# رویکردهای نو در نقد اخلاقی
# مطالعهٔ موردی سه مجموعه داستان کوتاه

**سیده‌مریم عاملی رضایی** *
استادیار زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

فصلنامهٔ علمی - پژوهشی *نقد ادبی*، س ۱۱، ش ۴۳، پاییز ۱۳۹۷ (صص ۹۱- ۱۲۶)

**چکیده**

نقد اخلاقی رویکردی به ادبیات است که امروزه با نگاهی تازه طرح شده است. بسیاری از اخلاق‌گرایان و نویسندگان معاصر دیگر به جزمیت‌های سابق (مورالیزم و اتونامیزم) اعتقاد ندارند و مسئلهٔ اصلی را در چگونگی بهره‌برداری هنر و اخلاق از یکدیگر می‌دانند. نظریه‌پردازان اخلاق با تکیه بر نقش عواطف و احساسات در شناخت و تأکید بر همدلی و تخیل در شناخت اخلاقی، ادبیات و به‌ویژه متون روایی را جایگاهی مناسب برای تجربهٔ شناخت محسوس، جزئی و شهودی از عواطف می‌دانند. در گذشته، اخلاق نه برمبنای عواطف و احساسات، بلکه براساس قوهٔ ناطقه تعریف می‌شد. در این دیدگاه، ادبیات در خدمت اخلاق معنا می‌یافت. شیوه‌های بیان مطالب اخلاقی در متون اندرزی گذشتگان معمولاً مستقیم و با تکیه بر جملات خبری یا انشائی یا ارجاع به سخنان بزرگان بود. اساس این تفکر برمبنای تقابل دوتایی میان خیر و شر و درک آنان از زیبایی‌شناسی و اخلاق بوده است. با ظهور رویکردهای احساس‌گرا و توجه به نقش تخیل در ایجاد همدلی، ارتباط میان ادبیات و اخلاق تغییر یافت. امروزه اخلاق فقط مجموعه‌ای از گزاره‌های انشائی نیست که در ادبیات بازتاب یابد و هدف ادبیات نیز ترویج اخلاق نیست. ادبیات و متون روایی و داستانی از طریق شناخت جزئی و بیان مستقیم تجربیات و عواطف انسانی و کاوش در درون آدمی، شناخت و

---

* نویسندهٔ مسئول: m_rezaei53@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۴/۱۰ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۱۰/۱۱

آگاهی ما به دیگران را ارتقا می‌بخشد و این کار از طریق شبیه‌سازی ما با دیگری از طریق قوهٔ تخیل امکان‌پذیر است. در این پژوهش، با بررسی بیست داستان کوتاه فارسی، شیوه‌های بیان اخلاقی در آن‌ها تحلیل شده است. توجه به شکل‌های مختلف تقابل‌های اخلاقی، توصیف جزئیات، استفاده از زاویهٔ دید عینی و بیرونی، و به‌کارگیری استعاره، نماد، تمثیل و موقعیت‌های آیرونیک از مهم‌ترین شگردهای داستان‌نویسی در القای پیام اخلاقی به مخاطب است. این شیوه‌ها برای درک و دریافت مخاطب احترام قائل است و با تکیه بر بیان تجربه‌های عمیق روحی و فردی و درک موقعیت، به شناخت شهودی و جزئی از احساسات، عواطف و درنهایت کنش‌های اخلاقی انسان می‌انجامد.

**واژه‌های کلیدی**: اخلاق‌گرایی، تخیل، همدلی، ادبیات داستانی.

### ۱. مقدمه و بیان مسئله

رابطهٔ میان اخلاق و ادبیات در دوران معاصر از منظری نو طرح شده است. بسیاری از فیلسوفان معاصر این رابطه را ارتباطی دوسویه میان اخلاق و ادبیات می‌دانند. از زمانی که مورالیزم[۱] هنر را در خدمت اخلاق می‌خواست و افلاطون شاعران را از آرمان‌شهر خود بیرون می‌کرد، روزگاری دراز گذشته است. همچنین تفکر اتونامیزم[۲] یا خودمختارگرایی در هنر نیز راه به جایی نبرده است. امروزه مسئلهٔ اصلی این است که هنر و اخلاق چگونه می‌توانند درعین حفظ مرزهای خود، در تعامل و پیوندی دوجانبه سبب غنای یکدیگر شوند. به‌عبارتی هنر و به‌طور خاص ادبیات چه بهره‌ای از اخلاق می‌برد و اخلاق چه چیزی به ادبیات می‌افزاید؟ آیا متون ادبی می‌توانند پاسخی برای زیستن اخلاقی و چگونه زیستن ما فراهم کنند؟ اگر پاسخ این سؤال مثبت است، این ارتباط و تعامل در دنیای مدرن که سازوکار اخلاقی آن با دنیای سنتی متفاوت است، به چه شکل باید برقرار شود؟ در چند دههٔ اخیر، اخلاق‌گرایان[۳] دربرابر دو نظریهٔ نام‌برده (مورالیزم و اتونامیزم) نظریهٔ سومی را ارائه کرده‌اند که از دیدگاه دیگری این ارتباط را تبیین کرده است. براساس این نظریه، هرگونه ابراز ارزش‌های اخلاقی در هر اثر هنری موجب ارزشمند شدن آن اثر، و القای رذایل اخلاقی موجب مخدوش شدن

آن می‌شود. به عبارت دیگر، نظریهٔ اخلاق‌گرایی بر این عقیده است که ارزیابی اخلاقی پیام‌های القاشده در اثر هنری جنبهٔ مشروع و قابل قبولی در ارزیابی زیبایی‌شناسی آن اثر است؛ چنان‌که اگر اثری پیام‌های اخلاقی نامناسب داشته باشد، آن اثر در همان حد از لحاظ زیبایی‌شناسی مخدوش است و اگر پیام اخلاقی القاشده در اثر ستودنی و نیکو باشد، آن اثر در همان حد از لحاظ زیبایی‌شناسی پذیرفتنی است.

در تبیین ویژگی‌های این نظریه و تفاوت آن با نظریات پیشین باید نکات زیر را درنظر گرفت:

۱. نظریهٔ اخلاق‌گرایی مستلزم اعتقاد به «تئوری اتفاقی» که معتقد است هنرِ با فضیلت باعث صلاح انسان‌ها می‌شود، نیست. همان‌طور که عکس این قضیه را هم دربرنمی‌گیرد که هنر بد موجب فاسد شدن انسان‌ها می‌شود. گوت، یکی از بنیان‌گذاران این نظریه، معتقد است القائات اخلاقی خوب در هنر مستلزم امتیاز زیبایی‌شناسی آن و القائات اخلاقی ناپسند موجب کاهش جنبهٔ زیبایی‌شناسی آن می‌شود.

۲. اخلاق‌گرایی نمی‌گوید که القای فضایل اخلاقی در هنر شرط الزام‌آوری است برای اینکه کار هنری از لحاظ زیبایی‌شناسی عالی باشد؛ یعنی القای فضایل اخلاقی در اثر هنری شرط کافی برای اینکه آن اثر از لحاظ زیبایی‌شناسی خوب باشد، نیست؛ زیرا ارزش‌های زیبایی‌شناسی متعدد هستند و ارزش اخلاقی فقط یکی از آن‌ها محسوب می‌شود. بنابراین برای قضاوت درمورد هر اثر باید همهٔ موارد را درنظر گرفت و سپس به خوب بودن آن حکم داد.

۳. اخلاق‌گرایی مدعی نیست که هر اثر هنری روایی دارای ویژگی‌های اخلاقی است؛ بلکه بر این باور است که باوجود ویژگی‌های اخلاقی، ارزش زیبایی‌شناسی اثر تاحدی متأثر از آن ویژگی‌ها می‌شود (ر.ک: پیک، ۱۳۸۸: ۲۰ ـ ۲۱).

طرف‌داران اخلاق‌گرایی به‌دنبال اثبات ارتباط میان قوهٔ تخیل و اخلاق هستند. هنر با نمایش دادن شخصیت‌ها در موقعیت‌هایی (معمولاً دارای تعارض و بحران) که عموماً از تجارب روزانهٔ ما پیچیدگی بیشتری دارند، این کار را انجام می‌دهد. با تأمل در روابط و تعارضات این شخصیت‌ها می‌توان نظرگاه‌های اخلاقی خود را غنی کرد، از

آن‌ها درس آموخت بدون آنکه در زندگی شخصی گرفتار همین تعارض‌ها شد و به نوعی کاتارسیس یا پالایش ـ چنان‌که ارسطو گفت ـ دست یافت. هنر تصفیه‌کنندهٔ عواطف و یکی از راه‌های تخلیهٔ هیجان و پاک‌سازی عواطف منفی است. تأثیر عمدهٔ ادبیات از حیث اخلاقی، در قدرت بی‌همتای آن در برانگیختن قوهٔ خیال نهفته است. از طریق آثار بزرگ ادبی از حدود زندگی خودمان فراتر می‌رویم و به جهانی از فکر و احساس قدم می‌گذاریم که عمیق‌تر و متنوع‌تر از فکر و احساس خود ماست و در آن جهان می‌توانیم مستقیماً با تجارب، افکار و احساسات مردمانی آشنا شویم که از حیث مکان و زمان از ما بسیار دورند. هنر با به‌کار گرفتن همدلانهٔ قوهٔ خیال، بیش از موعظه یا نصیحت‌گویی تمایل به آشکار کردن فطرت مشترک انسانی دارد که در همهٔ انسان‌ها و در پس تعالیم گوناگون آن‌ها وجود دارد؛ ازاین‌رو هنر مؤثرتر از تعالیم می‌تواند ابنای بشر را متحد کند. این نفوذ کارساز هنر است (ر.ک: بیردزلی و هاسپرس، ۱۳۷۶: ۱۳۰). در نظام اخلاقی جدید حاکم بر هنر، اخلاقیات مفهومی موسع می‌یابد و نظامی بسته و مستقیم بر آن حاکم نیست. ترسیم شرایط ویژهٔ انسانی در بزنگاه‌های اخلاقی، عاطفی و معرفتی کاری است که ادبیات داستانی امروزه انجام می‌دهد. مسئلهٔ اصلی این پژوهش، تبیین و تحلیل تفاوت رویکردهای اخلاقی حاکم بر متون ادبی در گذشته و امروز است. نظام اخلاقی حاکم بر ادبیات کهن ادبیات را جایگاهی برای بیان پیام‌های مستقیم اخلاقی می‌دانست. این نظام از یک ساختار سادهٔ تک‌جمله‌ای تا حکایتی کوتاه یا مطول در خدمت بیان پیامی اخلاقی بود. عناصر زیبایی‌شناختی در این نظام اخلاقی معمولاً چندان مورد توجه نبود. امروزه طرف‌داران اخلاق‌گرایی معتقدند برای آنکه اثری هنری تأثیرات اخلاقی داشته باشد، حتماً لازم نیست نظامی اخلاقی به ما ارائه کند یا در قالب گزاره‌های اخلاقی به ما پند و اندرز دهد؛ قوت اخلاقی اثر ادبی وقتی در بیشترین حد است که نه با نظام‌های اخلاقی، بلکه با شخصیت‌ها و موقعیت‌هایی که به‌طور متقاعدکننده ترسیم شده‌اند، پیام اخلاقی را به ما ارائه کند تا ما با استفاده از قوهٔ خیال بتوانیم آن‌ها را ببینیم و از طریق تجارب آن‌ها زندگی کنیم.

در ایران، رویکرد اتیسیزم یا اخلاق‌گرایی به‌دلایل مختلف هنوز جایگاه خود را نیافته است و بیشتر پژوهش‌های ادبی با دیدگاه مورالیزم بررسی و نقد می‌شوند. در

پژوهشی که انجام شد، از میان حدود پنجاه پایان‌نامه و شانزده مقاله در حیطهٔ نقد اخلاقی، از دههٔ شصت تا نود مشاهده شد که رابطهٔ اخلاق و ادبیات با دیدگاهی سنتی و درنظر گرفتن توصیه‌ها و پیام‌های مستقیم اخلاقی و با رویکرد مورالیستی در ادبیات بررسی شده است. در این زمینه، فقط دو پایان‌نامه مشاهده شد که با رویکردی تازه، به رابطهٔ اخلاق و ادبیات پرداخته بودند.[۴]

ادبیات داستانی معاصر قابلیت بسیاری دارد که براساس این نگاه بازخوانی و بازکاوی شود. این رویکرد اخلاق‌گرا به ادبیات مفهومی موسع از اخلاق را درنظر دارد، با حذف و سانسور میانه‌ای ندارد و سعی می‌کند با دیدگاهی تازه، خلاقیت و ارزش هنری و ادبی اثر را در کنار ارزش‌های اخلاقی حفظ کند. این مقاله می‌کوشد پس از بیان اجمالی تفاوت دیدگاه گذشتگان به ارتباط اخلاق و ادبیات با دیدگاه‌های امروزی، نمونه‌هایی از چگونگی بازنمایی اخلاقیات در ادبیات داستانی معاصر را ارائه و تحلیل کند. نمونه‌های آماری مقاله شامل سه مجموعه داستان کوتاه معاصر فارسی (حدود بیست داستان کوتاه) است. این مجموعه داستان‌ها رویکرد و درون‌مایه‌ای اخلاقی دارند، هریک در دورهٔ انتشار خود پاس داشته شده و به چاپ‌های متعدد رسیده‌اند: *استخوان خوک و دست‌های جذامی* از مصطفی مستور، *تمام زمستان مرا گرم کن* از علی خدایی و *من قاتل پسرتان هستم* از احمد دهقان. شیوهٔ بیان مضامین اخلاقی در این داستان‌ها با شیوهٔ بیان متون کلاسیک تعلیمی بسیار متفاوت است.

