مجله زبان و ادبیّات عربی (مجله ادبیّات و علوم انسانی سابق) (علمی ـ پژوهشی)، شماره هفتم ـ پاییز و زمستان ۱۳۹۱

دکتر جواد اصغری (استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران)

نوآوری های فرمی در آثار داستانی ربیع جابر

چکیده

ربیع جابر نویسنده،رمان نویس وروزنامه نگار برجسته و مبتکر معاصر لبنانی است که آثارش به زبان های بسیار از جمله زبان فرانسه و آلمانی ترجمه شده است. این مقاله ضمن معرفی مختصراین نویسنده، با بررسی هفت اثر داستانی او، شامل شای أسود، الفراشه الزرقاء، البیت الاخیر، رالف رزق ا... فی المرآه، تقریر میلیس، الاعترافات و بیریتوس مدینه تحت الارض، در پی شناساندن ابعاد خلاقیت اندیشه و ابتکار در آثار این او است و در چهار بخش نوآوری های شکلی این داستان ها را نشان می دهد. بخش اول تحت عنوان زبان و واقعیت، به جنبه های پسامدرنیستی و بازی های زبانی و موضوع فراداستان در آثار ربیع جابر می پردازد. بخش دوم با عنوان طراحی زاویه دید نو، خلاقیت های نویسنده را در پاره ای مفاهیم چون راوی مرده، راوی دوم شخص و.. مورد بررسی قرار می دهد. در بخش سوم ارتباط میان متنی آثار جابر با دیگر متون داستانی مانند رمان‌های فرانتس کافکا نشان داده می شود . بخش چهارم به تطبیق نگرش‌های پسا استعماری در داستان‌های ربیع جابر با نظریه‌های پسا استعماری هومی بابا اختصاص دارد.

کلیدواژه‌ها: ربیع جابر، داستان لبنانی، خلاقیت،پسا مدرنیسم،بینامتنیت،پسا استعماری.

مقدمه

ربیع جابر (۱۹۷۲م) یکی از نویسندگان جوان لبنان و از مطرح ترین نویسندگان نسل امروز جهان عرب است. او در سال ۱۹۷۲م. در بیروت متولد شد و در رشته فیزیک از دانشگاه آمریکایی بیروت مدرک کارشناسی خود را دریافت کرد. وی سردبیر هفته نامه «آفاق»،پیوست فرهنگی روزنامه **"الحیاه"**

تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۵/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۱/۱۰/۱۰
پست الکترونیکی: jasghari@ut.ac.ir

است که در لندن به چاپ می‌رسد.برجسته ترین آثار داستانی ربیع جابرکه اغلب به زبان هـای متعـددی ترجمه شده، به این شرح است: سید العتمه (۱۹۹۲)، شای أسود (۱۹۹۵)، الفراشه الزرقـاء (۱۹۹٦، ربیـع جابر این رمان را با نام مستعار «نور خاطر» به چاپ رساند)، البیت الأخیـر (۲۰۰٦)، رالـف رزق ا... فـی المرآه (۱۹۹۷)، کنت امیراً (۱۹۹۷)، نظره أخیره علی کـین سـای (۱۹۹۸)، یوسـف الانجلیـزی (۱۹۹۹)، بیـروت مدینـه العـالم (۲۰۰۲)، بیـروت مدینـه العـالم۲ (۲۰۰۵)، رحلـه الغرنـاطی (۲۰۰۲)،تقریـر میلیس(مهلیس)(۲۰۰٦) أمریکـا (۲۰۰۹)، الاعترافـات (۲۰۰۸) و دروز بلغـراد (۲۰۱۱) . ربیـع جـابر در سال ۲۰۱۲ به خاطر نوشتن رمان «دروز بلغراد» برنده جایزه «بوکر عربی[1]» شد.

پیشینه

چنان که ملاحظه می شود با توجه به تعدد آثار، ربیع جابر را می‌توان از نویسندگان پـر کـار عـرب به شمار آورد. با وجود این تا کنون در ایران مقاله‌ای در معرفی او و آثارش به چاپ نرسـیده اسـت. در این زمینه تنها می توان به ترجمه یکی از رمان‌هـای وی اشـاره کـرد. رمـان الفراشـه الزرقـاء بـا عنـوان «پروانه آبی» با ترجمه رضا عامری توسط نشر نی در سال ۱۳۸۵ به چاپ رسیده است.

نگارنده در این مقاله مجالی برای پرداختن به ۱٦ اثر داستانی یاد شده ندارد، چـه ایـن کـار نیازمنـد تحقیقی مبسوط است. هدف این مقاله تنها پرداختن به نـوآوری هـای فرمـی(شـکلی) ربیـع جـابر در هفت اثر داستانی او است، زیرا وی در همه آثار خود نیز موفق نبوده است. این مقاله تنها بـه هفـت اثـر داستانی : شای أسود، الفراشه الزرقاء، البیت الاخیر، رالف رزق ا... فی المـرآه، تقریـرمیلیس، الاعترافـات و بیریتوس مدینه تحت الارض، اختصاص یافته و در صدد است این نویسنده ضد جنـگ را در قالـب خلاقیت ها، ابتکارات و نوآوری‌های داستانی اش به گونه ای درسـت معرفـی کنـد و ضـمن بررسـی صور ابتکار فرمی در داستان های ربیع جابر، خواننده را با محتوای این آثار آشنا سازد.

