مجله زبان و ادبیات عربی (مجله ادبیات و علوم انسانی سابق) (علمی ـ پژوهشی)، شماره شانزدهم ـ بهار و تابستان ۱۳۹۶

DOI: 10.22067/jall.v8i16.55427

دکتر عزت ملا ابراهیمی[1] (دانشیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران، تهران، ایران ، نویسنده مسئول)
صغری رحیمی (دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران)

تحلیل مؤلفه‌های پسامدرنیسم در آثار داستانی جبرا ابراهیم جبرا (با تکیه بر رمان‌های البحث عن ولید مسعود و یومیات سراب عفّان)

چکیده

پست‌مدرنیسم اصطلاحی است که برای توصیف نظریه‌هایی در زمینه فلسفه، ادبیات، هنر و علوم مختلف به کار گرفته می‌شود. برخی علت پیدایش آن را بحران‌های ناشی از پیشرفت‌های عصر مدرن، افراط در عقلانی کردن امور، دیوان‌سالاری و سیطره تکنولوژی بر انسان دانسته‌اند که نه‌تنها آزادی انسان را اعتلا نبخشید، بلکه موجبات محدودیت بیشتر او را فراهم ساخت. نویسندگان در این مقاله به بیان و نقد ویژگی‌های شاخص مکتب پست‌مدرنیسم در آثار داستانی جبرا پرداخته‌اند و در پی پاسخ‌گویی به این سؤال بوده‌اند که این تحولات چه تأثیری در آفرینش هنری رمان‌های او داشته است؟ فرضیه پژوهش بر این مدعا استوار است که جبرا با تأثیرپذیری از گرایش‌های پسامدرنیسم توانسته شیوه‌های بیان نوینی را در ابعاد مختلف داستان‌نویسی ابداع کند. این پژوهش به روش تحلیلی – توصیفی تدوین شده است و از مهم‌ترین دستاوردهای آن می‌توان به حضور غلبه محتوای وجود شناسانه بر محتوای معرفت‌شناسانه، چند صدایی و چند روایتی بودن رمان، رئالیسم جادویی و بینامتنیت اشاره کرد.

کلیدواژه‌ها: پست‌مدرنیسم، جبرا ابراهیم جبرا، رمان، فلسطین، بینامتنیت.

مقدمه

اصطلاح پست‌مدرنیسم(Postmodernism) از دو واژه «post» به معنای «بعد و مابعد» و «Modernism» مشتق از «Modo» به معنای «همین الآن» تشکیل شده است و بر جریان یا حوزه معنایی وسیع دلالت دارد که در نیمه دوم قرن بیستم،

تاریخ دریافت: ۱۳۹۵/۲/۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۱۲/۱۷

پست الکترونیکی: 1. mebrahim@ut.ac.ir 2. r_tina11@yahoo.com

علاوه بر هنر بر وضعیت عام انسانی و جامعه در سطح کلی اشاره می‌کرد. این جریان نیرومند به طور عمده مبتنی بر نظریات پساساختارگرایان و در واقع در ادامه مدرنیسم و مرحله جدیدی از آن است (هاجری، ۱۳۸٤: ۲۱۹). مهد این رویکرد ادبی در فرانسه بود. نویسندگان و تئوریسین‌های برجسته آن، فرانسویانی مانند میشل بوتور[1]، ناتالی ساروت[2]، آلن روب گری یه[3] بودند (زرشناس، ۱۳۸۹: ١٦٦).میخائیل باختین[4] در یک تقسیم‌بندی کلی، ادبیات داستانی را به سه دوره کلاسیک، مدرن و پسامدرن تقسیم کرده است که ویژگی دوره نخست «حفظ انسجام و رابطه علت و معلولی در متن است. در دوره مدرن شاهد ظهور پیچیدگی و درهم‌ریختگی کلام است و دوره پسامدرن با نگرشی به آغاز پیدایش رمان به معناباختگی نظر دارد» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۷۸).

یکی از اولین کسانی که در تلاش برای شناساندن نوعی زیبایی‌شناسی پست‌مدرن بخصوص در ادبیات داستانی بود، ایهاب حسن، ناقد آمریکایی مصری الاصل است. وی در کتاب خود با عنوان "قطع اعضای اورفیوس: به سوی ادبیات پست‌مدرن" نوشته ۱۹۷۱ و پس از آن مقاله به سوی مفهوم پسامدرنیسم معتقد به قطع و منقطع شدن بین مدرنیسم و پست‌مدرن نیست، بلکه اعتقاد به نوعی انعطاف و تغییر در مسیر مدرنیسم دارد. این مقاله در صد پاسخ‌گویی به این پرسش است که آیا ردپای پست‌مدرنسیم را در ادبیات داستانی جبرا ابراهیم جبرا نیز می‌توان یافت؟ و آیا وی و سایر داستان نویسان عرب نیز تحت تأثیر این جریان ادبی در داستان‌نویسی قرار گرفته‌اند؟

این پژوهش ضمن تعریف و بیان ویژگی‌های ادبیات داستانی پست‌مدرن، نشانه‌های پست‌مدرنیسم را در داستان‌های "البحث عن ولید مسعود" و "یومیات

1. Michelle Bvrtr
2. Nathlie Sarraute
3. Alain Robbe Grillet
4. Mikhail Bakhtin

سراب عفان" تصویر کرده و با روش توصیفی- تحلیلی به بررسی شکل و مضمون آن پرداخته است.

پیشینه تحقیق

آثار داستانی جبرا تاکنون به فارسی و عربی از دیدگاه‌های متفاوتی مورد نقد و بررسی قرار گرفته است. افزون بر چند کتاب که درباره سیر تحول داستان‌نویسی جبرا و شاخصه‌های اصلی آثار داستانی او تألیف شده، چون مُضمرات النصِّ والخطاب دراسة فی عالم جبرا إبراهیم جبرا الروائی؛ سیرة جبرا الذاتیة فی البئر الأولی وشارع الأمیرات؛ السیرة الذاتیة فی الأدب العربی فدوی طوقان وجبرا إبراهیم جبرا وإحسان عباس نموذجاً؛ مرایا: جبرا ابراهیم جبرا والفن الروائی؛ دلالات النص الآخر فی عالم جبرا إبراهیم جبرا الروائی؛ نرجس والمرایا... دراسة لکتابات جبرا إبراهیم جبرا الإبداعیة؛ مقالاتی نیز درباره آثار این نویسنده فلسطینی تدوین شده است که عبارتند از:

- «صورة القدس فی روایات جبرا ابراهیم جبرا» (۲۰۰۸) از نادر جمعه قاسم. در این پژوهش به بررسی تصویر قدس به لحاظ زمانی و مکانی در ذهن نویسنده فلسطینی در داستان‌هایش پرداخته شده است.

- «المرأة عند جبرا ابراهیم جبرا (البحث عن ولید مسعود و السفینه) انموذجا» (۱۳۸۹) از عدنان طهماسبی و نهاد بازگیر. در این پژوهش چهره زن در رمان‌های السفینه و البحث عن ولید مسعود بررسی شده و تأثیر شخصیت‌های زنِ داستان بر سایر عناصر داستان تبین شده است.

- «الحداثة و مابعد الحداثة فی روایة البحث عن ولید مسعود لجبرا ابراهیم جبرا» (۱۳۹۰) از جواد اصغری. در این پژوهش به بررسی حرکت جبرا ابراهیم جبرا از مدرنیسم به پست‌مدرنسیم در داستان مذکور و ویژگی آن همانند مونولوگ داخلی، جریان سیال ذهن، زمان غیر خطی به عنوان نشانه‌های داستان مدرن و نبود پیرنگ، ضد رمان و ضد قهرمان به عنوان نشانه‌های داستان پست‌مدرن پرداخته شده و زمینه

بحث و بررسی بیشتر در این پژوهش را فراهم و انتخاب این رویکرد نقدی برای بررسی این داستان را تقویت کرده است.

- «بیگانگی در داستان البحث عن ولید مسعود» (۱۳۹۲) از حسین ناظری و راضیه خسروی. در این پژوهش با تعریف مفهوم غربت و بیگانگی به عنوان یک مضمون مهم در ادبیات فلسطین، بیگانگی در سه سطح ذاتی، اجتماعی و فرهنگی در داستان مذکور مورد کاوش قرار گرفته است.

- «الهاجس الفلسطینی فی روایات جبرا إبراهیم جبرا» (۲۰۱۵) از بهاء بن نوار که وضعیت سیاسی و اجتماعی فلسطین در داستان‌های جبرا مورد بحث قرار گرفته است.

- «بررسی آثار داستان جبرا ابراهیم جبرا از دیدگاه نقد کهن‌الگویی» (۱۳۹۵) از عزت ملا ابراهیمی و صغری رحیمی؛ که در این پژوهش داستان‌های "صراخ فی لیل طویل، صیادون فی شارع ضیق، السفینه، البحث عن ولید مسعود" از دیدگاه کهن‌الگوی مرگ، زندگی دوباره و بازگشت قهرمان مورد تحلیل قرا گرفته و نشان داده شده که زندگی دوباره و خیزش و رستاخیز چگونه در داستان‌های جبرا از طریق فراخوانی اساطیر نمود یافته است.

- نقد جامعه‌شناختی رمان "صیادون فی شارع ضیق" از جبرا ابراهیم جبرا (۱۳۹۵) از عزت ملا ابراهیمی و صغری رحیمی. در این مقاله، نظریات لوکاچ و گلدمن پایه و اساس نقد رمان "صیادون فی شارع ضیق" قرار گرفته است؛ بدین معنا که نخست خاستگاه نویسنده رمان، پایگاه طبقاتی و زمینه تاریخی- اجتماعی زمانه او بازگو می‌شود. آنگاه ضمن بررسی عناصر شکلی و محتوایی رمان، از معنای درونی و ویژه اثر و روابط رمان با ساختارهای اجتماعی سخن به میان می‌آید.

پست‌مدرنیسم و ادبیات

پست‌مدرن عصر هویدا شدن بحران‌های عمیق فلسفی و معنوی برخاسته از عصر روشنگری و عصر رهایی از عقل‌گرایی و علم‌گرایی افراطی است. مهم‌ترین ویژگی

ادبیات پسامدرن تلاش برای محو کردن عنصر زمان و به تبع آن «فرا روایت» در آثار داستانی است (مستعلی پارسا و اسدیان، ۱۳۸۷: ۱۳۵).

داستان و رمان پیوندی اندام‌وار و ناگسستنی با ساختار اجتماعی، فرهنگ و سیاست هر دوره دارد. داستان پسامدرن را می‌توان به نوعی نشات گرفته از تناقض، نابسامانی، سردرگمی، بحران، پوچ‌گرایی و بدبینی در بافت جامعه غربی دانست (نیکوبخت، ۱۳۸٤: ١٦٥). رمان‌نویس پسامدرن نسب به زندگی و هستی برخوردی سطحی نداشته و معتقد است که نمی‌توان با تکنیک‌های سنتی داستان‌نویسی به پیچیدگی زندگی در عصر مدرن و فرامدرن پی برد.