## ۲. مبانی نظری تفاوت رویکرد قدما و معاصران به اخلاق

می‌دانیم که تا پیش از دوران رنسانس، هنر بیش از آنکه در ارتباط با جهان پیرامون معنا یابد، در ارتباط با دین و جهان دیگر معنامند می‌شد و شعرها و سرودها در یونان باستان جزئی از آیین‌ها به‌حساب می‌آمد. دامنهٔ کاربرد واژهٔ Kalon که امروزه آن را به زیبایی ترجمه کرده‌اند، بسیار گسترده‌تر از مفهوم امروزی بوده است. بر سردر معبد دلفی نوشته شده بود: «زیباترین، درست‌ترین است» (تاتارکیویچ، ۱۳۹۲: ۶۵). این تعبیر به‌خوبی بیانگر آن است که در دورهٔ باستان، زیبایی از خیر و نیکی جدا نبوده است. نکتهٔ مهم در تعاریف گذشتگان از اخلاق، تأکید بر پیوند میان درک اخلاقی و قوهٔ

ناطقه در مکاتب اخلاقی است. مکتب اخلاق فلسفی که برگرفته از فلسفهٔ یونان بود، مکتب حاکم بر متون ادبی و فلسفی ایرانی پس از اسلام بوده است. در این دیدگاه، نفس انسان دارای سه قوهٔ «شهویه»، «غضبیه» و «ناطقه» است. انسان در برخورداری از قوهٔ شهویه و غضبیه با سایر حیوانات مشترک است؛ اما قوهٔ ناطقه که به قوهٔ ملکیه نیز موسوم است، منشأ دانایی و وسیلهٔ هدایت افراد به‌شمار می‌رود و محل تمرکزش در بدن هم «مغز» است (ابن‌مسکویه، ۱۳۸۱: مقالت اول، ۳۶ ـ ۳۷). از دیدگاه یونانیان باستان و فلاسفهٔ مسلمان، اخلاقیات و درک اخلاقی در انسان به‌واسطهٔ دراختیار داشتن همین قوهٔ ناطقه است. تمام کتب فلسفی اخلاقی عزیمتشان را در درک مفاهیم اخلاقی از این نقطه آغاز کرده‌اند. در اخلاق فلسفی، انسان به‌سبب داشتن قوهٔ ناطقه، پذیرای اخلاق و تربیت‌پذیر و متمایز با حیوانات دانسته شده است. انسان باید در هریک از قوای خود تعادل ایجاد کند و از افراط و تفریط بپرهیزد. حد وسط در قوهٔ شهویه فضیلت «عفت»، در قوهٔ غضبیه فضیلت «شجاعت» و در قوهٔ ناطقه فضیلت «حکمت» را موجب می‌شود. از هماهنگی و همکاری تام و تمام این فضایل فضیلت «عدالت» پدید می‌آید که این فضیلت سرمنشأ رفتار منصفانه با خود و دیگران می‌شود. قاعدهٔ طلایی اعتدال شاخص اصلی رویکرد ارسطویی به اخلاق است که در کتاب نیکوماخس به‌تفصیل بحث شده است. در ایران پس از اسلام، اولین بار ابوعلی مسکویه رویکرد اخلاق فلسفی را در کتاب *تهذیب‌الاخلاق* به‌کار گرفت و بعدها به‌کرات در کتب فلسفی اخلاق اسلامی، ازجمله *اخلاق ناصری* خواجه نصیر طوسی و *لوامع‌الاشراق* جلال‌الدین دوانی و حتی کتب مربوط به اخلاق تلفیقی مثل *میزان‌العمل* ابوحامد غزالی و *جامع‌السعادات* مولی مهدی نراقی مرجع و محور قرار گرفت و تکرار شد. در بحث مبانی نظری اخلاق و جایگاه ادبیات در آن، البته باید دیدگاه ارسطو را از افلاطون جدا کرد. در رویکرد ارسطویی به اخلاق، ادبیات به‌دلیل پالایش و کاتارسیس جایگاهی درخور اعتنا دارد؛ اما رویکرد افلاطونی چنین جایگاهی برای ادبیات قائل نیست. از دیدگاه افلاطون، انسان تنها به‌واسطهٔ قوای ناطقه موجودی اخلاقی است و عواطف و احساسات نه‌تنها برای اخلاقیات مضر است، بلکه باید سرکوب شود. از دیدگاه افلاطون، شاعران باید اصولی

را در داستان‌نویسی رعایت کنند که دارای مضامین اخلاقی باشد و سیاست‌مداران نباید اجازه دهند شاعر یا نویسنده‌ای از این اصول سر باز زند (افلاطون، ۱۳۸۰: ۸۸۲).

افلاطون به دو دلیل شعر را منبع تربیت اخلاقی نمی‌داند: یکی آنکه متن‌های شعری نمی‌توانند حقیقت چیزی را به کسی بیاموزند؛ چون قادر به بیان حدومرز ماهیت فضیلت‌های اخلاقی نیستند و تا این‌گونه تعریف‌های کلی وجود نداشته باشند، داستان‌های منظوم، هرقدر هم به قصد سرمشق دادن پرداخته شده باشند، برای تعلیم اخلاقی حقیقی کفایت نخواهند کرد. دوم آنکه هر شعر دراماتیک عواطف نیرومند غم، ترس، شفقت و عشق شورانگیز را در آدمی ترسیم می‌کند و آن‌ها را فربه می‌سازد؛ بنابراین از نظر عقل عملی، مایهٔ دردسر و پریشانی خاطر است. افلاطون معتقد است آموزش راستین باید به ما بیاموزد که عنصر عقلی، کامل و جداست و تاحد امکان باید بدون دخالت عواطف به‌تنهایی عمل کند و به ادراک کلیات بپردازد (نوسبام، ۱۳۷۴: ۱۰۲).

اخلاق‌گرایان معاصر این نظریه را مورد تشکیک قرار داده‌اند. برخی از ایشان استدلال خود را بر پایه و اساس دیدگاه ارسطویی سامان داده‌اند. در این دیدگاه، عاطفه به‌عنوان ابزار شناخت مطرح می‌شود. مارتا نوسبام، فیلسوف اخلاق‌گرای امریکایی، در نظریهٔ ارزشی ـ شناختی عواطف، عاطفه[۵] را از هیجانات[۶] و احساسات[۷] مشابه غیراختیاری جدا می‌کند. وی معتقد است تعریف عاطفه براساس احساس یا هیجان ریشه در نگاه رایج به عاطفه در یونان باستان دارد. افلاطون عواطف را حرکات غیرعقلانی ارگانیزم می‌داند و معتقد است اندیشندگی انسان با عواطف نسبتی ندارد. این نگاه عواطف را برآمده از حیثیت انسانی انسان یعنی ناطقیت او نمی‌داند؛ زیرا حالات عاطفی گویی برآمده از امور خارج از ذات انسان هستند و خلاف اندیشه که انسان در آن نقش فعال ایفا می‌کند، عواطف مانند امواج دریا فرد را به‌جلو می‌رانند و از کنترل ارادی انسان فراتر می‌روند. چنین نیست که انسان یک حیثیت انسانی و فعال دارد که تعقل اوست و یک حیثیت حیوانی و منفعل که از خارج از ذاتش متأثر می‌شود و همان عواطف اوست. نوسبام در نظریهٔ خود، با اثبات شناختی بودن، ارزشمدارانه، جزئی و فردی بودن و ابتنای عواطف بر باورهای شخصی، درک حاصل از تخیل را در ادبیات برمبنای درکی جزئی از شناخت روابط و پیچیدگی‌های میان شخصیت‌ها،

خصوصاً در متن‌های روایی داستانی، نوعی درک شهودی می‌داند. به‌اعتقاد او، به مدد ایجاد همذات‌پنداری میان مخاطب و شخصیت‌های داستان می‌توان دیگران را فهمید یا دربارهٔ خود به درک و دریافتی جدید رسید و این امر کنش اخلاقی ادبیات را میسر می‌کند (میرشمسی و جوادی، ۱۳۹۱: ۲۰۴ ـ ۲۱۴).

ارسطو در تعریف غایت نیکی و خیر، حصول سعادت را غایت زندگی می‌داند و پس از تقسیم‌بندی‌های مختلف سعادت، برترین نوع آن را «بصیرت و سیر روحانی یعنی چیزی که مستقیماً از نفس و وجود انسان ناشی می‌شود»، سعادت حقیقی می‌داند (ارسطو، ۱۳۹۰: ۶۲). او سعادت را «فعالیتی دانا، از جانب روح، منطبق بر فضیلت کامل» می‌داند و می‌نویسد: «وقتی ما از لیاقت و کفایت انسان سخن می‌گوییم، صحبت از کفایت جسم نیست؛ بلکه از روح است و سعادت را شکفتگی فعالیت روح می‌نامیم» (همان، ۷۰).

واژهٔ مورد نظر ارسطو در این بحث ائودایمونیا[۸] است. نوسبام می‌نویسد این واژه در آثار ارسطو معادل happiness، خوشی، خوش‌بختی و سعادت ترجمه شده است؛ اما دایرهٔ آن بسیار وسیع‌تر از خرسندی و لذت است.

> خوشی از آنجا که مرتبط با حالت روانی خرسندی یا لذت است، واژهٔ شایسته‌ای برای ترجمهٔ اصل یونانی «ائودایمونیا» نیست که ارسطو با استفاده از کلمات «نیک زیستن و نیک عمل کردن» مفهوم آن را می‌رساند. «ائودایمونیا» یکی از حالت‌های روانی نیست، قسمی زندگی انسانی است که فرد سزاوار ستایش آن را برای خویشتن برمی‌گزیند و به آن می‌رسد [...] جان کوپر این واژه را به «شکوفندگی انسانی» ترجمه کرده است (نوسبام، ۱۳۷۴: ۸۶).

در تفاوت میان آرای اخلاقی گذشتگان و دیدگاه امروزی به اخلاق، این نکته را باید درنظر گرفت که یونانیان باستان اخلاق را تاحد یک جهان‌بینی کلی در نظام عالم بسط می‌دادند و آن را حیاتی می‌دانستند که با نظام عالم همخوانی دارد. این حیات طبیعی نه‌فقط وظایف افراد را درقبال جامعه و دیگران، بلکه همهٔ تمایلات، عواطف، رفتارها و جلوه‌های حیاتی فرد را دربرمی‌گرفت. در دوران باستان، مقصود از دانا و خردمند بودن فقط استدلال کردن به‌شیوه‌ای معیّن نبوده؛ بلکه ناظر به سازمان دادن

عاقلانهٔ زندگی و متحقق ساختن کمال مطلوب خردمند بوده است. خردمند آرمانی درواقع انسان بافضیلتی است که با علم و فضیلت یگانه باشد (دروبینتسکی، ۱۳۶۸: ۲۹). یکی از مهم‌ترین نکاتی که در نقد اخلاقی متون ادبی قدیم و جدید باید بدان توجه کرد، این است که اولاً در گذشته، اخلاق باید مستقیماً از لوگوس (عقل) کلی و جهانی استنتاج شود و ثانیاً اساسی‌ترین کارکرد ادبیات از دیدگاه گذشتگان، انتقال مفاهیم اخلاقی بوده و اصولاً تا پیش از دوران مدرن، کارکرد زیبایی‌شناختی هنر از کارکرد اخلاقی آن جدا نبوده است. در دوران مدرن، کانت برای نخستین بار به «زیبایی» خارج از کارکردها و سودهایش نگریست و آن را ناشی از داوری ذوقی و حسی دانست. وی سه چیز را ازهم متمایز کرد: امر مطبوع، امر زیبا و امر خیر.

> امر مطبوع ، میل، هوس، اشتیاق و شهوت را ارضا می‌کند و میان انسان و حیوان مشترک است. امر خیر چیزی است که آن را باارزش می‌شناسند، همچون کنش اخلاقی که درنهایت دارای بهره و سود نیز هست، این امر ویژهٔ موجودات عاقل است، خواه انسان و خواه فرشتگان. اما امر زیبا هیچ ربطی به میل و خواست و شهوت ندارد؛ سرچشمهٔ آن حس است و به همین دلیل ویژهٔ موجودات زنده، خردورز و حساس یعنی خاص انسان است (احمدی، ۱۳۷۵: ۸۴).