1- PAF(Prize for Arabic Fiction)

زبان و واقعیت

درادبیات رئالیستی، زبان از عناصر اصلی داستان و از مهم ترین ابزارهای هنرنمایی نویسنده است . نویسندگان بزرگ رئالیست در جهان عموماً از ابزارهای زبانی نظیر استعاره، طنز، اسطوره و ... بهره برده‌اند اما در ادبیات پست مدرن، زبان دیگرتنها یکی از ابزارهای نویسندگی یا عناصر داستانی نیست بلکه به اصل اول نویسنده داستان تبدیل شده است. در این مکتب هدف نویسنده بازی با زبان و برپا ساختن دنیایی دیگر از طریق زبانی خاص است. نویسنده پست مدرن می‌کوشد تا با زبان ویژه خود دنیایی بیافریند و شناخت مرز میان دنیای زبان و دنیای واقعیت را– تا آن جا که ممکن است– دشوار و غیر قابل تشخیص کند. به این سبب است که خواننده این آثار پیوسته با این گونه پرسش ها روبروست: «انواع دنیاهای موجود کدامند؟ این دنیاهای متفاوت متشکل از چه هستند و از چه نظر با یکدیگر تفاوت دارند؟ تقابل دنیاهای متفاوت چه پیامدی دارد؟ وقتی مرز بین این دنیاها نقض می شود چه رخ می دهد؟ متن به چه شکلی وجود دارد؟ آن دنیایی که این متن ترسیم می کند به چه شکلی وجود دارد؟» (مک هیل، ۱۳۸۳: ۱۳۵)

ربیع جابر در «بیریتوس مدینه تحت الأرض» به همین شیوه خواننده را به چالش می‌کشد. در این رمان شخصیت اصلی داستان به نام «ربیع جابر» (چنانکه ملاحظه می کنیم نویسنده شخصیت خود را وارد داستان می کند) پس از بمباران بیروت به محل سینما پالاس می‌رود که به اینک ویرانه ای تبدیل شده است. در اثنای بازدید از این مکان، ناگهان نگهبان ساختمان را می‌بیند و او تعریف می‌کند که روزی به شکافی در زمین می‌غلتد و وارد دنیای دیگری در زیر بیروت می شود. آنجا شهری مملو از جمعیت می بیند و در می‌یابد که نام شهر «بیریتوس» است.ربیع جابر با واردساختن خود در داستان به عنوان شخصیت اصلی، گویی خواننده را با این چالش مواجه می‌کند که آیا این حوادث واقعی است یا دنیایی است که برساخته زبان ربیع جابر است . وی در واقع در این رمان دو دنیا را کنار هم قرار می‌دهد تا همان سوال‌های پسا مدرنیستی را تداعی کند؛ دنیای واقعیت که ربیع جابر خود نماد آن است و دنیای تخیل که در شهر زیر زمینی بیریتوس متجلی شده است. امادر همان حال می‌کوشد تا سرحد امکان مانع از آن شود که خواننده به طور یقین نتیجه بگیرد که داستانی واقعی می‌خواند یا تخیلی. هر کجا که خواننده در صدد این باور است که این داستان تخیلی است، نویسنده با ترفندی او

را به دنیای واقعیت نزدیک می‌کند. برای نمونه نگهبان سینما پالاس با ربیع جابر در باره آثار داستانی او سخن می گوید:

«می دانم که تو داستان‌های واقعی را دوست داری. رمان‌هایت درباره مارون بغدادی، رالف رزق ا...، یوسف جابر و سلیمان بسترس و خانواده بارودی را خوانده‌ام...»(۱) (ربیع جابر، بیریتوس، ۲۰۰۵: ۱۵).

خواننده رمان «بیریتوس» پس از ورود به یک دنیای کاملاً تخیلی تسلیم این باور می‌شود که با یک داستان سراسر خیالی مواجه است، اما سپس با رویارویی با جملات بالا واقعیت خارجی و محض نویسنده اصلی را پیش روی خود می‌بیند، گویی اصلاً داستان به زندگی نامه نویسنده تبدیل می‌شود. به این ترتیب نویسنده خواننده را در مرز میان وهم و واقعیت سرگردان نگاه می‌دارد. به مثالی دیگر توجه کنید:

«چه چیز باعث شد که (به این گودال) بپرم؟ باید همان جا می‌ماندم و با بی سیم با مرکز تماس می‌گرفتم و حوادث را شرح می‌دادم . چه باید می‌گفتم؟ نمی‌دانم. کاری است که شده. همیشه در رمان هایت چه می‌گویی؟ هر چه را رخ داده می‌نویسی. همین است. الآن فهمیدم....» (۲) (همان، ۲٦).

نگهبان سینما پالاس با این جملات که هنگام افتادن در گودال زیر سینما پالاس بر زبان می آورد، خواننده را باز دچار همان تعارض می کند که آیا این داستان خیالی است یا واقعی؛ به عبارت دیگر این داستان بر ساخته او و حاصل دنیای زبان اوست یا واقعیت است؟ شخصیت اصلی یعنی نگهبان سینما از سویی در گودالی می افتد و شهری جدید را کشف می‌کند و از سوی دیگربا نویسنده ای ابراز آشنایی می‌کند که همه او را در دنیای واقعی خود شناخته‌اند و رمان‌هایش را خوانده‌اند. بنابراین می‌توان گفت ربیع جابر با حضور خود در این رمان به عنوان شنونده ای خاموش، این تعارض را در خواننده بر می انگیزد که آیا داستان واقعی است یا تخیلی، و این گونه فضای داستان را میان واقعیت و تخیل، سرگردان نگه می‌دارد.

یادآوری این نکته لازم است که این خاصیت، ویژگی ژانر جدیدی در ادبیات داستانی بـه نـام «فـرا داستان»[1] است. در این ژانر ادبی، موضوعی به نام «جهان‌های بـدیل» مطـرح مـی شـود کـه از دیـدگاه تودوروف[2] اساس «فانتاستیک»[3] راتشکیل می دهد. در نظر او مبنای فانتاسـتیک چیـزی اسـت کـه هـم درک و هم تعریف «واقعیت خارج از داستان» را به حالتی بی ثبات و متزلزل در می‌آورد. تمـامی متـون فراداستانی دقیقا در همین وجود تقلیل ناپذیر تقابل میان «امر واقعی و امر غیر واقعی» تردید مـی‌کننـد و همین موضوع را به پرسش می کشند. (وو، ۱۳۹۰، ص ۱۵۷)

