فصلنامهٔ لسان مبین(پژوهش ادب عربی)
(علمی – پژوهشی)
سال نهم، دورهٔ جدید، شمارهٔ بیست و نهم ، پاییز ۱۳۹٦، ص٤٩-٧٩

تحلیل مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در رمان «مملکهٔ الغرباء» الیاس خوری*

مهین حاجی زاده، دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
مهناز خازیر، کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

چکیده

پست‌مدرنیسم یکی از جنبش‌های تأثیرگذار چند دههٔ اخیر و فصلی جدید در تاریخ تمدن غرب به شمار است که نه تنها بر عرصه‌های فرهنگ، اقتصاد و سیاست تأثیر گذاشت، بلکه به حوزهٔ ادبیات و به طور خاص به حوزهٔ داستان‌نویسی نیز راه یافت و ساختار و محتوای رمان را متحوّل کرد. نظریه‌پردازان ویژگی‌های ادبیّات داستانی پست مدرن را تناقض، عدم قطعیّت، فقدان قاعده، زیاده‌روی، اتّصال کوتاه، زمان‌پریشی، از هم‌گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه، پارانویا، تکنیک داستان در داستان و التقاط ژانرهای ادبی برمی‌شمرند. از آنجا که رمان «مملکهٔ الغرباء» اثر إلیاس خوری، رمان‌نویس لبنانی، بر اساس انگاره‌های پست‌مدرن نگاشته شده و نویسنده با برگزیدن مکتب پست‌مدرنیسم برای بیان اندیشه و جهان‌بینی خود، به خوبی آوارگی و سرگشتگی انسان در گسترهٔ جنگ و تبعات آن را به تصویر کشیده است، این پژوهش بر آن است تا به روش توصیفی – تحلیلی مؤلفه‌های پست مدرنیستی را در رمان «مملکهٔ الغرباء» بررسی و تحلیل نماید؛ امّا به دلیل آنکه ترسیم خط فاصل مدرنیسم از پست‌مدرنیسم دشوار است، برای نمایان ساختن ظهور پست مدرنیسم در این رمان، ابتدا برخی از مهم‌ترین شاخصه‌های مدرنیستی رمان، تحلیل و سپس بارزترین مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی آن استخراج و مورد ارزیابی قرار گرفته است. دستاورد کلی پژوهش مبین آن است که کاربست پست‌مدرنیسم در این رمان کاملاً مشهود است؛ بنابراین می‌توان اذعان داشت که خوری از نویسندگان الگوپرداز و مقلّد صرف نیست بلکه در مسیر داستان نویسی خود همواره در حال اتخاذ سبک‌های نوین داستان‌نویسی است و جزء نویسندگان پیشرو در ادبیات پست‌مدرن عربی به شمار می‌رود.

کلمات کلیدی: رمان نو، مدرنیسم، پست‌مدرنیسم، إلیاس خوری، مملکهٔ الغرباء.

---

* – تاریخ دریافت مقاله:۱۳۹۵/۰۸/۲۳ تاریخ پذیرش نهایی:۱۳۹٦/۰۲/۳۰
نشانی پست الکترونیکی نویسنده(نویسندهٔ مسؤول): *Hajizadeh_tma@yahoo.com*

۱. مقدّمه

تطبیق نظریه‌های ادبیات داستانیِ غرب با آنچه در ادبیات داستانی عربی روی داده، ممکن است در نگاه نخست کمی غیر منطقی به نظر برسد؛ امّا حقیقت آن است که با اجرای این تطبیق، زمینه‌هایی فراهم می‌آید تا دریابیم، ادبیات داستانی عربی، تا چه حد توانسته است به یاری زیر بنای فلسفی و نظری غرب، از شیوه‌های جهانی داستان‌نویسی، با حفظ ظرفیت‌ها و امکانات بومی خود، استفاده کند. با توجّه به اینکه تعدادی از نویسندگان روشنفکر، تحت تأثیر ادبیّات نوین غرب، خصوصاً رمان پست‌مدرن، آثاری خلق کرده‌اند که بتواند بازتاب وضع موجود جامعه عربی باشد،لازم است آثار این نویسندگان از جمله الیاس خوری با نگاهی روشمند و علمی بررسی و تحلیل شود.