در دوران تجدد، در تاریخ هنر میان زیبایی‌شناسی و اخلاق شکاف‌هایی ایجاد می‌شود. خاستگاه اخلاق از عقل و اندیشه به احساس و همدلی تغییر می‌یابد. در این زمان به‌دلیل شک در جایگاه اخلاق، به‌عنوان حکم عقل یا حکم وحی، برای نخستین بار به مکتب فیلسوفان اخلاق معروف به احساس‌گرایان[۹] برمی‌خوریم. این فیلسوفان عبارت بودند از: آنتونی آشلی کوپر[۱۰] (ایرل سوم شافتسبری، ۱۶۷۱ ـ ۱۷۱۳)، فرانسیس هاچسن[۱۱] (۱۶۹۴ ـ ۱۷۴۶)، دیوید هیوم[۱۲] (۱۷۱۱ ـ ۱۷۷۶) و آدام اسمیت[۱۳] (۱۷۲۳ ـ ۱۷۹۰) (میسون، ۱۳۹۲: ۵۵۷). شافتسبری برای نخستین بار تعبیر حس اخلاقی را به‌کار برد. او معتقد است حس اخلاقی همهٔ افراد را قادر می‌سازد با تأمل در احساسات یا انگیزه‌های درجهٔ یک خود و دیگران، احساس تحسین یا تقبیح را تجربه کنند. به‌باور شافتسبری، ظرفیت داوری اخلاقی در همهٔ آدمیان وجود دارد؛ اما حس اخلاقی باید پرورش یابد و شهودی نیست. این حس مثل سایر حواس، ازجمله بینایی و شنوایی،

باید تقویت شود. او معتقد است بهتر است اخلاق را با واژگان زیبایی‌شناسی درک کرد؛ اخلاق همانند تجربهٔ زیبایی و تناسب در ما عمل می‌کند و با عقل و معاشرت با مردم پرورانده می‌شود. به این تعبیر، حس اخلاقی امری آموختنی است و تنها در ارتباط با دیگران و با خودشناسی تقویت می‌شود. شافتسبری به آزاد گذاشتن فرد اعتقاد دارد؛ چون طبیعت آدمی را نهایتاً خیرخواه می‌داند و به طبیعی و آزادانه بودن آثار و نوشته‌ها تأکید می‌کند. هاچسن که کشیشی پروتستان بود، این نظریه را بسط داد و سعی کرد مفهوم نسبتاً مبهم حس اخلاقی شافتسبری را در یک نظام فلسفی منسجم و قابل دفاع ارائه دهد. از نظر هاچسن، معرفت به خیر و شر مستقل از معرفت به خداوند بود. دوم اینکه از نظر او، شادی و خوشی دیگران نکتهٔ مهمی در اخلاق است؛ یعنی بهترین خوشی و شادی آن است که بیشترین خیر را برای بیشترین افراد به‌دنبال داشته باشد. او معتقد است اگر عمل فرد باعث خشنودی کسی شود و او به این دلیل آن عمل را انجام دهد، عملی فضیلتمندانه انجام داده است (وینستین، ۱۳۹۱: ۶۰ ـ ۶۱).

حس اخلاقی نسبت به انگیزه‌های فضیلتمندانه که هاچسن آن‌ها را انواع خیرخواهی می‌نامید، احساس تحسین دارد و نسبت به انگیزه‌های رذیلانه احساس تقبیح. او عقل را خلاف احساس، یک قوهٔ نظری محض و به‌لحاظ انگیزشی بی‌تأثیر می‌دانست (میسون، ۱۳۹۲: ۵۵۶).

هیوم همدلی[۱۴] را احساسی دگرخواهانه می‌دانست که آدمی را بر انجام عملی برمی‌انگیزد. همدلی احساسی است که همهٔ آدمیان، ولو اندک، از آن برخوردارند. همدلی خود را با سهیم شدن در لذت و درد دیگران نشان می‌دهد. این امر به‌شکل طبیعی اتفاق می‌افتد و ناعقلانی است. هیوم معتقد است احکام اخلاقی و زیبایی‌شناسانه را نمی‌توان از عقل استخراج کرد؛ زیرا عقل فقط با صدق و کذب سروکار دارد. این احکام موضوعات مربوط به ذوق‌اند، نه حقیقت. او معتقد است عقل می‌تواند راهنمای اعمال باشد؛ اما فقط همدلی می‌تواند فاعلی را برانگیزد که فرامین عقل را گردن نهد و فقط همدلی می‌تواند قواعد اخلاقی را بسازد.

آدام اسمیت (۱۷۲۳ ـ ۱۷۹۰) در کتاب *نظریهٔ عواطف اخلاقی* (۱۷۵۹) براساس استعارهٔ «تئاتر» مبانی اخلاقی خود را توضیح می‌دهد. انسان‌ها دیگران را تماشا می‌کنند

و سرانجام گویی خود را از نگاه دیگران می‌نگرند. بنابراین داوری‌های اخلاقی بدین‌گونه بسط می‌یابد و فضیلت فقط از طریق این فرایند دیدن و دیده شدن بارور می‌شود. منظور از همدلی، برخلاف فهم رایج آن، ترحم نیست. همدلی نیرویی است که می‌کوشد عواطف انسانی را از شخصی به شخصی دیگر انتقال دهد. همدلی برای یک شخص ـ تماشاگر ـ این امکان را فراهم می‌کند که عواطف شخص دوم ـ فاعل ـ را درک کند. به‌علاوه همدلی با تعبیهٔ ملاک‌هایی برای عمل قابل قبول، مبنایی را برای داوری اخلاقی ایجاد می‌کند. اسمیت می‌نویسد:

> واضح است که انسان هرقدر هم خودخواه باشد، اصولی در ذاتش وجود دارند که او را به سرنوشت دیگران علاقه‌مند می‌کنند. هرچند که از این کار چیزی جز لذت تماشا عایدش نمی‌شود، از این موارد می‌توان به دلسوزی یا ترحم اشاره کرد ـ احساسی که ما از بدبختی دیگران درک می‌کنیم، چه خودمان آن را ببینیم و چه به‌شیوه‌ای بسیار زنده آن را درک کنیم [...] از آنجا که ما هیچ تجربهٔ بی‌واسطه‌ای از احساس دیگران نداریم، نمی‌توانیم هیچ تصوری از شیوه‌ای که آن‌ها از آن طریق تحت تأثیر قرار می‌گیرند، داشته باشیم و تنها می‌توانیم از طریق درک اینکه ما خود در چنان شرایطی چه احساسی باید داشته باشیم، احساس آن‌ها را در چنان شرایطی درک نماییم (وینستین، ۱۳۹۱: ۱۰۴ و ۱۱۳).

نکتهٔ مهم در فرایند همدلی این است که همدلی فقط از طریق تخیل امکان‌پذیر است. برخورداری آدمی از تخیل است که وی را قادر به همدلی می‌کند. از نظر اسمیت، داشتن معرفت بی‌واسطه یا مستقیم از عواطف شخص دیگر از لحاظ معرفت-شناختی محال است. انسان فقط از طریق درک عواطف خود و تخیل عواطف دیگران می‌تواند آن‌ها را بشناسد. بنابراین همدلی محصول تخیل است و تقویت همدلی زمانی به بهترین نحو امکان‌پذیر است که تماشاگر از موقعیت و شرایط فاعل آگاه باشد. برمبنای این دیدگاه، تخیل پلی است که باعث ایجاد جامعه می‌شود و از طریق آموزش می‌شکفد. داوری اخلاقی محصول تبادل است و به‌وسیلهٔ توانایی برای فهم احساسات دیگران شکوفا می‌شود. همدلی مستلزم شناخت و آگاهی به دیگری است. تا انسان به‌شکلی فعال و نه منفعل از دیگران آگاهی و شناخت پیدا نکند، همدلی واقعی پدید

نمی‌آید. با درنظر گرفتن همدلی و نقش تخیل در فرایند همدلی، اخلاق‌گرایان معتدل در هنر در دورهٔ مدرن به‌جای تأکید بر هدفمندی و غایتمندی هنر در ابلاغ پیام اخلاقی، ارتباط میان اخلاق و روایت را براساس «رهیافت پرورش»، تفاوت شناخت علمی (شناخت قضیه‌ای) با شناخت هنری و شناخت بخشی از طریق تخیل، لزوم شناخت جزئی و شناخت «حال‌وهوا» از طریق رمان و همذات‌پنداری تعریف می‌کنند و این نوع شناخت را مقدمهٔ تعقل اخلاقی[۱۵] می‌دانند. از آنجا که رمان‌نویسان می‌توانند به درون ذهن شخصیت‌ها بروند، انگیزه‌ها و احساسات ایشان را فاش کنند و در مقام دانای کل قرار گیرند، خواندن رمان تفوق معرفتی‌ای به ما می‌دهد که در شناخت اخلاقی ما از وضع و حال خود و اطرافیان و جامعه کارساز می‌افتد. رمان می‌تواند دیدگاه‌های اخلاقی نادرست پذیرفته‌شده را به‌چالش بکشد یا مورد تردید قرار دهد؛ مثلاً رمانی که دیدگاه‌های نژادپرستانه یا تبعیض‌های اجتماعی را برملا می‌کند یا کلیشه‌های جنسیتی را به‌چالش می‌کشد. مثال‌های تخیلی از حس و حال تحقیر شدن، ازخودبیگانگی، ستم دیدن، فقر و تشریح اوضاع و احوال آدمی در چنین وضعیت‌هایی در دگردیسی اجتماعی ارزش‌های اخلاقی نقش مهمی خواهد داشت. خواندن داستان انسان را درگیر عواطف و قضاوت‌هایی می‌کند که همهٔ آن‌ها پهنه و صحنهٔ فهم اخلاقی است. خواننده عملاً درگیر فرایند مستمری از داوری و ارزیابی می‌شود که هرچند در زندگی روزمره هم به‌تناوب پیش می‌آید، در داستان‌ها عموماً فراگیر است و در فرایند خوانش داستان، با تشریح و توصیف اوضاع و احوال شخصیت‌ها، فرد علاوه‌بر آنکه گرفتار عواطفی مثل خشم و شفقت می‌شود، در درک برخی وضعیت‌های عاطفی قابلیت و توانایی بیشتری می‌یابد و با کمک قوهٔ تخیل، عواطفی را درک می‌کند که ممکن است پیش از آن از آن‌ها غافل بوده باشد. افزایش مهارت‌ها و قوای مربوط به اخلاقی زیستن (مانند استعداد تمایزگذاری دقیق‌تر ادراکی، تخیل، عواطف و توانایی کلی تأمل اخلاقی) و همچنین به‌کار انداختن فهم اخلاقی و پالودن آن (یعنی بهتر و گاه بیشتر کردن فهم اخلاقی ما از احکام و مفاهیم اخلاقی‌ای که قبلاً کسب کرده‌ایم) از کارکردهای داستان‌های روایی است که ادراک اخلاقی ما را شکل می‌دهد. هم‌زمان با خواندن داستان، یک فرایند تأمل اخلاقی را نیز از سر می‌گذرانیم که با فرایندی منطبق

است که مؤلف واقعی یا ضمنی و یا یک شخصیت آن را پیش می‌برد. در بهترین حالت، این فرایند به ما می‌آموزد که چگونه به جزئیات توجه کنیم و آن‌ها را مورد بررسی دقیق قرار دهیم و نیز شبکهٔ فکری‌مان را به‌نحوی مناسب گسترش دهیم. این تمرین توانایی‌های ما را برای تأمل در وضع و حال‌های اخلاقی‌ای که چه بسا در آینده با آن‌ها مواجه شویم، شدت و قوت می‌بخشد (کرول، ۱۳۹۲: ۱۰۱ ـ ۱۰۴).

نکتهٔ دیگری که در فلسفهٔ اخلاق معاصر به آن توجه شده، توجه به جایگاه و ارزش «دیگری» است. امانوئل لویناس[۱۶] که به فیلسوف دیگری معروف است، به فلسفهٔ غرب با دیدگاهی انتقادی می‌نگرد. به‌باور وی، فلسفه به‌دنبال تبیین چیستی اخلاق است و بنابه تعریف او، اخلاق توجه به حق حیات دیگری است. وقتی «من» هستیم، در تنهایی خود محدود می‌شویم؛ اما همین که نگران «دیگری» شدیم و به دیگری عشق ورزیدیم، نامتناهی و بی‌کران می‌شویم و تا وقتی که برای دیگری احترام قائلیم و در قبال او مسئولیت داریم، اخلاق در ما زنده خواهد بود. مهم‌ترین دغدغهٔ هستی‌شناسی او، درک اهمیت و جایگاه دیگری است. به‌گفتهٔ لویناس، «دیگری مانع زندانی شدن سوژهٔ درون ذهنیت خویش می‌شود» (جهانبگلو، ۱۳۷۳: ۲). در اندیشهٔ وی، زبان محل دیدار من و دیگری و سخن گفتن به‌معنای نزدیک شدن به دیگری است. وی معتقد است امکان گفت‌وشنود میان «من» و «تو» بدین سبب است که «تو» مطلقاً با «من» متفاوت است. «من» در گفت‌وشنود با دیگری باید از حاکمیت ذهنی خود بکاهد و به دیگری پاسخ دهد. لویناس به نقش و اهمیت ادبیات در شکل‌گیری تفکر اخلاقی اشاره می‌کند:

> ممکن است به‌نظر شما عجیب برسد؛ اما فلسفی فکر کردن را از نویسندگان روسی همچون داستایوفسکی، تولستوی و تورگینف یاد گرفتم. رمان روسی پر از پرسش‌های فلسفی دربارهٔ معنای زندگی و تشویش متافیزیکی است [...] همان طور که داستایوفسکی در برادران کارامازوف می‌گوید: ما همگی دربرابر همه‌چیز و همه‌کس مسئول هستیم و من بیشتر از دیگران (جهانبگلو، ۱۳۷۳: ۴ ـ ۷).

ارتباطی که لویناس میان ادبیات و فلسفه برقرار می‌کند، نشان می‌دهد وی در درک فلسفی خود، فقط از ابزارهای عقلانی استفاده نمی‌کند؛ بلکه برداشت‌های تخیلی و مبتنی بر همدلی که در ادبیات وجود دارد نیز، دستمایهٔ افکار فلسفی وی قرار

می‌گیرد. درواقع آنچه در رمان تصویر می‌شود، نمونه‌ای عملی برای اثبات افکار انتزاعی فلسفی اوست. جالب اینجاست که وی با تردید در حاکمیت فعل عقلی، برآن است که واقعیت «من» اخلاقی، منفعل بودن اوست. اوصافی که لویناس برای «من» بودن اخلاقی برمی‌شمارد، حساسیت و انفعال را مورد تأکید قرار می‌دهد. وی عواطف را در وجود «من» فعال می‌داند. امر فعال در ساختار ذاتی سوژه، حساسیت اوست که از تأثرات مادی احساس و عاطفه می‌سازد. او برای نشان دادن پیوند میان عاطفه و مسئولیت‌پذیری درقبال دیگران، مسئولیت را در استعاره‌ای، «تجسم مادری»[۱۷] می‌داند. «مادری حامل بودن تمام‌عیار است، حامل بودن مسئولیت، حساسیت و رنج» (صیاد منصور و طالب‌زاده، ۱۳۹۳: ۱۶۷).

