

کارکرد دیالکتیک^۱ «بود» و «نبود» در مجموعه «یکی بود یکی نبود»

جمالزاده^۲ و میخائیل نعیمه^۳

معصومه زارع^۴

چکیده

«بود» و «نبود» دو لفظ متضاد هستند که ریشه در ادبیات داستانی شرقی دارند و مهمترین نشانه آن نیز اصطلاح معروف «یکی بود یکی نبود» است. مفهوم تضاد موجود در این دو واژه که می توان از آن به عنوان مفهوم دیالکتیکی فلسفی نیز یاد کرد به عناصر داستان (به معنی عام کلمه داستان) کمک می کنند تا به سوی شکل گیری وحدتی حرکت کنند که همان معنی و مفهوم داستان است که صرف نظر از نوع نگاه به مولف متن و معنی، در داستان شکل می گیرد و مخاطب در خوانش داستان با آن مواجه می شود. این کارکرد دیالکتیکی در عناصری چون پی رنگ، زاویه دید، فضا، شخصیت، و... قابل بررسی است، و اغلب این کارکرد رنگ جدال و تضاد دارد و گاهی نیز به مفهوم تغییر است. گاه تضاد و جدال بین جنبه های یک عنصر مانند تضاد در شخصیت ها مطرح است و گاه نیز در جنبه ای از یک عنصر و جنبه ای از عنصری دیگر مانند تضاد بین شخصیت و فضا قابل بررسی است.

کلیدواژه ها: «بود»، «نبود»، دیالکتیک، عناصر داستان، جمالزاده، میخائیل نعیمه

۴- دانشجوی مقطع دکتری زبان و ادبیات عرب دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی masomeh107@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/۸/۲۲ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۲/۲۲

مقدمه

«یکی بود یکی نبود» اصطلاح رایجی است که از دیرباز در شروع قصه‌ها و داستان‌ها و حکایات و افسانه‌ها نقل می‌شد. و معادل امروزی آن در زبان عربی «کان ما کان» است. این اصطلاح پر معنی ویژه قصه‌گویی شرقی است. شهرزاد زمانی که قصد داشت مخاطب خود را از همان ابتدا با خود همراه سازد اینگونه قصه آغاز می‌نمود؛ و «بود» و «نبود» در قصه‌هایش نقش بارزی ایفا می‌کردند و بسیاری از قصه‌های هزار و یکشب با «کان» (بود) شروع می‌شد و با «ما کان» یا «لم یکن» ادامه می‌یافت: «کان فی خراسان قدیما تاجر غنی (در روزگاران گذشته در خراسان بازرگان ثروتمندی بود)... و لکنه لم یکن یشعر بلذة الغنی (ولی او از دارایی‌اش احساس لذت نمی‌کرد)... (جوهر، ۱۹۸۸، ۵/۵؛ ۵/۱۳؛ ۵/۱۳ و ۶۳/۷؛ ۹۳/۴؛ ۳/۲؛ ۵/۹). مسئله مورد نظر نگارنده در این مقاله بررسی کارکرد دیالکتیک «بود» و «نبود» در برخی از عناصر این دو مجموعه می‌باشد.

انتخاب این دو مجموعه به هیچ وجه به نیت مقایسه و آشکار کردن وجوه اشتراک یا تمایز، آنگونه که در ادبیات تطبیقی مرسوم است نیست و در اولین نگاه تنها شباهت‌هایی بین این دو مجموعه یافت می‌شود که برای انتخاب این دو مجموعه داستان کوتاه به منظور رسیدن به اهداف این مقاله بهترین انگیزه برای تبیین پژوهش به شمار می‌آید تا بتوان با بررسی آن به کارکرد دیالکتیک «بود» و «نبود» - به قدری که بتواند سرآغاز پژوهش‌های گسترده بعدی در این موضوع باشد - پی برد. برخی از این همانندی‌ها عبارتند از:

- هر دو سرآغاز داستان کوتاه واقع‌گرا در ایران و لبنان هستند. مضمون هر دو اجتماعی است. در شکل و ظاهر بسیار شبیه هستند به نحوی که هر دو حدود شش داستان دارند. زبان و سبک نوشتاری هر دو ساده است. هر دو مجموعه در یک دوره و با اختلاف حدود پنج سال از یکدیگر منتشر شدند. هر دو نویسنده گرچه خارج از وطن خود دست به قلم بردند و خود نیز تا

حد زیادی پرورش یافته محیط غربی بوده اند ولی داستان های آن ها آینه تمام نمای وضعیت کشورشان و دارای روح کاملاً شرقی است. دستاوردهایی که در دل بررسی کارکرد دیالکتیکی تضاد موجود در این اصطلاح در حیطه داستان به معنی عام کلمه نهفته است نه تنها در آنچه که در این مقاله آمده است خلاصه نمی شود بلکه می تواند کلیدی باشد تا بر اساس آن بتوان عناصر داستانی توصیفی را در خاستگاه زمانی و مکانی شکل گیری و این اصطلاح را در جستار های گسترده دیگری مورد بررسی قرار داد. ویکی از مهمترین زمینه هایی که این کارکرد دیالکتیکی کاربرد دارد در حوزه ادبیات تطبیقی متکی بر واقع گرایی اجتماعی است که در داستان های دارای ریشه شرقی نمود بیشتری دارد.

کارکرد دیالکتیک «بود» و «نبود» در برخی عناصر داستان کوتاه

۱- طرح

طرح، سلسله حوادثی است که با نقشه معینی ترسیم شده و با هماهنگی میان اجزای آن و بر حسب توالی زمانی به هدفی معین ختم می شود (فتحی، ۱۹۸۸، ۱۳۵). ارسطو طرح را ترتیب حوادث می داند (ریکور، ۶۶، ۲۰۰۶). و نیز از نظر وی طرح قلب تراژدی است (عبدالنور، ۱۹۹۹، ۳۴۶). هر گاه روایت گری بر اساس روابط علی و معلولی باشد آن پی رنگ نامیده می شود در غیر این صورت داستان است، به نظر فورستر اگر بگوییم پادشاه مرد سپس ملکه مرد این یک داستان است و اگر گفته شود پادشاه مرد و ملکه از شدت اندوه مرد این پیرنگ است (فورستر، ۱۳۸۴، ۱۱۸). از نظر کرین (Crane) طرح سه نوع است: طرح حوادث، طرح شخصیت ها، طرح افکار و احساسات (زیتونی، ۲۰۰۲، ۷۳). در طرح حوادث گرهی ایجاد می شود سپس به روشی مثل درام، تراژدی، مجازات و... حل می شود. «پی رنگ یک داستان ممکن است از رویدادهایی یا به عبارت دیگر از روایت هایی فرعی تشکیل شود که هر رویداد داستانی کوچک است و هر داستان رویدادی کلی و اصلی» (احمدی، ۱۳۸۵، ۱۶۶)

طرح هر داستان با یک وضعیت و حالت مشخص آغاز می شود و با پشت سر گذاشتن برخی حوادث تغییر می کنند.

