انجمن علمی دانشجویی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

فصلنامهٔ علمی–تخصصی وِستاگ / سال اول / شمارهٔ ۲ /تابستان ۱۴۰۱

وستاگ

سال اول/ شمارهٔ دوم/ تابستان ۱۴۰۱

صاحب‌امتیاز: انجمن علمی دانشجویی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت‌مدرس (معاونت دانشجویی و فرهنگی و اجتماعی)

مشاور علمی: دکتر غلامحسین غلامحسین‌زاده

مدیرمسئول: هانیه حاجی‌تبار

سردبیر: محمد جعفری (بهرامجردی)

هیئت تحریریه:

هانیه حاجی‌تبار (دبیر بخش نقد ادبی)
محمد جعفری (بهرامجردی) (دبیر بخش ادبیات و علوم)
فاطمه احمدی‌نژاد (دبیر بخش ادبیات عامه)
زهرا خاکباز (دبیر بخش شعر)
سیدعلی موسوی ویَری (دبیر بخش داستان)

صفحه‌آرا: سیدعلی موسوی ویَری

این نشریه دارای مجوز شمارهٔ ۲۹۸۶۵/د۱۹۳ از معاونت دانشجویی و فرهنگی و اجتماعی دانشگاه تربیت‌مدرس است.

برای همکاری با نشریهٔ وستاگ، مقالات و آثار ادبی خود را به نشانی زیر ارسال فرمائید:

anjoman.elmi.adabi.tmu@gmail.com

anjoman.elmi.adabi.tmu

Persian_Literature_TMU

سخن سردبیر

وستاگ بر گام دوم رفت و خوش‌باد قدوم سیر و سیاحتش در خُنُک‌زار ادبیات. لطف خداوند و همت وستاگیان بر آن گشت تا شمارهٔ دوم نشریه به بار بنشیند و به هنگامی که هوای دو دم خزان و تابستان است، خوشهٔ زر را از ترازوی مهر به بهای نقد حال خود بستانیم. تا باد چنین بادا...

فهرست

۸ نقدی بر یکی از آرای باختین؛ شاهنامهٔ فردوسی، حماسه‌ای گفت‌وگومند

۱۴ خودآگاهی در مسیرِ اشتهار یا استتار

۱۶ جستاری در معرفی و شرح آب‌پنداره‌های روستای دیزان

۲۴ بی‌نظمی (۲)

۲۸ استراتژی خوانشِ داستان «اندوه»، نوشتهٔ «آنتوان چخوف» براساس نظریهٔ چَالرز مِی در داستان کوتاه مدرنِ شاعرانه

۳۴ داستان کوتاه «حسینِ تنها»

۳۶ داستان کوتاه «زندگی یعنی سه بار زیستن»

یادنامه

درختی تنومند که تا عمق جان زمین ریشه دوانده است و شاخه‌های سرسبزش همه‌جا را فرا گرفته است؟ گلستانی که مملو از گل‌های رنگارنگ و خوش عطر است و هر نسیمی که می‌وزد، رهگذران را مدهوش می‌سازد؟ اقیانوسی گسترده و پهناور، چنان زیبا و دلربا که نگاه هر تماشاگری را به خود جلب می‌نماید؟

چگونه می‌شود، توصیفشان کرد؟ جویبارهای منظومه‌های عاشقانه، داستان‌های امثال، فرهنگ ضرب‌المثل‌ها، ادبیات مکتب‌خانه‌ای، باورهای عامیانه مردم ایران و افسانه‌های پهلوانی را از دامنهٔ کوه‌های البرز، زاگرس، دماوند، سهند و سبلان به سمت ادبیات عامهٔ ایران روانه کردند و آن‌هارا زنده نگه داشتند. باران‌های آیین نگارش و ویرایش، راهنمای ویراستاری و درست‌نویسی، شیوه‌نامهٔ نگارش و فرهنگ‌وارهٔ نامه‌نگاری از این اقیانوس برآمدند و تمام زمین‌های تشنه را سیراب کردند. هشت بهشتی سبز شد که آغاز و پایانش ناپیداست و عطر گل‌ها و گیاهانش تمام فضای ادبیات ایران را مست و سرخوش کرد.

«دولت جاوید یافت هرکه نکونام زیست کز عقبش ذکر خیر زنده کند نام را»

چطور می‌توان دکتر حسن ذوالفقاری را رفته پنداشت؛ حال آن‌که در برگ‌برگ این دفترِ روزگار، یادگاری‌هایشان باقی‌مانده است؟ حال این ٤٧ اثر استاد، چون جویبار و اَبرهای باران‌زای ، تا ابد در سینهٔ ادبیات جاری خواهند بود و زندگی خواهند بخشید. ٥٦ بهاری که با وجود استاد سبز و باطراوت شدند، ۲۸۰ فصل رنگارنگ از مقالات علمی را به همراه داشتند که میراث و دستاوردهای ارزشمند و گران‌بهایی هستند.

کشتی‌های فصلنامه‌های نقد ادبی، فرهنگ و ادبیات عامه و جستارهای ادبی در این اقیانوس به مسیر خود ادامه خواهند داد و روزی در سراسر جهان، کارها و آثار ایشان ثمره خواهند داد.

هرچند که ما چون ابر در بهاران، در غم وداع ایشان می‌گرییم؛ اما می‌دانیم که «هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق»

انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت‌مدرس

هانیه حاجی‌تبار، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

نقد ادبی

نقدی بر یکی از آرای باختین؛ شاهنامهٔ فردوسی، حماسه‌ای گفت‌وگومند

۱.درآمد

نظریهٔ منطق مکالمه، نگرشی جدید و متفاوت به متون ادبی است که باختین آن را در قرن بیستم میلادی به‌طور گسترده‌ای مطرح کرد. این نظریه که تا حد زیادی از فضای استبدادی عصر باختین ناشی می‌شد، بر نفی تک‌صدایی و حضور صداهای گوناگون در کنار یکدیگر در داستان تأکید دارد. باختین معتقد است، تنها این رمان است که ظرفیت انعکاس صداهای مختلف دارد و زمانی که در رمان، صداها به‌موازات هم شکل می‌گیرند و پیش می‌روند و هر کدام از این صداها دارای معنایی خاص و متمایز از دیگری است، رمان به سمت چندصدایی و مکالمه‌ای شدن سوق داده می‌شود. باختین زمینه‌های دیگر ادبی خصوصاً شعر و حماسه را فاقد منطق مکالمه‌ای می‌داند و از نظر وی شعر حماسی، ظرفیت مکالمه شدن ندارد. از این رو هدف این نوشتار واکاوی عناصر گفت‌وگومندی و شاخص‌های چندصدایی در بزرگ‌ترین اثر حماسی جهان یعنی شاهنامه فردوسی است. در این پژوهش ابتدا با مرور مختصر نظریهٔ منطق مکالمهٔ باختین، به تبیین این نظریه و کارکرد آن در متن شاهنامه پرداخته و سپس آن را با مؤلفه‌های گفت‌وگومندی چون جدل، دیالکتیک، نقیضه، نافرمانی از قدرت حاکم و... تحلیل کرده‌ایم.

مفهوم مکالمه جایگاهی ویژه در نظریات باختین دارد که مورد توجه سایر اندیشمندان چون هوسرل، هایدگر و سارتر نیز بوده است. از نظر باختین زمینه‌های بروز دیگری و منطق مکالمه‌ای در ادبیات، رمان است که موجب مکالمه‌ای شدن زبان یک رمان و دور شدن داستان از تحکم، جزم‌اندیشی و مطلق‌گرایی می‌شود. باختین در جامعه ای می زیست که زمینهٔ برانگیزش پرسش‌های اخلاقی جدید در ذهن او مهیا بود (غلامحسین‌زاده، ۱۳۸۶: ۹۸). میخائیل باختین یکی از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان قرن بیستم است که اندیشمندان زیادی از او تأثیر پذیرفته‌اند. « از سوی دیگر جریان‌های بزرگ ادبی و هنری همچون مکتب فرمالیست‌های روسی نیز در همین دوره ظهور کرد که باختین با آن‌ها ارتباط نزدیکی داشت و تأثیر گرفت» (نامور مطلق، ۱۳۹۰: ۶۳-۶۴). «باختین به‌طور اخص به علوم مربوط به زبان توجه نشان می‌داد. در اوایل دههٔ بیست دو جریان متقابل در این عرصه متداول بود؛ از یک سو، نقد سبک‌شناختی که فقط به بیان فردی اهمیت می‌داد و از سوی دیگر، زبان‌شناسی ساختارگرای سوسوری که به تازگی ظهور کرده بود و به بهای در حاشیه قراردادن حیطه‌های دیگر زبان، لانگ (Langue) یعنی صورت دستوری مجرد را در مرکز توجه قرار می‌داد. آن‌چه توجه باختین را بر می‌انگیخت در میانهٔ بیان فردی و صورت مجرد گفته‌شده قرار داشت؛ گفتار انسانی به مثابهٔ محصول عمل متقابل لانگ و زمینهٔ این گفتار، زمینه‌ای که به تاریخ تعلق دارد» (تودوروف، ۱۳۷۷: ۸). منطق مکالمه، یکی از نظریات باختین است که بر اساس آن در یک اثر صدای گفت‌وگوهای شخصیت‌ها و راوی در امتداد یک‌دیگر شکل می‌گیرد و صدایی بر فراز صداهای شخصیت‌های داستان به گوش نمی‌رسد. این ویژگی موجب برهم خوردن گفتمان‌های قدرت می‌شود و متن به سمت نوعی تعادل سوق داده می‌شود و به‌وسیلهٔ هم‌آوایی که از طریق گفت‌وگوهای شخصیت‌ها شکل می‌گیرد هریک گفتمان مستقلی می‌یابند. در ادامهٔ این پژوهش، ابتدا مختصری درباره منطق مکالمه و مفهوم‌شناسی آن بحث می‌شود، سپس تبیین می‌شود که شاهنامهٔ فردوسی، نه‌تنها تک‌صدایی نیست بلکه چندصدایی است که این یعنی شاهنامه تک‌بعدی، نظری و منحصر به یک ساحت نیست بلکه این اثر به دلیل خاصیت مکالمه‌ای خود از بعد عملی، اعتراض به شرایط جامعه، شنیدن صدای مخالفان و مقابله با ظلم و بی‌عدالتی نیز قابل‌توجه و بررسی است.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

بادر نظر گرفتن نظریهٔ منطق مکالمهٔ باختین، چگونه شاهنامهٔ فردوسی را با مؤلفه‌های این نظریه می‌توان تطبیق داد و فردوسی از چه امکاناتی برای ایجاد فضایی گفت‌وگویی در اثر خود بهره برده است؟

۱-۲. فرضیه‌های پژوهش

بعد از خوانش دقیق ابیات شاهنامه، چنین به نظر می‌رسد که در این اثر، حضور مؤلفه‌های گفت‌وگومندی، مانند نافرمانی از قدرت حاکم، دیالکتیک، بینامتنیت و نقیضه و...که با منطق مکالمهٔ باختینی تطابق می یابد، چشمگیر وپربسامد است.

۲. تنهٔ جستار

۱-۲. جدل

جدل یکی از الزامات گفت‌وگومندی در هر مکالمه و متنی است. زمانی جدل پیش می‌آید که ما شاهد دو یا چند اندیشهٔ گوناگون باشیم که توافق بر سر آن آسان نیست. «در جدل، نویسنده دغدغه دارد و وقتی دغدغه به وجود می‌آید، اقتدار از بین می‌رود و تک‌صدایی جای خود را به چندصدایی می‌دهد؛ به این دلیل که نویسنده نمی‌تواند نظر واحدی دربارهٔ یک مسئله بدهد، به‌نوعی دربارهٔ آن موضوع دچار تردید می‌گردد و وقتی پای تردید به میان بیاید، دیگر نویسنده نمی‌تواند نظر مطلق و مقتدرانه بدهد» (تسلیمی و ادراکی، ۱۳۹۴: ۸۴). شاهنامه سرتاسر داستان جدل‌های بی‌پایان پهلوانان و شاهان است. در داستان رستم و اسفندیار شاهد دو جدل اصلی میان اسفندیار و پدرش و هم‌چنین اسفندیار و رستم هستیم. جدل اول زمانی رخ می‌دهد که اسفندیار خواهان تاج و تخت و پادشاهی می‌شود و از پدر می‌خواهد تا حکومت را به او واگذار کند. در این قسمت ما به خوبی شاهد هر دو صدا هستیم که نمایانگر دو اندیشه و ایدئولوژی متفاوت است. فردوسی به هر دو شخصیت مجال کافی برای سخن گفتن می‌دهد تا مخاطب دو صدای مختلف را بشنود و در مورد شخصیت‌ها به قضاوت بنشیند. ابتدا این صدای اسفندیار است که بلند می‌شود و ادعای تاج و تخت می کند. او از خلف وعده گشتاسپ ناراحت است و این صدای اعتراض او است که در شاهنامه نسبت به پدرش شنیده می‌شود و به شکل‌گیری مکالمه‌ای جدلی میان این دو تن می‌انجامد.

«همی گفتی ار باز بینم ترا / ز روشن روان برگزینم ترا
سپارم تو را افسر و تخت عاج / که هستی به مردی سزاوار تاج
مرا از بزرگان برین شرم خاست / که گویند گنج و سپاهت کجاست
بهانه کنون چیست من بر چیم / پس از رنج پویان ز بهر کیم؟» (شاهنامه، ۱۹۶۷: ج ۶/ ۲۲۳)

سپس ما شاهد صدای گشتاسپ در داستان هستیم. فردوسی بدون هیچ تعصبی، دو تفکر گوناگون را روایت می‌کند. گشتاسپ به‌عنوان پادشاه می‌توانست فرزند را که مدعی تاج و تخت است سرکوب کند؛ اما فردوسی مکالماتی را بین آن دو شکل می‌دهد که درنهایت موجب جدل اصلی داستان یعنی رستم و اسفندیار می‌شود. در این قسمت، ما شاهد غلبه صدای اسفندیار به عنوان پهلوانی بزرگ یا غلبهٔ صدای گشتاسپ به عنوان فرمانروای کشور نیستیم بلکه این مجادلات در امتداد یکدیگر شکل می‌گیرد و به‌موازات هم پیش می‌رود و درنهایت به چند صدایی و مکالمه‌ای شدن داستان می‌انجامد. بعد از ادعای اسفندیار، مخاطب صدای گشتاسپ را در داستان می‌شنود که درمی‌یابد قصد ندارد به‌آسانی تاج و تخت خویش را به پسر واگذار کند، به همین دلیل شرطی را برای رسیدن او به تاج و تخت عنوان می‌کندکه در نتیجهٔ آن مجادله بین این دو فرد قطعی خواهد بود.