طراحی زاویه دید نو

زاویه دید از عناصر اصلی هر داستان است و از ابتـدای دوران رئالیـسم در داسـتان همـواره مـورد اهتمام داستان نویسان متبحر بوده است. پرکاربردترین این زاویه دیدها «سوم شخص» است کـه عمومـا در داستان‌های رئالیستی به کار گرفته می‌شده است. با حرکت داستان به سوی جهان درونی انـسان، بـه جای پرداختن به مسائل اجتماعی (که مورد توجه رئالیسم بود)، زاویه دید «اول شخص» پدید آمـد. در رمان مدرن که دغدغه‌اش تنها دنیای درون انسان است تکنیک «جریان سیال ذهن»[4] با شاخه‌هـاو شـیوه های مختلفش جایگزین دو روش قبلی شد. نکته ظریفی که در این میان وجـود دارد جایگـاه نویـسنده داستان در قیاس با گونه های روایت یاد شده است. ابراهیم خلیل در این باره می‌گویـد: «نویـسنده هـر داستان می‌تواند راوی خاصی برای هر یک داستان‌هـای خـود برگزینـد و بـه همـین دلیـل اسـت کـه داستان‌هایِ مختلفِ یک نویسنده، با زاویه دیدهای مختلف و زبان و لحن متفـاوتی روایـت مـی‌شـوند. در واقع اگر راوی همان نویسنده باشد،تمام داستان‌های یک نویسنده بایـد از لحـن و زبـان یکنـواختی برخوردار باشد، اما این گونه نیست. این موضوع در مورد داستان های تاریخی بیشتر قابل درک اسـت، چه نویسنده نمی‌تواند برای مثال در زمان فراعنه زیسته باشد و به ناچار راوی خاصـی را بـرای روایـت داستان تاریخی خود طراحی می‌کند». (خلیل، ۲۰۱۰ : ۷۷)

1- Metafiction
2-Tzvetan Todorov
3- Fantastic
4- Stream of Consciousness

ربیع جابر در رمان بیریتوس نوآوری‌هایی در زمینه زاویه دید دارد. آغاز رمان با روایت شخص ربیع جابر شکل می‌گیرد. وی چنان که گویی در حال بازگو کردن زندگی نامه خود است از رفتن به سینما «پالاس» ویران شده سخن می‌گوید. اما در این مکان با نگهبان سینما مواجه می‌شود که او را می شناسد و کتاب‌های او را خوانده است. از بخش دوم داستان، همین نگهبان سینما به روایت اتفاقاتی می پردازد که در شهری زیر بیروت برایش رخ داده است . این رخدادها در واقع همان طرح و پیرنگ اصلی داستان است. در این میان ربیع جابر در سراسر داستان خاموش است و به صحبت های بطرس نگهبان گوش می‌دهد. در حقیقت در داستان‌های سنتی معمولاً راوی، داستان یا حکایتی را برای خواننده روایت می‌کند، اما در این جا گویی راوی (نگهبان سینما) حوادث داستان را برای نویسنده کتاب نقل می‌کند و خواننده در این میان نفر سومی است که تنها به این مطالب گوش می‌دهد. به اعتقاد نگارنده، این زاویه دید جدیدی در عرصه داستان نویسی است و ظاهرا نامی نیز برای آن نهاده نشده است.

در رمان «رالف رزق ا... فی المرآه» ربیع جابر یک قدم فراتر نهاده و خود راوی داستان است. به عبارت بهتر در این رمان نویسنده و راوی یکی شده‌اند. در این داستان ربیع جابر در جستجوی علت مرگ دوستش رالف رزق ا... است و برای کشف این موضوع به خانه رالف می رود. ماجرای رویارویی‌اش با خواهر رالف را این گونه روایت می کند:

«گفت یک بار مطلبی از من خوانده است و نام مرا می داند اما نمی تواند دقیقا آن را به یاد بیاورد. به او گفتم که در گذشته یکی از رمان هایم به نام «چای سیاه» را به رالف هدیه کرده ام».(۳) (ربیع جابر، ۱۹۹۷، ص ٤٤).

در بخش دیگری از رمان از زبان راوی می‌خوانیم:

«یک گام به جلو برداشتم، دستم را دراز کردم و گفتم : نام من ربیع جابر است . من پسر مرحوم شما را می شناختم. رالف را می‌گویم».(٤) (همان، ۵۳).

ربیع جابر از این ابزار یعنی «یکی شدن مؤلف و راوی» در جهت دیگری نیز بهره برده است. او با استفاده از این شیوه در واقع یک «فراداستان» آفریده است. در پایان داستان پس از شرح وقایع مربوط به مرگ رالف و جستجوی طولانی در این زمینه، نویسنده چگونگی نوشتن رمان رالف رزق

ا... را گزارش می‌دهد و از این طریق در واقع راوی به جای بازگو کـردن داسـتان در جهـان خـارج، از خود و از داستانی سخن می‌گوید کـه خواننـده در همـان زمـان در حـال خوانـدن آن اسـت. بـه ایـن جملات بنگریم:

«الآن می‌دانم که چگونه باید داستانم را شروع کنم.

دفتر را به صندوق بر گرداندم. روی تخت دراز کشیدم. اولین جملات این گونه در سرم می‌گـذرد: نامش رالف رزق ا... بود. در صبحگاه بیست و هشتم اکتبر...» (۵) (همان، ١٦٥)

ربیع جابر در این بند همان جملاتی را تکرار می کند که رمان با آن ها آغاز شده اسـت و خواننـده در اینجا گویی با شروع دوباره رمان روبرو می‌شود. این نـوعی بـازی زبـانی اسـت کـه در چـارچوب موضوع فراداستان قرار می‌گیرد. شالوده این نوع داستان، برساختن و براندازی مـنظم قواعـد و نظـام‌هـا است. این قبیل رمان ها معمولا دنیایی بازی گونه و عاری از تناقضات درونی ایجاد می‌کنند تا خواننـده حتما مجذوب گردد، اما بعد قواعد خود را آشکار می‌کنند تا به این ترتیب رابطه داسـتان را بـا واقعیـت مورد تفحص قرار دهند. (وو، ۱۳۸۳ : ۲۱۹) همین امر باعث می‌شود رمان رالف رزق الله بـه زنـدگی-نامه تبدیل نشود، بلکه فراداستانی باشد که طی آن نویسنده به جای روایـت حـوادث داسـتانی، قـدم از دنیای داستان خود فراتر می‌نهد و به چگونگی نوشته شدن داستان می‌پردازد.