آثار پست‌مدرن غیر عادی به نظر می‌رسند و تحلیل این آثار به شیوهٔ آثار سنّتی قدری دشوار به نظر می‌آید. نویسندگان رمان پست‌مدرنیستی سعی دارند که عناصر داستان؛ مانند طرح، شخصیّت، زمان، مکان و مضمون را از بین ببرند؛ چرا که آنها به یک‌پارچگی و تمامیّت داستان-های سنّتی بدگمانند. إلیاس خوری[1] نیز همانند سایر رمان‌نویسان جهان به‌طور عام و نویسندگان عرب به‌طور خاص همواره تحت تأثیر جریانات نو در جهان بوده است. او در جایگاه یک نویسندهٔ روشنفکر همواره می‌کوشد به نوشته‌های خویش طراوت و پویایی ببخشد. به همین دلیل رمان «مملکة الغرباء» را با الهام از جریان‌های داستان‌نویسی امروز غرب، بر اساس مؤلفه-های پست‌مدرنیستی نگاشته است. او که همواره به صناعت‌های مدرن و پسامدرن توجّه دارد در خلق این رمان کوشیده‌است، روایتی داستانی با ساختار و دستور زبانی متفاوت از گذشته خلق کند؛ متنی روایی که بارزترین وجه تمایز آن بی‌نظمی زمانی و نداشتن طرح منسجم و در نتیجه، تکّه تکّه و ناپیوسته بودن است.

این پژوهش سعی دارد تا با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی مشخصه‌های پست‌مدرنیستی رمان «مملکة الغرباء» را مورد واکاوی و تحلیل قرار دهد.

۲. پرسش‌های پژوهش

- شاخصه‌های پسامدرنیستی رمان «مملکة الغرباء» کدام است؟
- شاخصه‌های پسامدرنیستی در این رمان چگونه به کارگرفته شده است؟

۳-۱. فرضیه‌های پژوهش

- به نظر می‌رسد اغلب شاخصه‌های پسامدرنیسم که از طرف نظریه‌پردازان غرب مطرح شده است؛ مانند بینامتنیّت، اتصال کوتاه، داستان در داستان، التقاط ژانرهای ادبی، زمان‌پریشی و غیره در این رمان وجود دارد.
- خوانش رمان با دیدگاه پسامدرنیستی گویای آن است که نویسنده در کاربست مؤلفه‌های پسامدرنیسم، بر ابهام و پیچیدگی و پایان باز داستان تأکید بیشتری دارد.

٤-۱. پیشینهٔ پژوهش

تا کنون چندین پژوهش درخصوص تحلیل مشخّصه‌های پست‌مدرنیسم در رمان انجام شده است، در ادبیات عربی در حوزهٔ پست مدرنیسم، مقالهٔ حسین ابویسانی با عنوان «پست مدرنیسم در متن ادبی لوکاج» در سال ۱۳۹۱ش در مجلهٔ زبان و ادبیات عربی به چاپ رسیده است؛ امّا دربارهٔ إلیاس خوری و آثار او در ایران پژوهشی صورت نگرفته است. طبق بررسی‌های انجام شده، در جهان عرب نیز پژوهش‌های اندکی درخصوص این نویسنده انجام شده است؛ ازجمله: کتاب «الشخصیّة الغیریة فی الرّوایات اللّبنانیة» تألیف فیاض منیر هیسی، در این کتاب نویسنده از إلیاس خوری در کنار سایر نویسندگان لبنانی مطالبی را ذکر کرده است. مقالهٔ «تحولات السّردیّة فی الروایات مابعد الحداثة» توسط دکتر فاطمه بدر در مجلهٔ الأکادمی دانشگاه بغداد به چاپ رسیده است. در این مقاله، نگارنده به بیان مؤلفه‌های پسامدرن در تعدادی از رمان‌ها می‌پردازد که رمان « الرحلة غاندی الصغیر» الیاس الخوری از جملهٔ آنهاست. و نیز پایان نامهٔ «التّناص فی روایة إلیاس خوری، باب الشمس» تألیف امل احمد عبد اللطیف احمد که در سال ۲۰۰۵م درشهر نابلس فلسطین نگاشته شده است.