«سوی سیستان رفت باید کنون / به کار آوری زور و بند و فسون
برهنه کنی تیغ و گوپال را / به بند آوری رستم زال را
زواره فرامرز را همچنین / نمانی که کس برنشیند به زین» (همان: ۲۲۴)

بعد از آن که گشتاسپ خواسته‌اش را بیان می‌کند، شاهد اعتراض مجدد اسفندیار به پدرش هستیم بابت شرطی که برای رسیدن به پادشاهی در پیش راه او قرار می‌دهد که همان به بند کشیدن رستم است و آن را مکری عنوان می‌کند که پدرش برای از بین بردن او به کار گرفته است. این متعرض

شدن چندباره اسفندیار به پدرش و مکالماتی که بیت این دو شکل می‌گیرد چندصدایی را در داستان به اوج می‌رساند.

«سپهبد بروها پر از تاب کرد / به شاه جهان گفت زین بازگرد
ترا نیست دستان و رستم به کار / همی راه جویی به اسفندیار
دریغ آیدت جای شاهی همی / مرا از جهان دور خواهی همی
ترا باد این تخت و تاج کیان / مرا گوشه‌ای بس بود زین جهان» (همان: ۲۲۶)

جدل بعدی داستان میان رستم و اسفندیار شکل می‌گیرد که به‌طور گسترده در داستان مطرح می‌شود. فردوسی می‌توانست داستان را به این شکل روایت کند که بعد از مطرح‌شدن پیشنهاد به بند کشیدن رستم، او این پیشنهاد را برنتابد و شمشیر برکشد و به جنگ با اسفندیار دست یازد یا اسفندیار با لشکری عظیم سوی رستم بتازد و او را دست‌بسته نزد شاه ببرد؛ اما فردوسی به شکلی هنرمندانه ماجرا را به سمت جدلی شدن پیش می‌برد و می‌خواهد ما را با منطق گفت‌وگویی رستم آشنا کند و داستان را گفت‌وگومدارانه پیش ببرد. ابتدا صدای اسفندیار است که به گوش می‌رسد و از

رستم می‌خواهد که دست‌بسته با او به نزد شاه بیاید؛ اما رستم سعی می‌کند با لطایف‌الحیل او را منصرف کند وگفت‌وگوهایی را شکل می‌دهد که بیشتر آن شامل کشمکش‌های آن‌دو بر سر جنگ یا صلح است که موجب ایجاد درگیری‌ها در داستان می‌شود و منجر به چندصدایی‌شدن داستان می‌گردد. در ابتدا رستم پیشنهاد جنگ اسفندیار را نمی‌پذیرد و تلاش می‌کند تا او را به مهمانی خویش فرابخواند و با گفت‌وگو ماجرا را فیصله دهد؛ اما اسفندیار نمی‌پذیرد و این سرآغاز چالش جدی داستان است که قصه را به سمت مکالمه‌ای‌شدن سوق‌می‌دهد. در ادامه به نمونه‌هایی از مکالمات متواضعانهٔ رستم در برابر کرنش‌ناپذیری اسفندیار اشاره می شود.

«چو چندی برآمد نیامد کسی / نگه کرد رستم به ره بر بسی
چو هنگام نان خوردن اندر گذشت / ز مغز دلیر آب برتر گذشت
بخندید و گفت ای برادر تو خوان / بیارای و آزادگان را بخوان
گر این است آیین اسفندیار / تو آیین این نامدار یاددار
بفرمود تا رخش را زین کنند / همان زین به آرایش چین کنند
شوم باز گویم به اسفندیار / کجا کار ما را گرفت‌ست خوار» (همان: ۲۵۲)

«بدو گفت رستم که ای پهلوان / نوآیین و نوساز و فرخ جوان
خرامی نیرزید مهمان تو / چنین بود تا بود پیمان تو
سخن هرچه گویم همه یاد گیر / مشو تیز با پیر بر خیره خیر
همی خویشتن را بزرگ آیدت / وزین نامداران سترگ آیدت
همانا به مردی سبک داریم / به رأی و به دانش تنک داریم
به گیتی چنان دان که رستم منم / فروزندهٔ تخم نیرم منم» (همان: ۲۵۳)

«مکن شهریارا جوانی مکن / چنین بر بلا کامرانی مکن
دل ما مکن شهریارا نژند / میاور به جان خود و من گز ند
ز یزدان و از روی من شرم‌دار / مخور بر تن خویشتن زینهار
ترا بی‌نیازیست از جنگ من / وزین کوشش و

کـردن آهنـگ مـن» (همـان: ۵۶۱)

اصرار و پافشاری اسفندیار موجب پذیرش پیشنهاد او از جانب رستم می‌شود؛ اما باز هم ما می‌بینیم که این پذیرش با جدل همراه است و خودستایی از جانب دو پهلوان و سیر جدل‌های مکرر در داستان به قصه خاصیت مکالمه‌ای فوق‌العاده‌ای بخشیده است.

«بخندید رستم ز اسفندیار / بدو گفت سیر آیی از کارزار
کجا دیده‌ای رزم جنگاوران / کجا یافتی باد گرز گران
اگر بر جزین روی گردد سپهر / بپوشید میان دو تن روی مهر
به جای می سرخ کین آوریم / کمند نبرد و کمین آوریم» (همان: ۲۶۴)

اما ما در دل جدل‌های اصلی داستان با جدل فرعی نیز مواجه می‌شویم. یکی از این جدل‌ها رویارویی زواره با نوش‌آذر است که به ردوبدل شدن گفت‌وگوهای جدال‌برانگیز بین این‌دو و دوسپاه می‌انجامد.

«بدانگه که رزم یلان شد دراز / همی دیر شد رستم سرفراز
زواره بیاورد زان سو سپاه / یکی لشکری داغ‌دل کینه خواه
به ایرانیان گفت رستم کجاست / برین روز بیهوده خامش چراست
شما سوی رستم به جنگ آمدید / خرامان به چنگ نهنگ آمدید
همی دست رستم نخواهید بست / برین رزمگه بر نشاید نشست
زواره به دشنام لب برگشاد / همی کرد گفتار ناخوب یاد
برآشفت ازان پور اسفندیار / سواری بد اسپ‌افگن و نامدار
جوانی که نوش آذرش بود نام / سرافراز و جنگاور و شادکام
برآشفت با سگزی آن نامدار / زبان را به دشنام بگشاد خوار
چنین گفت کآری گو برمنش / به فرمان شاهان کند بدکنش
نفرمود ما را یل اسفندیار / چنین با سگان ساختن کارزار
که پیچد سر از رأی و فرمان او / که یارد گذشتن ز پیمان او
اگر جنگ بر نادرستی کنید / به کار اندرون پیش‌دستی کنید
ببینید پیکار جنگاوران / به تیغ و سنان و به گرز گران
زواره بفرمود کاندر نهید / سران را ز خون بر سر افسر نهید
زواره بیامد به پیش سپاه / دهاده برآمد ز آوردگاه
بکشتند ز ایرانیان بی‌شمار / چو نوش‌آذر آن دید بر ساخت کار» (همان: ۲۸۲-۲۸۳)

در داستان بیژن و منیژه، زمانی که بیژن در دست دشمنان گرفتار است با این که توسط دشمنان محاصره شده است بازهم ما شاهد محکومیت یک طرفه او از سمت افراسیاب نیستیم بلکه این صدای خطابهٔ و مجادله او با پادشاه است که در داستان حکم فرما می شود:

«بدو گفت بیژن که ای شهریار / سخن بشنو از من یکی هوشیار
گرازان بدندان و شیران بچنگ / توانند کردن بهر جای جنگ
یلان هم بشمشیر و تیر و کمان / توانند کوشید با بدگمان
یکی دست‌بسته برهنه تنا / یکی را ز پولاد پیراهنا
چگونه درد شیر بی چنگ تیز / اگر چند باشد دلش پُر ستیز
اگر شاه خواهد که بیند ز من / دلیری نمودن بدین انجمن
یکی اسب فرمای و گرزی گران / ز ترکان گزین کن هزار از سران
به آوردگه بر یکی زین هزار / اگر زنده مانم بمردم مدار» (شاهنامه، ۱۹۶۷: ج ۵/ ۲۷)

۲-۲. نقیضه

«نقیضه هم می‌تواند شامل به طنز گرفتن قانون‌ها و سبک‌های گذشته باشد و هم شامل مواردی که قول راوی/ نویسنده با قول شخصیت‌ها، در تضاد باشد» (ادراکی، ۱۳۹۳: ۳۲۱). در نقیضه، شخصیت‌ها به ایدئولوژی‌هایی خلاف ایدئولوژی‌های نویسنده معتقدند. یعنی صدای شخصیت یا شخصیت‌هایی در داستان به گوش می‌رسد که در داستان شنیده می‌شود که نه تنها با عقاید نویسنده هم‌گرایی

ندارد بلکه در تضاد با آن قرار می گیرند و به عبارتی نوعی آشنایی‌زدایی است؛ بدین معنا که نقیضه به‌مانند آشنایی‌زدایی، سبک را درهم می‌شکند (تسلیمی،۱۳۸۸: ۵۹)؛ به عبارتی دیگر، نقیضه، عرصه و جولانگاه اضداد و تناقض‌هاست. فردوسی، شاعر خِرَد است و همواره خردمندی و راستی و درستی را می‌ستاید. مسلماً خلق شخصیتی چون گرگین مطابق با رأی او نیست؛ اما به تعبیر باختین زمانی که یک آفریننده دست به آفرینش شخصیتی می‌زند که برخلاف آرمان و عقاید او می‌اندیشد، داستان را به سمت چندصدایی شدن سوق می‌دهد. فردوسی عامداً با خلق چنین شخصیتی به مخاطب می‌فهماند که در میان گردان و پهلوانان نیز بدسگالی و ناجوانمردی وجود دارد که وجود آوایی متمایز از سایر پهلوانان در داستان، موجب درهم آمیختن صداهای گوناگون و متناقض می‌گردد. استفادهٔ شاعر از نقیضه برای پیش‌برد داستان نیز موجب شکل‌گیری مفاهیم متقابل در قصه شده است؛ زیرا گرگین با ایجاد موقعیت‌های چالش‌برانگیز، بیژن را مجبور به ایجاد واکنش می‌کند و از این طریق موجب تقویت چندآوایی اثر می‌شود.

«بداندیش گرگین شوریده رفت / ز یک سوی بیشه درآمد چو تفت

کتابنامه

ادراکی، فاطمه(۱۳۹۳). «کاربست مؤلفهٔ نقیضه در دو داستان صادق هدایت». در مجموعه مقالات نهمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران. به کوشش فرامرز آدینه. دانشگاه پیام نور خراسان شمالی. صص ۳۲۹-۳۱۸.

تودوروف، تزوتان(۱۳۷۷). منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین. ترجمهٔ داریوش کریمی. تهران: مرکز.

تسلیمی، علی(۱۳۸۸). نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی. تهران: کتاب آمه.

تسلیمی، علی و ادراکی، فاطمه(۱۳۹۴). «رویکردی «باختینی» به سنگ صبور صادق چوبک». پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، دورهٔ ۶، ش ۲(پی‌درپی ۲۲)، صص ۷۹-۹۵.

شاهنامه فردوسی (۱۹۶۷). به اهتمام رستم علی‌یف. زیرنظر ع نوشین. ج ۵. مسکو.

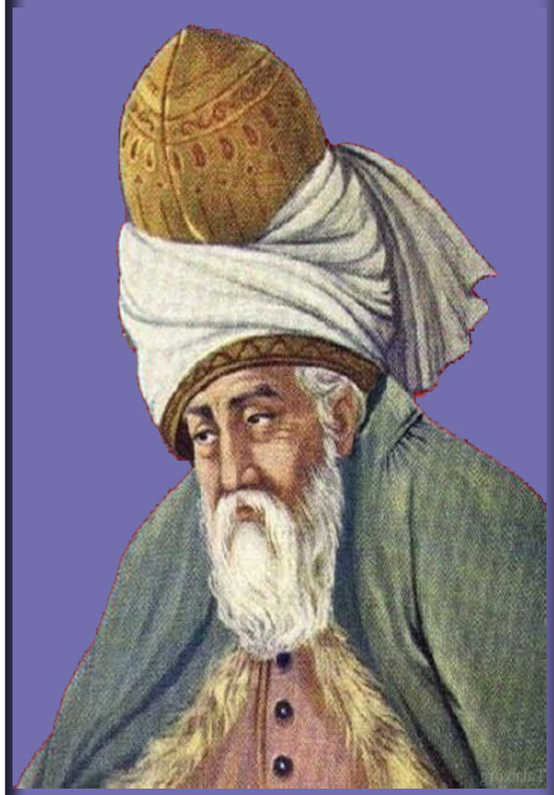
شاهنامه فردوسی (۱۹۶۷). به اهتمام م. ن. عثمانوف. زیرنظر ع نوشین. ج ۶. مسکو.

غلامحسین‌زاده، غریب‌رضا(۱۳۸۶). «حافظ و منطق مکالمه(رویکردی باختینی به اشعار حافظ شیرازی) ». پژوهش زبان‌های خارجی، ش ۲۹. صص ۱۱۰-۹۵.