ایهاب حسن در مقاله‌ای در سال ۱۹۸۰ در مورد "پرسش از پست‌مدرنیسم" جنبه‌های متضاد مدرنیستم و پست‌مدرنیسم را در جدولی ارائه می‌دهد. به عقیده وی پست‌مدرنیسم به سوی فرم‌های باز و آرزومندانه و بازیگوشانه – منفصل – آواره یا نامتعین – گفتمانی مبتنی بر قطعات ایدئولوژی گسست، اراده معطوف به عدم ساختن و توسل به سکوت تغییر جهت می‌دهد و با وجود این تضاد و واقعیات ناسازگار خود آن‌ها را به طور ضمنی بیان می‌کند (رابرتس، ۱۳۸٦: ١٥٦). حسن مهم‌ترین تمایز میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را در عرصه ادبیات، مقوله معنا می‌داند. به اعتقاد وی، پست‌مدرنیست‌ها ضرورت یا دلیلی برای وجود یک مرکز یا محور قائل نیستند؛ آنان بر مرکزیت‌زدایی و بازی شانس و تصادف تأکید می‌ورزند. ژان فرانسوا لیوتار[۴] اندیشه پست‌مدرن را نشان دادن فقدان معنا در متن اثر می‌داند و وظیفه نویسنده را جستجو در زبان ذکر می‌کند (هاجری، ۱۳۸٤: ۲۲۱).

آشنایی جهان عرب با ادبیات داستانی پست‌مدرن به ترجمه آثار نویسندگان پست‌مدرنی مانند بورخس[۵] بازمی‌گردد. علت اصلی این رویکرد ناشی از تشتت و تغییراتی است که جهان عرب در دهه‌های گذشته تجربه کرد و زمینه‌ای را فراهم

1. Jean-François Lyotard
2. Jorge Luis Borges

آورد تا نسبت به بسیاری از ارزش‌های سیاسی و آرمانی گذشته نوعی تردید به وجود آید و کلان روایت‌ها به عنوان ایدئولوژی‌های غالب مورد تردید قرار گیرند.

ازآنجایی‌که ادبیات داستانی پست‌مدرن اساساً یک جنبش متجانس نیست به همین دلیل تعیین دقیق ویژگی‌های پسامدرنیسم در رمان دشوار است؛ اما برخی از ویژگی‌های برجسته آن در رمان و داستان عبارتند از: محتوای هستی شناسانه، اقتباس، بی‌نظامی در روایت رویدادها، از هم گسیختگی، کولاژ، بینامتنیت، رئالیسم جادویی، فرجام‌های چندگانه، چندآوایی.

خلاصه رمان‌ها

«**البحث عن ولید مسعود**»: جبرا رمان «البحث عن ولید مسعود» را در سال ۱۹۷۸ نوشت که در هنر داستان‌نویسی فلسطین و در میان آثار این نویسنده نقطه عطفی به شمار می‌آید. موضوع داستان درباره ناپدید شدن شخصی فلسطینی به نام ولید مسعود است که دوستانش قصد دارند با شواهد و سرنخ‌هایی درگذشته معمای ناپدید شدن او را حل کنند. شخصیت‌های داستان عبارتند از: جواد حسنی، کاظم اسماعیل، ابراهیم حاج نوفل، مریم صفار، مروان، عیسی ناصر، طارق رؤوف، وصال رؤوف، جنان ثامر، هشام و شخصیت‌های فرعی دیگر. از اسلوب‌ها و تکنیک‌هایی که نویسنده در این رمان استفاده کرده، می‌توان به چند آوایی بودن رمان، بازگشت به گذشته، جریان سیال ذهن، مونولوگ درونی، گفتگو و غیره اشاره کرد.

داستان با ناپدید شدن مرموز ولید مسعود بانکدار موفق و نویسنده متفکر فلسطینی مقیم عراق آغاز می‌شود. در داخل اتومبیل او که در مرز اردن و عراق یافت شده، ضبط صوتی پیدا می‌کنند که مسعود به شیوه آشفته و سیال ذهن از خاطرات کودکی خود در فلسطین، همسرش، افکار پریشان و روابطش با زنان و اندوه کشته شدن مروان به دست اسرائیلی‌ها سخن می‌گوید. یکی از دوستان ولید به نام دکتر جواد حسنی در حال نوشتن کتابی درباره مسعود است و به درخواست او در یک مهمانی

خصوصی، این ضبط‌صوت روشن می‌شود تا جواد حسینی هم به راز گم شدن ولید مسعود دست پیدا کند و هم اطلاعات بیشتری درباره او به دست آورد.

با آنکه ولید مسعود در یک خانواده کوچک و فقیر رشد می‌کند، اما دارای استعداد شگرفی است و پس از تحصیلات مقدماتی برای تحصیل در رشته الهیات و میسیونری به ایتالیا می‌رود. در آنجا بر خلاف میل و اشتیاق اولیه خود، الهیات را رها کرده و به بانکداری روی می‌آورد و رفته رفته به عنوان بانکدار بین‌المللی شناخته می‌شود. او در روابطش با مردم توانسته احساس وفاداری و اطمینان خاصی در آن‌ها به وجود آورد و چهره و رفتارش برای زنان چنان بود که کسی نمی‌توانست در مقابل او مقاومت کند. حوادث رمان خیلی سریع پیش می‌رود؛ اما در آخر رمان سرنوشت ولید همچنان مجهول می‌ماند.

«**یومیّات سراب عفّان**»: این رمان اولین بار در ۱۹۹۲ به چاپ رسید. موضوع داستان درباره عشق دختری به نام سراب عفان به نویسنده‌ای به نام نائل عمران است. داستان در حالی آغاز می‌شود که سراب مشغول نوشتن خاطرات خود است و از عشق خود به نویسنده محبوبش سخن می‌گوید. حادثه داستان از جایی شروع می‌شود که سراب روزی او را اتفاقی در خیابان می‌بیند و با او صحبت می‌کند. شخصیت‌های اصلی داستان سراب عفان و نائل عمران هستند و شخصیت‌های فرعی علی عفان، تاله، عبدالله رامی و دوستان دیگر اویند. از تکنیک‌ها و اسلوب‌های این رمان می‌توان به چند آوایی، جریان سیال ذهن، مونولوگ درونی و غیره اشاره کرد.

شخصت اصلی این رمان سراب عفّان دختری است که به عنوان منشی یک شرکت تجاری کار می‌کند. او شخص منحصر به فردی است و با تمام اطرافیان خود تفاوت دارد. روح ناآرام او سبب می‌شود که زندگی را چون حصاری ببیند. ازاین‌رو برای رهایی از آن به نویسندگی روی می‌آورد؛ اما هیچ‌گاه نمی‌تواند نوشته‌های خود را در یک جامعه چاپ کند. او در داستان شیفته نویسنده‌ای به نام نائل عمران می‌شود و کتاب‌های او را می‌خواند. یک روز در خیابان او را می‌بیند و به تعقیبش می‌پردازد. عفان در آسانسور ساختمانی که دفتر دوست نائل در آن قرار دارد، با او صحبت

می‌کند. آن‌ها مدتی بعد به یکدیگر علاقه‌مند می‌شوند. نائل عمران در چهره او همسر از دست رفته خود سهام را می‌بیند. پس از مدتی سراب او را با خبر می‌کند که قصد سفر دارد. نائل تمام سعی خود را برای منع او و ازدواج با هم می‌کند؛ اما نمی‌پذیرد و به سفر می‌رود و نائل عمران مدتی بعد از او بی‌خبر می‌شود. دو سال می‌گذرد و از سراب هیچ اطلاعی ندارد. نائل برای شرکت در یک کنفرانس حقوق بشر به پاریس می‌رود. او به طور اتفاقی بعد از کنفرانس به سیر و سیاحت می‌پردازد و در اثنای دیدارش از یک مرکز فرهنگی احساس می‌کند که سراب را دیده است. خود را به او نزدیک می‌کند، اما سراب پا به فرار می‌گذارد و به او می‌گوید که او سلوی عبدالرحمن است؛ فلسطینی که در اردوگاه‌های آوارگان بزرگ شده است؛ اما نائل عمران که یقین دارد او سراب است، خاطرات گذشته را مدام برای او مرور می‌کند. درنهایت می‌پذیرد که سراب است. سراب به قصد تحصیل در مقطع دکترا در سوربون به فرانسه سفر کرده است. ولی در حقیقت به قصد مأموریتی از جانب سازمان آزادی‌بخش فلسطین که از مدت‌ها پیش در آن عضو بوده و فعالیت می‌کرده، به پاریس آمده است. او در پاریس برای نوشتن و فعالیت، آزادانه عمل می‌کند و محدودیت زنان عرب را ندارد. درنهایت نیز که نائل درباره بازگشت او سؤال می‌کند، در پاسخ می‌گوید که از غفلت، جهالت و محدودیت زندگی مردم عرب متنفر است و به آن محیط باز نمی‌گردد و برای انتفاضه و آزادی قدس تلاش می‌کند. در پایان نائل در حالی به بغداد باز می‌گردد که در خیال خود، در رؤیای روزی است که بتواند بار دیگر سراب را ببیند.

مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در داستان‌های جبرا

۱- عدم قطعیت و فرجام‌های چندگانه

تجربه پسامدرن، از نوعی احساس عمیق عدم قطعیت هستی شناختی نشأت گرفته است. «دیگر نه جهان، وحدت و انسجام و معنایی دارد و نه خود. همه چیز به شدت مرکز زدایی شده است» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸٤: ۲۲٤). در رمان‌های مدرن، عدم قطعیت در سطح طرح یا پیرنگ رمان بیشتر به صورت فرجام نامعین متبلور

می‌شد. به‌عبارتی‌دیگر در پایان رمان مدرن، عاقبت شخصیت اصلی در پرده‌ای از ابهام باقی می‌ماند. در واقع برخلاف مدرنیست‌ها که معتقد بودند بهترین شیوه برای نشان دادن تشتت و چندگانگی جهان خلق رمانی است که دارای وحدت و انسجام باشد، پست‌مدرنیست‌ها برآنند که «بهترین شکل پرداختن به این دنیای متشتت نوشتن رمانی است که خود از قطعات چندپاره و ظاهراً نامرتبط تشکیل شده باشد» (پاینده،۱۳۸۳: ۱۳۵).

در رمان «البحث عن ولید مسعود» داستان به صورت مجهول و فرجام‌های متعدد پایان می‌یابد بطوری که هریک از دوستان ولید درباره سرنوشت وی حدس‌هایی می‌زنند که چندان قطعی نیست. برخی از دوستانش می‌گویند ممکن است کشته شده باشد؛ اما وصال رؤوف یکی از معشوقه‌های او عقیده دارد که ممکن است ولید زنده باشد و به حزب‌های فدائیان پیوسته باشد. ولی دیگری حدس می‌زند که طبق گزارشی مبنی بر پیدا شدن جسدی در لبنان به دست مزدوران دشمن، شاید ولید کشته شده باشد. دوست دیگرش معتقد است ممکن است ولید به قصد گرفتن انتقام فرزند خود مروان که به دست اسرائیلی‌ها به شهادت رسیده به فلسطین اشغالی رفته باشد و با نام مستعار در آنجا زندگی می‌کند. درنهایت داستان نیز با همین احتمالات و به صورت پایان باز به آخر می‌رسد.

در رمان «یومیات سراب عفان» نیز همین موضوع تکرا می‌شود و فرجام داستان با چند سؤال به پایان می‌رسد. در حقیقت آنچه که خواننده از درون متن در می‌یابد، بسیار مهم‌تر از نتیجه و فرجام داستان است:

نائل عمران: «تساءلت: ترى هل سألقاها مرة أخرى أن عدت إلى باريس؟ هل رقم الهاتف الذى أعطتنيه دون العنوان، صادق هذه المرّة؟ وما الذى هي فعلاً تقوم به في تنظيم الذى ترفض الحديث عنه الاّ بالاشارة والتمليح؟ غير أننى شعرت أن هذا كلّه، في حقيقة الامر، ما عاد يهمّني كثيراً. ما عاد يهمّني من سراب إلاّ وجودها، كيفما كانت، أينما كانت...» (جبرا، ۲۰۰٦: ۲۷۷).