۲. معرفی داستان

«مملکة الغرباء» عنوانی است که الیاس خوری برای رمان خود برگزیده و در آن رابطهٔ فرد و جامعه را محور اندیشهٔ خود قرار داده است. این رمان ترسیم تنهایی و انزوای فلسطینیانی است که غربت و غربت‌زدگی تقدیر آنهاست؛ سرگذشت انسان‌هایی است که سرزمینشان اشغال شده

و خانه و کاشانه خود را وانهاده و آوارهٔ سرزمین‌های دیگر شده‌اند؛ مردمانی دربه‌در و خانه‌به‌دوش که فرجامشان جز گم‌گشتگی و مرگ چیز دیگری نیست.

«وداد»، شخصیت اصلی رمان است. او دختری یازده ساله است که توسط «اسکندر»، شخصیت فرعی داستان، خریداری می‌شود و سپس اسکندر با او ازدواج می‌کند. نویسنده برای وداد شخصیتی آرام ترسیم می‌کند که پس از مرگ اسکندر و تنهایی حافظهٔ خود را از دست می‌دهد، دچار فراموشی می‌شود و در نهایت پس از سرگردانی فوت می‌کند. او زنی سفیدرو، زیبا، وفادار و مقاوم ترسیم می‌شود که سرنوشتی جز فقدان هویّت و فراموشی و در نهایت مرگ ندارد. این شخصیت در اکثر حوادث حضور مداوم دارد و وقایع داستان را به پیش می‌برد. دیگر شخصیت داستان «مریم» است. وی در بیشتر صحنه‌های رمان دیده نمی‌شود؛ اما حضوری پنهان دارد. نویسنده، این شخصیت را به عنوان شخصیت پنهان در دل حوادث داستان قرار داده است؛ درواقع مریم ارتباط مستقیم با نویسنده دارد. آنگونه که از روال داستان پدیدار است شخصیت مریم بعد از اینکه داستان اندکی به پیش می‌رود در شخصیت سامیه ظاهر می‌شود. در واقع مریم در قالب دو شخصیت؛ یکی به نام مریم و دیگری به نام سامیه ظاهر می‌گردد. فیصل، شخصیت مرد داستان است که از سرزمین خود؛ یعنی فلسطین دور افتاده و اکنون رؤیای بازگشت به وطن خویش را دارد و در این راه به شهادت می‌رسد. «لودی» شخصیتی است که در رمان، زن اول اسکندر معرفی می‌شود. «جرجی راهب» از شخصیت‌های فرعی رمان است که نویسنده در پی آگاهی از وضعیت او پیگیر سرنوشت او می‌شود. او با آنکه در کلیسا انزوا گزیده است، در حرکت‌های مردمی شرکت می‌کند و در نهایت به صورتی مشکوک به شهادت می‌رسد.

۳. مدرنیسم و پست‌مدرنیسم

تبار واژهٔ مدرن که در تمام زبان‌های اروپایی و در بسیاری از زبان‌های دیگررایج شده، لفظ لاتینی(Modernus) است که خود از قید (Modo) مشتق شده است. (Modo) در زبان لاتین به معنای این اواخر، به تازگی و گذشتهٔ بسیار نزدیک است. (احمدی،۱۳۷۷ش: ۳و٤)

این واژه به عنوان مرجعی برای بازتاب اندیشه‌های نو در عصر روشنگری مطرح شده است و شامل یک نگرش فلسفی، سیاسی و اجتماعی به انسان و محیط می‌باشد. جریانی که مکتب‌ها و گرایشات مختلف هنری و ادبی دهه‌های آغازین قرن بیستم را در بر می‌گیرد، مدرنیسم نام‌گذاری شده است. مدرنیسم، تحولی در عرصه‌های دین و سیاست و هنر و ادبیّات بود که در

تعارض با واقع‌گرایی قرن نوزدهم قرار داشت و منجر به ایجاد شکاف عمیقی میان حال و گذشته شد. (حسن‌زادهٔ دستجردی، ۱۳۹۳ش: ۵۹)

