فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س ۱۷ ـ ش ۶۲ ـ بهار ۱۴۰۰ (از صفحه ۱۱۵ تا۱۴۵) علمی ـ پژوهشی

نقد اسطوره‌ای رمان *طوبی و معنای شب*

خدیجه بهرامی رهنما
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد یادگار امام خمینی(ره) شهرری

چکیده

نقد اسطوره‌ای ابزاری کارآمد برای بررسی اندیشه‌های نخستین، رویدادهای تاریخی و آرمان‌های بشر در تاریخ است و به وسیلهٔ آن می‌توان، به علل خویش‌کاری‌های انسان‌های باستان دست یافت. رمان *طوبی و معنای شب*، ظرفیّت بسیاری برای کاوش در حوزه‌های مختلف از جمله نقد اسطوره‌ای را دارد. هدف پژوهش بررسی و تبیین مولّفه‌های نقد اسطوره‌ای در *رمان طوبی و معنای شب* با روش توصیفی ـ تحلیلی می‌باشد. نتایج پژوهش حاکی از آن است که رابطهٔ معنادار و مستقیمی میان ارتباط زنان با عناصر طبیعت در این رمان وجود دارد که به خویش‌کاری‌های اسطوره‌ای زنان جهت و معنا بخشیده است؛ به گونه‌ای که با استفاده از مفاهیم سمبلیک و کهن‌الگویی آب، می‌توان قرارگرفتن مونس در کنار سرچشمه و لیلا در کنار حوض آب را که به ترتیب خواهان دست‌یابی به باروری و فرایند تفرّد هستند، تبیین کرد. همچنین می‌توان به تأثیرپذیری رمان *طوبی و معنای شب* از حماسهٔ *گیل‌گمش* اشاره کرد؛ زیرا هر دو با زدودن سایه‌های ضمیر خود و با استفاده از کهن‌الگوی سفر، در پی دست‌یابی به خویشتن و کمال هستند که یونگ بر آن تأکید دارد.

کلیدواژه‌ها: نقد اسطوره‌ای، شهرنوش پارسی‌پور، *رمان طوبی و معنای شب*، باران‌خواهی، حماسهٔ *گیل‌گمش*.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۹/۱۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۱۹

Email: bahramirahnama@yahoo.com

مقدمه

نقد اسطوره‌ای یکی از موضوع‌های میان‌رشته‌ای در حوزهٔ نقد ادبی است که با رشته‌هایی چون انسان‌شناسی، ادیان و روان‌شناسی در ارتباط است. این نقد از زبان نمادین و رمزی برخوردار است و به وسیلهٔ آن می‌توان، به آرمان‌های بشری که در قالب نمادها نمود یافته، دست یافت. نقد اسطوره‌ای درصدد است تا عناصر توتمیک، خویش‌کاری‌های انسان بدوی، ارزش‌های جمعی یک ملّت و نیاز انسان‌ها را تبیین سازد. این نقد «توجیه‌کنندهٔ ساختارهای اجتماعی، آیین‌ها و الگوهای رفتاری و اخلاقی هر جامعهٔ ابتدایی است.» (بهار ۱۳۶۲: ۷۶– ۷۵) مضامین اسطوره‌ای در ناخودآگاه جمعی بشر، به صورت بالقوه وجود دارند که در اثر تکرار، در نسل‌های مختلف به شکل کهن‌الگوها و نمادها تجلّی یافته است. بنابراین، «تا زمانی که نام انسان بر خود نهاده‌ایم، اسطوره‌ها، بخشی از وجود ما هستند.» (وارنر ۱۳۸۷: ۱۴)

اسطوره‌ها به دانش تاریخ ابتدایی بشر گفته می‌شود که در قالب برگزاری آیین‌ها، مناسک، پرستش خدایان، تقدّس طبیعت و... به نمایش درمی‌آمد. و بیانگر آفرینش کیهانی یا دورهٔ آغازین تکوین جهان است که اقوام بدوی با نگریستن به آن، کنش‌های خاصی را در مواجهه با آن انجام می‌دادند.

انسان‌های بدوی، چون علّت پیدایش امور مختلف را نمی‌دانستند، هر عنصری از طبیعت را از قبیل آسمان، زمین، آب و... به عنوان خدا، مورد پرستش قرار می‌دادند که در کنار هم قرارگرفتن این روایت‌های مختلف، منجر به نسب‌شناسی خدایان در اعصار مختلف گردید. بنابراین، «اسطوره توضیح می‌دهد که چرا در آن جامعه، بعضی آیین‌ها معمول است و منشأ یا پیدایش قانون، توتم‌ها، کلان‌ها، طبقهٔ حاکم و ساختارهای اجتماعی را روشن و توجیه می‌کند.» (فرای۱۳۹۰: ۱۰۱)

اسطوره‌ها، جهان‌بینی مردم بدوی در مورد علل رویدادهاست، عللی که گاه موهوم به نظر می‌رسند و دارای توجیه علمی نیستند. هنگامی‌که انسان به تکنولوژی و پیشرفت علم دست یافت، اسطوره‌زایی، جای خود را به اسطوره‌پیرایی داد و برخی داستان‌ها، با از دست‌دادن اعتبار خویش، مبدّل به افسانه و خرافات شدند. بنابراین، عناصری از مظاهر طبیعت که به عنوان خدا مورد پرستش قرار می‌گرفتند، تبدیل به شخصیّت‌های انسانی و پهلوانانی شدند که دربرگیرندهٔ تمام صفات اخلاقی خدایان بوده است، اما تصوّر مرگ برای اسطوره‌ها بسیار مشکل است، چرا که اسطوره‌ها، عناصری پویا در ضمیر ناخودآگاه جمعی بشر هستند که پس از طی قرون متمادی همچنان زنده هستند و به فعالیّت خود، در عناصر مختلف ادامه حیات می‌دهند.

هدف عمدهٔ نقد اسطوره‌ای، کشف ماهیّت نمادها و کارکردهای آن در ادبیات و تحلیل مفاهیم کهن‌الگویی است. منتقد اسطوره‌ای بر این باور است که هر اثر ادبی و هنری می‌تواند، بازتاب‌دهندهٔ اسطوره‌های متعدّدی باشد. از این رو به تبیین و تحلیل نمادها، تصویرها و فرآیندهای اساطیری می‌پردازد تا به پرسش‌های مخاطبان، پاسخی علمی دهد. بنابراین، «هر اثر ادبی یا شعری می‌تواند، محل تجلّی چندین اسطورهٔ مستقل یا اسطوره‌های تلفیقی در شکل زنجیره‌ای تصویری باشد.» (امامی ۱۳۸۵: ۲۱۹)

در دهه‌های اخیر، توجه به مولّفه‌های اسطوره‌ای در میان رمان‌نویسان بسیار چشمگیر بوده است، که از میان رمان‌نویسان معاصر، می‌توان به شهرنوش پارسی‌پور اشاره کرد که درصدد خلق مضامین اسطوره‌ای در *رمان طوبی و معنای شب* بوده است. او در این اثر به پادشاهان قاجار و پهلوی که ناتوان از ادارهٔ کشور بودند و عنان حکومت خویش را به دست بیگانگان سپرده‌اند، اشاره می‌کند. بنابراین، برای آنکه اعتراض خود را به این مسئله نشان دهد،

شخصیّت‌های اسطوره‌ای خلق می‌کند و خویش‌کاری‌های آنان را با اسطوره‌ها پیوند می‌زند تا مخاطب را نسبت به نفوذ بیگانگان، اشغال و به یغما بردن منابع طبیعی هوشیار سازد. او برای آگاه ساختن مخاطب خویش، از زبان استعاره که زبانی پیچیده است، سود می‌جوید تا در لفّافه، شکوه از دست‌رفتهٔ ایرانیان را به بوتهٔ نقد بکشاند. «از دیدگاه علم بیان، اسطوره، مشبّه‌به است که باید مشبّه محذوف آن را با تخیّل یا قراین تاریخی، مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی دریافت. معمولاً دلالت اسطوره (مشبّه‌به داستانی عجیب) به مدلول خود (مشبّه که یکی از اعتقادات مقدّس و مذهبی بشر کهن است) صریح نیست و با تفسیر و تأویلی همراه است.» (شمیسا ۱۳۷۸: ۸۳)

در رمان *طوبی و معنای شب*، زنان حضور پر رنگی در پیش‌بُرد حوادث داستان دارند. از این رو، پارسی‌پور بسیاری از خویش‌کاری‌های آنان را با عناصری که در طبیعت وجود دارد، پیوند زده و این‌گونه به بازسازی و بازنویسی اسطوره‌های گذشته در رمان خویش پرداخته است، و نیز با توصیفی زیبایی‌شناسانه و ذهنی به وجوه مشترک میان طبیعت و زنان اشاره کرده است.

این رمان، متأثّر از آثاری چون *حماسهٔ گیل‌گمش* و *بوف‌کور* صادق هدایت است که با خلق دو شخصیّت به نام شاهزاده گیل و لیلا، کارکردهای اسطوره‌ای را در پیرامون آن دو به چرخش درآورده و بر غنای اسطوره‌ای رمان افزوده است.