لویناس، خلاف هایدگر که از هستومندها می‌گذرد و به هستی توجه می‌کند، به هستی انسان به‌شکل ملموس و در قالب نیازهای عاطفی و مادی وی در زندگی روزمرهٔ انسانی توجه می‌کند. لویناس ضمن استفاده از تعریف هایدگر که استعلا را قدم گذاشتن بیرون از چیزی، بیرون رفتن، فرارفتن و بر چیزی وارد شدن می‌داند، مدعی می‌شود که وجود هایدگری را باید در چارچوب هستی و حضور، نه حضور صرف و نه حضور محض، بلکه در پرتو احساسات، عواطف، تجارب، تلخ‌کامی‌ها، شادکامی‌ها و مجموعهٔ تجربیات بشر تحلیل کرد. او در سال ۱۹۳۵ صریحاً اعلام می‌کند که حالات درونی احساسات به ما چنین امکانی می‌دهد که از خویشتن خودمان بگریزیم؛ نام کتابش را هم *درباب گریز* می‌گذارد و در این گریز از خویش، جای دیگری وجود ندارد به‌غیر از دیگری و پیوند با او. «علامت مشخصهٔ وجود ما نیاز است و نیاز نشان می‌دهد که ما نمی‌توانیم با وجود یا هستی خنثی ارتباط برقرار کنیم؛ بلکه باید از نیازهای خودمان به سمت‌وسوی نیاز دیگری رهنمون شویم» (ضیمران، ۱۳۸۷: ۶۵).

### ۳. شیوه‌های بیان اخلاقی در ادبیات تعلیمی گذشته

در ایران پیش از اسلام، متنی که مبتنی بر تشریح نظام اخلاقی یا اخلاق نظری باشد، به دست ما نرسیده است و ایرانیان در حیطهٔ اخلاق نظری، متن مدونی نداشته‌اند. اما تقریباً در تمام اندرزنامه‌های فارسی برگرفته از متون کهن دورهٔ پهلوی، تأکید بر

ضرورت عقل و خرد و نقش آن در زندگی آدمی وجود دارد (رستم‌وندی، ۱۳۹۲: ۱۲۷). اندرزنامه‌های نخستین ساختار ساده‌ای دارند و هستهٔ اصلی اندیشهٔ اخلاقی هستند که در قرون بعدی محتوای آن‌ها بازتولید می‌شود. اغلب این اندرزها از زبان حکما و خردمندان بیان شده و شکل غالب آن‌ها نصایح وزیری دانشمند به پادشاه بوده است. یکی از قدیم‌ترین این نمونه‌ها *جاویدان خرد* است که گزیده‌ای از اندرزهای کهن بوده، با اندرزهای هوشنگ آغاز می‌شود و با مجموعه‌ای از اندرزهای ایرانیان، هندیان، عرب‌ها و یونانیان ادامه می‌یابد. این کتاب برگردان *الحکمةالخالده* عربی است که مسکویه ظاهراً در سال‌های ۳۷۶ و ۳۸۲ق به‌اتمام رسانده است. صور بیان احکام اخلاقی از این اندرزنامه تا متون حکمی ادبیات فارسی غالباً از الگوی مشترکی پیروی می‌کنند که ویژگی‌های تکرارشونده‌ای دارند؛ به‌گونه‌ای که می‌توان گفت این اندرزها با ویژگی‌های سنتی استوار خود، نسل‌به‌نسل با حفظ هستهٔ اولیهٔ محتوایی ولی در قالب‌های صوری متفاوت (به‌شکل داستان و حکایت و در قالب نظم و نثر) در طول تاریخ ادبیات امتداد می‌یابند. از خلال این تداوم، مهم‌ترین اشتراکات ساختاری اندرزنامه‌ها در بیان مطالب اخلاقی بدین شرح است:

### ۳-۱. جست‌وجوی یک منبع حکمت‌آمیز

سفری است برای به‌دست آوردن معرفت که به‌عنوان کهن‌الگوی تکرارشونده در حکایت‌های مختلف تکرار می‌شود؛ مانند داستان کشف مقبرهٔ انوشیروان به دست مأمون در *قابوسنامه* و کشف انگشتری با مضمون اخلاقی که در *نصیحةالملوک* غزالی و *راحةالصدور* راوندی تکرار شده است. در اینجا ما با حکایتی از نوع «جست‌وجوی معرفت» سروکار داریم؛ یعنی حکایتی درمورد دانایی که هستهٔ مرکزی آن جست‌وجوی یک معنای خاص است. این معنا ممکن است جست‌وجوی کتابی خاص باشد، مثل آنچه در *کلیله و دمنه* و *جاودان خرد* اتفاق می‌افتد یا خارج از ادبیات فارسی آنچه در یافتن لوح زرین (متن مربوط به هرمس)، جام مقدس مسیح یا سنگ زمرد که ابداع آن بهانهٔ اسکندر در جست‌وجوی مقبرهٔ کیخسرو بوده است (فوشه کور، ۱۳۷۷: ۵۷ ـ ۵۸).

### ۳-۲. وجود دو جفت هماهنگ و خردورز

در غالب حکایات تعلیمی، خصوصاً حکایات مربوط به اخلاق سیاسی و نصیحةالملوک‌ها، شاهد حضور دو جفت هماهنگ خردورز هستیم که غالباً یکی مشاور خردمند پادشاه است؛ مانند شاه و وزیر حکیم، رای و برهمن، انوشیروان و بزرگمهر، اسکندر و سقراط. شخصیت‌هایی که نامشان تکیه‌گاه اندرزنامه‌های کهن است، عبارت‌اند از: انوشیروان، بزرگمهر، اسکندر، ارسطو، اردشیر، شاپور، بقراط، هوشنگ، افلاطون، سقراط، هرمس، ماتریدی و لقمان. هر شاه به مشاوری دانا نیاز دارد. فوشه کور (همان، ۱۸ ـ ۲۲) می‌نویسد این سنت از جفت اسکندر و ارسطو و از سنت یونانی به اندرزنامه‌های فارسی راه یافته و سرچشمهٔ اخلاق سیاسی رایج در محیط یونانی و ایرانی و عربی بوده است.

### ۳- ۳. تقابل‌های دوگانه

اساس متون اخلاقی بر تقابل شکل گرفته است. این تقابل که بر اصل تقابل نیکی و بدی قرار دارد، فهرستی از خوب‌ها و بدها را در کنار هم می‌گذارد. برخی از این تقابل‌ها عبارت‌اند از: علم و جهل، عقل و بی‌خردی، دوستی و دشمنی، عفت و ناپرهیزکاری، حرص و قناعت، دروغ و راستی، شجاعت و جبن و... . این تقابل‌ها ساختار اصلی متون اخلاقی را تشکیل می‌دهند. یکی از شیوه‌های بیان مطالب اخلاقی، بسط کلام از طریق تقابل و مقابله است. در این تقابل‌ها، اعداد نیز به‌کار می‌آیند. احصا و شمارش جزئی از سنت فیثاغورثی است و برطبق آن، عدد ذات اشیاست. ظاهراً گذشتگان این تقسیم‌بندی را دارای دقت بیشتر در کلام و سبب ایجاد قرینه‌سازی و سجع می‌دانسته‌اند (ابن‌مسکویه، ۱۳۵۵: مقدمهٔ ارکون، شانزده).

### ۳- ۴. گزاره‌های خبری

بسیاری از احکام اخلاقی در اندرزنامه‌ها در قالب گزاره‌های خبری بیان می‌شوند. این نحوهٔ تعبیر به الزام حکم به‌شکلی جهان‌شمول در همهٔ زمان‌ها و مکان‌ها اشاره دارد؛ مثل «آن که انس با تنهایی دارد، حق مونس اوست» و «تنهایی سر عبادت است». در

این شیوهٔ بیان، احکام علی‌الاطلاق صادر می‌شوند و نسبت ذاتی و بی‌چون‌وچرا میان دو مفهوم برقرار می‌شود و الفاظ و کلمات به‌گونه‌ای در سلک عبارت می‌نشینند که هیچ‌یک معنای متعارف و قراردادی ندارند و فحوای دینی و اخلاقی پیدا می‌کنند. رشتهٔ استنتاج‌های منطقی و تتابع مفاهیم حاصل بینشی است که جامع میان حکمت و سلسله‌مراتب موجودات در قوس صعود و نزول است (همان، نوزده). این گفت‌وگوهای توصیفی قدمت بسیار دارند و از متون پهلوی گرفته شده‌اند.

**۳- ۵. بیان از طریق پرسش و استدلال**

نوعی از پرسش‌های توصیفی در اندرزنامه‌ها وجود دارد که در آن‌ها به حالات مختلف اخلاقی، رفتارهای انسانی و باید و نبایدهای اخلاقی پرداخته می‌شود. سؤال یا دربارهٔ مضامین وصفی است: بهترین و بدترین ... چیست؟ چه کسی بیشتر ... است؟ چه کسی کمتر ... است؟ چه کسی بیشتر یا کمتر ... دارد؟ یا دربارهٔ مضامین اسمی: خدا و اهریمن، انسان نیک، گفتار نیک یا بد، دروغ‌ها، سرنوشت، کوشش و... (فوشه کور، ۱۳۷۷: ۷۵). تسلسل پرسش‌ها معمولاً این‌گونه است که واژه‌ای در یک پاسخ، انگیزهٔ پرسش بعدی می‌شود. گاه این پرسش‌ها در برخی متون مثل *کلیله و دمنه* بسط می‌یابد و در قالب حکایت بیان می‌شود. بی‌تردید استفاده از شیوهٔ گفت‌وگومحور در متون اخلاقی، یکی از روش‌های جلب و ایجاد انگیزه برای مخاطب در خواندن متن بوده است.

**۳- ۶. استفاده از جملات قصار**

یکی از سنت‌های قدیمی اندرزنامه‌نویسی توجه به جملات قصار است. جملات قصار عبارات موجزی هستند که چکیدهٔ یک تجربه را در خود اندوخته‌اند. این جملات قصار به‌همراه بیان مثل، به‌گفتهٔ رشیدالدین وطواط و رادویانی، سنت عرب‌ها در بیان اندرز بوده است. وسعت و شمول این وصایا بیش از حِکَم است و شامل بیان کلمات حکمت‌آمیز و صورت احکامی است که ناظر به خیر و صلاح است. رادویانی، دانشمند مشهور ایرانی در علم بیان، استفاده از «افسانه» را در تزیین ادبی جایز شمرده و از ادبا دعوت کرده همراه آن آیه‌ای از قرآن را بیان کنند که با آن مطابقت داشته باشد.

رشیدالدین وطواط هم از علم امثال و اقوال که علمی عربی است، در تدوین مجموعهٔ کوچکی از جملات قصار با نام *لطائف‌الامثال و طرائف‌الاقوال* استفاده کرده است (همان، ۱۸۴؛ ابن‌مسکویه، ۱۳۵۵: مقدمهٔ ارکون، نوزده).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، الگو و ساختار اندرزنامه‌ها در گذشته متناسب با جامعه و ساختار سیاسی ـ اجتماعی قدرت در گذشته، الگویی دستوری، نقلی، مستقیم و مبتنی بر جهان‌بینی طبقاتی است. در این جهان‌بینی طبقاتی، همهٔ روابط اجتماعی به‌شکل عمودی یا هرمی تصور می‌شده و هر طبقه‌ای خویشکاری مشخصی داشته که عدول از آن پذیرفته نبوده است (رستموندی، ۱۳۹۲: ۵۳). این وفاداری به ساخت نظام سلسله‌مراتبی که بیش از همه در اندرزنامه‌ها خود را نشان می‌دهد، برساختی از نظام اجتماعی را ترسیم می‌کند که غالباً همگان تسلیم آن‌اند و از آنجا که شکل دیگری برای برقراری رابطه و رفتار نمی‌شناسند، در نظم پذیرفتهٔ خویش به آن تأسی جسته، در متون مختلف آن را بازتولید می‌کنند (مختاری، ۱۳۷۲: ۹۲).[۱۸] همچنین پیکار میان نیک و بد و مرزبندی‌های دقیق خیر و شر که از اساسی‌ترین مفاهیم هستی‌شناختی بشر بوده، مضمون اصلی متونی است که پیام‌های اخلاقی را چه به‌شکل صریح و چه در قالب حکایات بیان می‌کنند.