آنچه در اصطلاح ویژهٔ ادبی ادبیات مدرن نامیده می‌شود و تقریباً می‌توان سرآغاز آن را اوایل قرن بیستم و با دقت بیشتر، اواخر قرن نوزدهم دانست، در واقع ادبیات دورهٔ پسامدرن، مدرن تمدن غربی است و ذیل تاریخ مدرنیته و مرحله‌ای از بسط و تداوم آن است. با وجود این، ادبیات مدرن با پشت کردن به میراث ادبی رئالیستی، چارچوب‌های اساسی داستان رئالیستی را درهم ریخت. در ادبیات مدرن، واقعیت به مفهومی ذهنی بدل شده است؛ مفهومی که بنا به دلخواه راوی و نویسنده، معنا و حقیقت آن دگرگون می‌شود. زمانی که عقل‌گرایی عصر روشنگری به سرعت در جامعه‌شناسی تحصیلی «آگوست کنت» منحل می‌گردد و با اثبات‌گرایی کلاسیک در تبیین هستی، ذهنی‌گرایی و وهم‌گرایی غلبه می‌یابد و این ذهنی‌گرایی و وهم‌گرایی، شکل ادبی خود را که سوررئالیسم و ادبیّات مدرن بود، به همراه آورد. (زرشناس، ۱۳۷۱ش: ۳۵) مدرنیسم در ادبیّات با آثار نویسندگانی؛ مانند «دی.اچ. لارنس»، «تی اس الیوت» و «جیمز جویس» آغاز شد. و در سال ۱۹۲۲م با انتشار رمان «یولیسز» جویس و شعر« «سرزمین بایر» الیوت به اوج خود رسید. ویژگی‌های مدرنیستی آثار این نویسندگان و خیلی از نویسندگان مدرنیست، بی‌توجّهی به داستان‌پردازی روایی و مستقیم، رد کردن سیر عقلانی داستان، نفی شخصیت سنّتی و قراردادی و ستایش تجربیّات خصوصی و ذهنی بود. (نوذری، ۱۳۸۵ش: ۱۳۵-۱۳۷)

مدرنیسم با ظهور جریان‌های فکری متعدّد در اواخر دههٔ شصت و اوایل دههٔ هفتاد میلادی؛ مثل پساساختارگرایی، رو به افول نهاد و به جایش پست مدرنیسم سر برآورد. (همان: ۱۸۱) اصطلاح پست‌مدرن از دو واژهٔ (Post) به معنای «بعد و مابعد» و (Modernism) به معنای «همین الان» تشکیل می‌شود. (هاجری، ۱۳۸٤ش: ۲۱۹) و شامل مجموعه نظرات پسامدرنیستی است که از نیمهٔ دوم دههٔ هشتاد میلادی وارد حوزهٔ مطالعات دانشگاهی شد. پست‌مدرنیسم، اصطلاحی است برای توصیف بعضی از گرایش‌ها و نظریه‌ها در زمینهٔ فلسفه، علم، معرفت، سیاست، ادبیّات، هنر و خصوصاً هنر معماری که وجه مشترک همهٔ آنها، واکنش نسبت به بحران‌های مدرنیته و به نقد کشیدن مدرنیسم، آرمان‌ها و نظریه‌های کلان آن است. (بیات، ۱۳۸٦ش: ۱۰۱و ۱۰۲) ادبیات داستانی پسامدرن نه فقط نظم زمانی رویدادهای گذشته را برهم می‌زند، بلکه زمان

حاضر را نیز به طرزی آشفته نشان می‌دهد. (پاینده، ۱۳۸۳ش: ۸٦ و ۸۷) به هر حال پست-مدرنیسم اصطلاح پذیرفته شده‌ای برای نامیدن ادبیات از سال‌های ۱۹٦۰م تا امروز است.

اصطلاح پسامدرن در دههٔ شصت به وفور در بحث‌های انتقادی و برای توصیف تلفیق سبک-های مختلف نگارش به کار گرفته شد. (پاینده، ۱۳۸۳ش: ٦۹) پست مدرنیسم در ادبیات و هنر، همتای پساساختارگرایی در زبان‌شناسی و نظریه‌های ادبی است. (داد، ۱۳۸۳ش: ۱۹۹) ادبیات داستانی پسامدرن نه فقط نظم زمانی رویدادهای گذشته را برهم می‌زند، بلکه زمان حاضر را نیز به طرزی آشفته نشان می‌دهد. (پاینده، ۱۳۸۳ش: ۸٦ و ۸۷) با آنکه این نظریه با ادبیّات مدرنیستی ارتباط دارد، در عین حال مرحلهٔ متنی نظریهٔ جدید را می‌توان ساختارگرا توصیف کرد، چون بنا به گفته‌های قبل هم پست‌مدرنیسم و هم پساساختارگرایی از ساختارگرایی پدید می‌آیند. (هارلند، ۱۳۸۲ش: ۳۸۲)