نامورمطلق، بهمن(۱۳۹۰). درآمدی بر بینامتنیت: نظریه‌ها و کاربردها. تهران: سخن

محمد جعفری (بهرامجردی)، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس

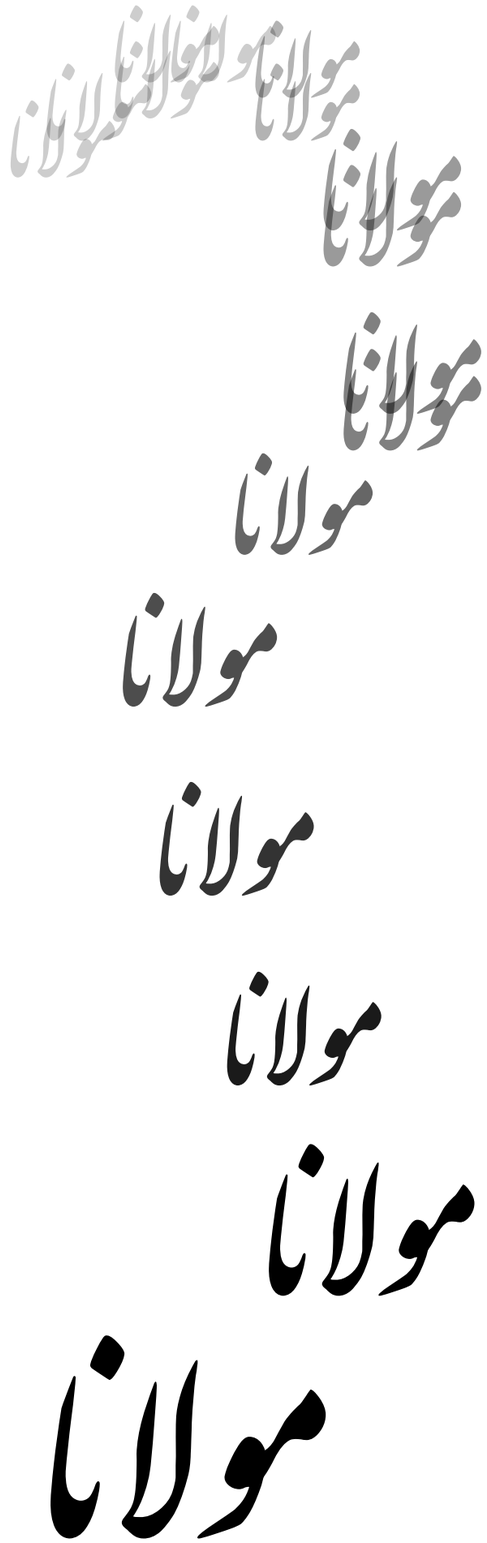
ادبیات و علوم



خودآگاهی در مسیرِ اشتهار یا استتار

۱.درآمد

«پس تو را حقیقتِ خود طلب باید کرد تا خود چه چیزی و از کجا آمده و کجا خواهی رفت و اندر این منزلگاه به چه کار آمده و تو را برای چه آفریده‌اند و سعادت تو چیست و در چیست و شقاوت تو چیست و در چیست» (غزالی، ۱۴:۱۳۸۰-۱۳). این‌بن‌مایهٔ تکرارشونده در ادبیات عرفانی که غالباً در قالب حدیث «مَن عَرَفَ نَفسَهُ فَقَد عَرَفَ رَبَّهُ» - منقول از پیامبر اسلام (ص) (رشیدالدین وطواط، ۷۱:۱۳۷۴) و هم از امام علی(ع) (ابن ابی حدید، ۱۴۰۴:ج۲۹۲/۲۰)-جلوه‌می‌کند صرفاً به سالکان طریق عرفانی معطوف نمی‌شود؛ بلکه بر هر انسان بالغ واجب است تا این‌پرسش‌ها را درخود بازجوید، هم‌چنان‌که محمد غزالی هم آن را جزو وظایف مسلمانی می‌شمارد نه فقط سلوک عرفانی. شالودهٔ این اندیشه، خودآگاهی را مقدمه‌ای برای شناخت خداوند می‌داند. آگاهی انسان از جایگاه و مقام خویش در هستی و نیز آشنایی با ویژگی‌های روانی و منش درونی خود، وی را به سوی دریافتن هویّتش پیش‌خواهدبرد. در این‌جا پرسشی را مطرح می‌کنیم و آن این است که این دریافت هویت و خودآگاهی، با بازنمایی خویشتن در پیشگاه جامعه چه نسبتی دارد؛ روشن‌تر آن‌که نمود خویش در معرض دیگران عامل دریافت خودآگاهی و هویت است یا وارونِ این گزاره؟!



۲.تنهٔ جستار

الف) بسامد اندیشهٔ آگاهی از خویشتنِ خویش و شنیدن نوای نای نیستان وجود، در «مثنوی معنوی» و «فیه‌مافیه» مولانا چشمگیر است. انسانی که در اسطرلاب وجود خود رصد می‌کند و نقش خدا را می‌کاود. آری «آدمی اسطرلاب حق است؛ اما منجّمی باید که اسطرلاب را بداند» (مولانا،۱۳۸۹:۱۰). حال پرسش را بازمی‌گوییم: اگر منجم خود را مدام در چشم دیگران بیندازد، خط اسطرلاب نخواهد فهمید؟! و آسمانِ رصدش ابری خواهدشد؟! مولانا در جواب می‌گوید: آری

داستان «طوطی و بازرگان» از دفتر نخست مثنوی، روایت طوطی از قفس‌رهیده‌ای‌ست که بازرگان را به آگاهی از چند و چونی خود می‌رساند و از قفس جهلش رها می‌سازد. بازرگانی که ترفند رهایی طوطی از قفس را می‌طلبد و طوطی با گفتن اندرزش، لوازم آزادی وی را فراهم می‌آورد. پس از گزارش دیالوگ طوطی، مولانا - در جایگاه راوی روایت - خود پا به میدان می‌نهد و می‌گوید:

گفت طوطی کو به فعلم پند داد
زانک آوازت ترا در بند کرد
یعنی ای مطرب شده با عام و خاص
دانه باشی مرغکانت بر چنند
دانه پنهان کن بکلی دام شو
هر که داد او حسن خود را در مزاد
چشم‌ها و خشم‌ها و رشک‌ها
دشمنان او را ز غیرت می‌درند
آنک غافل بود از کشت و بهار
در پناه لطف حق باید گریخت
تا پناهی یابی آنگه چون پناه
که رها کن لطف آواز و وداد
خویشتن مرده پی این پند کرد
مرده شو چون من که تا یابی خلاص
غنچه باشی کودکانت برکنند
غنچه پنهان کن گیاه بام شو
صد قضای بد سوی او رو نهاد
بر سرش ریزد چو آب از مشک‌ها
دوستان هم روزگارش می‌برند
او چه داند قیمت این روزگار
کو هزاران لطف بر ارواح ریخت
آب و آتش مر ترا گردد سپاه
(مولانا،۱۳۷۷:۸۴-۸۳)

در ابیات آغازین این بخش آشکار است که راوی پیرو سخنان طوطی، خودنمودن و «حُسن خود در مَزاد دادن» را مایهٔ زندانی‌گشتن خویشتن در خویش می‌داند که راه را بر خودآگاهی و کشف هویت می‌بندد.

از این داستان که بگذریم، در داستان ملاقات رسول روم و عمر(خلیفهٔ دوم) از دفتر نخست مثنوی معنوی، باز هم اشارتی از این‌دست می‌بینیم؛ داستانی که روایت‌گر یک فرستادهٔ رومی است که برای انجام کار مهمی پیش عمر حاضرمی‌شود ولی به جای پرداختن به امورات محوله، با عمر به پرسش و پاسخ می‌نشیند. مولانا همسو با عمر در پایان روایت، اشاره می‌کند که برای شنوا شدن گوش جان آدمی نسبت به حرف حقیقت هستی و چیستی و کیستی خود در گیتی، دوری از شهرت‌طلبی و کناره‌گیری از توجه‌خواهی (نوعی رویهٔ ملامتی) را باید پیش‌بگیرد؛ چنان‌که با پیش‌گرفتن چنین شیوه‌ای، انسان خواهد توانست موانع شناخت را کنار بنهد و تمرکزش را صرفاً بر کشف حقیقت و رستگاری خود بگذارد.

خویش را رنجور سازی زار زار
که اشتهار خلق بند محکم‌ست
تا تو را بیرون کنند از اشتهار
در ره این از بند آهن کی کم‌ست؟
(مولانا،۱۳۷۷:۷۱)

با درنگریدن به نمونه‌های بالا، دیدگاه مولانا را نیک می‌توان دریافت: خودآگاهی و کشف هویت واقعی خود، در گرو کمتر دیده‌شدن و ترک اشتهار است. با این‌حساب وضعیت هویت‌یابی انسانِ امروز که همواره در جهان مجازی بیش از پیش می‌زید و برقرار، حُسن خود را در مزاد می‌دهد، چیست؟!

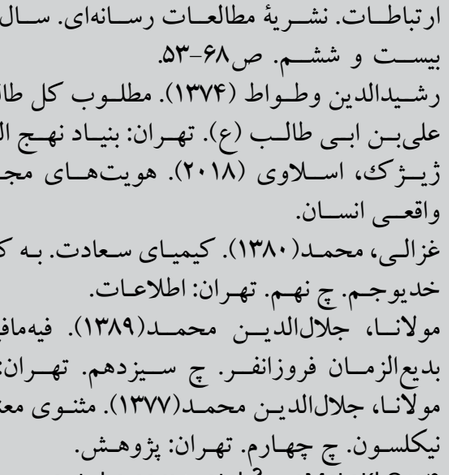
ب) اینترنت و فضای مجازی یک‌دنیا، یک‌زندگی و یک‌فرهنگ جدید عصر پست‌مدرنیزم است که الزاماتی را بر زندگی بشر تحمیل می‌کند. با سرعتی بسیار در کنار دنیای واقعی رشد می‌کند و بر ابعاد اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی، سیاسی و روانی دنیای واقعی تأثیری عظیم می‌گذارد (درستانی و روحانی،۱۳۹۳:۵۵و۵۴). امروزه عموم مردم در این‌جهان مجازی می‌زیند و عواطف و احساسات،

افتخارات و شکست‌ها، پیروزی‌ها و ناکامی‌ها و دیگرچیزهایی که به آنان مربوط می‌شود را به شیوه‌های گوناگون نمایش می‌دهند. با توجه به آن‌چه در بخش پیشین بدان اشاره شد، گویی که این‌شهروندی در دنیای جدید ما را از درک هویت اصلی خود و دریافت خودآگاهی دورتر و دورتر می‌کند؛ چراکه برخلاف گفتهٔ مولانا، همواره در اشتهار می‌کوشیم و نمود خود را بیشتر می‌کنیم و بدین‌ترتیب راه‌های شناخت خود و خدا بر ما بسته‌تر خواهدشد. حال این‌موضوع را از دیدگاهی وارونه درنظربگیریم؛ اسلاوی ژیژک، فیلسوف و جامعه‌شناس معاصر، ظاهراً دیدگاهی برخلاف مولانا دارد. وی معتقد است که فضای مجازی و ایجاد صفحات مجازی در بسترهایی چون: فیس‌بوک، اینستاگرام و... که کاربر با هویتی مجازی پا به عرصه‌ای نو می‌نهد و غالباً حُسن خود را در مزاد می‌دهد، امکانی را برای انسان فراهم می‌سازد تا هویت حقیقی خود را بروزدهد و شخصیت واقعی او که تا پیش از این تحت شرایط: سیاسی، اجتماعی و فرهنگی و... مجال بروز پیداکردن نیافته‌بود و با چهره‌ای ماسک‌زده جلوه می‌یافت، خویشتن حقیقی خویش را نشان دهد. مثلاً فردی که دارای شخصیتی آرام و بی‌آزار است؛ اما در فضای مجازی نمودی پرخشم و متهجر دارد؛ ژیژک می‌گوید که این‌چهرهٔ پسین، چهرهٔ حقیقی و هویت واقعی اوست (ژیژک، ۲۰۱۸). پس بدین‌ترتیب فرد با چهرهٔ پوشیدهٔ خود که تاکنون بر آن واقف نبوده آشنا می‌شود و آن را درمی‌یابد و به شناخت خود نزدیک‌تر می‌گردد و شرایط خودآگاهی و هویت‌یابی برایش فراهم‌می‌شود؛ پس فضای مجازی نه‌تنها مزاحم خودآگاهی نیست بلکه خود بسترساز هدف یادشده است. از سوی دیگر مولانا در پی رسیدن به خودآگاهی، ترک اشتهار و خودعرضه‌کردن را سفارش‌می‌کند؛ هرچند که موضوعیت اصلی خودآگاهی یادشدهٔ او، بر سر منشأ وجود انسان و بازگشت به جانب آفریدگار است؛ اما هدفی که «تو را حقیقتِ خود طلب باید کرد تا خود چه چیزی» با هدف درک ویژگی‌های شخصیتی خود و آگاهی از چیستی و چونی خویشتن هم‌پوشانی دارد.

کنون پرسش این است:

تناقض این‌دورویکرد - مولانا و ژیژک - در درک هویت و دریافت خودآگاهی چگونه توجیه‌پذیر است؟!

پاسخ به این‌پرسش در شمارهٔ بعد...



کتابنامه

ابن ابی‌الحدید (۱۴۰۴ق). شرح نهج‌البلاغه. جلد بیستم. قم: کتابخانهٔ مرعشی نجفی.

درستانی، مریم و مهدی روحانی(۱۳۹۳). پدیده های جدید فضای مجازی در ایران از دیدگاه کارشناسان ارتباطات. نشریهٔ مطالعات رسانه‌ای. سال نهم. شمارهٔ بیست و ششم. ص۶۸-۵۳.

رشیدالدین وطواط (۱۳۷۴). مطلوب کل طالب من کلام علی‌بن ابی طالب (ع). تهران: بنیاد نهج البلاغه.

ژیژک، اسلاوی (۲۰۱۸). هویت‌های مجازی و خودِ واقعی انسان.

غزالی، محمد(۱۳۸۰). کیمیای سعادت. به کوشش حسین خدیوجم. چ نهم. تهران: اطلاعات.

مولانا، جلال‌الدین محمد(۱۳۸۹). فیه‌مافیه. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. چ سیزدهم. تهران: امیرکبیر.

مولانا، جلال‌الدین محمد(۱۳۷۷). مثنوی معنوی. تصحیح نیکلسون. چ چهارم. تهران: پژوهش.

https://www.youtube.com/watch?v=sMcLaKkQrq۴

فاطمه احمدی‌نژاد، دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات عامه دانشگاه تربیت مدرس

ادبیات عامه

جستاری در معرفی و شرح آب‌پندارهای روستای دیزان

۱.درآمد

ساعاتی که آدمی در سکوت و بی‌پیرایگی طبیعت، خویشتن خویش را تنها می‌یافت، گویی هر پدیده‌ای در حبابی رازگونه خود را عرضه می‌کرد. همدمی جز نوای پرندگان و طنین قدم‌های باد در سرشاخه‌ها و گل‌بوته‌ها و خاربنان یافتنی نبود. گذر آب، با حضوری گاه بی‌شتاب و نرم در جوشش چشمه‌ای، عبور جویباری و سکون دریاچه‌ای، گاه پرجنبش و ستیزه‌گر در خروش رود و فرود آبشاری، با روح به طبیعت پیوستهٔ آدمی سخن‌ها می‌گفت؛ گاه تلاطم وجود او را فرومی‌نشاند و گاه هراس و وهم را در او بیدار می‌ساخت. گویی سپری شدن بیشینهٔ عمر نوع بشر در دشت‌های فراخ، دره‌های غنوده در سایه‌روشن‌ها و کوه‌های سربه‌فلک‌کشیده، ریشهٔ برخی احساسات شگرف او دربارهٔ پدیده‌ها را سیراب می‌کرده است. جانوران وحشی و اهلی نیز در کنار سوددهی و زیان‌رسانی به روستاییان وابسته به طبیعت، گاه با خویش‌کاری‌هایی مرموز و غیرعادی شناخته می‌شدند و به‌این‌ترتیب، الگوهای فکری خاصی در مواجههٔ با این پدیده‌ها و جانوران در ذهن افراد شکل می‌گرفت.