ربیع جابر در دو رمان «تقریر میلیس» و «اعترافات» دست به ابتکار دیگری در زمینه زاویـه دیـد زده است. رمان «تقریر میلیس» چگونگی کشته شدن رفیق حریری و حوادث پیرامون آن را موضـوع خـود قرار داده است. راوی این رمان، سوم شخص است و درباره شخصیت آن «سمعان یـارد» سـخن مـی-گوید. اما از میانه رمان یکباره زاویه دیـد بـه دوم شـخص تبـدیل مـی‌شـود و راوی، سـمعان را مـورد خطاب قرار می‌دهد. (ربیع جابر، تقریر میلیس، ۲۰۰۵: ۱۲۳) به این جملات دقت کنیم:

«از اینجا تو را می بینم سمعان! تو را زیر جام های رومی سنگی که از دیـوار سـنگی روی آن برکـه پر از فواره آویخته‌اند، می بینم. تو مـرا نمـی بینـی. داری صـورتت را مـی شـویی و دردی خفیـف در عضلاتت حس می کنی. اما من تو را می بینم...» (٦) (همان، ۱۲۳)

این راوی که سمعان را مورد خطاب قرار داده، جوزفین خواهر سمعان است که در جنـگ داخلـی لبنان ربوده شده و به شکلی وحشیانه به قتل رسیده است. در بخـش بعـدی همـین رمـان زاویـه دیـد

تبدیل به اول شخص می شود و جوزفین از دنیای مرگ واز راز مرگش سخن می‌گوید. بنابراین از میانه این رمان یک راوی مرده نقل ادامه رمان را برعهده می‌گیرد و همین امر باعث می‌شود این رمان به جهان تخیل و امور شگفت انگیز و در نتیجه به سبک رئالیسم جادویی[1] نزدیک شود. واپسین بخش این رمان، از زبان راوی مرده دیگری روایت می‌شود. این راوی جدید، رفیق حریری رئیس جمهور پیشین لبنان است.

در رمان «الاعترافات» نیز با روایت داستان از زبان یک مرده روبرو هستیم. این رمان نیز پیرامون جنگ داخلی و قتل افراد بی گناه دور می زند و این که چگونه مرگ یک کودک بر افراد خانواده تأثیر می‌گذارد.راوی ناشناس حالات روحی و فکری پدر خانواده راتصویر می‌کند که چگونه پس از کشته شدن کودکش، حتی از افراد بی گناه انتقام می گیرد. پایان داستان آشکار می سازد که این راوی ناشناس روح همان کودک مقتول است:

«...یکی از جمعیت های ربوده شدگان و مفقودان جنگ داخلی نشستی تشکیل داد و فهرست‌هایی را میان حاضران نشست توزیع کرد. این فهرست‌ها در بردارنده نام افرادی بود که در جنگ ناپدید شده بودند و اجسادشان پیدا نشده بود. افرادی که کسی نمی‌داند چه بلایی سرشان آمده یا کسی در این باره نمی‌تواند با اطمینان سخنی بگوید. نام‌ها را می‌خواندم، ستون‌های نام‌ها مانند جدول ضرب مرتب شده بود. می‌خوانم و می‌پرسم پس نام من کجاست؟ آیا نام من هم در این فهرست هست و خودم نمی‌دانم؟ پدرم ؟ مادرم؟ برادرانم؟ آیا نام‌های آنها هم هست؟ اگر پدرم زنده مانده باشد چه؟ یا مادرم و برادرانم؟ چگونه اطمینان پیدا کنم که خانواده‌ام همگی در آن ماشین کشته شده‌اند؟ شاید هنوز هم زنده باشند. شایدمن با خانواده دیگری یا با خویشاوندان از خانه بیرون رفته بودم. چگونه باید بدانم؟ شاید خانواده ام حتی تا این لحظه منتظرم باشند!»(۷) (ربیع جابر، ۲۰۰۸ :۱۳۹ و ۱٤۰)

ربیع جابر در رمان «الفراشه الزرقاء» نوآوری دیگری در زمینه زاویه دید دارد. در این رمان نیز راوی همان نویسنده است اما نویسنده داستان هر از چند گاهی از روایت کردن داستان خسته می شودو از این کار دست می‌کشد و به توصیف اطراف خود می پردازد:

1- Magic Realism

«از نوشتن دست می‌کشم و به آشپزخانه می‌روم. قوری چای را روی اجاق می‌گذارم. تنباکویی رویی قلیان می‌گذارم و آن را می‌گیرانم. چراغ دستشویی را روشن می‌کنم. انگشتانم را از مرکب قلم می‌شویم. به آینه نگاه می‌کنم و به اتاقم برمی‌گردم. پشت میزمی‌نشینم.سایه سرم کاغذها را می‌پوشاند باید چراغ مطالعه بخرم...» (ربیع جابر، ۱۳۸۵: ٤٣)

به نمونه‌ای دیگر دقت کنیم که نویسنده در آن خواننده را هم مورد خطاب قرار می‌دهد:

«بیرون آمدم و از پله ها سرازیر شدم. آخرین جمله‌ام را بخوان، چون نمی دانم بعدش چه بنویسم. دردی در سینه حس می کنم و فکر می کنم که باید قلم را پرت کنم و به رختخواب بروم....» (همان، ۸۵)

و سرانجام رمان را با این عبارت ها به پایان می‌برد:

«بعد از به پایان بردن این داستان چه کنم؟ چرا نوشتن را ول نکنم و به جای دوری پناه نبرم و زندگی تازه‌ای آغاز نکنم.. من که هنوز بیست و هشت سالم بیشتر نیست...» (همان، ۱۵۹)