ادبیّات پسامدرن با پیروی از فلسفهٔ این رویکرد، به شگردهایی همچون زمان‌پریشی، تناقض، بینامتنیّت، دورباطل، پیرنگ ستیزی، عدم قطعیّت و فراداستان دست می‌یابد. با وجود اینکه متفکران زیادی در دورهٔ پسامدرن نظریاتی ارائه کرده‌اند، بین دیدگاه‌های آنان دربارهٔ مؤلفه‌های عصر پسامدرن و آثار پسامدرنیستی اختلاف نظر وجود دارد. «ایهاب حسن»، مهمترین تمایز مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را در عرصهٔ ادبیات، مقولهٔ معنا می‌داند. به اعتقاد وی پست‌مدرنیست-ها ضرورت یا دلیلی برای وجود یک مرکز یا محور قائل نیستند. «ژان فرانسوا لیتوار» نقش اندیشهٔ پست‌مدرن را اصولاً در نشان‌دادن فقدان معنا در متن اثر می‌داند و وظیفهٔ نویسنده را جستجو در زبان ذکر می‌کند و مهمترین ویژگی عصر پسامدرن را فروپاشی فراروایت‌ها می‌داند. «بری لوئیس» و ایهاب حسن و «دیوید لاج» در تحلیل آثار پسامدرن، به شاخه‌های زبانی و مؤلفه‌های شکلی می‌پردازند. (شمیسا، ۱۳۷۸ش: ۱۹٦) و (هاجری، ۱۳۸٤ش: ۲۲۱)

الیاس خوری، نویسنده‌ای روشنفکر و همواره در تلاش برای خارج کردن نوشتار خود از رکود است. او تحت تأثیر جریان نو غربی، نگارش خود را به نگارش مدرنیستی و سپس پست‌مدرنیستی نزدیک می‌کند. در رمان مملکهٔ الغرباء، وی همواره به صناعت‌های مدرن و پسامدرن توجّه دارد و کوشیده است روایتی داستانی با ساختار و دستور زبانی متفاوت با گذشته خلق کند؛ متن روایی که بارزترین وجه تمایز آن بی‌نظمی زمانی و نداشتن طرح منسجم و در نتیجه، تکّه تکّه و ناپیوسته بودن است. از آنجا که ترسیم حدّ فاصل مدرنیسم از پست‌مدرنیسم

دشوار است، جهت نمایان کردن ظهور پست‌مدرنیسم در این رمان، ابتدا برخی از مهمترین شاخصه‌های مدرنیستی رمان تحلیل و سپس در ادامه بارزترین مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی آن استخراج و مورد ارزیابی قرار می‌گیرد:

۱-۳. مشخصه‌های مدرنیستی در رمان «مملکهٔ الغرباء»

