پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، سال چهاردهم
شماره ٤ (پی‌درپی ٥٤) زمستان ١٤٠٢، صص ١٠٤ - ٩١

خوانش باختینی بر داستان کوتاه «نون» از مجموعه داستانی نون و قصص أخری اثر جمال القواسمی

عزت ملاابراهیمی[١] پرستو بهمنی الوارس[٢]

چکیده

یکی از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان روسی، میخائیل باختین، در قرن بیستم، با ارائه نظریه منطق مکالمه‌ای، در ژانر رمان، در پی اثبات عدالت گفتمانی در میان نگارنده و سایر نقش‌پردازان داستان بوده است و وی مؤلفه‌هایی برای بررسی چندآوایی در رمان ارائه داده است؛ از جمله آنان: بینامتنیت، کارناوال، شخصیت‌ها، انواع گفت‌وگو، گروتسک و تعدد زاویه دید است. این نوشتار با روش توصیفی_تحلیلی و مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای، در پی واکاوی داستان کوتاه نون از مجموعه داستانی «نون و قصص أخری» اثر جمال زکی القواسمی، نویسنده معاصر فلسطینی، بر پایه نظریه چندآوایی باختین بوده است تا به میزان تطبیق داستان با انگاره چندصدایی واقف شود و مصادیقی از آنان را در این داستان ارائه نماید؛ و نتایج حاصل از آن نشان می‌دهد این رمان در رسته رمان‌های چندصدایی قرار می‌گیرد و عناصر موجود در انگاره باختین مشاهده می‌شود و دموکراسی مکالمه در آن قابل مشاهده است.

کلیدواژه‌ها: نقد ساختاری، داستان کوتاه، منطق گفت‌وگویی باختین، جمال القواسمی، نون و قصص أخری

١ استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران (نویسنده مسئول) mebrahim@ut.ac.ir
٢ دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه تهران. parastobahmani79@gmail.com
تاریخ دریافت: ١٤٠٣/١/٢٦ تاریخ پذیرش: ١٤٠٣/٥/٢٠

مقدمه

اصطلاح «چندآوایی» یا «چندصدایی» ابتدا در عرصه موسیقی نمود یافت زیرا که اصوات به صورت مستقل اما همخوان با سایرین گوش‌ها را می‌نوازد (استادمحمدی و دیگران، ۱۳۹۶: ۲۴). در آموزه نقد ادبی متون، میخائیل باختین، نظریه‌پرداز برجسته روسی در قرن بیستم، در انگاره خود از اصطلاحاتی همچون: «دگرصدایی» یا «منطق مکالمه‌ای» بهره برده است و مطلق‌گرایی را کنار گذاشته و من و دیگری، «أنا و أخری» را مطرح نموده است و از میان انواع ادبی، باختین بر خلاف یاکوبسن که به سازمان‌دهی شعر می‌پردازد، وی بر روی ژانر رمان تمرکز می‌کند (باختین، ۱۳۸۷: ۱۳). رمانی که در آن هر فرد زبان و مکالمه مختص به خود را داشته و هیچ تحکمی از سوی مؤلف و سایر نقش‌پردازان صورت نمی‌گیرد و از رهگذر این مکالمات و بیان افکار رمان شکل می‌گیرد و تمام افراد در فضایی به دور از انفعال و هم‌آوا با نویسنده، به اندیشه‌ورزی و دگرپذیری می‌پردازند و نوعی دموکراسی مکالمه میان آنان برقرار است. باختین در انگاره خویش، زبان را تنها منحصر به گویش‌های گوناگون نمی‌بیند بلکه او زبان اصناف و اقشار و نسل‌های گوناگون را در انشعابات زبانی در نظر می‌گیرد (باختین، ۱۳۸۷: ۱۵). مؤلفه‌هایی که در این انگاره وجود دارد: گفت‌وگو، بینامتنیت، کارناوال، تعدد زاویه دید، گروتسک و گفتار دوسویه است.

جمال القواسمی نویسنده معاصر فلسطینی، مجموعه داستانی «نون و قصص أخری» را در سال ۲۰۱۴ به رشته تحریر درآورده است و داستان‌هایی با عنوان: نون، عالم الدهشة، باسمة و مزعل، شین و سلطان در این مجموعه جای می‌گیرد. در این جستار، به واکاوی داستان نخست با عنوان «نون» بر اساس نظریه چندصدایی باختین و تطبیق داستان با مؤلفه‌های این انگاره می‌پردازیم.

ضرورت و اهمیت پژوهش

نقد ادبی متون نظم و نثر باعث درک عمیق‌تر نویسندگان و مخاطبان درباره نوع نگارش متون گوناگون و سبک کاتبان و تأثیرپذیری بیشتر از داستان و نظام‌مند ساختن ذهن در زمان مطالعه می‌گردد. پژوهش حاضر با کاربست روش توصیفی_تحلیلی و انگاره باختین درصدد است به اسلوب نویسندگی جمال القواسمی و عناصر به کار گرفته شده از تئوری باختین پی برده و در ذهن مستمعان انتظام بخشد و به سؤالات زیر پاسخگو باشد:

۱. داستان «نون» از جمال القواسمی تا چه میزان بر تئوری باختین مقید بوده است؟

۲. چه تعداد از مؤلفه‌های نگره باختین در داستان «نون» از جمال القواسمی قابل رؤیت است؟

پیشینه پژوهش

مقالاتی در زمینه انگاره «دیالوژیسم» یا «گفت‌وگو مداری» باختین توسط نگارندگانی به رشته تحریر در آمده است که برخی از آن‌ها عبارتند از:

پایان‌نامه «بررسی رمان عودة الروح بر اساس نظریه چندصدایی میخاییل باختین» از عرفان علایی، دانشگاه خوارزمی در سال (۱۳۹۹) نگاشته شد. این پایان‌نامه در چهارفصل تدوین شده است: فصل اول در زمینه کلیات، پرسش‌ها و فرضیات و فصل دوم؛ زندگینامه و آثار و انگاره

باختین، فصل سوم؛ خلاصه رمان عودة الروح و بررسی انگاره باختین در رمان، فصل چهارم؛ خلاصه و نتیجه‌گیری از موارد بیان شده. در پی بررسی‌های انجام شده، این رمان در رسته رمان‌های چندآوا قرار می‌گیرد و در آن کارناوال، بینامتنیت و بهره‌گیری از سایر آثار و لهجه مصری در این بررسی قابل مشاهده است.