به اعتقاد نگارنده، ربیع جابر در این رمان تحت تأثیر جی. دی . سالینجر[1] نویسنده رمان مشهور «ناتور(ناطور) دشت»[2] بوده است. در این رمان نیز نویسنده مستقیما خواننده را مخاطب می سازد و خارج از چارچوب اصلی رمان، به او می‌گوید که می خواهد درباره چه چیزی داستان نقل کند. جملات صفحه نخست این رمان شاهد این مدعاست:

«اگر واقعا می خواهید در این مورد چیزی بشنوید لابد اولین چیزی که می‌خواهید بدانید این است که من کجا به دنیا آمده‌ام و بچگی نکبت بارم چطور گذشت و پدر و مادرم پیش از من چه می‌کردند و از این مهملاتی که آدم را به یاد دیوید کاپرفیلد می‌اندازد. اما راستش را بخواهید من میل ندارم وارد این موضوع ها بشوم. چون اولا حوصله‌اش را ندارم در ثانی اگر کوچکترین حرفی درباره زندگی خصوصی پدر و مادرم بزنم هر دوشان چنان از کوره در می‌روند که نگو، در این موارد خیلی زود رنجند، مخصوصا پدرم. البته باید بگویم که آدم های خوبی هستند – در این حرفی نیست – اما

1- J.D. Salinger
2- The Catcher in the Rye

در عین حال بی اندازه زودرنج و عصبانی مزاجند. گذشته از این، خیال ندارم که شرح حال خودم را از اول تا آخر برایتان تعریف کنم.» (سالینجر، ۱۳٤٥: ۱).

چنانکه ملاحظه می‌کنید این نویسنده بنام امریکایی از ابتدای رمان خود به جای آنکه طبق سنت داستان‌نویسی با روایت رمان آغاز کند، خواننده را مخاطب قرار می دهد و باخطاب به او سخن را شروع می‌کند. با این شیوه، او خود و خواننده را دو شخص کاملاً بیرون از دنیای داستان تعریف می-کند که هر دو قرار است داستان را با هم بخوانند و هر کجا خواستند دست از خواندن داستان بکشند و با یکدیگر گفتگو کنند. این شکل از زاویه دید –به باور نگارنده– صمیمیت بیشتری میان خواننده و راوی ایجاد می‌کند و موجب جذابیت بیشتر اثر داستانی می‌شود.

بینامتنیت[1]

خواننده حرفه‌ای داستان با مطالعه رمان «البیت الاخیر» متوجه می‌شود که میان این رمان و دو رمان «محاکمه» و «قصر» اثر فرانتس کافکا[2] شباهت هایی وجود دارد. این شباهت در انتخاب نام شخصیت‌ها است. در رمان محاکمه، مردی به نام «یوزف ک» متهم می‌شود. او پس از سرگردانی فراوان سرانجام بدون محاکمه توسط دو ناشناس، دور از شهر در کنار یک معدن سنگ اعدام می-گردد. در رمان قصر قهرمان داستان حتی اسم کوچک هم ندارد و فقط «ک» نامیده می شود. در رمان البیت الاخیر نیز شخصیت اصلی رمان «ک» نام دارد:

«همه چیز جلوی آینه شروع شد.

«ک» داشت موهایش را در آرایش‌گاه الیاس ژوزف واقع در خیابان بلس منطقه رأس بیروت کوتاه می‌کرد....»(۸) (ربیع جابر، ۱۹۹٦: ٥)

حتی در جایی از داستان،آقای«ک» خود نسبت به کافکا و رمان های او اظهار علاقه می‌کند:

«من از سینما متنفرم. من عاشق رمان هستم. این روزها دوست دارم آثار کافکا را بارها و بارها بخوانم.» (۹) (همان، ۲۲)

1- Intertextuality
2- Franz Kafka

سرگردانی‌هایی که «ک» در رمان‌های کافکا با آن دست به گریبان است گویی در این رمان نیز ادامه می یابد. «ک» در رمان «البیت الاخیر» ناپدید شده و مارون بغدادی در جستجوی اوست. خواننده با ورود به این رمان می پندارد که گویی ادامه رمان قصر را می‌خواند، چه «ک» در رمان قبلی ناپدید شده و حال مارون بغدادی در این رمان در جستجوی اوست. اما اوج هنرمندی ربیع جابر آنجا است که وقتی خواننده حرفه‌ای رمانش باور کرد که البیت الاخیر گونه‌ای استمرار رمان‌های کافکاست و شخصیت «ک» از آن رمان‌ها وارد البیت الاخیر شده، او را با این واقعیت مواجه می‌کند که «ک» در عمق معنای خود، به مفهوم «کلمه» است:

«اما ک به این صورت است: زندگی‌اش سراسر کلمه است، کلمه ای که می‌خواند، کلمه ای که می‌نویسد، کلمه ای که می شنود و کلمه ای که بر زبان می‌آورد...»(۱۰) (همان، ۱۸٤)

این کار نویسنده نیز همچون شیوه ای که در بخش «زبان و واقعیت» شرح آن آمد، نوعی بازی زبانی مختص داستان‌های پسا مدرنیستی و فراداستان است. نویسنده با این حرکت خواننده را- به تعبیر «ژان پیاژه»[1]- بازی می‌دهد و سرگردان نگه می‌دارد و خواننده با این بازی خوردن دچار شگفتی می شود و از رمان لذت بیشتری می‌برد. پدیده پسامدرنیستی دیگر در این رمان آنجاست که نویسنده از زبان «ک» جایگاه زبان و واقعیت یا به عبارتی رمان و دنیای واقعیت را وارونه جلوه می دهد:

«ک گفت که هیچ کس در این دنیا نمی تواند کار جدیدی انجام دهد زیرا همه کارهایی که می‌کنیم قبلا قهرمانان داستان‌ها کرده‌اند. به این ترتیب زندگی ما سراسر تلاش برای تقلید از رمان ها است.» (۱۱) (همان، ۱۸۵)