### ۴. شیوه‌های بیان اخلاقی در ادبیات داستانی معاصر

در دنیای مدرن، با ساخت‌های پیچیدهٔ اجتماعی و ساحت‌های خاص فردی در زمینهٔ اخلاقیات و تجلی آن در ادبیات، دیگر نمی‌توان ساختارهای ازپیش تعیین‌شده و صلب پیشین را بازتولید کرد. با توجه به مبانی نظری اخلاق‌گرایان در نقد اخلاقی روایت‌ها و داستان‌ها که در مقدمات بحث ذکر شد، با بررسی و تحلیل مجموعه داستان‌های منتخب در این پژوهش که همهٔ آن‌ها دغدغهٔ بیان مسائل اخلاقی را دارند، مشاهده می‌شود که شیوه‌های بیان مضامین اخلاقی غیرمستقیم است و این مضامین با استفاده از فنون مختلف ادبی روایت می‌شود. برخی از مهم‌ترین شیوه‌های بیان اخلاقی در این داستان‌ها به شرح زیر است:

**۴- ۱. توجه به اشکال مختلف تقابل‌های اخلاقی**

تفکر مطلق‌گرای بشر در دوران گذشته تقابل‌های قاطع میان خیر و شر را ترسیم می‌کرد که دو قطب کاملاً مخالف را رقم می‌زد؛ اما امروزه تقابل‌های اخلاقی به خط‌کشی‌های مسلّم میان خیر و شر محدود نمی‌شود. رویکرد نویسندگان زبردست نشان دادن دوگانگی‌ها یا چندگانگی‌های زندگی است. برای همهٔ افراد موقعیت‌های پیچیده‌ای در زندگی به‌وجود می‌آید که در آن‌ها ناگزیر از تصمیم‌گیری هستند و در این موقعیت‌ها لزوماً نمی‌توان به‌شکلی قاطع میان خیر و شر مرزکشی کرد. داستان‌ها با برجسته‌سازی این موقعیت‌ها و نشان دادن تقابل‌های پیشِ‌روی افراد، علاوه‌بر تأکید و توجه به درونیات فردی و حالات روحی، به بررسی موقعیت یا تقابل موجود می‌پردازند و هم‌زمان با درگیر کردن شخصیت اصلی، خواننده را نیز درگیر موقعیت می‌کنند. این تقابل‌ها زمینه‌های متفاوتی دارند؛ یک سوی آن‌ها مسائل اخلاقی و سویهٔ دیگر مربوط به مفاهیم مختلف است.

گاهی تقابل در بستری عاطفی شکل می‌گیرد و فرد در رابطه‌ای عاطفی گرفتار این تقابل می‌شود؛ مثلاً در مجموعهٔ *استخوان خوک و دست‌های جذامی* ارتباط سوسن و کیانوش، در تقابل میان مفهوم دوست داشتن و میل جنسی شکل می‌گیرد (مستور، ۱۳۸۳: ۲۹، ۶۸ و ۷۳). ارتباط حامد با نگار و مهناز نیز در این داستان تقابل عاطفی دیگری است که شخصیت اصلی داستان می‌کوشد بر آن پیروز شود (همان، ۶۵). در مجموعه داستان *من قاتل پسرتان هستم*، داستان «تمبر» تقابل عاطفی دردناکی است میان عشق کودکی و وظیفه و سیاست (دهقان، ۱۳۹۲: ۳۳ ـ ۳۵).

گاهی تقابل از نوع فلسفی و از جنس مسائل وجودی است. مباحثی دربارهٔ زندگی و مرگ، درست و نادرست، خیانت و صداقت و مسائل کلان هستی مطرح می‌شود و شخصیت به‌لحاظ دغدغه‌های وجودی و اندیشگی دچار تقابل می‌شود؛ مانند تقابل‌هایی که دانیال، یکی از شخصیت‌های اصلی داستان *استخوان خوک و دست‌های جذامی* دارد. دانیال که با مسائل وجودی گلاویز است و به‌نوعی از شخصیت تیپیک «عقلای مجانین» بهره برده، برای مورچه‌ها، پرندگان و اشیا صحبت می‌کند و در بسیاری موارد مسائل وجودی‌ای را طرح می‌کند که پاسخی برای آن‌ها نمی‌یابد:

دانیال توی آپارتمان می‌چرخد و زیر لب آهسته با خودش حرف می‌زد: «فرض اول، مرگی در کار نیست. اگه مرگ نباشه، آدم‌ها از بزرگ‌ترین خطر و بزرگ‌ترین تهدیدِ هستی نجات پیدا می‌کنند. آدم‌ها برای چی از مریضی می‌ترسند؟ برای اینکه بیماری همسایهٔ دیواربه‌دیوار مرگه. برای چی از تصادف با ماشین می‌ترسند؟ برای اینکه در تصادف احتمالِ مرگ زیاده. برای چی از قبرستون و مرده می‌ترسند؟ برای اینکه قبرستون یعنی خونهٔ مرگ». صداش گرفته بود و با لرزش خفیفی همراه بود. دست‌هاش را زیر میز مثل آونگی تکان داد.

«می‌گه وجودِ جهانی که آدم‌های حقیقتاً آزادش همیشه بر طریق صواب باشند، منطقاً امکان‌پذیره و خداوند اگر...»

دست‌هاش را از حرکت ایستاند. «و خداوند اگر واقعاً قادر مطلق بود، می‌تونست هر وضعیتِ امورِ منطقاً ممکنی رو محقق کنه.»

دانیال دست راستش را بالا آورد و گذاشت روی میز. انگشت اشاره‌اش را گذاشت جلو مورچه و با تلنگری مورچه را انداخت جلو چشم‌هاش. مورچه باز دور شد. با صدایی که از او انتظار نمی‌رفت، فریاد کشید: «پس چرا این کار رو نکرد؟ چرا این وضعیت مطلوبِ منطقاً ممکن رو محقق نکرد؟»

دانیال صداش را پایین آورد. آن‌قدر پایین که خودش هم به‌زحمت صدای خودش را می‌شنید. «توی او وضعیتِ مطلوبِ منطقاً ممکن، گیس‌های تو هیچ‌وقت سفید نمی‌شد. آبجی طوبا هیچ‌وقت بچه‌ش رو سقط نمی‌کرد. هیچ‌وقت بابا نمی‌مرد. کلهٔ من هیچ‌وقت این‌جوری کج‌وکوله نمی‌شد (مستور، ۱۳۸۳: ۵۶).

گاه تقابل در مسائل انسانی و ارتباطی ایجاد می‌شود. تقابل‌های مربوط به دوستی یا دشمنی، ارتباط میان والدین و فرزندان، و ارتباط میان‌فردی و درون‌گروهی و چالش‌های مربوط به آن در حیطهٔ این تقابل‌هاست. این تقابل‌ها در داستان پررنگ‌تر است. ارتباطات انسانی درون‌مایهٔ بیشتر تقابل‌های اخلاقی در داستان است. بارزترین این تقابل‌ها در داستان *من قاتل پسرتان هستم* اتفاق می‌افتد. این داستان که در جبههٔ جنگ و شرایط بحرانی اتفاق رخ می‌دهد، انتخابی را پیش روی شخصیت اصلی قرار می‌دهد که در شرایط عادی قتل محسوب می‌شود، ولی در چنان موقعیتی تنها راه چاره است. دو دوست غواص عملیات خط‌شکنی را در رود اروند آغاز می‌کنند، به گلوی

یکی از آن‌ها گلوله‌ای اصابت می‌کند و دوستش او را با خود حمل می‌کند، اما وقتی به ساحل دشمن می‌رسند، از محل برخورد تیر در گلو خرخری تولید می‌شود که توجه سربازان دشمن را جلب می‌کند. فرمانده از دوستش می‌خواهد که صدای او را ببرد و سرش را زیر آب کند وگرنه همه لو می‌روند؛ و این‌گونه است که محسن به دست دوستش به شهادت می‌رسد. داستان در قالب نامه‌ای روایت می‌شود که شخصیت اصلی به خانوادهٔ مرحوم می‌نویسد و ضمن شرح ماوقع، تقاضای مجازات دارد (دهقان، ۱۳۹۲: ۶۸ ـ ۷۵).

**۴- ۲. شناخت‌بخشی از طریق بیان و توصیف**

بصیرتی که داستان ها در فهم موقعیت چالش‌برانگیز شخصیت اصلی ایجاد می‌کنند، به نوعی رهیافت آشنایی[۱۹] از طریق هنر می‌انجامد. این رهیافت، آشنایی و شناخت از طریق هنر است که درمقابل شناخت قضیه‌ای طرح می‌شود و طرف‌داران شناخت اخلاقی از طریق هنر معتقدند ادبیات روایی با بیان جزئیات، حال‌وهوا و تشریح موبه‌موی یک تجربهٔ انسانی، ما را در معرض گونه‌ای شناخت جزئی و حسی قرار می‌دهد که با شناخت قضیه‌ای که در علوم تجربی، فلسفه و تاریخ اتفاق می‌افتد، متفاوت است. این شناخت با رهیافت پرورش تلفیق می‌شود و به تعقل اخلاقی از طریق تخیل می‌انجامد. یکی از مهم‌ترین کارکردهای اخلاقی ادبیات، همین شناخت‌بخشی نسبت به حال‌وهوای موضوعی است که داستان‌نویس با مهارتِ ورود به کنه شخصیت و بیان درونیات او، این شناخت را از زوایای گوناگون و با عمق بیشتر می‌تواند هدایت کند. هنر نویسنده آن است که با پرداختن به جزئیات عاطفی و توصیف شرایط و موقعیت، مخاطب را در موقعیتی قرار می‌دهد که درک او مبتنی بر فهم ریزه‌کاری‌ها و حال‌وهوای شرایط باشد. در داستان «تمبر»، راوی با خواهر و برادری به‌نام‌های ادریس و رؤیا از کودکی دوست است. خواهر به گروه‌های محارب نظام می‌پیوندد. در جنگ ایران و عراق که ادریس و راوی در آن حضور دارند، جنازهٔ خواهر را در گودالی پیدا می‌کنند. ادریس پس از کندن قبری برای خواهرش و بازگشت به خانه دیوانه می‌شود. راوی در حین سوزاندن تمبرهای دوران کودکی، دورهٔ

بی‌خبری، عشق معصوم و کودکانه و جنگ مخوف را بازسازی می‌کند. شیوهٔ بیان و توصیف موقعیت سوزاندن تمبرها صحنهٔ هنرمندانه و اثرگذاری را خلق کرده است. قرار گرفتن راوی در موقعیت دردناکی که می‌خواهد عشق دوران کودکی‌اش را در چنین شرایطی ببیند، با تصویرهایی از گذشته و لطافت عشق و کودکی دربرابر خشونت جنگ، تأثیر موقعیت اخلاقی را ارتقا بخشیده است:

نمی‌دانم چرا سردم است و دلم می‌خواهد همهٔ تمبرها را یک‌باره در آتش بریزم تا گرم شوم. نمی‌ریزم. این درد و این زجر بی‌امان باید ذره‌ذره از وجودم خارج شود و من شکسته‌تر و درمانده‌تر از این هستم که همهٔ این یاد را یک‌باره به ذهن آورم و از آن خلاص شوم. من نمی‌توانم، ناتوانم، درمانده‌ام و موجودی تنها هستم؛ تنهای تنها با یک دنیا خاطره که از آن‌ها گریزانم.

کنار ما و پای تابلو جنازهٔ زنی درازبه‌دراز افتاده بود: دستانش را باز کرده بود، پیراهن بر تن نداشت و موهای پریشان ریخته بود رو صورتش. رنگ بدنش سرخ و کبود بود و گردنش کبود بود. تیراندازی شدت گرفت و همه روی زمین خزیدیم و من پشت جنازهٔ زن پناه گرفتم و صدای شلیک گلوله‌ها بیشتر شد و جنگجویانی که کنار جاده بودند، حمله کردند و فریاد و تیراندازی و نبرد تن‌به‌تن و آه و ناله همه‌جا پر شد و من سر بالا نیاوردم تا ببینم چه خبر شده و آن‌قدر ماندم تا تیراندازی کمتر شد و میدان جنگ کشیده شد به آن سوی تپه. جرئت کردم سر بالا آوردم و در نگاه اول ادریس را دیدم که رنگ به رو ندارد و عینهو بید می‌لرزد و لبانش می‌لرزد و گفتم الآن است که سکته کند و نمی‌دانستم چرا. نگاهش به جنازه‌ای بود که من در پشتش پناه گرفته بودم. گفتم حرکت کنیم و ادریس جوابم را نداد و بار دوم گفتم برویم و دستش را گرفتم بلندش کنم که دیدم مثل سنگ شده است و مچ دستم را گرفت و فقط یک کلمه گفت: «رؤیا!»

ماندم از این حرفش و من هم لرزیدم وقتی نام او را شنیدم، آن‌هم در میدان جنگ و در وسط آن معرکه. نفهمیدم چه می‌گوید و نفهمیدم جنازه را می‌گوید و گفتم: «رؤیا چی؟» که هیچ نگفت و فقط به جنازه نگاه کرد و من برگشتم طرف جنازه که ادریس با هر دو دست دو ور صورتم را گرفت و چنان زار و چنان ملتمسانه گفت نگاه نکن که خشکم زد و جان از دست و پایم دررفت. وقتی باز

به حرف و حرکات ادریس فکر کردم و فهمیدم کسی که لحظه‌ای کنار من بود و من در کنار او بودم و در پشت او پناه گرفتم تا تیری از غیب مرا از پا درنیاورد رؤیا بوده، حال ادریس را پیدا کردم. من هم او شدم من در کنار دخترکی بودم که در کودکی از پنجرهٔ طبقهٔ دوم آویزان می‌شد تا میوهٔ خرمالو بچیند و می‌خندید و من کمکش می‌کردم و بالای درخت می‌رفتم و شاخه‌ها را کج می‌کردم طرفش تا دستش به میوه‌ها برسد و بچیند. همین میوه‌هایی که بعد از برگشتم هیچ‌کس حق ندارد آن‌ها را بچیند و فقط گنجشک‌ها حق خوردن دارند و آن‌قدر می‌ماند تا سرما و برف و بوران از راه برسد و یخ بزند.