۱-۱-۳. استحاله و التقاط شخصیت‌ها

خلق خصیت‌های نو، با ویژگی‌ها و ذهنیّات متفاوت نسبت به دوران پیشامدرن، از مهمترین شاخصه‌های رمان مدرن است. با تحوّل و دگرگونی شیوه‌های روایت در داستان‌نویسی، نویسندگان از روش‌های کلاسیک نگارش رمان فاصله گرفتند و خلق و ساختار شخصیّت در داستان نیز به تبع آن، دستخوش تحوّل شد. همپای تحوّلات رمان مدرن، هر بار شخصیت جنبه-ای از خصلت‌های خود را از دست داد. (اخوت، ۱۳۷۱ش: ۱۵۳) رمان مدرن دیگر به قهرمان-سازی در رمان اعتقاد ندارد. رمان نویس در تلاش برای شخصیت‌پردازی، موفّق به آفرینش افرادی خنثی، منفعل و بی‌هویّت می‌شود. آنها دیگر انسان‌های مصلح اجتماعی که دیگران را با اعمالشان به سوی خیر هدایت می‌کنند، نیستند؛ بلکه فاصلهٔ عاطفی زیادی بین خود و دنیای پیرامونشان حس می‌کنند. شخصیت رمان مدرن، حتّی در برقراری ارتباط با دیگران ناتوان است و در انزوا و تنهایی به سر می‌برد و اسیر توهمّات و افکار خود ساخته خویش است. در واقع، انسان معاصر، به فراخور حال خود و باورهای ذهنی موجود، نوع خاصی از قهرمان را می‌طلبد. لذا به خلق شخصیت‌هایی نیاز است که هم بتوانند بیان کنندهٔ جامعه و هم مورد قبول مخاطب باشند. شخصیت‌های رمان خوری در چارچوب تعاریف متداول شخصیت نمی‌گنجند. شخصیت‌های رمان او به مانند طرحِ آن، که برگرفته از روایت‌های شفاهی و کوچه و بازاری است، رهگذرانی هستند که از خیابان و کوچه‌ها عبور می‌کنند، آواره و سرگردانند. شخصیت-هایی که در ظاهر، افکار و رفتار و احساسات شناخته شده‌ای دارند؛ امّا هنگامی که به درون متن و ساختارهای محکم رمان و ژرف ساخت آن می‌رویم، در می‌یابیم که در باطن اینگونه نیستند؛ بلکه منفعل و گوشه‌گیر هستند و صددرصد عادی نیستند. در رمان «مملکهٔ الغرباء» با شخصیت راوی و وداد روبه‌رو هستیم. شخصیت راوی در داستان نام مشخّصی ندارد و حتّی رمان‌نویس به شیوهٔ توصیف سنّتیِ شخصیت راوی اعتنا ندارد. راوی در بیان خود اینگونه سخن می‌گوید:

«الوقتُ طويلٌ. هَكذا شَعَرتُ عِندَما غَرَقَت فِي البحر، كانَ الوَقتُ طويلاً. فأنا كنتُ أعرف أنني لَن أصير بطلاً. مرَّةً واحدةً حاوَلَت البطولةَ وَ فَشَلَت. خَرَجَت مِن مَركبِ الصَيدِ، كانَ ذلكَ فِي بَحر (عين المريسة) وكنا نَصطادُ السَمكَ. خَرَجتُ وَمَشيتُ عَلى وَجهِ البَحر. قُلتُ لَهُم إنني سَأمشي على وَجهِ الماءِ وَمَشيت كنتُ أريدُ أن أمشِ وَ أن أغرقَ. غَرَقتُ وَ لَم أمشِ. كلهم قالوا إنهم رأوني أمشي، وَ أمّا أنا فَغَرَقتُ. ثمّ صدقت ما قاله الآخرون. هذهِ هِيَ البطولةُ، أن تَصَدَّقَ ما قاله الآخرون لك »[٢](خوری، ۱۹۹۳م: ۱۸) در این بند راوی به بیان حالات روحی و روانی‌اش می‌پردازد. راوی در میان توصیفات خود تناقضاتی لحاظ کرده است. مثلاً در عبارت « فأنا كنتُ أعرف أنني لَن أصير بطلاً. مرَّةً واحدةً حاوَلَت البطولةَ وَ فَشَلَت.» تناقض درونی بیانات راوی با واقعیّت دیده می‌شود. و در عبارت « خَرَجَت مِن مَركبِ الصَيدِ، كانَ ذلكَ فِي بَحر (عين المريسة) ...» در این قسمت نویسنده با بیان راه رفتن بر روی دریا، تضاد با واقعیّت را نشان داده است. این شیوهٔ بیان و توصیف شخصیت در رمان سنّتی بی‌سابقه است و تنها در رمان مدرن می‌گنجد. نکتهٔ مهم در این بند آن است که خوری، خود به عنوان یک نویسنده باور دارد که قهرمان واقعی به همان معنای قهرمان در داستان‌های بالزاکی، در جهان داستان او وجود ندارد و این مطلب را در این عبارت می-گنجاند: «وَ أما أنا فَغَرَقتُ ثم صدقت ما قاله الآخرون. هذهِ هِيَ البطولةُ، أن تصدق ما قاله الآخرون لك».

