سال سوم، شماره دوم، پیاپی ۶
پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صص ۱-۲۶
نوع مقاله: پژوهشی

مطالعات بین‌رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.6104.1251

دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۲۵ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۵/۱۴

تحلیل تطبیقی انسان فردیت‌یافته در حکایت «دژ هوش‌ربا»ی *مثنوی* مولوی و نمایشنامه *شاه‌لیر* شکسپیر

مریم دباغیان[۱]، محمد بهنام‌فر[۲]، زینب نوروزی[۳]، کتایون زارعی طوسی[۴]

چکیده

ادبیات تطبیقی راهی علمی جهت شناخت انسان و پیوندهای ادبی ملل فراهم می‌کند. فرایند فردیت، نوعی پختگی و رشد روانی انسان و شعر و نمایش نیز بیان درونیّات او است؛ از این‌رو ادبیّات و هنر با روان آدمی پیوندی دیرینه می‌یابند. مولوی و شکسپیر به‌عنوان ستارگان ادبیّات جهان، در خاستگاه اندیشهٔ شرق و غرب آثاری بی‌نظیر آفریده‌اند. بررسی آثار، انطباق اندیشهٔ فراگیر آن‌ها را با ویژگی‌های روان‌شناختی نشان می‌دهد. مولوی به‌عنوان عارفی اندیشمند با هدف وحدت بشری، الگویی ناب برای انسان فردیت‌یافته و به تعبیر عارفانهٔ آن، انسان کامل در حکایت «دژ هوش‌ربا» ارائه می‌دهد. شکسپیر نیز در نمایشنامهٔ *شاه‌لیر*، انسان را با نقش‌آفرینی خاص خود نشان می‌دهد. می‌توان گفت مولوی و شکسپیر، ساختمان مدور خویشتن‌یابی را به‌شکل تابلوی زیبای انسانی ترسیم می‌کنند. هدف مقالهٔ حاضر که با روش تطبیقی- تحلیلی انجام شده، بررسی فرایند فردیت در حکایت «دژ هوش‌ربا» و نمایشنامهٔ *شاه‌لیر* است که ضمن واکاوی دو اثر، وجوه مشترک و بعضاً متفاوت آن‌ها آشکار می‌شود. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد در هر دو داستان، سفر رخ داده و سفر هر دو قهرمان نمادی از جست‌وجوی فردیت روانی آن‌ها است. درنهایت، شاهزادهٔ کوچک و شاه‌لیر در عبور از گذرگاه دشوار خودآگاهی به ناخودآگاهی، روند فردیت را می‌پیمایند، خویشتنِ خود را می‌یابند و به نقل از مولانا «زادهٔ ثانی» می‌شوند.

واژه‌های کلیدی: *مثنوی* مولوی، انسان فردیت‌یافته، «دژ هوش‌ربا»، شکسپیر، تراژدی *شاه‌لیر*، یونگ، تولد دوباره

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران maryam.dabaghiyan@birjand.ac.ir

۲. استاد زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران (نویسنده مسئول) mbehnamfar@birjand.ac.ir

۳. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران zeynabnow-ruzi@birjand.ac.ir

۴. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران ktoossi@birjand.ac.ir

ارجاع به این مقاله:
مریم دباغیان؛ محمد بهنام فر؛ زینب نوروزی؛ کتایون زارعی طوسی. «تحلیل تطبیقی انسان فردیت‌یافته در حکایت «دژ هوش‌ربا»ی مثنوی مولوی و نمایشنامه شاه لیر شکسپیر». *مطالعات بین رشته‌ای ادبیات، هنر و علوم انسانی*، ۳، ۲، ۱۴۰۲. ۱-۲۶. doi: 10.22077/islah.2023.6104.1251

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

مقدمه

ادبیات تطبیقی، از شاخه‌های جدید و گستردهٔ ادبیات و ادبیات نمایشی امروز است که راهی علمی را جهت شناخت انسان و پیوندهای ادبی- فرهنگی ملل میسّر می‌کند و به کمک آن، می‌توان آثار فرهنگ‌های مختلف را فراتر از زمان و مکان، از ابعاد گوناگون با هم سنجید. ادبیات تطبیقی درواقع نوعی بشردوستی است و در جهت همکاری‌های میان ملت‌ها، برای رسیدن به حقایق انسانی برپایهٔ معماری ادبی متجلی در ادبیات انسان‌ها می‌کوشد و با ایجاد ارتباط میان رشته‌ها مانع انزوای علوم انسانی می‌شود (انوشیروانی ۱۳۸۹: ۱۷). این نظریه، کهن‌الگوهای روانی را نیز با خود به همراه دارد. از دیدگاه یونگ فردیت، فرایند تجدید ارتباط و رویارویی با ناخودآگاه فردی و جمعی است و سطح عمیق‌تری از ناخودآگاه را دربرمی‌گیرد (شولتز ۱۳۵۹: ۷۵). شاعران و نویسندگان نیز می‌توانند در احیای جنبه‌هایی از روان که برای ثبات شخصیت و بهبود روحی و عاطفی نژاد بشر ضروری است، توفیق یابند. جنبه‌های گوناگون وجودی انسان همواره در آثار ادبی جهان تشریح می‌شود. مولوی و شکسپیر؛ اندیشمندانی نام‌آشنا و جهانی هستند و بررسی تطبیقی آثار آن‌ها اهمیت بسیار دارد؛ چراکه به‌رغم مختصات، معیارها و موازین بومی و فرهنگی، می‌تواند روح مشترک موجود در آثار آن‌ها را در دنیای امروز، به تصویر بکشد. مولوی اوج عظمت، انسانیت، اندیشه و عشق را به تحریر درآورده و برای شناخت انسان و رساندن او به حقیقت، وارد دنیای شعر و حکایت شده است تا آرمانش؛ یعنی وحدت تمام بشر محقق شود. می‌توان مولانا را شاعری دانست که با شناخت انسان، نابسامانی‌های روحی او را مورد توجه قرار می‌دهد و همچون روان‌شناسی آگاه و درمانگری توانا، شعر خویش را به اعماق روح خواننده رسوخ می‌دهد و ناخودآگاه ذهن او را مهیّای پذیرش می‌کند. شکسپیر نیز در درجه اول، انسان را ترسیم می‌کند و سپس ابعادی را برایش در نظر می‌گیرد. او انسان را ذی‌روحی می‌داند که پروردگاری دارد؛ هم به قضا و قدر معتقد است و هم به اراده و اختیار. با مطالعهٔ آثارش او را شاعر انسانیت و نقاش خصایل نیک و بد انسان می‌بینیم؛ از این‌رو محور آثار و وجه مشترک هر دو، انسان و شناخت حقیقت اوست. برای درک نزدیکی اندیشه‌های آن‌ها، باید آثارشان را با هم تطبیق داد تا از آن میان، ویژگی‌های مشترک و گاه متفاوت پیدا شود. «دژ هوش‌ربا»ی مولوی، آخرین حکایت *مثنوی* و *شاه‌لیر* از آخرین نمایش‌نامه‌های شکسپیر است. در آثار مولوی و شکسپیر، می‌توان کمال و بلوغ شخصیت انسانی را مشاهده کرد که نشان از پختگی صاحب اثر دارد. برخی شباهت‌ها تواردی است و بین آثار ادبی ناشی از روح مشترک همهٔ انسان‌هاست. «وجوه مشترک اندیشه‌های عرصهٔ فرهنگ و ادب، شعر و عرفان و... حقیقت حال انسان‌ها را متجلی می‌سازد»

(حسن‌زاده ۱۳۸۸: ۴۷). شعر و نمایش نیز همچون رؤیا و اسطوره، بیان درون و آرزوهای انسان است؛ از این‌رو ادبیّات و هنر با روان آدمی پیوندی دیرینه می‌یابند.

اهداف و اهمیت تحقیق

بر مبنای مطالعات تطبیقی، احترام به اهداف و ارزش‌های دیگران، بسترساز تفاهم و دوستی است و امکان شناخت ریشه‌ای‌تر خود را فراهم می‌کند. هنر و ادبیّات در طول تاریخ توانسته‌اند با درآمیختن اندیشه و احساس، چگونه‌زیستن را به بشر بیاموزند. تلاش ادبیّات تطبیقی یافتن راهی روشن برای نزدیکی فرهنگ‌ها و سوق‌دادن اندیشهٔ بزرگان ادبی ملل به‌سوی هدفی واحد است. جهان‌وطنی ادبی[1] نشانگر آن است که مولوی تنها از آنِ ایران نیست؛ «بلکه از آنِ بشریت است؛ همچنان که شکسپیر، گوته و دانته به همهٔ بشریت تعلق دارند» (حدیدی ۱۳۵۱: ۶۹۰).

تحلیل متون ادبی بدون درنظرگرفتن ارتباط میان آن‌ها با سایر رشته‌های علوم انسانی و هنر ناممکن است و فهم درست و دقیق اثر ادبی نیازمند تلفیق روش، دانش و تجارب ادبیات با دیگر حوزه‌های تخصصی است. با توجه به اهمیت و کاربرد فردیت در تبیین داستان‌های عرفانی و نمایشی، جستار حاضر بر آن است تا با تأکید بر ارتباط دوسویهٔ روان‌شناسی و ادبیات، قابلیت‌ها و تأثیر هرکدام از کهن‌الگوهایی را که در پیشبرد فرایند خودشناسی و شناخت حقیقت حال شاهزادگان «دژ هوش‌ربا»ی مولوی و *شاه‌لیر* شکسپیر مؤثر بوده‌اند، بررسی کند. از آنجاکه الگوی سفر قهرمان در هر دو اثر، که به‌صورت گسترده به روح و روان و لایه‌های ناخودآگاه وجود انسان توجه داشته‌اند، با نظریهٔ فرایند فردیت یونگ قابل تطبیق است، ضروری می‌نماید تا شخصیت شاه‌لیر شکسپیر و شاهزادگان حکایت مولوی از منظری جدید و در چهارچوب نظریهٔ فرایند فردیت و ارتباط برخی کهن‌الگوهای موردنظر یونگ مورد بررسی قرار گیرد.