مقاله «مؤلفه‌های چندصدایی باختین در رمان درازنای شب اثر جمال میرصادقی» از زهره دست‌پاک، سعید حمیدیان، فرهاد طهماسبی، نشریه عملی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (۱۴۰۲). به فضای غالب در رمان درازنای شب یعنی تقابل سنت و تجدد پرداخته است و گفتمان دورگه را شخصیت داستان، کامل، مورد بررسی قرار می‌دهد و درنهایت کمال به استقلال فکری می‌رسد.

امید جهانبخت لیلی و زهرا مافی، مقاله‌ای با عنوان «کارکرد نظریه منطق گفتگویی میخائیل باختین در بازنمود اندیشه‌های پایداری و بیداری اسلامی در قصیده جداریه محمود درویش» در سال (۱۴۰۱)، به رشته تحریر در آوردند. در ابتدای مختصری بر آراء باختین در انگاره منطقه مکالمه‌ای ارائه شده است، سپس نگاهی به آثار و زندگی محمود درویش داشته و در نهایت بینامتنیت، تک‌گویی، به کارگیری ضمایر و تعدد زاویه دید، گزاره‌های پرسشی، جمله‌های ندایی، جمله امری، چندآوایی، کرنوتوپ را با نظریه باختین تطبیق داده و با ارائه شاهد مثال‌هایی در ارتباط با عناوین ذکر شده، این اندیشه‌ها را در رسته مکالمات چندآوا قرار داده است.

مقاله «بررسی رمان میر امار نجیب محفوظ براساس نظریه چندصدایی باختین» از مهین حاجی‌زاده سمیه حیدری، فصلنامه علمی_تخصصی جستارهای ادب عربی (۱۳۹۸). پس از واکاوی رمان، آن را رمانی چندصدا یافتند و این داستان از زوایای دید گوناگون به منصه ظهور درآمده است؛ و از پربسامدترین مؤلفه‌های آن، جریان سیال ذهن است.

مقاله «بررسی رمان بازی آخر بانو بر اساس نظریه چندصدایی باختین»، از نوشین استاد محمدی، حسین فقیهی، حسین هاجری، نشریه ادب و زبان (۱۳۹۶). در این رمان دیدگاه واحدی سیطره ندارد و چند زبانی، تغییر زاویه دید، تعدد روایات، جدل پنهانی قابل مشاهده است.

در سال (۱۳۹۱)، فرید برجخانی، پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی آثار بهرام صادقی از منظر نظریه منطق گفتگویی میخاییل باختین» به رشته تحریر درآورد. این پایان‌نامه در چهارفصل نگارش یافته. در ابتدا پس از بیان کلیات و شرح انگاره باختین و عناصر موجود در آن و بیان تفاوت علوم طبیعی و علوم انسانی و روش‌های موجود در آنان، چگونگی به‌کارگیری نقد ادبی در آنان را شرح داده، سپس گذری بر زندگی و آثار و فعالیت‌های بهرام صادقی داشته و در نهایت داستان‌های وی شامل: کلاف سردرگم، فردا در راه است، ورود، وسواس، عافیت، گرد هم، در این شماره، میهن‌پرستانه، دیدار با جوجوجتسو، آوازی غمناک برای یک شب بی مهتاب، زنجیر، تازه‌کار و ملکوت را با عناصر موجود در انگاره باختین تطبیق داده است و غالب آنان را در رسته داستان‌های چندآوا قرار داده است که شخصیت‌های آن، اعم از آدمیان و جانوران حق حضور و بیان اندیشه خویش را دارند.

همان‌طور که مشاهده شد؛ با بهره‌گیری از انگاره «منطق گفت‌وگویی» باختین، به تحلیل رمان‌ها متعدد پرداخته شده است اما در طی تفحصات انجام شده، دریافت شد که به‌طورکلی آثار جمال القواسمی به‌ویژه با نظریه گفتگو مداری باختین، سابق بر این مورد نقد و تحلیل قرار نگرفته است و بر آن شدیم تا داستان کوتاه «نون» از مجموعه داستانی «نون و قصص أخری» نگاشته شده توسط جمال القواسمی را به روش توصیفی_تحلیلی با به کارگیری انگاره باختینی صورت‌بندی نماییم که تاکنون همانندی برای آن یافت نشده است.