ساکنان هر اقلیم، تجربه‌های اعجاب‌برانگیزی را که در برخورد با مظاهر طبیعت و هنگام کار در مزرعه، چراندن دام‌ها در مراتع و کوهستان، کار کردن در آسیاب، آب کشیدن از چاه یا چشمه، ماهی‌گیری و... کسب می‌کردند، با یکدیگر در میان می‌گذاشتند و «روایت»های آنان درعین تمایزاتی اندک، شباهت‌های انکارناپذیری با هم داشت. شباهت‌هایی که بی‌تردید ریشهٔ آن‌ها را باید در زیست و ذهنیت و به بیانی دیگر، فرهنگ مشترک مردم جست. سرچشمه‌های فرهنگی- عقیدتی این روایت‌ها زمانی بهتر قابل پیگیری است که می‌بینیم شباهت‌ها نه فقط در نمونه‌هایی که مردم اقلیمی مشخص بازگو می‌کنند، بلکه در منطق روایت‌های سرزمین-هایی دور از هم، چه در درون مرزهای یک کشور و چه بیرون از آن، جلوه‌ای چشمگیر دارند. در ابتدای ورود به بحث، باید تعریفی از روایت ارائه داد. «روایت توسعاً بیان ادبی شفاهی و یا مکتوب است از یک رویداد یا رشته‌رویدادهایی برآمده از واقعیت یا صرفاً خیالی؛ و در این معنی می‌تواند به هریک از انواع ادبی «داستان»، «قصه»، «حکایت»، «تمثیل»، «فابل»، «افسانه» و «اسطوره» اطلاق گردد» (شریفی، ۱۳۹۶: ۸۶۱). آن دسته از روایاتی که در ادامهٔ این مقال آورده می‌شود، بخش قابل‌توجهی از ویژگی‌های یک روایت را دارا هستند؛ به عنوان نمونه: شفاهی بودن، اشتمال بر رشته‌رویدادهایی واقعی یا خیالی و بهره‌مندی از برخی عناصر گونه‌های ادبی؛ اما این روایت‌ها آن‌گونه که در ادامه می‌بینیم، معمولاً از زبان و بیان ادبی تهی‌اند و درعین‌حال مانند داستان‌ها پیرنگ مشخص، شخصیت‌پردازی و توصیف ندارند. جنبه‌های پندآموز و حکیمانهٔ حکایت و زبان نمادین تمثیل در این روایات جایی ندارد و قهرمانان فابل‌ها که همان حیوانات با روحیات بشری‌اند، نقشی در آن‌ها ایفا نمی‌کنند. همهٔ این‌ها لزوم ارائهٔ تعریفی گویاتر و دقیق‌تر از این‌گونه روایات را یادآور می‌شود. تعریفی که از رهگذر آن، می‌توان نام مناسب‌تری نیز برای این گونهٔ روایی شفاهی برگزید. در این راستا تعریف، اصطلاح و توضیحی که یکی از پژوهشگران برجستهٔ فرهنگ عامه برای این گونه ذکر می‌کنند را می‌آوریم.

اصطلاح «پندارها» که به‌وسیلهٔ متخصصان فرهنگ عامه به‌کار رفته است، بیانگر داستان‌هایی است که مردم دربارهٔ تجربیات خود نقل می‌کنند. به‌ویژه داستان‌هایی که به جهان ماوراءالطبیعه مربوط می‌شوند. لازم به تذکر است که شکل داستان در پندارها با روایات[1] پیشین متفاوت است. محتوای پندارها نیز ناپایدار است. زیرا هرکس براساس تجربیات شخصی خود آن‌ها را نقل می‌کند. اما فرهنگ جامعه که براساس نظام عقیدتی آن شکل گرفته، ماهیت پندارها را نشان می‌دهد. بنابراین داستان‌هایی که دربارهٔ ارواح و اشباح وجود دارد پندارهای عامیانه محسوب می‌شوند. بدین سبب شباهت پنداری که به‌وسیلهٔ دو فرد بازگو می‌شود، امکان دارد همانند قصه یا افسانه‌ای نباشد که به‌وسیلهٔ دو قصه‌گو نقل می‌شود. اما ناگفته نماند که پندارها، افسانه‌ها و قصه‌ها ریشهٔ مشترکی دارند که به فرهنگ یا نظام عقیدتی جامعه برمی‌گردند. پس شاید بتوان گفت که عقاید مردم دربارهٔ نیروهای ماوراءالطبیعه در پندارها تجلی یافته است (طیّب عثمان، ۱۳۷۰: ۶۲).

همان‌گونه که در توضیح بالا دیدیم، شکل

«متفاوت» و محتوای «ناپایدار»، وجوه اصلی تمایز پندار از سایر گونه‌های روایی، به‌خصوص گونهٔ داستان‌اند. دربارهٔ مبحث تفاوت شکل روایی یک پندار معین می‌توان گفت که یک پندار در هر نوبتی که توسط فردی بومی بازگو می‌شود، بسته به سن، جنسیت، جایگاه اجتماعی، سطح سواد و دانش و علاوه بر همهٔ این‌ها، دایرهٔ واژگانی و شیوهٔ سخن گفتن فرد، صورت ظاهری متفاوتی به خود می‌گیرد. به‌طوری‌که فردی می‌تواند پنداری را با جزئیات بسیار و دیگری همان پندار را موجز و مختصر بیان کند. یا فردی با زبانی به نسبت ادبی و شاعرانه (در مقیاس سنت‌های شفاهی) پندار را روایت کند و دیگری با زبانی گنگ و نامفهوم. بخشی از تفاوت پندار و گونهٔ روایی داستان این‌جا روشن‌تر می‌شود؛ چراکه داستان عموماً صورت مکتوب می‌یابد و مخاطب هربار روایتی با زبان و بیانی یکسان و حجمی معین را می‌شنود.

درمورد محتوای ناپایدار نیز می‌توان گفت باورمندان به یک پندار یا کسانی که پنداری را براساس تجاربی مشابه می‌آفرینند، اغلبْ موجود ماورایی یا حیوان ایفاکنندهٔ نقش اصلی اتفاق را با ویژگی‌هایی متفاوت و بعضاً متضاد توصیف می‌کنند. سیر، بازهٔ زمانی و علت به وقوع پیوستن وقایع پندار نیز می‌تواند از گوینده‌ای به گویندهٔ دیگر متفاوت باشد. این نیز تفاوت مهم داستان به عنوان گونه‌ای با محتوای تثبیت شده درمقابل پندار به مثابهٔ گونه‌ای با محتوای متغیر است.

همان‌گونه که گفته شد، انسان‌ها برای بیان پندارهای خود، بایستی موقعیت‌هایی را تجربه می‌کردند که آن‌ها را به‌گونه‌ای درگیر درک پدیده یا موجودی فراتر از امکانات مادی زندگی می‌کرد. مؤلفه‌های گوناگونی وجود دارند که در کار بررسی و طبقه‌بندی این پدیده‌ها یا موجودات باید مدنظر قرار بگیرند. مؤلفه‌هایی هم‌چون: ۱. ماهیت خنثی، سودبخش یا آسیب‌رسان موجود ماورایی ۲. اقلیم و جغرافیای حضور موجود. ۳. جنسیت موجود. ۴. پیوندهای ناگسستنی موجود با گونه‌های گیاهی و جانوری. ۵. اشیای مادی مرتبط با موجود. ۶. سن، جنسیت و به‌طورکلی ویژگی‌های رفتاری و شخصیتی افرادی که از موجودات اثر می‌پذیرند و آفرینندهٔ پندارانند. ۷. خویش‌کاری‌های موجود و چگونگی برخورد با افرادی که هدف او قرار می‌گیرند. ۸. محل اختفا و مکان انجام خویش‌کاری‌های موجود. ۹. نوع یا گونهٔ ماورایی که موجودْ ذیل آن دسته‌بندی می‌شود و ویژگی‌های آن گونه را داراست.

در ادامهٔ این متن نمونه‌هایی از پندارهای رایج در میان اهالی روستای «دیزان» از توابع شهرستان طالقان آورده می‌شود. این پندارها و موجوداتی که در شکل‌گیری آن‌ها نقش اساسی را ایفا می‌کنند، از منظر تمامی مؤلفه‌هایی که پیش از این ذکر کردیم قابلیت بررسی دارند، اما تمامی این نمونه‌ها براساس دو مؤلفهٔ تکرارشونده و پربسامد در میان پندارهای این منطقه انتخاب شده‌اند. گویا ذهن مردم این خطه، پندارها را اغلب به «آب» و مکان‌هایی که گذرگاه و همسایهٔ این عنصر حیات‌بخش بوده‌اند متصل می‌کند. این مسئله در پندارهای نواحی دیگر

ایران و جهان نیز بسامدی چشمگیر دارد. مؤلفهٔ مهم دیگر در پندارهای انتخابی نگارنده، ایفای نقش موجوداتی «خاص» است که درواقع در رسته یا ذیل نوع «جنیان» شناخته می‌شوند. بر این اساس، تأکید این جستار بر معرفی پندارهایی است که مؤلفه‌های ۸ و ۹ (پربسامدترین مؤلفه‌ها در پندارهای روستای دیزان) در آنان چشمگیر است. پس از ذکر پندارها، نکاتی که تاحدی زوایای پنهان روایات را آشکار می‌کند گفته می‌شود و نگارنده درصورت لزوم و به منظور مقایسهٔ مؤلفه‌ها و تأکید بر برخی عناصر فرهنگی مشترک، پندارهای مشابه و راه‌گشا را از دیگر مناطق ایران پیش چشم خوانندگان خواهد آورد.

۲. بدنهٔ جستار

پندار نخست

یَک شَو یَک زنک وَیسته که خودشی مردک و پسرونی بِ نون دَونده که سحری وقت بَشون کوه مالی ور. نَصف شَو بیَه و آرد دَنبیَه خونه‌ای دله. زنکی سر خَلی درد کُن بیَه. یَک قدری گندِم وَیته وَ بَشیَه آسیابی ور که روخونه‌ای پشت بیَه وَ خَلی دور از وی خونه. وَیسته جنگل دِ بُگذره (منظور از جنگل، بخشی از ده است که پر از درخت بود، وگرنه طالقان جنگلی نیست). ماهتاب دَنبیَه، سیاه ظُلماتی دله بَرسیَه آسیاب. آسیابون یَک اتاقی دله، آسیابی بغل زَندگی کُن بیَه. زنک در بزا. مردک در وا کرده، زنکه با ترس بیشیَه و وره بوته: «زنک! ایَن وقت شَو تی چُشمه ترس دَنیَه؟» زنک جواب بدا: «وَینه نون دَوندم. نمازی وقت وَینه بَرن مالی وَر». آسیابون کارشَه باعَث بیَه. آسیاب گَردَن بیَه و گَردن بیَه. مردک بوته: «مَن خَلی خستامه، شومه باخوسم. خاخُر، خودتی آرده هروقت رَج بیَه وَیر بَشو. زنک تنها بَمونسته. سردرد وی اَمونه بَری بیَه. آسیابی چرخ و چو صدا کُن بیَه و زنک صدایی اشنون بیَه که خوندِن بیَه: «سردرد دارنی، دکتر بیاری»![۲]

معادل پندار نخست در زبان معیار

یک شب زنی باید برای شوهر و پسرانش نان می‌پخت تا آن‌ها وقت سحر به کوه نزد گوسفندان بروند. نیمه‌شب بود و آرد در خانه نبود. سر زن خیلی درد می‌کرد. مقداری گندم برداشت و رفت به آسیاب که پشت رودخانه بود و خیلی دور از خانه او. باید از جنگل می‌گذشت. مهتاب نبود، در تاریکی مطلق رسید به آسیاب. آسیابان در اتاقی کنار دست آسیاب زندگی می‌کرد. زن در زد. مرد در را باز کرد، با ترس به زن نگاه کرد و به او گفت: «زن! این وقت شب نمی‌ترسی؟» زن جواب داد: «باید نان بپزم. وقت نماز صبح باید ببرن پیش گوسفندها.» آسیابان کارش را شروع کرد. آسیاب می‌گشت و می‌گشت. مرد گفت: «من خیلی خسته‌ام، می‌روم بخوابم. خواهر، هروقت آماده شد خودت آردت را بردار و برو.» زن تنها ماند. سردرد امانش را بریده بود. چرخ و چوب آسیا صدا می‌دادند و زن صدایی می‌شنید که می‌گفت: «سردرد داری، می‌خوای دکتر بیاری؟»

پندار دوم

یَک شَو که خواستمه بَشوم اَوداری، وَل‌داری بِن نَرسی، گتْ‌گته چراغونی نور می چُشمه بَیته. نَزدیکَ‌تر که بَشیمه، بَدیمه که می زمینی وَر، خالو ...[۳] زمینی دِله، یَک گلّه آدمْ چراغ روشن کُردِن و جشن بیتِنه. رقصنّه، خنده کُنّه و چرخنّه. یَک گروه دی بَنیشتِن و چگّه زنّه. بَترسیمه و فرار بُکردِمه. بیمامه خونه. خالو ...ی زمین و وی واشونه له بُکُرده بینه اَرونون. صبح که بَشیمه زمینی ور، بَشی بینه. خالو ...ی واشون سالم بینه. نه تَشی کِله اَروجه دَبیَه نه اوشونی بَمونسته غذان. بَفَهمِستمه که جِنّون عارسی داشتنه![۴]

معادل پندار دوم در زبان معیار

یک شب که می‌خواستم بروم آبیاری، هنوز نرسیده به وَل‌داری بن (اسم مکانی است)، نور چراغ‌های بزرگی چشمم را گرفت. نزدیک‌تر که رفتم، دیدم که بغل دست زمین من، داخل زمین خالو ...، یک دستهٔ بزرگ آدمْ چراغ روشن کرده‌اند و جشن گرفته‌اند. می‌رقصند، می‌خندند و می‌چرخند. یک گروه هم نشسته‌اند و کف می‌زنند. ترسیدم و فرار کردم، آمدم خانه. آن‌ها زمین و علف‌های خالو... را له کرده بودند. صبح که رفتم کنار زمین او، آن‌ها رفته بودند. علف‌های خالو ... سالم بودند. نه محل ریختن خاکستر آتششان آن‌جا بود نه غذاهای مانده‌شان. فهمیدم که جن‌ها عروسی داشته‌اند!