سؤال پژوهش

این جستار با هدف تبیین مولّفه‌های اسطوره‌ای در رمان *طوبی و معنای شب* در پی پاسخ به سؤال‌های زیر است:

– پارسی‌پور از چه عناصری برای خلق بینش اساطیری در این رمان سود جسته است؟

– نویسندهٔ رمان با استفاده از چه عواملی، طبیعت و زنان را مرتبط با یکدیگر دانسته و چگونه مفاهیم اسطوره‌ای را حول محور زنان به گردش درآورده است؟

پیشینهٔ پژوهش

مقاله‌های بسیاری در زمینهٔ نقد اسطوره‌ای به رشتهٔ تحریر درآمده است که از میان آن‌ها، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

تسلیمی و مونسان (۱۳۹۷)، در مقالهٔ «تحلیل ژرف‌ساخت اسطوره‌ای آثار مهسا محبّ‌علی، با تکیه بر رمان *نفرین خاکستری*»، نشان داده‌اند که مهسا محبّ‌علی از جمله زنان داستان‌نویس معاصر است که در داستان‌های خود، اسطوره را در خدمت روایت و مقاصد معناشناختی و زنانهٔ خود قرار داده و با استفاده از اسطوره درصدد دفاع از هویّت و حقوق زنان بوده است.

علی‌جانی و آهی (۱۳۹۷)، در مقالهٔ «ظرفیّت‌ها و محدودیّت‌های اسطوره‌پردازی در رمان‌های جنگ»، به تبیین ظرفیّت‌هایی مانند تأثیرپذیری و الگوبرداری جنگ از انقلاب اسلامی و تأثیر انقلاب در به کارگیری اسطوره‌ها، تأثیر دین در خلق و بازپیدایی اسطوره‌ها، شباهت ساختار روایت انقلاب و جنگ با ساختار کلان پایهٔ اسطورهٔ ایرانی؛ یعنی تقابل خیر و شرّ پرداخته‌اند.

یاوری (۱۳۶۸)، در مقالهٔ «تأمّلی در رمان *طوبی و معنای شب*، نوشتهٔ شهرنوش پارسی‌پور»، معتقد است که طوبی هم یک زن خاص و هم تصویری از صورت مثالین انسان کلّی است که مردان و زنان رمان، انگارهٔ هستی از او برگرفته‌اند.

علایی (۱۳۶۹)، در مقالهٔ «اسطورهٔ زن، تحلیل فلسفی رمان *طوبی و معنای شب*»، معتقد است که نویسندهٔ رمان درصدد بوده است تا چشم‌اندازی تاریخی، از زن ایرانی ارائه کند و استمرار الگوی دخترکشی و زن‌آزاری را از زمان‌های دور تاریخ جاهلیّت و قربانی‌کردن آن‌ها را در معبدها و در مناسک اقوام ابتدایی تا کشتن ستاره و مریم به بوتهٔ نقد بکشاند.

رفیعی و همکاران (۱۳۹۶)، در مقالهٔ «قهرمان رمان *طوبی و معنای شب*، در ساحت واقعیّت»، شخصیّت طوبی را، به صورت غیرمستقیم از طریق کنش، گفتار، نام، محیط، وضعیّت ظاهری و کشمکش مورد بررسی قرار داده‌اند. طوبی، دارای شخصیّت کنشگر و پویا و نام اصلی او، حاوی فلسفهٔ اسطوره‌ای و بازتاب اندیشهٔ نویسنده است که زن را، نیروی بارورشونده و هستی‌بخش می‌داند که در حال گذار، از دورهٔ سنّت به مدرنیته است و نمودار جامعه‌ای است که در آن زنان مورد تحقیر و تهاجم مردان قرار گرفته‌اند.

در تمامی مقاله‌های فوق مسئلهٔ دخترکشی و خشونت علیه آنان توسط مردان در طول تاریخ، با استفاده از آرای یونگ مورد بررسی قرار گرفته است و زنان، به عنوان نیروی بارورکننده و متکثّر در طبیعت به شمار رفته‌اند، اما از منظر نقد اسطوره‌ای در هیچ یک از مقاله‌ها به بررسی ارتباط زنان با دیگر عناصر طبیعت از جمله خاک و ماه، اسطورهٔ پری و یورش بیگانگان در قالب خشک‌سالی و غلبهٔ شر بر خیر و تمنّای باران توسط زنان پرداخته نشده است.

اهمیت و ضرورت پژوهش

لزوم توجه به اسطوره‌ها و احیای آن، در میان رمان‌نویسان معاصر، نشانگر میل به تقویت هویّت ملّی و ایرانی است. از میان رمان‌نویسان معاصر، می‌توان به

شهرنوش پارسی‌پور اشاره کرد که درصدد بازنمایی هویّت قومی ـ ملّی ایرانیان در قالب اسطوره‌ها، در *رمان طوبی و معنای شب* بوده است. بنابراین، تبیین علل خویش‌کاری‌های شخصیّت‌های رمان که با اسطوره‌ها پیوند یافته است، از ضرورت‌های انجام این پژوهش است. و اهمیت این پژوهش از آن روست تا مخاطب بتواند، از سطح اشارات تلمیحی درگذرد و به سطح عناصر اسطوره‌ای که مفاهیمی پویا و متکثّر هستند، دست یابد. این پژوهش می‌تواند، دریچه‌ای را فرا روی مخاطبان بگشاید و زوایای جدیدی از بینش اسطوره‌ای پارسی‌پور بر این رمان را که در دیگر پژوهش‌ها مغفول مانده است، بنمایاند.

خلاصهٔ داستان

طوبی دختر حاج ادیب فاضل است که تأثیر بسزایی در رشد و پرورش فرزندش داشته است. پدر طوبی ضمن آموزش *قرآن* و ترغیب او به حفظ سوره‌ها، او را با دو کشور روسیه و انگلیس آشنا ساخت که در آن دوران، ایران را تحت اشغال خود درآورده بودند. طوبی پس از مرگ پدرش، با خواستگار مادرش که حاج محمود نام دارد، ازدواج کرد. این ازدواج ۴ سال بیشتر نپایید و در طی این دوران، حاج محمود خشونت‌های بسیاری را علیه او روا داشت تا آنکه طوبی را طلاق داد. طوبی پس از سپری‌کردن دوران عدّه، به ازدواج یکی از شاهزادگان قاجار، به نام فریدون میرزا درآمد و صاحب ۳ فرزند دختر و یک فرزند پسر گردید. ازدواج با فریدون میرزا، سبب آشنایی وی با شاهزاده گیل و لیلا شد که هر دو متأثّر از باورهای شبه عرفانی هستند. در این اثنا، کشور آبستن حوادث مختلف گشته بود و فریدون میرزا، به دلیل تزلزل جایگاهش به روسیه گریخت. او، پس از مدّتی به ایران بازگشت و حاکم شهر آذربایجان گردید و در آنجا، با

دختری ۱۴ساله ازدواج کرد. سپس طوبی از او طلاق گرفت. پس از مدّتی خاله ترکه، ستاره و اسماعیل وارد زندگی طوبی گشتند، اما ستاره بر اثر تجاوز دسته‌جمعی قشون روسیه، توسط دایی خود به قتل رسید و او را در زیر درخت انار دفن کرد. مونس فرزند طوبی نیز پس از مدّتی از همسر خود طلاق گرفت و مخفیانه با اسماعیل ازدواج کرد. سپس طوبی نگهداری و تربیت فرزندان اوس یدالله،[(۱)] به نام‌های مریم، کمال و کریم پذیرفت. اما بعدها مریم در مبارزات مسلّحانه علیه شاه به قتل رسید. طوبی مریم را نیز در زیر درخت انار دفن کرد. او اکنون متولّی خانهٔ اموات گشته بود و پس از ترک خانه توسط مونس، اسماعیل و کریم، مرگ طوبی را دربرگرفت و به راهنمایی لیلا، رهسپار جهان زیرین گشت.

بررسی نقد اسطوره‌ای رمان *طوبی و معنای شب*

ارتباط زنان با طبیعت

زنان با طبیعت ارتباط تنگاتنگی دارند؛ نیروی زایش و مهر مراقبت کننده‌ای که در زنان وجود دارد، آنان را به طبیعت نزدیک ساخته است. از این رو، دو دیدگاه عمده در مورد رابطهٔ زن ـ طبیعت وجود دارد:

> «در دیدگاه نخست، این رابطه‌ای بیولوژیکی و روان‌شناختی است... دیدگاه دوم، رابطهٔ زن ـ طبیعت را به شکل رابطه‌ای اجتماعی و فرهنگی تفسیر می‌کند، بدین معنی که ارتباط زن با طبیعت، نه یک ارتباط ذاتی و جوهری، بلکه صرفاً ارتباطی است که در طول زمان و در بستر اجتماع و فرهنگ شکل گرفته است و کاملاً مستقل از جوهر و سرشت زنانگی و طبیعت است. بنابراین، بیولوژی زنان (به خصوص با تأکید بر ویژگی تولید نسل)، موجب ایجاد رابطه‌ای ویژه بین آن‌ها و طبیعت شده است.» (ذکاوت ۱۳۹۷: ۵۹-۵۸)

بنابراین رابطهٔ مستقیم و معناداری میان زنان و طبیعت وجود دارد و گرایش زنان به طبیعت، موضوعی وابسته به جنسیّت است که نویسندهٔ رمان، با خلق زنی به نام طوبی که نام درختی در بهشت است، بر آن صحّه می‌گذارد و خویش‌کاری‌های قهرمان و دیگر زنان رمان را حول محور عناصر طبیعت به چرخش درآورده است، که در زیر به بررسی هریک از آن‌ها پرداخته‌ایم.