مبانی نظری

گذری بر نظریه چندآوایی باختین

مدتی است که جامعه پژوهشگران به‌سوی آموزه‌های نقد ادبی سوق یافته‌اند. تئوریسین‌های فراوانی انگاره‌های خویش را در این زمینه ارائه داده‌اند از جمله آنان میخائیل میخائیلوچ باختین، نظریه‌پرداز روسی در قرن بیستم است که برای اولین بار در فضای سرکوبگرانه حکمرانی استالین، با انگیزه رهایی از تنگنای استبداد و بازگردانی حقوق انسانی و رساندن صدای اعتراض به گوش ظالمان و ایستادگی در برابر جبر و ظلم (کاشی‌زاده، ۱۴۰۰: ۳۵۲)، اصطلاح چندصدایی یا پُلی فونی[1] را در کتاب هنرهای داستایوفسکی اعلان نمود. «باختین این واژه را در برابر دیالکتیک به کاربرد؛ مفهومی که به یونان باستان و آموزه‌های سقراط و افلاطون و حتی پیش از آن‌ها به هراکلیتوس بازمی‌گردد» (ایزدپناه، ۱۳۹۶: ۲). اندیشه باختین، زمینه‌ساز شکل‌گیری اندیشه بینامتنیت در یولیا کریستوا شد (نامور مطلق، ۱۳۸۷: ۳۹۷). برداشت او از زبان با برداشت افرادی همچون سوسور متفاوت است و آن را در حوزه فرا زبان‌شناسی مورد واکاوی قرار می‌دهد (مقدسی و قیصری، ۱۳۹۹: ۲۰۶). از نظر او زبان یعنی ارتباط با دیگران زیرا که انسان بدون دیگری و ارتباط با او معنا پیدا نمی‌کند و از من مطلق اجتناب نموده و به سوی من و دیگری گرایش دارد و باختین این انگاره را فقط در ژانر رمان قابل‌اجرا می‌داند و در سایر ژانرهای ادبی چندان قابل کاربست نمی‌یابد بنابراین می‌توان در گونه ادبی رمان، رمان تک‌صدا و رمان چندصدا را از یکدیگر تمییز داد. از دیدگاه باختین رمان‌های تولستوی و داستایوفسکی اختلافاتی دارد و آن این است که در رمان‌ها تولستوی در ظاهر مخاطب صداهای گوناگون را می‌شنود اما درنهایت یک فرد و اندیشه بر تمام داستان سلطه‌گر است اما در رمان داستایوفسکی، تمام افراد حق مکالمه داشته و هیچ شخصی بر دیگران تسلط ندارد (بالو و خواجه نوکنده، ۱۳۹۶: ۳۲). از این جهت باختین بر رمان‌های داستایوفسکی گرایش خاصی داشت زیرا که بر انگاره او مهر تأیید می‌زد و او بهتر اندیشه‌های خویش را در قالب رمان و داستان بر مخاطبان و علم‌جویان اراده می‌داد و مفهوم رمان چندصدا و گفتگو محور را به استماع مخاطبان می‌رساند.

داستان «نون» از جمال القواسمی

---

۱ Polyphony چندصدایی:

داستان نون، از مجموعه نون و قصص أخری، یکی از آثار جمال القواسمی، نویسنده فلسطینی است که با استفاده از سبکی ساده، شیوا و مخاطب پسند، مطالب روز جامعه فلسطین را در خلال قلم شیوای خویش به تصویر کشیده است. در حقیقت، نون نام یک شخصیت داستان است که در انتهای داستان اشاره می‌دارد که مخفف اسم ندا است و به دلایلی این شخصیت به اختفای نام خود استمداد جسته است. این داستان از بخش‌های مختلفی مانند کشف، حساسیة، قائمة و جهنم تشکیل شده است که نویسنده موضوعاتی را با تناسب هر عنوان بیان کرده است. این داستان با دعوای زن و شوهر اهل قدس آغاز می‌شود. با ورود به بخش‌های مختلف، نویسنده موضوعات اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و اقتصادی را مد نظر قرار داده و معضلات حاصل از این جوانب را به نمایش می‌گذارد. برای مثال، در بخش جهنم، اوضاع بد اقتصادی حاکم بر جامعه فلسطین را بیان کرده که مردم برای گذران زندگی، از تیرهای برق دست به دزدی زده تا بتوانند خانه خود را روشن کنند. همچنین آن‌ها به مکان‌های عمومی رفته تا با سرقت آب حمام کرده و از تشنگی نجات یابند.

یکی دیگر از موضوعات مهمی که در این داستان بیان شده است، موضوعات فرهنگی مانند آداب همسرداری، زندگی مشترک و جدایی و پنهان‌کاری است. به صورتی که قواسمی بارها در جریان داستان به مشاجره‌های میان زن و شوهر این داستان که شخصیت‌های اصلی به شمار می‌روند پرداخته است. حجم زیادی از این داستان به گفتگوهای مختلف میان شخصیت‌های داستان یعنی نون، همسر نون، راننده تاکسی، مأموران صهیونیست، خواهر نون و شوهر خواهر نون اختصاص دارد. با مراجعه به این گفتگوها می‌توان به وضع حاکم بر اوضاع فلسطین پی برد.

نگرش باختینی بر داستان «نون» از جمال القواسمی

۱. اقسام گفت‌وگو در داستان نون

گفت‌وگو به معنای ارتباط میان حداقل دو نفر است که مختص انسان و برخی حیوانات است. «برای باختین حقیقت با گفت‌وگو به وجود می‌آید؛ در چندصدایی داستایوفسکی گفتگومندی هدفی اساسی برای بیان حقیقت است، حقیقت واقعی که واقعیت را با تناقضات و تفاوت‌های فکری و اقتصادی و طبقاتی بازگو می‌کند» (کندری و نظری، ۱۴۰۰: ۱۳۲). زمانی که در داستان آوای چند فرد به استماع مخاطب برسد و هر یک از آنان حق حضور و ایفای نقش و پیشبرد داستان را داشته باشند و نویسنده جزم‌اندیشی را کنار گذاشته و به تضارب آرا اعتقاد داشته باشد، دیالوگ یا مونولوگ‌هایی از جمله: تک‌گویی درونی، حدیث نفس، تک‌گویی نمایشی شکل خواهد گرفت و داستان با اندیشه باختین همسو می‌شود. در داستان نون، تمام شخصیت‌های داستان: نون، راننده، همسر نون، خواهر نون و شوهر خواهر نون حق حضور در صحنه و ایفای نقش و بیان پندار مشابه و متقابل خویش را با به کارگیری سیاق گوناگون در مباحثه دارند و هیچ اندیشه و کلامی بر سایر افکار تسلط ندارد و تمامی افراد اجازه حضور در صحنه داستان را دارند.