پندار سوم

یَک شَو بَشیمه حموم (عمومی). در که دِله شیمه، بَدیمه یَکَ گروه آدم (همه دی مردک بینه) رِقصنّه و خنده کُنّه و چَکّه زنّه. خلاصه که یَک گته جشن بَیته بینه. مِن بَشیمه اوشونی ور و بَدیمه که سُم دارنّه! یواشی حموم دِ فرار بُکردِمه! همه راهه دی بَدَوستمه! راهی سر خالو ... ر بَدیمه. مِن دِ بِپرسیَه: «دَداش؟ چی بیَه؟ چی بِ اَندی پریشون و نَفَس‌بَسوتی؟» بوتمه: «حمومی دِلهٔ همه مَرداکونی لِنگون یَک جوری بیَه!» منه بوته: «می لِنگونی اَچین بیَه؟» وی لِنگونه که بیشیمه، می نَفَس پس هاکته و زَهره‌تِراک بِبیمه! وی لِنگون دی بِزی اَچین سم داشته![۵]

معادل پندار سوم در زبان معیار

یک شب رفتم به حمام عمومی. از در که وارد شدم، دیدم یک گروه آدم (که همگی مرد بودند)

می‌رقصند و می‌خندند و کف می‌زنند. خلاصه که جشن بزرگی گرفته بودند. من رفتم پیش آن‌ها و دیدم که سم دارند! یواشکی از حمام فرار کردم! تمام راه را هم دویدم! سر راه خالو ... را دیدم. از من پرسید: «داداش؟ چی شده؟ چرا انقدر پریشان و ازنفس‌افتاده‌ای؟» گفتم: «در حمام پاهای همهٔ مردان یک طوری بود!» به من گفت: «شبیه پاهای من بود؟» پاهایش را که دیدم، نفسم گرفت و زهره ترک شدم! پاهای او هم مثل بزها سم داشت!

پندار چهارم

می بَبا می ننه‌ای سَر یَک عَلاحْده جنّی زنَک دی بَیته. زمینی سر همیشَک وی کارون دَم دَبیَه. روزی که بَمرده، مردمی که روخونه لات د رَد بون بینه، هَرای‌هَرای و برما صدا اشنون بینه. بیشینه و بَدینه که یَک گلّه آدم که لنگی جا سُم دارنَه، روَخونه‌ای دله بَنیشْتنه و زار زنَه. اوشون د بُپرسینه که: «چی ب عزا بَیتنی؟» بوتنه: «اَمرو اَمایی بَبا بَمرده.» اَرونون می جنّی برار و خاخورون بینه که زمینی سر دی بَبا ر کمکَ کُن بینه!

معادل پندار چهارم درَ زبان معیار

پدر من علاوه بر مادرم، زن دیگری از جنس جنّیان نیز اختیار کرد. سر مزرعه همیشه کارهایش جلو می‌افتاد. روزی که مرد، مردمی که از کنار رودخانه رد می‌شدند، صدای داد و فریاد و گریه می‌شنیدند. نگاه کردند و دیدند که تعداد زیادی آدم که به جای پا سُم دارند، در میان رودخانه نشسته‌اند و زار می‌زنند. از آنان پرسیدند که: «چرا عزا گرفته‌اید؟» گفتند: «امروز پدر ما مرد.» آن‌ها خواهران و برادران جنّی من بودند که سر مزرعه هم به پدر کمک می‌کردند!

پندار پنجم

یَک روز یَک مردکْ بَشی بیَه دوردستْ محله. خودشی باغی دله بَنیشْته بیَه که دَرَه‌ای میون دَبیه و یَک باریک جو، چُشمه‌ای اَو[۶] وی باغی لَو[۷] رساندن بیَه. یَک مردک بیما وی باغی دله و وره بوته: «بَرسی خونه، هَستوم-سَرَکْ بَو امشو اَسَل‌سَرَکی عارسیَه!» مرد بیما خونه. ناهار باخورده و استراحت بُکرده. چند ساعت بُگذشته. مردک خودشی زنکی به بوته: «امروز یَک چی بشنوسْتمه، تعجب بُکردمه!» زنک بوته: «چی بشنوستی؟» مردک حرفی که بشنوسته ر بوته. یَکْ دفعه اوشونی پیچا که خونه‌ای دله دَبیَه، پوش بُکرد و پوش بُکرد و گته بَبیَه و بَبیَه یَک آدمی اندا! یَک چک بزا مردکی گوش و بوته: «الان وَینه منه بَووی[۸]؟ عارسی تُمون بیَه!» و بادی اَچین خونه د درگا شیَه![۹]

معادل پندار پنجم در زبان معیار

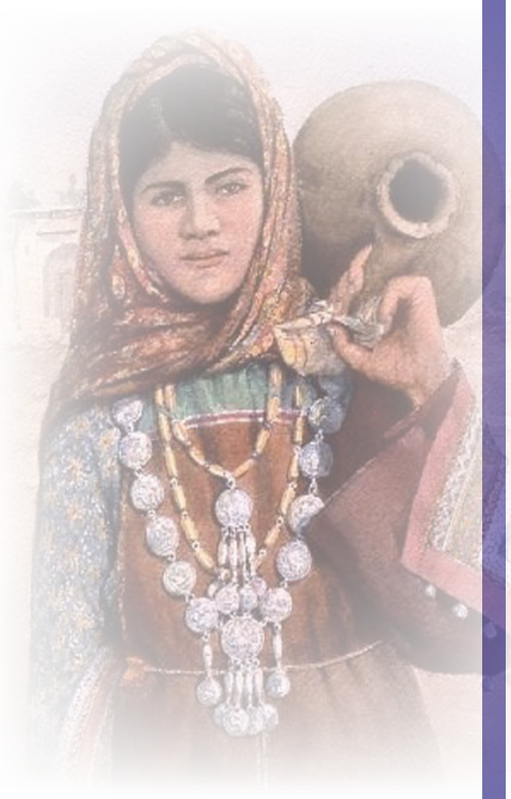
یک روز مردی به دوردست‌های ده رفته بود. داخل باغ خودش نشسته بود که در میان دره‌ای قرار داشت و جوی باریکی، آب چشمه را به کنار باغ او می‌رساند. مردی آمد داخل باغ او و به او گفت: «به خانه که رسیدی، به هَستوم‌سَرَک بگو امشب عروسی اَسَل سَرَک است!» مرد آمد خانه. ناهار خورد و استراحت کرد. چند ساعت گذشت. مرد به همسرش گفت: «امروز یک چیزی شنیدم، خیلی تعجب کردم!» زن گفت: «چی شنیدی؟» مرد حرفی را که شنیده بود بازگو کرد. یک دفعه گربهٔ آن‌ها که داخل خانه بود، باد کرد و باد کرد و بزرگ شد و به اندازهٔ یک آدم درآمد! یک سیلی به گوش مرد خانه زد و به او گفت: «الان باید به من بگی؟ عروسی تمام شد!» و مثل باد از خانه خارج شد!

۳.تحلیل متون

اکثر مؤلفه‌های گفته شده در هرکدام از این پندارها نمود دارند؛ اما همهٔ آن‌ها را می‌توان بر محور یکی از مؤلفه‌ها شرح داد. مؤلفهٔ ۸ که همان «محل اختفا و مکان انجام خویشکاری‌های موجود» است، به عنوان حلقهٔ مبنا در نظر گرفته می‌شود و زنجیرهٔ مؤلفه‌ها در پی آن بررسی می‌شوند. گویشورانی که چهار پندار بالا را آفریده‌اند، در مکان‌های به ظاهر متفاوتی با پدیده‌های ماورایی روبه‌رو شده‌اند که در باور بومیان از آن به «جن» تعبیر می‌شود؛ اما با اندک دقتی قرابت و شباهت این محیط‌ها آشکار می‌شود.

یکی از عناصر مشخص‌کنندهٔ مرز میان جهان ما با قلمرو مافوق‌طبیعی‌ها «آب» است. در باور ایرانیان، ازمابهتران در نزدیکی چشمه‌سارها، آبشارها، چاه‌ها، غارها، آب‌انبارها، کاریزها، سرداب‌ها، یخچال‌ها و حمام‌ها زندگی می‌کنند. معمولاً محل تلاقی آدمیزاد با یکی از اهالی سرزمین مافوق‌طبیعی‌ها، یکی از مکان‌های فوق است و در این زمینه روایت‌های مردمی بسیاری در دست است. بیشه‌ها و جنگل‌ها و درختزارهای شگفت نیز محل و مأوای آن‌ها دانسته می‌شود (ابراهیمی، ۱۳۹۷: ۴۹).

پنج مکانی که گویندگان پندارها در آن‌ها با «جن»ها مواجه شده‌اند، به‌ترتیب عبارت‌اند از: ۱. آسیاب ۲. مزرعه ۳. حمام عمومی ۴. رودخانه ۵. محل تلاقی چشمه و باغ در درّه. همگی این مکان‌ها تنها در پیوند با «آب» کارکرد خود را پیدا می‌کنند و لابد محلی برای جولان و گردش جنیان‌اند. در بخش بعدی مقاله که در شمارهٔ آیندهٔ فصل‌نامه منتشر خواهد شد، به شرح هر پندار به صورت جداگانه خواهیم پرداخت.



۴. پی‌نوشت

۱. «طیّب عثمان» در این بخش از کتاب، انواع «روایات داستانی» را برمی‌شمرد و «پندار» را به عنوان آخرین گونهٔ روایات داستانی معرفی می‌کند. سایر روایات داستانی از این قرارند: ۱. قصه‌ها ۲. اسطوره‌ها ۳. افسانه‌ها ۴. حماسه و بالاد (طیّب عثمان، ۱۳۷۰: ۶۱-۵۳).

۲. روایت از «گل‌جهان آقا احمدی»، از روستای دیزان.

۳. این پندار با اندک تفاوت‌هایی از زبان چند راوی شنیده شده و روستاییان متعدّدی به عنوان فردی معرفی شدند که اجنّه در مزرعهٔ او پایکوبی داشته‌اند. به همین دلیل از ذکر نامی مشخص برای او خودداری شد.

۴. روایت از «گل‌جهان آقا احمدی»، از روستای دیزان.

۵. روایت از «یعقوب‌علی آقا احمدی»، از روستای دیزان.

۶. «و» در این واژه، نیم‌مصوّت است و شبیه به «W» در زبان انگلیسی تلفظ می‌شود و نه «V».

۷. به پانوشت ۶ بازگردید.

۸. به پانوشت ۶ بازگردید.

۹. روایت از «گل‌جهان آقا احمدی»، از روستای دیزان.

کتابنامه

ابراهیمی، معصومه(۱۳۹۷). دیوشناسی ایرانی، چاپ اول. تهران: فرهامه.

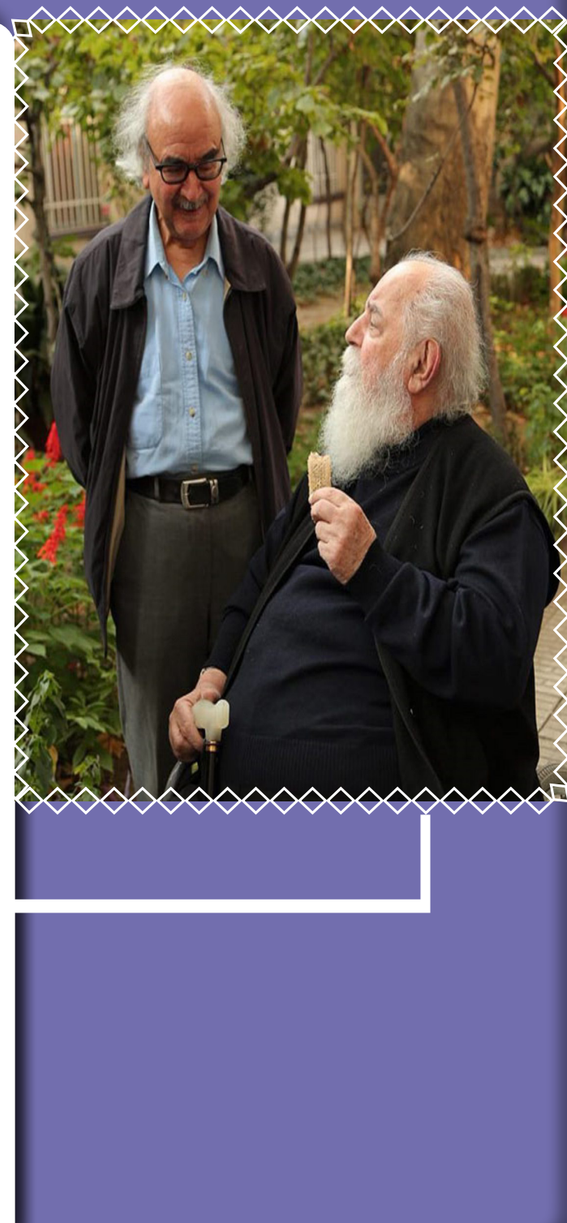
شریفی، محمد(۱۳۹۶). فرهنگ ادبیات فارسی، چاپ اول (ویراست دوم). تهران: نو.

طیّب عثمان، محمد(۱۳۷۰). راهنمای گردآوری سنّت‌های شفاهی. ترجمهٔ عطاءالله رهبر. بی‌جا: آناهیتا.

زهرا خاکباز، دانشجوی دکتری ادبیات غنایی دانشگاه تربیت مدرس

شعر

بی‌نظمی (۲)



۱. درآمد

در شمارهٔ پیشین اشاره شد که در دوران ما، عامهٔ مردم سهم قابل‌توجهی از ادبیات منظوم فاخر ندارند. شعر خوب گفته می‌شود؛ اما بدنهٔ جامعهٔ ما ذائقه‌ای بیمارگونه پیدا کرده است و بعضاً به آثاری سخیف توجه ویژه نشان می‌دهد! پیش از این، نبود نظارت بر اشعاری که در ترانه‌ها استفاده می‌شود، در جایگاه یکی از علل این‌امر مورد بررسی قرارگرفت و در این شماره، سهم مخاطب، به عنوان یک‌رکن مهم در ایجاد شعر، مورد واکاوی قرار می‌گیرد.

۲. تنهٔ جستار

با به میان آمدن فضای مجازی، رفته‌رفته کتاب از سبد خانوار حذف شد و بستر تعامل شاعر و بدنهٔ جامعه، از کتاب به وبلاگ، سایت و... تغییر کرد. نبود نظارت و نبود امکان نقد بسیاری از آثار در این فضا، پرگویی و هرزه‌سرایی، بر سر زبان افتادن اشعار بلاگرها و سلبریتی‌هایی که غالباً بدون تخصص وارد حیطهٔ شعر شده‌اند و... از آسیب‌های جدی فضاهای مجازی بر روند شکل‌گیری شعر معاصر است؛ اما ما با یک مسألهٔ اساسی مواجه‌ایم و آن این است که: «به‌راستی وظیفهٔ مخاطب در قبال شعر چیست؟»

جهان شاعر، برآیند جهان مردم است، شاعر در هوای اجتماع تنفس می‌کند و جوهر خود را از رگ‌های ذهن و قلب مردم می‌گیرد؛ همچنانکه زرین‌کوب شعر را «آینهٔ اخلاق و افکار عامه» قلمداد می‌کند (زرین‌کوب، ۱۳۹۹: ۳۱). مردم واسطةالعقد شکل‌گیری ادبیات هستند و نقش محوری آن‌ها به‌هیچ‌عنوان نباید نادیده گرفته بشود و این مستمع است که «صاحب‌سخن را بر سر ذوق آورد».

