر است که استکمال هر سالکی موقوف عنایت و توجه باطنی اوست» (همایی، ۱۳۵۶: ۲۹). این سلطان فرزانه و پیر خردمند از راز درون برادران آگاه است و وی نیز وظیفه کهن‌الگویی خود یعنی هدایت ایشان در طی مراحل سفر و رساندنشان به غایت مطلوب را به‌درستی به انجام می‌رساند:

شاه را مکشوف یک‌یک حالشان اول و آخر غم و زلزالشان
در میان جانیشان بُد آن سمی لیک خود را کرده قاصد اعجمی
(مولوی، ۱۳۷۳: ۵۱۷)

آنیما^۱

شاهزادگان با ورود به قلعه یا در حقیقت با کاوش در درون خود، با تمثالی بی‌نظیر مواجه می‌شوند؛ تصویر دختری زیباروی که در حقیقت بخشی از روان خود ایشان است که پیش از آن، از وجودش ناآگاه بودند و با نام کهن‌الگوی «آنیما» شناخته می‌شود. قلعه‌ای شگرف با پنج در رو به خشکی و پنج در رو به دریا. قلعه‌ای آراسته و سراسر مزین به تصاویری سخت دلاویز و پرنقش و دلفریب.

آمدند از رگم عقل پندتوز در شب تاریک برگشته ز روز
اندر آن قلعه خوش ذات‌الصور پنج در در بحر و پنجی سوی بر
پنج از آن چون ظاهر رنگ و بو پنج از آن چون حس باطن رازجوی
زان هزاران صورت و نقش و نگار می‌شدند از سو به سو خوش بی‌قرار
(همان، ۵۲۵)

«قلعه» در این آخرین حکایت مثنوی را نمادی از بدن انسان دانسته‌اند که نظیر آن را می‌توان در دیگر متون، خاصه آثار عرفانی، مشاهده کرد (ر.ک: تاجدینی، ۱۳۸۳: ۷۰۰) که به مناسبت درهای ده‌گانه به سوی خشکی و دریا به عنوان نمودی از پنج حس ظاهری و پنج حس باطنی، نابه‌جا نمی‌نماید. برخی نیز این دژ غریب را نماد مکانی انتزاعی دانسته‌اند که در آن اشیا به صورت تصاویری ذهنی پدیدار می‌شوند (ر.ک: هولبروک، ۱۳۸۶: ۳۹۵)

«آنیما» نیمه زنانه روان مرد است. بنا به تأیید روان‌شناسان هیچ مردی عاری از صفات و خصوصیات زنانه نیست؛ چنانکه هیچ زنی را نمی‌توان یافت که شمه‌ای از ویژگی‌های مردانه در رفتار، حالات و روحیاتش دیده نشود. این بروز صفات مردانه در زنان را «آنیموس»^۲ می‌گویند. «روان زنانه تجسم تمام تمایلات روانی زنانه در روح مرد است؛ مانند احساسات و حالات عاطفی مبهم، حدس‌های پیش‌گویانه، پذیرا بودن امور غیرمنطقی، قابلیت عشق شخصی، احساس خوشایند نسبت به طبیعت و...، آخر از همه ولی کمتر از همه، رابطه او با ضمیر ناخودآگاه» (یونگ، ۱۳۵۲: ۲۸۰). آنیما گاه به شکل معشوق و شخصیتی الهام‌بخش رخ می‌نماید و در داستان دژ هوش‌ریا، شاهزاده‌خانم زیباروی این نقش را بر عهده دارد.

¹ anima

² animus

«هر مردی در درون خود تصویری ابدی از زن به همراه دارد؛ البته نه تصویری از این یا آن زن خاص بلکه تصویری از زن مطلق. این تصویر اساساً ناخودآگاه است؛ یک عامل موروثی است از اصل نخستین که روی دستگاه زنده جسم عالی مرد حک شده است. نقش مَهرخورده یا کهن‌الگویانه‌ای از کلیه تجربیاتی است که اجداد ما از جنس مؤنث داشته‌اند، یا به عبارت دیگر، مجموعه‌ای از کلیه تأثیراتی است که تاکنون توسط زنان ایجاد شده است» (هال، ۱۳۷۵: ۶۹).