دوباره خواستم برگردم اما ادریس گفت این خواهرم است و مگر می‌توانستم برنگردم و رؤیا را نبینم. گفتم ادریس به من رحم کن و چنان حالتی داشتم که دلش به حالم سوخت و پروا کرد و دست از دو ور صورتم برداشت و من آرام‌آرام سر برگردانم و انگار که بخواهم به لطیف‌ترین موجود هستی نگاه کنم و حتی پلک زدنم آن را بشکند، برگشتم و او را دیدم. آری، رؤیا بود. دستان لرزانم را پیش بردم و موهای پریشان تو صورتش را کنار زدم و ابروی شکستهٔ چپش را دیدم و خودم را دیدم و او را دیدم و سنگی را که از تو حیاط پرت شد و رؤیا را که جان در بدن نداشت. من در آن لحظات همه‌چیز را دیدم و کمرم شکست و خودم شکستم و مردم. رؤیا پیر شده بود، درست مثل من. انگار که از من خجالت بکشد، جای دیگری را نگاه می‌کرد؛ نوک تپه را و درختان کج و معوج بلوط را (دهقان، ۱۳۹۲: ۴۱ ـ ۴۳).

**۳- ۳. استفاده از زاویهٔ دید عینی یا دوربین**

از شگردهای نویسندگان برای القای مطالب اخلاقی، روایتگری حادثه با تأکید بر عناصر بیرونی است. در این شیوه، نویسنده از زاویهٔ دید عینی یا دوربین استفاده می‌کند و بدون تأکید یا اشاره به درونیات شخصیت‌ها، خواننده را آزاد می‌گذارد تا از آنچه اتفاق افتاده به نتیجه رسد و با در کنار هم گذاشتن همهٔ جوانب، قضاوت نهایی را برعهده گیرد. در این شیوه، نویسنده گرچه بی‌طرفی خود را حفظ می‌کند، عناصری را در داستان هنرمندانه در کنار هم قرار می‌دهد که خواننده به نتیجهٔ مطلوب دست یابد.

در داستان *من قاتل پسرتان هستم*، چگونگی قتل محسن تصویر می‌شود. لحظهٔ قتل با جزئیات توصیف می‌شود و جز یک جمله که مربوط به فکر راوی در لحظه است، همه‌چیز از زاویهٔ بیرونی روایت می‌شود:

فرمانده‌مان رفته بود جلوتر. تا صدای خرخر گلوی محسن را شنید، تند آمد. بیرون آب در سکوت محض فرورفته بود، درحالی که زیر آب فکر می‌کردم در میان توفانی سهمگین گرفتار شده‌ام و صداهای گوناگون می‌خواهد پردهٔ گوشم را پاره کند. فرمانده‌مان سرش را آورد نزدیک گوشم و با صدایی که درنهایت آهستگی شدت یک فریاد را داشت گفت مگر نمی‌بینی کجا هستیم؟ اگر لو برویم همه‌مان را قتل عام می‌کنند؛ نه‌تنها ما را، غواصان لشکرهای دیگر را هم.

صدای گلوی محسن هر لحظه بیشتر می‌شد. آرام گفتم نمی‌توانم. فرمانده‌مان در میان تاریکی نگاهم کرد و فکر کرد که گفته‌ام از لحاظ جسمی نمی‌توانم. گفت کمکت می‌کنم. تسلیم شدم. سعی کردم به چیزی فکر نکنم؛ نه به گذشته‌مان، زندگی بازیافته‌ام، دوستی و رفاقتمان و نه حتی به شما که پدرش هستید و باید در آینده جوابگو باشم.

فرمانده‌مان گفت سرش را بگیر و خودش چسبید به هر دو پای محسن. با هم رفتیم زیر آب. محسن اول آرام بود ولی بعد شروع کرد به تقلا و دست و پا زدن. با لگد فرمانده‌مان را پرت کرد عقب و صورت او گرفت به سیم‌خاردار. البته این را بعد متوجه شدم. وقتی که محسن از تقلا افتاد، آمدیم روی آب. جنازهٔ پسرتان را گیر انداختیم میان سیم‌خاردارها تا جزر و مد او را به سمت دریا نکشاند. فرزندتان همچون مسیح مصلوب میان سیم‌خاردارها مانده بود؛ دستانش به دو طرف کشیده شده و سرش کج افتاد روی شانه‌اش. فرمانده‌مان خون زخم روی گونهٔ چپش را با لباس غواصی پسرتان پاک کرد و سپس فرمان حمله داد. من دیگر محسن را ندیدم (همان، ۷۴ ـ ۷۵).

در بخشی از داستان *استخوان خوک و دست‌های جذامی*، نویسنده هوشمندانه زاویهٔ دید عینی را به‌کار گرفته و با در کنار هم گذاشتن دو صحنه، بر زمینهٔ اخلاقی داستان تأکید کرده است. در این تصویرسازی، در شبی سرد، پیرمردی بی‌دفاع به‌قتل می‌رسد. هم‌زمان با قتل پیرمرد در جاده‌ای متروک، خارج از شهر و بیرون از ماشین، رادیوی

ماشین فرازهایی از خطبهٔ حضرت علی (ع) در بی‌اعتباری و مذمت دنیا را پخش می‌کند. نویسنده با در کنار هم نهادن این دو تصویر، فضای ویژه و اثرگذاری را به‌وجود آورده است که بدون هیچ قضاوتی، خواننده را به‌سمت قضاوت اخلاقی سوق می‌دهد:

بندر نشست توی ماشین و شیشهٔ پنجره را بالا کشید. رادیو را روشن کرد. تصنیفی قدیمی از باندهای عقب پخش شد. ملول از سرمای زیاد شال پنبه‌ای بلندش را روی دهانش پیچاند. پیرمرد را ایستاند و او را به دیوار گلی پرچین تکیه داد. زانوهای عباس سست شد و کمرش روی دیوار گلی پرچین سر خورد تا نشست روی زمین. ملول نشست مقابلش، اما عباس در تاریکی شب نتوانست چیز زیادی از چهرهٔ او ببیند. ملول او را بلند کرد و باز به دیوار گلی تکیه داد و کارد را از جیب کتش بیرون آورد. بندر دست‌هایش را از سرما به‌هم مالید. تصنیف تمام شده بود و او سعی کرد موج دیگری را پیدا کند. لحظه‌ای روی اخبار نیمه‌شب که داشت پیش‌بینی وضع هوای فردا را می‌گفت مکث کرد، اما باز پیچ رادیو را چرخاند تا روی موج دیگری ایستاد که صدای گوینده‌اش به‌زحمت شنیده می‌شد. صداش انگار از جای دوری، از جای خیلی دوری می‌آمد:

... بادها را به رحمتش بپراکند و جنبش زمین را به سنگ‌ها و کوه‌ها استوار گردانید...

حالا ملول نشسته بود روی سینهٔ عباس و داشت صورتش را مثله می‌کرد. بندر با پشت انگشتانش بخار روی شیشه را پاک کرد. هیکلش را جلو کشید و سعی کرد از شیشهٔ جلو توی تاریکی را آنجا که ملول و عباس درهم آویخته بودند، ببیند. چیزی پیدا نبود و او باز به پشتی صندلی تکیه داد.

و در صفت دنیا فرمود: به خدا سوگند که دنیای شما در نزد من پست‌تر و حقیرتر است از استخوان خوکی در دست جذامی...

رادیو را خاموش کرد. دقیقه‌ای ـ انگار بخواهد دو عدد سه‌رقمی را در ذهن جمع بزند ـ فکر کرد و باز به تاریکی بیرون خیره شد (مستور، ۱۳۸۳: ۴۸ ـ ۵۰).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، تمام بار اخلاقی داستان بر دوش تصویرسازی‌های بیرونی است و نویسنده فقط با روایت‌پردازی و از طریق زاویهٔ دید، پیام اخلاقی داستان را منتقل کرده است.

**۴- ۴. استفاده از نماد، تمثیل یا استعاره**

در داستان‌هایی که فضاسازی و تصویرسازی بیشتر مورد نظر است، گاه از نمادهایی استفاده می‌شود که تکرارشان خواننده را به‌سمت کاربرد آن‌ها در داستان و برداشت اخلاقی سوق می‌دهد. آنچه در زندگی روزمره اتفاق می‌افتد، فقط بخشی از واقعیت است. نویسنده با استفاده از نماد یا تمثیل به‌شکلی هنرمندانه و غیرمستقیم پیام اخلاقی داستان را القا می‌کند، بدون آنکه پند و اندرز به‌کار برد. در داستان «بلدرچین» از مجموعهٔ *من قاتل پسرتان هستم*، الله‌قلی ـ سربازی ساده که از روستای شهرکرد به جبهه آمده ـ از راوی و دوستش می‌خواهد هرروز برای نامزدش نامه‌ای عاشقانه بنویسد. صفا و صمیمیت وی و عشق او به زندگی، فضای سنگر و خشونت جبههٔ جنگ را تغییر داده است. در این داستان، حضور بلدرچین‌ها و توجه الله‌قلی به آن‌ها نماد عشق است. بلدرچین‌ها پس از شهادت الله‌قلی از آنجا می‌گریزند:

> در آن مدت که آمده بود، حتی یک بار هم تفنگش را برنداشت برود روی خاکریز. گاهی با ناصر صحبت می‌کردیم که او اصلاً چرا آمده اینجا. او فقط محو دشت بود که اول آمدنش سرسبز بود و کم‌کم با گرم شدن هوا همهٔ علف‌هایش خشک شد. عاشق بلدرچین‌هایی بود که دورتر از ما در میان علف‌های خشک زندگی می‌کردند و ظهرها که در سنگر بودیم، دزدکی می‌آمدند از منبع آب می‌خوردند و پر می‌کشیدند می‌رفتند.
>
> منبع آب جلوی سنگرمان بود. دور تا دور آن را گونی‌های پر از خاک چیده بودیم تا ترکش نخورد. هر شب کامیون تانکر آب می‌آمد و آن را پُر می‌کرد. الله‌قلی راه‌آب کوچکی درست کرد تا آب اضافی و پس‌مانده در آن جو برود. بعد هم که از مرخصی برگشت، کنارهٔ جو شروع کرد به کاشتن گوجه و خیار و کدو.
>
> بعدها فهمیدیم ما که ظهرها می‌خوابیم، شیر آب منبع را باز می‌کند تا قطره‌قطره بیاید. ظهرها دزدکی از پوزهٔ سنگر سرک می‌کشید تا بلدرچین‌ها را

تماشا کند. یک روز که خوابم نمی‌برد، رفتم کنارش نشستم. بلدرچین‌ها زیر سایهٔ پهن برگ کدوها وول می‌خوردند و الله‌قلی آرام گفت که کدوها را فقط برای بلدرچین‌ها کاشته. با دهان صدای بلدرچین‌ها را درآورد و کم‌کم رفت بیرون سنگر کنار منبع آب نشست. از آنجا چه تحقیرآمیز نگاهم کرد وقتی دید توجهی به آنچه او عاشقش است، ندارم (دهقان، ۱۳۹۲: ۱۹ ـ ۲۰).

در همین مجموعه، داستان «پری دریایی» نیز به‌شکل نمادین به عشق سه نوجوان مجروح جنگی، با صدای زنانهٔ بلندگویی که از بیمارستان پخش می‌شود، می‌پردازد.

در مجموعه داستان *تمام زمستان مرا گرم کن*، داستانی به همین نام، سرشار از استعاره‌هایی است که فهم داستان بدون اشاره به آن‌ها ممکن نیست. در این روایت، از میان رفتن حس همدلی و ضرب‌آهنگ شتابناک زندگی به کمک استعاره‌ها تصویر می‌شود. راوی و همسرش غرق زندگی پرمشغله و گرفتاری‌های روزمره هستند. در زندگی آن‌ها گرما و محبتی وجود ندارد. نگاه انتقادی نویسنده به پیوندهای سست عاطفی و فقدان ارتباطات عاطفی با استعاره‌هایی مانند سوسک‌هایی که همهٔ فضای خانه را اشغال کرده‌اند، بستهٔ تبلیغی گرمایشی که وعده می‌دهد در تمام زمستان با فشار یک دکمه گرم خواهید شد و تصور و آرزوی راوی برای پهن کردن فرشی کنار رودخانه و نوشیدن یک فنجان چای، به‌تصویر درمی‌آید. صحنهٔ پایانی داستان تصویری است که در ذهن راوی از مرگ مادرش شکل می‌گیرد:

همه سوار کشتی هستیم.

ـ بابا! مادربزرگ اینجا باشه؟

ما سوار کشتی هستیم. کجا ما را می‌برد؟ فنیا می‌گوید: «هر کسی تا یک جا با ماست و نوبت بعدی و ایستگاه بعدی یکی از ما پیاده می‌شویم». فنیا و کاتی شروع کرده‌اند به زبان خودشان حرف بزنند. بزرگ‌تر می‌راند. کوچک‌تر شیر می‌خواهد و مادر روی حوله‌ها خوابیده است. به سی‌وسه پل نزدیک می‌شویم. بزرگ‌تر می‌پرسد که از کدام تونل رد بشوم (خدایی، ۱۳۷۹: ۱۸ ـ ۱۹).