عنصر خاک و زنان

عنصر خاک و ارتباط آن با زنان، یکی از مولّفه‌های اسطوره‌ای به کار رفته در این رمان است که پارسی‌پور، تحت‌تأثیر تفکّرات خیام آن را مطرح کرده است. «می‌کوشیدم، زن را به تصویر بکشم. وسوسهٔ کوزه‌گری در سرم می‌افتاد. زن در ذرات خاک رُس زندگی می‌کرد، به لعاب مینایی رنگ آمیخته بود.» (۱۳۹۸: ۲۰۶)

جهان از چهار عنصر اصلی یا آخشیجان تشکیل یافته است که از «آتش و باد، به عنوان عناصر نرینه و از آب و زمین (خاک)، به عنوان عناصر مادینه نام برده شده است.» (زنر ۱۳۷۵: ۱۲۲) خاک یا زمین همچون مادری است که انسان را پس از مرگ در آغوش می‌گیرد، سپس آن را در هیئتی دیگر متجلّی می‌سازد. در پرتو این اعتقاد است که «کودکان مرده را به خاک می‌سپارند تا دوباره به آغوش مام زمین بازگردند و بتوانند، بار دیگر ولادت یابند.» (الیاده ۱۳۹۴: ۲۴۶) از آنجا که واژهٔ زن با زایش، زندگی و باروری در ارتباط است، پارسی‌پور کارکردهای زن و خاک را یکسان دانسته و درصدد به تصویر درآوردن خلقت الاهی، از مرگ به سوی زندگی است. از این رو، این مفهوم را با «کوزه» که در تفکّرات خیام نقش برجسته‌ای دارد، پیوند می‌زند. «اولین مفهوم نمادین کوزه و ظرف‌های سفالین، از طریق هم‌ذات‌پنداری آن با زهدان و رحم است.» (شوالیه و گربران ۱۳۷۸، ج۴: ۶۳۱)

بنابراین کوزه، همچون بطنی است که انسان را در خود پرورش می‌دهد و سپس از آن زاده می‌شود. آفرینش انسان از کوزه، «ماحصل تأمّل مسلمانان پیرامون آیاتی است که خلقت انسان را از گل کوزه‌گری می‌دانند.» (شفیعی‌کدکنی ۱۳۸۷: ۴۳) پارسی‌پور با برجسته ساختن کوزه، بر تکرار نمادین چرخهٔ آفرینش انسان تأکید داشته است. دهانهٔ کوزه که دایره‌ای شکل است، بر جهان دلالت دارد. یونگ، دایره را که یکی از اشکال نمادین ماندالایی است، «نماد روح» (۱۳۹۲: ۳۷۹) دانسته و این دایره، تبلور چرخش سیر مرگ و زندگی در انسان است.

ماه و زنان

ماه یکی از عناصر طبیعت است و «نام یکی از ایزدان آیین مزدیسنا و نیز نام سیارهٔ معروف است. در *اوستا* این نام «ماونگهه» و در پهلوی و فارسی «ماه» گفته می‌شود. در بخش‌های *اوستا*، از ماه سخن رفته و مورد ستایش قرار گرفته است. یشتی از کتاب *یشت‌ها*، به‌نام «ماه یشت» است که در آن ماه مقدّس، حامل نژاد ستوران و سرور راستی ستوده شده است.» (عفیفی ۱۳۸۳: ۶۱۹)

ماه در اعصار گذشته مورد تقدّس انسان‌ها بوده و یکی از دلایل پرستش ماه آن بوده است که ماه را می‌توان، نمودگار چرخهٔ حیات و سه دورهٔ زندگی انسان کودکی، جوانی و پیری به شمار آورد؛ رشد و شکوفایی در اوایل ماه، بدر کامل در میانه و زوال در پایان. پس این‌گونه است که این چرخه ادامه می‌یابد و انسان درمی‌یابد که مرگ، پایان هستی نیست و جهان به طور مستمر در حال زایش است.

در اساطیر ماه نرینه انگاشته شده است که توانایی آمیزش با جنس ماده دارد و «تخم، به مادگان دهد.» (دادگی ۱۳۹۵: ۱۱۰) هنگامی‌که گاو اوَک دات (گاو نخستین)، توسط اهریمن به قتل رسید، «نطفهٔ گاو یکتا آفریده، به ماه برده و به

ایزد ماه سپرده می‌شود. آن نطفه، در ماه پالوده می‌گردد و جان می‌گیرد و سپس از آن، دو گاو در ایرانویچ به وجود می‌آید: یکی نر و یکی ماده.» (آموزگار ۱۳۷۴: ۴۴) آمیزش ماه با نطفهٔ گاو، سرآغازی برای خلق چهارپایان و ستوران است.

درواقع، سرچشمهٔ باروری زنان به شمار رفته است و در ملل مختلف نیز، برخی اقوام معتقد بودند که «ماه، به ظاهر مرد یا به شکل مار، با زنانشان درمی‌آمیزد. به عنوان مثال: دختران جوان اسکیمو به ماه نمی‌نگرند، از ترس آنکه آبستن شوند. استرالیایی‌ها معتقدند که ماه در کسوت دون ژوان، به زمین فرود آمده و زنان را باردار کرده است و سپس ترکشان می‌گوید.» (الیاده ۱۳۹۴: ۱۶۹)

در *رمان طوبی و معنای شب*، ماه کارکرد اسطوره‌ای باروری و زایش را در ارتباط با زنان دارد. قرارگرفتن طوبی، در برابر نور ماه و نرینه انگاشتن ماه، سبب ایجاد باروری در او شده است. «گویی ماه آرام‌آرام از شرق بالا می‌آمد که همچنین نیز بود. نور ماه، اتاق را دربرمی‌گرفت و وهم رقص زن همانند سوزنک‌های برق در تن حاضران فرو می‌رفت... ماه درست به میانهٔ آسمان رسیده بود. میهمانان را به اتاق خواب هدایت کردند.» (پارسی‌پور ۱۳۹۸: ۱۰۵ و ۹۹) طوبی که ابتدا، خواهان داشتن فرزندی چون عیسی بود و از خداوند پی‌درپی می‌خواست که روح‌القدس، وجود او را همانند حضرت مریم(ع) لمس کند، با قرارگرفتن در مقابل نور ماه، باردار می‌شود و نویسنده در فصل بعدی رمان، به چهار فرزند طوبی اشاره می‌کند.

آب و زنان

از عناصر بنیادین و سودمند در زندگی انسان و منشأ حیات همهٔ موجودات آب است. آب نماد «زندگی، مرگ، رستاخیز، راز آفرینش، پاکی و رستگاری، باروری و رشد، تجدید حیات و دگردیسی است.» (اسماعیل‌پور ۱۳۹۱: ۲۰) آفریدهٔ

اهورامزداست و در ایران باستان، آناهیتا، ایزدبانوی آب‌هاست که مورد پرستش قرار می‌گرفت. «در ایران ایزد بانو اَردوی سورا اَناهیتا؛ یعنی آب‌های نیرومند بی‌آلایش، سرچشمهٔ همهٔ آب‌های روی زمین است. او منبع همهٔ باروری‌هاست؛ نطفهٔ همهٔ نران را پاک می‌گردادند، رحم همهٔ مادگان را تطهیر می‌کند و شیر را در پستان مادران پاک می‌سازد.» (هینلز ۱۳۹۵: ۳۹ ـ ۳۸) آبان‌یشت یا یشت پنجم، تنها منبعی است که می‌توان در آن به شخصیّت اساطیری آناهیتا دست یافت. سروری بر تمام آب‌ها و چشمه‌ها، به آناهیتا اختصاص داشت. از این رو، بسیاری از معبدها، مکانی برای ستایش آناهیتا در ایران باستان بود.

رفتن زنان به سرچشمه

پارسی‌پور در سراسر رمان، زنان را در کنار سرچشمه و حوض آب به تصویر کشیده است که وظیفهٔ آوردن آب بر عهدهٔ آن‌ها بوده است. «من، خبر مرد را داشتم که زنان را بر سرچشمه‌ها می‌کشت.» (پارسی‌پور ۱۳۹۸: ۴۱۲) «مونس، اما به هوای بردن آب به سرچشمه می‌رفت.» (همان: ۲۵۲) به سرچشمه رفتن و مکرّر در کنار آب قرارگرفتن مونس، بیانگر آن است که او خواهان، به وجود آمدن باروری در خود است، چراکه آب مادینه و نماد «باروری و رشد به شمار رفته است.» (گرین و همکاران ۱۳۹۱: ۱۶۲)

قرارگرفتن زن در کنار حوض آب

در این رمان، پارسی‌پور با تأثیرپذیری از *بوف‌کور* صادق هدایت، زنی لکّاته ـ اثیری، به نام لیلا را خلق کرده و تصویری دوگانه از او به مخاطب نمایانده است.