در این حیطه چند دسته مخاطب وجود دارد؛ نخست، مخاطبان حرفه‌ای هستند که ذائقه‌ای شکل‌یافته از آثار اصیل فارسی دارند و به آثار مبتذل توجهی نمی‌کنند؛ این دسته از مخاطبان بیشتر افراد باسواد و دانشگاهی‌اند که معمولاً در تعامل با آفرینشگران قرار دارند و از کنشگران حوزهٔ نشر، محافل نقد شعر و... هستند؛ دوم، مخاطبان عمومی شعرند که طیف گسترده‌ای از افراد مختلف جامعه را شامل می‌شوند و آفرینشگر نوع دادوستد خود را با ایشان بسیار هوشمندانه باید تنظیم‌کند. از دیرباز همواره محل بحث بوده است که «آیا شاعر پیرو جامعهٔ خویش است و باید طبق سلیقهٔ مردم بسراید یا پیشرو است و باید طلایه‌دار ادب باشد تا حرکت جامعه به سوی تعالی قرار بگیرد؟» به نظر نگارنده، شاعر به‌صورت هوشمندانه و مهندسی شده، ارتباط خود را با تودهٔ مردم باید تنظیم‌کند. او نه پیرو مطلق است و نه پیشرو مطلق و در عین حال هردوی این‌هاست. چنین نقشی را برای مخاطب نیز باید تعریف‌کرد، مخاطب نه پیرو گفته‌های شاعر است و نه پیشرو آن‌ها، حال آنکه هر دوی این نقش‌ها را ایفا می‌کند؛ اما مخاطب کنونی شعر فارسی، جایگاه و نقش بسزای خویش را گم کرده، کنشگری خویش را از دست داده، به وجهی منفعل در اضلاع آفرینش ادبیات منظوم تبدیل شده است. روزگاری در این‌دیار، شعر نه فقط در محافل ادبی بلکه در قهوه‌خانه‌ها و شب‌نشینی‌ها نقد و بررسی می‌شد، اشعار حافظ و سعدی و فردوسی ورد زبان مردم بود و اطفال در مکتب‌خانه‌ها اشعار والا را از بر می‌کردند. روزگاری شعر از گهواره با مردم این سرزمین عجین بود و سرآغاز آموزش عروض فارسی به افراد، لالایی مادرانشان بود. در آن دوران، مردم نامه‌هایشان را به اشعار فاخر فارسی مهر می‌کردند و شب‌نشینی‌هایشان ملازم شاهنامه‌خوانی و مولاناخوانی بود.

ما باید نگاه‌مان به شعر فارسی را اصلاح‌کنیم و در کنار حافظ و فردوسی، حافظ‌خوانان و فردوسی‌خوانان را هم ببینیم و از نقش بسزای آن‌ها غفلت نکنیم. شکل‌گیری پیشینهٔ عظیم و افتخارآمیز ادب فارسی، فقط محصول آفرینشگران نیست؛ دربارهایی مانند دربار سامانیان که به شعر اهمیت می‌دادند، وزرا و امرایی که اهل ادب بودند، مخاطبانی که شعر در دنیای آن‌ها امری حیاتی بود، پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌هایی که زینت نصایح‌شان، ذکر رستم و تهمینه و رودابه بود، قهوه‌چی‌هایی که بعضاً هزاران بیت از حفظ داشتند، مادرانی که با خواندن هیچانه گوش کودکان‌شان را با اوزان عروضی آشنا می‌کردند و... همه‌وهمه وارثان ادب فارسی هستند.

حال بیایید جسورانه از خود، در جایگاه مخاطبان

شعر فارسی این سؤال‌ها را بپرسیم: ما کجای جهان شعر فارسی ایستاده‌ایم؟ اگر یک فرد مشهور به خود جرأت می‌دهد کتاب شعر چاپ بکند و اتفاقاً کتابش به چاپ دهم می‌رسد! نشان از کوتاهی آن شاعر دارد یا ما و یا هر دو؟ اگر بسنده می‌کنیم به تندی ریتم ترانه و فاخر بودن شعر و موسیقی در خوراک فکری خانواده‌مان جایی ندارد، آیا در حال ضربه زدن به شعر و ترانهٔ فارسی نیستیم؟ آیا ذائقهٔ ما بازار نشرهای اصیل و قدیمی را به تعطیلی نکشانده؟ آیا از بین رفتن سنت‌هایی مثل فال حافظ خوانی در شب یلدا، شاهنامه‌خوانی و... در جمع‌های خانوادگی ما موجب زوال شعر فارسی نشده است؟ آیا دنبال کردن صفحات مبتذل تولید شعر در فضای مجازی، سبب کم‌رنگ شدن فضای نقد و بررسی آثار نشده است؟ آیا غفلت از بازنشر اشعار اصیل، سبب تقلب در فضای شعر نشده است؟ و هزار «آیا»ی دیگر که هر کس دوستدار ادب فارسی است باید از خویش بپرسد.

به‌راستی ما کجای جهان شعر فارسی ایستاده‌ایم؟

کتابنامه

زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۹۹). سیری در شعر فارسی. چ دهم. تهران: سخن.

سیدعلی موسوی ویَری، دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات عامه دانشگاه تربیت مدرس

داستان

استراتژی خوانش داستان «اندوه» نوشتهٔ: «آنتوان چخوف» براساسِ نظریهٔ چالرز می در داستانِ کوتاهِ مدرنِ شاعرانه

۱.درآمد

اگر مقولهٔ استراتژی داستان را به دو نوع بنیادین آن یعنی «استراتژی ساختِ داستان» و «استراتژی خوانشِ داستان» تقسیم کنیم، خاطرنشان باید کرد که اولی بیشتر ناظر بر «نحوهٔ چگونه نوشته شدن یک داستان کوتاه» است و دومی نیز تأکید بر «چگونه خواندن یک داستان کوتاه» دارد. در شمارهٔ قبل از همین نوشتار، به ضرورتِ استراتژی خوانشِ داستان و توضیحاتی در اهمیتِ اولویت‌بندی در خوانشِ داستان‌ها اشاره کردیم. همچنین به «استراتژیِ پرسش در خوانشِ اول یک داستان» که مورد پسندِ نویسنده (نویسندهٔ نوعی) است پرداختیم. استراتژیِ اخیر (نوع دوم)، بحثِ اصلی ما در مقالهٔ حاضر خواهد بود.

دورهٔ داستان کوتاه مدرن در ایران، یکی از دوره‌های مهم ادبیات داستانی است که «ساحتِ عینی» جای خود را به «ساحتِ درونی» می‌دهد؛ به دیگرسخن، آن هدفی که رئالیست‌ها در دورهٔ پیشامدرن دنبال می‌کردند (بازنمایی واقعیت در داستان)، در دورهٔ مدرن با تغییرات مهمی روبه‌رو شد. تا جایی که داستان کوتاه مدرن، در نظر نویسندگانش تعریف جدیدی یافت و عناصر مهمی مانند پیرنگ، نقش کمرنگ‌تری را ایفا نمودند و بیشتر، نمودارِ عاطفیِ شخصیت و روانِ او در کانون توجه نویسنده قرار گرفت.

برهمین اساس، این مسئله شکل می‌گیرد که «آیا می‌توان داستان کوتاه مدرن را با همان معیارهای داستان‌های رئالیستی مطالعه و بررسی کرد؟»

اهمیتِ مسئلهٔ فوق برای منتقدین قابل توجه است. به طریقِ اولی، همین مسئله برای نویسنده نیز مطرح است؛ به بیان دیگر، مسئلهٔ فوق برای نویسنده‌ای که قصد دارد داستان کوتاه مدرنی بنویسد نیز اهمیت پیدا می‌کند؛ چرا که یکی از اساسی‌ترین راه‌های نوشتنِ داستان کوتاهِ مدرن، از یک سو «شناختِ مؤلفه‌ها و ویژگی‌های آن» است و از سویی دیگر «مطالعهٔ متمرکز این‌گونه از داستان‌ها» است.

اما آیا همهٔ نویسنده‌ها، ویژگی‌های داستانِ کوتاه مدرن را می‌شناسند؟

در این مقاله، با محوریتِ یکی از مهم‌ترین داستان‌های کوتاه و مدرنِ جهان یعنی «اندوه»، نوشتهٔ «آنتوان چخوف»، نشان خواهیم داد که نویسندهٔ علاقه‌مند به نوشتنِ داستان کوتاهِ مدرن، تمرکزش در خوانشِ چنین داستان‌هایی را بر کدام قسمت‌ها معطوف کند. همان‌طور که در نوشتهٔ پیشین گفتیم، یکی از مهم‌ترین منابع دوگانهٔ نویسنده، «خواندن» است. (خوانش: خواندن با بررسی‌های دقیق)

ابزار ما در این نوشتار، نظریهٔ چارلز می در داستان کوتاه مدرنِ غنایی است که شرحی از آن در کتاب «داستان کوتاه در ایران» (داستان‌های مدرن)، تألیف دکتر حسین پاینده آمده است که از مطالب آمده در آن هم استفاده خواهیم کرد. هم‌چنین از ابزارِ «پرسش» که در نوشتهٔ پیشین به آن اشاره کردیم، به صورت عملی بهره خواهیم برد. امید است نوشتار حاضر، راهنمای خوبی برای خوانشِ دقیقِ داستان‌های کوتاه فارسی باشد.

۲.تنهٔ جستار

۱-۲. نظریهٔ چارلز می در داستانِ کوتاهِ مدرنِ غنایی با نگاهی به ویژگی‌های داستان‌های چخوف

یکی، دو دهه پس از انتشار آثار چخوف، منتقدان زیادی نسبت به داستان‌های او اظهار نظر کردند که این نظرات را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد:
اول) منتقدانی که داستان‌های چخوف را «طرح‌واره» و «برش‌هایی» از زندگی نام‌گذاری کردند و معنای این نام‌گذاری آن بود که داستان‌های چخوف، فاقد انسجام روایی هستند و پیرنگ ضعیفی دارند.
دوم) منتقدانی مانند چارلز می که از نظر آن‌ها می‌توان چخوف را آغازگرِ «نوع جدید یا «مدرنی» از ادبیات داستانیِ کوتاه دانست که ویژگی آن عبارت است از ترکیب کردن جزئیات خاص رئالیستی با غنایی‌نویسیِ شاعرانهٔ رمانتیک» (می ۱۹۹۴: ۱۹۹).

مهم‌ترین ویژگی‌هایی که می برای داستان‌های چخوف شمارش می‌کند: یکی «بازنمایی یک حالتِ ذهنی از شخصیت، به جای کارکرد نمادین آن و توصیف آن با هدفی رئالیستی» است؛ دیگر، «تغییرِ تعریفِ داستان» است؛ توجه به «طرح‌واره‌ای کمینه (دارای کمترین تعداد کلمات، «مینیمال») به سبکِ اشعارِ غنایی، به جای شرح و بسطِ یک قصه که دارای وقایعی پیچیده است (پیرنگ قوی) و در نهایت، ترکیبِ معنادارِ توصیف‌های بیرونی داستان با ذهنیاتِ شخصیت اصلی در جهتِ ایجاد یک فضا و اتمسفر (حال و هوای داستان.)

«حسین پاینده» در جلد دوم کتاب داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)، این ویژگی‌های نامبرده را که «به عبارتی تعریفی است از داستان کوتاه مدرن غنایی از منظر چارلز می» (پاینده، ۱۳۹۵: ۱۷۸) شرح و تفصیل کرده است و درمورد سه عنوان زیر بحث و بررسی‌هایی انجام داده است.
اول) شخصیت به منزلهٔ حالتی ذهنی
دوم) داستان کوتاه به منزلهٔ طرح‌واره‌ای کمینه‌ای
و سوم) داستان کوتاه به منزلهٔ توصیف ساحتی خواب گونه

در این مقاله، بیشتر از دو مورد اول و دوم برای استراتژی خوانشِ داستان «اندوه» بهره می‌بریم؛ اما قبل از آن نیاز است خلاصه‌ای از این داستان را مرور کنیم.

شخصیتِ اصلی داستان اندوه، یک پیر مرد درشکه‌چی است که به تازگی با مرگِ ناگهانی پسرش مواجه شده است و تصمیم دارد این غم را برای کسی بیان کند. او ابتدا افسری را سوار درشکه می‌کند و تلاش می‌کند غمش را با او مطرح کند؛ اما افسر که حوصلهٔ حرف‌های پیرمرد را ندارد، چشم‌هایش را می‌بندد. متعاقباً پیرمرد چند جوان مست و شلوغ را سوار درشکه می‌کند؛ اما آن‌ها هم پیرمرد را دست‌به‌سر می‌کنند و به حرف‌هایش گوش نمی‌دهند. در سومین تلاش پیرمرد نیز که به محل درشکه‌چی‌ها آمده و تلاش می‌کند غم از دست دادن فرزندش را به آن‌ها بگوید، آن‌ها خواب را ترجیح می‌دهند. در نهایت، پیرمردِ مستأصل، به اصطبلی رفته و داغ دلش را برای اسبش می‌گوید که در حال خوردنِ علوفه است.

در ادامه، دو موردِ اولِ نظریهٔ چارلز می در داستان کوتاهِ مدرنِ غنایی را در داستان «اندوه»، بررسی اجمالی می‌کنیم.

۱-۱-۲. شخصیت درشکه‌چی به منزلهٔ حالتی ذهنی

چخوف به اعتقاد می، سهم مهمی در چیستی داستان ایفا کرد و اساساً اینکه چه نوع تجربه‌ای می‌بایست در داستان کوتاه منعکس شود و این‌که عنصر شخصیت اساساً چیست را مطرح می‌کند. به عبارت دیگر، آیا می‌توان فقط به تلقی‌های رئالیستی به عنصر شخصیت بسنده کرد؟ (کارکردهای معیّنِ شخصیت‌های داستان، در زمینه‌ای تمثیل‌وار و رمزگذاری شده) یا اینکه مشابه داستان‌های چخوف، «اغلب با اپیزودی ظاهراً رئالیستی روبه‌رو هستیم که پیرنگ در آن تابعی از شخصیت‌های شبیه به انسان‌های واقعی است» (همان: ۱۷۸).

کنراد آیکن که به نظر می «اولین منتقدی بود که رمز و راز شخصیت‌پردازی در آثار چخوف را دریافت (همان: ۱۷۹)، با بیان دودسته‌بندی کلی، به شناخت مهمی از چخوف نایل می‌شود. بررسی او به مقایسهٔ داستان‌های آلن پو و چخوف می‌پردازد. به عبارت دیگر، او بیان می‌کند که آلن پو، مهارت نویسندهٔ داستانِ کوتاه را در بسط و گسترش یکِ پیرنگِ منسجم می‌داند. در مقابل، چخوف، این‌طور فکر

می‌کند که کارِ داستان‌نویس، عبارت است از القای نوعی احساس و حالتی ذهنی که همین موضوع، اهمیتِ لحن را در داستان‌های او نسبت به آلن پو، بیشتر می‌کند؛ لحنی که در داستان‌های چخوف و به طور کلی داستان کوتاه مدرن، به عنوانِ عنصری وحدت‌بخش، جایگزین پیرنگ می‌شود.