چنان که ملاحظه می‌کنیم این نگرش نویسنده کاملا خلاف ذهنیت خواننده است که اعتقاد دارد رمان نوعی الگو برداری از زندگی واقعی است. میان خوانندگان کلاسیک داستان و در فضای داستان-نویسی رئالیستی همواره این تصور وجود دارد که نویسنده با الگوبرداری از جهان پیرامون خود و مسائل اجتماعی، به آفرینش یک داستان رو می‌آورد. در دوران مدرنیسم نیز نویسنده بر اساس جهان درون انسان اثری داستانی خلق می‌کرد. اما در فضای پسا مدرنیستی نویسنده ادعا می‌کند که همه چیز وارونه است. وی از این طریق–و در راستای پرسش هایی که مک هیل مطرح کرد- در جستجوی

1- Jean Piaget

جهانی جدید و شگفت‌انگیز است که به موازات دنیای واقعی وجو دارد. یکی از ایـن دنیاهـا مـی‌توانـد دنیای کلمات باشد که ربیع جابر به آن پرداخته است.

ربیع جابر در رمان الفراشه الزرقاء نیز با همین رویکـرد شخـصیتی بـه نـام «س» مـی‌آفرینـد.شـیوه روایت این داستان نیز آن را به قلمرو پسا مدرنیسم وارد می‌کند که پیش‌تر به آن اشاره شـد و از تکـرار آن خودداری می‌کنیم. اما بینامتنیت در رمان «شای أسود» به شکل دیگری است. نویسنده در ایـن رمـان بارها متناسب با وقایعی که در داستان رخ می‌دهد نام رمان نویسان و آثارشان را ذکر می‌کنـد و بـه ایـن ترتیب هر حادثه داستانی با زنجیره ای از وقایع پیوند می خورد که استمرار آن در رمان‌هـای یـاد شـده است. بنابراین رمان «شای أسود» با این کار از حالت خطی بیرون آمده و بـه شـکل نمـوداری درختـی تبدیل شده است که در آن هر شاخه بیانگر معنایی بر گرفته از رمان های مشهور جهان و جهـان عـرب است. ربیع جابر در این اثر خود از بورگس[۱]، سـالینجر، الکـساندر دومـا[۲]، شکـسپیر[۳]، جـان آپـدایک[٤]، جیمز جویس[٥]، ویرجینیا ولف[٦]، مارسـل پروسـت[۷]، هرمـان هـسه[۸]، هـانری میلـر[۹]، بـالزاک[۱۰]، آرتـور گولینگ[۱۱] و همچنین از غالب هلسا، جرجی زیدان، یوسف النجار، ابـراهیم اصـلان و نجیـب محفـوظ نام می‌برد. برای نمونه این قطعه از رمان شای اسود را می خوانیم که در آن نویسنده از نجیـب محفـوظ یاد می کند:

«او گفت که خودش و زندگی اش را مانند زندگی یکی از شخصیت های داستانی تصور مـی‌کنـد. البته نه در رمان های نجیب محفوظ بلکـه یکـی از شخـصیت هـای داسـتانی رمـان هـای روسـی یـا انگلیسی.»(۱۲) (ربیع جابر، ۱۹۹۵، ص ۱۰۸)

1- Jorge Luis Borges
2- Dumas Alexander
3- William Shakespeare
4- John Updike
5- James Joyce
6- Virginia Woolf
7- Marcel Proust
8- Hermann Hesse
9- Henri Miller
10- Honore de Balzac
11- Arthur Gulling

در نقل قول بالا شخصیتی که ربیع جابر آفریده است برای بازنمایی ویژگی های فردی خود، با شخصیتی خارج از چارچوب رمان همزاد پنداری می‌کند. آن گاه که نام نجیب محفوظ را می آورد و ابراز می کند که نمی خواهد شبیه شخصیت های داستانی او باشد، خواننده از فضای این رمان جدا می شود و می اندیشد که مقصود گوینده کدام رمان محفوظ و کدام شخصیت داستانی اوست. این جاست که میان متن «شای أسود» و متن رمان های نجیب محفوظ پیوند ایجاد می شود و نوعی بینامتنیت به وجود می‌آید.

نگرش پسا استعماری[1]

موضوع اصلی همه رمان های ربیع جابر، لبنان به ویژه شهر بیروت و اقلیت های مذهبی آن است. در تمام آثار داستانی او موضوع جنگ داخلی لبنان که از سال ۱۹۸۲ در گرفت، خودنمایی می‌کند. او در برخی از آثار خود مانند «الاعترافات»، «بیریتوس مدینه تحت الارض» و «تقریر میلیس» مستقیما به وقایع جنگ و پیامدهای انسانی فاجعه بار آن می پردازد و در برخی دیگر از آثار خود مانند «الفراشه الزرقاء» و «دروز بلغراد» علل جنگ داخلی لبنان را ریشه یابی می‌کند. او حضور مستقیم (سیاسی) یا غیر مستقیم (اقتصادی) استعمار در لبنان را عامل این جنگ می بیند. از این رو می‌توان با نظریه‌های مربوط به نقد پسا استعماری برخی نگرش‌های او را تبیین کرد. اما پیش از آن لازم است نگاهی گذرا به این نظریه ادبی بیندازیم. نظریه‌های پسا استعماری درعین این که به روش یا مکتب خاصی منحصر نمی شوند، بر فرضیات خاصی تکیه دارند: این نظریه‌ها سودمندی حضور قدرت ها را در مستعمره ها زیر سوال می‌برند و موضوعاتی هم چون نژاد پرستی و بهره کشی را مطرح می‌کنند. (مکاریک، ۱۳۸۳: ۳۳۵) نظریه پسا استعماری به معنای یک تسلسل زمانی یک جانبه و محض نیست بلکه براساس این نظریه، یک درگیری و جدال دیالکتیک، فکری، فرهنگی، تمدنی، مادی و اجتماعی میان دوره استعمار و پس از استعمار وجود دارد که به استفاده از همه ابزارها توسط استعمارگران منتهی می‌شود. هدف استعمارگران این بار سیطره اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، فکری و تمدنی بر مستعمرات سابق است که منافعی فراتر از سیطره نظامی و سیاسی دارد. (راغب، ۲۰۰۳: ٥٤٨)