در ابتدا، با زنی روسپی و هرزه مواجه هستیم که با مردان متعدّد در حال بازی و معاشقه است:

«آنجا در زیرزمین، فریدون میرزا، چهار دست و پا، روس زمین قرار گرفته بود تا لیلا از او سواری بگیرد. زن قول داده بود، اگر مرد، سواری بدهد، بعد حق دارد، نوک یک رشته از موهایش را ببوسد و فریدون میرزا پذیرفته بود... طوبی به دور و برش نگاه کرد تا لیلا را پیدا کند. شاهزاده گفت: حالا می‌آید، هر روز در یک ماشین و هر روز با چند مرد جدید، یک لکّاته حسابی.» (پارسی‌پور ۱۳۹۸: ۳۸۴-۱۴۱)

در *بوف‌کور* با استحالهٔ زن اثیری به لکّاته که درپی ارضای نیازهای جنسی است، مواجه هستیم، درحالی‌که در این رمان، با استعلای زن لکّاته به زنی اثیری و آسمانی روبه‌رو هستیم؛ زنی که در فرجام رمان، متأثّر از باورهای شبه عرفانی و مظهر عقل و دانش است، و نیز راهنمایی طوبی را به سوی سرزمین مردگان برعهده دارد. نویسندهٔ رمان، مراحل تدریجی استعلای روحی و فرایند فردیّت او را، با استفاده از مفاهیم اسطوره‌ای به تصویر درآورده است. «شاهزاده نیز در همان مسیر می‌نگریست، یک آن ساکت شده بود تا رقص زنش را ببیند. زن، حوض بیضی شکل را دور زد و در لابه‌لای درختان گم شد.» (همان: ۱۴۵) آب نماد «تطهیر و نوزایی است» (الیاده ۱۳۹۴: ۱۹۴) و قرارگرفتن لیلا در کنار حوض آب، بیانگر آن است که او درصدد دست‌یابی به تولّد مجدّد است که یونگ بر آن تأکید دارد. حوض بیضی شکل نیز، یکی از اشکال نمادین ماندالاست:

«ماندالا که خاستگاه آن سرزمین‌های خاور دور است، نمودار نگاشت نمادین ساختار جهان است و به صور مختلف در ترسیمات خطی، نقّاشی، پیکرتراشی و رقص ظاهر می‌شود. واژهٔ سانسکریت ماندالا؛ به معنی دایره و مرکز است... ماندالا، بازتاب یا بازنمایی تصویر جهان معنوی به شکلی محسوس و ملموس است و محملی برای تمرکز حواس و تأمّل و نمودار سیر آفاق و انفس و راهی آهنین است که سالک و زایر باید آن را بپیماید.» (دوبوکور ۱۳۹۴: ۱۰۷ ـ ۱۰۶)

بنابراین لیلا برای طی‌کردن مراتب رازآموزی، ناگزیر است که رقصی دوّار پیرامون حوض داشته باشد. «رقص دورانی یا چرخشی، تقلیدی از گردش ۱۲ سیّاره پیرامون خورشید است و اتّصال زمین به آسمان را به نحوی رمزی تمثیل می‌کند.» (دوبوکور ۱۳۹۴: ۸۸) پس رقص دوّار لیلا، بازآفرینی سمبلیک چرخهٔ آفرینش است؛ یعنی بازتاب‌دهندهٔ تصویر ازلی ازدواج مادر زمین با پدر آسمانی است.

اسطورهٔ پری

پری موجودی ماورایی در اندیشه و ذهن مردم باستان بوده است که «در بخشی از سرزمین‌های ایران شرقی، به عنوان ایزد بانوان باروری ستایش می‌شدند.» (رضی ۱۳۸۱، ج۱: ۵۳۷) پری از قدرت جادویی برخوردار بود و با زیبایی خیره کننده‌ای که داشت، انسان‌ها را مفتون خویش می‌ساخت.

> «پری‌ها، تجسّم ایزدینهٔ میل و خواهش تنی بودند و از هرگونه توان فریبایی، جاذبه و افسونگری زنانه برخوردار بودند و به پندار مردم از بهر بارورشدن و زاییدن با ایزدان و نیز شاهان و یلان اسطوره‌ای درمی‌آمیختند و با نمایش زیبایی و جمال خود، آنان را اغوا می‌کردند. ولی بعدها، در اثر تغییر و تحوّل ارزش‌های اخلاقی و به‌ویژه دین‌آوری زرتشت که به مسئلهٔ اخلاق و پارسایی، توجهی بیش از حد داشت، پریان به علّت سرشت شهوانی خود و وابستگی نزدیکشان به کام، جشن‌ها و مراسم کامرانی‌های آیینی، از انجمن ایزدان رانده شدند و دگرگونی جوهری پیدا کرده در آیین زرتشتی و مزدیسنا، به صورت بوده‌های اهریمنی درآمدند.» (سرکاراتی ۱۳۵۰: ۷)

در رمان *طوبی و معنای شب* به زنی اثیری و فریبنده‌ای اشاره شده است که کارکردهای اساطیری پری را داراست. این زن فرنگی، با پای نهادن به روستایی در حوالی همدان، مردان و زنان را شیفتهٔ خود ساخته بود. «مرد، اما دیوانه زن

فرنگی شده بود که همراه هیئتی زندگی می‌کرد. روزها در دشت‌های اطراف، اسب می‌تاخت و گیسوان طلایی‌اش را به دست باد می‌داد. گاهی با اسب از میان ده می‌گذشت و همهٔ زنان و مردان را مبهوت می‌کرد.» (پارسی‌پور ۱۳۹۸: ۲۷۲) مردان این روستا، درپی کام‌جویی از آن زن بودند، اما او، «دور و دست نیافتنی بود.» (همان: ۲۷۲)

ویژگی جنسی ـ شهوانی که در وجود این زن، برای اغوای مردان قرار داشت، او را به پری در اسطوره‌ها نزدیک ساخته بود. آنچنان‌که «زن، کم‌کم به پری ذهنی تمام مردان ده تغییر حضور داده بود و یک روز، همچنان‌که بی‌خبر آمده بود، بی‌خبر رفته بود.» (همان: ۲۷۲) ناپدیدشدن به یکبارهٔ این زن پری‌وار، تعادل زندگی مردی از اهالی روستا را که شغل مکتب‌داری داشت، برهم زده بود، به گونه‌ای که به «شراب پناه برده بود و رسوای اهل ده شده بود.» (همان: ۲۷۲)

پری در اسطوره‌ها دارای دو کارکرد اهورایی و اهریمنی است که کارکرد دوم پری را در این رمان می‌توان مشاهده کرد؛ پری که زیبا و دلرباست، مردان را شیفتهٔ خود می‌سازد، اما دست نیافتنی و این‌گونه است که مکتب‌دار روستا را به جنون می‌کشاند، حالتی مالیخولیایی در او ایجاد و او را مجنون‌وار، آوارهٔ دیگر شهرها می‌کند تا بلکه بتواند، نشانه‌ای از آن پری را بیابد. «در سنّت ادب فارسی، از این حالت، به «پری‌زدگی» تعبیر کرده‌اند.» (شمیسا ۱۳۷۷، ج ۱: ۲۲۹)

گیل‌گمش و شاهزاده گیل

بینش اساطیری که بر سراسر رمان *طوبی و معنای شب* حاکم است، این اثر را به حماسهٔ *گیل‌گمش*[1] نزدیک ساخته است. پارسی‌پور با برگزیدن بخش نخست واژهٔ گیل‌گمش، شخصیّت اسطوره‌ای به نام شاهزاده گیل خلق می‌کند و خویش‌کاری‌های او را در این رمان، به گیل‌گمش نزدیک می‌سازد و این‌گونه، این

1. Epic of Gilgamesh

رمان را با اسطوره پیوند می‌زند. در ادامه مقاله به بررسی وجوه مشترک میان این دو اثر می‌پردازیم:

نبرد با دیو

نبرد گیل‌گمش و انکیدو،[1] با دیوی به نام خومبابا،[2] یکی از مضامین اسطوره‌ای به کار رفته در این حماسه است. خومبابا، دیوی اهریمنی است که بسیار زشت، مهیب و مخوف است. «پنجه‌هایی داشت، مانند شیر. تن او با فلس‌هایی از مفرغ پوشیده بود. پاهای او، چنگال کرکس بود. بر سر او، شاخ‌های گاو نر وحشی بود. دُم و اندام آمیزش او، با سر مار پایان می‌یافت.» (*گیل‌گمش* ۱۳۸۳: ۴۷) گیل‌گمش و انکیدو با اتّحاد و یکدلی توانستند بر دیو غلبه یابند و خدایان و مردم را از شرّ آن برهانند. درواقع، دیو سایهٔ گیل‌گمش به شمار می‌رود. یونگ «بخش پست و حیوانی شخصیّت انسان را سایه[3] نامیده است. سایه شامل تمامی امیال و فعالیّت‌های غیراخلاقی و هوس‌آلود است.» (یونگ ۱۳۷۹: ۲۸۳) سایه همان نفس امّاره در ضمیر انسان و نیز «بخش تاریک شخصیّت انسان است.» (اسنودن ۱۳۸۷: ۸۶) جدال گیل‌گمش با دیو، درحقیقت کشمکش او، با دیو نفس است که در نهایت به پیروزی او بر دیو منجر می‌شود.