ترجمه: «نائل عمران: از خودم پرسیدم: آیا بار دیگری که به پاریس می‌آیم موفق خواهم شد که او را ملاقات کنم؟ آیا شماره تلفنی که بدون هیچ آدرسی به من داده

این‌بار درست خواهد بود؟ او در آن سازمانی که با اشاره و کنایه از آن حرف می‌زند چه می‌کند؟ اما احساس کردم که این چیزها در واقع برایم مهم نیست. چیزی جز وجود خود سراب برایم مهم نیست هرطور و هر کجا که می‌خواهد باشد.»

۲- عدم انسجام

رمان‌های پست‌مدرن همانند داستان‌های کلاسیک از یک انسجام خطی برخودار نیست، بلکه نویسنده پست‌مدرن با اهدافی از پیش تعیین شده و با استفاده از شگردهای گوناگون و غیرمنتظره، چون تغییرات ناگهانی لحن راوی، خالی گذاشتن قسمتهایی از متن، به کار بردن تناقض و جابجایی، وحدت و انسجام اثرش را بر هم می‌زند و با این کار خواننده را سردرگم و قرائت او از متن را با اشکال مواجه می‌سازد. نویسنده مدام از شاخه‌ای به شاخه دیگر می‌پرد، به گونه‌ای که موضوع اصلی تحت‌الشعاع قرار می‌گیرد (لاج، ۱۳۸۹: ١٦٨). در داستان‌های جبرا نیز، نویسنده با درهم ریختن زمان، استفاده از روایت‌های کوچک‌تر، دخالت در داستان و ... انسجام متن را در هم می‌ریزد.

رمان «البحث عن ولید مسعود» از ۱۲ فصل تشکیل شده که هر فصل داستان کوتاهی از ارتباط دوستان او با ولید در گذشته هستند و به سمت یک انسجام حرکت نمی‌کنند و رمان از یک انسجام برخوردار نیست. در فصل اول این رمان دکتر "جواد حسنی" از دوستان ولید یک نوار کاست که در آن ولید صدای خود را ضبط کرده پیدا می‌کند و از دوستانش می‌خواهد که در منزل او جمع شوند تا به حرف‌های ولید در نوار گوش دهند. نویسنده در فصل دوم به دو دوست "ولید کاظم اسماعیل" و "ابراهیم حاج نوفل" و تلاش آن‌ها برای یافتن ولید می‌پردازد؛ اما در فصل سوم جریان جست وجوی ولید متوقف می‌شود و راویی به نام "عیسی ناصر" از "مسعود فرحان" پدر ولید سخن می‌گوید. در فصل چهارم که راوی خود ولید مسعود است، از زندگی دوران کودکی خود حکایت می‌کند. در فصل پنجم "طارق رؤوف"، دوست ولید از روابط او با زنهای مختلف سخن می‌گوید. در فصل ششم ولید مسعود با مونولوگ از بیت‌لحم و گذشته خود در این شهر حرف می‌زند. در فصل هفتم

"مریم الصفار"، دوست ولید از علاقه خود به او سخن می‌گوید. در فصل هشتم ولید مسعود از مبارزات و عملیات استشهادی خود بر ضد اسرائیلی‌ها و بازداشت و زندانی شدن و شکنجه‌اش توسط صهیونیستها روایت می‌کند. در فصل نهم "وصال رؤوف" علاقه خود به ولید را افشا می‌سازد. در فصل دهم "مروان ولید" پسر ولید مسعود از مبارزه و عملیات خود بر ضد صهیونیست‌ها و به شهادت رسیدنش می‌گوید و در فصل یازدهم "ابراهیم حاج نوفل"، از دوستان ولید به نقل خاطرات مشترک خود با ولید مسعود می‌پردازد. در فصل دوازدهم بار دیگر جواد حسنی از ولید مسعود حرف می‌زند و اطلاعات بیشتری از او به دست می‌دهد؛ اما داستان به همین شکل پایان می‌یابد و سرنوشت ولید مسعود همچنان مجهول می‌ماند.

در پایان جواد حسنی با طرح پرسش‌هایی باز جریان داستان را به اول داستان بازمی‌گرداند و این معما که ولید مسعود حقیقتاً چه کسی بوده؟ آیا واقعاً یک شخص حقیقی است؟ و آیا شخصیت‌های جانبی مهم‌تر بوده‌اند، نامعلوم است:

«بعد أن يقول الأشخاص ما يقولونه، بعد أن يبرزوا عن تصميم أو غير تصميم ما يبرزونه ويخفونه، يبقى لنا أن نتساءل: عمّن هم في الحقيقة يتحدثون؟ عن رجل شغل فی وقت ما عواطفهم وأذهانهم أم عن أنفسهم عن أوهامهم وأحباطاتهم وإشكالات حياتهم؟ هل هم المرآة وهو الوجه الذی يطلّ من أعماقها أم أنه هو المرآة ووجوههم تتصاعد من أعماقها كما ربّما هم أنفسهم لا يعرفونها؟» (جبرا، ۱۹۸۵: ۳٦۳)

ترجمه: «پس از آنکه همه چیز گفته شد، پس از اینکه همه از عمد یا غیر عمد آنچه را می‌خواستند بیان کردند، حال باید پرسید: از چه کسی در واقع سخن گفتند؟ آیا از مردی که مدتی ذهن و عواطف آن‌ها را به خودت مشغول کرده بود؟ یا آنکه از خودشان و از وهم‌ها و شکست‌ها و معایب زندگی خود؟ آیا آن‌ها آیینه‌ای هستند که چهره ولید در آن دیده می‌شود یا اینکه او آیینه‌ای است که چهره آن‌ها در آن دیده می‌شود و آن‌ها این موضوع را نمی‌دانند؟»

۳- رئالیسم جادویی

یکی از ویژگی‌های داستان‌های پست‌مدرن بکارگیری رئالیسم جادویی در آن-هاست. رئالیسم جادویی یا به تعبیری واقع‌گرایی جادویی به مجموعه آثار داستانی

اطلاق می‌شود که عناصر حقیقت‌گرایی، خیال، فانتزی، سحر و جادو با هم درآمیخته باشد. در این تلفیق گاه قالبی پدید می‌آید که به هیچ یک از عناصر اولیه شباهت ندارد. در داستان‌های رئالیسم جادویی حقایق و جزئیات زندگی روزمره به تفسیر نمایان می‌شود. در عین حال که در بخش‌هایی از داستان عناصر تخیل و فرا واقعه‌ای در خط طولی حوادث وارد می‌شود و روند منطقی داستان را دگرگون می‌سازد (نک: تودوروف، ١٩٩٤: ٧).

"مروان ولید" پسر ولید مسعود که در عملیات روستای أم‌العین به دست صهیونیستها به شهادت رسیده است، در فصل دهم رمان، شب عملیات به همراه دوستانش را روایت می‌کند. انتخاب شهید فلسطینی به عنوان روای این فصل که از چگونگی شهادت و احساسات خود درباره حضور در خاک فلسطین سخن می‌گوید، در نوع خود رئالیسم جاودیی محسوب می‌شود:

«انبطحت، وكان عبدالرحمن دليلي، فهو قد اشترك في عدة عمليات من قبل ونهضت بحذر شديد هذه المرة. يجب أن أعود إلى القاعدة... وقطعنا مسافة من المنحدر الصخري، ببطء عسير. حالما ننعطف شمالاً سيحمينا التلّ. فجأة انبهرت عيناي، وأطبق صوت يزن أطناناً على رأسي لاأدري ماهو. مروان! سمعت أبو عوف يصيح. مروان أصيب! مروان! وامتلأ الفضاء العريض بوجه واحد هائل. وصحت: أبي ... أبي ... ولم يسمعني أحد.» (جبرا: ١٩٨٥: ٣٠٣).

ترجمه: *«سینه‌خیز شدم، عبدالرحمن راهنمایم بود. او پیش از این در چند عملیات شرکت داشت. اینبار به آرامی بلند شدم، باید به پایگاه بازمی‌گشتم... مسافتی را در یک شیب سنگلاخ به آرامی و سختی پیمودیم. هرچقدر به سمت شمال مایل شویم تپه ما را محافظت می‌کند. ناگهان چشمانم گرد شد و صدایی که نمی‌دانستم چیست در سرم زنگ می‌زد. شنیدم که ابو عوف فریاد می‌زند مروان! مروان زخمی شده! مروان! فضایی وسیع با یک چهره نورانی پر شد. فریاد زدم: پدر...پدر... و هیچکس صدایم را نشنید.»*

٤- چند آوایی

در داستان‌های کلاسیک، یک راوی اول شخص یا راوی دانای کل داستان را کامل روایت می‌کند و شخصیت‌ها را آنگونه که می‌خواهد می‌آفریند. در حالیکه داستان پسامدرن داستانی چند صدایی است که فقط بر یک صدا تأکید نمی‌کند و شخصیت‌های داستانی در مقابل نویسنده یا راوی مقاومت می‌ورزند و هر کدام صدای خاص خود را دارند.

میخائیل باختین نظریه‌پرداز و پژوهشگر ادبی در ۱۹۲۹ مسائل بوطیقای داستایوسکی را منتشر و در آن منطق گفت و گویی با نام «چند آوایی» را معرفی کرد؛ مکالمه‌ای که میان شخصیت‌های داستان، نویسنده و راوی صورت می‌گیرد و باعث بروز و ظهور عقاید گوناگون و گاه متضاد با هم می‌شود (نوبخت، ۱۳۹۱: ۱۰).

بی‌ثباتی و بی‌اعتمادی به راوی واحد در داستان و استفاده از چند آوایی در دوره مدرن با وجوه معرفت‌شناسانه مرتبط است. امّا بی‌ثباتی راوی در دوره پست‌مدرن با وجوه هستی‌شناسانه ارتباط دارد. به هر حال این بی‌ثباتی در هر دو گونه یافت می‌شود. در رمان‌های پست‌مدرنیستی راوی نمی‌تواند خواننده را متقاعد کند که روایت منسجمی ساخته است. در این رمان صداهای مختلف روایت‌های جداگانه‌ای را بیان می‌کنند که هر کدام حکم پاره روایت را دارد. این پاره روایت‌ها در عرض یکدیگر پیش می‌روند. تکثر و حتی تباین این صداها خواندن رمان را با دشواری همراه می‌سازد و خواننده را درگیر ماجرای داستان می‌کند (آفرین، ۱۳۸۹: ۱۳).

در رمان «البحث عن ولید مسعود»، ولید که خصوصیات نزدیکی به جبرا نویسنده داستان دارد در قالب یک صدایی که در یک نوار ضبط شده با شخصیت‌های زن و مرد داستان ارتباط پیدا می‌کند و با آن‌ها به شکل نمادین و رمزگونه سخن می‌گوید. شخصیت‌های رمان پس از شنیدن این صدا از سوی ولید که نمادی از نویسنده داستان است، به جست‌وجو و کندوکاو از او می‌پردازند و نظرات خود را درباره او بیان می‌کنند و با او در درون داستان گفت‌وگو می‌کنند.

ایـن تکنیـک در رمـان «یومیـات سـراب عفـان» نیـز ادامـه دارد و در ایـن رمـان، شخصیت داستان با نویسنده کـه نـامش بـه شـکل نمـادین "نائـل عمـران" اسـت، مسـتقیماً صـحبت مـی‌کنـد و دربـاره خلـق شخصـیت او نظـر مـی‌دهـد و گـاه از او انتقـاد مـی‌کنـد و خود را شخصیت مستقلی می‌داند که از نویسنده می‌خواهد با او بازی نکند:

«الـدخول في المرايـا، نائـل عمـران، ولاشـک! لعبـة قديمـة، يـا مـؤلفي العزيـز. وحتـى عنوانـک لـيس تمامـاً بالجديـد... إنـک تسـتعجلني لکـي أدخـل فـي المرايـا، فـي مرايـاک، انعکاسـاتک، عجائـب أوهامـک. ولکـن لا، لابهـذه السـهولة. عزيـزي نائـل عمـران، نحـن في عصـر المآسـي، حيـث نـدخل أتـون النـار لنخـرج منـه إلـى أتـونٍ آخـر. سـراب قـد تقـع ضـحية الإغـراء، حـين تنسـاق ورا مـن يبـدو أنـه يـدعوها للـرکض في أعقابـه إلـى حيـث تلتمـع إلا آنهـا سـرعان مـا تنتبـه إلـى الخديعـة وتـرفض الإغـرا... نائـل عمـران، أنـت تحـاول أن تخـدعني بعنـوان کتابـک، ربمـا لأنـک أوحـى إليـک بـأن سـراب عفّـان قـرّرت أن تکـون أکـبر عاشقة في البلد، في زمن هو زمن الفواجع.» (جبرا، ۲۰۰٦: ۱۸)

ترجمه: *«ورود به آینه‌ها! نائـل عمـران! بـی‌شـک بـازی قـدیمی‌ایـی اسـت، مؤلـف عزیـز من. حتی عنـوان کتابـت نیـز جدیـد نیسـت... تـو سـعی داری کـه مـن هـر چـه زودتـر وارد آینه‌ها شوم، در حقیقت وارد آینـه‌هـای تـو، انعکـاس‌هـا و وهـم‌هـای عجیـب تـو؛ امـا نائـل عمـران عزیـز مـن! بـه ایـن آسـانی نیسـت، مـا در عصـر در بـدبختی‌هـا و رنـج‌هـا زنـدگی مـی‌کنـیم. از جهنمـی وارد جهنمـی دیگـر مـی‌شـویم. سـراب قربـانی وسوسـه‌هـا اسـت؛ آن هنگام که او را به دویدن پشت سر خود وسوسـه مـی‌کنـد تـا بـه جـایی برسـاند کـه روشـنی و درخشش است؛ اما بلافاصله در مـی‌یابـد کـه آن فریبـی بـیش نبـوده و وسوسـه‌هـا را کنـار می‌زند... نائل عمران! تو سـعی مـی‌کنـی بـا عنـوان کتابـت مـرا فریـب دهـی. شـاید بـه ایـن دلیل که به تـو الهـام شـده کـه قـرار اسـت سـراب عفـان بـزرگ‌تـرین عاشـق ایـن سـرزمین باشد، آن هم در زمانه‌ای که زمانه مصیبتهاست.»*

به چالش کشـیدن شخصـیت‌هـای داسـتان بـرای کشـف نمادهـا و رمـوزی کـه نویسـنده در داستان گنجانـده بخصـوص دربـاره شخصـیتی کـه نزدکـی کامـل بـا خـود نویسـنده دارد، همانند "ولید مسعود" و "نائـل عمـران"، از تکنیـک‌هـایی اسـت کـه در اغلـب داسـتان‌هـای جبرا دیده می‌شود. در واقع جبرا به تمـام شخصـیت‌هـا اجـازه مـی‌دهـد تـا دربـاره او سـخن

بگویند و به کندوکاو بپردازند؛ شخصیت‌هایی که یک تکه از پازل یا آیینه شخصیت نویسنده هستند.

۵- بینامتنیت

بینامتنیت ترجمه اصطلاح فرانسوی (Intertexte) است که در لغت به معنای بافتن و درهم تنیدگی و در اصطلاح به معنای تبادل و پیوستگی متن است. این نظریه اولین بار توسط ژولیا کریستوا[۶] در سال ۱۹۹٦ مطرح شد که در حقیقت برداشتی از سخن استاد روسی وی میخائیل باختین بود (غذامی، ۱۹۹۸: ۳۲۵). ژرار ژنت[۲] بینامتنیت را حضور همزمان دو متن و حضور بالفعل یک متن در متنی دیگر می‌داند. بنابر این به اعتقاد آنان هیچ متن مستقلی وجود ندارد؛ زیرا هر متن متشکل از مجموعه‌ای از واژگان است که در طول تاریخ دست به دست نقل شده‌اند (حمود، ۱۹۹۰: ۲۹۷).

جبرا در آثار خود بسیار از انواع بینامتنیت استفاده می‌کند. در دو داستان «البحث عن ولید مسعود» و «یومیات سراب عفان» نیز شاهد حضور گسترده انواع بینامتنیت دینی، اسطوری، ادبی، تاریخی، عامیانه و... هستیم.

بینامتنیت دینی: جبرا در داستان‌های خود بخصوص آنهایی که پس از دهه شصت نوشته، بسیاری از نمادهای دینی مانند پیامبران، کتاب‌های آسمانی و اماکن مذهبی فلسطین را به کار برده است. وی در این میان توجه خاصی به شهر بیت‌لحم دارد که مهد حضرت مسیح (ع) بوده است. ازاین‌رو در آثار داستانی خود بسیار به عیسی بن مریم (ع)، دین مسیحیت و آثار و نشانه‌هایی که بر آن دلالت دارد، توجه می‌کند. این توصیفات گاه در متن رمان حالت شاعرانه به خود می‌گیرد و گاه حالت اسطوری، دینی، اجتماعی و تاریخی می‌یابد: «علاقه زیادی به روستای عین مکارم داشتیم؛ زیرا آنجا اورشلیم، درخت و آب را با هم جمع کرده بود؛ شاید چون زادگاه مسیح بود»

1. Julia Kristeva
2. Gérard Genette

(جبـرا، ۲۰۰۸: ۵۷). در ایـن توصـیف پیونـد مسـتحکمی میـان اورشـلیم و کهـن‌الگـوی آب دیده می‌شود. چه، آب و تعمید از تجلیات دین مسیحیت است.

اشـاره بـه شخصـیت حضـرت مسـیح (ع) بعنـوان یـک بینامتنیـت دینـی تقریبـاً در همـه رمان‌های جبرا وجـود دارد: «بـه مسـیح مـی‌اندیشـم ماننـد مـردی کـه در خیابـان‌هـای مـا بـا چهره‌ای لاغر و دستانی زیبا راه مـی‌رود. بـه او فکـر مـی‌کـنم، در حـالی کـه پـای برهنـه بـر روی سـنگی در خیابـان‌هـای مـا ایسـتاده و همـه بشـریت را بـه عشـق و صـلح فـرا می‌خواند» (جبرا، ۱۹۹۲: ٢٦).

توصیفاتی که جبرا در رمان‌های مـورد بحـث دربـاره اورشـلیم بـه کـار مـی‌بـرد، نشـان از مسـیحی بـودن نویسـنده و تـأثیر آمـوزه‌هـای مسـیحیت بـر او دارد: «فلسـطین صـخره‌ای اسـت کـه تمـدن‌هـای گونـاگونی بـر فـراز آن سـاخته شـده اسـت؛ زیـرا سـخت و محکـم اسـت. ریشـه‌هـایی دارد کـه بـه مرکـز زمـین متصـل شـده‌انـد. کسـانی کـه چـون صـخره مستحکم و پابرجا هستند، قـدس و سراسـر فلسـطین را سـاخته‌انـد. مسـیح کسـی اسـت کـه انتخـاب شـده تـا خلیفـه آن باشـد. سـمعان صـخره اسـت. عـرب چیـزی را سـاخته تـا زیباترین عمارت ساخت دست بشر باشد» (همان: ۵۷ ـ ٥٦).

این توصـیفات بسـیار بـه اشـارات و رمـوز کتـاب مقـدس شـباهت دارد و نشـان دهنـده ریشه و اصالت دینی نویسـنده اسـت کـه بـه آیـین مسـیحیت بـازمی‌گـردد. شخصـیت جبـرا بـا خـاطرات کلیسـا درآمیختـه اسـت و کـودکی‌اش پیونـد تنگـاتنگی بـا اندیشـه‌هـای کلیسـا دارد که کانال اتصال نویسنده به عالم غیب بوده است (حسین، ۱۹۹۹: ۲۸).

جبـرا در قسـمتهای مختلفـی از رمـان «البحـث عـن ولیـد مسـعود» بـه حـوادث دینـی اشـاره مـی‌کنـد. مـثلاً ولیـد در نـوار ضـبط شـده خـود از قصـه آدم و حـوا، بهشـت و میـوه ممنوعـه و مـاجرای کشـتی نـوح و طوفـان نـوح سـخن بـه میـان مـی‌آورد. چندانکـه ولیـد، جنـون همسـرش، ریمـه، را در اثـر خـوردن سـیب دیوانگـان کـه در فلسـطین بـدین نـام مشـهور اسـت، مـی‌دانـد: «از تـرس ریمـه مُـردم. شـاید او نیـز از سـیب دیوانگـان کـه بهشت‌های دنیا را پر کرده است، خورده باشد» (جبرا، ۱۹۸۵: ۳۰).

در رمان «یومیّات سراب عفّان» نیز طیب هادی، دوست نائل عمران، با دیدن فضای زیبای شهر پاریس، این آیات قرآن را زیر لب زمزمه می‌کند: «جنّاتُ عَدنٍ یَدخلونَها یُحَلَّونَ فیها مِن أساورٍ مِن ذَهَبٍ وَ لؤلؤ وَ لباسُهُم فیها حَریر...». «إنَّ أصحابَ الجَنّةِ الیَومَ فی شُغُلٍ فاکهونَ. هُم وَ أزواجُهُم فی ظلالٍ عَلی أرائِک مُتکئونَ...». «أولئکَ لهُم رزقٌ مَعلومٌ. فَواکهُ وَ هُم مُکرَمونَ. مِن جَنّاتِ النَّعیم. عَلی سُرُرٍ مُتقابلینَ. یطافُ علیهِم بِکأسٍ مِن مَعین. بَیضاءَ لذّةً للشّاربینَ. لا فیها غَولٌ وَ لا هُم یَنزَفونَ. وَعندَهُم قاصِراتُ الطَّرفِ عین. کأنَّهُنَّ بیضٌ مَکنونٌ...» (جبرا، ۱۹۹۲: ۲۳٦). همچنین نویسنده به مضمون یک آیه قرآنی اشاره می‌کند و می‌گوید: «از بس مردم به درگاه خداوند استغاثه می‌کنند و می‌گویند پرودگارا آسانی (الیسر) نه سختی (لا العسر)، به قاعده‌ای پی بردم که آن را در اذهان جامعه ترسیم کرده بودند و دریافتم که سختی است نه آسانی. تا حدی که بعضی وقت‌ها خیال می‌کنم که در هر پیچی از شهر و بر روی ورودی هر عمارتی نوشته شده است: سختی نه آسانی. آن را در مؤسسات، از لابلای قوانین و از زبان کارمندان، بزرگ و کوچک می‌شنیدم» (همانجا).

یکی از اماکن مذهبی که شخصیت‌های رمان‌های جبرا چون جمیل، ودیع، ولید و نائل عمران بسیار بدان توجه بسیار دارند، کلیساست. این توصیفات دقیق و مشابه یکدیگرند و نویسنده در داستان‌هایش عمدتاً از واژگان و تعابیر یکسانی برای توصیف فضای کلیسا بهره می‌گیرد؛ همچون سقفهای بلند، شیشه‌های رنگارنگ، فضای عطرآگین، موسیقی دلنواز، بخصوص موسیقی ارغنون و دیگر ترانه‌های مذهبی کلیسا.

"نائل عمران" در رمان «یومیّات سراب عفّان» به هنگام سفر به کشورهای اروپایی، بیشترین مکانی را که به توصیف آن می‌پردازد، کلیساهای مختلف آنهاست: «کلیسای بزرگ مملو از جمعیت، زنان و مردان، نشسته و ایستاده، حلقه زده به دور محراب، یا افرادی که تنها در گوشه و کنار و بین ستونها بودند. هر کسی در عالم درونی خود بود. زیر سقف‌های بلند مرمری، در برابر آن گل زیبای الهی قرار داشت که دایره بزرگ و چشمگیر آن بالای دیوار را پوشانده بود. نور خورشید از خلال

شیشه‌های رنگی آن به گستره تاریک می‌تابید. از آنجا صدای موسیقی ارغنون و ترانه‌های مرتلان شنیده می‌شد. هر دوی ما، من و طیب مفتون آن شده بودیم. من گفتم آیا ورود به بهشت این چنین است؟» (جبرا، ۱۹۹۲: ۲۳۵).

بینامتنیت تاریخی و اسطوری: زمانی که جبرا به مسیح، آیین مسیحیت و رموز آن اشاره می‌کند، افزون بر بُعد دینی، درونمایه تاریخی و اسطوری نیز در این توصیفات وجود دارد. این موضوع در رمان «البحث عن ولید مسعود» بسیار پر رنگ و بارز است. افزون بر آن جبرا در این رمان به کاربست اسطوره‌های شرقی نیز مانند تموز، عشتار، مسیح، سندباد و اسطوره‌های سومری مانند گیلگمش سخت توجه دارد. نویسنده در جای جای آن به صورت تعمدی و یا غیر تعمدی از بینامتنیت اسطوری استفاده می‌کند که هر کدام از این اسطوره‌ها از مفاهیم گسترده‌ای برخوردارند. مثلاً در فصلی که ابراهیم حاج نوفل از ولید سخن می‌گوید، شباهت‌های فراوانی را میان او و داستان اسکندر مقدونی و حماسه سومری گیلگمش می‌یابد. ازاین‌رو میان ولید و اسطوره از حیث جاودانگی و شکستن زمان ارتباط برقرار می‌کند: «ولید به نحوی بود که مرا به یاد اسکندر می‌انداخت؛ روزی که زمام امور را بدست گرفت تا به راز جاودانگی و خلود دست یابد. ستمکاران و ظالمان، جهان را بدلیل شدت عشق خود به آن فتح می‌کنند. سپس جاودانگی را می‌طلبند. گیلگمش نیز این کار را در حق مردم اورک کرد. سپس متکبر شد و تصمیم گرفت تا به راز جاودانگی پی ببرد. زمانی که پس از تلاش و رنج بسیار به گیاه جاودانگی دست یافت، مار آن را خورد و در عوض او جاودانه شد» (جبرا، ۱۹۸۵: ۳۰۸).

کاربرد اسطوره و تاریخ افزون بر آنکه یکی از تکنیک‌های رمان‌های پست‌مدرن است، بر مفهوم غربت انسان فلسطینی در زمان خود و مبارزه برای دست یافتن به رمز جاودانگی و بقاء نیز دلالت می‌کند. در رمان «یومیّات سراب عفّان» از بُعد تاریخی به زندگی «عثمان بن عفّان»، خلیفه عثمانی و همسرش، نائله، اشاره شده است. به گفته جبرا «نائله زن وفادار عثمان بود که در راه دفاع از همسر، آنگاه که مورد سوء قصد قرار گرفت، انگشتانش با ضربه شمشیر قطع شد. نائله پس از مرگ

همسرش پیوسته بر عشق او وفادار ماند و به در خواست مکرر خواستگارانش پاسخ منفی داد» (جبرا، ۱۹۹۲: ١٦٩).

بینامتنیت ادبی: جبرا در رمان‌های مورد بحث به انواع گونه‌های ادبی مانند شعر، داستان، نمایشنامه، حماسه و غیره اشاره می‌کند. وی در بخش‌هایی از رمان «البحث عن ولید مسعود» از داستان اوفیلیا در نمایشنامه شکسپیر، قصه کلیله و دمنه و نیز حکایت لافونتین الهام می‌گیرد (نک: جبرا، ۱۹۸۵: ۳۲).

جبرا در همین داستان در فصلی که وصال رؤوف از ولید مسعود سخن می‌گوید، به شکسپیر و متنبی نیز اشاره دارد: «شکسپیر برادر متنبی است و هر دوی آن‌ها خداوندگار واژگان هستند. او در واقع از هملت می‌خواهد که در برابر طوطی‌های دنیا فریاد برآورد: کلمات! کلمات! ترسناک‌ترین چیزی که خداوند به انسان عطا کرده است. تصور کن اگر انسانی مانند متنبی تو را دوست داشت، چه سخنانی می‌گفت، در حالی‌که واژه‌ها دهان و دستانش را آکنده بود. آن‌ها را می‌آراست و صیقل می‌داد» (جبرا، ۱۹۸۵: ٢٦٧).

همچنین در این رمان، ابراهیم حاج نوفل برای بیان جو خفقان‌آمیز و فقدان آزادی بیان در جامعه به ابیاتی از شعر جواهری استناد می‌کند (همان، ۳۱۰):

فالوَعی بغیٌ و التحرر سُبهٌ و الهمس جرمٌ الکلام حرامُ

و مدافع عما یدین مخرّبٌ و مطالبٌ بحقوقه هدّامُ

در ادامه داستان نیز ابراهیم حاج نوفل مطلبی را از کتاب نویسنده فلورانسی، میرلاندولا می‌خواند: «خداوند به انسان گفت تنها تو را آزاد آفریدم و به هیچ قید و بندی تو را مقیّد نکردم، مگر زمانی که خودت با اراده‌ای که به تو بخشیدیم، آن را برگزیدی. در مرکز دنیا تو را قرار دادم تا برایت آسان باشد که به اطرافت بنگری و همه آنچه را در آن هست، ببینی. تو را مخلوقی آفریدم نه زمینی و نه آسمانی. نه فانی و نه جاودان. تا خالق نفس خود باشی و هر شکلی را که برای نفست دوست داری، انتخاب کنی» (همان: ٣٢٤).

نویسنده در لابلای رمان «یومیّات سراب عفّان» نیز بسیار از نمایشنامه‌های شکسپیر، بخصوص تراژدی هملت و سخنان او الهام می‌گیرد. افزون بر آن انبوهی از روابط بینامتنی ادبی مانند آلیس در سرزمین عجایب، کورنی و راسین، لیدا و ژوپیتر، جنگ تروآ، هزار و یک شب، امرىء القیس، شنفری، احمد شوقی، ابراهیم طوقان، ابن حزم اندلسی، ابن عربی و افلاطون در این رمان به چشم می‌خورد: «شکسپیر درباره زندگی چه گفت؟ گفت دنیا تنها صحنه بزرگ تئاتر است و زنان و مردان در آن تنها بازیگران یا چیزی مانند آن هستند. مگر در جایی نمی‌گوید که زندگی تنها معمایی لاینحل است؟» (جبرا، ۱۹۹۲: ۲۷۰).

در این میان شخصیت سراب نیز که علاقه بسیاری به نمایشنامه و درام دارد، در مقاطع مختلف داستان از این عشق و علاقه خود سخن به میان می‌آورد و خود را به جای شخصیت‌های زن نمایشنامه‌های مختلف تصور می‌کند: «نائل! روزی قصد دارم برایت، تنها برای تو، قطعه‌ای از نقش اوفیلیا در نمایشنامه هملت را بازی کنم. استاد درام طیب ذکر با تحصیلات فرانسوی خود به شکل بخصوصی از نقش‌آفرینی من به عنوان اندورماک در نمایشنامه راسین، در حالی که در انتظار مرگ شوهرش، هکتور بود، لذت می‌برد... در آن لحظه احساس عجیبی داشتم. خود را ترکیبی از اوفیلیا و اندورماک حس کردم. بدون اینکه پدری داشته باشم که وزیری ورّاج باشد. یا همسری که دوستش داشته باشم و خواهان مبارزه با آشیل باشد. سپس به نائل گفتم که چقدر از نقش سونیا در نمایشنامه جنایت و مکافات، از داستایوسکی، لذت می‌برم. برای او توصیف کردم آن لحظه فراموش نشدنی و شگفت انگیزی را که راسکولْنیکُف روی پاهایش می‌افتد. می‌خواهد که پاهای مرا ببوسد، من سونیا زنی مسلول و نیازمند هستم. راسکولینکف می‌گوید: من زمانی که گام‌های تو را می‌بوسم، گویی انسانیت رنج کشیده را می‌بوسم... حس می‌کنم من عصاره انسانیت رنج دیده هستم. من زن عربی هستم که رنج انسانی و سختی‌های او را در هر مکان به نمایش می‌گذارم. به او گفتم من بدبخت‌ترین مخلوق خدا بر روی زمین هستم» (جبرا، ۱۹۹۲: ۱۹٤).

در کنار انواع روابط بینامتنی که در رمان‌های مورد بحث به چشم می‌خورد، می‌توان به موارد دیگری از جمله بینامتنیت موسیقی نیز اشاره کرد. نویسنده علاقه وافری به حضور موسیقی در فضای داستان دارد و خود نیز در این عرصه به هنرنمایی پرداخته است. ازاین‌رو اشاره به انواع موسیقی و موسیقی‌دانان برجسته همچون باخ، تلمان، دوبری، برامز، سیبیلوس، استرافنسکی، زیرساخت‌های اصلی رمان‌های جبرا را تشکیل می‌دهد. بخصوص موسیقی‌های کلیسا که همواره حضوری پر رنگ دارد و تأثیر روانی خاصی بر شخصیت‌های داستان می‌بخشد.

بینامتنیت مکانی نیز از دیگر روابط بینامتنی به کار رفته در داستان‌های جبراست. نویسنده در کاربرد مکان‌هایی که هر کدام معنایی گسترده‌ای را برای او تداعی می‌کند، مهارت قابل ستایشی دارد؛ مکان‌هایی چون برکهٔ السطان، السور، الطالبیهٔ، القطمون، المصلبّهٔ، المالحهٔ، عین کارم، منطقهٔ طوری، قلعهٔ النبی داود، باب الخلیل، سلوان، الشیخ جراح، سوق العطارین، کنیسهٔ القیامهٔ، قبهٔ الصخرهٔ، بیت لحم، بیت المقدس، اریحا، فراکس، قلیب، ثعیلبات، ذات فرقین، مونبارناس، بول میش، بولیفار راسبای، بیروت، کویت، ایتالیا، سواحل یونان، اسکندریه، لبنان، فرانسه، انگلستان، عمّان، اردن و غیره که وی از آن‌ها برای انتقال معنا و درونمایه مورد نظر خود بهره می‌گیرد.

٦- بازی‌های زبانی

در رمان‌های پسامدرن، بازی‌های زبانی بسیاری است و خواننده باید در این بازی‌ها مشارکت داشته باشد. اساساً زبان در این‌گونه رمان‌ها، نقش اصلی را داراست (شمیسا،١٣٨٦: ٣٨٢). پسامدرنیست‌ها زبان را به وجود آورنده جهان ما، دانش ما درباره جهان و نیز هویت ما می‌دانند و اعتقاد دارند که زبان، جهان هستی را توصیف نمی‌کند، بلکه آن را برمی‌سازد و واقعیت را سازماندهی کرده و به دنیا معنا می‌دهد (پاینده، ١٣٨٥: ٦٣).

جبرا در رمان «یومیات سراب عفان» از این بازی‌های زبانی استفاده می‌کند. سراب شخصیت اصلی داستان که سعی در نوشتن خاطرات خود دارد برای رهایی از

حصارها و محدودیت‌ها به دنیای خیال پناه می‌برد و شخصیت خود را متشکل از دنیای واقعی و خیالی می‌داند:

«ما الذي يمكن أن أكتب، مما لم أكتبه حتى الآن، ولكن الذاكرة والخيال: ما العالم كله إن هو قورن بهما، إذا اجتمعا؟ فلأجعل الخيال (أ) ولأجعل الذاكرة (ب)، كما سبق أن قرّرت وأكتب عن حياتي كما هي، وكما يمكن أن تكون. عند ذاك سيعنى هذا أنني (أ+ب)، أم أنني (أ×ب)؟ أفضل الأخيرة، لأنها الأولى. إذن سأجعل معادلتي: س (ليس المجهول فقط، بل سراب نفسها) = أ×ب، أو: س= أب.» (جبرا، ۲۰۰٦: ۷۲)

ترجمه: «چه چیزی ممکن است بنویسم درباره چیزی که تا به حال درباره آن ننوشته‌ام؟ ذهن و خیال: زمانی که این دو باهم جمع شوند جهان چگونه خواهد بود؟ خیال را (ا) و ذهن را (ب) قرار می‌دهم. همچنان که از قبل تصمیم گرفتم از زندگی‌ام همان گونه که هست می‌نویسم و نیز آنگونه که می‌تواند باشد. پس بنابراین من (ا+ ب) هستم یا (ا x ب)؟ دومی را ترجیح می‌دهم به این دلیل که بهتر است. پس معادله من این‌گونه خواهد بود: س (یعنی سراب) = ا xب یا همان س= ا ب.»

۷- محتوای هستی‌شناسانه

پسامدرنیسم بر خلاف مدرنیسم که با نگاهی معرفت‌شناسانه (Epistemologic) به جهان و هنر می‌نگرد، نگاهی وجودشناسانه (Onotologic) دارد. «معرفت‌شناسی در کنار مابعد الطبیعه، منطق و اخلاق، یکی از چهار حوزه اصلیِ فلسفه است که به ماهیت و محدودیت‌های شناخت انسان از جهان پیرامون و نیز شناخت سایر اذهان می‌پردازد. وقتی معرفت‌شناسی سَمت و سوی داستانی را رقم بزند، نویسنده آن داستان می‌کوشد تا ماهیت معرفت یا چگونگیِ شناخت را در کانون توجه خواننده، قرار دهد» (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۲)؛ اما شناخت‌شناسی معطوف است به ادعاها یا فرض هایی درباره شیوه‌هایی که کسب شناخت در مورد واقعیت را امکان‌پذیر می‌کند (هاملین، ۱۳۷٤، ۱۷). وقتی وجودشناسی جهت داستانی را رقم بزند، چیستیِ وجود یا ماهیت جهان یا ساختار واقعیت در کانون توجه خواننده قرار می‌گیرد. نویسنده پسامدرنیست می‌کوشد تا از طریق رویدادهای داستانش این پرسش‌ها را به ذهن

خواننده متبادر کند که «هر جهان، چه ماهیتی دارد؟ انواع مختلف جهان، کدام‌اند؟ این جهان‌ها چگونه تشکیل می‌شوند و از چه نظر با یکدیگر تفاوت دارند؟ وقتی جهان های متفاوت در تقابل با یکدیگر قرار می‌گیرند، یا هنگامی که مرز میان آن‌ها نقض می‌شود، چه اتفاقی می‌افتد؟» (مک‌هیل، ۱۹۹٦: ۹- ۱۰).

بدین ترتیب اندیشه پسامدرنیسم در باب هستی‌شناسی به جهان واقع نمی‌نگرد، بلکه به نگاه‌هایی توجه می‌کند که به جهان شده، یا از گفتمان‌هایی سخن می‌گوید که به دخل و تصرف در هستی می‌پردازند؛ بنابراین برجسته‌سازی وجودشناسی در رمان نویسی پسامدرنیستی، با به تصویر کشیدن دنیاهایی ممکن می‌گردد که مرز بین آن‌ها گم شده است؛ دنیاهایی که زندگی در آن‌ها می‌تواند شبیه یا متفاوت از زندگی روزمره ما باشد؛ عواملی موازی یا در هم تنیده که نمی‌توان تشخیص داد کدام واقعی و کدام خیالی، کدام اصلی و کدام حاشیه‌ای است. در رمان پسامدرنیستی، تلاش قهرمان برای رمزگشایی جهان، پوچ و بی‌نتیجه است. گویا «این نوع رمان نشان دهنده مقاومت عالم هستی در برابر تفسیر است» (لاج، ۱۳۸۹: ۱۸۷).

جبرا در دو رمان مورد بحث افزون بر آنکه یک زمینه پلیسی گاراَگاهی معرفت‌شناسانه برای جست‌وجو و شناخت شخصیت‌ها فراهم کرده است، اما مانند داستان‌های مدرنیستی در پایان به سمت یک شناخت و انسجام در داستان حرکت نمی‌کند، بلکه شخصیت‌های رمان کاملاً با دنیای خود در چالش هستند. در پایان رمان «البحث عن ولید مسعود»، جواد حسنی بار دیگر درباره ولید مسعود و حقیقی یا خیالی بودن او سؤال می‌کند و به طور کلی وجود شخصیتی به نام ولید را به چالش می‌کشد:

«ها أنا اليوم قد جمّعت أوراقي وهيأت ملاحظاتي. وسأبدأ جاداً بدراستي. ترى هل سأبلغ نتيجة قطعية بشأن وليد؟ هل ثمة نتيجة قطعية في أي حدث الحياة؟ دع عنك حياة إنسان كاملة؟ عليَّ أن أغربل الحقايق والمعطيات، عليَّ أن أعزل عنها التضليلات والتخرصات والأوهام، عليَّ أن أبلغ نهاية ليس فيها إلاّ أقل مايمكن من التناقض. ولكنني، حرصاً على مسئولية الباحث، لن أفعل ذلك. حتى

التخرصات والأوهام حول رجل ما لها أهميتها: وإلاّ فلماذا اختلفت، من أين جاءت؟ هل الواقع دائماً مادية ومحسوسة؟» (جبرا، ١٩٨٥: ٣٧٩).

ترجمه: «من امروز مدراک لازم را جمع کردم و بررسی‌هایم را به پایان رساندم. پس به طور جدی تحقیقاتم را آغاز می‌کنم. آیا درباره ولید مسعود به نتیجه قطعی خواهم رسید؟ آیا نتیجه قطعی در حوادث زندگی وجود دارد؟ نتیجه کامل درباه زندگی انسان را رها کن، من باید حقایق و دستاوردها را غربال کنم و نکات کور وگنگ و اوهام را از آن دور کنم و باید درنهایت به حقیقتی دست یابم که کمترین تناقض را داشته باشد؛ اما باتوجه به مسئولیت پژوهشگر این کار را انجام نمی‌دهم، حتی نکات بیهوده و اوهام نیز درباره این مرد اهمیت دارد والا چرا باعث اختلاف شده؟ از کجا آمده؟ آیا واقعیت همیشه مادی و محسوس است؟» (جبرا، ١٩٨٥: ٣٦٣).

٨- اروتیسم

این واژه ریشه در ادبیات یونان دارد. اروس نام الهه عشق در میان یونانیان است. در زبان ادبی به عنوان هنر تن‌کامه (Erotic art) شناخته می‌شود. نخستین بار سقراط آموزه‌های اروس را درباره زیبایی تن زمینی به کار گرفت. اروتیسم با هرزه‌نگاری و مستهجن نویسی محض که به معنای توصیف بی‌پرده رفتارهای جنسی است، تفاوت دارد. اروتیک در سیر تاریخی خود از نیمه دوم قرن نوزدهم به معنای مدرن کلمه پا می‌گیرد. امروزه نویسندگان در آثار خود از اروتیک و بیان صریح مسائل جنسی، به روابط و مناسبات اجتماعی اشاره دارند و بدین وسیله به ناهنجاری‌ها، دیدگاه‌های فسادآمیز و غیر اخلاقی جامعه و افراد اعتراض می‌کنند و آن را به چالش می‌کشند (نک: سالومون، ١٩٦٩: ٤- ٥).

در رمان‌های جبرا نیز با این رویکرد و درونمایه‌های آن روبرو می‌شویم؛ زیرا نویسنده در اغلب رمان‌های خود به بیان صریح روابط شخصیت‌های زن و مرد می‌پردازند؛ اما در آثار او اروتیک دو بُعد پیدا می‌کند؛ یکی به روابط خالص، پاک و عاشقانه تعبیر می‌شود و تن و جسم زن، نمادی از وطن، مأمن، آسایش و بالندگی

است که نویسنده چون در تبعید به سر می‌برد، از آن‌ها محروم است. در این مقوله وی به میهن، سرزمین، صخره‌ها و چشمه‌های آن به چشم "زن" می‌نگرد و بدان عشق می‌ورزد. او که کودکی خود را در دامان پاک وطن و در کمال آرامش و امنیت گذرانده است، حال در میان زنان به دنبال کسی می‌گردد که شکوه، صلابت، عظمت، خشم و اقتدار سرزمینش و در عین حال مهربانی، لطافت و بخشندگی آن را داشته باشد. در نتیجه از این بُعد، توصیفات نویسنده خالص و بی‌آلایش قلمداد می‌گردد. چه، در این قسمت به توصیف دقیق اندامهای زن می‌پردازد که نمادی از باروری، زایش، زنانگی و مادر بودن دارد. ازاین‌رو وطن، سنگ و خاک را مانند آن می‌پندارد و سرزمین خود را به مثابه جسم زن به توصیف می‌کشد. در نتیجه معشوقه‌های او سلافه، مها، وصال و سراب نام دارند که دوشیزگانی زیبارو، سیمین تن و پاک نهاد، چون سرزمینش "فلسطین" هستند.

امّا در بُعد دیگر نویسنده از ادبیات اروتیک برای بیان خشم و انتقاد خود نسبت به روابط آزاد جنسی در تمدن مدرن، القای حسّ بیگانگی انسان‌ها با محیط پیرامون خود و بیان مفاسد و عقده‌های درونی آن‌ها استفاده می‌کند؛ مفاسدی که در محیط‌های شهری در میان طبقات اشرافی، فئودالی و بورژوازی نهادینه شده است. در این بخش جبرا با لحنی صریح زبان به اعتراض روابط خیانتکارانه و فاسد زنان و مردان این طبقه می‌گشاید. حتی شخصیت‌های اصلی ضد قهرمان نویسنده نیز در این روابط وارد می‌شوند. چرا که این شخصیت‌ها در جهان بیگانه و پیچیده مدرن زندگی می‌کنند؛ دنیایی که در داستان ضد رمان خلق می‌شود و شخصیت‌ها در بیان بیگانگی و اعتراض خود، به این دنیا راه می‌یابند. ازاین‌رو نویسنده در داستان‌های مورد بحث به نام زنانی چون، سلمی، لمی، ژاکلین، امیلیا، مریم صفار، جنان و تاله اشاره می‌کند که نمادی از نظام شهری و بورژوازی آن هستند.

۹- فرا داستان

این اصطلاح نخستین بار توسط ویلیام گس در سال ۱۹۷۰ به کار برده شد (پاینده، ۱۳۸۳: ۲٦۲). یک رمان زمانی فرا داستان خوانده می‌شود که روکشی از تصنع

داشته باشد. اثری ازاین‌دست آگاهانه قواعد داستان را برملا می‌سازد و توجه را به زبان‌ها و سبک‌های ادبی مورد استفاده خود جلب می‌کند و داستانی درباره داستان است (آفرین، ۱۳۸۹: ۲۲). افشای صنعت و به سخره گرفتن تمهیدات داستان‌نویسی، از مهم‌ترین ویژگی‌های فرا داستان است. این ویژگی‌ها موجب برانگیختن پرسش‌هایی وجودشناسانه درباره رابطه دنیای متن و دنیای خارج از متن (دنیای نویسنده و خواننده) می‌شود. فرا داستان سعی دارد این حقیقت را به خواننده القا کند که آنچه می‌خواند، چیزی جز زبان و صنایع داستان‌نویسی نیست و نباید داستان را با واقعیت اشتباه گرفت؛ بر عکس واقع‌گرایان که می‌خواستند از طریق داستان واقعیت را تبیین کنند (غفاری، ۱۳۸۹: ۷۵).

فرا داستان طبق نموداری که منتقدان رسم کرده‌اند، درست میان منطقه داستانی و نقد قرار دارد. به عبارتی ساده‌تر، قالب و ساختار فرا داستان بیشتر شبیه داستان است و تفسیر و تحلیلی که در بطن این قبیل آثار انجام می‌شود، تا آنجاست که داستان به نقد خود می‌پردازد (همان‌جا).

جبرا در رمان‌های خود علاوه بر پرداختن به موضوع اصلی داستان، زمینه‌ای را فراهم می‌کند تا به نقد و تحلیل انواع ادبی بخصوص رمان و شعر بپردازد. در این میان کاربرد قطعات شعر نو در رمان‌های او بسیار مشهود است. درعین‌حال به نویسندگی و تکنیک‌های آن در متن داستان نیز می‌پردازد. در رمان «البحث عن ولید مسعود»، در فصل دوم جواد حسنی از خلق داستانی درباره کاظم اسماعیل و ولید مسعود سخن می‌گوید و در آن از شخصیت‌ها و واقعی بودن و حقیقت داشتن آن‌ها حرف می‌زند و اسلوب جبرا را که در ابتدای رمان‌های خود به وهمی بودن نام شخصیت‌ها اذعان می‌کند، آشکار می‌سازد:

«اليوم عدت إلى الأوراق، فوجدت فيها خلاصة رمزية، فقررت أن أتركها على حالها، لكني عدت واستبدلت الأسماء الوهمية فيها بالأسماء الحقيقية، لتكون على عكس ما يدعى الروائيون فيما يكتبون، حين يعلنون أن الشخصيات آلتي في روايتهم من خلق الخيال بأحداثها وأسمائها، خشية من

دعوى قذف أو تهجم من أحد يحسب أنه هو المقصود بإحدى شخصيات الرواية. شخصياتي هنا حقيقية وما الحادثة آلتي أرويها إلا فصل صغير آخر في حياة وليد مسعود» (جبرا، ۱۹۸۵: ٤٧).

ترجمه: «تصمیم گرفتم که آن‌ها را به حال خود رها کنم. اسامی وهمی را به نام‌های حقیقی تبدیل کردم تا بر خلاف آنچه باشد که بسیاری از داستان نویسان ادعا می‌کنند؛ مبنی بر اینکه نام شخصیت‌هایی که در رمان‌های آن‌ها وجود دارد، ساخته و پرداخته نیروی خیال است... ولی شخصیت‌های من واقعی هستند و حادثه‌ای که روایت می‌کنم فصلی کوچک دیگری از زندگی ولید مسعود است».

این عبارت که نام شخصیت‌های داستان حقیقی است یا خیالی، جمله‌ای است که جبرا در مقدمه تمام رمان‌هایش می‌آورد: «هذه الرواية من خلق الخيال. وإذا وجد أي شبه بين أشخاصها أوأسمائهم وبين أناس حقيقين أو أسمائهم، فلن يكون ذلک إلاّ من محض الصدفة، وخالياً من كل قصد.» در این قسمت رمان می‌بینیم که شخصیت داستان به خود نویسنده اشاره و کنایه دارد و یک اتصال کوتاه در ذهن خواننده با دنیای واقعی ایجاد می‌کند.

نویسنده پایان داستانی را که در این فصل از قول ولید مسعود و کاظم اسماعیل نقل می‌کند، به صورت ناتمام و مبهم باقی می‌گذارد و خود دراین‌باره توضیح دهد که در حقیقت پایان رمان این‌گونه نبوده است: «این‌چنین قصه به پایان رسید، آنچنان که در نزد من مکتوب بود. شاید درامی که در آن بود، باید این‌گونه سخت به پایان می‌رسید. ولی امانتداری ایجاب می‌کند که بگویم پایان حقیقی داستان این‌گونه نبوده است. یقیناً این‌گونه نمی‌باشد» (همان: ٦٤). او سپس پایان حقیقی رمان را شرح می‌دهد. بدین ترتیب نویسنده داستانی را در درون داستانی دیگر خلق می‌کند.

شخصیت‌های این داستان پیوسته درباره ارتباط ادبیات با واقعیت و خیال با یکدیگر به گفتگو می‌پردازند و خواستار رهایی از قیود ادبیات و زبان هستند. در عین حال این موضوع با آزادی‌های اجتماعی نیز ارتباط پیدا می‌کند. کما اینکه ابراهیم حاج نوفل در این باره می‌گوید:

«الفن يشير إلى تحرر الإنسان في ساعات إبداعه، ليعطي مذاق الحرية للآخرين إلى الأبد. رسومک دليل واحد، دليل على محاولتک التحرر. أنا لا أتحدث عن رسمک وحدها، أو عن الرسم

فقط. أقصد بالفن إبداع بالصورة أو الكلمة... كلنا عبيد، كلنا نريد أن نتحرر» (جبرا، ۱۹۸۵: ۳۲۸).

ترجمه: «ابداع هنری نشان از آزادی انسان دارد و طعم آزادی را به انسان می‌چشاند، نقاشی‌های تو یکی از نشانه‌های آن است. تلاش تو برای آزادی، زمانی که از هنر سخن می‌گویم، تنها از نقاشی‌های تو حرف نمی‌زنم. منظورم همه نوع ابداع است؛ چه به صورت تصویری چه به صورت کلمه‌ای. کتاب‌های من و کتاب‌های همه شاعران و داستان پردازان و همه ما خواستار آزادی هستیم.»

یا در جایی دیگر شخصیت‌های داستان به بحث درباره آثار ولید که همان آثار نویسنده داستان، جبرا ابراهیم جبرا است، می‌پردازند. مریم صفار کتاب «البئر» او را ترجیح می‌دهد؛ کتابی که در آن از کودکی خود سخن می‌گوید؛ اما به یقین نمی‌داند آیا شرح حال واقعی اوست یا اینکه اثر داستانی است. جواد حسنی نیز آن را در واقع جزئی از شرح حال او می‌داند که دوره کودکی ولید (جبرا) را شامل می‌شود:

«ولكنني فضلت عليه كتابه "البئر" الذي يتحدث فيه عن ظفولته، على نحو لم أعرف بالضبط هل هو سيرة ذاتية، أو محاولة روائية» (جبرا، ۱۹۸۵: ۳٤۷). گفتنی است که رمان «البئر الاولی» از آثار جبرا ابراهیم جبراست که در آن از خاطرات کودکی خود در بیت‌لحم و قدس در قالب داستان روایت می‌کند.

از ویژگی فرا داستانی رمان «البحث عن وليد مسعود» آن است که جواد حسنی قصد دارد کتابی درباره ولید بنویسد و رمان در پایان آن شروع می‌شود. از طرف دیگر جواد حسنی به همه آنچه گردآوری کرده، به دیده شک و تردید می‌نگرد و کل رمان را به نوعی تظاهر و بازی تبدیل می‌کند: «بعد از اینکه همه آنچه را که از روی عمد یا غیر عمد می‌خواستند، بیان کردند و آنچه را که می‌خواستند، پنهان داشتند، یک سؤال باقی می‌ماند؛ اینکه از چه کسی حرف می‌زنند؟ از مردی که مدتی عواطف و ذهن‌های آن‌ها را مشغول کرده است؟ یا از خودشان، اوهام، شکست‌ها و زندگی‌های خود سخن می‌گویند؟ آیا آن‌ها آینه‌هایی هستند که او از اعماق آن‌ها آشکار می‌شود یا او آینه‌ای است که چهره‌های آن‌ها از اعماق آن انعکاس می‌یابد» (همان: ۳٦۳).

داستان «یومیّات سراب عفّان» در واقع رمانی درباره رمان است که این رویکرد از ویژگی‌های فرا داستان‌های پست‌مدرن به شمار می‌رود. در این رمان جبرا بین طریقه نوشتن رمان و رمان ترکیب می‌کند و برای خواننده صنعت رمان نویسی را افشا می‌سازد. همه چیز روبروی چشمان خواننده اتفاق می‌افتد. همه این امور و طریقه خلق دنیای رمان، یک رمان دیگر را خلق می‌کند. نویسنده در واقع فاصله بین مؤلف و خواننده را از بین می‌برد. سراب شخصیت اول داستان می‌گوید: «من رمان نمی‌نویسم، همانطور که قبلاً بارها سعی کردم. من هم اکنون واقعیت را می‌نویسم. چه واقعیت باشد یا نباشد» (جبرا، ۱۹۹۲: ۳۳). سراب دائماً در این فکر است که دنیای نوشته‌هایش باید کدامین دنیا باشد:

«حافظه و خیال: اگر این دو جهان باهم جمع شوند، جهان به طور کل چیست؟ خیال را (أ) و حافظه و ذهن را (ب) فرض می‌کنم. همچنان که قبلاً تصمیم گرفتم، از زندگی‌ام می‌نویسم. همانطور که هست و آنطور که می‌تواند و ممکن است باشد. حال این یعنی (أ+ ب)، یا من یعنی (أ× ب)؟ دومی را بهتر می‌دانم، زیرا آن بیشتر از اولی است. پس معادله خود را س (این مجهول نیست، بلکه خود سراب است) = أ× ب یا س= أ ب» قرار می‌دهم (همان: ۷۲_ ۷۱).

نائل عمران نیز درباره سرانجام مبهم رمان‌های خود می‌گوید: *«تنها کاری که باقی مانده این است که آن را به شکل باز و مبهم پایان دهم. برای اینکه موفق شوم تا بر آن خشکی و رکودی که مرا تخریب و رابطه‌ام را با مردم و چیزها قطع‌کرده است، غلبه کنم، همانطور که در جوانی این‌گونه داستان‌هایم را پایان می‌دادم»* (همان: ٧٦).

سراب مُدام با شخصیت داستانی خود در جریان نوشتن حرف می‌زند و در نوشته‌هایش حضور می‌یابد. به حضور نویسنده در متن داستان را اتصال کوتاه (short circuit) می‌گویند؛ یعنی اتصالی میان جهان داستان و جهان واقعی صورت می‌گیرد. مک‌هیل معتقد است در اتصال کوتاه نویسنده وارد داستان می‌شود و در مقابل شخصیت‌هایش در نقش یک نویسنده ظاهر می‌گردد. اگرچه این امر در داستان‌های مدرنیستی هم دیده می‌شود، اما در داستان‌های پسامدرنیستی به‌گونه‌ای گسترده مورد

استفاده قرار می‌گیرد و به صورت یک کلیشه درمی‌آید (مک‌هیل، ۱۹۹٦: ۲۱۳). اتصال کوتاه یکی از ویژگی‌های فرا داستان محسوب می‌شود.

در رمان «یومیات سراب عفان»، سراب به طور مُدام با شخصیت نوشته‌های خود ارتباط برقرار می‌کند: «رنده! ای نقاب غم‌های من! ای نقاب شادی من! چرا در برابر من عصیان و سرکشی نمی‌کنی؟» (همان: ۸). سراب در جای دیگر می‌گوید: «رنده! عزیزم! به من اجازه بده تا نقاب خود را بار دیگر بردارم، ولو برای لحظه‌ای» (همان: ١٤).

در این رمان جبرا به طور غیر مستقیم و از زبان "نائل عمران" به ماجرای رمان «صراخ فی لیل طویل» و گم شدن "سمیه" شخصیت این داستان می‌پردازد و آن را با گم شدن سراب مقایسه می‌کند:

«علی غرار قصة كتبتها في مطلع شبابي، معتبراً يومئذ قيمتها الرمزيه أهم من قيمتها الواقعيه، تختفي فيها حبيبة البطل بعد زواجه منها بأيام، دون أن تخلّف وراءها أية إشارة إلى معنى اختفائها، أو وجهة اختفائها. وكان عليه أن يرى في فعلتها مئة وجه، يجعله كلّ منها يتأمل وجوده بشكل لم يكن يخطر بباله من قبل... صدمتني المفارقة. هل كنت أتنبأ في ذلك اليوم البعيد بالمرارة والألم اللذين وقعت الآن فيهما؟» (جبرا، ۱۹۹۲: ۲۱۸).

ترجمه: «مانند داستانی که در ایّام جوانی نوشتم. در آن روز ارزش رمزی آن را بیشتر از ارزش واقعی آن می‌دانستم. در آن داستان معشوق قهرمان بعد از ازدواج با او ناپدید می‌شود، بدون اینکه نشانی از ناپدید شدن خود یا علت ناپدید شدنش به جا بگذارد. عاشق او مجبور بود درباره آن صدها علت را بررسی کند و هر یک از آن‌ها باعث می‌شد تا هر بار او را به شکل تازه‌ای تصور کند... آیا من در آن روز از تلخی و رنجی که امروز در آن افتادم، با خبر بودم؟»

بدین ترتیب جبرا با اشاره به شخصیت رمان «صراخ فی لیل طویل» خود که از آثار نخستین اوست، مرز میان خود و شخصیت داستانش یعنی نائل عمران را از بین می‌برد. با این تکنیک بینامتنیت و اشاره به شخصیت سمیه در داستان «صراخ فی لیل

طویل»، ذهن خواننده‌ای که با آثار جبرا آشناست، باردیگر در خصوص سرنوشت غیبت سمیه در آن داستان، دچار چالش می‌شود.

نتیجه

بنابر آنچه از شواهد از دو اثر «البحث عن ولید مسعود» و «یومیات سراب عفان» جبرا ابراهیم جبرا با مؤلفه‌های شاخص ادبیات داستانی پست‌مدرن مطابقت داده شد، می‌توان نتیجه گرفت که این جریان به آثار داستانی نویسنده معاصر فلسطینی چون جبرا تأثیر گذاشته است؛ هرچند نمی‌توان به طور کامل رویکرد ادبیات داستانی پست‌مدرن را با آثار این نویسنده تطبیق داد. چرا که اجتماع عربی کاملاً شرایط ظهور این جریان را مانند غرب به خود تجربه نکرده بود؛ بنابراین این نویسنده فلسطینی با التزام به شرایط اجتماع خود و مساله فلسطین به ادبیات پست‌مدرن روی آورده است.

فرجام‌های چندگانه، عدم انسجام، رئالیسم جادویی، بینامتنیت، اروتیسم، بازی‌های زبانی، فرا داستان از مولفه‌های ادبیات داستانی پست‌مدرن است که جبرا در دو داستان مورد بحث، به شیوه‌های گوناگون به آن‌ها توجه داشته است.

می‌توان گفت که جریان ادبی پست‌مدرن در داستان‌نویسی فلسطین و جهان عرب پس از ترجمه آثار غربی پس از دهه ٦٠ میلادی که جبرا خود یکی از مترجمانی است که با ترجمه بخشی از کتاب "شاخه زرین" جیمز فریزر نقش مهمی در آشنایی ادیبان عرب با جریان مدرنیسم و نوگرایی در شعر و رمان داشت، تحت تأثیر قرار گرفته و داستان‌های پست‌مدرنیستی در میان آن‌ها خلق شده است.

نگارندگان با بررسی رمان‌های مورد بحث بدین نتیجه دست یافته‌اند که جبرا ابراهیم جبرا رمان‌های خود را در شرایطی تدوین کرده که کشورش و جهان عرب با حوادث و تحولات چشمگیری روبرو بوده است. در حقیقت آثار داستانی او انعکاسی از این واقعیت‌هاست. جبرا ضمن انعکاس حقایق دردناک و مظلومیت مردم کشورش در درونمایه‌های داستانی خود، بستر اجتماعی و سیاسی جامعه عربی را به دقت مورد بررسی قرار می‌دهد و برای بازتاب آن‌ها از اسلوب‌های پست‌مدرن رمان‌نویسی بهره

می‌گیرد. داستان‌های جبرا با مسائل سیاسی فلسطین از جمله اشغال سال ۱۹٤۸، قیام‌های سراسری پس از آن، شکست عرب‌ها در سال ۱۹٦۷ و انتفاضه مردمی، پیوندی تنگاتنگ دارد؛ بنابراین مقوله جنگ، مقاومت، اشغال، تبعید، زندان و مبارزات سیاسی از مهم‌ترین درونمایه‌های رمان‌های او به شمار می‌رود. درنهایت چنین می‌توان نتیجه گرفت که جبرا در رمان‌های خود به تحقق تغییر، تحول، بازگشت به وطن، پیروزی جبهه مقاومت و تحقق آرمان‌های انتفاضه کاملاً خوش‌بین است.

کتابنامه

۱. قرآن کریم

۲. آزاد، راضیه. (۱۳۸٤). «اسطوره و ادبیات پست مدرن». فصلنامه پژوهش‌های ادبی. شماره ۷. بهار.

۳. آفرین، فریده. (۱۳۸۹). «بررسی ویژگی‌های ادبیات و سینمای پست مدرن». فصلنامه ماه نو. شماره ۱٤۹.

٤. پاینده، حسین. (۱۳۸۲). گفتمان نقد. تهران. نشر روزگار.

۵. ..... (۱۳۸۳). مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان. تهران. انتشارات روزگار.

٦. تودوروف، تزوتان. (۱۹۹٤). مدخل إلی الأدب العجائبی. ترجمه صدیق بو علام. قاهره. دار شوقیات.

۷. جبرا، ابراهیم جبرا. (۱۹۸۵). البحث عن ولید مسعود. چاپ سوم. بغداد. مکتبة الشرق الاوسط.

۸. ..... (۲۰۰۸). السفینة. چاپ پنجم. بیروت. دار الآداب للنشر و التوزیع.

۹. ..... (۱۹۹۲). یومیّات سراب عفّان. چاپ دوم. بیروت. دار الآداب للنشر و التوزیع.

۱۰. حسین، سلیمان. (۱۹۹۹). مضمرات النص و الخطاب دراسة فی عالم جبرا ابراهیم جبرا الروائی. دمشق. اتحاد الکتاب العرب.

۱۱. حمود، ماجده. (۱۹۹۰). نقاد فلسطینیون فی الشتات. دمشق. مؤسسة عیبال للدراسات و النشر.

۱۲. رابرتس، آدام. (۱۳۸٦). فردریک جیمسن: مارکسیسم، نقد ادبی و پسامدرنیسم. تهران. نشر نی.

۱۳. زرشناس، شهریار. (۱۳۸٦). پیش درآمدی بر رویکردها و مکتب‌های ادبی دفتر دوم از عصر رئالیسم تا ادبیات پسامدرن. تهران. پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
۱٤. سالومون، رابرت و دیگران. (۱۳۹۵). «درباره عشق». ترجمه آرش نراقی. چاپ٦. تهران. نشر نی.
۱۵. سلدن، رامان و پیتر ویدوسون. (۱۳۸٤). راهنمای نظریه ادبی معاصر. ترجمه عباس مخبر. تهران. طرح نو.
۱٦. غذامی، عبدالله. (۱۹۹۸). الخطیئه و التفکیر. چاپ چهارم. قاهره. الهیئة المصریة العامة للکتاب.
۱۷. غفاری، سحر. (۱۳۸۹). «پسامدرن تصنعی نقد و بررسی شگردهای فراداستان در رمان بیوتن». فصلنامه علمی و پژوهشی نقد ادبی. شماره ۹. بهار.
۱۸. لاج، دیوید و دیگران. (۱۳۸۹). نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم. ترجمه حسین پاینده. چ۲. تهران. نیلوفر.
۱۹. مستعلی پارسا، غلامرضا و مریم اسدیان. (۱۳۸۷). «مؤلفه‌های ادبیات داستانی پسامدرن در آثار نادر ابراهیمی». فصلنامه متن پژوهی ادبی. شماره ۳۷. پاییز.
۲۰. مقدادی، بهرام. «فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)». تهران: فکر روز.
۲۱. نوبخت، محسن. (۱۳۹۱). «چند صدایی و چند شخصیتی در رمان پسامدرن ایران». مجله پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. شماره دوم. صص ۸۵-۱۲۰. پاییز و زمستان.
۲۲. نیکوبخت ناصر، رامین نیا، مریم. «پست‌مدرنیسم و بازتاب آن در رمان کولی در کنار آتش». مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد. شماره ۱٤۸. صص ۱۷۹-۱٦۳.
۲۳. هاجری، حسین. (۱۳۸٤). انعکاس اندیشه‌های پست مدرن در ادبیات داستانی معاصر ایران. مجموعه مقالات «ما و پست‌مدرنیسم». تهران. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲٤. هاملین، دیوید. (۱۳۷٤). تاریخ معرفت شناسی. ترجمه شاپور اعتماد. تهران. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
1. McHalle, Brian, Postmodernist Fiction, London, Routledge, 1996.

الدكتوره عزت ملا إبراهيمي[1] **(أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران، طهران، إيران، الكاتبه المسئوله)**
صغرى رحيمي (طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة خوارزمي، طهران، إيران)

تحليل عناصر ما بعد الحداثة في الأعمال الروائية لجبرا إبراهيم جبرا (بالاعتماد على روايتي البحث عن وليد مسعود ويوميات سراب عفَّان)

الملخص

يستعمل اصطلاح ما بعد الحداثة لوصف نظرياتٍ في مجال الفلسفة والآداب والفن والعلوم المختلفة. ويذهب البعض إلى أن سبب ظهوره يعود إلى الأزمات الناجمة عن تطورات العصر الحديث، والإفراط في عقلنة الأمور، وانتشار البيروقراطية وسيطرة التكنولوجيا على الإنسان، هذه الأمور التي لم ترتقِ بحرية الإنسان فحسب، بل حدَّت من حريته بشكل أكبر. تتناول هذه المقالة السمات البارزة لنظرية ما بعد الحداثة في الأعمال الروائية لجبرا إبراهيم جبرا، ويسعون للإجابة عن هذا السؤال:"ما هو الأثر الذي تركته هذه التطورات على الإبداع الروائي لجبرا؟" ويقوم هذا البحث على افتراض أن جبرا استطاع من خلال تأثره باتجاهات ما بعد الحداثة أن يبدع طرقا تعبيرية جديدة في الأبعاد المختلفة للكتابة القصصية. وقد اعتمد هذا البحث على المنهج التحليلي- الوصفي. ويمكن الإشارة إلى أنّ أهم ما توصل إليه البحث، هو غلبة المحتوى الوجودي على المحتوى المعرفي (الإبستمولوجي) واعتماد الروايتين على تعدد الأصوات والروايات، والواقعية السحرية العجائبية والتناص.

الكلمات الرئيسية: ما بعد الحداثة، جبرا إبراهيم جبرا، الرواية، فلسطين، التناص.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1. mebrahim@ut.ac.ir