1- Post Colonialism

نگرش‌های پسا استعماری در میان آثار داستانی ربیع جابر تنها در «الفراشه الزرقاء» قابل مشاهده است، چه در دیگر آثار وی رغم پرداختن به جنگ داخلی لبنان– که ممکن است به گونه ای با دخالت‌های بیگانگان و پیامدهای استعمار مرتبط باشد– اشاره روشنی به این قبیل موضوعات نشده است. اما رمان پروانه آبی، به روشنی به موضوع استعمار در لبنان پرداخته است. در این رمان، استعمار فرانسه که در لبنان حضور نظامی و سیاسی ندارد با استفاده از عوامل خود وبا دایر کردن کارگاه‌های تولید ابریشم، به بهره کشی از نیروی کار این کشور می پردازد. در این میان نکته جالب توجه رویکرد ربیع جابر در قبال فرانسویان حاضر در لبنان است. او در این باره هیچ موضع منفی یا نگرش مبارزه طلبی و یا اندیشه مقاومت ندارد بلکه حتی نسبت به استعمار فرانسه در لبنان دید مثبتی دارد. این موضوع را در ارتباط مناسب میان فرانسوی‌ها و شخصیت‌های داستان به وضوح می‌توان مشاهده کرد، حتی پروانه آبی (الفراشه الزرقاء) نماد محبت پروسپر فرانسوی به مادر بزرگ راوی است که حکایت آن در این رمان نقل می شود. علت این رویکرد ربیع جابر را در نظریه های نقد پسا استعماری می توان یافت. از صاحب نظران بنام این میدان «هومی بابا»[1] اندیشمند هندی استکه معتقد است میان استعمارگر و استعمار شده، تعاملی وجود دارد که هویت هر دو را دگرگون می‌سازد و این دو همواره بر یکدیگر اثر می‌گذارند. بابا همچون لاکان[2] سرشت هویت را دستخوش دگرگونی می‌داند و گوشزد می‌کند که بریتانیا هویت خود را در هند گم کرده است. (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۷۳ و ۲۷٤) استعمارگر با «دیگران» استعمار شده اگر چه چندان صمیمی نیست اما ترسی که از رانده شدن خود به حاشیه عاطفی دارد، باعث می‌شود خود را به آنها نزدیک کند و این کار، وابستگی اش را نشان می‌دهد (همان). به نظر هومی بابا استعمارگر نمی تواند از رابطه ای پیچیده و پارادوکس با استعمار زده بگریزد.او با تکیه به نظریات لاکان درخصوص چگونگی ساخته شدن هویت، تحلیل هایی ارائه می-کند که براساس آن ها هویت استعمارگر نمی‌تواند کاملا از هویت استعمار زده، یا لااقل هویت مفروض استعمار زده، منفک باشد. از آنجا که به نظر لاکان هویت اساسا بی ثبات است، پس استعمارگر به جای آن که هویتی متکی به خود داشته باشد، لااقل قسمتی از هویتش در کنش متقابل با

1- Homi Bhabha
2- Jacques Lacan

استعمار زده ساخته می شود. (برتنس، ۱۳۸٤: ۲۳۹) در رمان ربیع جابر استعمار فرانسه از یک سو در پی منافع مادی خود در لبنان است اما از سوی دیگر برای دست یابی به این منافع ناچار به برقراری ارتباط صمیمانه با روستاییان لبنانی است تا بتواند نیروی کار مورد نیاز خود را جذب کند. چه در غیر این صورت مردم روستا به راحتی می‌توانند با موضع‌گیری منفی در قبال فعالیت‌های اقتصادی استعمارگران و عدم همکاری با آنها موجبات زیان‌های اقتصادی آنان را فراهم آورند. از همین روست که می‌بینیم استعمارگران فرانسوی این رمان –حد اقل در ظاهر– ارتباط مناسبی با مردم لبنان برقرار می‌کنند.

نتیجه

این پژوهش نشان می دهد که نتایج زیر برای تحقیق در قلمرو داستان نویسی معاصر زمینه های مساعدی است:

۱– ربیع جابر در داستان های خود به موضوع زبان و اصالت آن در برابر اصالت محتوا باور داشته و با تکیه بر جریان ادبی پسامدرنیسم سعی کرده است به وسیله بازی‌های زبانی ،با ایجاد سرگردانی بیشتر درخواننده ، لذت ادبی عمیق تری در او بیافرینند. او در این چارجوب از فنون مختلف «فراداستان» استفاده کرده است.

۲– بیشترین هنرنمایی ربیع جابر در فن داستان نویسی، در شکل دادن و طراحی زاویه دیدهایی است که کمتر مورد توجه نویسندگان عرب بوده ، یا در میان داستان نویسان عرب دیده نمی شود. او ظاهرا در این زمینه گاه تحت تأثیر جی. دی. سالینجر نویسنده آمریکایی بوده است.

۳– داستان‌های ربیع جابر به قول منتقدان و نظریه پردازان امروز ادبیات، با دیگر متن‌های داستانی دارای پیوندهای خویشاوندی است. در این زمینه می توان به ارتباط بینامتنی آثار او با آثار داستانی فرانتس کافکا اشاره کرد.

٤– اصلی ترین درونمایه آثار داستانی ربیع جابر جنگ داخلی لبنان، زمینه ها و پیامدهای آن است. می توان اندیشه های او را در زمینه فعالیت استعمارگران در لبنان ، نه تنها با نظریه های ادوارد سعید

نظریه پرداز برجسته عرب، بلکه با نظریه های هومی بابا منتقدپسا استعماری هند، مورد بررسی تطبیقی قرار داد.

یادداشت‌ها

۱. أعلم أنک تحب القصص الحقیقیه. قرأت روایاتک عن مارون بغدادی و رالف رزق الله و یوسف جابر و سلیمان بسترس و عائله البارودی.