۱. ۱ تک‌گویی نمایشی

باختین معتقد است در رمان و داستان، امکان استماع آوای تمام افراد و اقشار گوناگون در سنین گوناگون وجود دارد شاهد نوعی تضارب آرا هستیم بدین معنی که افکار موافق و یا مخالفشان را با یکدیگر در میان گذاشته، بدون آنکه فردی بر دیگری مسلط شده و افکار خویش را تحمیل نماید اگرچه ممکن است میزان حضور شخصیت‌ها با یکدیگر متفاوت باشد و آوای برخی از ابتدا تا انتهای داستان به گوش مخاطب رسانده شود و برخی در نیمه داستان حذف شوند و این براساس چیدمان داستان و هنر نویسنده است؛ بنابراین تک‌گویی نمایشی به معنی شکل‌گیری مکالمه میان دو فرد است و تبادل آرا صورت می‌پذیرد بر خلاف تک‌گویی درونی و حدیث نفس که مخاطب به صورت مستقیم حضور ندارد و فرد با خویشتن سخن می‌گوید که البته آن دو نیز با یکدیگر تفاوت‌هایی دارند. ر داستان نون نیز انواع مذاکره از جمله تک‌گویی نمایشی به‌وفور قابل مشاهده است.

زمانی که نون سوار ماشین آقای راننده می‌شود و مقدار کرایه را از راننده تاکسی جویا می‌شود، میان نون و راننده گفتگو صورت می‌پذیرد بدین‌سان تک‌گویی نمایشی میان آن دو، شکل می‌گیرد و نون، راننده را مورد خطاب خویش قرار می‌دهد و بالعکس.

«سأتلتْهُ کَم یریدُ إلی شعفاط؟ فَقالَ لَها أن تَدفَعَ ما تریدُ». (القواسمی، ۲۰۱۴: ۷).

[(نون) از او (راننده) پرسید که کرایه‌اش تا شعفاط چقدر می‌شود؟ او گفت هر چه می‌خواهد پرداخت کند.]

گاهی نون با همسرش به دلیل رفتارهای ساده‌لوحانه‌اش با راننده‌های تاکسی که استخدام می‌کرد، به اختلاف می‌خوردند و منجر به مشاجره لفظی میان آن دو می‌شد و یک مکالمه میان آن دو شکل گرفته که تک‌گویی نمایشی گویند:

«سمعَتْ زوجها یَصرَخُ فیها، أنت مجنونَة! مجنونة! ما تَحکی معَ حدا! والله بطلقک اللیلة إذا مشیتِ اللی برأسک، شکاکَة، مجنونة، ارجعی الی البیت، ارجعی.»(همان: ۱۲).

همچنین مکالمات نون با راننده تاکسی در زمینه‌های گوناگون، به‌دفعات قابل رؤیت است؛ آن هنگام که راننده در حال تنظیم فرکانس رادیو ماشین برآمد، نون به راننده گفت تا آن را فیروز قرار دهد زیرا که به آن موسیقی علاقه‌مند بود و بدین‌سان گفتگویی میان آن دو ایجاد شد:

«أشغَلَ أصابعه بالبَحث عَن إذاعَة تبثُّ أخباراً.

خلّیه_خلّیه ع فیروز، هذه أغنیَة حلوة. قدیش بدک؟»(همان: ۱۴).

[(نون): بذار روی فیروز. بذار روی فیروز. این آهنگ قشنگیه. چقدر باید پرداخت کنم؟]

۲. ۱ تک‌گویی درونی

در تک‌گویی درونی، راوی مخاطبی ندارد و در ذهن خویش بدون تولید صدا، با خود سخن می‌گوید و درباره جریان‌های گذشته یا پیش رو یا واکنش به اتفاق، اظهار عقیده می‌نماید و به عقیده ادوارد دژاردن از طریق تک‌گویی درونی است که می‌توان به دنیای افکار شخصیت داستان وارد شد (معین‌الدینی، ۱۳۷۸: ۱۴۲). تک‌گویی درونی بر خلاف تک‌گویی نمایشی، مخاطب

پاسخی به گوینده نمی‌دهد و این فرد است که با خویش سخن می‌گوید و بدون حضور مخاطب دیگر، خود را خطاب می‌کند.

در خلال داستان با تک‌گویی‌های درونی شخصیت‌های داستان رویارویی می‌شویم به‌خصوص شخصیت برتر داستان یعنی نون که در پی وقایع پیش‌آمده گاه با خود مکالمه‌ای بی‌صدا شکل می‌دهد و عقاید و شخصیت خویش را به مخاطب بازگو می‌نماید. آن هنگام که نون متوجه همسر دوم شوهر نابینایش می‌شود، به خانه پدر و مادر خویش می‌رود اما به یاد می‌آورد که خود به او گفته بود چون وی عقیم است، برای فرزند آوری به دنبال همسر دیگری باشد و بدین‌سان بدون حضور مخاطب مشخصی، نون با خویش سخن می‌راند و در ذهن خود بدون تولید صدایی، به مضمون شکافی مسائل می‌پردازد:

«هناکَ تَذَکَّرَتْ آنها طَلَبَتْ منهُ أن یَتزوّجَ لأنَّها لم تخلف لَه قروداً تَتَقافَزُ حولَه و لاغزلانَ یطاردُها عبثاً» (القواسمی، ۲۰۱۴: ۹).

[در آنجا به یاد آورد که از او خواسته بود ازدواج کند؛ زیرا او را با میمون‌هایی که دور او به بالا و پایین می‌پریدند؛ یا آهوهای بازیگوش بجا نگذاشته بود) یعنی فرزندی برایش نیاورده بود.]

همچنین زمانی که نون از فعالیت‌های پنهانی همسرش و مخفی کردن درآمد خویش، آگاه می‌شود، تنش ذهنی برای او پیش می‌آید و نمی‌خواهد این ماجرا را راننده همسرش بدانند و بدون در میان گذاشتن با مخاطب خاصی، با خویش، بدون پدیداری صدا، سخن می‌راند:

«إذن اتّفقَ زوجها فعلاً مَع السائقِ علی مبلغ شهری مقطوع، لکن کم؟! کَذِبَ علیها زوجها و قالَ لها إنّهم ینالون ثلث الدَّخلِ. شعرتْ آنها مهزومَة أمام زوجها و أمام هذا السائق الداهیة و هی لاترید أن تکشفَ له مَن تکون» (همان: ۱۶).

[برای همین شوهرش با راننده توافق کرده بود که ماهانه پولی به او بدهد؛ اما چقدر؟ شوهرش به او دروغ گفت و به او گفت که یک‌سوم درآمد را می‌گیرند. در مقابل شوهرش و در مقابل این راننده زیرک احساس شکست می‌کرد. او نمی‌خواست خودش را لو دهد که او کیست.]

۳. ۱ حدیث نفس

آن هنگام که راوی یا شخصیت‌های داستان مخاطبی ندارند و فقط یکسری اطلاعات در اختیار مخاطب می‌گذارند و مخاطب مشخصی ندارند و اگر مخاطبی هم وجود داشته باشد گوینده از حضور آن بی‌خبر است و هیچ مکالمه دوسویه‌ای شکل نمی‌گیرد اما کلام بر زبان راوی و یا شخصیت جاری شده و به گوش می‌رسد، حدیث نفس شکل می‌گیرد. هدف خودگفتاری یا حدیث نفس، آگاه‌سازی مخاطب از جریان یا اندیشه است. «در حدیث نفس فرد به بیان احساسات اندیشه‌ها و ذهنیات درونی شخصیت و یا شخصیت‌های داستان می‌پردازد که به صورت رویدادهای بی‌نظم و ترتیب و به‌ظاهر بدون هیچ هدف و غرض و علت خاصی در کنار هم قرار گرفتند و گاهی با به هم ریختن نظم منطقه عناصر داستان مانند زبان و یا شکستن قواعد نحوی صورت می‌پذیرد» (افرافر و فولادی، ۱۳۹۹: ۷). آن هنگام که در برابر آیینه ایستاده و به خود

می‌نگرد و درباره عیوب آدمیان می‌اندیشـد و با خویش می‌گوید عیوب آدمیان نیاز به پنهان کردن ندارند زیرا که حقیقت قابل‌انکار نیست و تمامی آدمیان نقص‌هایی دارند که غیرقابل‌انکار است:
«قالت فی نفسها إنَّ لدیها من العیوب ما یحتاج إلی غربال کبیر»(القواسمی، ۲۰۱۴: ۶).
[با خود گفت اگر ایرادی داشته باشد، نیاز به فیلتر کردن (غربال کردن) آن‌ها ندارد.]

۲. شخصیت‌ها

افراد با ایجاد اصـوات و مکالمات، در پی معرفی خود یا فرد دیگری برمی‌آیند و از این طریق منش ایفاگران نقش در داسـتان و خارج از آن را به منصـه ظهور درمی‌آورند و از رهگذر این معرفی، شخصیت‌ها صدای خود را به گوش مستمعان می‌رسانند.
نویسنده ویژگی‌های ظاهری راننده را بدین شکل بیان می‌کند:
«فوَجدَ إنَّهُ یکمُ منخریه مِن أمواج الطلعِ التی تصـیبه بالحسـاسـیَة لایقوی بسـببها علی أن یفتَحَ عینیه و یضـطرُّ أن یضـعَ نظارات الطیارین القدیمَة علی عینیه و هو یعانی أیضـاً من حسـاسـیة من العطر و الطیب و لایستطیعُ بسببها السیطرة علی معدته و أمعاءه»(همان: ۷).
[متوجه شـد گروه‌های زیادی که در هوا وجود داشـته او (راننده) را دچار آلرژی کرده، سـوراخ‌های بینی‌اش را مسـدود کرده و نمی‌تواند چشـم‌هایش را باز کند. برای باز کردن چشـمانش مجبور شـد عینک خلبانی قدیمی روی چشمانش بگذارد. همچنین او به عطر و اودکلن حساسیت داشته و به همین دلیل نمی‌توانست معده و روده خود را کنترل کند.]
همچنین می‌توان در برخی قسمت‌ها، به صورت غیرمستقیم، ویژگی همسر نون توسط نویسنده و نون مشاهده نمود:
«و زوجها ضـریر مسـکین قلبه أبیض و یضـحکُ علیه الجمیع، أصـدقاءه و أقرباءه و حتی أجیره»(همان: ۹).
و همچنین در خلال داستان، به صورت غیرمستقیم شاهد توصیف نون توسط راننده، پس از دیدارش با نون و شگفتی از زیبایی و جمال او، هستیم:
«لم یکد یسـألها، «أین؟» حتی فتحتْ صـدمته بجمالها سـاحات روحه عیونه و شـفتیه کی تعمّرها عذابات الرغبات الدفینَة و شـوق العین لکحل الجمالِ واشـر أبت أذناه لتلتقطا أخفض حفیف لفستانها الأزرق و ارتطام صندلها علی السجادَة الکاوتشوکیة»(القواسمی، ۲۰۱۴: ۱۱).
[(راننده) هنوز از او (نون) نپرسـیده بود «کجا» که زیبایی‌های درونی، چشـمانش و لب‌هایش با نگاهی پر از آرزو و حسرت به او نگاه می‌کرد، او را شوکه کرد. او (راننده) تمام بدنش، گوش‌هایش، مانتوی آبی‌رنگش، صندلش که بر روی کفی پلاستیکی ماشین قرار داشت را برانداز کرد.]
همچنین می‌توان رغبت نون برای داشـتن شـخصـیتی مسـتقل در زندگی زناشـویی و علاقه او به کارکردن و کمک به معیشـت خانواده را دریافت و از نوعی سـوءظن همیشـگی که به سـایرین و رانندگان همسرش داشت، در طی مکالماتش با همسر خویش آگاهی یافت:
«یَبقی بتسمح لی أشتغل!»(همان: ۱۳).
[فقط باید بهم اجازه بدی که کار کنم.]

«حرام علیک، بکفی ظنّ بالناس! الزلمة مسکین و ع باب الله»(همان: ۱۳).
[به خدا بسه. از گمان زدن به مردم دست بردار.]

۳. کارناوال

یکی از عناصر موجود در نگره باختین، کارناوال است. کارناوال از مناسک دیرین است که در آن بر سر پادشاه تاجی گذاشته و سپس با استهزا آن را از سرش درمی‌آوردند (جعفریان و دیگران، ۱۴۰۱: ۴۹-۴۸). مفهوم کارناوال را در مواردی همچون: رویارویی با سنن جامعه، تعارض با تفکرات استبدادگونه، استهزا و لودگی، بی‌مرگی، رجحان امور مادی بر مسائل معنوی، تحقیر، نفرین، واژگونی و تابوهای مذهبی می‌توان مشاهده نمود.

نون از شرایط نامطلوب زندگی خویش در خانه‌ای در روستای عیساویه، به ستوه آمده و لب به لعن و نفرین می‌گشاید. نفرین نوعی کارناوال محسوب می‌شود زیرا که آدمیان به‌طورمعمول از این الفاظ بهره نمی‌برند و تنها آن زمان که تحت شرایط نامساعد قرار می‌گیرند برخی اقدام به کاربست این نوع از کلام می‌نمایند:

«دائماً تلعنُ الساعة التی سکنت فیها ذلک البیت تذکّر زوجها بضرورة الحث عن بیت آخر»(القواسمی، ۲۰۱۴: ۹).
[همیشه لحظه‌ای که در آن خانه ساکن شد را لعنت کرده و به شوهرش یادآوری می‌کرد که باید دنبال خانه دیگری بگردد.]

همچنین آن هنگام که راننده، نون را در کنار بیمارستان تخصصی چشم پیاده کرد و نون احساس کرد از دست راننده زن‌باره رها شده، به دلیل تحمل سنگینی نگاه و کلام وی که او به‌شدت تحت‌فشار روانی قرار داده است، او را نفرین می‌کند اما به‌سرعت پشیمان شد:

«کانَ انطباعها الأوّل، الله لایردهُ الله! ولکنّها سرعان ما قلقت علیه»(همان: ۱۸).
[اولین گفته او (نون) این بود که خدا برش نگردونه اما به زودی نگران او شد.]

زمانی که نون به پنهان‌کاری همسرش درباره میزان درآمد و تعداد رانندگان و مخارج واقعی پی می‌برد، با او مجادله کرده و به دلیل پنهان‌کاری و قرار دادن وی در تنگنای معیشت و گفتن کلامی خلاف واقعیت درباره میزان درآمد و قناعت نون به دلیل رعایت حال همسر و کنار آمدن با تمام دشواری‌ها، نفرینش می‌کند:

«الله یقطعک من شرشک! نسیت تحکیلی؟»(همان: ۱۸).
[خدا ازت نگذره. یادت رفت بهم بگی؟.]

نویسنده برای بیان افکار ضداستبداد راننده و اعلام ناخشنودی وی از حضور رژیم غاصب صهیونیست، برای تحقیر و یا ریشخند، در کنار حساسیت‌های طبیعی راننده، ناخشنودی خویش را از حضور آنان به آلرژی او نسبت به رژیم اشغالگر قدس تعبیر می‌نماید:

«و لدیه حساسیة مِن القُدسِ الغربیَّة و مرکب خلیط من الخوف و الحساسیة إزاء الجنود الیهود»(همان: ۷).

[او به بیت‌المقدس غربی حساسیت داشته و حسی مخلوط از ترس و حساسیت نسبت به سربازان یهودی داشت.]

زمانی که نون شـماره خانم‌ها را در گوشـی راننده می‌بیند و به زن‌بارگی او پی می‌برد، او را مورد تمسـخر قرار می‌دهد. تمسـخر کاری غیرمعمول اسـت و آدمیان تلاش برای دوری از این عمل می‌کنند و از این جهت تمسخر در زیرمجموعه کارناوال محسوب می‌شود:

«ضحکتْ فی أعماقها: مش تبع نسوان؟! یاسمین، علا و بدُّو رقم جوالی. سألتهُ ساخرة، تبع رزقة، إذن! (القواسمی، ۲۰۱۴: ۱۹).

[از ته دل خندید: دنبال زن‌بارگی نیسـتی؟ یاسـمین و علا و شـماره منو می‌خواسـتی». (نون) با تمسخر از او پرسید: پس دنبال روزی هستی.]

همچنین سـربازان یهود، ماسـک و عینکی که راننده به دلیل حسـاسـیت خود، آنان را اسـتفاده می‌کند، کاری غیرعادی تلقی می‌کنند زیرا که فردی را به این شـمایل دیدن برای آنان شـگفتی به دنبال دارد و آن را خلاف عرف می‌دانند و به‌اشـتباه، گمان می‌کنند او عضـوی از سـازمان خاص است و برای پنهان کردن هویت خویش بدین شکل صورت خود را پوشانده است:

«لأنهم کلَّما رأؤوه ظنّوا إنَّهُ یَتَکَمَّمُ لیخفی شـخصـیته الحقیقیَّة بکونه ینتَمی لتَنظیمِ «جیم کاری» أو لأنَّهُ لا یعبأُ بالربیع القُدس و قَد تَکالَبَ علیه جُنودُ المِشمار غُفول و عناصر الشرطة و تمکنوا من محاصرته هو و حساسیته کلَّها» (همان: ۷).

[زیرا هر وقت او (راننده) را می‌بینند فکر می‌کنند برای پنهان کردن هویت واقعی‌اش که متعلق به سـازمان «جیم کری» اسـت، ماسـک زده یا چون که بهار بیت‌المقدس او را خسـته کرده بود. سـربازان و افسـران پلیس ایسـتگاه مرزبانی غفول به او حمله کرده و توانسـتند او و تمام حساسیت‌هایش را محاصره کنند.]