پیشینهٔ انتقادی تحقیق

آثار قابل توجهی در ادبیات معاصر ایران و غرب، دربارهٔ مولوی و شکسپیر پدید آمده که اغلب زندگی‌نامه، ترجمهٔ آثار و بیان دیدگاه‌های مختلف است. اثر مستقل علّامه همایی با عنوان *تفسیر مثنوی مولوی: داستان «قلعهٔ ذات‌الصُّور» یا «دژ هوش‌ربا»* (۱۳۵۶)، تفسیری عرفانی و فلسفی است که حکایت «دژ هوش‌ربا» یا «قلعهٔ ذات‌الصور» را، پایان راه درازآهنگ نی می‌داند که در آغاز *مثنوی* از جدایی‌ها شکایت می‌کرده؛ آن نی جداماندہ از نیستان الهی، در این حکایت پایانی دفتر ششم، عاقبت به مقصد خویش رسیده است. سهیلا نماز علیزاده در مقالهٔ «بررسی و تحلیل

1. Cosmopolitisme literaire

داستان "دژ هوش‌ربا" براساس نظریات یونگ» (۱۳۹۵) با روش توصیفی- تحلیلی و کتابخانه‌ای، برخی کهن‌الگوهای این داستان مانند شاه، شاهزاده، شمع، قلعه، عشق، زن، دژ، چاه، طلا، مرگ و... را براساس اندیشه‌های یونگ بررسی کرده است. کالین مک‌گین در کتاب *فلسفهٔ شکسپیر* (۱۴۰۰) با بررسی شش نمایشنامهٔ برتر شکسپیر، تحلیلی درخشان از درون‌مایه‌های فلسفی آثار ارائه کرده و به کشف معنای پنهان نمایش‌نامه‌ها پرداخته است. سحر خطیبی در رسالهٔ «*کردلیا در برابر ادموند: تحلیل یونگی نمایشنامه شاه‌لیر اثر شکسپیر*» (۱۳۹۰) با کاربرد نظریات یونگ در نقد تراژدی *شاه‌لیر*، سطح خودآگاهی و ماهیت اخلاقی شخصیت‌های نمایش را تحلیل و ماهیت اخلاقی جهان این نمایش را بررسی نظری می‌کند. خسرو جلیلی و احسان شفیقی در مقالهٔ «خاستگاه شرقی شاه‌لیر براساس تطبیق ساختار آن با داستان‌های شرقی- ایرانی» (۱۳۹۰) با درنظرداشتن بن‌مایه‌های عدد سه، تصمیم‌گیری پدر (شاه)، آزمودن فرزندان و قهرمان‌بودن فرزند کوچک‌تر، بر خاستگاه شرقی- ایرانی نمایش *شاه‌لیر* تأکید دارند. آن‌ها کوشیده‌اند در تطبیق بن‌مایه‌های اساسی *شاه‌لیر* با نمونه‌هایی از انواع مختلف منابع شرقی- ایرانی ازجمله «اسطوره فریدون»، افسانه هندی «گل بکاولی»، قصهٔ عرفانی «قلعه ذات‌الصور»، داستان «میرزا خسته خمار» و داستان «پادشاه و سه دخترش»، شباهت‌های موجود در روایت غربی با روایت‌های شرقی را نشان دهند. به‌رغم پژوهش‌های فراوان دربارهٔ آثار مولوی و شکسپیر، تاکنون تحقیق جامع و مستدلی بر قرائت تطبیقی انسان فردیت‌یافته در حکایت «دژ هوش‌ربا» و نمایشنامهٔ *شاه‌لیر* متمرکز نشده است. در این جستار، ضمن شرح داستان‌ها، مؤلفه‌های مهم فردیت در دو اثر بررسی و وجوه اشتراک و افتراق آن‌ها تحلیل و سویه‌های نوآورانهٔ بحث آشکار می‌شود.

چهارچوب نظری و روش تحقیق

فردیت نوعی پختگی و رشد روانی انسان است که در طی آن، مرکز شخصیت از «من» (مرکز خودآگاهی) به «خود» (درونی‌ترین لایهٔ ناخودآگاهی) منتقل می‌شود (یونگ ۱۳۹۲: ۳۵۹). یونگ شخصیّت روانی را متشکّل از بخش‌های مختلفی به نام کهن‌الگو می‌داند که در عین جدایی از هم، وابستگی متقابلی دارند و بین جنبه‌های مثبت و منفی آن‌ها در روان انسان، کشمکش است. در این فرایند، خودآگاهی فرد در اولین گام با کنارگذاشتن نقاب و آگاهی از سایه، به شناسایی، پذیرش و آمیختگی با ناخودآگاه می‌رسد و سپس با درک کهن‌الگوهای آنیما و پیر خردمند، به تمامیت خویش دست می‌یابد و مسیر فردیت را کامل می‌کند. «حیطهٔ مطالعات پژوهشگر ادبیات تطبیقی از مرزهای جغرافیایی، ملی و فرهنگی فراتر می‌رود» (انوشیروانی:

۱۷) و می‌توانـد بـه منظـور گشـودن افق‌هـای تـازه فکـری، ایجـاد ارتبـاط و گفتمـان بـا دیگـر رشـته‌های علـوم انسـانی و تفاهـم میـان فرهنگ‌هـای مختلـف، آثـار فرهنگ‌هـا و زبان‌هـای دیگـر را از ابعـاد گوناگـون بـا هـم بسـنجد. از آنجاکـه الگـوی سـفر شـاه‌لیر و شـاهزادگان «دژ هوش‌ربـا» طبـق نظریـهٔ فردیـت یونـگ، بـا کهن‌الگـوی جسـت‌وجوی هویـت و رهسـپاری درون‌ذهنـی شـخصیت بـه سـوی رشـد و کمـال فـردی قابـل تطبیـق اسـت، ایـن پژوهـش می‌توانـد نمونـه‌ای از پیونـد روان‌شناسـی بـا ادبیّـات عرفانـی و نمایشـی باشـد. پیمـودن رونـد فردیـت، بـا سـفر در حکایـت عرفانـی «دژ هوش‌ربـا» و نمایـش انسـانی *شـاه‌لیر* همخوانـی پیـدا می‌کنـد. در بیـان ابیـات مثنـوی، تصحیـح نیکلسـون مـورد اسـتناد اسـت. پژوهـش حاضـر بـه روش تحلیلـی- تطبیقـی انجـام و تـلاش شـده اسـت کـه ابتـدا مؤلفه‌هـای انسـان فردیت‌یافتـه بیـان شـود و سـپس در تحلیـل محتـوا بـا رویکـرد تطبیقـی، بـه سـفر نمادیـن قهرمـان جهـت پیمـودن فراینـد فردیـت در دو اثـر پرداختـه شـود. بررسـی تطبیقـی اندیشـه و دیـدگاه مولـوی و شکسـپیر در آثـار یادشـده، به‌منظـور پاسـخگویی بـه پرسـش‌های زیـر مـورد اهتمـام ایـن جسـتار قـرار گرفـت: سـفر قهرمـان در ایـن دو اثـر تـا چـه حـد بـا الگـوی فردیت‌یافتگـی یونـگ قابـل تطبیـق اسـت؟ آیـا قهرمـان در دو اثـر، در مسـیر خودشناسـی و کسـب هویـت، فراینـد فردیـت را بـا موفقیـت گذرانـده اسـت؟ کهن‌الگوهـای مشـترک و اثرگـذار دیـدگاه روان‌شـناختی یونـگ در تکامـل شـخصیت روانـی قهرمـان در دو اثـر کـدام اسـت؟

روایت داستان‌ها

«قلعـهٔ ذات‌الصّـوَر» یـا «دژ هوش‌ربـا» از رازآمیزتریـن حکایت‌هـای *مثنـوی* اسـت و ناتمـام رهاشـدن آن توسـط مولانـا، بـر ایـن رازناکـی افـزوده اسـت. «دژ هوش‌ربـا» برگرفتـه از اسـطوره‌های یونانـی اسـت (شـهیدی ۱۳۸۰ :۳۵۰). برخـی همچـون فروزانفـر و همایـی آن را اقتباسـی از *مقـالات شـمس* می‌داننـد. ایـن آخریـن حکایـت در دفتـر ششـم *مثنـوی*، ماجـرای سـه شـاهزاده اسـت کـه عـزم سـفر دارنـد و پـدر جهان‌دیـدهٔ خـود را از ایـن تصمیـم آگاه می‌کننـد. شـاه آنـان را از رفتـن بـه قلعـه‌ای کـه «ذات‌الصـور» می‌نامنـد، به‌سـختی بازمـی‌دارد. وسوسـهٔ ورود بـه قلعـه، شـاهزادگان جـوان را بـه رفتـن سـوق می‌دهـد. در راه، قلعـه‌ای شـگرف بـا نقش‌هـای زیبـا می‌بیننـد؛ به‌ویـژه نقـشِ صورتـی کـه آن‌هـا را مدهـوش می‌کنـد. بـا بی‌قـراری بـه جسـت‌وجوی صاحـبِ آن می‌پردازنـد تـا اینکـه شـیخی فرزانـه راهگشـا می‌شـود کـه تصویـرِ دختـرِ شـاه چیـن اسـت؛ پادشـاهی کـه داشـتنِ همسـر و فرزنـد خـود را به‌شـدت انـکار می‌کنـد و سرنوشـت هرکـه ادعـا کنـد و گفتـهٔ خویـش ثابـت نکنـد، مـرگ اسـت. شـاهزادگان به‌ناچـار شـکیبایی می‌ورزنـد؛ امـا بـرادر بزرگ‌تـر، صبـر از کـف می‌دهـد و بـه قصـر پادشـاه پـا می‌نهـد. شـاه چیـن، عارفـی روشـن‌ضمیر اسـت، وی

را مقرب خود می‌کند؛ اما او ناکام از دنیا می‌رود. پادشاه، شاهزادهٔ میانین را جانشین می‌کند؛ اما او گرفتار غرور می‌شود و آنچه را که با عنایت پادشاه به دست آورده است، از دست می‌دهد. در این میان، برادر سوم که ازقضا کاهل‌ترین آن‌هاست، به مراد دل می‌رسد و کامل‌ترین برادر می‌شود؛ البته مولانا شرح سرنوشت و چگونگی به‌مرادرسیدن وی را بازگو نمی‌کند.

تراژدی *شاه‌لیر* نیز سرنوشت پادشاهی است که تفاوت مهربانی واقعی و چاپلوسی را نمی‌داند و با سبک‌سری و تندخویی‌های‌اش، خاندان و سلطنت خود را از دست می‌دهد. انگیزهٔ تقسیم پادشاهی، محور عمل شخصیت‌های این نمایش انسانی است؛ «لیر» شاه پیر و مقتدری است که سه دختر دارد و تصمیم می‌گیرد قلمروی حکومتی را به نسبت علاقهٔ دخترانش به او، میان آنان تقسیم کند. دختران بزرگ او؛ گانریل و ریگان، با تملق و دورویی، علاقهٔ خود را به پدر ابراز می‌کنند؛ اما دختر کوچک‌تر؛ کردلیا که بیش از دیگران به پدر مهر می‌ورزد، حاضر به چاپلوسی نیست؛ از ارث محروم و از دربار اخراج می‌شود. لیر زمانی به اشتباه خود پی می‌برد که در سراشیبی سقوط قرار می‌گیرد. بدرفتاری دختران ناسپاس، لیر را دیوانه و آوارهٔ طوفان سخت بیابان می‌کند. سرانجام لیر، جسد بی‌جان کردلیا را که به‌وسیلهٔ گماشتگان خواهرانش از پای درآمده است، در آغوش می‌گیرد و از رنج زندگی رهایی می‌یابد.

تحلیل تطبیقی آثار

در هر دو اثر، قهرمانان، روند فردیت خود را با سفر شروع می‌کنند؛ سفر سه شاهزادهٔ *مثنوی* که با سخنان پدرِ خود برای آن اغوا و وسوسه می‌شوند و سفر لیرشاه به دلیل ضربهٔ شدید روحی، نشانهٔ میل درونی برای تغییر است. به باور یونگ، سفر نشانهٔ نارضایتی است که منجر به جست‌وجو و کشف افق‌های تازه می‌شود. این سفر نمادین یا فرایند فردیت، به‌نوعی انتقال مرکز ثقل روانی از «من» به «خویشتن» است که با کمک برخی از کهن‌الگوها انجام می‌شود. با توجه به مجال اندک، مهم‌ترین مؤلفه‌های فردیت یونگ به جهت حضور مؤثر در هر دو داستان، جست‌وجو شده است.

ایگو[1]

ایگو یا من، در اندیشهٔ یونگ بخش کوچکی از روان و تقریباً معادل خودآگاهی و دربردارندهٔ آگاهی انسان از جهان بیرون و آگاهی ما از خویشتن است (فدایی ۱۳۸۱: ۳۶).

1. Ego

در حکایت «دژ هوش‌ربا»، «منِ» شاهزادگان همان شناخت و تجربه‌ای از جهان بیرونی است که تا قبل از سفر نزد پدرِ پادشاه خود کسب کرده‌اند. این دستاوردها فقط مرکز خودآگاهی آن‌ها را تشکیل می‌دهد:

بود شاهی شاه را بُد سه پسر — هر سه صاحب‌فطنت و صاحب‌نظر
هر یکی از دیگری استوده‌تر — در سخا و در وغا و کرّ و فر

(۳۵۸۹_۳۵۹۰/۶)

شاه‌لیر تصمیم می‌گیرد قلمرو خود را به میزان علاقهٔ دخترانش به او، بین آن‌ها تقسیم کند؛ اما نسبت به آن‌ها شناخت کافی ندارد. «منِ» مغرورِ لیر، کور و ناعادلانه، رفتار خودخواهانه و خشن خود را نسبت به دختر مورد علاقه‌اش نشان می‌دهد؛ اما بعد از آگاهی از حقیقت، از تصمیم خود پشیمان می‌شود و می‌خواهد به او افتخار ببخشد. «لیر، اولین گام سرنوشت‌ساز را در جهت محرومیت خود از زمینهٔ اجتماعی برمی‌دارد. او واقعیت را با نام شاه مبادله می‌کند و به‌جای اینکه محبوب زیردستان خود بر اثر خصایل اخلاقی باشد، درصدد است مورد پرستش دخترانش قرار گیرد» (فرای ۱۳۸۸: ۱۳۱). لیر می‌گوید: «دختران من... به من بازگویید به کدام‌یک از شما باید به دیدهٔ بهترین خود بنگریم تا سخاوتمندانه‌ترین بخشش خود را به آن کسی ارزانی داریم که مدعی است علاقهٔ طبیعی توأم با شایستگی دارد (شکسپیر ۱۳۹۷: ۹۴).

قهرمان[1]

قهرمان، سلسله‌جنبان حوادث مختلف در بطن داستان است؛ با نیروهای اهریمنی درمی‌آویزد و با گذشتن از آزمون‌های دشوار به کشف خویش می‌رسد. تلاش مستمر او به‌منزلهٔ گذر از نادانی و ورود به تجربه، شناخت و کمال است. کار اصلی وی، کشف خودآگاه خویشتن است. درحقیقت، هر شخصی را که به منِ کهن‌الگویی کمک می‌کند و او را از بحران نجات می‌دهد، می‌توان قهرمان دانست. از نظر یونگ، کهن‌الگوی قهرمان، همان بخش خودآگاه روان است که درون انسان‌ها حضور دارد و در اشکال مختلف تجلی می‌کند؛ او باید فردی برجسته باشد؛ هرچند خالی از رذیلت هم نیست (Jung 1970: 356).

در حکایت «دژ هوش‌ربا»، سه برادر بعد از ورود به قلعهٔ اسرارآمیز، شیفتهٔ نقش مدهوش‌کننده‌ای می‌شوند و با این تکانهٔ روحی، به جست‌وجوی صاحب آن

1. *Hero*

می‌پردازند. در مسیر رسیدن به مطلوب، دو برادر بزرگ‌تر در میانهٔ سفر از مقصد اصلی بازمی‌مانند. درنهایت برادر کوچک‌تر، که به تعبیر مولانا کاهل‌ترین آن‌هاست، با رهایی از زندان «من» و یافتن فضیلت و بصیرت درونی، قهرمان اصلی حکایت می‌شود:

و آن سوم کاهل‌ترین هر سه بود　　صورت و معنی به‌کلی می‌ربود

(۴۸۸۲/۶)

می‌توان گفت مولوی در ابیات بعد از حکایت، با بیان نمونه‌هایی، مفهوم کاهل‌بودن شاهزادهٔ کوچک‌تر را عارف‌بودن وی می‌داند؛ چراکه عارفان را از دو جهان کاهل‌تر می‌شمارد:

عارفان از دو جهان کاهل‌ترند　　زان‌که بی شد بار خرمن می‌برند

(۴۸۹۲/۶)

یونگ قهرمان را آواره‌ای می‌داند که از سرزمینی به سرزمینی و از مرحله‌ای خطرناک به وادی مخوف دیگر در حرکت است و آرامش و قرار با او مناسبتی ندارد؛ به‌عبارتی آوارگی، تداوم حرکت و اشتیاق پایان‌ناپذیر برای دست‌یابی به هدف را نشان می‌دهد (Bishop1999:170). لیر نیز ناامید و دلشکسته از برخورد اطرافیان، در طوفان و آشوب آواره می‌شود. سخنانی که شکسپیر در آغاز صحنهٔ دوم و چهارم پردهٔ سوم، از زبان لیر بیان می‌کند، تداعی‌کنندهٔ توصیف یونگ از شخصیت قهرمان است: «بوزید ای بادها... سرِ سپیدموی مرا بسوزید... من پیرمرد رنجور، ناتوان و خردشده، بنده و اسیر شما ایستاده‌ام» (شکسپیر: ۱۸۳ـ۱۸۲). این تراژدی، قهرمان در عین رویارویی با توطئه و کشمکش بیرونی، از نظر معنوی نیز متحول می‌شود و طی مراحلی، به بلوغ روحانی دست می‌یابد. مبارزهٔ لیر در شب زمستانی با سرما و طوفان، نمونه‌ای از کشمکش بیرونی انسان با طبیعت است. بیشترین نوع کشمکش در اینجا، کشمکش انسان با انسان است؛ مانند درگیری امیرکنت، شاه‌لیر و دخترانش، ادگار، ادمند و دختران لیر؛ اما مهم‌ترین آن‌ها، کشمکش درونی انسان با خود است؛ مانند ستیز فکری کردلیا و جدال ذهنی لیر، گلاستر و ادگار. قهرمان می‌داند که در این نبرد، باید تکیهٔ او به نیروی درونش باشد.

می‌توان گفت هم مولوی به‌عنوان عارف حق و هم قهرمان حکایت، در پرتو فردیت، سازش خودآگاهانه‌ای با مرکز درونی خود پیدا می‌کنند و به شکوفایی درونی دست می‌یابند. لیرِ قهرمان نیز، در طول مراحل بازیابی فردیّت، پس از نبرد سخت با دشمن بیرونی و رهایی از سایهٔ درونی، درواقع از زندان «من» رها می‌شود، پالایش می‌یابد و خودآگاهِ خود را در درونش کشف می‌کند.

سفر[1]

لازمهٔ پیمودن روند فردیت جهت رسیدن به خودشناسی، سفر به درون و ناخودآگاهی است. «فرایند بالفعل فردیت؛ یعنی سازش خودآگاهانه با خود، عموماً با جریحه‌دارشدن شخصیت و رنجی که با آن همراه است، آغاز می‌شود» (فوردهام ۱۳۸۸: ۹۷). این تکانه اغلب تشخیص داده نمی‌شود؛ اما نوعی فراخوان سفر است. قهرمان باید برای رسیدن به هدف متعالی سفر کند و سختی‌های زیادی را پشت سر بگذارد. سفر به جست‌وجو و کشف افق‌های تازه منجر می‌شود. نمادگرایی سفر، نشانگر میل به تغییر درونی و نیاز به تجربهٔ جدید است (شوالیه و گربران ۱۳۸۸: ۵۸۷). به‌موجب روان‌شناسی یونگ، میل به کمال، امری ناخودآگاه و فطری است و سفر نماد تعالی.

در «دژ هوش‌ربا» سه گونه سفر وجود دارد. سفر اول، سفری ناسوتی است که نشان از دوردستی و سختی راه دارد. شاهزادگان به قصد گردش و کسب آزمودگی و تجربه، عزم سفر به شهرها و دژهای قلمرو پدرشان می‌کنند:

عزم رَه کردند آن هر سه پسر　　سوی اَملاک پدر رسمِ سفر

(۳۶۳۶/۶)

و در ادامهٔ سفر، با عشق نهانی، به‌سوی ولایت چین و معشوق، روانه می‌شوند:

صبر بگزیدند و صدیقین شدند　　راه معشوق نهان برداشتند

(۳۹۸۷/۶)

سفر دوم، سفر دو برادر بزرگ‌تر به ژرفای زمین و مرگ است که نشان می‌دهد آن‌ها مغلوب امیال نفسانی و عشق زمینی هستند. این سفر با نابودی همراه است و بازگشتی نخواهد داشت. مرگ شاهزادهٔ بزرگ‌تر زمانی اتفاق می‌افتد که کوچک‌ترینِ آن‌ها، بیمار است و فقط شاهزادهٔ میانین بر جنازهٔ شاهزادهٔ بزرگ‌تر حاضر می‌شود؛ اما سفر آخر، سفر به خویشتنِ خود برای رسیدن به کمال انسانی است. در این مرحله، قهرمان با راهبری دانایی پرهیزگار، ابعاد تاریک وجود را می‌شناسد و با پیوند خودآگاهی و ناخودآگاهی، به مرتبهٔ یگانگی می‌رسد تا دوباره زاده شود. در این سفر نمادین، مولوی نهایتِ خویشتن‌یابی را به‌صورت ربودن کلی صورت و معنی، تنها برای شاهزادهٔ کوچک‌تر تعبیر کرده است:

و آن سوم کاهل‌ترین هر سه بود　　صورت و معنی به‌کلی می‌ربود

(۴۸۸۲/۶)

1. Travel

آن‌چه در این سفر مهم است، نقش عقل کلی در زدودن ابرهای تاریک درون است؛ به‌عبارتی، کلام مشترک مولوی و یونگ تأکید بر نقش عقل در پیوند آگاهی با ناخودآگاهی است.

بسیاری از اسطوره‌ها، مرحلهٔ اول فرایند فردیت را با بیماری یا پیرشدن پادشاه بیان کرده‌اند. زمانی‌که لیر راهی قصر دختران خود می‌شود، سفری برای نشان‌دادن قدرت و شکوه پادشاهی خود انجام می‌دهد؛ اما بعد از تکانه‌ای که بر وی وارد می‌شود، به‌تدریج غرور قدرت در او می‌شکند و سر به بیابان می‌گذارد. سخنان لیر را می‌توان نشانهٔ شروع سفر روحانی او دانست: «این قصد عاجل ماست که کار و مسئولیت‌ها را از دوش فرتوت خود فروگذاریم... و آن‌گاه خود سبکبار بخزیم به سوی مرگ» (شکسپیر: ۹۲).

در هر دو اثر، روند فردیت قهرمانان با سفر همراه است. اینکه سه شاهزادهٔ *مثنوی*، با سخنان پدر خود برای سفر اغوا و وسوسهٔ می‌شوند و لیرشاه به‌دلیل ضربهٔ شدید روحی، سفری در پیش می‌گیرد، نشانهٔ میل درونی برای تغییر است.

نقاب[1]

پرسونا یا ماسک، نقابی است که بازیگران عهد عتیق (یونان قدیم) جهت اجرای نقش بر چهره می‌زدند و نتیجهٔ توافق فرد از یک‌سو و خواست‌ها و انتظارات جامعه از سوی دیگر است (تبریزی ۱۳۷۳: ۴۷). منظور یونگ از آن، صورتی است که شخص با آن در اجتماع ظاهر می‌شود؛ «درحقیقت شخصیت اجتماعی یا نمایشی فرد است و شخصیت واقعی و خصوصی او در زیر این ماسک قرار دارد. نقاب در نظر یونگ یک ضرورت است و به‌وسیلهٔ آن به دنیای خود مربوط می‌شویم» (فوردهام: ۹۱).

برادران «دژ هوش‌ربا»، در قصر پادشاهی، نقاب شاهزادگی بر چهره دارند و از رویارویی با سایهٔ وجودی خویش در هراس هستند. آن‌ها پس از راه‌یافتن به دربار شاه چین، همچنان خود را در این نقاب پنهان می‌کنند تا کسی از راز آن‌ها آگاه نشود؛ اما به سخن مولوی:

خفیه کردندش به حیلت سازی‌ای کرد آخر پیرهن غمّازی‌ای

(۴۰۷۶/۶)

نمونهٔ دیگر نقاب را می‌توان در رفتار پادشاه چین نسبت به شاهزادگان دانست؛ چراکه وی هرچند از رازهای درونی آنان آگاه می‌شود، باز هم مراتب والای خود را از آنان پنهان می‌دارد و نقاب «خود را به ناآگاهی‌زدن» یا به‌عبارتی «تجاهل‌العارف» بر چهره می‌زند:

1. Persona

در میان جانشان بود آن سمی لیک قاصد کرده خود را اعجمی
(۴۴۰۴/۶)

از اینرو، با انعطاف‌پذیری پرسونا و ورود به قلمرو ناخودآگاهی، به‌نوعی نقاب پادشاه چین، فقط در برابرکوچک‌ترین آن‌ها کنار می‌رود.

در تراژدی *شاه‌لیر*، گاه افراد نیک و بد چهرهٔ واقعی خود را پنهان می‌کنند. دو شخصیت درستکار؛ کنت و ادگار، برای زنده‌ماندن، فریبکاری می‌کنند؛ کنت برای انجام مأموریتی، هویت واقعی خود را در نقاب یک پیک پنهان می‌کند. ادگار نیز برای مصون‌بودن از گزند نابرادر و دشمنان ناآگاه، نقابی گول‌زننده بر چهره دارد تا حقیقت روشن شود. او برای حفظ عشق پدر و فرزندی، خود را پسری بی‌مهر نشان می‌دهد. شکسپیر از روش نقاب در مورد ضدقهرمان استفاده می‌کند؛ آن‌گونه که شخصیت با پلیدی کاذب و حیله‌گر دیده می‌شود. ادگار، هویت واقعی خود را پشت نقاب دیوانگی و با نام «تام بیچاره» پنهان می‌کند. در پاسخ به سؤال شاه‌لیر که «شما کی بودید؟» می‌گوید: «در تنبلی مانند خوک، در دزدی چون روباه، در حرص و آزمندی چون گرگ، در جنون و دیوانگی چون سگ و در طعمه‌گیری چون شیر بودم» (شکسپیر: ۱۹۵). شکسپیر مفهوم عمیق‌تر نمایش را زیر نقاب دیوانگی لیر عنوان می‌کند. در این مرحله، ضربهٔ عمیقی بر روح لیر وارد می‌شود. ناآگاهی لیر از طبیعت واقعی دخترانش، موازی نمایش بازتاب می‌یابد. گانریل و ریگان به‌غایت فریبکار و بی‌رحم هستند؛ اما در پشت نقاب خوبی پنهان می‌شوند. «کنت دختران لیر را جانوران «سگ_قلب» می‌خواند. گویی طبیعتِ پست‌تر خود را زیر نقابِ حُجب زنانه مخفی می‌کنند» (مک‌گین ۱۴۰۰: ۱۸۴). شخصیت دوگانهٔ آنان، از بیرون، بانوانی فرهیختهٔ دربار، باوقار و خوش‌سخن به نظر می‌رسد؛ اما از درون، عفریت، افعی و سگ هستند. هنگامی‌که به‌رغم تلاش‌های گانریل، آلبانی از ماهیت همسرش مطلع می‌شود، او را «موجودی نقاب‌پوشیده» می‌خواند و منظور او کسی است که طبیعت واقعی خود را آگاهانه پوشانده است. ادموند نیز خود را فردی باشعور و شجاع نشان می‌دهد؛ اما از آن‌ها حیله‌گرتر و فرومایه‌تر است. سیمای پنهان در نقاب، موجب اشتباه گلاستر و لیر در مورد فرزندان خود می‌شود. اشتباهات و جنون، قضاوت‌ها را دشوار می‌کند؛ نقاب‌های فریبکارانه‌ای که گانریل، ریگان و ادموند بر چهره دارند، آن‌ها را انسان‌هایی مهربان و خوب جلوه می‌دهد و پارادوکس شخصیتی آن‌ها موجب سردرگمی شاه‌لیر در ارزیابی متقابل شخصیت‌ها می‌شود.

در هر دو اثر، گاه افراد چهرهٔ واقعی خود را پنهان می‌کنند. در «دژ هوش‌ربا» افراد نیک پنهان‌کاری می‌کنند؛ اما در تراژدی *شاه‌لیر*، افراد درستکار و نابکار برای

زنده‌ماندن یا انجام مأموریت، فریبکاری می‌کنند یا هویت واقعی خود را در نقاب پنهان می‌دارند.

سایه[1]

از موانعی که شخص در روند فردیت‌یافتن با آن روبه‌رو می‌شود، سایه است که ویژگی‌های نامطلوب طبیعت انسانی را دربردارد و شخصیّت پنهان، سرکوب‌شده و اکثراً پست و گناهکاری است (یونگ ۱۳۷۱: ۴۰۵). یونگ وجود سایه را یک مسئله اخلاقی می‌داند که تمامیت منِ شخصیت را به مبارزه می‌طلبد (فوردهام: ۸۵) و جنبه‌های مثبت و منفی دارد. او مرحلهٔ دیدار با سایه را از برجسته‌ترین مراحل فردیت و خودشناسی را نخستین شرط لازم برای رویارویی با سایه می‌داند که فرد طی آن با رذیلت‌های اخلاقی خود روبه‌رو می‌شود. هر عاملی که مانع رسیدن قهرمان و منِ خودآگاه به خود حقیقی باشد، سایه محسوب می‌شود و درحقیقت، بزرگ‌ترین دشمن قهرمان، سایهٔ خود اوست. انسان‌های فردیت‌یافته با انکار سایه در وجود خود، آن را سرکوب نمی‌کنند؛ بلکه با کمال فروتنی به‌عنوان بخشی از وجود خود می‌پذیرند و می‌کوشند از آن، در راه رسیدن به کمال استفاده کنند (هال و نوردبای ۱۳۷۵: ۷۲).

مولوی بر این نکته تأکید کرده که:

> قلعهٔ ذاتُ‌الصُّوَر یا دژ هوش‌ربا کنایه از همین جهان عنصری است که هر نقشی از آن فریبندهٔ عقل و دام راه جماعتی از اصناف بشر است؛ یکی به نقش مال و ثروت و یکی به نقش جاه و دولت، یکی به‌صورت نام و نسب، یکی به‌صورت علم و هنر مُکتسب، به‌هرحال هر گروهی را صورتی از این نقوش فریبنده، راهزنِ عقل و هوش گردیده است (همایی ۱۳۵۶: ۳۳ـ۲۷).

جلوه‌هایی از سایه را می‌توان در رفتار پدر شاهزادگان دانست؛ آنجا که با توصیفات خود از دژ هوش‌ربا، پسران را به این مکان دهشتناک روانه می‌کند و نیز غرور و نخوتی که بر دو برادر سایه می‌افکند:

هرکجا دلتان کشد عازم شوید — فی امان الله دست‌افشان روید
غیر آن قلعه که نامش هُش‌ربا — تنگ آرد بر کله‌داران قبا
الله‌الله زان دز ذات‌الصُّور — دور باشید و بترسید از خطر

(۳۶۳۹ـ۳۶۴۱/۶)

شاهزادهٔ قهرمان با گذر از سایه، مراحل فردیت را طی می‌کند؛ وقتی پخته و ورزیده شد، می‌تواند به کاخ پادشاه وارد شود؛ اگر در آزمون پادشاه چین موفق نشد، به

1. Shadow

تیـر غیـب او کشـته خواهـد شـد.

شـاه‌لیر در ابتـدا اسـیر سـایهٔ قدرت‌طلبـی و خودپسـندی اسـت. غـرور ذاتـی بـه او اجـازه نمی‌دهـد بـا پاسـخ صادقانـهٔ محبوب‌تریـن دختـر خـود کنـار بیایـد؛ پـس او را از ارث محـروم، طـرد و تبعیـد می‌کنـد. کردلیـا عواطفـی پـاک و افـکاری سرشـار از بردبـاری و پرهیـزگاری دارد؛ امـا شـاید بتـوان پاسـخ وی را بـه پـدرش لیـر، هنـگام طلـب محبـت از دختـران، رفتـاری برخاسـته از غـرور عجیبـی دانسـت کـه از پـدر بـه ارث بـرده و درواقـع سـایه‌ای از لجاجـت و تندخویـی موجـب جلوه‌نـدادن علاقـهٔ او بـه پـدر شـده اسـت. شـخصیت‌های منفـی تـراژدی *شـاه‌لیر* نیـز فریبکارانـه، پنهان‌کننـدگان ریـاکار نیـات واقعـی خـود هسـتند؛ ریـگان و گانریـل گرفتـار سـایهٔ آزمنـدی، کینـه و حسـد نسـبت بـه محبـت فـراوان لیـر بـه کردلیـا هسـتند و بـا تظاهـر بـه دوست‌داشـتن پـدر، لیـر را می‌فریبنـد. بعـد از رانـدن لیـر و کورکـردن گلاسـتر، خشـونت، رذالـت کلام و شـرارت در عمـل جنایتکارانه‌شـان آشـکار می‌شـود؛ «ریـگان: او را بی‌درنـگ بایـد بـه دارش بکشـید. گانریـل: چشـم‌هایش را بایـد درآوریـد» (شکسـپیر: ۲۱۰). ادمانـد نیـز به‌دنبـال تقویـت موقعیـت غیرقابـل تحسـین خـود در جامعـه، شـخصیت‌های نیـک را قربانـی و نـادان می‌شـمارد. اولیـن کار غیراخلاقـی او فریـب پـدر اسـت تـا بـه عشـق، ارث و عنـوان افتخـاری وی دسـت یابـد. گفت‌وگـوی ادمانـد بـا خویـش، شـرارت مخـوف درونـش را آشـکار می‌کنـد: «اگـر ایـن نامـه کارگـر افتـاد و ابتـکار مـن بـه نتیجـه رسـید، ادمانـد پسـت دیوسـیرت نیـز بـر حـلال‌زادهٔ نیک‌سـیرت برتـری خواهـد یافـت» (شکسـپیر: ۱۰۹). وی بـا فریـب گانریـل و ریـگان و اظهـار عشـقی دروغیـن نسـبت بـه آن‌هـا، می‌خواهـد صاحـب ثـروت و قدرتـی دوچنـدان شـود. بخـش حیوانـی شـخصیت ادمانـد، بـر تمـام وجـودش سـایه می‌افکنـد و او را وامـی‌دارد تـا بـا هرگونـه فریـب، جنایـت و توطئـه، بـه تحقـق برنامه‌هـای خـود بپـردازد. نیـز:

> وقتـی لیـر در برابـر طردشـدن از سـوی گانریـل، بـا خشـم می‌گویـد: «چـه کسـی می‌توانـد بـه مـن بگویـد کیسـتم؟» پاسـخ دلقـک بـه او کـه می‌گویـد: «سـایهٔ لیـر»، اسـتعارهٔ مناسـبی اسـت؛ زیـرا سـایه نزدیک‌تریـن چیـز بـه هیچـی اسـت کـه یـک فـرد می‌توانـد بشـود و در عیـن حـال، بودنـش را به‌طـور کامـل از دسـت ندهـد (مک‌گیـن: ۱۶۳).

آنیما[1]

بـه اعتبـار ذهـن یونـگ، آنیمـا پیچیده‌تریـن کهن‌الگـو، تصویـر روح و «تجسـم تمـام تمایـلات روانـی زنانـه در روح مـرد اسـت؛ ماننـد احساسـات، حالات عاطفـی مبهـم، پذیرفتن امـور غیرمنطقـی، قابلیّـت عشـق شـخصی و رابطـهٔ او بـا ضمیـر ناخـودآگاه» (۱۳۷۱: ۱۶۱).

1. Anima

او آنیما را عامل زنده در انسان و دارای حیاتی مستقل می‌داند که خود حیات‌آفرین است و ابعاد مثبت و منفی دارد. بُعد مثبت آنیما در روند دست‌یابی به کمال، رشد و کشف درونیِ فرد، نقش برجسته‌ای دارد. آنیمای منفی، عنصری بوالهوس، بی‌رحم، بدخواه، ریاکار و مرموز است و گاه به‌اصطلاح، حس ششم شیطانی دارد (فوردهام: ۳۸). قهرمان با اغوای زنانی روبه‌رو می‌شود که می‌خواهند او را از ادامهٔ مسیر بازدارند و مانعی بزرگ در راه تعالی معنوی به‌شمار می‌روند. در نگاه نخست، جذاب و فریبنده‌اند؛ اما وقتی قهرمان درصدد تعالی روحی است، پلیدی ذاتی‌شان آشکار می‌شود. این لحظهٔ سرنوشت‌سازی است؛ چراکه باید بپذیرد همهٔ آنچه را که زیبا و عاری از پلیدی می‌دانست و به آن‌ها عشق می‌ورزید، عین آلودگی است و چاره‌ای جز نابودی آن‌ها نیست (Campbell 2008:101).

در «دژ هوش‌ربا» بُعد مثبت آنیما آشکار است که به شکل معشوق رخ می‌نماید؛ نقش شگرف یک زیبارو، عشق به کشف صاحب آن و شاهزاده خانم‌چینی، آنیمای روان سه شاهزاده است. شاهزادگان، قلعه را مکانی آراسته به تصاویر دلفریب دیدند. آن‌ها با ورود به قلعه یا کاوش درون خود، با تمثالی بی‌نظیر روبه‌رو شدند که درحقیقت بخشی از روان خود ایشان است و پیش از آن، از وجودش ناآگاه بودند. قلعه نیز می‌تواند نمودی از لایه‌های ژرف ناخودآگاه باشد؛ چراکه سه برادر، تصویر شگرف دختری زیبا؛ اما ناشناس را درون آن یافتند و این نشانهٔ حضور همیشگی زن در لایه‌های نهان ناخودآگاه مرد است:

این سخن پایان ندارد آن گروه — صورتی دیدند با فرّ و شکوه
خوب‌تر زان دیده بودند آن فریق — لیک زین رفتند در بحر عمیق

(۳۷۶۶-۳۷۶۷/۶)

از ویژگی‌های آنیمای مثبت، الهام‌بخشی اوست. شاهزادگان با دیدن تمثال بی‌مانند آن نگار هوش‌ربا، برای یافتن نشانی از صاحب تصویر، عزم خود را جزم کردند:

عشق صورت در دل شهزادگان — چون خلش می‌کرد مانند سنان

(۳۷۷۳/۶)

این امر آنان را به سرزمین چین رهنمون کرد و رسیدن به کمال و سعادت را فراهم آورد.

در شاه‌لیر، هر دو جنبه دیده می‌شود؛ آنیما گاه ویرانگر و زمانی سازنده است. جنبهٔ منفی آنیما زمانی ظهور می‌کند که دختران اغواگر لیر برای قدرت‌طلبی و شاید حسادت بر توجه پدر به خواهر کوچک‌تر، با نمودن عشق خود نسبت به پدر، اعتماد لیر را جلب و پادشاهی را از آنِ خود می‌کنند؛ اما مهرورزی آنان سراسر دروغ و ریاست؛ رذالت و فساد اخلاقی آن‌ها از حد می‌گذرد و با گرفتاری

در یک مثلث عشقی؛ گانریل، ادماند و ریگان، دست به توطئه و حتی قتل یکدیگر می‌زنند. در مقابل آنیمای منفی که فرد را به نابودی می‌کشاند، آنیمای مثبت، مَعبر فرد به مراحل بالای شخصیت او می‌شود. درواقع، پلی است میان «منِ» طالب فردیت و «خود» مشتاق امن و این برجسته‌ترین کارکرد آنیمای خیراندیش است. کردلیا آنیمای مثبت شخصیّت وجودی شاه‌لیر است؛ چراکه موجب شناخت آگاهانه و الهام‌بخشی لیر می‌شود و روان او را به وحدت و کمال می‌رساند. این کمال به شکل‌های مختلف، ازجمله پالایش جسم و روح، یافتن دوبارهٔ کردلیا، دریافت حقیقت، برخورداری از رازهای نهان و رستگاری نمود می‌یابد. او عشق را انگیزهٔ خود از دیدار دوبارهٔ پدر می‌داند. ناملایمات زیادی دیده است؛ اما هنگام یافتن لیر به مداوای او می‌پردازد و شفای پدر را می‌طلبد:

> هیچ حُب جاه و مطامع بزرگ موجب لشکرکشی ما نگردیده، مهر، دوستی و حق پدر سالخوردهٔ ما انگیزهٔ این کار است... . ای خدایان مهربان، این نقص بزرگ را در طبیعت ستم‌کشیدهٔ او شفا بخشید؛ سازِ از کوک‌افتادهٔ این پدرِ به طفل تبدیل‌شده را کوک کنید (شکسپیر: ۲۳۶ و ۲۵۷).

او لیر را «خداوند تاجدار» می‌نامد. می‌خواهد با دعای خیر او، نفرین دیرینه‌اش زایل شود؛ زیرا برای روح پرهیزگار او چیزی وحشتناک‌تر از نفرین پدر نیست. لیر پس از دیدار دوبارهٔ کردلیا، او را روحی در بهشت می‌خواند و به‌تدریج حقیقت را درمی‌یابد. به باور یونگ گرایش به فردیت، اغلب به شکل پوشیده در عشق به یکدیگر پنهان است. عشق در آنیمای مثبت این دو اثر، چنان برجسته می‌شود که قهرمان را تا مقام پارسایی روح بالا می‌برد.

پیر خردمند[1]

پیر دانا مظهر پدر یا روح و نمادی از خصلت روحانی ناآگاهمان است (یونگ ۱۳۷۱: ۱۶۱) و در روند فردیت و انکشاف لایه‌های درونی برای رسیدن به اتحاد روانی کهن‌الگوها نقش زیادی دارد. پیر خرد وقتی پدیدار می‌شود که انسان، نیازمند درون‌بینی و تصمیم‌گیری است و نمی‌تواند به‌تنهایی این نیاز را برآورد (مورنو ۱۳۹۳: ۷۳). قهرمان در موقعیتی ناتوان و ناامید قرار می‌گیرد و تنها واکنشی به‌جا و عمیق یا اندرزهای نیک می‌تواند او را از این ورطه برهاند. پیر بیشتر در جلوهٔ رازدانی، حل مشکل و آگاهی‌بخشی آشکار می‌شود و ضمن پندِ زبانی، در کنشی رندانه و نمادین، راه نجات را می‌نمایاند. پیر خردمند، در رؤیاها، در هیئت ساحر، طبیب، روحانی، معلّم یا هرگونه مرجعی ظاهر می‌شود (یونگ ۱۳۶۸: ۱۱۲). در

1. Wise Old Man

هـر دو اثـر، ایـن کهن‌الگـو تأثیـر بسـزایی در فراینـد فردیـت قهرمـان دارد.

نقـش راهنمـا در سـفر عرفانـی بسـیار مهـم اسـت و راه رسـیدن بـه کمـال را نشـان می‌دهـد. اطاعـت از پیـر در بـاور عرفانـی، از اصـول افـکار طریقتـی اوسـت کـه بـا عناویـن مختلـف «پیـر»، «شـیخ»، «مرشـد»، «خضـر» و... بیـان شـده اسـت. مولـوی پیـر «رَشـاد» را نردبـان آسـمان می‌شـمرد و تسـلیم در برابـر وی را شـرط می‌دانـد:

غیـرِ پیـر، اسـتاد و سرلشـکر مبـاد　　پیـر گـردون نـی، ولـی پیـر رَشـاد
مـن نجویـم زیـن سـپس راهِ اثیـر　　پیـر جویـم، پیـر جویـم، پیـر، پیـر
پیـر، باشـد نردبـانِ آسمـان　　تیـر، پَـرّان از کـه گـردد؟ از کمـان

(۴۱۲۷/۶ و ۴۱۳۱_۴۱۳۰)

در سـفر ناسـوتیِ شـاهزادگان، ابتـدا پادشـاه، نقـش پیـر خـرد دارد و پسـران خـود را از خطـری بـزرگ آگاه می‌کنـد؛ گویـی قبـلاً خـود نیـز ایـن مرحلـه را تجربـه کـرده اسـت:

الله‌الله ز آن دز ذاتُ‌الصُّـــَور　　دُور باشـید و بترسـید از خطـر
هیـن مبـادا کـه هوستـان رَه زنـد　　کـه فُتیـد انـدر شَـقاوت تـا اَبـد

(۳۶۴۱/۶ و ۳۶۵۷)

وقتـی شـاهزادگان ناامیـد و مدهـوش، شـهر بـه شـهر، در پـیِ یافتـن نشـانی از صاحـبِ نقـش بودنـد، شـیخی بصیـر، راز را بـر آنـان می‌گشـاید:

بعـد بسیـاری تفحّـص در مسیـر　　کشـف کـرد آن راز را شـیخی بصیـر
نـه از طریـق گـوش بَـل از وحـی هـوش　　رازهـا بُـد پیـش او بی‌روی‌پـوش

(۳۷۹۳_۳۷۹۴/۶)

بعـد از سـفرِ آنـان بـه دیـار معشـوق، پادشـاه چیـن در نقـش پیـر دانـا جلوه‌گـر می‌شـود؛ پادشـاه غیرتمنـدی کـه نسـبت بـه سـخن‌گفتن از زن و فرزنـد خـود عقایـد خاصـی دارد، از راز بـرادران آگاه می‌شـود؛ امـا آن را نشـان نمی‌دهـد:

شاه را مکشوف یک‌یک حالشان　　اول و آخر غم و زلزالشـــان

(۴۳۹۹/۶)

پـس بـا دادن نشـانه‌هایی، شـاهزادگان را در رسـیدن بـه خودشناسـی و یافتـن مطلـوب هدایـت می‌کنـد:

هان ببین این را به چشم اعتبـار　　این چنین دعوی میندیش و میار

(۴۱۶۱/۶)

پیـر خـرد زمانـی ظاهـر می‌شـود کـه شـاهزادهٔ کوچـک، نیازمنـد درون‌بینـی اسـت و تصویـر کلـی از آنیمـای درونـی را عرضـه می‌کنـد. پیـر بـا تقویـت عشـق، موجـب انسـجام درونـی

وجـود قهرمـان اسـت و جسـم و روان، و خودآگاهـی و ناخودآگاهـی را هماهنـگ می‌کنـد (آلنـدی ۱۳۷۸: ۹).

در نمایـش *شـاه‌لیر*، به‌ظاهـر، پیـرِ دانایـی نمی‌بینیـم تـا لیـر را قدم‌به‌قـدم در طـول مسـیر پیـش بَـرد. بـا توجـه بـه نظـر یونـگ کـه پیـر خـرد در هـر مرجعـی ظاهـر می‌شـود، شـخصیت‌های مختلفـی بـا شـیوه‌های گوناگـون، بـه روشـنایی مسـیر آگاهـی لیـر کمـک می‌کننـد. بـا دقـت در گفت‌وگوهـای نمایـش، می‌تـوان ادعـا کـرد کـه دلقـک، ادگار و از آن پـس، کردلیـا هدایت‌گـر لیـر می‌شـوند. دلقـک می‌توانـد وجـدان خفتـهٔ لیـر باشـد کـه بـه ذهـن و قلبـش تلنگـر می‌زنـد و می‌کوشـد او را از خـواب غفلـت و غـرور بیـدار کنـد. «دلقـک درحقیقـت تجسّـم خـرد اسـت در لبـاس مبـدّل دلقـکان» (لینگـز ۱۳۶۵: ۱۱۷) و نـدای درونـی شـاه‌لیر را بـا صـدای بلنـد بیـان می‌کنـد تـا او را از ورطـهٔ نابـودی رهایـی بخشـد. دلقـک، امتـداد معنـوی شـخصیت کردلیاسـت. «خـرد ذاتـی و هوشـمندی اندیشـمندانه از ویژگی‌هـای اوسـت و در خودشناسـیِ لیـر نقـش فراگیـر دارد. سـخنانش چشـم‌های لیـر را بـه حقیقـت می‌گشـاید» (ابجدیـان ۱۳۸۰: ۳۰۶). ادگار، پسـر نیـک گلاسـتر، خردمنـدی دیوانه‌نمـا، گرامـی و محبـوب اسـت. «مأموریـت ادگار زدودن وهـم، عـدم وابسـتگی بشـر و خودکفایـی لیـر اسـت. ادگار بلـدِ راه و هدایت‌گـری اسـت بـرای بازداشـتن دیـو پلیـد» (لینگـز ۱۳۸۲: ۱۷۲). کردلیـا قدیسـهٔ فرشـته‌خوی، نمـاد عشـق راسـتین، شـکیبایی و بخشـندگی اسـت کـه پـس از تحمـل رنـج زیـاد، بـا دسیسـهٔ ادمانـد کشـته می‌شـود؛ امـا مـرگ او تزکیه‌پذیـر و شـفقت‌برانگیز اسـت. کردلیـا نمونـهٔ زنـی پارسـا، دختـری نجیـب و خـوددار اسـت. در چهـار صحنـه ظاهـر می‌شـود؛ امـا در تمـام لحظـات، وجـود او احسـاس می‌شـود. «حجـاب بشـری کـه ذات حـق را می‌پوشـاند، در وجـود کردلیـا کمابیـش شـفاف اسـت، کردلیـا یکپارچـه دینـداری و خداشناسـی اسـت» (اسـتفن و فرانکـس ۱۳۷۸: ۱۳۲) و همـراه بـا آن، کمـال انسـانی را ارزانـی مـی‌دارد. ایـن کمـال ترکیبـی از فروتنـی، عشـق و عقـل اسـت. بـه خاطـر وجـود عقـل، بـر حـس تشـخیص، وارسـتگی و عینیتـی شـهودی تأکیـد می‌کنـد و در سـخنان لیـر خطـاب بـه کردلیـا پـس از شکسـت آنـان در جنـگ بـه اوج شـکوفایی خـود می‌رسـد (لینگـز ۱۳۶۵: ۱۳۲). «تـو دعـای خیـر از مـن درخواسـت کنـی و مـن زانـو خواهـم زد و از تـو بخشـایش درخواهـم خواسـت پـس زندگـی خواهیـم کـرد» (شکسـپیر: ۲۷۰). او زندگـی، احسـاس و همـه چیـز خـود را بـرای پـدر می‌خواهـد. گفتـهٔ نغـزش یـادآور سـخن ادگار خطـاب بـه دنیاسـت: «آه ای دنیـا...، اگـر نمی‌بـود آن دگرگونی‌هـای غریبـی کـه بیزارمـان می‌کنـد از تـو، هرگـز نمی‌رسـید بـه سـالخورده زندگانـی مـا» (شکسـپیر: ۲۲۰). کنـت نیـز از ابتـدا تـا انتهـا روشـنگر راه و آیینـهٔ سـیرت ادگار اسـت. «از نظـر عقـل عرفانـی، کنـت و ادگار را می‌تـوان ادامـهٔ کردلیـا دانسـت» (لینگـز ۱۳۶۵: ۱۱۷). دـر هر دـو دـاستان، مرشدی آگاه وجود دـارد که به‌صـورت پـدر، اسـتاد یـا

پیشوایی پیر ظاهر می‌شود و نقش مهمی در سفر و پیمودن مراحل فردیت دارد.

خود[1] و تولد دوباره[2]

یونگ «خود» را مهم‌ترین کهن‌الگویی می‌داند که با ایجاد توازن بین همهٔ جنبه‌های ناهشیار، برای تمامی ساختمان شخصیّت، وحدت و ثبات را فراهم می‌کند. «خودِ حقیقی یا خویشتن»، عامل راهنمای درونی است که کاملاً با «من»، تفاوت دارد. من را می‌توان تنها، مرکز خودآگاهی دانست؛ اما خود می‌تواند شامل خودآگاه و ناخودآگاه، هر دو باشد (فوردهام: ۱۰۰). خود و خدا ارتباط تنگاتنگی با هم دارند و خود، کهن‌الگوی کمال شخصیت؛ یعنی ثمرهٔ فردیت‌یافتگی است (آرگایل ۱۳۸۴: ۳۳۰).

در مسیر فردیت، هدف شاهزادگان، یافتن معشوق و وصال اوست. قصر پادشاه و پسرانش، مرکز منِ خودآگاهی و دژ هوش‌ربا و قصر دختر چین، مرکز خویشتنِ ناخودآگاهی آن‌ها را تشکیل می‌دهد. کوچک‌ترین شاهزاده به مرکز ناخودآگاهی یا همان قصر شاهزاده‌خانم چین دست می‌یابد و به دیدار با «خود» نایل می‌شود:

و آن سوم کاهل‌ترین هر سه بود　　صورت و معنی به کلی او ربود

(۴۸۸۲/۶)

وی با راهنمایی شاه چین که عارفی ربّانی بود، در عین دریافت مقامات معنوی، به وصال معشوق، می‌رسد. این کامل‌شدگی، بدون دشواری‌های زیاد که حاصل کشمکش «من» و «خویشتن» است، میسر نمی‌شود. شاهزادهٔ کوچک، پس از گذران فرایند فردیت، نماد یکپارچه‌سازی است؛ زیرا با تمام نیروهای برخاسته از ناخودآگاهی، مبارزه و آن‌ها را جذب خودآگاهی کرده است، او دیگر فرد بی‌تجربه و جوان خام آغاز داستان نیست؛ بلکه نمود کهن‌الگوی خویشتن است؛ با دیدن ناتوانی سایهٔ وجودی خویش در برابر خود حقیقی و کنارزدن نقاب اجتماعی، با راهنمایی آنیمای مثبت درونش، «من» را رها می‌کند و به «خود حقیقی» می‌رسد (مورنو: ۶۶).

در تراژدی *شاه‌لیر*، این مرحله دربارهٔ چند شخصیت رخ می‌دهد؛ به‌ویژه شاه‌لیر، گلاستر، ادگار، کردلیا و امیرکنت که به تحول درونی می‌رسند و با یافتن خویشتنِ خود، تولدی دوباره می‌یابند. وقتی چهرهٔ واقعی گانریل و ریگان برای لیر آشکار می‌شود، دچار جنونی بی‌علاج می‌شود و گلاستر کور و بی‌خانمان را همدرد خود

1. Self
2. Rebirth

می‌یابد و گفته‌های دلقک را تکرار می‌کند: «ما تازه‌تولدیافتگان، می‌گرییم؛ زیرا به صحنهٔ بزرگ دلقکان وارد می‌شویم» (شکسپیر: ۲۴۹). زمانی که کردلیا از او دعای خیر می‌طلبد، می‌گوید: «من یک پیربچه هستم». همین جمله، آغاز فرزانگی لیر و درک او از آنچه بر او گذشته و به‌عبارتی آنچه خود بر سر خویش آورده، است. لیر با ظاهری همچون مردم ناتوان و فقیر، به راهنمایی دلقک، کردلیا، کنت و ادگار، با سویه‌های منفی روان ناآگاه خود آشنا می‌شود و برای رسیدن به فردیّت گام برمی‌دارد. سخنان جنون‌آمیز لیر به گلاستر نابینا، نشان کسب معرفت اوست و یکی از عاقلانه‌ترین افکار نمایش دیوانگان را نشان می‌دهد. گلاستر نیز به کمک ادگار از سقوط پرتگاه نجات می‌یابد و در مراتب کمال قرار می‌گیرد: «انسان می‌تواند بی‌چشم ببیند که دنیا چگونه می‌گذرد، با گوش‌هایت تماشا کن» (شکسپیر: ۲۴۸). در همان صحنه، ادگار (تام دیوانه) فیلسوفانه می‌گوید: «انسان باید مرگ را مانند رنج زادن تحمل کند، آمادهٔ مرگ‌بودن، تنها کار ضروری است». نابینایی گلاستر، آغازَ مسیر او به‌سوی بصیرت و «مخدوش‌شدن تعقل لیر هم نشانگر گشایش دری است که به روی عقل کل باز می‌شود. زمانی که گلاستر می‌خواهد دست‌های شاه را ببوسد، شاه می‌گوید: «بگذار نخست بپالایمش، که بوی مردار می‌دهد»» (شکسپیر: ۲۴۷؛ لینگز ۱۳۶۵: ۱۳۰). لحظه‌ای که لیر، پیکر بی‌جان کردلیا را روی دست می‌گیرد، به گفتهٔ رابرت جانسون[1] تغییر آگاهی رخ می‌دهد و با توجه به پیمودن مراحل فردیت، لیر به زندگی دوباره می‌رسد. امیر کنت نیز مسیر آگاهی را پیموده و به رستگاری رسیده است. «نوعی جاودانگی در مورد کنت جریان دارد و ما را بدین باور سوق می‌دهد که او مظهر وفاداری و سرسپردگی است» (لینگز ۱۳۸۲: ۱۵۲). در گفت‌وگوهای پایانی، کنت می‌گوید: «من سفری در پیش دارم که باید عن‌قریب رهسپار آن گردم» (شکسپیر: ۲۸۸). از دیدگاه یونگ، این سفر، نماد آن فرایند است. هنگامی که آدمی به نیمهٔ راه عمر رسید، نیاز به بازگشت به آغاز و فرورفتن در ناخودآگاهی را احساس می‌کند. وقتی به سلامت بازگشت، همانند کسی است که حیاتی تازه یافته است (ستاری ۱۳۸۰ : ۳۵).

نتیجه

ادبیات تطبیقی، نوعی بشردوستی به‌منظور همکاری میان ملت‌ها و رسیدن به حقایق انسانی بر پایهٔ معماری ادبیِ متجلی در ادبیات انسان‌ها، فراتر از زمان و مکان است. شعر و نمایش مانند رؤیا و اسطوره، بیان درون انسان و آرزوهای او است؛ از این‌رو ادبیات با روان آدمی، پیوندی دیرینه می‌یابد؛ «دژ هوش‌ربا»ی مولوی، آخرین

1. Robert Alex Johnson

حکایت *مثنوی* و *شاه‌لیر*، از آخرین نمایش‌نامه‌های شکسپیر است. مولوی به‌عنوان عارفی اندیشمند، در حکایت «دژ هوش‌ربا»، نگاهی عمیق به مسائل روحی و روانی انسان دارد و برپایهٔ اصول معرفتی خود، با هدف وحدت و صلح بشری، الگویی ناب برای انسان فردیت‌یافته یا به تعبیر عرفانی آن، انسان کامل ارائه می‌دهد. در این حکایت، «منِ» وجودی شاهزادگان، نزد پادشاه (پدر) تجربه می‌آموزد، با آغاز سفر و پیمودن مراحل آن، اتفاقات زیادی رخ می‌دهد و با جریحه‌دارشدن شخصیت، روند فردیت در آن‌ها شعله‌ور می‌شود. فقط جنبهٔ مثبت آنیما آشکار است؛ عشق به‌عنوان آنیمای مثبت در کنار الهام‌بخشی، به یافتن صاحب تصویر و وصال شاهزادهٔ چین کمک می‌کند که تعبیری عرفانی از خویشتن‌یابی برای رسیدن به جایگاه رفیع انسان کامل است. معشوق (زن)، تصویری از آنیما است که به‌گونه‌ای مدهوش‌کننده ظاهر می‌شود؛ «منِ» وجود آن‌ها با هدایت آنیما، سایه‌های درون خویش را گذرانده و با راهنمایی پیر خرد، نقاب‌های مختلف را کنار می‌زند، آن‌گاه در جهت رسیدن به اتحاد روانی، قدم در راه کمال می‌گذارد. تنها شاهزادهٔ کوچک، که به تعبیر مولوی کاهل‌ترین آن‌هاست، به فردیت می‌رسد؛ زیرا تحت ارشاد پیر خرد (پادشاه چین)، با شناخت خودِ واقعی، زادهٔ ثانی می‌شود. شکسپیر نیز، مراحل فردیت را از ابتدا تا انتهای نمایش انسانی خود به تصویر می‌کشد؛ شاه‌لیر با طلب محبتِ دخترانش و تکانهٔ روحی شدید، سفر فردیت را در طوفان مصائب آغاز می‌کند. هر دو وجه مثبت و منفی آنیما در شاه‌لیر نقش دارد؛ لیر گرفتار سایه‌های در نقاب می‌شود. با ازدست‌دادن مقام و قدرت و درغلتیدن به فقر و خواری، بیدار می‌شود و عشق راستین کردلیا را کشف می‌کند. لیر این مرتبه از خردِ بازیافته را که او و یاریگرانش را از سایه‌ها می‌رهاند و به مراتب عالی کمال می‌رساند، شایستهٔ همراهی با عشق می‌داند تا انسان را به دیدار حقیقت رهنمون شود. رنجِ ازدست‌دادن کردلیا با معرفت‌آموزی و تزکیهٔ نفس همراه است. لیر پس از طهارتِ روح، در اوج یک آگاهی انسانی نسبت به حقیقت زندگی و با درک مفهوم عشقِ حقیقی، به‌ظاهر جان می‌دهد؛ اما با رسیدن به آگاهی درونی، درواقع جانی دوباره می‌یابد. با توجه به آنچه بیان شد، می‌توان گفت آرای یونگ با ادبیات عرفانی و نمایشی پیوندی عمیق دارد؛ مولوی و شکسپیر، ساختمان مدوّر خویشتن‌یابی را به شکل تابلوی زیبای انسانی ترسیم می‌کنند. در هر دو داستان، سفر رخ داده و سفر هر دو قهرمان نمادی از جست‌وجوی فردیت روانی آن‌هاست. درنهایت شاهزادهٔ کوچک‌تر و شاه‌لیر در جریان مراحل عبور از گذرگاه دشوار خودآگاهی به ناخودآگاهی، با فعال‌شدن آنیما و ارسال فراخوانِ پیوستگی به قلمرو ناخودآگاه روان هر دو قهرمان، فردیت‌یابی را آغاز می‌کنند و با هدایت پیر خرد، گذر از سایه‌های درون و انعطاف‌پذیری

نقـاب، خویشـتنِ خـود را می‌یابنـد و بـه تولـدی دوبـاره می‌رسـند. هـر دو اثـر در زمـان کمـال و بلـوغ فکـری دو اندیشـمند نوشـته شـده‌اند و نشـان از پختگـی صاحـب اثـر دارنـد. در آثـار مولـوی و شکسـپیر، می‌تـوان بلـوغ شـخصیت انسـانی را دیـد. مولانـا بـا هـدف بازگشـت بـه خویشـتن و ارائـهٔ الگویـی نـاب بـرای انسـان، بـا نـگاه دینـی و عرفانـی، حکایـت *مثنـوی* را می‌سـراید. شکسـپیر نیـز در اثـر خـود، بـه غایـتِ فضیلت‌مندانـهٔ انسـان توجّـه خـاص دارد و تـلاش می‌کنـد انسـان را بـه هویّـت خویـش نزدیـک کنـد. نـگاه مولانـا عرفانـی و خدامحـور اسـت و شکسـپیر، عمومـاً نگاهـی اجتماعـی و انسـان‌محور دارد. تفاوت‌هـا در سـاختار معرفتـی، اجتماعـی و فرهنگـی دو ادیـب ریشـه دارد و شـباهت‌ها از نـگاه اندیشـمندانه بـه انسـان و طبیعـت مشـترک انسـان شـرقی و غربـی ناشـی می‌شـود. بـا مطالعـهٔ دو اثـر نیـز می‌تـوان ایـن موضـوع را دریافـت کـه گویـی ایـن روایت‌هـا، شـرح احـوال خـود آن‌هاسـت و قهرمانـان هـر دو اثـر؛ مولـوی و شکسـپیر هسـتند کـه خـود، مراحـل فردیـت را پیموده‌انـد و بـه شـناخت حقیقـت وجـودی خویـش رسـیده‌اند. نـگاه تطبیقـی بـه آثـار، بسترسـاز تفاهـم و دوستی‌هاسـت تـا فـارغ از تمـام قیدوبندهـا بـا درک پیوندهـای فکـری ابنـای بشـر، بـه شـناخت عمیق‌تـر خـود نائـل شـود؛ هم‌چنیـن بـر ایـن نکتـه تأکیـد می‌کنـد کـه اندیشـه‌های بـزرگان ادبـی جهـان، گاه آن‌چنـان بـه هـم نزدیـک اسـت کـه گویـی بـه وحـدت رسـیده‌اند و نشـانهٔ توسـعهٔ طبیعـی تاریـخ بشـر از قومیـت بـه ملیـت و سـپس بـه انسـانیت اسـت.

پی‌نوشت‌ها:

. بـه نوشـتهٔ بدیع‌الزمـان فروزانفـر، «میـان *مقـالات شـمس* بـا *مثنـوی* مولـوی ارتباطـی قـوی موجـود اسـت و مولانـا بسـیاری از امثـال و قصـص و مطالـب مقـالات را در *مثنـوی* خـود منـدرج ساخته‌اسـت» (۱۳۸۴: ۹۰).

ایـن مقالـه برگرفتـه از رسـالهٔ دکتـری دانشـگاه بیرجنـد بـا عنـوان « بررسـی تطبیقـی انسـان در مثنـوی مولـوی و نمایش‌نامه‌هـای شکسـپیر» اسـت.

منابع

آرگایل، مایکل (بهار ۱۳۸۴). «یونگ و نمادپردازی دینی.» ترجمهٔ احمدرضا محمدپور یزدی. *نقد و نظر*. سال دهم، شمارهٔ ۳۷ و ۳۸، صص: ۳۳۷ـ۳۲۸.

آلندی، رنه (۱۳۷۸). *عشق*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.

ابجدیان، امراله (۱۳۸۰). *تاریخ ادبیات انگلیس: نمایشنامهٔ رنسانس*. جلد پنجم، شیراز: دانشگاه شیراز.

استفن، مارتین؛ فرانکس، فیلیپ (۱۳۷۸). *بررسی آثار شکسپیر*. ترجمهٔ شراره‌سادات شبیری، تهران: مشکات.

انوشیروانی، علی‌رضا (بهار ۱۳۸۹). «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران.» *ادبیات تطبیقی* (ویژه‌نامهٔ فرهنگستان). سال اول، شمارهٔ ۱، صص: ۳۸ـ۷.

تبریزی، غلامرضا (۱۳۷۳). *نگرشی بر روان‌شناسی یونگ*. مشهد: جاودان خرد.

جلیلی، خسرو؛ شفیقی، احسان (۱۳۹۰). «خاستگاه شرقی *شاه‌لیر* براساس تطبیق ساختار آن با داستان‌های شرقی- ایرانی.» *جستارهای زبانی*. دورهٔ دوم، شمارهٔ ۳، صص: ۱۲۶ـ۱۰۹.

حسن‌زاده، شهریار (۱۳۸۸). «تجلّی و تلافی هفت شهر عشق در آثار مولانا و پائولو کوئیلو.» *ادبیات تطبیقی* (دانشگاه آزاد اسلامی، واحد جیرفت). سال سوم، شمارهٔ ۹، صص: ۶۸ـ۴.

ستاری، جلال (۱۳۸۰). «رموز قصه از دیدگاه روان‌شناسی.» *هنر و مردم*. شمارهٔ ۱۰۹، صص: ۳۵ـ۳۲.

شکسپیر، ویلیام (۱۳۹۷). *لیرشاه*. ترجمهٔ جواد پیمان. چاپ دوازدهم، تهران: علمی و فرهنگی.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۸۸). *فرهنگ نمادها*. جلد یکم، ترجمهٔ سودابه فضایلی، چاپ دوم. تهران: جیحون.

شولتز، دوان (۱۳۵۹).«الگوی یونگ: انسان فردیت‌یافته.» ترجمهٔ گیتی خوشدل. *آرش*. شمارهٔ ۱۳، صص:۹۲ـ۷۲.

شهیدی، سیدجعفر (۱۳۸۰). *شرح مثنوی*. دفتر ششم. تهران: علمی و فرهنگی.

فدایی، فربد (۱۳۸۱). *یونگ و روان‌شناسی تحلیلی او*. تهران: دانژه.

فرای، نورتروپ (۱۳۸۸). *رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات*. ترجمهٔ صالح حسینی، تهران: نیلوفر.

فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۴). *رساله در تحقیق احوال و زندگانی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی مشهور به مولوی*. تهران: زوار.

فوردهام، فریدا (۱۳۸۸). *مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ*. ترجمهٔ مسعود میربها، تهران: جامی.

لینگز، مارتین (۱۳۶۵). *شکسپیر در پرتو هنر عرفانی*. ترجمهٔ سودابه فضائلی، تهران: نقرهٔ زرین.

لینگز، مارتین (۱۳۸۲). *راز شکسپیر*. ترجمهٔ سودابه فضائلی، تهران: قطره.

مک‌گین، کارل (۱۴۰۰). *فلسفهٔ شکسپیر*. ترجمهٔ بهارک سهامی، تهران: قطره.

مورنو، آنتونیو (۱۳۹۳). *یونگ، خدایان و انسان مدرن*. ترجمهٔ داریوش مهرجویی، چاپ هشتم، تهران: مرکز.

مولوی، جلال‌الدین‌محمد (۱۳۷۰). *مثنوی معنوی*. به تصحیح رینولد الین نیکلسون، تهران.

نمازعلیزاده، سهیلا (۱۳۹۵). «بررسی و تحلیل داستان دژ هوش‌ربا براساس نظریات یونگ». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. سال دوازدهم، شمارهٔ ۴۴، صص: ۲۹۲_۲۶۷.

هال، کالوین اسپرینگر؛ نوردبای، ورنون جی. (۱۳۷۵). *مبانی روان‌شناسی تحلیلی یونگ*. ترجمهٔ محمدحسین مقبل، تهران: جهاد دانشگاهی.

همایی، جلال‌الدین (۱۳۵۶). *تفسیر مثنوی مولوی: داستان قلعهٔ ذات‌الصور یا دژ هوش‌ربا*. تهران: آگاه.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۶۸). *چهار صورت مثالی*. ترجمهٔ پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۱). *اندیشه، رؤیاها، خاطرات*. ترجمهٔ پروین فرامرزی، مشهد: آستان قدس رضوی.

یونگ. کارل گوستاو (۱۳۹۲). *مشکلات روانی انسان مدرن*. ترجمهٔ محمود بهفروزی، چاپ سوم، تهران: جامی.

Bishop, Paul (1999). *Jung in Contexts: A Reader*. London: Routledge.

Campbell. Joseph (2008*). The Hero with a Thousand Faces* .California :Novato.

Jung ,Carl Gustav (1970) *The Collected Works of C.G .Jung* (Herbert Read & Michael Scott Montague Fordham Trans).New York: Pantheon Books.

Vol. 3, No. 6
Fall & Winter 2023-2024
Research Article

Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities

DOI: 10.22077/ISLAH.2023.6104.1251

Received: 16/03/2023 **Accepted: 05/08/2023**

A Comparative Study of the Concept of Individuated Man in *Masnavi*'s "Hosh-Raba Fortress" and Shakespeare's *King Lear*

Maryam Dabbaghian[1]
Mohammad Behnamfar[2]
Zeynab nowruzi[3]
Katayoun Zarei Toossi[4]

Abstract

From Jung's point of view, the process of individuation is a kind of maturation and psychological development during which the center of personality shifts from "I" to the "Self". Literature has a long-standing connection with the human psyche, and similar to dreams and myths, poetry and art are expressions of innermost human desires and aspirations. As a mystic thinker, with the purpose for human unity, Molavi tries to offers a refined model for an individuated person in the story of "Hosh-Roba Fortress". In *King Lear*, Shakespeare too, portrays a man in a journey of inner progress. It can be said that both Molavi and Shakespeare portray the circular movement of self-discovery in the form of beautiful human pictures in these two works. In the present essay, an attempt is made to do a comparative analysis of the process of individuation in the story of "Hosh-Roba Fortress" and *King Lear*. The findings show that the journey of each one of the heroes is a symbolic representation of their psychological search for individuality during which the younger prince and King Lear go through a difficult path in their journey from the conscious to the unconscious, experience an encounter with the unconscious forces, reach the final integration with the anima archetype and establish a connection with the hero's' consciousness in a way that, with the guidance of the wise old man, they put behind the inner shadows and outer personas and finally find their selves and, according to Rumi, "They are born again".

Keywords: Jung, Molavi, Individuated man, Rebirth, " Hosh-Roba Fortress", Shakespeare, *King Lear*

[1] PhD. student in Persian language and literature, Science and Research Branch, University of Birjand, Birjand, Iran. maryam.dabaghiyan@birjand.ac.ir
[2] Prof. of Persian language and literature University of Birjand, Birjand, Iran (corresponding author) mbehnamfar@birjand.ac.ir
[3] Associate Professor of Persian Language and Literature ,University of Birjand ,Birjand ,Iran. zeynabnowruzi@yahoo.com
[4] Department of English, Faculty of Literature and Humanities, English Language, University of Birjand, Birjand, Iran. ktoossi@birjand.ac.ir

How to cite this article:
maryam dabaghian; Mohammad Behnamfar; zeynab nowruzi; Katayoun Zarei Toossi. "A Comparative Study of the Concept of Individuated Man in Masnavi's "Hosh-Raba Fortress" and Shakespeare's King Lear". Interdisciplinary Studies of Literature, Arts and Humanities, 3, 2, 2024, 1-26. doi: 10.22077/islah.2023.6104.1251

Copyright: © 2023 by the authors. Licensee Journal of *Interdisciplinary Studies of Literature, Arts & Humanities*. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY) license (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).