در داستان «فانفار»، از همین مجموعه، زن و مردی که محبتی میانشان بوده، پس از سال‌ها یکدیگر را تصادفی در هواپیما بازمی‌یابند. هر دو ازدواج کرده‌اند. در کافه‌ای با یکدیگر ملاقات می‌کنند و به یاد خاطرات جوانی‌شان می‌افتند و بدون شکل گرفتن

ارتباط تازه‌ای ازهم جدا می‌شوند. درون‌مایهٔ داستان از دست رفتن عشق و تأکید بر تنهایی آدم‌هاست. فانفار چرخ و فلک بزرگی است که از پنجرهٔ هتل مرد دیده می‌شود و تکرارش در داستان دلالتمند و استعاره از زندگی است. آدمی در این گردونه، اسیر اجبارها و انتخاب‌هایش است و هر انتخابی محدودیت است. فانفار به‌نوبت افراد را سوار می‌کند و هرکسی با همراهی که انتخاب کرده است، بالا می‌رود. غبن مرد از انتخابی که نکرده، در صحنهٔ پایانی داستان در یک جملهٔ کوتاه و سریع بیان می‌شود؛ اشاره‌ای که با طنز تلخ شهلا به‌پایان می‌رسد:

به خانه که رسیدند پیاده شدند. شهلا گفت لزومی نداشت، تو برو، خسته‌ای. مهران گفت: پیاده برمی‌گردم. شهلا خواست زنگ بزند. مرد گفت: «من می‌زنم» و دست شهلا را گرفت. مهران گفت: «کاش می‌شد با هم سوار چرخ و فلک می‌شدیم». شهلا خندید و انگشتان دستش را از دستان مهران بیرون کشید. گفت: «دور بعد» (خدایی، ۱۳۷۹: ۳۸).

**۴- ۵. موقعیت‌های آیرونیک**

در برخی وضعیت‌های داستانی، نویسنده از شگردهای آیرونیک برای بیان مقصودش استفاده می‌کند. این شگردها در شخصیت‌پردازی یا توصیف موقعیت و جایگاه شخصیت به‌کار می‌رود. یکی از نمونه‌ها، پردازش شخصیت دانیال در داستان *استخوان خوک و دست‌های جذامی* است. دانیال به‌ظاهر مجنونی است که حرف‌های حکیمانه می‌زند:

شب. پنجرهٔ رو به خیابان آپارتمانی در طبقهٔ چهاردهم برج مسکونی خاوران ناگهان باز شد و مردی ـ اسمش دانیال ـ انگار کله‌اش را آتش زده باشند، رو به خیابان جیغ کشید:

«اون پایین دارید چی‌کار می‌کنید؟ با شما هستم! با شما عوضی‌ها که عینهو کِرم دارید تو هم می‌لولید. چی خیال کردید؟ همه‌تون، از وکیل و وزیر گرفته تا سپور و آشپز و پروفسور، آخرش می‌شید دو عدد. خیلی که هنر کنید، خیلی که خبر مرگتون به خودتون برسید، فاصلهٔ دو عددتون می‌شه صد. صدام رو می‌شنفید؟ ...

لحظه‌ای سکوت کرد و نفسش را بیرون داد. با آستین عرق پیشانی‌اش را گرفت و بعد باز فریاد کشید. این بار بلندتر:

«از یه طرف تا چشاتون به هم افتاد، اولین کاری که می‌کنید، یعنی آسون‌ترین کاری که می‌کنید اینه که عاشق همدیگه می‌شید. لعنت به شما و کاراتون که هیشکی ازشون سر درنمی‌آره. عاشق می‌شید و بعد ازدواج می‌کنید. صدام رو می‌شنفید؟...»

مادرش، پیرزنی لاغر و استخوانی، آمد کنار پنجره و تکه‌کاغذی را گذاشت توی دستش: «ببین شماره‌ش چنده؟ رادیو گفت با کوپنِ دویست‌وچهل‌وسه شکر می‌دن.»

دانیال عینکش را از توی جیب پیراهنش گذاشت روی چشم‌هاش و زُل زد به کاغذ توی دستش. «شماره‌ش درسته.» کاغذ هنوز توی دستش بود [...] دانیال دست‌هاش را گذاشت لبهٔ پنجره و باز فریاد کشید: «عاشق می‌شید و بعد عروسی می‌کنید و بعد بچه‌دار می‌شید و بعد حالتون از هم به‌هم می‌خوره و طلاق می‌گیرید. گاهی هم طلاق نگرفته باز می‌رید عاشق یکی دیگه می‌شید. لعنت به همه‌تون که حتی مِث مرغابی‌ها هم نمی‌تونید فقط با یکی باشید. بوق نزن عوضی! صداش رو خاموش کن و گوش کن ببین چی دارم می‌گم! همه‌ش هفتاد، هشتاد سال. یعنی اگه شانس بیارید، اگه خیلی زودتر ریقِ رحمت رو سر نکشید، خیلی که توی این خراب‌شده باشید هفتاد، هشتاد سال بیشتر نیست. لامسبا اگه هفتصد سال می‌موندید چی‌کار می‌کردید؟ گمونم خون هم رو تو شیشه می‌کردید. گرچه همین حالاش هم می‌کنید. یعنی غلطی هست که نکرده باشید؟ به شرفم قسم هر کاری که خواسته‌ید کرده‌ید و اگه نکرده‌ید لابد نتونسته‌ید بکنید. مطمئنم از سرِ دلسوزی و این‌جور چیزها نبوده که نکرده‌ید. حکماً عرضه‌ش رو نداشته‌اید. همین دیروز تو روزنامه خوندم یارو واسهٔ یک عوضیِ دوپای دیگهٔ مث خودش، زنش و بچهٔ دوساله‌ش رو گوش تا گوش سر بریده. گمونم اگه سه تا بچه هم داشت باهاشون همین کار رو می‌کرد. دنبالِ چی می‌گردید؟ آهای عوضی‌ها! آهای با شما هستم! با شما که هر کدومتون فکر می‌کنید دهن آسمون باز شده و تنها شما از توش پایین افتاده‌ید. اگه تا حالا کسی بهتون نگفته من می‌گم که هیچ آشغالی نیستید. من یکی که براتون و واسهٔ کاراتون تره هم خرد نمی‌کنم. حیفِ این زمین

که زیر پای شماست. حیفِ این زمین که توش دفنتون کنند. شما رو باید بسوزونند. شما رو باید بسوزونند و خاکسترتون رو بریزند توی دریا.» پنجره با شدت بسته شد و مرد ولو شد روی کاناپه. دست‌هاش را گذاشت روی زانوهاش تا جلوِ لرزش آن‌ها را بگیرد (مستور، ۱۳۸۳: ۵ ـ ۷).

در داستان‌های دیگری از همین مجموعه مانند «زندگی سگی» یا «بلیط» نیز این وضعیت آیرونیک تکرار می‌شود. خلق چنین موقعیتی به‌نوعی شکافتن گفتار عقلایی رمان برمبنای موقعیت کارناوالی یا قرار دادن شوخی و خنده در وضعیت و فضایی جدی است که به‌شکل غیرمستقیم کارکرد اخلاقی یافته است.

### ۵. نتیجه

اخلاق‌محوری در هنر و ادبیات مسیری طولانی پیموده و نظریه‌های متعدد بر ساحت آن نشسته‌اند که از ضرورت مطلق کاربرد اخلاق در ادبیات تا بی‌ضرورتی کامل آن را شامل شده است. در گذشته، ادبیات در خدمت بیان پیامی اخلاقی بوده است. به‌سبب اوضاع اجتماعی، سیاسی و فرهنگی و ساختار و تعاملات قدرت، این ارتباط اغلب ارتباطی یک‌سویه تعریف شده است. نویسندگان از شیوه‌های مستقیم و ساده‌ای برای بیان مفاهیم اخلاقی استفاده می‌کرده و به لذت هنری یا درک و دریافت مخاطب چندان اعتنایی نمی‌کرده‌اند. گرچه با آغاز مدرنیته این پیوندها در موارد و مکاتبی کاملاً به‌چالش کشیده شد، رویکرد اتیسیزم یا اخلاق‌گرایی نگاهی تازه است که با دیدگاهی متعادل میان اخلاق و ادبیات، ارتباط منطقی برقرار می‌کند. ارائه‌کنندگان این رویکرد، با رهیافتی نو به مسئلهٔ اخلاق در هنر و با تکیه بر جزئی‌نگری و تصویرپردازی در ادبیات و داستان، قدرت تخیل و همدلی را در درک عواطف اخلاقی، راهی مؤثر در پیوند اخلاق و ادبیات می‌دانند و روایت تخییلی را رهیافتی برای شناخت عمیق‌تر روابط انسانی می‌پندارند که با آن می‌توان تجربیات انسانی و اخلاقی را متناسب با دوران مدرن منتقل کرد. در ادبیات داستانی معاصر فارسی، داستان‌هایی که دغدغهٔ بیان اخلاقیات دارند، از شگردهای متفاوتی را برای القای مسائل اخلاقی به‌کار گرفته‌اند. در این داستان‌ها، جنبه‌های مختلف و متفاوت تقابل‌های انسانی طرح شده و بیش از بیان تقابل، به موقعیت‌های انسانی و اخلاقی تقابل‌ها توجه شده است. نویسندگان با

شگردهای گوناگون حتی‌الامکان می‌کوشند به کمترین میزان در روند داستان دخالت کنند. آنان از طریق توصیف و جزئی‌نگری و با استفاده از زاویهٔ دید عینی یا دوربین، برای درک مخاطب و خواننده احترام قائل‌اند و نتیجه‌گیری را به او واگذار می‌کنند. در برخی داستان‌ها استفاده از نماد، تمثیل یا استعاره و قرار دادن شخصیت در موقعیت آیرونیک، فضاسازی هنری‌تری را در بیان مضامین اخلاقی فراهم کرده است. تغییر الگوهای شناختی در قضایای اخلاقی و توسع مفهوم اخلاق در مفهوم چگونه زیستن، راه را برای تعاملی با دیدگاه تازه میان ادبیات و اخلاق می‌گشاید که در آن، دیگری و جایگاه وی با تجربه‌ای جدید و عمیق درک و احساس خواهد شد. ادبیات داستانی این امکان را برای ما فراهم می‌کند که به کمک شبیه‌سازی، شرایط خاص زندگی انسانی را در موقعیت‌های مختلف بازگو کنیم؛ همچنین درک ما را از دیگری به مدد تخیل و از طریق همدلی و با پرورش حواس اخلاقی قوت می‌بخشد. داستان و روایت با جزئی‌نگری و تدقیق و تأمل در احوال نفس بشر، زمینهٔ پرورش این درک اخلاقی را فراهم می‌کند.

**پی‌نوشت‌ها**

۱. moralism؛ در لغت به‌معنای رعایت اصول اخلاقی است و به دیدگاهی گفته می‌شود که موافق و طرف‌دار نقد اخلاقی در هنر است. برپایهٔ این دیدگاه، اثر هنری را می‌توان و باید براساس ارزش‌های اخلاقی که دربردارد، ارزیابی کرد. شکل افراطی این نظریه آن است که میزان زیبایی‌شناسی اثر هنری را فقط با ملاک ارزش‌های اخلاقی آن می‌سنجد و تمام ارزش‌های زیبایی‌شناختی را نوعی ارزش اخلاقی می‌داند (پیک، ۱۳۸۸: ۳). برمبنای این نظریه، هنر خدمت‌گزار اخلاق است و وقتی مقبول و حتی مطلوب است که اخلاق، خصوصاً اخلاق حقیقی یا مقبول، را ترویج می‌کند. بنابراین اگر اثر هنری در خدمت اخلاق مقبول اجتماعی نباشد، از نظر قائلان به این نظریه، اثری نامقبول است؛ چون ممکن است اندیشه‌های نادرست را به مردم القا کند، آن‌ها را نامشوش و ناآرام سازد و چون بر فرد بودن و گمراهی تأکید می‌کند و نه بر همرنگی و همشکلی، می‌تواند خطرناک باشد و به سست کردن اعتقاداتی بینجامد که جامعه مبتنی بر آن است (بیردزلی و هاسپرس، ۱۳۷۶: ۱۲۷ ـ ۱۲۸). نمونهٔ این طرز تفکر، ملاکی است که تولستوی در مقالهٔ «هنر چیست؟» در داوری آثار هنری ارائه کرد. او معتقد بود اثری را می‌توان هنری دانست که به اتحاد انسان‌ها منجر شود، هدف دینی و اخلاقی داشته باشد و همهٔ افراد بتوانند در آن سهیم شوند. همچنین او برآن بود که آثار را نباید برمبنای ارزش زیبایی‌شناختی‌شان داوری کرد. اهمیت

اخلاقی هنر بیش از ارزش زیبایی‌شناختی آن است و هر هنری که باعث اتحاد انسان‌ها نشود یا گمان رود که جاذبه‌اش محدود به محافل فرهیخته و اشرافی باشد، محکوم است (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۵۴ ـ ۵۵). چنین نظریه‌ای در طول تاریخ محملی مناسب برای سانسور عقاید و افکار هنرمندان بوده است. طبیعتاً در جوامعی که می‌کوشند یک نظریه و ایدئولوژی حاکم بر آحاد ملت را تبلیغ کنند، هنر و آثار هنری می‌تواند خائنانه و حتی براندازانه تلقی شود؛ چنان‌که نتیجهٔ چنین نگرشی را در نظام‌های کمونیستی شاهد بودیم که به کوچ یا سکوت اجباری هنرمندان و از میان رفتن خلاقیت‌ها انجامید.