۱-۱- دیالکتیک «بود» و «نبود» در طرح

در طرح هر داستان ناگزیر وضعیت آغازینی وجود دارد که بر اثر عامل یا عواملی دائما در حال تغییر است و از یک حالت ایستایی خارج می شود و در نهایت با اتفاق افتادن حوادثی به حالتی پایدار تبدیل می شود که این حالت پایدار می تواند حالت نهایی چند رویداد و یا وضعیت پایدار نهایی طرح داستان باشد. طرح پایدار نهایی می تواند همسو با طرح آغازین باشد به عنوان نمونه داستان آغازین اگر عشق باشد بعد از گذران فراز و نشیب ممکن است در پایان همان عشق باشد و نیز ممکن است به نفرت تبدیل شود، در صورتی که به نفرت، و یا حتی اگر به عشقی یک طرفه، و یا دو طرفه تبدیل شود در این صورت یک «بود» بنا بر دلایلی به یک «نبود» یا برعکس تبدیل شده است که در این تغییر دیالکتیکی زاویه دید و نوع روایت نویسنده داستان نهفته است. طرح آغازین داستان «نازا» از مجموعه «یکی بود یکی نبود» میخائیل نعیمه، زوج جوان یعنی جمیله (قرقوره) و عزیز (قرقور) در اوج مکنت و خوشبختی شیفته و عاشق یکدیگر هستند: «در ماه های نخست هر روز که می گذشت عشق عزیز به همسرش بیشتر و بیشتر می شد. هر روز برای او مثل روز عروسی بود. صبح با عشق او به سر کار می رفت و هنگامی که عصر به خانه بر می گشت همسرش دم در منتظرش بود ...» (نعیمه، ۱۹۸۸، ۵۶). چنین عشقی رفته رفته دچار حادثه و تغییر می شود و جمیله به دلایلی در عشق عزیز شک می کند. حوادث زیادی در تغییر این پی رنگ نقش داشته اند تا طرح کلی و در حال تغییر داستان به سرانجام پایداری برسد. دخالت مادر «عزیز»، و نگاه «خوشبختی بدون فرزند نه!» عزیز، تحقیرهایی که در پی نازایی جمیله متوجه او شد، و باردار شدن جمیله پس از ده سال به طرز مرموزی که فقط خود دلیل آن را می دانست؛ و در پی آن دوباره زنده شدن عشق کاملا به سردی گراییده عزیز؛ که جمیله را یاد روزهای اول زندگی می انداخت و البته جمیله چنین

عشقی را نه به خود که تحقیق برای خود می دانست؛ این تغییرات سبب شدند تا دیگر این آرامش ظاهری بعد از طوفان همسو با آرامش جمیله (قرقوره) در ماه های اول زندگی نباشد و این همان پایان یک رویداد پایدار است که در نهایت با خودکشی جمیله به پایان نهایی خود می رسد. پایان طرح داستان «نبود»ی است در مقابل «بود»ی که طرح نخستین این داستان بر آن استوار بود، و تغییرات حوادث به چنین تعارضی منجر شدند که همگی به دلایلی محکم و منطقی که شرط یک پی رنگ است؛ استوارند. میخائیل نعیمه تنها با استفاده از این کارکرد دیالکتیکی «بود» و «نبود» سرانجام و پایان داستان را به سمتی سوق داد که توانست مقصود خود که همان مشکلات اجتماعی زن در جامعه لبنان در ابتدای قرن بیستم بود، را بیان کند، و نوع روایت و زاویه دید وی نیز از همین تعارض برخوردار است.

چنین رویکرد دیالکتیکی «بود» و «نبود» در داستان «دوستی خاله خرسه» از مجموعه جمالزاده به وضوح دیده می شود؛ که پس از چیدن فضا و وضعیت آغازین طرح داستان را به جوانی اختصاص می دهد که الگویی از یک جوان ایده ال ایرانی است و از در جوانمردی برای کمک به فرزندان برادرش که در جنگ با روس ها شهید شد، عازم کرمانشاه است در حالیکه خود نه همسری گزیده و نه خانواده ای تشکیل داده است. او با هیبت خاص خود که ویژگی انسانی فداکار را تداعی می کند موقعیت آغازین داستان را هدایت می کند. چنین طرح پایدار آغازین که تا اواخر داستان ادامه دارد با نجات سرباز زخمی روس به دست حبیب الله که در میان برف و سرما گرفتار آمده است به کمال پایداری و پختگی می رسد: «در همان حال حرف زدن جفت زد پایین و خود را به روسی رسانده بازویش را گرفته با مهربانی تمام بلندش نمود و کمکش کرد و به طرف گاریش آورد...» (جمالزاده، ۱۳۸۸، ۱۸) حبیب الله از هیچ کمکی به سرباز روس با وجود انتقاد برخی از همسرانش از او دریغ نمی کند تا جایکه به دیگر قزاق ها در نزدیک کرمانشاه رسیدند.

طرح پایداری که مخاطب داستان را تا اینجا با خود همراه می سازد از آنجا دچار حوادثی می شود که به کلی دگرگون می شود؛ همین که روس زخمی به دیگر قزاق ها می رسد وضعیت حبیب الله تغییر می کند چون آن ها به دلیل نقشه های پلید سرباز زخمی برای به چنگ آوردن پول های حبیب الله او را از گاری به پایین می کشند و بعد از ضرب و شتم فراوان تصمیم می گیرند وی را تیر باران کنند: «کاشف که به عمل آمد معلوم شد که حبیب را متهم کرده اند که با یک قزاق روسی که با او همسفر بوده بد سلوکی کرده و پس از آنکه سروصورتش را با شلاق خونین کرده اند سردار روسی محض ترس چشم اهالی اطراف که با روسها خوب تا نمی کردند حکم کرده بود که تیر باران کنند و مخصوصاً شنیدم که همان روسی مجروح که حبیب در واقع از مرگ نجاتش داده بود با حبیب خیلی به خشونت رفتار نموده است.» (همان، ۲۰)

جوانی که نماد نجات بود در موقعیت پایانی داستان به نماد اسارت تبدیل شد و تا تبدیل شدن به نماد نابودی نیز فاصله ای ندارد و این تغییر ناگهانی در حوادث بنیاد طرح در داستان کوتاه زیاد عجیب نیست. صحنه آغازین پی رنگ که سراسر زندگی، جوانمردی، پویایی، شادی و امید است در صحنه پایانی جای خود را به اسارت، تاریکی، خشونت و نابودی می دهد، و اینگونه صحنه پایانی داستان «نبود» ی است تراژدی که از تغییر «بود» های صحنه آغازین از یک موقعیت مثبت و ایجابی به موقعیتی منفی تبدیل می شود. این دیالکتیک «بود» و «نبود» که در پی رنگ اتفاق افتاده است نتیجه گیری نویسنده را بر اساس زاویه دید او به یکباره در مقابل دیدگان مخاطب چونان تابلویی به نمایش می گذارد که بر روی آن نوشته شده است «دوستی خاله خرسه = سزای خوبی بدی است» و در نهایت مخاطب به این تفکر نویسنده پی می برد که در زندگی رئالیستی نباید به حال دشمن دل سوزاند و چنین ویژگی ای که ایرانیان در خود دارند ممکن است به مرگ آن ها منجر شود. در پی رنگ این داستان رابطه علی و معلولی بر دیالکتیک «بود» و «نبود» و بر یک تضاد استوار است زیرا نویسنده مرگ حبیب الله را دلیل جوانمردی و کمک به ممنوع می داند: «قزاق بد نهاد به طمع مختصر جیفه دنیایی، آن همه

مردانگی و همت این جوان نامراد را فراموش کرده و خون بی گناه او را به ریختن داده است...» (همان، ۲۱) که این منطق یعنی مرگ به سبب جوانمردی بالاترین پارادوکسی است که از رویکرد دیالکتیکی «بود» و «نبود» زاده شده است.

۲- فضا

فضا حال و هوای داستان است که به یاری توصیف، شخصیت‌پردازی و دیگر عناصر داستان به خواننده انتقال می‌یابد (یونسی، ۱۳۸۴، ۱۶۱). فضای یک داستان عبارت از: حالتی است که نویسنده به عنوان پوششی خود را در آن قرار می‌دهد تا طرح را بنیان نهد، و یا محیطی است که نویسنده تفکر خود را از آن اتخاذ می‌کند که در این حالت داستان انعکاس زندگی و وضعیت مردمی است که داستان پیرامون آنهاست (عبد النور، ۱۹۹۹، ۳۳۵). و یا تاثیر عاطفی ای که داستان بر خوانندگان دارد و آنچه را خواننده از متن درک می‌کند به طور مستقیم توصیف نشده باشد نیز جزئی از فضای آن است.

۲-۱- دیالکتیک «بود» و «نبود» در فضا

اولین گام در روایت یک داستان توصیف فضای مورد نظر است. نویسنده محیط و اتفاقات پشت پرده را به تصویر می‌کشد تا فضای مادی و محسوس برای خواننده قابل تصور باشد. فضای داستان تنها در این حد محصور نمی‌ماند بلکه جزئیات دیگری همچون حالت‌های انفعالی بیم یا امید، غم یا شادی، تخیل یا واقعیت، دوستی و دشمنی و... را نیز شامل می‌شود. شالوده فضای مجموعه داستانهای «یکی بود یکی نبود» جمالزاده و میخائیل نعیمه واقع‌گرایی است تا تخیل؛ و هر داستانی با توجه به طرح خود فضای ویژه خود را دارد. در مجموعه جمالزاده فضا ساده است و دائما با چاشنی طنزی انتقاد آمیز همراه است. جمالزاده در ترسیم فضا گاه زیاده روی می‌کند و به همین سبب خواننده اغلب در ابتدای ورود به داستان در فضاهای متفاوتی دست و پا می‌زند و تا زمانی که حوادث داستان اتفاق نیفتد نمی‌تواند فضای مورد نظر نویسنده را ترسیم نماید و شاید این امر به سبب ویژگی‌های مجموعه جمالزاده

باشد که پختگی لازم را ندارد و هنوز اول راه داستان نویسی است. اما در مجموعه میخائیل نعیمه که برای ترسیم فضا وقت و دقت بیشتری برای تصویر سازی به کار گرفت طنز تقریباً جایگاهی ندارد و به جای آن جدیت، واقع گرایی کاملاً ملموس، و توجه بیش از حد به فضای مادی به چشم می آید، و چنین عوامل مختلف فضا ساز در خدمت موضوع و طرح داستان است. تغییر فضا در داستان های مجموعه جمالزاده و میخائیل نعیمه وجود دارد و وجود آن نیز چون در خدمت اغراض اصلی نویسندگان است ناگزیر می نماید. این تغییر در داستان های جمالزاده از یک داستان به داستانی دیگر متفاوت است. گاه به تضاد منجر می شود و در بستری دیالکتیکی پرورش می یابد و گاه از مسیر اولیه خود چندان منحرف نمی شود. جمالزاده در داستان «فارسی شکر است» انتقادات زبان شناسی خود را ضمن اتفاقات و حوادثی روایت می کند که در قالب گفتگو و در فضایی تاریک بیان می شوند؛ و فضای تاریک که مادی است با فضای انفعالی چون ترس، بیگانگی، ابهام، بی سوادی و جهل، تقلید کورکورانه در سخن گفتن و مانند آن همراه می شود چنین فضایی با مقصود نویسنده که همان انتقاد از وضعیت زبان فارسی در جامعه ای است که تاریکی بی سوادی بر آن حکمفرما است همخوانی دارد. در این داستان یک فضای ثابت وجود دارد که بستر شکل گیری دیگر فضاهای متناقض و دیالکتیک است. در یک فضای تاریک حوادثی اتفاق می افتد که به گره خوردن دیگر فضاها با یکدیگر منجر می شود. راوی قصد دارد با دیگر هم بندش ارتباط برقرار کند ولی چنین مجاللی نمی یابد و ترجیح می دهد تنها ناظر باشد و نصیب او «مهجوری» است چرا که دیگری آن چنان تحت تاثیر زبان بیگانه - یعنی زبان عربی - امر بر او مشتبه شده است که زبان خود را فراموش کرده و از آن دست کشیده است و در جواب کمک خواهی رمضان که به دلیل کم اطلاعی خود از شرایط بیشتر از همه ترسیده و نگران است این گونه لب به سخن گشود که: «جزاکم الله مومن ! منظور شما مفهوم دهن این داعی گردید. الصبر مفتاح الفرج أرجو که عما قریب وجه حبس به وضوح پیوندد و الف البته بأی نحو کان عاجلا و چه آجلا به سامع ما خواهد رسید. علی

العجاله در حین انتظار احسن شقوق و انفع امور اشتغال به ذکر خالق است که علی کل حال نعم الاشتغال است». (همان، ۴) و «رمضان» چیزی از سخنان او سر در نمی آورد و حاج و واج سراغ مرد فرنگی مآب می رود تا شاید از ترسی که بر او چیره گشته رهایی یابد و سبب اسارت خود را از زبان او بشنود که اینچنین شنید: «ای دوست و هموطن عزیز! چرا ما را اینجا گذاشته اند؟ من هم ساعت‌های طولانی هر چه کله خود را حفر می کنم آبسولومان چیزی نمی یابم نه چیز پوزیتیف نه چیز نگاتیف. آبسولومان آیا خیلی کومیک نیست که من جوان دیپلمه از بهترین فامیل را برای یک کریمینیل بگیرند و با من رفتار بکنند مثل با آخرین فامیل آمده ولی از دسپوتیسم هزار ساله و بی قانونی و آریتر که میوه جات آن است هیچ تعجب آورنده نیست. یک مملکت که خود را افتخار می کند که خودش را کنستیتو سیونل اسم بدهد باید تریونهای قانونی داشته باشد که هیچ کس رعیت به ظلم نشود برادر من در بدبختی! آیا شما این جور پیدانمی کنید؟» (جمالزاده، ۱۳۸۸، ۴) و وقتی از هم صحبتی با آن مرد «فرنگی مآب» که ادای تجدد و روشنفکری را داشت و فارسی را تحت تاثیر زبان غربی حرف می زد به کلی ناامید می شود بنا را به بی تابی قرار می دهد تا اینکه گمشده خود را در کسی می یابد که کمترین امید به او نداشت و نمی پنداشت که راوی با آن کلاه فرنگی که سر و وضعش یکبار مامور حکومتی را نیز به اشتباه انداخت بتواند به این خوبی به زبان فارسی حرف بزند. این بار به جای اینکه رمضان سراغ راوی بیاید دلش به حال او سوخت و به سراغش رفت و گفت: «پسر جان، من فرنگی کجا بودم گور پدر هر چه فرنگی هم کرده! من ایرانی و برادر دینی توام. چرا زهره ات را باخته ای؟ مگر چه شده؟ تو برای خودت جوانی هستی، چرا این طور دست و پایت را گم کرده ای...؟» (همان، ۵) در اینجا با وجود تعارض هایی که در فضا وجود داشت، تعارض دیگری نیز پدیدار می شود و آن تعارض بین ظاهر فرنگی راوی از یک طرف (بود)، و از طرف دیگر تسلط باور نکردنی او بر زبان فارسی (نبود) است؛ و از این دیالکتیک مضمونی خلق می شود که جمال زاده همیشه بر آن تاکید دارد و آن ادغام

نشدن محض در فرهنگ غرب از یک سو، و دوری گزیدن از تعصبات ملی گرایانه ی افراطی از سوی دیگر است و اعتقاد داشت که می توان با تمدن غربی ارتباط داشت و زبان خود را نیز فراموش نکرد.

و میخائیل نعیمه که چون جمالزاده در مجموعه «یکی بود یکی نبود» دغدغه ای جز مسائل اجتماعی جامعه خود نداشت بارها از چنین فضای متناقضی که از رویکرد دیالکتیک «بود» و «نبود» شکل می گیرد بهره جسته است تا به این طریق مقصود خود را بیان نماید. او در داستان «کوتوله» قصد دارد جنگ را نفی کند و مصیبت هایی که این پدیده به دنبال دارد را در فضایی مناسب به تصویر کشد. او از خاطره اولین روز سربازی شروع می کند که علاوه بر اسارت در جنگ در میان رفقای خود نیز اسیر است و از کلام او اینگونه بر می آید که چون همنشینی با آن ها حق انتخاب دیگری ندارد پس ناگزیر است مانند آن ها شود: «ضرب المثل معروف می گوید: چهل روز با مردمی همنشینی کن یا با آن ها می شوی یا از آن ها می گریزی. و از آنجا که نمی توان از دستشان گریخت به ناچار من هم مانند آن ها شدم. آخر یک سرباز که نمی تواند از سرباز بودنش بگریزد.» (نعیمه، ۱۹۸۸، ۱۰۴) در این فضا که دلتنگی، افسردگی، تنهایی و غم حکمفرماست یک «بود» با دیگر «نبود»ها از سر ناچاری دم خور می شود و حاصل آن خلق فضایی است که مخاطب نیز دلش به حال شخصیتی که در این فضا دست و پا می زند می سوزد و این از ویژگی های پیامدهای ناگواری است که جنگ به بار می آورد.

سرباز در روز دوم به دلیل زخم مرموزی که دارد توسط پزشک معاینه شده و به بیمارستان منتقل می شود و از اینکه دیگر در اردوگاه نیست تا مجبور باشد نگرهبانی دهد خوشحال است بیماران زیادی با دیدنش سمت او می آیند، او که فکر می کند آنها نیز مانند او فقط یک بیماری پوستی ساده دارند ناگهان با این جمله یکی از آن ها از فضایی به فضایی دیگر وارد می شود: «ظاهرا شما هم مثل ما گرفتار «گاز خردل» شدید.» (همان، ۱۰۶) او که خود می دانست گاز خردل چقدر خطرناک است ولی به هیچ وجه باور نداشت که ممکن است او نیز مبتلا به

گاز خردل باشد و بعد از کلی صغری کبری چیدن اینگونه جواب داد: «برادران من، بیماری من تنها یک بیماری ساده پوستی است. فقط یک «خارش فرانسوی» است. اگر مانند شما مبتلا به گاز خردل بودم آن را یک افتخار می دانستم و به جای اینکه پنهان کاری کنم به همه می گفتم!» (همان، ۱۰۷) و این سخن او خنده و تمسخر بقیه را برانگیخت. خاطره روز دوم ترکیب کاملی است از دیالکتیک فضاهای متضاد. شادی و خوشحالی سرباز در مقابل واقعیتی دردناک که همان ابتلا به سم کشنده گاز خردل است. دوستان وی باور دارند که مبتلا به گاز خردل هستند ولی در ظاهر خندان هستند و او که باور ندارد مبتلا به خردل است افسرده و بی حوصله است و حتی از خوابیدن در بیمارستان احساس بهتری دارد تا ماندن در اردوگاه. این تعارض در فضا زمانی به اوج می رسد که «کوتوله» وارد فضای داستان می شود. او با شیرین کاری های خود فضای داستان را از غم به شادی تغییر می دهد دیگران از همنشینی با او لذت می برند ولی او در درون خود غم بزرگی دارد. کارهای خنده آور و طنز آمیز کوتوله به ناگاه به سخنان جدی و رمانتیکی بدل می شود که سراسر اندوه است و هیچ سنخیتی با حالت دیگر رفقایی ندارد که در تخت هایشان در خوابی عمیق فرو رفته اند. چنین فضاهای پر از تناقض با عاقبت ویرانگری که جنگ ممکن است برای سربازان درگیر به بار آورد وحدتی دیالکتیکی دارد که در این داستان نعیمه با استفاده از همین رویکرد بدان پرداخته شد.

۳- زاویه دید

زاویه دید یا نوع روایت روشی است که نویسنده داستان بر اساس آن موضع خود را بیان می کند زاویه دید سه کاربرد دارد: به وضعیت زمانی و مکانی اثر می پردازد و از این طریق سازه های گوناگون داستان را توصیف می کند. و احساس و رویکرد نویسنده به موضوع اثر را نشان می دهد. و نیز چارچوب شیوه روایت اثر را مشخص مینماید. و در زاویه دید شخصی نویسنده به یکی از صیغه های اول شخص (من) یا سوم شخص (او) به روایت می پردازد. در روایت اول شخص، خود نویسنده یکی از افراد داستان است و گاهی خود قهرمان اصلی است. اما در

روایت سوم شخص، نویسنده بیرون از داستان قرار دارد و اعمال قهرمان را گزارش می دهد؛ بدین معنی که فقط اعمال و حوادث را به خواننده گزارش دهد اما عقاید و تفسیرها و قضاوت های خود را مطرح نکند، در اکثر کارهای ارنست همینگوی (مثلاً داستان یک جای تر و تمیز) با این شیوه مواجه ایم (زیتونی، ۲۰۰۵، ۱۰۵). و گاهی در افکار قهرمان تاثیر گذاشته و در آن دخالت می کند یا به اصطلاح یکی از شخصیت ها را انتخاب می کند و پشت سر او حرکت می کند.

۳-۱ - دیالکتیک «بود» و «نبود» در زاویه دید

زاویه دید در داستان های جمالزاده و میخائیل نعیمه اغلب «من روایتی» است که راوی خود یکی از شخصیت های داستان است و از زبان خود (اول شخص درونی) یا یکی از شخصیت های فرعی (اول شخص بیرونی) به روایت می پردازد. زاویه دید اول شخص درونی در این داستان ها نقش بیشتری دارد. بحث دیالکتیکی «بود» و «نبود» در زاویه دید آن گونه که در عناصری چون فضا، شخصیت و ... قابل بررسی است جایگاه خاصی ندارد، اما آنچه از چنین رویکردی در زاویه دید اتفاق می افتد تغییر این زاویه از یک نوع نگاه به نوعی دیگر است که از این تغییر مضمونی جدید به مخاطب منتقل می شود و نویسنده نیز با این تغییر، معنای جدیدی خلق می کند گاه پنجره انتقاد می گشاید و گاه در پی مقصودی دیگر بر می آید. میخائیل نعیمه در داستان «ساعت کوکو» ابتدا از زاویه دید اول شخص شروع به روایت می کند (نعیمه، ۱۹۸۸، ۷-۸) سپس در دو تغییر روایت ابتدا به فرستنده نامه که ناشناس است تغییر می یابد (اول شخص) (همان، ۸-۱۸) و در نهایت «بو معروف» روایت موضوع اصلی داستان را عهده دار است (همان، ۱۶-۳۸) که روایت او از زبان سوم شخص شکل می گیرد. بو معروف فقط آنچه را دیده روایت کرده و «خطار» شخصیت اصلی داستانی است که راوی از دید دانای کل نامحدود به روایت می پردازد ولی راوی به طور غیر مستقیم همان خطار است که قصد ندارد خود را معرفی نماید و در پایان این اتفاق می افتد.

در روایت اول زاویه دید اینگونه شکل می‌گیرد: «در کیف من نامه ای است که از نظر من با ارزش ترین چیزی است که یک نفر به کسی هدیه می‌دهد. در اوایل بهار سال ۱۹۲۲ دریافت کردم، آن را خواندم ولی هیچ نشانه ای از نویسنده و محل اقامتش پیدا نکردم...» (همان، ۷) و در نوع روایت دوم متوجه می‌شویم که راوی اول نماینده قشر تحصیل کرده و نویسندگان و شاعران لبنانی است که بیشترین مسئولیت مهاجرت فرزندان لبنان به کشور های امریکایی متوجه آنهاست و راوی از این مهاجرت های لجام گسیخته دل پردردی دارد. ولی چون اول شخص است نمی‌تواند از خود انتقاد نماید و به همین سبب زاویه دید تغییر می‌کند و اولین «بود» در سطح زاویه دید به «نبود» تبدیل می‌شود و «بود» ی دیگر شکل می‌گیرد. نویسنده از این تغییر ضمن آنکه به دیگر اهداف مهم خود در نوع روایت دست می‌یابد به طرز هوشمندانه ای از قشر تحصیلکرده که از نظر او راز دار نیستند انتقاد می‌کند چون نویسنده قصد دارد این نامه را در یک داستان منتشر کند و براین اساس داستان «ساعت کوکو» شکل می‌گیرد اما راوی دوم که خود نویسنده ناشناس نامه است در سطور نخستین نامه خطاب به راوی اول اینگونه می‌نویسد: «این مرد دو سال پیش، پیش ما آمد او نه روستا را می‌شناخت و نه کسی از روستاییها را، و هیچ کس در روستا نیز او را نمی‌شناخت. و تا امروز هم هیچ کس جز من در روستا او را شناخت. او قبل از مرگش رازش را برای من فاش کرد. و من نیز برای تو می‌گویم، و نمی‌دانم که تا کجا باید از تو بخواهم که این راز را حفظ کنی. چرا که من شما نویسندگان و شاعران را خوب می‌شناسم، شما راز دار نیستید و به هیچ عهد و پیمانی پایبند نیستید. همه شماها سخن چین و رسواگرید. اگر با زبانتان رازی را فاش نکنید حتما با قلمتان این کار را خواهید کرد...» (همان، ۱۰) راوی دوم راست گفت و حق داشت به راوی اول اعتماد نکند چرا که او نامه وی را منتشر ساخت. که انتشار و افشا کردن راز همان وحدت حاصل از روند حرکت و تحول «بود» و «نبود» است و نویسنده اینگونه با تغییر زاویه دید از خود و دیگر نویسندگان که پیش قراولان هجرت بودند انتقاد می‌کند و در این انتقاد به همین حد بسنده می‌

کند و در ادامه فقط به پیامد های مهاجرت و ترک وطن می پردازد. «بود» جدیدی که از زبان راوی دوم خلق می شود دیری نمی باید که به «نبود»ی دیگر تبدیل می شود و «بو معروف» (راوی سوم) عنان نگاه نویسنده را بدست می گیرد و از زاویه دید «سوم شخص بیرونی» داستانی را روایت می کند که داستان زندگی خودش است. او که خود قربانی خودباختگی فرهنگ غربی و مهاجرت کورکورانه به دیار غربت است این امر را ناشی از تفکری می داند که قبل از او در لبنان به وسیله قشر روشنفکر (صاحب ساعت کوکو) شکل گرفت و بر او و امثال او تحمیل شد. او می گوید: «یکی بود یکی نبود، در روزگاران گذشته زن و مردی لبنانی بودند، و مرد از جمله ی کشاورزانی بود که نان شان را از عرق جبینشان می خورند و ...» (همان، ۱۹) به نظر می آید این روایت شکل متحول شده روایت اول است که خود همان راوی است. راوی سوم چند بار در طول روایت با شخصیت داستان یعنی «خطار» که به نوعی خود راوی است حرف می زند: «تا کی خطار، تا کی؟ بیست سال از عمرت را در زیر این خاک دفن کردی، چه برات رویده؟ چه فرقی بین تو و این صخره ها وجود دارد؟ صخره کر است و لال، و تو کرتر و لال تر...» (همان، ۲۳).

راوی با این گفتگو انگار قصد دارد هم خطار را فریب دهد و هم در جایی دیگر تلاش می کند از پشیمانی خطار از کاری که کرد و از سرنوشتی که برای خود رقم زد پرده بردارد که این دو روایت در خود نوعی تناقض و تعارض نهفته دارد که نشان از تعارض و تناقضی است که در زندگی خطار رخ داده است. «تو چه می دانی خطار؟ زبانی جدید می دانی، سرزمینی جدید، و لباس های جدید... و تو چی داری خطار؟ زمانی بود که گاو نر و گوسفندان و زمین و تاک و خانه ای داشتی که خانه واقعی تو بود. اما امروز ...» (همان، ۲۹) این نگاه تو در تو در نهایت داستان با راوی دوم به پایان می رسد. بودی به نبود تبدیل می شود مخفی می شود تغییر می کند و از این رویکرد دیالکتیکی در سطح زاویه دید مفاهیمی چون انتقاد از روشنفکران غرب زده، تشویق به وطن پرستی، بیان دلتنگی های مهاجر، خود باختگی شرق در مقابل زرق و

برق غرب و غیره زاده می شود. راوی سوم که همان بو معروف است می میرد دفن می شود ولی همچنان زنده است روایت می کند مردم را به ماندن در محل زندگی خود که همان روستاهای زیبای لبنان است تشویق می کند.

داستان های مجموعه «یکی بود یکی نبود» جمالزاده اغلب از زاویه دید «اول شخص درونی» روایت شده است اما بزرگترین رویکرد دیالکتیک آن نقدی است که راوی اغلب اوقات از خود ارایه می دهد و این در سطح زاویه دید «من روایتی» یک عمل غیر عادی یا شبیه به آن است اما به راستی چرا جمالزاده چنین زاویه دیدی برگزید و مقصود او چه بوده است؟ جمالزاده همیشه از برخی ویژگی های شخصیت های خود ناراضی بود به نظر وی در ایران کسانی که احیانا شایستگی نداشتند همه کاره می شدند و او این موضوع را در داستان «رجل سیاسی» و «بیله دیگ بیله چغندر» به خوبی بیان کرد. در «رجل سیاسی» از نظر او مشروطه به دست ناهلان افتاد که یا جاهل بودند و یا به دنبال منافع شخصی خود از حقوق مردم کوتاه می آمدند. و در «بیله دیگ بیله چغندر» از برخی خلق و خوی ایرانیان انتقاد کرد و نیز بی سواد و عقب ماندگی مردم جامعه را سبب تسلط بیگانگان بر آن ها می دانست و کسی که در آن طرف دنیا دلاکی بیش نبود در ایران به رتق و فتق امور مربوط به پست و تلگراف پرداخت و تعجب همگان را نیز برانگیخت. او برای بیان چنین مفاهیمی دست به کار بزرگی زد. راوی اول شخص از خود انتقادات نیش داری می کرد که برای مخاطب جذابیت به همراه داشت و این کار در داستان کوتاهی که سرآغاز داستان واقع گرایی در یک سرزمین بود در جای خود امتیازی بزرگ به شمار می آید و مهمترین عاملی که به جمالزاده در وحدت این دیالکتیک کمک کرد زبان طنز بود که هوشمندانه از سوی جمالزاده انتخاب شد. در داستان رجل سیاسی مرد پنبه زن که حتی معنی جلسه را هم نمی دانست بعد از شلوغ شدن بازار که خود هم دلیل آن را نمی دانست به عنوان نماینده معترضین سر از مجلس در می آورد، راوی که همان مرد پنبه زن است در بی سواد و ساده لوحی خود می گوید: «... و چند دقیقه نگذشت که از

داخل مجلس آمدند و «جناب آقا شیخ جعفر» را احضار کردند و ما هم بادی در آستین انداخته و با باد و بروت هر چه تمامتر داخل شدیم. ولی پیش خودم فکر می کردم که مرد حسابی اگر حالا از تو پرسند حرفت چیست و مقصودت کدام است چه جوابی می دهی که خدا را خوش آید حتی می خواستم از پیشخدمت مجلس که پهلویم راه می رفت و راه را نشان می داد بپرسم برادر این مسئله امروز چه قضیه است و مطلب سر چیست و بازارها را چرا بسته اند ولی دیگر فرصت نشد و یک دفعه خودم را در محضر و کلا دیدم...» (همان، ۹) یا در «ویلان الدوله» با اینکه راوی شخصی غایب است در پایان با ضمیر اولین شخص (من) نامه ای را می خواند که سراسر اعتراف به حکم تقصیر است: «پس از پنجاه سال سرگردانی و بی سروسامانی از این دنیای فانی می روم در صورتیکه نمی دانم جسد من را کسی خواهد شناخت یا نه. در تمام مدت عمرم به آشنایان خود جز زحمت و دردسر ندادم و اگر یقین نداشتم ترحمی که عموما در حق من داشتند حتی از خجالت و شرمساری من به مراتب بیشتر بوده و هست.» (همان، ۳۶)

۴- شخصیت

قهرمانان و شخصیت های داستان کسانی هستند که با اعمال یا گفتار خود داستان را به وجود می آورند. به آن چه می کنند کنش و به آن چه می گویند گفتار گفته می شود. به زمینه و عواملی که باعث گفتار یا اعمال قهرمانان داستان می شود انگیزه می گویند. بدین ترتیب کنش مجموعه اعمال و رفتار و به اصطلاح کارهایی است که از قهرمان در داستان سر می زند، و گفتار مجموعه گفته های شخصیت های داستان است، و بدیهی است که در یک داستان حساب شده هر فعل یا حرفی باید علت و انگیزه مناسب و خاصی داشته باشد. و شخصیت داستان در ابتدا ساده و ابتدایی است و به تدریج به کمال می رسد و افکار حاکم بر داستان نیز می تواند از عواملی چون ترس، نیاز، شوق، عوامل اجتماعی و... شکل گیرد.

۱-۴- «بود» و «نبود» در شخصیت و شخصیت پردازی

جامعه ای که جمالزاده و میخائیل نعیمه قصد پرداختن به مسائل و دغدغه های آن را دارند پر از انسان هایی است که نقش بارزی در حوادث ابتدای قرن بیستم در ایران و لبنان ایفا کرده اند. زنان در جامعه لبنان تا حد بسیار زیادی اسیر سنت ها و تفکرات سنتی ای شدند که نشان از یک جامعه و خانواده مرد سالار تمام عیار دارد. جوانان در مقابل کوچکترین پدیده ای که ارمغان تمدن غرب بوده است طاق از کف داده و در پی آرزوهایشان دست از اصالت شرقی برداشته و روانه دیاری شدند که دیر یا زود بر اثر زنده شدن حس نوستالژی افسرده و پریشان افکار یا ره تامل در طبیعت را گرفتند و یا پس از صرف عمر خود بدون آنکه دستاوردی مشخص داشته باشند به سرزمین خود برگشتند و بعد از آنکه ادعای روشنفکری خود را به رخ کشیدند خود را پیش اسیر تقلیدی همچون گردن آویز معجزه گر مسیح دیدند و با تلنگر هموطنان خود که به رسوم شرقی خود تا حدی پایبند بودند در قدرت چنین فریبی دوباره به فکر فرو رفتند. میخائیل نعیمه برای اثبات واقع گرایی خود به زنانی نیاز داشت که در برابر زیاده خواهی مردان خود تن به روسپی گری دادند و در نهایت با خودکشی اثبات کردند که راه دیگری برای بیدار کردن آنان از خواب تعصب و جهل نداشتند. و نیز دغدغه وی جامعه ای بود که زنان آن به دلیل دختر زادن به دست مردان خود در طویله زندانی شدند و یا دختران آن جامعه تنها به دلیل دختر بودن به رسم جاهلیت خفه شدند بی آنکه آبی از آب تکان بخورد.

جمالزاده نیز در داستان های «یکی بود یکی نبود» شخصیت های متضادی را در هر داستان گرد هم آورد تا اوضاع نابسامان جامعه خود را با قلمی واقع گرایانه بیان کند. تضاد بین برخی از شخصیت ها و نیز جدال شخصیت ها با خود یا دیگران یکی از ویژگی های سبک جمالزاده در «یکی بود یکی نبود» است، که رویکرد دیالکتیک مورد بحث ما در آن وضوح تام دارد.

در برخورد بین شخصیت های متضاد فقر و گرسنگی خود را نشان می دهد. با سرکوب مشروطه خواهان استبداد حاکم می شود و مهاجرت ها افزایش می یابد. فساد در بین طبقه حاکم گسترش می یابد و در نهایت آنچه مقصود جمالزاده است به وقوع می پیوندد یعنی زبان

فارسی در بین مردم چنین جامعه ای افول می کند و به درجه انحطاط می رسد تا جایی که مردم حرف همدیگر را نمی فهمند. و این نابسامانی در داستان با جمع کردن «بود» و «نبود» در کنار هم و از برخورد و اصطکاک آنها رخ می دهد. در دیگر داستان های این مجموعه ی جمالزاده نیز می توان به چنین نتایجی دست یافت که حاکی از بهره جستن مناسب از «بود» و «نبود» در شخصیت پردازی است. در داستان «رجل سیاسی» شخصیت شیخ جعفر پنه زن که نماینده قشر وکلای بی سواد است در حوزه سیاست نقش ایفا می کند او حتی مردم را به دنبال خود کشانده و به راحتی برایشان سخنرانی می کند و از پس این کار نیز به خوبی بر می آید که این «بود» و «نبود» «مردم مشروطه خواه» و «بی سواد» از یک سو و از سوی دیگر «بود» و «نبود» «وکیل بی سواد» و «مشروطه» را در خود نهفته دارد، و نشان از بیراهه رفتن مشروطه در ایران است. در داستان «بیله دیگ بیله چغندر» شخصیت داستان دلاک ساده ای است که در ایران به مستشاری رسیده است و در امور مهمی نیز فعالیت کرده است و نه تنها با این انتصاب نابجا در ظاهر کوچکترین لطمه به هیچ ساختاری در جامعه ایران وارد نشد بلکه تحسین شاه را نیز بر انگیخت: «اول ما را گذاشتند در اداره پستخانه. در فرنگستان هر کس از پستخانه بعضی اطلاعات دارد و مثلاً می داند که فراش پست لباس مخصوصی دارد و هر محله پستخانه ای دارد و سر هر کوچه قوطی پستی هست و ما هم همین ترتیبات را کم و بیش در تهران راه انداختیم و چنان سکه کرد که بیا و بین. شاه نشان و لقب به ما داد، روزنامه ها توصیفات در حق ما نوشتند، شعرا قصاید گفتند، مطرب ها تصنیف ها ساختند ...» (جمالزاده، ۱۳۸۸، ۲۹)

شخصیت دلاک فرنگی با اینکه با شغلی که در ایران داشت در تضاد بود ولی هنگام سخن گفتن گاه زبان به هجو ایرانیان نیز می گشاید (میرصادقی، ۱۳۶۴، ۶۰۱) تا بتواند این تضاد را مخفی کند ولی سخنان او به بیان آشفتگی موجود در جامعه می افزاید.

در داستان دوستی خاله خرسه تضاد بین شخصیت اصلی و دیگر شخصیت های فرعی شکل می گیرد و نیز به شکل گیری مفهوم عنوان یعنی «دوستی خاله خرسه» کمک می کند که براساس خوانش بینامتنی آن با ضرب المثل رایج معنی شود.

حبیب الله شخصیت اصلی داستان است که در رفتار، منش، تیپ و باقی خصوصیات با شخصیتی مثل حمزه سورچی یا جعفرخان تضاد دارد و حتی بر سر برخی مفاهیم اختلاف نظر دارند و این اختلاف نظر با هوشمندی از سوی نویسنده رد نشد چون حبیب - و راوی متکلم که لزوما خود نویسنده نیست - نماینده مخالفان نظر نویسنده و حمزه و جعفر موافقان وی هستند و این تضاد «بود» و «نبود» در متن داستان به خوبی شکل گرفت و از این دیالکتیک مفهوم داستان خلق و به مخاطب منتقل می شود. و جایی که تضاد در گفتار و کنش شخصیت ها به اوج می رسد اینگونه است: «ناگهان صدایی از کنار جاده بلند شد و چرتمان را در هم درانید و همین که سرها را از زیر لاکمان در آوردیم یک نفر قزاق روسی را دیدیم که با صورت استخوان در آمده و موی زرد به روی برف افتاده و با صورت محزونی هی التماس می کرد و پایش را نشان می داد. جعفر خان گفت: «رفقا ملتفت باشید که رندان برایمان تله ای حاضر کرده اند» و به حمزه تشری زده و گفت: «د جانت در آید شلاق کش برو» ولی حبیب الله با حالت تعجب گفت: «ای خدا بابایت را بیامرزد! تله مله چی بنده خدا زخمی است زبانش دروغ بگوید خون سرخش که راست می گوید اگر چه دشمن است با دشمن خوار و زیون بی مروتی، نا جوانمردی است. خدا را خوش نمی آید این بیچاره را در این حال بگذاریم و برویم» (همان، ۱۸). و اصرار بر این جدال همچنان ادامه دارد: «حمزه دست از غرغر بر نمی داشت و مدام لند لند می کرد که گاری بار خودش کم بود سرباز هم بارش کردند و اوقات تلخیش را سر اسب های زبان بسته در می آورد. عاقبت حبیب الله به تنگ آمده و گفت: «ای عرب موشخوار تا کی مثل کنیز حاجی باقر غرغر می زنی؟...» (همان، ۱۹). تا وقتی

تضاد بین شخصیت های این داستان به کار گرفته نشود مفهوم داستان بیان نمی شود و داستان ابتر می ماند .

شخصیت پردازی در مجموعه میخائیل نعیمه با اینکه بسیار پیچیده تر است ولی در آن کارکرد دیالکتیکی دو شخصیت متضاد به مانند آنچه در مجموعه جمالزاده وجود دارد به چشم می خورد. جمالزاده دو شخصیت متضاد را به طور مستقیم در مقابل هم قرار می دهد که تضاد اغلب در کنش و گفتار آنها خود را نشان می دهد ولی شخصیت پردازی نعیمه به گونه ای است که گاه «بود» و «نبود» در یک شخصیت وجود دارد و به مرور آشکار می شود نه آنکه تغییر حوادث چنین تضادی خلق کرده باشد بلکه حوادث تنها آن را به خواننده نشان می دهد . در داستان «سال جدیدش» ابوناصیف که شیخی دارای مقام است و این صفت را از پدرش به ارث برده است از پدرش بسیار به روزتر و به انسان های متمدن شبیه تر است او برخلاف پدرش با سواد است و به دنیای امروز نزدیک تر. اما او زنش را به باد کتک می گیرد و در طویله زندانی می کند چون هفت دختر زایید و دریغ از یک پسر و حال که برای هشتمین بار باردار است خدا می داند که چه در آستین دارد. کسی جز زنان فضول از موضوع بد رفتاری شیخ با زنش حرفی نمی زنند چون مردم چنین چیزی را باور ندارند. او که در نزد جوانان و مردم روستای بسیار زیبا و حاصلخیز «یربوب» دارای اجر و منزلتی است دست به کار وحشتناکی می زند که اگر مردم بدانند دیگر او را نخواهند پذیرفت. او دختر هشتمش را در پای قابله خفه می کند و با رشوه دهان قابله را می بندد. در چنین وضعیت شخصیت پردازی نعیمه بود و نبود هایی در کنار هم قرار می گیرند که به قرار زیر هستند: معتمد یک روستا در قرن بیستم دخترش را تنها به جرم دختر بودن خفه می کند. شخصی که به ظاهر امروری و روشنفکر است فرزند دختر را مایه روسیاهی میداند و حقوق زن را رعایت نمی کند. حرف های زنان فضول حقیقت بود ولی معمولاً انتظار می رود که حرف های خاله زنک ها پوچ باشد. شخصیت ابو ناصیف دو بعد متضاد دارد که بعد مورد انتقاد نویسنده در پی پسر دار نشدن ابو

ناصیف نشان داده می شود و نویسنده با نشان دادن این بود و نبود به شرح مظلومیت های زن و دختر در جامعه لبنان آن روزگار می پردازد .

در داستان کوتوله شخصیت پردازی به گونه ای متفاوت است . شخصیت اصلی یعنی «کوتوله» هم با دیگر شخصیتها و هم با فضایی که در آن قرار می گیرد در تضاد و به نوعی نیز در جدال است. در ظاهر کوتوله تضادها جمع شده اند . کوتوله شخصی است با صورتی نازیب و سیرتی مقبول و پسندیده . ظاهر زشت او در عین حال جذاب است و با دیگر شخصیت ها در عین وحدت و ارتباط صمیمانه که دائما در حال گپ و گفت و خنده هستند بیگانه است و آن ها را برای بیان درد دل های خود مناسب نمی داند و راوی داستان که سربازی ناشناس است را بر آن ها ترجیح می دهد: «... در تو برتری ای دیدم که در دیگران نیافتم . و آن برتری سکوت است . سکوت تو سکوت یک ابله نیست بلکه سکوت متفکری عمیق است . تو افکارت را با کلام بیان نمی کنی چرا که لذت سکوت را می شناسی . و برای همین از بین دیگران تو را انتخاب کردم چرا که تو می فهمی و دیگران نمی فهمند.» (نعیمه، ۱۹۸۸، ۱۱۵) کوتوله با وجود نداشتن ظاهری زیبا خوب شیرین کاری می کند نویسنده داستان نگاه مخاطب را به سمت او جذب می کند و در نهایت پیامد های تراژدیک جنگ را برای او رقم می زند و همه آن تضاد ها سبب می شوند تا چهره کریه جنگ کاملا نشان داده شود . انسانی که محبوب دیگران است محو می شود . انسانی که افکار بلند و آرمانی دارد اسیر مصیبت های جنگ می شود و ناچار است به لودگی پردازد . «بود» و «نبود» شخصیت ها ، صفت ها و ویژگی های آن ها با فراز و نشیب هایی که دارند در نهایت به یک وحدت که همان مقصود نویسنده است ختم می شوند : جنگ خود تضادی بزرگ در تضادهای بشری است .

نتایج مقاله

مهمترین مفهوم نهفته در «یکی بود یکی نبود» رویکرد دیالکتیکی «بود» و «نبود» است. و گذر از «بود» به «نبود» تغییری دیالکتیکی است همانطور که می توان آن را تضاد و جدال نیز دانست. دو واژه «بود» و «نبود» عناصری چون کشمکش، تعارض، تغییر را در زیر مجموعه خود جای می دهد که در سطوح دیگر اجزای مهم و فعال یک داستان مانند شخصیت ها، فضا، روایتگری، زاویه دید، و... نقش دارد؛ مانند کشمکش شخصیت ها، تعارض فضاها، تغییر شخصیت از یک «بود» به یک «نبود» یا به عبارتی دیگر از یک «Positive» به یک «Negative» یا تغییر از یک موضع موافق به موضع مخالف.

جدال و تعارض (Conflict) در سطح عناصر مختلف داستان کار کرد دیالکتیکی «بود» و «نبود» است که شکل گیری پی رنگ داستان بدون آن غیر ممکن است و از جدال بین «بود» و «نبود» دائما تغییری در حال وقوع است، و پی در پی مفهومی جدید خلق می شود یا مفهوم خلق شده ای گسترش می یابد.

در مجموعه «**یکی بود یکی نبود**» جمالزاده و «کان ما کان» میخائیل نعیمه کارکرد دیالکتیکی آنقدر مهم و سرنوشت ساز است که مقصود نویسنده از بیان دیدگاههای خود که بیشتر واقع گرایی و توجه به مشکلات اجتماعی جامعه خود در آن روزگار است تنها از تغییری حاصل می شود که بر اساس این کارکرد شکل می گیرد

«یکی بود یکی نبود» دارای مفاهیمی گسترده در داستان و روایتگری است که نمی توان آن را تنها یک اصطلاح ساده دانست. پیرنگ، روایت و زاویه دید، فضا، شخصیت و شخصیت پردازی و... از جمله مهمترین عناصر مطرح در ادبیات داستانی هستند که توسط منتقدان معاصر و اغلب غربی در حوزه داستان مطرح شدند و به عنوان ابداعات فنی و ادبی داستان شناسان آن دیار ثبت شدند حال آنکه تمام این ارکان به شکل «توصیفی» خود در داستان ها، قصه ها و حکایات کهن مشرق زمین وجود داشته اند که نماد آن ها همین «یکی بود یکی نبود» است.

چنین مفهومی نه تنها مختص قصه و داستان در یک فرهنگ و یا یک قوم نیست بلکه می توان آن را در هر نوع ادبی که بر ساختار داستان استوار است جستجو کرد مانند رمان، داستان کوتاه، حکایت، و... بررسی دقیق آن نشان می دهد که این اصطلاح بر تضاد موجود در عناصر داستان تاکید دارد که در یک فرایند و روند به شکل گیری مفهوم مورد نظر داستان کمک اساسی می کند و ساختار داستان در خلق و انتقال معنی بر آن استوار است.

پی نوشت ها:

۱- دیالکتیک (dialectic) یکی از روش های شناخت علمی تحقیق است که در رده بینش های کل نگر طبقه بندی می شود. در لغت به معنای گفت و گو و مکالمه است اما در مفهوم به معنای در حرکت بودن و تغییرات مداوم است. هر پدیده ای در کارکرد دیالکتیک خود مدام در حال تغییر و رو به جلو است. و تضاد نخستین اصل دیالکتیک است. و آنچه در دیالکتیک دارای اهمیت اساسی است، وجود دو امر متقابل است. و اساس اندیشه دیالکتیکی را تقابل تشکیل می دهد. دیالکتیک قصد دارد از تقابل ها و تضادها به یک وحدت و آشتی برسد. یعنی اگر فرض کنیم که دو امر متضاد (الف) و (ب) را داریم، هدف دیالکتیک، رسیدن به امر (ج) است که حاصل این تضاد است. (بانکی، ۱۳۸۷، ۷۱) و این نتیجه دهی به معنی در هم آمیختن (الف) و (ب) نیست بلکه بلکه منظور این است که از رهگذر تقابل دو امر متفاوت، با طی یک مسیر می توان به امر سومی نایل شد که در داستان های مورد بحث «بود» و «نبود» همان (الف) و (ب) و آن امر سوم (ج) همان معنی و مفهوم داستان است که به یکباره به دست نمی آید بلکه در یک کارکرد مسیر پیمایی و در طی یک فرایند شکل می گیرد.

۲- سید محمد علی جمالزاده فرزند سید جمال الدین واعظ اصفهانی در سال ۱۲۷۰ شمسی در خانواده ای مذهبی در اصفهان به دنیا آمد. جمالزاده حدود دوازده سال داشت که پدرش او را برای تحصیل به بیروت فرستاد. جمالزاده کمتر از دو سال در بیروت زندگی کرد و بعد از

اقامت کوتاهی در قاهره، در ۱۲۸۸ شمسی به پاریس و از آنجا به شهر لوزان سویس رفت و به تحصیل در رشته حقوق پرداخت (جمالزاده، ۱۳۷۸، ۳۰-۳۵). در زمان جنگ جهانی اول از طرف تقی زاده به همکاری با کمیته ملیون ایرانی به برلین و همکاری با مجله کاوه دعوت شد و تا تعطیلی این مجله با تقی زاده به مدت شش سال همکاری کرد. در این مجله بود که داستان «یکی بود یکی نبود» برای اولین بار در سال ۱۳۴۰ ق (۱۳۰۰ ش) به چاپ رسید. او پس از یک زندگی طولانی و پرفراز و نشیب سرانجام در ۱۷ آبان ماه سال ۱۳۷۶ (۸ نوامبر ۱۹۹۷ م.) بعد از ۱۰۶ سال زندگی در گذشت.

۳- میخائیل نعیمه شاعر و نویسنده لبنانی در سال ۱۸۸۹ میلادی در «بسکتنا»ی لبنان دیده به جهان گشود. تحصیلات اولیه اش را در ناصره فرا گرفت. او برای ادامه تحصیلاتش به روسیه رفت و در سال ۱۹۱۱م به لبنان بازگشت، سپس به امریکا رفت و در سال ۱۹۱۶م در ادبیات و حقوق به تحصیل پرداخت. و در سال ۱۹۱۹م به فرانسه رفت و در سال ۱۹۲۰ به عضویت «رابطة قلمیه» در آمد. در سال ۱۹۳۲ به لبنان بازگشت و بیشتر عمرش را در «شخروب» سپری کرد (فاخوری، ۱۹۸۶، ۳۶۷).

نعیمه اولین داستان کوتاه خود را به نام «سنتها الجديدة» (سال جدید آن روستا) در سال ۱۹۱۴م در آمریکا منتشر ساخت و یک سال بعد از آن داستان «العاقرة» (نازا) را به جامعه ادبیات داستانی معرفی کرد. میخائیل نعیمه سه مجموعه داستان کوتاه دارد: «کان ماکان» (یکی بود یکی نبود)، «اکابر» (بزرگان) و «ابوبطة» که در مجموع شامل ۳۸ داستان کوتاه می‌باشند. و می‌توان او را پیشگام داستان کوتاه در سرزمین‌های عربی به شمار آورد.

میخائیل نعیمه به کارکرد دیالکتیک طبیعت معتقد است و به نظر او «طبیعت بر پایه توحید متناقضات استوار است و انسان هم از همین طریق به معرفت می‌رسد» (جبور، ۱۳۳۹، ۲۷۸) و این زاویه دید او در آثارش بویژه مجموعه «کان ماکان» (یکی بود یکی نبود) مشهود است. «به عقیده او نیکی و بدی و زیبایی و زشتی و زندگی و مرگ و جز اینها از تضادهای جهان همه

با هم یا در برابر هم در کارند تا وحدت عالم هستی را که شامل همین ظواهر و هماهنگی آنست تشکیل دهند.» (همان، ۲۷۸).

کتابشناسی

- احمدی، بابک. (۱۳۸۵). ساختار و تاویل متن، تهران: نشر مرکز.
- بانکی، فرزین و گوهری پور، مرتضی. (۱۳۷۸). دیالکتیک و معنی، نامه پژوهش فرهنگی (مطالعات فرهنگ - ارتباط)، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، (۳)، ۸۸ - ۶۷.
- جبور، جبرائیل. (۱۳۳۹). میخائیل نعیمه از نویسندگان برجسته عرب، فصلنامه الدراسات الأدبیه، کرسی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه لبنان، (۱)، ۲۸۰ - ۲۷۵.
- جمالزاده، سید محمد علی. (۱۳۸۸). یکی بود یکی نبود، تهران: بنگاه پروین (نشر الکترونیکی).
- همو. (۱۳۷۸). خاطرات، به کوشش ایرج افشار و علی دهباشی، تهران: نشر سخن.
- جوهر، حسن؛ احمد برانق، محمد؛ احمد العطار أمين. (۱۹۹۸). ألف ليلة و ليلة، (جلدهای ۵؛ ۱۳؛ ۷؛ ۴؛ ۹؛ ۲)، چاپ نخست، القاهرة: دائرة المعارف.
- ریکور، بول. (۲۰۰۶). الزمان و السرد الحبكة و السرد التاريخي، ترجمه سعید الغانمی و فلاح رحیم، چاپ نخست، طرابلس: دارالكتاب الجديد المتحدة.
- زیتونی، لطیف. (۲۰۰۲). معجم مصطلحات نقد الرواية، چاپ نخست، بیروت: مكتبة لبنان ناشرون.
- عبد الحمید عمر، أحمد مختار. (۱۴۲۹). معجم اللغة العربية المعاصرة، چاپ نخست، بیروت: عالم الكتب.
- عبد النور، جبور. (۱۹۹۹). المعجم الأدبی، چاپ دوم، بیروت: دارالعلم للملایین.
- الفاخوری، حنا. (۱۹۸۶). الجامع فی تاریخ الأدب العربی (الادب الحديث)، چاپ نخست، بیروت: دارالجیل.
- فتحی، ابراهیم. (۱۹۸۶). معجم المصطلحات الأدبیه، تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدین.
- فورستر، ادوارد مورگان. (۱۳۸۴). جنبه های رمان، تهران: انتشارات نگاه.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۶۰). قصه، داستان کوتاه، رمان، تهران: نشر آگاه.
- نعیمه، میخائیل. (۱۹۸۸). کان ماکان، چاپ پنجم، بیروت: دار نوفل.
- یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۴). هنر داستان نویسی، تهران: انتشارات نگاه.