نخستین تجلی آنیما در مردان، تصویر مادر است و در دوره‌های بعدی زندگی، به صورت معشوق و محبوب رخ می‌نماید. «هر مادر و هر محبوبی مجبوراً حامل و تجسم این تصویر ذهنی همه‌جا حاضر و جاودانی است. تصویری که در مرد با عمیق‌ترین واقعیت وی تطبیق می‌کند» (فدایی، ۱۳۸۱: ۴۰). «قلعه» می‌تواند نمودی از لایه‌های ژرف ناخودآگاه باشد. برادران تصویر شگرف دختر زیبای پادشاه چین را درون قلعه یافتند و این نشانه‌ای است از حضور همیشگی آنیما در لایه‌های نهان ناخودآگاه مرد.

این سخن پایان ندارد آن گروه
صورتی دیدند با فر و شکوه
خوب‌تر زان دیده بودند آن فریق
لیک زین رفتند در بحر عمیق
(مولوی، ۱۳۷۳: ۵۳۱)

دیگر ویژگی شاهزاده چینی به عنوان کهن‌الگوی آنیما، الهام‌بخشی اوست. برادران با دیدن تمثال بی‌مانند آن نگار هوش‌ریا، عزم خود را برای گرفتن نشانی از صاحب تصویر جزم می‌کنند و همین امر آنان را به سر زمین چین رهنمون می‌سازد که رمزی است از «سرمنزل عجایب و غرایب روحانی که رهروان وادی سیر و سلوک بدانجا می‌رسند و سرنوشت نهایی ابدی که صورت فعلیه اخیر ایشان است در آن عالم تعیین می‌شود» (همایی، ۱۳۵۶: ۲۸) و موجبات رسیدن به کمال و کسب سعادت ابدی را برای آنان فراهم می‌آورد.

سایه^۱

کهن‌الگوی «سایه» را می‌توان با «نفس» مقایسه کرد که دربرگیرنده ویژگی‌های نامطلوب طبیعت انسانی است. سایه شامل «خصوصیاتی [است] که متعلق به حوزه شخصی هستند و امکان دارد که در عین حال، جنبه خودآگاه داشته باشند. از بعضی لحاظ، سایه ممکن است شامل پاره‌ای عوامل جمعی باشد که خاستگاه آنها [می‌تواند] خارج از زندگی خصوصی فرد باشد. وقتی که فرد می‌کوشد تا سایه خود را ببیند، از آن صفات و انگیزه‌هایی که در خودش انکار می‌کند ولی به وضوح در دیگران می‌تواند ببیند، مطلع (و غالباً خجسته) می‌شود. این صفات و انگیزه‌ها عبارت‌اند از: خودپسندی، تنبلی و شلختگی، تخیلات، دسیسه‌ها و توطئه‌های غیرواقعی و ...» (یونگ، ۱۳۵۲: ۲۶۴-۲۶۵) غلبه سایه بر شخصیت فرد می‌تواند عوارض سهمگینی در پی داشته باشد و به نتایج ناخوشایندی منتهی شود.

«شدو (سایه) بیش از هر کهن‌الگوی دیگری اساس طبیعت حیوانی بشر را دربردارد و به علت ریشه‌های به‌غایت عمیقی که در تاریخ تحولی، تکاملی و تطوری دارد، احتمالاً پر قدرت‌ترین و به‌گونه‌ای بالقوه، خطرناک‌ترین کهن‌الگو از میان کلیه کهن‌الگوهاست؛ لذا مبدأ و قائل بهترین و بدترین جنبه‌های انسانی - خصوصاً در واکنش با دیگر هم‌جنسان خود- می‌باشد» (هال، ۱۳۷۵: ۷۲).

جلوه‌هایی از این کهن‌الگو را می‌توان در رفتار پدر شاهزادگان، آنجا که با توصیفات خود از دژ هوش‌ریا، پسران را به سوی این مکان مخوف روانه می‌کند، مشاهده کرد.

دست‌بوس شاه کردند و وداع
هرکجا دلتان کشد عازم شوید
پس بدیشان گفت آن شاه مطاع
فی‌امان‌الله دست‌افشان روید
غیر آن قلعه که نامش هُش‌ریا
تنگ آرد بر کله‌داران قبا
الله‌الله زان دز ذات‌الصور
دور باشید و بترسید از خط‌ر
(مولوی، ۱۳۷۳: ۵۱۰)