در رمان *طوبی و معنای شب*، تمام تلاش شاهزاده گیل آن است که صفات مذموم و ناخوشایندی را که در شکل کهن‌الگوی سایه، در ضمیر او شکل یافته است، از خود بزداید. زدایش سایه، بستری مناسب برای رسیدن به خودشناسی و سپس به خداشناسی است. در این اثر، شاهزاده گیل متأثّر از باورهای شبه عرفانی است. از این روی، نویسندهٔ رمان، نگرش منفی نسبت به زن را حول محور

1. Enkidu
2. Xumbaba
3. Shadow

شخصیّت شاهزاده گیل به گردش درآورده است و دیو نفس را در قالب زن که مظهر نفس امّاره، وسوسه و شرّ، به مخاطب نمایانده است. در این اثر، شاهزاده گیل زن را «تجسّمی از مزاحمت، دست و پاگیر، شریک شیطان، سبک‌سر و بی‌مغز و زنجیر نامریی بر پای» (پارسی‌پور ۱۳۹۸: ۱۵۲ و ۱۴۶) به شمار آورده است. بنابراین، شاهزاده گیل برای جلوگیری از هبوط ناگزیر است که به مبارزه با طبیعت و هواجس نفسانی خویش بپردازد و زنان را که سایهٔ خویش هستند، به قتل برساند. «بسیاری از آنان، خود به میل خود روی زمین دراز می‌کشیدند تا من، پنجه‌هایم را دور گردنشان حلقه کنم. من، مرگ شده بودم.» (همان: ۱۴۴)

دومین دیوی که در *حماسهٔ گیل‌گمش* از آن سخن به میان آمده است، «دیو خشک‌سالی» است که با کشته‌شدن گاو آسمانی، تمام شهر اوروک را دربر خواهد گرفت. در این حماسه بی‌توجهی گیل‌گمش به عشق ایشتر[1] و ذکر خباثت‌های او سبب می‌شود که ایشتر نزد انو،[2] پدر آسمانی برود و از او بخواهد که گاو آسمانی را بدو بدهد تا به این وسیله، گیل‌گمش را نابود سازد، اما انو به ایشتر هشدار می‌دهد که در صورت کشته‌شدن گاو آسمانی، هفت‌سال قحطی و خشک‌سالی، شهر اوروک را دربرخواهد گرفت. «اگر من، آنچه تو می‌جویی، بکنم، هفت‌سال گرسنگی پدید خواهد آمد. آیا به اندازهٔ کافی، گندم در انبارها فراهم آورده‌ای؟ آیا گیاه و علوفه به اندازهٔ کافی برای حیوانات رویانده‌ای؟» (*گیل‌گمش* ۱۳۸۳: ۵۵) گاو در اساطیر، «برابر زن» (بهار ۱۳۷۶: ۴۴) و نماد زایش و باروری است. «بانگ و نعرهٔ ورزه گاو، در فرهنگ‌های کهن، با طوفان و رعد برابر شده بود و آن هر دو، تجلّی نیروی باورکننده به شمار می‌رفته‌اند.» (الیاده ۱۳۹۴: ۹۷) بنابراین، کشتن گاو سبب بروز قحطی و خشک‌سالی است. سپس ایشتر به انو اطمینان خاطر می‌دهد

1. Ishtar 2. Anu

که به اندازهٔ کافی گندم، ذخیره کرده‌اند. بنابراین، گیل‌گمش و انکیدو توانستند، گاو را به قتل برسانند و این‌گونه خشم ایشتر را دوچندان ساختند.

در رمان *طوبی و معنای شب*، به دیو خشک‌سالی اشاره شده است. پارسی‌پور با بینش اساطیری که دارد، هجوم و یورش بیگانگان به ایران زمین را در قالب خشک‌سالی به تصویر درمی‌آورد و دست‌یازی بیگانگان به ایران زمین را به قرون گذشته و در قالب حملهٔ مغول به خاک ایران به مخاطب یادآور می‌گردد. از این رو، شاهزاده گیل را به هفت‌صد سال قبل بازمی‌گرداند تا از دریچهٔ چشمان شاهزاده گیل، شمشیرهای آخته بر گردن زنان و مردان ایران زمین را به تصویر می‌کشد و با جمله‌های «آمدند، بردند و سوختند» (پارسی‌پور ۱۳۹۸: ۲۰۱ و ۱۴۲) به مخاطب هشدار می‌دهد که مهین مام ایرانیان، در حال غارت و چپاول توسط بیگانگان و اجنبی‌هایی چون انگلیس، روس، فرانسه و آمریکایی‌هاست.

زایش و باروری، مهم‌ترین ویژگی زمین و زنان است که آن دو را، به یکدیگر نزدیک ساخته است. در این رمان بیابان‌های خشک و بی‌حاصل، به زنان سترونی تشبیه شده است که نیروی زایش ندارند و از این رو، شاهزاده گیل، انتقام زمین‌های قفر را از زنان می‌ستاند. «آنچه باعث بیزاری من از آن‌هاست، بیابان‌های قفر است. من انتقام زمین خشک را از آن‌ها می‌گیرم.» (همان: ۱۵۲)

خشک‌سالی یکی از پدیده‌هایی است که سرزمین ایران از همان ابتدای شکل‌گیری با آن مواجه بوده است. در اسطوره‌ها دیو خشک‌سالی را «اپوش»[1] (هینلز ۱۳۹۵: ۳۷) نامیده‌اند که در تضاد با تیشتر که الاههٔ آب‌هاست، قرار دارد.

دیو خشک‌سالی دو بار سایهٔ شوم خود را بر سر شخصیّت‌های این رمان افکنده است که در مرتبهٔ دوّم است که طوبی برای رهایی از خشک‌سالی که زندگی او و فرزندانش را مورد تهدید قرار داده است، متوسّل به انجام آیینی چون

1. Aposh

خواندن نماز باران و استغاثه به درگاه الاهی می‌گردد. «نماز باران می‌خواند. الماس خاتون، یاقوت و بچّه‌ها را پشت سرش ردیف می‌کرد و دسته‌جمعی نماز می‌خواندند. سپس، *قرآن* به سر می‌گرفتند و زاری می‌کردند.» (پارسی‌پور ۱۳۹۸: ۱۱۶)

اشک‌ریختن طوبی و فرزندانش در تمنّای باران و ترسالی، به مثابهٔ ریختن آب بر روی زمین خشک و برهوت و در نهایت، آبیاری و حاصل‌خیزی زمین است تا بار دیگر برکت به خانه‌ها بازگردد. طوبی خشک‌سالی و عدم بارش باران را مرتبط با انجام گناه می‌دانست. «حالا دیگر مطمئن بود، گناهی کرده است که بابت آن تقاص پس می‌دهد، اما چه گناهی؟» (همان: ۱۱۶) گناهانی چون «پیشنهاد ازدواج به حاج محمود، نگاه‌کردن به بدن عریان پدر و هم‌بازی‌های دوران کودکی» (همان: ۱۱۶) او را مجاب ساخته بود که گناهی مرتکب شده و به تاوان آن، خشک‌سالی بر آن‌ها عارض گشته است. پارسی‌پور با زیرکی نقبی به دو نیروی شرّ و خیر، در قالب خشک‌سالی و ترسالی می‌زند و غلبهٔ شرّ بر خیر را در این رمان، بدین شکل به مخاطب می‌نمایاند.

سفر

آنچه در *حماسهٔ گیل‌گمش* نمودی برجسته دارد، کهن‌الگوی «سفر»[1] است که قهرمان داستان، سفری طولانی و پر مخافت را درپیش می‌گیرد تا به اکسیر حیات دست یابد. «نمادگرایی سفر، بسیار غنی است و اغلب جست‌وجوی حقیقت، آرامش و جاودانگی، جست‌وجو و کشف یک مرکز معنوی معنا می‌دهد.» (شوالیه و گربران ۱۳۷۸، ج۳: ۵۸۳) مرگ انکیدو و هراس از مرگ، سرآغاز سفری رازورانه

1. Travel

برای گیل‌گمش است تا بتواند حقیقت مرگ را کشف کند و برای همیشه جاودان باقی بماند. گیل‌گمش برای درک چیستی مرگ، آزمون‌های مختلفی را پشت‌سر می‌گذارد که از سه آزمون «دالان تیره و تاریک، ایستادگی در برابر وسوسهٔ سیدوری[1] و گذر از آب‌های مرگ‌زا» (ستاری ۱۳۹۰: ۷۷) سربلند بیرون می‌آید. دشوارترین آزمون او، بیداری به مدّت شش‌روز و هفت‌شب است که در این آزمون، به شکست تن درمی‌دهد و به خوابی عمیق فرو می‌رود، اما اوتناپیشتیم[2] (نوح سومری) که پیر خردمند گیل‌گمش است، به او نشان چشمه‌ای که در آن گیاه جاودانه روییده است، می‌دهد. «آن گیاه مانند خاری است و در اعماق دور، زیر دریا می‌روید. خار آن مانند نیزه خارپشت است و در دریای آب شیرین دور می‌روید. اگر این گیاه را به دست آوری و از آن بخوری، جوان و زندگی جاویدان خواهی یافت.» (*گیل‌گمش* ۱۳۸۳: ۱۰۲) مراحل گذار و تشرّف که دربرگیرندهٔ رویدادها و حوادث سخت و دشوار است، در نهایت قهرمان را به سوی انکشاف خویشتن سوق می‌دهد. سفر گیل‌گمش «نشانهٔ میل درونی برای تغییر است که منجر به جست‌وجو و کشف افق‌های تازه می‌شود.» (شوالیه و گربران ۱۳۷۸، ج۳: ۵۸۷) گیل‌گمش برای به دست آوردن آن گیاه سحرآمیز در آب غوطه می‌زند.

> «فرورفتن در آب از لحاظ انسانی برابر با مرگ است... آب، دارای قدرت تطهیر، تجدید حیات و نوزایی است؛ زیرا آنچه در آب فرو می‌رود، می‌میرد و آنکه از آب سر بر می‌آورد؛ چون کودکی بی‌گناه و بی‌سرگذشت است که می‌تواند، دربرگیرندهٔ وحی و الهام جدید باشد و زندگانی خاص نوینی را آغاز کند.» (الیاده ۱۳۹۴: ۱۹۴)

1. Siduri
2. Utnapishtim

سرانجام گیل‌گمش به گیاه جاودانگی دست یافت و تصمیم گرفت که آن را به شهر اوروک برد تا همهٔ پهلوانان، از قدرت جاودانگی بهره‌مند شوند. سپس سوار بر کشتی، عازم آن شهر شدند و به هنگام استراحت‌کردن، گیل‌گمش برای شست‌وشوی بدن وارد آب شد. در همین هنگام، «ماری بوی گیاه را شنید پیش خزید و گیاه را خورد... پوست خود را دور انداخت و جوان شد.» (*گیل‌گمش* ۱۳۸۳: ۱۰۴) و این‌گونه او از جاودانگی باز ماند. تمام رنج‌های او را می‌توان، مراحل گذار از بلوغ به پختگی به شمار آورد؛ چراکه سفر او سفری نمادین و حرکت از آفاق به سوی انفس بود و دانش و بینشی که از این سفر کسب کرده، تنها رهاورد او برای خود و مردم شهر اوروک بوده است و او دریافت که مرگ، امری محتوم و ناگزیر است و همهٔ انسان‌ها را در بر خواهد گرفت.

در رمان *طوبی و معنای شب* شاهزاده گیل تنها شخصیّتی است که در درازنای تاریخ جاودان زیسته و نظاره‌گر تمام حوادث در ایران است. در این رمان او مرید شیخ صنعان است و آغاز سفر او از کشور روم می‌باشد و درصدد «درنوردیدن چین و ماچین، به کوه قاف برسد.» (پارسی‌پور ۱۳۹۸: ۱۴۴) سفر او یک نوع مکاشفه در ضمیر است که از مغرب جان و تاریکی‌های آن آغاز می‌گردد تا پس از طی مسیر، به مشرق جان و تابش انوار قاهرهٔ الاهی برسد. قطع طریق، بدون همراهی پیر و مراد میسّر نیست؛ شیخ صنعان که مقتدای شاهزاده گیل است، «تجسّم اصل روحانی و مُعرّف دانش، تأمّل، بینش درونی، خرد، هوشمندی و شهود است» (گرین و همکاران ۱۳۹۱: ۱۶۵) که شاهزاده گیل را، مجهّز به دانایی و معرفت می‌کند و به او می‌گوید: «عشق مجازی را، باید قربانی عشق حقیقی کرد و مردمان دنیا به عبث، دل به مجاز خوش می‌دارند.» (پارسی‌پور ۱۳۹۸: ۱۴۹) از این روست که در هنگامهٔ حملهٔ مغول، زنان را که در حکم نفس امّارهٔ او بودند، به قتل می‌رساند تا از پیر و مراد خویش اطاعت کرده باشد. او حقیقت را در دانهٔ

گندم می‌دید و تمام مساعی او آن بود که «با گندم دشمنی بورزد و دایم فرزندان قابیل را، به جرم کشتن جدّش، هابیل زیر بار محنت ببرد.» (پارسی‌پور ۱۳۹۸: ۲۰۱) گندم برای او یادآور میوهٔ ممنوعه بود و مهم‌ترین عامل فریفته‌شدن حضرت آدم(ع) و حوا و هبوط از بهشت بر زمین بود. بنابراین، درصدد بود که با داس به کشتن گندم بپردازد. «از رُس، داس‌های شکننده می‌ساختیم و در کنار اجاق‌ها و کوره‌ها می‌پختیم و با این داس، به جان گندم می‌افتادیم.» (همان: ۲۰۲) اگرچه در عرفان میوهٔ ممنوعه را میوهٔ معرفت به شمار آورده‌اند، اما پارسی‌پور با استفاده از استعارهٔ گندم، به میوه‌های ممنوعه‌ای که در این دنیا وجود دارد، اشاره می‌کند و با داس که نماد مرگ است، به کشتن آن‌ها می‌پردازد. در حقیقت جاودانه‌شدن شاهزاده گیل، از رهگذر مصاحبت با پیر دانا، سفر و تحمّل مرارت‌های آن و از میان بردن هواجس نفسانی به دست آمده است که اثرات آن در پایان رمان به گونه‌ای است که شخصیّت شاهزاده گیل، دچار تحوّل و دگرگونی عمده‌ای می‌گردد، که هستی و تعیّنات خویش را به طور کامل درباخته است و تبدیل به یک رِند ژنده‌پوش و لاابالی گشته است که درخور ملامت دیگران شده است و دیگر شکوه شاهانه را در او نمی‌توان سراغ گرفت.

سفر به جهان مردگان

اندیشهٔ سفر به دنیای مردگان یکی از اسطوره‌های مطرح در جهان است که در آن قهرمان، سفری را به جهان زیرین و تاریک می‌آغازد تا پاسخ پرسش‌های بنیادین خود را در مورد فلسفهٔ مرگ و چیستی آن دریابد. در *انه‌اید*[1] ویرژیل[2]، قهرمان داستان، به جهان ارواح سفر می‌کند و آنچه را که دیده است، به آگاهی مخاطب

1. Aeneid 2. Virgil

می‌رساند. انه‌آس، به هنگام رفتن به عالم زیرین، درابتدا «چنبر کودکانی که به هنگام زادن درگذشته‌اند، می‌بیند. سپس، افرادی را که خودکشی کرده‌اند، از جمله دیدون را مشاهده می‌کند. دورتر جنگاوران، سربازان آگاممنون، دئیفوب، سومین شوی هلن و تباهکاران را به هنگام مجازات می‌بیند.» (۱۳۹۰: ۱۸۳)

در *کمدی الاهی*[1] نیز دانته[2] سفر خود را با ورود به دوزخ آغاز می‌کند. او در سرود اول این بخش، علّت سفرش را این‌گونه بیان می‌کند: «در نیمهٔ راه زندگانی ما خویشتن را در جنگلی تاریک یافتم؛ زیرا راه راست را گم کرده بودم.» (آلیگیری ۱۳۷۸: ۸۱)

در *حماسهٔ گیل‌گمش*، خدایان انکیدو را به جرم کشتن دیو خومبابا و نرّه گاو آسمانی به مرگ محکوم می‌کنند و انکیدو پس از دوازده روز بیماری، تسلیم مرگ می‌شود. گیل‌گمش که پس از مرگ انکیدو به دنبال جاودانگی بود و علی‌رغم تلاش بسیار به آن دست نیافت، درصدد برآمد تا به سرزمین مردگان سفر کند تا با انکیدو ملاقات کند و از سرنوشت مردگان آگاهی یابد. او به راهنمایی کاهنان به زیر زمین می‌رود و در دیدار با سایهٔ انکیدو، از او می‌خواهد که به تشریح جهان زیرین بپردازد که سایهٔ انکیدو به او می‌گوید:

> «ببین! رفیقی که تو او را به دست می‌سودی و قلب تو خشنود می‌شد، کرم‌ها، او را مانند جامهٔ کهنه‌ای می‌خورند. انکیدو دوست تو که دست تو را می‌گرفت، مانند خاک رس شده. او غبار زمین شده. او در خاک افتاد و خاک شده. گیل‌گمش می‌خواست، باز هم بیشتر بپرسد که سایهٔ انکیدو ناپدید گردید.» (*گیل‌گمش* ۱۳۸۳: ۱۱۲-۱۱۱)

گیل‌گمش که از حقیقت مرگ آگاهی یافته بود، بیش از پیش دریافت که مرگ امری محتوم و ناعلاج است و گریزی از آن نیست. پس به شهر اوروک بازگشت و در آنجا تسلیم مرگ گردید.

---

1. The divin comedy
2. Dante

در *رمان طوبی و معنای شب* به سفر قهرمان؛ یعنی طوبی به عالم زیرین اشاره شده است. اگر در *کمدی الاهی*، ویرژیل شاعر روم باستان راهنمای دانته در دوزخ و برزخ و بئاتریس[1] راهنمای او در بهشت است، در این رمان لیلا که مظهر عقل، دانش و بینش است، راهنمای طوبی به سرزمین مردگان است تا سفری شهودی را به زیرزمین، آغاز کنند. آن دو در ابتدای سفر با جسدهای ستاره و مریم مواجه می‌گردند.