۲. ما الذی دفعنی الی القفز؟ کان علیّ أن أبقی حیث أنا ربما، و أن أتصل بالمرکز علی الجهاز و أقول کذا کذا... ماذا کنت سأقول بالضبط؟ لا أدری. ما حدث قد حدث. ماذا تقول دائماً فی روایاتک؟ کل ما یحدث مکتوب. هذا صحیح. الآن اعرف هذا.

۳. قالت إنها قرأت لی شیئاً ذات مره، و إنها تهرف اسمی. لکنها غیر قادره علی التذکر بوضوح. أخبرتها أننی فی ما مضی اهتدیت الی رالف روایه لی عنوانها «شای أسود».

٤. فأتقدّم خطوه و أمدّ یدی: «أدعی ربیع جابر، أنا کنت أعرف المرحوم ابنکم، المرحوم رالف».

۵. الآن أرعف کیف سأبدأ روایتی.

أعدت الدفتر الی الصندوق، تمددت علی سریری. کانت الجمل الأولی فی رأسی: «کان یدعی رالف رزق الله. فی صباح السبت ۲۸ تشرین...».

٦. أراک من هنا یا سمعان. أراک من تحت الکؤوس الرومانیه الحجر المعلقه الی الحائط الحجر فوق البرکه ذات النوافیر. لا ترانی و أنت تغسل وجهک و تشعر بألم خفیف فی عضلاتک. لکننی أراک.

۷. ... إحدی جمعیات المخطوفین و المفقودین فی الحرب الأهلیه نظّمت و ندوه و وزّعت علی الحاضرین قوائم: کانت بأسماء أشخاص فقدوا فی الحرب و لم تظهر جثثهم بعد ذلک. أشخاص لا أحد یعرف ماذا حدث لهم، أو لا أحد یقدّر أن یتأکد ماذا حدث لهم. کنت أقرأ الأسماء، أعمده من الأسماء مرتبه کجداول الضرب، أقرأها و أسأل أین إسمی؟ هل اسمی بین هذه الأسماء و أنا لا أعلم؟ وأمّی؟ وأبی؟ وإخوتی؟ هل أسماؤهم هنا أیضاً؟ لکن ماذا لو أن أبی بقی حیاً؟ أو أمّی؟ أو أخوتی؟

کیف أتأکّد أن عائلتی قضت فی السیاره؟ ربما ما زالوا أحیاء... ربّما کنت خارجا مع عائله أخری. مع أقارب، خاله أو عمّه، خال او عمّ، کیف أعرف؟ ربما أهلی بانتظاری حتی هذه اللحظه!

۸. بدأکل شیء أمام مرآه.

کان «ک» یقصّ شعره فی صالون الیاس جوزف سفر، الکائن فی شارع بلس فی منطقه رأس بیروت.

۹. إنی أکره السینما، إنی أحب الروایات و إنی أعید قراءه کافکا هذه الایام.

۱۰. لکن «ک» هو علی هذه الصوره: حیاته کلها کلمات، کلمات یقرأها، کلمات یکتبها، کلمات یسمعها، کلمات یلفظها...

۱۱. قال «ک» ان الواحد لا یفعل فی حیاته شیئاً من رأسه، لأن کل الأشیاء التی نفعلها قد فعلها ابطال الروایات قبلنا، وهکذا فأن حیاتنا کلها محاوله لتقلید الروایات.

۱۲. قال إنه یتخیّل نفسه – یتخیّل حیاته– مثل حیاه شخصیه روائیه فی کتاب ما، لیس روایه من روایات نجیب محفوظ، لا، ربّما روایه إنکلیزیه أو روسیه.

کتابنامه

اصغری، جواد(۱۳۸۷): *نگاهی تحلیلی به تکنیک روایی سیلان ذهن*، مجله پژوهش‌های ادبی، سال پنجم، شماره ۲۱.

برتنس، هانس (۱۳۸٤): *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، نشر ماهی، تهران.

بیات، حسین (۱۳۸۷): *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.

تسلیمی، علی (۱۳۸۸): *نقد ادبی*، کتاب آمه، تهران.

جابر، ربیع (۲۰۰۵): *بیریتوس*، دار الآداب، بیروت.

------ (۱۹۹٦): *البیت الاخیر*، دار الآداب، بیروت.

------ (۲۰۰۸): *الاعترافات*، دار الآداب، بیروت.

------ (۲۰۰۵): *تقریر میلیس*، دار الآداب، بیروت.

------ (۱۹۹۷): *رالف رزق ا.... فی المرآه*، دار الآداب، بیروت.

------ (۱۹۹۵): *شای اسود*، دار الآداب، بیروت.

خاطر، نور (جابر، ربیع) (۱۳۸۵): *پروانه آبی*، ترجمه رضا عامری، نشر نی، تهران.

خلیل، ابراهیم (۲۰۱۰): *بنیه النص الروائی*، منشورات دار الاختلاف، الجزائر.

راغب، نبیل (۲۰۰۳): *موسوعه النظریات الادبیه*، مکتبه لبنان، بیروت.

سلینجر، جی. دی (۱۳٤٥): *ناطور دشت*، ترجمه احمد کریمی، انتشارات اشرفی، تهران.

فلکی، محمود (۱۳۸۲): *روایت داستان: تئوری‌های پایه ای داستان‌نویسی*، نشر بازتاب نگار، تهران.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸٤): *دانش نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، آگه، تهران.

مک هیل، برایان (۱۳۸۳): *«گذار از مدرنیسم به پسا مدرنیسم در ادبیات داستانی»، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، ترجمه حسینی پاینده، نشر روزنگار، تهران.

وو، پاتریشیا (۱۳۸۳): *«مدرنیسم و پسا مدرنیسم»، مدرنیسم و پسا مدرنیسم در رمان*، ترجمه حسین پاینده، نشر روزنگار، تهران.

وو، پاتریشیا (۱۳۹۰): *فراداستان*، ترجمه شهریار وقفی پور، نشر چشمه، تهران.