نون بارها در خلال داستان بعد از مشاهده برخی رفتارهای شخص راننده، برای تحقیر وی، به او لقب (زن‌باره) را می‌دهد و راننده نیز از این بابت ناخشنود است:

«قالَتْ له: شکلک تبع نسوان و مش تبع رزقة» (همان: ۷).

[به او گفت: بهت می‌خوره زن‌باره باشی و دنبال درآمد نیستی.]

در داستان، به دلیل شرایط دشوار و خفقان حاصل از اشغال و استبداد رژیم صهیونیست، مردم برای امرارمعاش و زنده ماندن مادیات را بر معنویات برتر دانسـته و واژگونی تابوهای مذهبی را شاهد هستیم و این برخلاف شرایط معمول جامعه فلسطین و سایر جوامع است که به دنبال کمال و سعادت مادی و معنوی خویش می‌باشند:

«کثیرٌ مِن النّاس یسـرقون الکهرباء و الماء مِن الخطوط العامَّة و هذا دلیل علی فاقة و یأس» (القواسمی، ۲۰۱۴: ۹).

[بسـیاری از مردم برق و آب را از خطوط عمومی (دولتی) می‌دزدیدند؛ که این کار دلیلی بر فقر و ناامیدی بود.]

بیان سخنان ناشایست و ناسزا خلاف عرف جامعه است زیرا که افعال با وجود محدودیت‌ها و فشارهایی که متحمل می‌شوند لب بر این‌گونه سخنان می‌گشایند و می‌توان آن را نوعی کارناوال در نظر گرفت. زمانی که راننده طبق دستور نون رادیو را در موج فیروز تنظیم می‌کند و مدام مجبور به شنیدن صدا آن می‌شود، بنابراین احساس انزجار خود را در قالب کلمات ناشایست بیان می‌دارد:

«لکنَّه تضایَقَ مِن فیروز، شَتَم فیروزَ و صوتَها و کلَّ مَن یُحبُّ صوتَها و أغانیها» (همان: ۱۴).

[از گوش کردن به آهنگ فیروز خسته شد، به اون، صداش و هرکسی که صدا و آهنگاشو دوست داشت فحش داد.]

۴. تعدد زاویه دید

تغییر زاویه دید نقش بسزایی در تأثیر درون‌مایه بر مستمعان و به نمایش گذاردن هنر نویسنده دارد. گاهی زاویه دید درونی است و با ضمیر اول شخص (من) یا (ما) روایت می‌شود و نویسنده خود به واگویی داستان اهتمام می‌ورزد و گاهی با زاویه دید بیرونی و ضمیر سوم شخص، (او) و ضمیر دوم شخص، (تو) نگاشته می‌شود که روایتگر در جریان داستان نقشی ایفا نکرده و فقط مسئولیت نقالی روایت را بر عهده دارد. در داستان نون، شاهد زوایای متعدد در بیان داستان هستیم و نویسنده برای جلب‌توجه مخاطب، فقط به یک شیوه در بیان داستان اکتفا نمی‌کند بلکه از تمام زوایا داستان را برای مستمعان روایتگری می‌کند.

راننده برای بیان حسن نیت خود از همراهی با نون و اثبات خویش که فردی نیک است و تنها قصد کمک به او را دارد، از زاویه دید اول شخص (من) بهره می‌برد:

«الحمدلله أنا نظیف. مش محظوظ بس والله تبع رزقة» (القواسمی، ۲۰۱۴: ۲۵).

[خدا رو شکر من پاک پاکم. فقط دنبال رزق و روزی حلالم.]

گاهی نویسنده با دید سوم شخص (او)، خارج از داستان ایستاده و مانند یک نقال روایتگری می‌کند و خود در سیر داستان نقشی ایفا نمی‌کند:

«صمتا. لم ترغَب أن تغادِرَ التاکسی. لقد شلتها الدهشة و هزتها اسئلة کثیرة» (القواسمی، ۲۰۱۴: ۲۶).

[هر دو سکوت کردند. او (نون) نمی‌خواست تاکسی را ترک کند، از حیرت فلج شده بود و سؤالات زیادی داشت.]

همچنین از زاویه دید بیرونی، دوم شخص (تو)، در حین مکالمات متعدد نون و راننده و سایر شخصیت‌ها، داستان روایت شده است؛ از جمله آنان زمانی است که نون خواهرش سامیه را یافته و از سرگذشت خویش برای او گفته و سامیه نیز در تلاش است تا نون را راضی کند که این زندگی شایستگی استمرار ندارد:

«_ أنت موافقة علی هیک عیشة؟! _موافقة علی ایش؟! _موافقة أن تکونی عند جاریة فتکونی عبدة؟! و لک أنت فی عبودیة» (همان: ۴۶).

[ــ تو از این زندگی راضی هستی؟! ــ راضی به چی؟! ــ راضی هستی نوکرش باشی؟ بنده‌اش باشی؟ بابا تو داری بندگی می‌کنی!.]

آن هنگام که دو خواهر، ندا و سامیه بعد مدت‌ها، یکدیگر را می‌یابند و ندا به خانه سامیه می‌رود و پس از مدتی درنگ در کنار آنان، قصد خانه خویش می‌کند، طارق، همسر سامیه، به او می‌گوید تا بماند و برای زندگی او چاره‌ای بیندیشند و در این بخش زاویه دید درونی، (ما)، استفاده شده است:

«لازم نحکی و نعرفُ شو بدک تعملی» (همان: ۵۰).

[باید باهم صحبت کنیم و بفهمیم چیکار می‌خوای بکنی.]