«پیرزن را با خود به عمق کشید. ابتدا در ریشه‌های انار بودند. صدای زنگ محزونی به گوش طوبی خورد... یکنواخت و بطی گاهی صدا می‌کرد. آن یکی، مریم همانند غرّش طوفان و گردباد در ذرّاتش می‌چرخید. سیلی بود، در زیر خاک و درهم می‌پیچید و می‌غرّید. لیلا گفت: پایین‌تر می‌رویم. اینجا یک‌سره فریاد و ناله بود. گفت: اینان، لال مرده‌اند، اکنون خود را واگو می‌کنند. غرّش کرکنندهٔ فریادها و ناله‌ها، تمام ذرّاتش را از هم می‌پاشاند. به عمق می‌رفتند، به عمق تاریکی، تاریک‌تر از تاریکی... به عمق فلز، به عمق آتش، به عمق آب می‌رفتند.» (پارسی‌پور ۱۳۹۸: ۴۰۶-۴۰۵)

پارسی‌پور برخلاف دیگر اسطوره‌ها که قهرمان پس از سفر به جهان زیرین، دوباره به جهان مادی بازمی‌گشت، در این رمان بازگشت فیزیکی برای طوبی قایل نگشته است. در حقیقت نویسندهٔ رمان، رجعت دوبارهٔ طوبی را به گیتی، در قالب آیین باروری گیاهی به تصویر درآورده است؛

«این آیین، به اعصاری بسیار کهن در تاریخ تفکّر بشر تعلّق دارد که همان، پندار باروری گیاهی در نهادهای فرهنگی مادرسالاری هزاره‌های ۵ و ۴ ق.م در اعتقادات سومری، سامی و مدیترانه‌ای آسیای غربی بوده است. از نظر مردم آن زمان، رمز زندگی و رستاخیز یک دانه در فروشدن آن به زمین؛ یعنی مرگ آن است. بنابراین، انسان‌ها پس از مرگ رستاخیز خواهند داشت.» (رضی ۱۳۸۲: ۵۳)

پارسی‌پور نیز با استفاده از این الگوی اسطوره‌ای، بازگشت نمادین قهرمان را با باروری مجدّد گیاهی به مخاطب نمایانده است. «به عمق رفت. به عمق آن

1. Beatrice

سیل توفندهٔ غرّنده. ستاره‌های جرقّه زد. زمین باردار شد. یکپارچه بار برداشت. در فصل زاییدن، از هر سلول تنش، کسی زایید: زن و مرد، پیر و جوان و کوتاه و بلند.» (۱۳۹۸: ۴۱۳) درحقیقت، نویسندهٔ رمان رجعت طوبی را با تکیه بر باروری زن و تکثیرشدن او در قالب درخت انار، به تصویر کشیده است.

نتیجه

نقد اسطوره‌ای ابزاری کارآمد برای تحلیل متون ادبی است که به وسیلهٔ آن می‌توان، به خوانش‌های متعدّد از انواع ادبی دست یافت و نیز می‌توان، زوایای مختلفی از خویش‌کاری‌های انسان را، در دوران باستان آشکار ساخت. نقد اسطوره‌ای درصدد تبیین ارزش‌های جمعی و کنش‌های نمادین یک قوم است، چراکه بسیاری از عملکردهای انسان، برخاسته از یک تجربهٔ مشترک در طی اعصار مختلف بوده است. از این رو، رمان‌نویس مدرن درصدد کشف و تشریح کهن‌نمونه‌های آمیخته در زندگی جاری انسان‌هاست. به کارگیری مضامین اسطوره‌ای توسط رمان‌نویسان معاصر هم بر انسجام متنی اثر می‌افزاید و هم بر غنای آن و این‌گونه است که آن را تبدیل به یک اثر ماندگار و جاوید خواهد کرد.

از میان رمان‌نویسان معاصر، می‌توان به شهرنوش پارسی‌پور اشاره کرد که *رمان طوبی و معنای شب* را با بینش اسطوره‌ای به رشته تحریر درآورده است. رمان به گونه‌ای است که از همان ابتدا، عناصر اسطوره‌ای به چشم نمی‌آید و با عبور از سطح تلمیحات اسطوره‌ای و شبه عرفانی، می‌توان دریافت که اسطوره با تار و پود شخصیّت‌های رمان عجین گشته و این عامل، ارزش کار نویسنده را دوچندان ساخته است؛ چراکه هر چقدر محاکات از اسطوره‌ها ضمنی و پنهان باشد، ارزش ادبی رمان را درخور توجه می‌سازد.

شخصیّت‌های این رمان، دو دورهٔ پادشاهی سلسله‌های قاجار و پهلوی را تجربه می‌کنند و در هر دو دوره، کشور تحت استیلای استعمارگرانی چون انگلیس، فرانسه، روسیه و آمریکاست. پارسی‌پور برای آنکه انزجار خود را از غلبهٔ دشمنان بر ایران زمین نشان دهد، با استفاده از زبانی سمبلیک رابطهٔ معناداری میان زمین و زن ایجاد می‌سازد و به ایرانیان گوشزد می‌کند که مهین مام ایرانیان درحال چپاول است و ورود استعمارگران به ایران را، در قالب خشک‌سالی به مخاطب می‌نمایاند که درپی آن، بیماری‌های مختلفی چون وبا و تیفوییید در جامعه شیوع یافته است. سپس زنان و کودکان را در تمنّای ترسالی و با برگزاری آیین باران‌خواهی به تصویر درمی‌آورد.

در این رمان طوبی قهرمان رمان خواهان داشتن فرزندانی است که نویسندهٔ رمان، با تکیه بر نرینه‌بودن ماه و قرار گرفتن او در برابر ماه، او را بارور می‌سازد. مادینه انگاشتن آب، نیز سبب‌ساز باروری مونس در این رمان گشته است و نویسندهٔ رمان، فرایند فردیّت لیلا را نیز در کنار حوض آب به تصویر می‌کشد که به تطهیر و نوزایی دست می‌یابد. بنابراین، با خوانش اسطوره‌ای این اثر می‌توان به علل خویش‌کاری‌های شخصیّت‌های رمان پی برد.

پی‌نوشت

(۱) یکی از شخصیّت‌های رمان است که فرزندانش را به دست طوبی می‌سپارد و کنش خاصی را در روند رمان انجام نمی‌دهد.

کتابنامه

آلیگیری، دانته.۱۳۷۸. *کمدی الاهی*. ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا. تهران: امیرکبیر.
آموزگار، ژاله. ۱۳۷۴. *تاریخ اساطیری ایران*. تهران: سمت.

اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. ۱۳۹۱. *اسطوره و بیان نمادین*. تهران: سروش.
اسنودن، روت. ۱۳۸۷. *خودآموز یونگ*. ترجمهٔ نورالدین رحمانیان. تهران: آشتیان.
الیاده، میرچا. ۱۳۹۴.*رساله در تاریخ ادیان*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: سروش.
امامی، نصرالله. ۱۳۸۵. *مبانی و روش‌های نقد ادبی*. تهران: جامی.
بهار، مهرداد. ۱۳۶۲. *پژوهشی در اساطیر ایران*. تهران: توس.
ـــــــــــ . ۱۳۷۶. *جستاری چند در فرهنگ ایران*. تهران: فکر روز.
پارسی‌پور، شهرنوش. ۱۳۹۸. *طوبی و معنای شب*. تهران: البرز.
تسلیمی، علی و مونسان، فرزانه. ۱۳۹۷. «تحلیل ژرف‌ساخت اسطوره‌ای آثار مهسا محبّ‌علی با تکیه بر رمان نفرین خاکستری». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. ش۵۲. صص ۹۴– ۶۵.
دادگی، فرنبغ. ۱۳۹۵. *بندهش*. گزارش مهرداد بهار. تهران: توس.
دوبوکور، مونیک. ۱۳۹۴. *رمزهای زندهٔ جان*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: مرکز.
ذکاوت، مسیح. ۱۳۹۷. «درآمدی بر بوم‌فمنیسم: مطالعهٔ موردی دو دوست و دیلینگ دیلینگ». *مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز*. ش۲(پیاپی ۱۸). ص ۷۶–۵۵.
رضی، هاشم. ۱۳۸۱. *دانش‌نامهٔ ایران باستان*. تهران: سخن.
ـــــــــــ . ۱۳۸۲. *دین و فرهنگ ایرانی پیش از عصر زرتشت*. تهران: سخن
رفیعی، زهرا و همکاران. ۱۳۹۶. «قهرمان رمان *طوبی و معنای شب*، در ساحت واقعیّت». *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*. ش۱. صص ۷۲ ـ۴۹.
زنر، آر. سی. ۱۳۷۵. *زروان یا معمای زرتشتی‌گری*. ترجمهٔ تیمور قادری. تهران: فکر روز.
ستاری، جلال. ۱۳۹۰. *پژوهشی در اسطورهٔ گیل‌گمش و افسانهٔ اسکندر*. تهران: مرکز.
سرکاراتی، بهمن. ۱۳۵۰. «پری، تحقیقی در حاشیهٔ اسطوره‌شناسی تطبیقی». *زبان و ادب فارسی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز*. ش۱۰۰– ۹۷. صص ۳۲– ۱.
شفیعی‌کدکنی، محمّدرضا. ۱۳۸۷. «تکامل موتیف کوزه‌گر در شعر خیّام». *از مجموعه مقاله‌های آفتابی در میان سایه‌ای (جشن‌نامهٔ بهمن سرکاراتی)*. تهران: قطره.
شمیسا، سیروس. ۱۳۷۷. *فرهنگ اشارات ادبیات فارسی*. تهران: فردوس.
ـــــــــــ . ۱۳۷۸. *بیان و معانی*. تهران: فردوس.

شوالیه، ژان و گربران، آلن. ۱۳۷۸. *فرهنگ نمادها*. ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی. تهران: جیحون.

عفیفی، رحیم. ۱۳۸۳. *اساطیر و فرهنگ ایران در نوشته‌های پهلوی*. تهران: توس.

علایی، مشیّت. ۱۳۶۹. «اسطورهٔ زن، تحلیل فلسفی رمان طوبی و معنای شب». *کلک*. ش۱. صص ۷۱– ۶۳.