داستان مدرن و پسامدرن امروز به سبب برخورداری از قابلیّت نشان دادن و بازنمایی، میدانی مناسب برای تبیین دوگانگی‌ها و تضادهای میان انسان و خودش و همچنین میان انسان و جهان است. در بیشتر صحنه‌های رمان، خواننده با شخصیت قهرمان داستان؛ یعنی وداد برخورد می‌کند. وداد در داستان خوری شخصیتی دوگانه و متناقض دارد و همگام با پیشرفت رمان، دوگانه‌تر و انسانی‌تر می‌شود. رمان‌نویس در قالب خلق چنین شخصیتی می‌خواهد هرچه بیشتر حقیقت را باز گو کند. در واقع، خوری به نحوی شخصیت‌های خود را ترسیم می‌کند تا مبیّن این نکته برای خواننده باشد که آن‌ها همگی در جستجوی یافتن هویّت ناشناخته و نا معلوم خویش هستند و در نهایت با گرایش به سوی شخصیّت آرمانی خود؛ یعنی وداد، فضای جنگ و مصیبت‌های آن را محکوم می‌کند. وداد در گیرودار جنگ، هویّت خود را از دست می‌دهد و حتّی مطیع اوامر اسکندر و لودی است. گویا از خود اختیاری ندارد؛ تنها و مطیع است؛ و به

تدریج به شخصیّتی بدل می‌شود که فاقد هرگونه هویّت خاص است و فقط سایهٔ او احساس می‌شود. وداد به دنبال از دست دادن حافظهٔ خود، گویی همه چیز را به یاد می‌آورد که او از سرزمینش دور شده و اکنون در بیروت تنها و سرگردان است. خوری برای قهرمان به معنای سنّتی آن اعتباری قائل نیست و قهرمان را در حد و هم‌تراز با مؤلف و راوی و سایر شخصیت-ها قرار می‌دهد. و شاید این مهم ناشی از شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ فلسطین و لبنان و اوضاع آن‌ها در عصر کنونی باشد. دنیای داستان‌های خوری آکنده از ترس و اضطراب است. شخصیت‌ها هر لحظه به اضطراب‌هایشان نزدیک‌تر می‌شوند و از آن رنج می‌برند. او در این راستا حتّی برای آنکه بهتر هدف و مقصود خود را بیان کند، طرح‌های داستانی نوشته‌های خود را معمولاً تیره، راز آلود، همراه با تعقیبی اضطراب آمیز و یا جستجویی پلیسی بنا می‌نهد.
مریم شخصیّتی است که در ادامهٔ رمان، نام او همراه با موقعیّت او در داستان تغییر می‌کند. سامیهٔ، نام دیگری است که رمان‌نویس برای شخصیّت خود بر می‌گزیند. قرار دادن دو نام برای یک شخصیت در رمان سنّتی بی‌سابقه است. خلق چنین شخصیت‌هایی برای رمان‌نویس می‌تواند حامل یک موقعیّت و حالت درونی که در درون نویسنده است باشد؛ همانطور که او تعریف متفاوتی از عشق بیان می‌کند: « أنني أعتَقِدُ أنّ الحُبَّ يُغَيِّرُ كُلَّ شيءٍ فِي المرأةِ حَتى إسمَها»[۳] (همان: ۱۰۳) این التقاط‌گرایی در شخصیت مریم و سامیهٔ باعث می‌شود خواننده دچار ابهام شود و دست آخر نتواند تشخیص دهد که آیا آنها با هم متفاوتند یا یکی هستند؟ آیا سامیهٔ مریم است یا مریم سامیهٔ؟ و این از تکنیک‌های رمان‌نویسی مدرن است.

۲-۱-۳. حضور خواننده در متن

در رمان مدرن، بر عکس رمان سنّتی که نویسنده خالق مطلق اثر است، نویسنده تعیین کنندهٔ همه چیز نیست، بلکه خواننده را نیز به جهان داستان وارد می‌کند. در رمان «مملكة الغرباء» هنگامی که راوی به دنبال آگاهی از سرنوشت جرجی راهب است، کاهش اقتدار مؤلف در تعیین سرنوشت جرجی راهب مبرهن است. هنگامی که راوی به بیان حکایت‌های متفاوت از زندگی جرجی و اتّفاق مرگ او در قسمت‌های مختلف رمان می‌پردازد، خواننده را به دنبال کردن و چیدن این حکایت‌های متفاوت و تکّه تکّه مشتاق می‌سازد؛ مثلاً نویسنده در همان حال که حکایت جرجی را در کلیسا و نحوهٔ مرگ او را دنبال می‌کند، حکایت را قطع می‌کند و به بیان ماجرای فیصل می‌پردازد. سپس دوباره به ادامهٔ حکایت جرجی راهب می‌پردازد. پر واضح است