نتیجه‌گیری

داستان‌های گوناگونی را شاهد هستیم که می‌توان آنان را با انگاره باختین تطبیق داده و بر درستی کلام وی صحه گذاشت از جمله داستان نون از مجموعه داستانی نون و قصص أخری از نویسنده فلسطینی، جمال القواسمی، است که نمونه بارز یک داستان کوتاه است که می‌توان به پرسش‌های مقاله بدین‌سان پاسخگو بود: در مطالب بیان شده برخی عناصر انگاره باختین مورد واکاوی قرار گرفت که در طی این بررسی میزان پایبندی جمال القواسمی به انگاره باختین را از شاهد مثال‌های متعدد آورده شده در ذیل هر عنوان می‌توان مشاهده نمود چرا که انواع مکالمات و عناصر موجود در نظریه باختین در آن قابل رؤیت است و مؤلفه‌های به کار گرفته شده در داستان (نون) از جمله: تک‌گویی نمایشی که بسیاری از آنان میان راننده و نون و همسر نون و سامیه و طارق جریان داشت و تک‌گویی درونی، حدیث نفس، کارناوال و به تصویر کشیدن واژگونی تابوها به دلیل شرایط دشوار حاصل از اشغال سرزمین که بر مردم حاکم شده است و گاهی به کارگیری ریشخند و نفرین و تحقیر برای تأثیرگذاری بیشتر و جلب اندیشه مخاطب بر آن موضوع و بیان مواردی که با عرف و عادات اجتماعی در تناقض است، تعدد زاویه دید که باعث شد تا مخاطب بیش از پیش بر داستان تمرکز نموده و در پی کشف و شهود باشد که چه کسی و از چه زاویه دیدی در حال مباحثه است و در نهایت معرفی شخصیت‌ها توسط خود فرد یا دیگران را دارا است. در این داستان اجازه گفتگو به تمام شخصیت‌ها: نون، راننده، همسر نابینا، سامیه، طارق، سربازان رژیم صهیونیست و حتی نویسنده داستان، داده شده بود و در گونه داستان‌های چندآوایی تلقی می‌شود. این داستان به دلیل قدرت نویسنده در تصویرسازی و ایجاد جذابیت در خلال داستان و پیروی از منطق مکالمه میخاییل باختین و عناصر موجود در این انگاره و حضور غالب نقش‌پردازان برای اجرای داستان و انتقال مفاهیم اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، اقتصادی، کشش لازم را برای مجذوب ساختن مخاطب ایجاد کرده و او را به خوانش متن ترغیب نموده و مفاهیم را در ذهن او به ودیعه می‌گذارد.

منابع

- کتاب‌ها
- القواسمی، جمال. (۲۰۱۴). نون و قصص أخری. قدس، چاپ الکترونیکی.
- میخائیل میخائیلوویچ، باختین. (۱۳۸۷). تخیل مکالمه‌ای، جستاری درباره رمان. تهران: نشر نی.
- مقالات
- استاد محمدی، نوشین؛ فقیهی، حسین؛ هاجری، حسین. (۱۳۹۶). «بررسی مصداق‌های چندصدایی در رمان دکتر نون زنش را بیشتر از مصدق دوست دارد». دو فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، شماره ۸۳، صفحه ۲۳ تا ۴۲.
- افرافر، مریم؛ فولادی، محمد. (۱۳۹۹). «جریان سیال ذهن مؤلفه مهم رمان نو در ملکوت، شازده احتجاب و آیینه‌های دردار». نشریه مطالعات داستانی، سال پنجم، شماره ۲، صفحه ۷ و ۲۴.
- امین مقدسی، ابوالحسن؛ قیصری، مهدیه، (۱۳۹۹)، «مطالعه وجوه منطق گفتار در شعر عبدالوهاب بیاتی با رویکردی به منطق مکالمه باختین»، نشریه زبان و ادبیات عربی، شماره ۲۳، صفحه ۲۰۵ تا ۲۲۳.
- ایزدپناه، امین، (۱۳۹۶)، «یک روایت، چندصدا؛ بررسی شیوه‌های گفت‌وگومندی و چندصدایی در رمان لالایی برای دختر مرده»، مجله علمی پژوهشی مطالعات ادبیات کودک دانشگاه شیراز، شماره اول، صفحه ۱ تا ۲۲.
- بالو، فرزاد؛ خواجه نو کنده، مریم، (۱۳۹۶)، «چندآوایی و چند زبانی باختینی و جلوه‌های آن در رمان سنگ صبور»، متن پژوهی ادبی، شماره ۷۴، صفحه ۳۱ تا ۵۲.
- جعفریان، فاطمه؛ خمسه، شروین؛ قسیمی ترشیزی، سهیلا، (۱۴۰۱)، «بررسی داستان‌های نویسندگان مهاجر زن بر اساس نظریه کارناوالیسم میخائیل باختین»، نشریه روانشناسی فرهنگی زن، شماره ۵۲، صفحه ۴۶ تا ۵۷.
- کاشی‌زاده، ملیحه السادات، (۱۴۰۰)، «تحلیل داستان کاوه آهنگر بر اساس نظریه گفت‌وگومندی میخائیل باختین»، شاهنامه و زبان فارسی، مشهد، ۱۵۰۵۶۹۲.
- کندری، ساناز؛ نظری، علیرضا، (۱۴۰۰)، «کارکرد گفتگو در اشعار مقاومت محمود درویش بر مبنای نظریه گفت‌وگومندی باختین مورد پژوهی شعر جندی یحلم بالزنابق البیضاء»، ادب عربی، شماره ۳، صفحه ۱۲۷ تا ۱۴۵.
- معین‌الدینی، فاطمه، (۱۳۸۷)، «گونه‌های تک‌گویی در مثنوی»، فصلنامه پژوهش‌های ادبی، شماره ۲۱، صفحه ۱۳۳ تا ۱۵۶.
- نامور مطلق، بهمن، (۱۳۸۷)، «باختین گفت‌وگومندی و چندصدایی مطالعه پیشابینامتنیت باختینی»، پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۵۷ صفحه ۳۹۷ تا ۴۱۴.