۲. autonomism؛ دربرابر نظریهٔ سنتی اخلاق‌گرا و با توجه به تبعات سیاسی و اجتماعی آن، نظریه‌ای در تقابل با آن شکل گرفت که به اتونامیزم یا زیبایی‌گرایی معروف است. اتونامیزم در لغت به‌معنای استقلال‌گرایی است و به نظریه‌ای اشاره دارد که مخالف نقد اخلاقی هنر است. این نظریه اعمال مقوله‌های اخلاقی را در ارزیابی آثار هنری ممنوع می‌داند و معتقد است میان جنبه‌های زیبایی‌شناختی اثر هنری و بیان ارزش‌های اخلاقی تفاوت وجود دارد؛ ازاین‌رو در ارزیابی اثر هنری، نباید جنبه‌های اخلاقی آن درنظر آورده شود. ارزش اثر هنری به جنبه‌های هنری آن بازمی‌گردد، نه به ارزش پیام‌های اخلاقی آن (پیک، ۱۳۸۸: ۲۰). زیبایی‌گرایان معتقدند تجربهٔ هنر بزرگ‌ترین تجربهٔ موجود برای بشر است و هیچ‌چیز نباید مزاحم آن شود. اگر هنر مغایر با اخلاق است، بدا به حال اخلاق و اگر توده‌ها قدر آن را نمی‌شناسند یا تجربه‌ای را که عرضه می‌کند، نمی‌پذیرند، بدا به حال توده‌ها. بنابراین اگر اصلاً در هنر تأثیرات اخلاقی نامطلوبی وجود داشته باشد، آن‌ها در مقایسه با این تجربهٔ بسیار مهمی که فقط هنر می‌تواند به ما بدهد، واقعاً هیچ اهمیتی ندارند (بیردزلی و هاسپرس، ۱۳۷۶: ۱۲۷). طرف‌داران این نظریه به شعار «هنر برای هنر» اعتقاد دارند. اسکار وایلد نمونهٔ بارز این تفکر است که در سرآغاز *تصویر دوریان گری* می‌نویسد: «چیزی به‌عنوان کتاب اخلاقی یا غیراخلاقی وجود ندارد. کتاب‌ها یا خوب نوشته می‌شوند یا بد. همین و بس [...] هنرمند بخشی از موضوع کار خود را از زندگی اخلاقی انسان الهام می‌گیرد، ولی اخلاقیت هنر همانا استفادهٔ کامل از یک واسطهٔ غیرکامل است. هیچ هنرمندی درپی آن نیست که چیزی را به‌اثبات برساند [...] و هیچ هنرمندی همدلی‌های اخلاقی ندارد» (شپرد، ۱۳۷۵: ۲۳۶).

۳. ethicism؛ اخلاق‌گرایی دیدگاه اعتدالی دربارهٔ ارتباط هنر و اخلاق است که ارزش زیبایی‌شناختی اثر را هم‌طراز با ارزش اخلاقی آن می‌داند.

۴. شعبانی، زهرا (۱۳۹۲). *تحلیل شخصیت‌های نمایش‌نامه‌های دههٔ اخیر ایران با رویکرد اخلاق‌گرایی ـ پروژهٔ عملی: نگارش نمایشنامه در پرده‌خوانی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. استاد راهنما سیدحبیب‌الله لزگی. دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس. تهران.

کرمی، محسن (۱۳۹۱). *دفاع از نقد اخلاقی هنر با تکیه بر آرای نوئل کرول در دو مقالهٔ «هنر و قلمرو اخلاق»، «هنر و نقد اخلاقی»*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. استاد راهنما مسعود علیا. استاد مشاور

هدایت علوی. دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی. تهران. (این پایان‌نامه به‌شکل کتاب چاپ شده و جزء منابع همین پژوهش است.)

5. emotion
6. passions
7. feeling
8. eudaimonia
9. sentimentalists
10. Anthony Ashley Cooper
11. Francis Hutcheson
12. David Hume
13. Adam Smith
14. sympathy
15. moral reasoning
16. Emmanuel Levinas
17. evocation of maternity

۱۸. نیز ر.ک: علی مددی، مونا (۱۳۹۴). «تبارشناسی ادبیات تعلیمی (نگاهی به چرایی شکل‌گیری و گسترش ادبیات تعلیمی در ایران)». *پژوهشنامهٔ ادبیات تعلیمی*. ش۲۵. صص۱۱۷ ـ ۱۴۷۴.

19. acquaintance approach

**منابع**


ـ ابن‌مسکویه، احمدبن‌محمد (۱۳۵۵). *جاویدان خرد*. ترجمهٔ تقی‌الدین شوشتری. با مقدمهٔ ارکون. به‌اهتمام بهروز ثروتیان. تهران: مؤسسهٔ مطالعات اسلامی دانشگاه مک‌گیل شعبهٔ تهران.

ـ ــــــــــــــ (۱۳۸۱). *تهذیب‌الاخلاق*. ترجمه و توضیح علی‌اصغر حلبی. تهران: اساطیر.

ـ احمدی، بابک (۱۳۷۵). *حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفهٔ هنر*. تهران: نشر مرکز.

ـ ارسطو (۱۳۹۰). *اخلاق*. ترجمهٔ رضا مشایخی. به‌کوشش فرید مرادی. تهران: نگاه.

افلاطون (۱۳۸۰). *دورهٔ آثار افلاطون*. ترجمهٔ محمدحسن لطفی. ج۲. تهران: خوارزمی.

ـ بیردزلی، مونروسی و جان هاسپرس (۱۳۷۶). *تاریخ و مسائل زیباشناسی*. ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی. تهران: هرمس.

ـ پیک، الا (۱۳۸۸). «نقد اخلاقی هنر». مترجم مهدی حبیب‌اللهی. *فصلنامهٔ اخلاق*. ش۱۵. صص۱۶۳ ـ ۲۰۶.

ـ تاتارکیویچ، ولادیسلاف (۱۳۹۲). *تاریخ زیباشناسی*. مترجم سیدجواد میرفندرسکی. تهران: نشر علم.

ـ جهانبگلو، رامین (۱۳۷۳). «گفتگو با امانوئل لویناس». *کیان*. ش۲۲. صص۲ ـ ۹.

ـ خدایی، علی (۱۳۷۹). *تمام زمستان مرا گرم کن*. تهران: نشر مرکز.

ـ نیگل، تامس و دیگران (۱۳۹۲). *دانشنامهٔ فلسفهٔ اخلاق*. مقدمه، ترجمه و تدوین انشاءالله رحمتی. تهران: سوفیا.
ـ دروبینتسکی، الک (۱۳۶۸). *تاریخ علم اخلاق (سیر تحول مفهوم اخلاق)*. ترجمهٔ فریدون شایان. تهران: پیشرو.
ـ دهقان، احمد (۱۳۹۲). *من قاتل پسرتان هستم*. چ۷. تهران: افق.
ـ رستم‌وندی، تقی (۱۳۹۲). *اندیشهٔ ایرانشهری در عصر اسلامی*. تهران: امیرکبیر.
ـ صیاد منصور، سیدعلیرضا و حمید طالب‌زاده (۱۳۹۳). «مسئولیت اخلاقی در اندیشهٔ امانوئل لویناس، انفعال من دربرابر دیگری». *نشریهٔ پژوهش‌های فلسفی دانشگاه تبریز*. س۸. ش۱۴. صص۱۶۵ ـ ۱۸۲.
ـ ضیمران، محمد (۱۳۸۷). «بررسی اجمالی درون‌مایهٔ آموزه‌ها و آثار لویناس». *کتاب ماه فلسفه*. س۱. ش۱۵. صص۶۳ ـ ۶۹.
ـ فوشه کور، شارل ـ هانری دو (۱۳۷۷). *اخلاقیات، مفاهیم اخلاقی در ادبیات فارسی از سدهٔ سوم تا سدهٔ هفتم هجری*. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
ـ کرول، نوئل (۱۳۹۲). *هنر و قلمرو اخلاق*. ترجمهٔ محسن کرمی. تهران: ققنوس.
ـ مختاری، محمد (۱۳۷۲). *انسان در شعر معاصر*. تهران: توس.
ـ مستور، مصطفی (۱۳۸۳). *استخوان خوک و دست‌های جذامی*. تهران: نشر چشمه.
میرشمسی، زینب‌السادات و محسن جوادی (۱۳۹۱). «گزارش و ارزیابی نسبت عاطفه با شناخت از دیدگاه مارتا نوسبام». *مجلهٔ فلسفه و کلام اسلامی*. س۴۵. ش۱. صص۱۹۹ ـ ۲۲۳.
ـ میسون، مایکل (۱۳۹۲). «احساسات اخلاقی» در *دانشنامهٔ فلسفهٔ اخلاق*. تامس نیگل و دیگران. مقدمه، ترجمه و تدوین انشاءالله رحمتی. تهران: سوفیا.
ـ نوسبام، مارتا (۱۳۷۴). *ارسطو*. ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند. تهران: طرح نو.
ـ ــــــــــ (۱۳۹۰). *دربارهٔ عشق*. ترجمهٔ آرش نراقی. تهران: نشر نی.
ـ وینستین، جک راسل (۱۳۹۱). *زندگی و اندیشه‌های آدام اسمیت*. مترجم شیرزاد پیک حرفه. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
- Ibn Meskaveih, A. (1977). *Jāvidān Kherad*. Selected and Trans Taqi-Al Din shushtari. With intro. Arkoun. [in Persian]
ـــــــــــــــــ (2003). *Tahzib - Al Akhlāq*. Translation and Explanation Ali Asqar Halabi. Tehran: Asatir. [in Persian]
- Ahmadi, B. (1997). *Haqiqat and Zibāii: Darshāye Falsafeh Honar*. Tehran, Markaz. [in Persian]

- Arastoo (2012). *Akhlāq*. Translation Reza Mash yekhi. Be Kusheshe Farid Moradi. Tehran: Neq h[in Persian]
- Afl utn (2002). *Doreh āŝāre Aflātun.* Translation Mohammad Hasan Lotfi. Tehran: kh azmi. [in Persian]
- Beardsley, Monroe & Hospers, John (1998). *Tārikh o Masāel-e Zibāshenāsi.* Translation Mohammad Saeed-e Han iiK ls in Tehran: Hermes. [in Persian]
- Peek Ella (2010). "Naqd-e Akhl qie Honar". Translator Mehdi Habib-ol - L hi*Faslnāmeh-e Akhlāq*. [in Persian]
- Tatarkiewicz, V. (2014). *Tārikh-e Zibāshenāsi*. Translator Seyed Jav de Mirfendereski. Tehran: Nashr-e Elm. [in Persian]
- Jah nbagloo, R. (1995). "Goftego B Emmanuel Levinas ". *Kiyān.*
- Khodayi, A (2001). *Tamām-e Zemestān-e Marā Garm Kon*. Tehran: Nashr-e Markaz. [in Persian]
- Nigel, T. et al. (2014). *Dāneshnāmey-e Falsafehye Akhlāq.* Translation Ensh -All h Rahmati. Tehran: Sofiy [in Persian]
- Drobinsti, E. (1990). *Tārikh-e Elm Akhlāq (Seyr-e Tahavol-e Mafhum-e Aqlāq).* Translation fereydun-e sh y nTehran: Pishru. [in Persian]
- Dehqan, A. (2014). *Man Qātel Nistam.* Tehran: Ofoq. [in Persian]
- Rostamvandi, T. (2014). *Andishey-e Irānshenāsi dar Asr-e Eslāmi*. Tehran: Amirkabir. [in Persian]
- Sayyad Mansur, A. & H. Talebzadeh (2015). " Masuliyyat-e Akhl qidar Andishey-e Emmanuel Levinas Enfe Man dar Bar ahr-e Digari". *Nashriyeh Pazhohesh-hayeh Falsafi Daneshqāh-e Tabriz*. [in Persian]
- Zeymaran, M. (2009). "Barresi Ejm ilDarunmayeh muzeh-ha & s r Levinas". *Ketāb-e Māh-e Falsafeh*. [in Persian]
- Fouchécour, Charles Henri de (1993). *Akhlāqiyyāt, Mafāhim-e Akhlāqi dar Adabiyyāt-e Farsi az Sadeh-ye Sevvom tā Sadeh-ye Haftom Hejri*. Tehran: Markaz Nash D nshg h[in Persian]
- Kroll, N. (2014). *Honar va qalamro-e Aklāq*. Translation Mohsen-e Karami. Tehran: Qoqnoos. [in Persian]
- Mokhtari, M. (1994). *Ensān dar She ` r-e Mo ` āser*. Tehran: Toos. [in Persian]
- Mastoor, M. (2005). *Ostokhān Kĥ uk va Dast-hāye Jozāmi*. Tehran: Nashr-e Cheshmeh. [in Persian]
- Mirshamsi, Z. & M. Javadi (2013). "Goz esh va Arzy bNesbat A ` tefeh ba Shen kt az Didg he Martha Nussbaum". *Majaleh-ye Falsafeh va Kalam-e Eslami.* [in Persian]

- Mason, M. (2014). "Ehs s -e Akhlaqi" dar *Dāneshnāmeh-ye Falsafeh-ye Akhlāq*. Thomas Nagel va digar n. Translation Ensha-Allah Rahmati. Tehran: Sofiya. [in Persian]
- Nussbam, M. (1996). *Arastu.* Translation Ezzato-Lah Fol dvand. Tehran: Tarh-e No. [in Persian]
- _____ (2012). *Darbāre-e Eshq.* Translation rash Nar iq. Tehran: Nashre Ney. [in Persian]
- Weinstein, J.R. (2013). *Zendegi va Andisheh-hāye Adam Smith.* Translator Shirz d Pek Herfeh. Tehran. [in Persian]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی