

نوآوری های فرمی در آثار داستانی ربیع جابر

چکیده

ربیع جابر نویسنده، رمان نویس و روزنامه 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 مختصر این نویسنده، با بررسی هفت اثر داستانی او، شامل شای أسود، الفراشه الزرقاء، البیت الاخیر، رالف رزق... 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 رمان های فرانسیس کافکا نشان داده می شود. بخش چهارم به تطبیق نگرش های پسا استعماری در داستان های ربیع جابر با نظریه های پسا استعماری هومی بابا اختصاص دارد.

کلیدواژه ها: 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»

است که در لندن به چاپ می‌رسد. برجسته‌ترین آثار داستانی ربیع جابر که اغلب به زبان‌های متعددی ترجمه شده، به این شرح است: سید العتمه (۱۹۹۲)، شای أسود (۱۹۹۵)، الفراشه الزرقاء (۱۹۹۶)، ربیع جابر این رمان را با نام مستعار «نور خاطر» به چاپ رساند، البیت الأخير (۲۰۰۶)، رالف رزق... فی المرآه (۱۹۹۷)، کنت امیراً (۱۹۹۷)، نظره أخیره علی کین سای (۱۹۹۸)، یوسف الانجلیزی (۱۹۹۹)، بیروت مدینه العالم (۲۰۰۲)، بیروت مدینه العالم ۲ (۲۰۰۵)، رحله الغرناطی (۲۰۰۲)، تقریر میلیس (مهلیس) (۲۰۰۶) آمریکا (۲۰۰۹)، الاعترافات (۲۰۰۸) و دروز بلغراد (۲۰۱۱). ربیع جابر در سال ۲۰۱۲ به خاطر نوشتن رمان «دروز بلغراد» برنده جایزه «بوکر عربی»^۱ شد.

پیشینه

چنان که ملاحظه می‌شود با توجه به تعدد آثار، ربیع جابر را می‌توان از نویسندگان پر کار عرب به شمار آورد. با وجود این تا کنون در ایران مقاله‌ای در معرفی او و آثارش به چاپ نرسیده است. در این زمینه تنها می‌توان به ترجمه یکی از رمان‌های وی اشاره کرد. رمان الفراشه الزرقاء با عنوان «پروانه آبی» با ترجمه رضا عامری توسط نشر نی در سال ۱۳۸۵ به چاپ رسیده است. نگارنده در این مقاله مجالی برای پرداختن به ۱۶ اثر داستانی یاد شده ندارد، چه این کار نیازمند تحقیقی مبسوط است. هدف این مقاله تنها پرداختن به نوآوری‌های فرمی (شکلی) ربیع جابر در هفت اثر داستانی او است، زیرا وی در همه آثار خود نیز موفق نبوده است. این مقاله تنها به هفت اثر داستانی: شای أسود، الفراشه الزرقاء، البیت الأخير، رالف رزق... فی المرآه، تقریر میلیس، الاعترافات و بیریتوس مدینه تحت الارض، اختصاص یافته و در صدد است این نویسنده ضد جنگ را در قالب خلاقیت‌ها، ابتکارات و نوآوری‌های داستانی‌اش به گونه‌ای درست معرفی کند و ضمن بررسی صور ابتکار فرمی در داستان‌های ربیع جابر، خواننده را با محتوای این آثار آشنا سازد.

زبان و واقعیت

در ادبیات 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 دیگر تنها 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 پرسش‌ها 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 دنیاهای تقاض می‌شود چه رخ می‌دهد؟ متن به چه شکلی وجود دارد؟ آن دنیایی که این متن ترسیم می‌کند 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 می‌کنیم نویسنده شخصیت خود را وارد داستان می‌کند) 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 می‌شود. آنجا شهری مملو از جمعیت می‌بیند و در می‌یابد که نام شهر «بیریتوس» است. ربیع جابر با وارد ساختن 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 بر ساخته 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. اما در 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 می‌گوید:

«می‌دانم که تو داستان‌های واقعی را دوست داری. رمان‌هایت درباره مارون بغدادی، رالف رزق...، 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) بپریم؟ 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 رمان‌ها این‌ها می‌گویند؟ هر چه را رخ داده می‌نویسی. همین است. الآن فهمیدم...» (۲) (همان، ۲۶).

نگهبان سینما پالاس با این جملات که هنگام افتادن در گودال زیر سینما پالاس بر زبان می‌آورد، خواننده را باز دچار همان تعارض می‌کند 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 سوئی در گودالی می‌افتد و شهری جدید را کشف می‌کند و از سوی دیگر با نویسنده‌ای 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 شنونده‌ای خاموش، این تعارض را در خواننده بر می‌انگیزد 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 به نام «فرا داستان»^۱ است. در این ژانر ادبی، موضوعی به نام «جهان‌های بدیل» مطرح می‌شود که از دیدگاه تودوروف^۲ اساس «فانتاستیک»^۳ را تشکیل می‌دهد. در نظر او مبنای فانتاستیک چیزی است که هم درک و هم تعریف «واقعیت خارج از داستان» را به حالتی بی‌ثبات و متزلزل در می‌آورد. تمامی متون فراداستانی دقیقاً در همین وجود تقلیل ناپذیر تقابل میان «امر واقعی و امر غیر واقعی» تردید می‌کنند و همین موضوع را به پرسش می‌کشند. (وو، ۱۳۹۰، ص ۱۵۷)

طراحی زاویه دید نو

زاویه دید از عناصر اصلی هر داستان است و از ابتدای دوران رئالیسم در داستان همواره مورد اهتمام داستان نویسان متبحر بوده است. پرکاربردترین این زاویه دیدها «سوم شخص» است که عموماً در داستان‌های رئالیستی به کار گرفته می‌شده است. با حرکت داستان به سوی جهان درونی انسان، به جای پرداختن به مسائل اجتماعی (که مورد توجه رئالیسم بود)، زاویه دید «اول شخص» پدید آمد. در رمان مدرن که دغدغه‌اش تنها دنیای درون انسان است تکنیک «جریان سیال ذهن»^۴ با شاخه‌ها و شیوه‌های مختلفش جایگزین دو روش قبلی شد. نکته ظریفی که در این میان وجود دارد جایگاه نویسنده داستان در قیاس با گونه‌های روایت یاد شده است. ابراهیم خلیل در این باره می‌گوید: «نویسنده هر داستان می‌تواند راوی خاصی برای هر یک داستان‌های خود برگزیند و به همین دلیل است که داستان‌های مختلف یک نویسنده، با زاویه دیدهای مختلف و زبان و لحن متفاوتی روایت می‌شوند. در واقع اگر راوی همان نویسنده باشد، تمام داستان‌های یک نویسنده باید از لحن و زبان یکنواختی برخوردار باشد، اما این گونه نیست. این موضوع در مورد داستان‌های تاریخی بیشتر قابل درک است، چه نویسنده نمی‌تواند برای مثال در زمان فراعنه زیسته باشد و به ناچار راوی خاصی را برای روایت 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 می‌شناسد و کتاب‌های او را خوانده است. از بخش دوم داستان، همین نگهبان سینما به روایت اتفاقاتی می‌پردازد 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 صحبت‌های بطرس نگهبان گوش می‌دهد. در حقیقت در داستان‌های سستی 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 سوم است که تنها به این مطالب گوش می‌دهد. به اعتقاد نگارنده، این زاویه دید جدیدی در عرصه داستان نویسی است و ظاهراً نامی نیز برای آن نهاده نشده است.

در رمان «الف رزق... 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... است و برای کشف این موضوع به خانه رالف می‌رود. ماجرای رویارویی‌اش با خواهر رالف را این گونه روایت می‌کند:

«گفت یک بار مطلبی از من خوانده است و نام مرا می‌داند اما نمی‌تواند دقیقاً آن را به یاد بیاورد. به او گفتم که در گذشته یکی از رمان‌هایم به نام «چای سیاه» را به رالف هدیه کرده‌ام.» (۳) (ربیع جابر، ۱۹۹۷، ص ۴۴).

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 می‌شناختم. رالف را می‌گویم.» (۴) (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 «فرداستان» 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

... را گزارش می دهد و از این طریق در واقع راوی به جای بازگو کردن داستان در جهان خارج، از خود و از داستانی سخن می گوید که خواننده در همان زمان در حال خواندن آن است. به این جملات بنگریم:

«الآن می دانم که چگونه باید داستانم را شروع کنم.

دفتر را به صندوق بر گرداندم. روی تخت دراز کشیدم. اولین جملات این گونه در سرم می گذرد: نامش رالف رزق ا... بود. در صبحگاه بیست و هشتم اکتبر...» (۵) (همان، ۱۶۵)

ربیع جابر در این بند همان جملاتی را تکرار می کند که رمان با آن ها آغاز شده است و خواننده در اینجا گویی با شروع دوباره رمان روبرو می شود. این نوعی بازی زبانی است که در چارچوب موضوع فراداستان قرار می گیرد. شالوده این نوع داستان، بر ساختن و براندازی منظم قواعد و نظامها است. این قبیل رمان ها معمولا دنیایی بازی گونه و عاری از تناقضات درونی ایجاد می کنند تا خواننده حتما مجذوب گردد، اما بعد قواعد خود را آشکار می کنند تا به این ترتیب رابطه داستان را با واقعیت مورد تفحص قرار دهند. (وو، ۱۳۸۳ : ۲۱۹) همین امر باعث می شود رمان رالف رزق الله به زندگی - نامه تبدیل نشود، بلکه فراداستانی باشد که طی آن نویسنده به جای روایت حوادث داستانی، قدم از دنیای داستان خود فراتر می نهد و به چگونگی نوشته شدن داستان می پردازد.

ربیع جابر در دو رمان «تقریر میلیس» و «اعترافات» دست به ابتکار دیگری در زمینه زاویه دید زده است. رمان «تقریر میلیس» چگونگی کشته شدن رفیق حریری و حوادث پیرامون آن را موضوع خود قرار داده است. راوی این رمان، سوم شخص است و درباره شخصیت آن «سمعان یارد» سخن می گوید. اما از میانه رمان یکباره زاویه دید به دوم شخص تبدیل می شود و راوی، سمعان را مورد خطاب قرار می دهد. (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 دیوار سنگی روی آن برکه پر از فواره آویخته اند، می بینم. تو مرا نمی بینی. داری صورتت را می شویی و دردی خفیف در عضلاتت حس می کنی. اما من تو را می بینم...» (۶) (همان، ۱۲۳)

این راوی که سمعان را مورد خطاب قرار داده، جوزفین خواهر سمعان است که در جنگ داخلی لبنان ربوده شده و به شکلی وحشیانه به قتل رسیده است. در بخش بعدی رمان زاویه دید

تبدیل به اول شخص می شود و جوزفین از دنیای مرگ واز راز مرگش سخن می گوید. بنابراین از میانه این رمان یک راوی مرده نقل ادامه رمان را برعهده می گیرد و همین امر باعث می شود این رمان به جهان تخیل و امور شگفت انگیز و در نتیجه به سبک رئالیسم جادویی^۱ نزدیک شود. واپسین بخش این رمان، از زبان راوی مرده دیگری روایت می شود. 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 می گذارد. راوی ناشناس حالات روحی و فکری پدر خانواده را تصویر می کند 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 ربه شده شدگان و مفقودان جنگ داخلی نشستی تشکیل داد و فهرست هایی را میان حاضران نشست توزیع کرد. این فهرست ها در بردارنده نام افرادی بود که در جنگ ناپدید شده بودند و اجسادشان پیدا نشده بود. افرادی که کسی نمی داند چه بلایی سرشان آمده یا کسی در این باره نمی تواند با اطمینان سخنی بگوید. نام ها را می خواندم، ستون های نام ها مانند جدول ضرب مرتب شده بود. می خوانم و می پرسم پس نام من کجاست؟ آیا نام من هم در این فهرست هست و خودم نمی دانم؟ پدرم؟ مادرم؟ برادرانم؟ آیا نام های آنها هم هست؟ اگر پدرم زنده مانده باشد چه؟ یا مادرم و برادرانم؟ چگونه اطمینان پیدا کنم که خانواده ام همگی در آن ماشین کشته شده اند؟ شاید هنوز هم زنده باشند. شاید من 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 ۱۴۰)

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 شود و از این کار دست می کشد و به توصیف اطراف خود می پردازد:

«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 میز می‌نشینم. سایه سرم کاغذها را می‌پوشاند باید چراغ مطالعه بنخرم...» (ربیع جابر، ۱۳۸۵: ۴۳)

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

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

و سرانجام رمان را با این عبارت‌ها به پایان می‌برد:

«بعد از به پایان بردن این داستان چه کنم؟ چرا نوشتن را ول نکنم و به جای دوری پناه ببرم 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^۱ نویسنده رمان مشهور «ناتور(ناطور) دشت»^۲ بوده است. در این رمان نیز نویسنده مستقیماً خواننده را مخاطب می‌سازد و خارج از چارچوب اصلی رمان، به او می‌گوید که می‌خواهد درباره چه چیزی داستان نقل کند. جملات صفحه نخست این رمان شاهد این مدعاست:

«اگر واقعا می‌خواهید در این مورد چیزی بشنوید لابد اولین چیزی که می‌خواهید بدانید این است که من کجا به دنیا آمدم و بچگی نکبت بارم چطور گذشت و پدر و مادرم پیش از من چه می‌کردند و از این مهم‌هایی که آدم را به یاد دیوید کاپرفیلد می‌اندازد. اما راستش را بخواهید من میل ندارم وارد این موضوع‌ها بشوم. چون اولاً 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، مخصوصاً پدرم. البته باید بگویم که آدم‌های 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، ۱۳۴۵: 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 می‌دهد و با خطاب به او سخن را شروع می‌کند. با این شیوه، او خود و خواننده را دو شخص کاملاً بیرون از دنیای داستان تعریف می‌کند 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^۱

خواننده حرفه‌ای داستان با مطالعه رمان «البیت الاخیر» متوجه می‌شود که میان این رمان و دو رمان «محاكمه» و «قصر» اثر فرانتس کافکا^۲ شباهت‌هایی وجود دارد. این شباهت در انتخاب نام شخصیت‌ها است. در رمان محاكمه، مردی به نام «یوزف ک» متهم می‌شود. او پس از سرگردانی فراوان سرانجام بدون محاكمه توسط دو ناشناس، دور از شهر در کنار یک معدن سنگ اعدام می‌گردد. در رمان قصر قهرمان داستان حتی اسم کوچک هم ندارد و فقط «ک» نامیده می‌شود. 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، ۱۹۹۶: ۵)

حتی در جایی از داستان، آقای «ک» خود نسبت به کافکا و رمان‌های 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

سرگردانی هایی که «ک» در رمان های 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 می خواند، 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 حرفه ای رمانش باور کرد که البیت الاخیر گونه ای استمرار رمان های کافکاست و شخصیت «ک» از آن رمان ها وارد البیت الاخیر شده، او را با این واقعیت مواجه می کند که «ک» در عمق معنای خود، به مفهوم «کلمه» است:

«اما ک به این صورت است: زندگی اش سراسر کلمه است، کلمه ای که می خواند، کلمه ای که می نویسد، کلمه ای که می شنود و کلمه ای که بر زبان می آورد...» (۱۰) (همان، ۱۸۴)

این کار نویسنده نیز همچون شیوه ای که در بخش «زبان و واقعیت» شرح آن آمد، نوعی بازی زبانی مختص داستان های پسا مدرنیستی و فراداستان است. نویسنده با این حرکت خواننده را - به تعبیر «ژان پیازه»^۱ - بازی می دهد و سرگردان نگه می دارد و خواننده با این بازی خوردن دچار شگفتی می شود و از رمان لذت بیشتری می برد. 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 می کنیم قبلاً قهرمانان داستان ها کرده اند. به این ترتیب زندگی ما سراسر تلاش برای تقلید از رمان ها است.» (۱۱) (همان، ۱۸۵)

چنان که ملاحظه می کنیم این نگرش نویسنده کاملاً 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 الگو برداری از جهان پیرامون خود و مسائل اجتماعی، به آفرینش یک داستان رو می آورد. در دوران مدرنیسم نیز نویسنده بر اساس جهان درون انسان اثری داستانی خلق می کرد. اما در فضای پسا مدرنیستی نویسنده ادعا می کند که همه چیز وارونه است. وی از این طریق - در راستای پرسش هایی که مک هیل مطرح کرد - در جستجوی

جهانی جدید و شگفت‌انگیز است که به موازات دنیای واقعی وجود دارد. یکی از این دنیاها می‌تواند دنیای کلمات باشد که ربیع جابر به آن پرداخته است.

ربیع جابر در رمان الفراشه الزرقاء نیز با همین رویکرد شخصیتی به نام «س» می‌آفریند. شیوه روایت این داستان نیز آن را به قلمرو پسا مدرنیسم وارد می‌کند که پیش‌تر به آن اشاره شد و از تکرار آن خودداری می‌کنیم. اما بینامتنیت در رمان «شای آسود» به شکل دیگری است. نویسنده در این رمان بارها متناسب با وقایعی که در داستان رخ می‌دهد نام رمان نویسان و آثارشان را ذکر می‌کند و به این ترتیب هر حادثه داستانی با زنجیره‌ای از وقایع پیوند می‌خورد که استمرار آن در رمان‌های یاد شده است. بنابراین رمان «شای آسود» با این کار از حالت خطی بیرون آمده و به شکل نموداری درختی تبدیل شده است که در آن هر شاخه بیانگر معنایی بر گرفته از رمان‌های مشهور جهان و جهان عرب است. ربیع جابر در این اثر خود از بورگس^۱، سالینجر، الکساندر دوما^۲، شکسپیر^۳، جان آیدایک^۴، جیمز جویس^۵، ویرجینیا ولف^۶، مارسل پروست^۷، هرمان هسه^۸، هانری میلر^۹، بالزاک^{۱۰}، آرتور گولینگ^{۱۱} و همچنین از غالب هلسا، جرجی زیدان، یوسف النجار، ابراهیم اصلاان و نجیب محفوظ نام می‌برد. برای نمونه این قطعه از رمان شای آسود را می‌خوانیم که در آن نویسنده از نجیب محفوظ یاد می‌کند:

«او گفت که خودش و زندگی اش را مانند زندگی یکی از شخصیت‌های داستانی تصور می‌کند. البته نه در رمان‌های نجیب محفوظ بلکه یکی از شخصیت‌های داستانی رمان‌های روسی یا 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 می کند. 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 آسود» و متن رمان های نجیب محفوظ پیوند ایجاد می شود و نوعی بینامتنیت به وجود می آید.

نگرش پسا استعماری^۱

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 می کند. او در برخی از آثار خود مانند «الاعترافات»، «بیریتوس مدینه تحت الارض» و «تقریر میلیس» مستقیماً 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 می کند. او حضور مستقیم (سیاسی) یا غیر مستقیم (اقتصادی) استعمار در لبنان را عامل این جنگ می بیند. از این رو می توان با نظریه های مربوط به نقد پسا استعماری برخی نگرش های او را تبیین کرد. اما پیش از آن لازم است نگاهی گذرا به این نظریه ادبی بیندازیم. نظریه های پسا استعماری در عین این که به روش یا مکتب خاصی منحصر نمی شوند، بر فرضیات خاصی تکیه دارند: این نظریه ها سودمندی حضور قدرت ها را در مستعمره ها زیر سوال می برند و موضوعاتی هم چون نژاد پرستی و بهره کشی را مطرح می کنند. (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 می شود. هدف استعمارگران این بار سیطره اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی، فکری و تمدنی بر مستعمرات سابق است که منافی فراتر از سیطره نظامی و سیاسی دارد. (راغب، ۲۰۰۳: ۵۴۸)

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 و با 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 می توان 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»^۱ اندیشمند هندی است که معتقد است میان استعمارگر و استعمار شده، تعاملی وجود دارد که هویت هر دو را دگرگون می سازد و این دو همواره بر یکدیگر اثر می گذارند. بابا همچون لاکان^۲ سرشت هویت را دستخوش دگرگونی می داند و گوشزد می کند که بریتانیا هویت خود را در هند گم کرده است. (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۷۳ و ۲۷۴) استعمارگر با «دیگران» استعمار شده اگر چه چندان صمیمی نیست اما ترسی که از رانده شدن خود به حاشیه عاطفی دارد، باعث می شود خود را به آنها نزدیک کند و این کار، وابستگی اش را نشان می دهد (همان). به نظر هومی بابا استعمارگر نمی تواند از رابطه ای پیچیده و پارادوکس با استعمار زده بگریزد. او با تکیه به نظریات لاکان در خصوص چگونگی ساخته شدن هویت، تحلیل هایی ارائه می - کند که براساس آن ها هویت استعمارگر نمی تواند کاملاً از هویت استعمار زده، یا لاقط هویت مفروض استعمار زده، منفک باشد. از آنجا که به نظر لاکان هویت اساساً بی ثبات است، پس استعمارگر به جای آن که هویتی متکی به خود داشته باشد، لاقط قسمتی از هویتش در کنش متقابل با

1- Homi Bhabha

2- Jacques Lacan

استعمار زده ساخته می شود. (برتنس، ۱۳۸۴: 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 می توانند با موضع گیری منفی در قبال فعالیت های اقتصادی استعمارگران و عدم همکاری با آنها موجبات زیان های اقتصادی آنان را فراهم آورند. از همین روست که می بینیم استعمارگران فرانسوی این رمان -حد اقل در ظاهر- ارتباط مناسبی با مردم لبنان برقرار می کنند.

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 پسا مدرنیسم سعی کرده است به وسیله بازی های زبانی، با ایجاد سرگردانی بیشتر در خواننده، لذت ادبی عمیق تری در او بیافریند. او در این چارچوب از فنون مختلف «فرا داستان» 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 ظاهراً در این زمینه گاه تحت تأثیر جی. دی. سالینجر نویسنده آمریکایی بوده است.
- ۳- داستان های ربیع جابر به قول منتقدان و نظریه پردازان امروز ادبیات، با دیگر متن های داستانی دارای پیوندهای خویشاوندی است. در این زمینه می توان به ارتباط بینامتنی آثار او با آثار داستانی فرانتس کافکا اشاره کرد.
- ۴- 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