¹ shadow

پدر، پسران را از ورود به قلعه‌ای به نام «ذات‌الصور» یا «دژ هوش‌ربا» منع می‌کند؛ اما با توصیفات خود از آن، به جای آن‌که مانعی باشد برای ورود فرزندان به قلعه موصوف، آتش اشتیاق ایشان را شعله‌ور می‌سازد و عزمشان را برای گام نهادن به ورطه خطر جزم می‌کند؛ گویا این سرنوشت محتومی است که می‌بایست ناگزیر گریبان‌گیر شاهزادگان شود و آنان را از آن راه‌گزینی نیست و چه بسا مسیری باشد برای رسیدن به کمال و دست‌یابی به رستگاری، که پدر خواسته یا ناخواسته آنان را به آن وادی سوق می‌دهد. گویا آرزوی ورود به این دژ اسرارآمیز، در نهاد پدر خانه کرده است و حال که خود را از دست‌یابی به این خواست دیرینه ناتوان می‌بیند، با تیز کردن آتش اشتیاق پسران، در پی تحقق بخشیدن به خواهش دل خود است.

دیگر نمود کهن‌الگوی سایه در رفتار برادر میانین داستان مولانا متجلی می‌شود؛ آن هنگام که به واسطه عنایت پادشاه چین، درهای جدیدی از مراتب والای روحانی را بر روی خود گشاده می‌بیند؛ اما دریغ که پای جاننش در بند غرور گرفتار می‌آید و هرآنچه را یافته بود برسر این غرور و ناسپاسی از دست می‌نهد و جان را نیز بر سر این خودپسندی نابه‌جا می‌گذارد.

کردی ای نفسِ بدِ باردِ نَفَس	بی‌حفاظی با شه فریادرس
دام بگزیدی ز حرص گندمی	بر تو شد هر گندم او را کزدمی
در سرت آمد هوای ما و من	قید بین بر پای خود پنجاه من

(همان، ۵۲۷)

نقاب (پرسونا)^۱

«پرسونا» واژه‌ای یونانی است به معنای صورتکی که بازیگران در نمایش و به منظور ایفای نقش‌های مختلف بر چهره می‌زده‌اند. «در روان‌شناسی یونگ، کهن‌الگوی پرسونا با معنی و هدف مشابهی به کار می‌رود؛ یعنی وسیله‌ای را در اختیار فرد می‌گذارد تا شخصیت کسی را تجسم بخشد که الزاماً خود او نیست. پرسونا نقاب و یا نمای خارجی است که شخص در انظار عمومی به نمایش می‌گذارد...» (هال، ۱۳۷۵: ۶۴). نظیر چنین رفتاری را می‌توان از جانب پادشاه چین و برخوردش با شاهزادگان دید. «اتفاق را پادشاه چین خود مردی عارف بصیر روشن‌بین بود و سلطنت ظاهر و باطن، هردو باهم جمع داشت؛ بدین سبب از سرگذشت شاهزادگان و اسرار درونی ایشان مویه‌مو واقف و آگاه بود؛ ولیکن مصلحت را تجاهل و تغافل می‌فرمود و خود را از آن ماجرا پاک بی‌خبر می‌نمود» (همایی، ۱۳۵۶: ۱۱).

شاه را مکشوف یک‌یک حالشان	اول و آخر غم و زلزالشان
گرچه در صورت از آن صف دور بود	لیک چون دف در میان سور بود
واقف از سود و لهیب آن وفود	مصلحت آن بُد که خشک آورده بود
در میان جانشان بود آن سَمی	لیک قاصد کرده خود را اعجمی

(مولوی، ۱۳۷۳: ۵۳۵)

پادشاه که روح و جانی آگاه دارد و به سرچشمه خرد جاودانی متصل است، دانسته و از روی مصلحت، نقاب ناآگاهی بر چهره می‌زند و برادران را از اصل ماجرا بی‌خبر نگاه می‌دارد تا داستان چنان‌که مقدر است به فرجام برسد و ظرفیت وجودی شاهزادگان با سنگ محک پادشاه، سنجیده شود.

مرگ و تولد مجدد

مرگ دو برادر بزرگتر در حکایت دژ هوش‌ربا، کهن‌الگوی «فناپذیری» را فریاد می‌آورد.

«فناپذیری، یکی دیگر از صور مثالی بنیادین است که عموماً یکی از دو شکل روانی زیر را به خود می‌گیرد:

¹ persona

الف. فرار از زمان: «رجعت به بهشت»، مکان کمال؛ یعنی رستگاری بی‌پایانی که بشر قبل از هبوط اندوهبار خود داشته‌است.

ب. غرق گشتن عارفانه در زمانی تسلسلی. درون‌مایه «مرگ و تولد دوباره» و «تسلسل» بشر با تسلیم شدن به چرخش مرموز و گسترده چرخه دائمی طبیعت؛ به‌ویژه فصول، به نوعی فناپذیری دست می‌یابد» (گورین، ۱۳۷۷: ۱۷۹).

در این حکایت، می‌توان «دژ» را همان مکان کمال پیش از هبوط دانست که قهرمانان، سفر مخاطره‌آمیز خود را به قصد یافتن نشانی از آن و به امید راهیابی به این آرمانی‌جای، آغاز می‌کنند. شاهزادگان در این داستان رازناک، می‌توانند صورتی تسلسلی از یک‌دیگر باشند؛ یعنی قهرمانی یگانه که در سه کالبد متجلی می‌شود و هر بار با مرگ و سپس تولدی دوباره، در پی به‌کنار نهادن کاستی‌های پیشین برمی‌آید تا در نهایت مسیر کمال را با کامیابی و پیروزی به انتها برساند. «انتقال نفس یا هجرت روح، اولین وجه ولادت مجدد است که باید مورد توجه قرار گیرد. بر اساس این نظریه، حیات یک نفر از طریق گذشتن از درون‌پیکر موجودات مختلف، در طول زمان ادامه می‌یابد و یا به تعبیری دیگر این حیات متوالی است که با تجسدهای مختلف فاصله‌گذاری می‌شود» (یونگ، ۱۳۶۸: ۶۲) از آنجا که شاهزادگان در این داستان «سه» نفر هستند و عدد سه، نماد آگاهی روحانی و وحدت است (ر.ک: گورین، ۱۳۷۷: ۱۶۶)، دور نیست که این رویداد در مورد قهرمانان حکایت مولانا نیز به وقوع پیوسته باشد. آنچه این ظن را در ذهن تقویت می‌کند، وجود مکان‌هایی چون «قلعه» یا «قصر» پادشاه چین است که آن را با «غار» در داستان «اصحاب کهف» می‌توان سنجدید. «تمامی این سوره (کهف) به راز ولادت مجدد اختصاص دارد. غار، محل ولادت مجدد است؛ یعنی آن گودال مخفی که انسان در آن محبوس می‌شود تا پرورده و تجدید شود ... مکانی است که پرورده شدن یا مناسک قربانی و یا دگرگونی در آن رخ می‌دهد ...» (همان: ۸۹). شاهزادگان نیز با پای نهادن در دژ هوش‌ریا، روح و جانشان پرورده می‌شود، قربانی می‌دهند و در نهایت کام می‌یابند.

نتیجه

کهن‌الگو، میراث هزاران ساله ذهن بشر است و هرازچندگاهی بخشی از آن خود را از ژرفنای روان ناخودآگاه بشر به سطح خودآگاهی می‌کشاند و گاهی بخشی از بار غنای یک اثر ادبی را به دوش می‌کشد. از آنجایی که به گفته یونگ، هیچ روانی از ناخودآگاهی بری نیست و هیچ ناخودآگاهی‌ای از کهن‌الگوهایی که در طی قرون در آن نهاده شده‌اند، تهی نخواهد شد و از آنجایی که آثار ادبی زاینده روان‌های پویای بشری است، پس هیچ اثر ادبی را نمی‌توان یافت که کهن‌الگوها (خودآگاه یا ناخودآگاه) جایی در آن نداشته باشند؛ بدین سبب بررسی آثار ادبی برپایه تحلیل و چگونگی به‌کارگرفته شدن کهن‌الگوها در این آثار، ضروری می‌نماید.

بررسی کهن‌الگویی داستان «دژ هوش‌ریا» نشان از این واقعیت دارد که نمونه‌های ازلی، در این حکایت، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. ماجرا با سفر قهرمانان داستان آغاز می‌شود که از کهن‌الگوهای شناخته‌شده است. پیر خردمند در قالب سه شخصیت «پدر»، «پیر روشن ضمیر» و «پادشاه چین» رخ می‌نماید. «قلعه ذات‌الصور» را با توجه به نوع ساختمان، می‌توان مکانی ماندالایی تصور کرد و «دختر پادشاه چین» یعنی صاحب صورت زیبای دژ هوش‌ریا، نمودی از بخش زنانه روان مرد است که با نام آنیما شناخته می‌شود. سایه که نیمه تاریک روان انسان است و منشأ صفات ناپسند، در قسمتی از داستان بر روح «برادر میانین» سایه می‌افکند و اثرهای ناگوار خود را در روح و جان وی برجای می‌گذارد. کهن‌الگوی نقاب یا پرسونا را نیز در نوع رفتار «پادشاه چین» می‌توان دید، آنجا که خود را به ندانستن می‌زند و مراتب والای معنوی خود را از دید برادران پوشیده نگاه می‌دارد. مرگ برادران و جایگزینی برادر دیگر که به تناوب در داستان رخ می‌دهد، ذهن را به سوی کهن‌الگوی مرگ و تولد مجدد رهنمون می‌سازد و در نهایت با توجه به عناصر موجود در داستان و رخدادها و شخصیت‌ها، رد پای از اسطوره آفرینش و خلقت نخستین انسان دیده می‌شود. با بررسی و تحلیل این صورت‌های مثالی، می‌توان هرچه بیشتر به معانی نهفته در لابه‌لای الفاظ این بخش از مثنوی و سایر آثار ادبی با بن‌مایه‌های مشابه دست یافت و حقایق را پرده‌برافزاده‌تر پیش چشم دید و بهره‌های لازم را از آن برگرفت.

منابع

۱. الیاده، میرچا (۱۳۷۵). *مقدس و نامقدس*، ترجمه نصرالله زنگویی، تهران: سروش.
۲. پلی، ا. (۱۳۷۱). *رؤیا و تعبیر رؤیا*، ترجمه قهرمان، تهران: فردوس.
۳. تاجدینی، علی (۱۳۸۳). *فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشه مولانا*، تهران: سروش.
۴. دوبوکور، مونیگ (۱۳۷۳). *رمزهای زنده‌جان*، ترجمه جلال ستاری، تهران: مرکز.
۵. ستاری، جلال (۱۳۶۶). *رمزو مثل در روان‌کاوی*، تهران: توس.
۶. شولتز، دوان پی.، سیدنی ال، شولتز (۱۳۸۶). *نظریه‌های شخصیت*، ج ۱۰، ترجمه یحیی سیدمحمدی، تهران: ویرایش.
۷. شهیدی، سیدجعفر (۱۳۸۹). *شرح مثنوی*، دفتر ششم، تهران: علمی و فرهنگی.
۸. فدایی، فرید (۱۳۸۱). *یونگ و روان‌شناسی تحلیلی او*، تهران: دانژه.
۹. کادن، جان آنتونی (۱۳۸۰). *فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد*، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.
۱۰. کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۴). *رؤیا، حماسه، اسطوره*، ج ۳، تهران: مرکز.
۱۱. کمپبل، جوزف (۱۳۸۹). *قهرمان هزارچهره*، ترجمه شادی خسروپناه، ج ۴، مشهد: گل آفتاب.
۱۲. گورین، ویلفرد، لی. مورگان، جان، ویلینگهم، ارل. جی. لیبر، جان. ار. ویلینگهم (۱۳۷۷). *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*، ج ۳، ترجمه زهرامیهن‌خواه، تهران: اطلاعات.
۱۳. مالمیر، تیمور (۱۳۸۸). «پایان ناتمام مثنوی مولوی»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*، سال ۵۲، شماره مسلسل ۲۰۹، از ص ۹۹-۱۱۳.
۱۴. مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۹۰). *دانش‌نامه نظریات ادبی معاصر*، ج ۴، ترجمه مهراں مهاجر، محمد نبوی، تهران: آگه.
۱۵. مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۷۳). *کلیات مثنوی معنوی*، مقدمه و شرح حال: بدیع‌الزمان فروزانفر، ج ۹، تهران: جاویدان.
۱۶. هال، کالوین. اس، ورنون جی. نوردبای (۱۳۷۵). *مبانی روان‌شناسی تحلیلی یونگ*، ترجمه محمدحسین مقبل، تهران: مرکز فرهنگی انتشارات جهاد دانشگاهی واحد تربیت معلم.
۱۷. همایی، جلال‌الدین (۱۳۵۶). *تفسیر مثنوی مولوی، قلعه ذات‌الصور یا دژ هوش‌ریا*، تهران: آگه.
۱۸. هولبروک، ویکتوریا و دیگران (۱۳۸۶). *قلعه ذات‌الصور میراث مولوی*، ترجمه مریم مشرف، تهران: سخن.
۱۹. یونگ، کارل گوستاو (۱۳۵۲). *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمه محمود سلطانیه، تهران: امیرکبیر.
۲۰. _____ (۱۳۶۸). *چهار صورت مثالی*، ترجمه پروین فرامرزی، مشهد: انتشارات قدس رضوی.