علی‌جانی، محمّد و آهی، محمود. ۱۳۹۷. «ظرفیّت‌ها و محدودیّت‌های اسطوره‌پردازی در رمان‌های جنگ». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب*. ش۵۳. صص ۲۸۰–۲۴۳.

فرای، نورتروپ. ۱۳۹۰. «ادبیات و اسطوره»، ترجمهٔ جلال ستّاری. *از مجموعه مقاله‌های اسطوره و رمز*. تهران: سروش.

گرین، ویلفرد و همکاران. ۱۳۹۱. *مبانی نقد ادبی*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.

گیل‌گمش. ۱۳۸۳. ترجمهٔ داوود منشی‌زاده. تهران: اختران.

وارنر، رکس. ۱۳۸۷. *دانش‌نامهٔ اساطیر*. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره.

ویرژیل. ۱۳۹۰. *انه‌اید*. ترجمهٔ میرجلال‌الدین کزّازی. تهران: مرکز.

هینلز، جان راسل. ۱۳۹۵. *شناخت اساطیر ایران*. ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضّلی. تهران: چشمه.

یاوری، حورا. ۱۳۶۸. «تأمّلی در *طوبا و معنای شب* (نوشتهٔ شهرنوش پارسی‌پور)». *ایران‌نامه*. ش ۲۹. صص۱۴۱ـ۱۳۰.

یونگ، کارل گوستاو. ۱۳۷۹. *روح و زندگی*. ترجمهٔ لطیف صدقیانی. تهران: جامی.

ـــــــــــــــ . ۱۳۹۲. *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمهٔ محمود سلطانیه. تهران: جامی.

References

Afīfī, Rahīm. (2005/1383SH). *Asātīr va Farhange Īrānī dar Nevештehā-ye Pahlavī*. Tehrān: Tūs.

Afsāne-ye Gīl-gameš. (2005/1383SH). Tr. by Dāvūde Monšī-zādeh. Tehrān: Axtarān.

Alāyī, Mašīyyat. (1991/1369SH). "*Ostūre-ye Zan, Tahlīle Falsafī-ye Romāne Tūbā va Ma'nāye Šab*". *Kelk*. No.1. Pp. 63-71.

Alighieri, Dante. (2000/1378SH). *Comedī-ye Elāhī* (*Divine Comedia*). Tr. by Šojāo al-ddīne Šafā. Tehrān: Amīr-kabīr.

Alī-jānī, Mohammad and Mahmūd Āhī. (2019/1397SH). "*Zarfīyathā va Mahdūdīyyathā-ye Ostūre Pardazī dar Romānhā-ye Jang*". *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No 53. Pp. 243- 280.

Amūzegār, Žāleh. (1996/1374SH). *Tārīxe Asātīrī-ye Īrān*. Tehrān: Samt.

Bahār, Mehrdād. (1998/1376SH). *Jostārī dar Farhange Īrān*. Tehrān: Fekre Rūz.

Bahār, Mehrdād. (1984/1362SH). *Pažūhešī dar Asātīre Īrān*. Tehrān: Tūs.

Beaucorps, Monique de. (2016/1394SH). *Ramzhā-ye Zende-ye Jān* (*Les symboles vivants*). Tr. by Jalāle Sattārī. Tehrān: Markaz.

Bozorge Bīg-delī, Sa'id. (2011/1389SH). "*Tahlīle Seyre Bāztābe Mazāmīn va Revāyathā-ye Ostūreh-ī-ye Īrānī dar Romānhā-ye Fārsī az* (*28 Mordād 1332-1387*)". *Persian language and literature research*. No.19. Pp. 237-262.

Chevalier, Jean and Gheerbrant, Alain. (2000/1378SH). *Farhange Namādhā* (*Dictionnaire des symboles: mythes, reves, coutumes…*). Tr. by Sūdābeh Fazāyelī. Tehrān: Jeyhūn.

Dādegī, Faranbaq. (2017/1395SH). *Bondaheš*. Explained by Mehrdād Bahār. Tehrān: Tūs.

Eliade, Mircea. (2016/1394SH). *Resāleh dar Tārīxe Adyān* (*Traite d'histoire des religions*). Tr. by Jalāle Sattārī. Tehrān: Sorūš.

Emāmī, Nasro al-llāh. (2007/1385SH). *Mabānī va Raveshā-ye Naqde Adabī*. Tehrān: Jāmī.

Esmā'īl-pūr, Abo al-qāsem. (2013/1391SH). *Ostūreh va Bayāne Namādīn*. Tehrān: Sorūš.

Frye, Northrop. (2011/1390SH). *"Adabīyyāt va Ostūreh"* (*Literature and mythology*). Tr. by Jallāle Sattārī. az Majmū'eh Maqālehā-ye Ostūre va Ramz. Tehrān: Sorūš.

Guerin, Wilfred L and Others. (2013/1391SH). *Mabānī-ye Naqde Adabī* (*A handbook of critical approaches to literature*). Tr. by Farzāneh Tāherī. Tehrān: Nīlūfar.
Hinnells, John Russell. (2017/1395SH*).* *Šenāxte Asātīre Īrān* (*Persian Mythology*). Tr. by Žāle Āmūzegār and Ahmade Tafazzolī. Tehrān: Češmeh.
Jung, Carl Gustav. (2014/1392SH). *Ensān va Sambol-hā-yaš* (*Man and his symbols*). Tr. by Mahmūde Soltānī-yeh. Tehrān: Jāmī.
Jung, Carl Gustav. (2001/1379SH). *Rūh va Zendegī* (*L'ame et la vie*). Tr. by Latīfe Sedgīyānī. Tehrān: Jāmī.
Pārsī-pūr, Šahr-nūš. (2020/1398SH). Tūbā va Ma'naye Šab. Tehrān: Alborz.
Pārsī-pūr, Šahr-nūš. (2020/1398SH). *Tūbā va Ma'nā-ye Šab*. Tehrān: Alborz.
Rafī'ī, Zahrā and Others. (2018/1396SH). "*Qahramāne Romāne Tūbā va Ma'nāye Šab, dar Sāhate Šab*". *Literary Criticism and Stylistics Research*. No. 1. 27 Serial Number. Pp. 49-72.
Razī, Hāšem. (2003/1381SH). *Daneš-nāme-ye Īrāne Bāstān*. Tehrān: Soxan.
Razī, Hāšem. (2004/1382SH). *Dīn va Farhange Īrānī-ye pīš az Asre Zartošt*. Tehrān: Soxan.
Sarkārātī, Bahman. (1972/1350SH). "*Parī, Tahqīqī dar Hāšīye-ye Ostūre-šenāsī-ye Tatbīqī*". *Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tabriz*. No. 97-100. Pp. 1-32.
Sattārī, Jallāl. (2012/1390SH). *Pažūhešī dar Ostūre-ye Gīl-gameš va Afsāne-ye Eskandar*. Tehrān: Markaz.
Snowden, Ruth. (2009/1387SH). *Xod-āmūze Jung* (*Jung*). Tr. by Nūro al-ddīn Rahmānī-yān. Tehrān: Āštīyān.
Šafī'ī Kadkanī, Mohammad-rezā. (2009/1387SH). "*Takāmole Mūtīfe Kūze-gar dar Še're Xayyām*". *Az Majmū'e Maqālehā-ye Āftābī dar Mīyāne Sāyeh-ī (Jašn-nāme-ye Bahmane Sar-kārātī)*. Tehrān: Qatreh.

Šamīsā, Sīrūs. (2000/1378SH). *Bayān va Ma'ānī*. Tehrān: Ferdows.
Šamīsā, Sīrūs. (1999/1377SH). *Farhange Ešārāte Adabīyyāte Fārsī*. Tehrān: Ferdows.
Taslīmī, Alī and Mūnesān, Farzāne. (2019/1397SH). "*Tahlīle Žarf-sāxte Ostūreh-ī-ye Āsāre Mahsā Mohebbe Alī bā Tekye bar Rommāne Nefrīne Xakestarī*". *Quarterly Journal of Mytho- Mystic Literature. Islamic Azad University- South Tehran Branch*. No. 52. Pp. 65-94.
Virgil. (2012/1390SH). *Ene-īd* (*Eneide)*. Tr. by Mīr Jallālo al-ddīne Kazzāzī. Tehrān: Markaz.
Warner, Rex. (2009/1387SH). *Dāneš-nāme-ye Asātīr* (*Encyclopedia of world mythology*). Tr. by Abo al-qāsem Esmā'īl-pūr. Tehrān: Ostūre.
Yāvarī, Hūrā. (1990/1368SH). "*Ta'ammolī dar Tūbā va Ma'nāye Šab* (*Nevešte-ye Šahr-nūše Pārsī-pūr*)". *Īrān-nāmeh*. No. 29. Pp. 130-141.
Zaehner, Robert Charles. (1997/1375SH). *Zorvān yā Mo'ammā-ye Zartošti-garī* (*Zurvan, a zoroastrian dilemma*). Tr. by Teymūr Qāderī. Tehrān: Fekre Rūze.
Zekāvat, Masīh. (2019/1397SH). "*Dar-āmadī bar Būm Femenīsm: Motāle'e-ye Moredī do Dūst va Dīlīng Dīlīng*". *Children Literature Studies, Shiraz Univers*ity. No. 2. 18 Serial Number. Pp. 55-76.