١. أعلم أنك تحب القصص الحقیقه. قرأت روایاتک عن مارون بغدادی و رالف رزق الله و یوسف جابر و سلیمان بسترس و عائله البارودی.
 ٢. ما الذى دفعنى الى القفز؟ كان على أن أبقي حيث أنا ربما، و أن أتصل بالمركز على الجهاز و أقول كذا كذا... ماذا كنت سأقول بالضبط؟ لا أدري. ما حدث قد حدث. ماذا تقول دائماً فى روایاتک؟ كل ما يحدث مكتوب. هذا صحيح. الآن اعرف هذا.
 ٣. قالت إنها قرأت لى شيئاً ذات مره، و إنها تهرف اسمى. لكنها غير قادره على التذكر بوضوح. أخبرتها أنني فى ما مضى اهتديت الى رالف روايه لى عنوانها «شاي أسود».
 ٤. فأتقدم خطوه و أمدّ يدي: «أدعى ربيع جابر، أنا كنت أعرف المرحوم ابنكم، المرحوم رالف».
 ٥. الآن أرعف كيف سأبدأ روايتي.
- أعدت الدفتر الى الصندوق، تمددت على سريري. كانت الجملة الأولى فى رأسى: «كان يدعى رالف رزق الله. فى صباح السبت ٢٨ تشرين...».
٦. أراك من هنا يا سمعان. أراك من تحت الكؤوس الرومانيه الحجر المعلقه الى الحائط الحجر فوق البركه ذات النوافير. لا ترانى و أنت تغسل وجهك و تشعر بألم خفيف فى عضلاتك. لكننى أراك.
 ٧. ... إحدى جمعيات المخطوفين و المفقودين فى الحرب الأهليه نظمت و ندوه و وزعت على الحاضرين قوائم: كانت بأسماء أشخاص فقدوا فى الحرب و لم تظهر جثثهم بعد ذلك. أشخاص لا أحد يعرف ماذا حدث لهم، أو لا أحد يقدر أن يتأكد ماذا حدث لهم. كنت أقرأ الأسماء، أعمده من الأسماء مرتبه كجداول الضرب، أقرأها و أسأل أين إسمى؟ هل اسمى بين هذه الأسماء و أنا لا أعلم؟ وأمى؟ وأبى؟ وإخوتى؟ هل أسماؤهم هنا أيضاً؟ لكن ماذا لو أن أبى بقى حياً؟ أو أمى؟ أو أخوتى؟

كيف أتأكد أن عائلتي قضت في السيارة؟ ربما ما زالوا أحياء... ربما كنت خارجا مع عائلته أخرى. مع أقارب، خاله أو عمه، خال أو عم، كيف أعرف؟ ربما أهلي بانتظاري حتى هذه اللحظة!

۸. بدأكل شيء أمام مرآه.

كان «ك» يقصّ شعره في صالون الياس جوزف سفر، الكائن في شارع بلس في منطقته رأس بيروت.

۹. إنني أكره السينما، إنني أحب الروايات و إنني أعيد قراءه كافكا هذه الايام.

۱۰. لكن «ك» هو على هذه الصورة: حياته كلها كلمات، كلمات يقرأها، كلمات يكتبها، كلمات يسمعها، كلمات يلفظها...

۱۱. قال «ك» ان الواحد لا يفعل في حياته شيئا من رأسه، لأن كل الأشياء التي نفعها قد فعلها ابطال الروايات قبلنا، وهكذا فإن حياتنا كلها محاوله لتقليد الروايات.

۱۲. قال إنه يتخيل نفسه - يتخيل حياته - مثل حياه شخصيه روائيه في كتاب ما، ليس روايه من روايات نجيب محفوظ، لا، ربما روايه إنكليزيه أو روسيه.

کتابنامه

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

برتنس، هانس (۱۳۸۴): مبانی نظریه ادبی، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، نشر ماهی، تهران.

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

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

جابر، ربیع (۲۰۰۵): بیروتوس، دار الآداب، بیروت.

----- (۱۹۹۶): البيت الاخير، دار الآداب، بیروت.

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

----- (۲۰۰۵): تقرير ميليس، دار الآداب، بیروت.

----- (۱۹۹۷): رالف رزق /... في 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 (۱۳۴۵): ناطور دشت، ترجمه احمد کریمی، انتشارات اشرفی، تهران.
- فلکی، محمود (۱۳۸۲): روایت داستان: تئوری‌های پایه ای داستان‌نویسی، نشر بازتاب نگار، تهران.
- مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۴): دانش نامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهرا ن 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): فردا/استان، ترجمه شهریار وقفی پور، نشر چشمه، تهران.