توالی رویدادهای به ظاهر ساده‌ای که شخصیتِ درشکه‌چی پشتِ سر می‌گذارد، یعنی مواجههٔ او با افسر بی‌حوصله، جوان‌های مست، همکارانِ خوابالود و در نهایت، اسبش در اصطبل، موجد و بیانگر حالتی از درماندگی درشکه‌چی است که بیان می‌دارد «او کسی را برای شنیدن غصه‌اش ندارد.» مواجههٔ پایانی (صحبت با اسب)، این حالت ذهنی را تشدید می‌کند.

۲-۱-۲. داستان کوتاه «اندوه» به منزلهٔ طرح‌واره‌ای کمینه‌ای

تمرکز چخوف در داستان‌هایش، بر بازنمایی واقعیتِ درونی (ذهنیت شخصیت و عوالم پیچیدهٔ آن) بود. به عبارت دیگر، او در کنار پرداختن به واقعیت بیرونی، محور داستان را بر واقعیت درونی که برتر از واقعیت عینی و ملموس بیرونی می‌پنداشت، قرار داد. تی.اس.الیوت، شاعر مدرنیستی، از این موضوع

به «همپیوندی عینی» یاد می‌کند و در مقاله‌اش آن‌را با این جملات تعریف می‌کند: «یگانه راه بیان احساس به شکلی هنری این است که «همپیوندی عینی» را تعریف کنیم؛ به عبارت دیگر، مجموعه‌ای از اشیاء، یا وضعیتی، یا زنجیره‌ای از رخدادها که وردِ آن احساسِ خاص می‌شود، به گونه‌ای که وقتی حقایق بیرونی... ذکر شوند، آن احساس هم بی‌درنگ به ذهن متبادر گردد» (الیوت، ۱۹۵۱: ۱۴۵).

در داستان «اندوه»، دقیقاً چنین اتفاقی می‌افتد. اگر این داستان، فقط مواجههٔ پدرِ غم‌دیده با افسر بی‌حوصله و چند جوان مست و همکارانی غرق در خواب بود، دیگر اندوهِ چخوف نبود، بلکه یک طرح‌واره محسوب می‌شد؛ اما درست در قسمتِ پایانی داستان است که پدرِ غم‌دیده از بیان غمِ فرزندش با انسان‌ها عاجز است و دردش را برایِ اسبش در اصطبل می‌گوید. به عبارت دیگر، این مواجههٔ اخیر، دقیقاً همان وردِ احساسِ استیصالی است که الیوت به آن اشاره می‌کند؛ بدون اینکه نویسنده، با مستقیم‌گویی، شروع به آه و ناله و فغان کند، مخاطب با همین مواجههٔ پایانی، به عمق استیصال و غصهٔ عمیقِ شخصیت، پی می‌برد. البته رویدادهای پیشین هم در شکل‌گیری این وردِ پایانی، تأثیرگذارند و صحنهٔ پایانی را تقویت می‌کنند.

۲-۲. استراتژی خوانش داستان «اندوه» با استفاده از نظریهٔ «چارلز می»

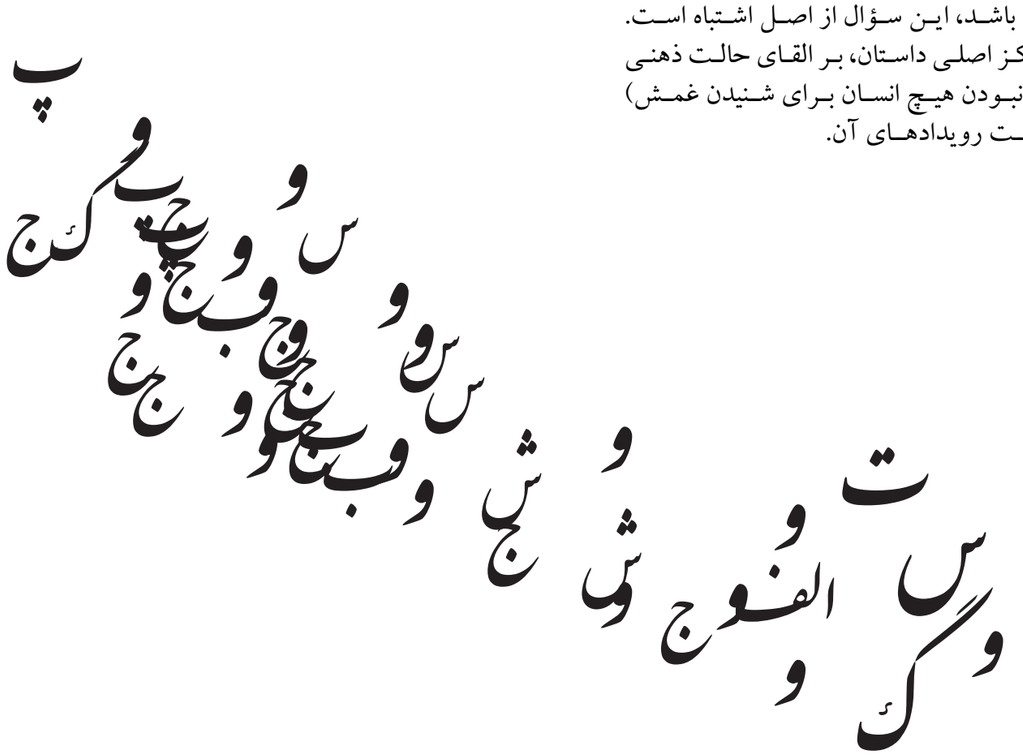
همان‌طور که در قسمت‌های پیشین مشاهده کردیم، «القای حالتی ذهنی» و «طرح‌واره‌ای کمینه‌ای»، دو نقطهٔ قابل توجهی بودند که در داستان کوتاه غنایی (از جمله داستان اندوه)، برجسته می‌شوند. در شمارهٔ پیشین این نوشتار، اشاره کردیم که نفسِ «پرسش»، یکی از ابزارهای بنیادین در استراتژیِ خوانشِ از داستان‌ها به حساب می‌آید (مخصوصاً در خوانشِ اول). حال برمی‌گردیم به نقدی که برخی از منتقدین در زمان چخوف، به آثار او وارد می‌کردند. در واقع، از همین منظر، می‌خواهیم به خوانشی صحیح از داستان «اندوه» برسیم. چرا که «مطالعهٔ داستان»، همان‌طور که درشمارهٔ پیشین به آن پرداختیم، یکی از اساسی‌ترین کارهای یک نویسنده است و اگر در مسیر نویسندگی، معیاری درست برای مطالعهٔ داستان‌ها وجود نداشته باشد، چه‌بسا خود مطالعه، سرمنشأ کج‌فهمی‌ها شود.
ایراد به چخوف که «پیرنگ داستان‌هایش ضعیف است»، چه مشکلی برای مطالعهٔ داستان‌های او ایجاد می‌کند؟

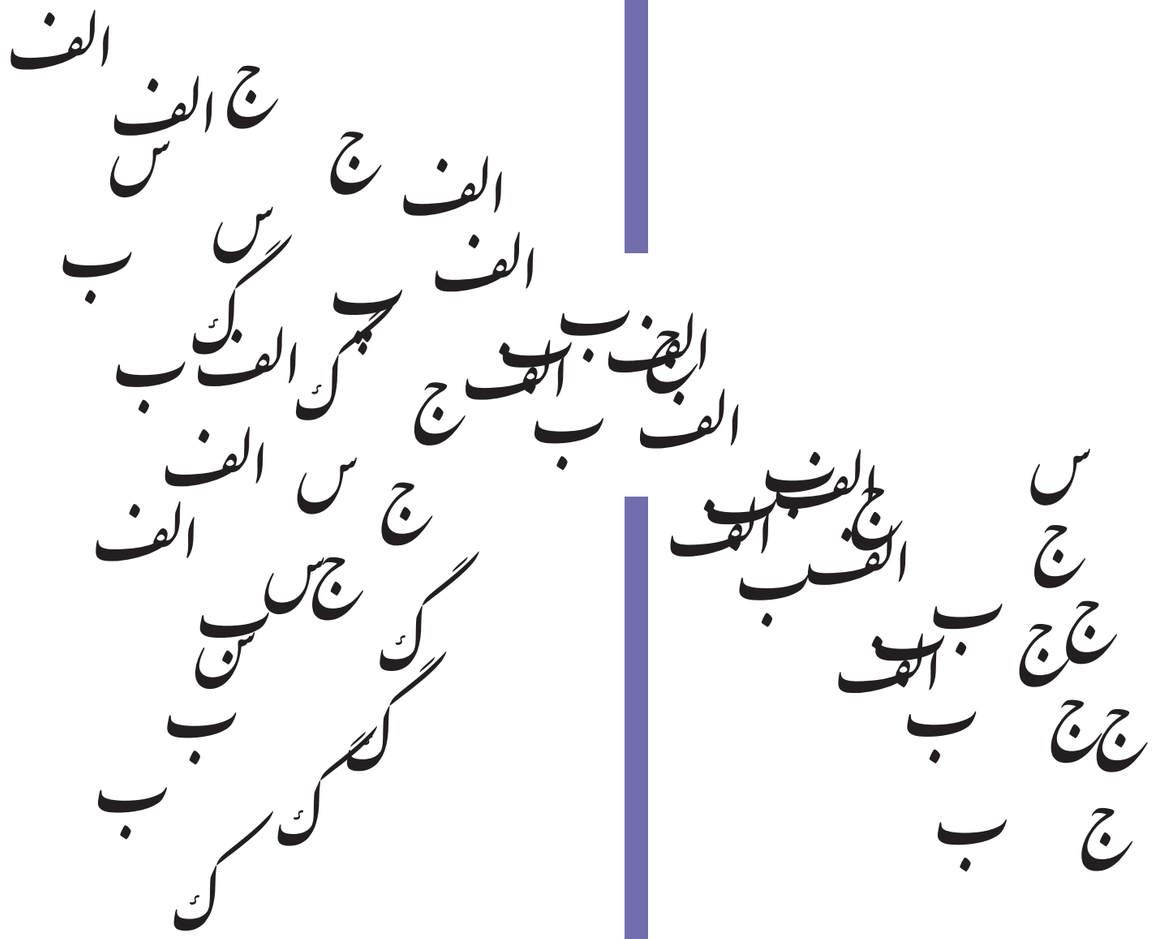
پاسخ به سؤال فوق، می‌تواند راهگشای مطالعهٔ درست داستان «اندوه» باشد. ذهنِ آشنا به داستان‌های رئالیستی، طبیعتاً پیش از هرچیزی به خاطر رویکرد خود این داستان‌ها، متوجه

سیر رویدادها و روابط آن‌هاست. رویدادهایی که طبق تقویم طبیعی زمان، شکل می‌گیرند. حال اگر داستان «اندوه»، با ذهنیتی رئالیستی مطالعه شود، مخاطب را (نویسنده‌ای که مطالعه می‌کند) با مشکلاتی روبه‌رو می‌کند. اما راه حلی برای برون‌رفت از این مشکل وجود دارد: با «شناخت بنیان‌های داستان‌کوتاه مدرن» که در قسمت قبل به آن اشاره شد، متوجه شدیم که «داستان کوتاه مدرن غنایی» (و از جمله «اندوه»)، تمرکز اصلی‌اش بر واقعیتی درونی (حالتی ذهنی) است. یعنی اگر هم واقعیاتی بیرونی (حوادث، اشیاء و ...) وجود دارد، همگی در خدمت ذهنیت شخصیت اصلی و بازنمایی آن هستند. در نتیجه، خوانش داستان کوتاه «اندوه»، چنانچه با تمرکز بر حالت ذهنی شخصیت درشکه‌چی همراه باشد، درک درست‌تری از داستان و فرآیند آن به مخاطب می‌دهد. به عبارت دیگر، چنانچه با ذهنیتی رئالیستی این داستان مطالعه شود، حداقل باید از داستان پرسید که سه رویداد ابتدایی آن (سوار کردن افسر و پسران مست و صحبت کردن با همکاران خواب‌آلود)، چه ارتباطی با یکدیگر دارند؟ حتی اگر پاسخی برای این سؤال وجود داشته باشد، این سؤال از اصل اشتباه است. چرا که تمرکز اصلی داستان، بر القای حالت ذهنی درشکه‌چی (نبودن هیچ انسان برای شنیدن غمش) است نه علیت رویدادهای آن.

به طریق اولی، با توجه به این‌که این داستان، طرح‌واره‌ای کمینه‌ای است که سعی کرده با کمترین کلمات و رویدادها، ورد احساس خاصی را در مخاطب برانگیزاند، چنانچه تمرکز مخاطب بر علیت حوادث باشد، به همان میزان از درک شخصیت و ذهنیت آن دور می‌شود. به بیان دیگر، کار مخاطب (نویسنده‌ای که برای نوشتن، مطالعه می‌کند)، درک و بررسی همین ارتباط دوسویه، میان موضوع (استیصال درشکه‌چی از پیدا کردن یک انسان برای شنیدن غمش) و جزئیات وقایع بیرونی داستان است (مواجههٔ او با آدم‌هایی که اوَ را درک نمی‌کنند تا این‌که غمش را در یک اصطبل، برای اسبش می‌گوید).

بدین ترتیب، با استفاده از بخشی از نظریهٔ چارلز می، نشان دادیم که یک نویسنده، بهتر از «چگونه» داستان «اندوه» را مطالعه کند تا بتواند دریافت‌هایی بیشتر، درست‌تر و عمیق‌تری از آن داشته باشد.





کتابنامه

پاینده، حسین (۱۳۹۵). داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن). چ سوم. تهران: نیلوفر.

May, Charles E. (1994) “Chekhov and the Modern Short Story”,
in Charles E. May (ed.) The New Short Story Theories.
Athens, Ohio University Press.

حسین تنها

تب دارم و درد. توی سرم بوشهری‌ها دارند دمام می زنند، آن‌طوری که شب عاشورا جلوی حرم. سرم می لرزد با تمام یاخته‌های سلول‌های مغزم، آن‌طوری که زمین و آسمان حرم می‌لرزید. لچک سفید کوچکم را دور سرم گره می زنم، محکم، لعنتی از طپش نمی‌ایستد. آخر، این دمام زن‌ها مثل این طبل‌زن‌ها نیستند که طبل یاماها را گذاشته باشند روی چرخ، از بس که بزرگ است و بخواهند سر کل کل، طبل بزنند. بوشهری‌ها دمام‌های کوچک و دست‌سازشان را که با اشک چشم، آه و دعا درست کرده‌اند، می‌اندازند گردنشان، دل‌هایشان را می‌فرستند کربلا و بی‌وقفه می‌نوازند. بی‌وقفه می کوبند. سرم به دَوَران افتاده. زمین به دوران افتاده. حسین تنهاست.

کربلایی‌ها دارند پشت پلک‌هام، مشاعل آتش را می‌چرخانند. پلک‌هام گُر گرفته. روغن‌های چرک دور هر مشعل، دارد از چشم‌هام می‌چکد. هی می‌چرخانند. هی می‌چکد. آتش آورده‌اند تا صحرا را برای حسین روشن کنند. حسین؛ اما تنهاست.

می‌ترسم لهیب آتش، حین چرخاندن بیفتد روی سر مردم. می گویند نمی‌افتد. آقا نگهدار عزادارانش هست، پس چرا از چشم‌هام آتش می‌چکد؟

توی سینه‌ام زنجیرزن‌های آذری دارند محکم زنجیر می‌زنند. ته زنجیرهایشان چاقو دارند انگار. خش می‌اندازد به ریه‌ام. نفسم بالا نمی‌آید. دسته‌شان خیلی بزرگ است. تمام نمی‌شود. کل مسیر صحن را گرفته‌اند، روبروی حرم که می رسند، می ایستند. محکم‌تر زنجیر می‌زنند، می‌خواهند حسینی بودنشان را نشان دهند. حسین اما تنهاست. نفسم به شماره افتاده، اما دسته‌شان تمام نمی‌شود.

توی دلم دستهٔ چهل اختران است، همان که سنگ بزرگ سیاه را می گذارد توی ارابه، با احترام، وسط دسته، چون که ساعت ۵ صبح عاشورا این سنگ، خون گریه می کند. چیزی توی دلم دارد خون گریه می کند. دلم می‌پیچد به هم. مَن هیچ‌وقت خون گریه کردنش را ندیدم، چون عاشوراها می‌رویم خانهٔ فاطمه‌ی سِدامیر و آن‌جا مو پریشان می کنیم از غمی که توی راه است؛ از آن‌چه قرار است ظهر عاشورا رخ دهد، که ما می‌دانیمش و هنوز خود حسین نمی‌داند. موهای پریشان شده‌ام و اشک‌های شور و داغم، دلم را به هم می‌پیچد. ما مو پریشان می کنیم و حسین تنهاست.

نجفی‌ها، شمشیر دارند. خیلی منظم «حیدر، حیدر» می کنند. مظلوم و جسور، جمع تناقض‌ها، توی ریاضی اسم خوبی دارد؛ بهش می گویند جمع متناقضین. اشک می‌ریزند؛ اما نه اشکِ از سر ضعف. دلشان سوخته. دلشان ضعف رفته. دلم ضعف رفته، پاهایم هم. نمی‌توانم راه بروم.

کز کرده‌ام گوشهٔ تخت، مثل کز کردنم کنار آدم‌های تکیهٔ یزدی‌ها. دارم تعزیه‌شان را می بینم؛ امام حسین آمده توی خیمه، عمود وسط خیمه را برداشته، خیمه فرو افتاده، که بی برادر شده‌ام. بند دلم پاره می‌شود از بی‌برادری حسین. چادر سیاه و ضخیمم را چپانده‌ام توی دهانم، صدای گریه کردنم در نیاید. صدای گریه‌ام را دوست ندارم. نمی‌خواهم هیچ‌کس بشنودم. گریه چه فایده وقتی حسین تنهاست.

تبم باز بالاتر رفته. خوابم می‌برد و پنج‌شش‌ساله می شوم. خودم را جلوی خیمه‌ی طویریجی‌ها می‌بینم. خاله لیلا و خاله صفا ما را یواشکی برده‌اند. بابا بفهمد، پوستمان را کنده. خاله لیلا من را بغل می کند که قدم بلند بشود و توی آن بلبشو بتوانم بینم.

من با چشم‌های خودم، ظهر عاشورا را دیدم. مردانی کریه و قرمزپوش، سوار بر اسب آمدند و خیمه‌هایی که پر از زن و بچه بود را آتش زدند. جیغ جیغ، صدا صدا، زاری زاری، فرار فرار... زن‌ها و بچه‌ها، بی‌پناه و مستأصل... دود سیاهی آسمان را گرفته بود. ترسیدم. نفسم باز به شماره افتاد. هوا کم بود. آذری‌ها با چاقوهای ریز ته‌زنجیرهاشان محکم می کشیدند به دیواره‌های ریه‌ام. اسب‌ها بلند شیهه می کشیدند. سم‌هایشان را توی قلبم فرو می کردند. درد تا توی کتفم، تا تخته‌ی کمرم، می چرخید. می‌خواستم از خواب بپرم. نمی‌شد. کاش بابا فهمیده بود و پوستمان را کنده بود و نگذاشته بود این صحنه‌های لعنتی جگرسوز بی‌درمان، توی تخم چشم‌هام ضبط و ثبت شود و توی چهل سالگی حتی بشود کابوس شبانه

ام... که بیدارم می کنند تا باز ببینم حسین تنهاست. تنم می‌لرزد و دستم را می گیرم به لبهٔ تخت تا بتوانم بروم کمی آب بزنم به صورتم. توی سینی رویی بزرگی، پر از شمع‌های ریز و درشت است. بچه‌های پنج شش ساله دارند با دقت شمع‌های روشن کوچکی را کنار سینی اضافه می کنند. عاقله مردی با صبوری، سینی را پایین نگه داشته تا بعد از این‌که بچه‌ها شمع چسباندنشان تمام شد، سینی را روی چهارپایه بگذارد. پیشانی‌اش را گل مالیده و گل، شره کرده و قطره‌هایش ریخته روی شانه‌اش و لباس سیاهش را طرح زده. آوای سوزناکی دارد پخش می‌شود. چند جوان سیاه‌پوش لاغر بی‌حوصله، عَلَم و کُتَل به دست، از کنارم رد می‌شوند. جوان‌های خسته‌تری عقب آن‌ها با لباس‌های مشکی پراندوهی به دنبالشان می‌آیند. کفش‌های له‌ولورده‌شان روی آسفالت کشیده می‌شود. پشتم می‌لرزد. ماجرا تمام شده و دنیا آن‌جوری نچرخیده که باید.

هر طرف رو می‌چرخانم، جوان‌های حسینی می‌بینم. تبم پایین آمده و این‌که حسین در دنیا تنها نیست، قلبم را استوار می کند.

ملیحه انارکی

زندگی یعنی سه بار زیستن

سه بار محکم، نوک سیگار را به لب منقل فشار داد. انگار که از دود حوصله‌اش سر رفته باشد، در همان حال، سه بار مامان پری را صدا کرد. هربار محکم‌تر و پرزورتر از قبل: پری! پری! پری!

مامان پری جوابش را نداد. این دفعه با همان توالی اما بی‌حوصله‌تر از قبل داد زد:

- پری! پری! پری!

باز هم مامان پری جوابش را نداد. خشمش را با سه نفس عمیق فرو داد و به دنبال آن، سه جرعه از باقیماندهٔ زهرماری داخل پارچ را بالا انداخت. بعد تا آمد هیکل لقاته‌اش را از جا بجنباند، ناگهان خروس همسایه که همیشه بالای جاکفشی خانه‌ی ما میعادگاهش بود، انگار که یک آن خوابش برده باشد، بی‌هوا از بالای جاکفشی سُر خورد وسط بساط دایی تقی.

خروس همسایه از فرود نابهنگام خود وسط یک مشت زغال گُر گرفته، چنان فریادی را در هوا طنین انداخت که دایی تقی از ترس، ناخودآگاه، سه دور، دورخودش چرخید. دور خودش چرخید؛ درحالی‌که سه بار کلمهٔ بی‌صاحاب و سه بار هم کلمه‌ی بی‌پدر را فریادوار و خشمگنانه به زبان تف می‌کرد. اما در همان حال سه غلت مخمل‌گونه‌ای هم در هوا زد و با یک فرود اضطراری، بلافاصله محکم روی زمین میخکوب شد. سه صلوات را غرّا فرستاد و سه طرفش فوت کرد.

دایی تقی از مادر مسیحی و پدر مسلمان زاده شده بود. ما هم به ناچار به تمام درهم‌بازی‌هایش عادت داشتیم. بعد صلوات، دوباره مامان پری را صدا زد. آن هم نه یک بار، نه دو بار؛ بلکه سه بار. وقتی جوابی نشنید، ایندفعه سه بار، و هربار پرزورتر از قبل، لگدی را نثار منقل کرد. منقل هم در جوابش هربار، غراتر از قبل، خاکستر آتشین بر فرش و در و دیوار پراکند. دایی تقی بلند شد. به سمت کمربند رفت. کمربند را سه دور دور دستانش چرخاند و به سمت آشپزخانه رفت.

بوی آبگوشت و صدای فس‌وفس دیگ زودپز، گوشه به گوشهٔ آشپزخانه جریان داشت. بعضی جاها از حریم دیوارها عبور کرده، تا وسط اتاق و نشیمن هم آمده بود. مامان پری آن‌جا هم نبود. دایی تقی پیچید. به خودش پیچید و کلافه شد. بار سومی بود که کلافه می‌شد؛ اما آشفته‌تر از قبل، درهم‌تر از قبل. این بار وسط هال ایستاد. محکم‌تر از همهٔ قبلی‌ها، به کمربند دور دستانش تکیه داد و وارد اتاق من شد. سه دور، دور اتاق گشت. سه بار در کمد را باز کرد. سه دور داخل کمد را جستجو کرد. سه بار درش را محکم‌تر از قبل بست. باز هم مامان پری نبود.

اما من پشت پرده بودم. قایم شده بودم. می‌لرزیدم. پرده تکان‌تکان می‌خورد. انگار که پنجره باز باشد و نسیم، گاه‌به‌گاه هوس وزیدن کند. آفتاب هم که لکه‌ای وسط آسمان و انگار زورش تنها به پنجرهٔ ما رسیده بود. خدا را شکر که مجبور بودیم بخاطر آن، پرده‌ها را بکشیم. آفتاب تمام‌قد روی سرم سایه دارد؛ اما من سایه‌دار پشت پرده نیستم. مرا نمی‌بیند. شانس می‌آورم؛ اما بدشانسی من است که گربه‌ای روی دیوار نیست تا چخش کنم و با صدای وحشت و جیغ آن، فرصتی برای خودم بخرم تا بتوانم مدام پشت پرده جابجا شوم تا مرا نبیند. هوا هم گرم است، خیلی گرم. آن‌قدری که قطرات آب از خط وسط کمرم سیل‌وار سقوط می‌کند. صدایشان را می‌شنوم. هم صدای سقوط قطره‌ها را و هم صدای نفس‌های سراسر وحشت‌زده‌ی خودم را. نفس‌هایی که مدام در راه سکوت با مشت‌های گره‌کرده‌ام قربانیشان می‌کنم.

نئشه بود. دایی تقی را می‌گویم. چای می‌خواست. منقلش هم نیم‌سوز شده بود. مامان پری هم نبود؛ ولی من بودم. من بودم پس با تمام این‌ها خونم حلال بود. مورچه‌ای در شلوارم گیر افتاده، مدام حرکت می‌کند. هربار که آهسته می‌رود، می‌ترسم. می‌ترسم مرا دندان‌گیر کند. می‌گیرد، دندان می‌گیرد. من بی‌هوا تکان می‌خورم.

دایی تقی می‌فهمد. خودش را می‌اندازد روی تخت که بگوید بی‌پدر پدرسگ، آن هم نه یک بار، نه دو بار؛ بلکه سه بار. انگشت شصت پایش به آهن کنار تخت گیر می‌کند. می‌افتد روی تخت. می‌افتد روی تخت و متوجه مامان پری می‌شود. با بالشت می‌افتد به جانش. محکم فشار می‌دهد. باز هم نه یک بار، نه دو بار؛ بلکه سه بار. و حالا مامان پری بار سومی است که می‌میرد.

مستانه شهابی‌پور

شیوهٔ نگارش مقاله در نشریهٔ «وِستاگ»

- اجزای اصلی مقاله:
۱.درآمد
۲.تنهٔ جُستار
۳.کتابنامه
- تمامی مقالات دارای این سه بخش اصلی باید باشند و با ذکر عنوان: درآمد، تنهٔ جستار و کتابنامه - به صورت توپُر (BOLD) از بخش‌های دیگر جدا گردند.
- بخش‌هایی چون: چکیده، واژگان کلیدی، نتیجه‌گیری، پانوشت، انجامه و قدردانی و... به فراخور نوشتار نویسنده می‌توانند افزوده شوند.
- حتماً از منابع موثق برای ارجاع‌دهی استفاده شود و اگر سخنی با استناد به منبعی بیان می‌گردد، لازم است که نشانی منبع به طور کامل ذکر شود.
- ضابطهٔ ارجاع درون‌متنی به صورت: (نام نویسنده، تاریخ انتشار: شماره صفحه) است.
- در ارجاع مستقیم، متن آورده شده داخل گیومه («») قرار گیرد و در ارجاع غیرمستقیم، نیازی به گذاشتن گیومه نیست.
- ضابطهٔ ذکر منبع در کتابنامه با توجه به روش APA انجام می‌گیرد که بدین‌صورت است:
الف) کتاب‌ها ب) مقالات
نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده(تاریخ انتشار). نام کتاب. نام مترجم یا مصحح. شماره جلد. شماره چاپ. محل نشر: ناشر.
- نکات:
سقف شمار واژگان در هر مقاله، هزار (۱۰۰۰) کلمه است.
مقاله ارسالی، قبلاً در جایی چاپ یا ارائه نشده باشد.
آماده‌سازی مقاله در محیط (Word) صورت گیرد.

Vestag journal
First year/ Number two / summer 2022
Proprietor:
The students Scientific Association of Persian Language and Literature Tarbiat Modares University (Cultural and Social Deputy)
Scientific advisor:
Dr. Gholamhossein Gholamhosseinzadeh
Managing Editor:
Haniyeh Hajitabar
Editor-in-chief:
Mohammad Jafari(Bahramjerdi)
Editorial board:
Mohammad Jafari(Bahramjerdi)
Haniyeh Hajitabar
Fatemeh Ahmadinejad
Zahra Khakbaz
Seyed Ali Mousavi viyari
Designer:
Seyed Ali Mousavi viyari
To cooperate with us You can send us your papers and works to be published in the future volumes via the following email addres:
anjoman.elmi.adabi.tmu@gmail.com
Our pages on Social Media:
Telegram: Persian_Literature_TMU
Instagram: anjoman.elmi.adabi.tmu

This publication was granted the license number of 193/29865D on February 2022,23 By Cultural and Social Deputy of Tarbiat Modares University(TMU)