که در چنین ساختاری، خواننده بدون آگاهی و حضور فعال در متن نمی‌تواند استنباط درستی از وقایع و حکایت‌های درهم داشته باشد. بنابراین صرف بیان حکایت‌ها از جانب نویسنده نمی-تواند در بیان معنای مورد نظر کافی باشد؛ بلکه خواننده نیز باید دقّت و توجّه خود را برای چیدن این حکایت‌ها در کنار هم به کار ببندد. گاهی نویسنده، خواننده را در فهم داستان دچار مشکل می‌کند. او مرتّب زاویهٔ دید خود را عوض می‌کند و یا از زمانی به زمان دیگر می‌رود و از تکنیک‌های زمان‌پریشی سود می‌جوید. کاربرد چنین تکنیک‌هایی باعث حضور مداوم خواننده در متن و تلاش او برای جستجوی معنا و دریافت و فهم متن می‌شود. نویسنده با این تکنیک‌ها ذهن خواننده را برای دریافت معنا به تکاپو وادار می‌کند و چه بسا سبب خستگی او شود؛ مثلاً آن هنگام که بار اوّل از مرگ علی سخن می‌گوید و سپس با بیان عبارت « وَ غداً عِندَما سَأقِفُ أنا، أو سَيَقِفُ عليّ، عليٌّ لن يَقِفَ لأنه ماتَ، لكن لِنفتَرِض أنّ عليّاً لم يَمتُ. عليٌّ يَصلحُ لِلوقوفِ أكثرُ منّي»[٤] (خوری، ۱۹۹۳م: ۱۵) در این عبارت نویسنده از خواننده می‌خواهد تا برغم اینکه علی مرده است برای پیشبرد داستان فرض کند که علی نمرده است. نویسنده خواننده را بدین شکل در رمانش به حضور می‌پذیرد.

یکی از مهمترین شیوه‌های دخالت خواننده در متن و خلق اثر، پایان باز داستان است. نویسنده روایت می‌کند و قضاوت را بر عهدهٔ خواننده می‌گذارد. او خواننده را به نتیجه و عاقبت شخصیت اصلی رمان نمی‌رساند و یا عاقبت قهرمان داستان را به گونه‌ای به پایان می‌رساند که هنوز گنگ و غیر قابل فهم است. خوری در این رمان، سرنوشت وداد را بیان می‌کند و هنگامی که از آنچه در درون وداد اتّفاق افتاده سخن می‌گوید سخنش را به صورت پرسشی مطرح می‌سازد و این نشان می‌دهد که خود نیز از درونیّات شخصیت داستانش بی‌خبر و از تفسیر رفتار او عاجز است و آن را بر عهدهٔ خواننده گذاشته است: « وَحينَ نَسيتُ كُلَّ شيء، تَذَكّرتُ كُلَّ شيء. أينَ الحقيقةُ؟، سَألني إميلُ. هَل حقيقةُ وداد البيضاء هِيَ حياتُها كما نَرويها اليوم، أم هِيَ حياتُها التي لم نَعشهَا، أم لا هَذه وَ لا تلك؟»[٥] (همان: ۷۸) نویسنده در پایان داستان نیز در مورد عاقبت مریم و اینکه آیا مریم همان سامیهٔ است یا نه، اطلاعاتی به خواننده نمی‌دهد. جالب این است که وقتی نویسنده با شخصیت مذکور رو در رو سخن می‌گوید و برای او حکایاتش را روایت می‌کند او را با نام مریم خطاب می‌کند و وقتی از عشق او با علی و رفتنش با او به خیابان سخن می‌گوید؛

او را با نام سامیهٔ خطاب می‌کند و در نهایت، در خصوص شخصیت مریم، نوعی ابهام و سردرگمی برای خواننده ایجاد می‌کند و باب تفسیر آن را برای خواننده باز می‌گذارد.

سؤالاتی که نویسنده در حال نگارش داستان می‌پرسد نیز گویای همین مطلب است که فقط او خالق اثر نیست، بلکه تفسیر را به خواننده محوّل کرده است. طرح سؤالاتی؛ نظیر عبارت «ماذا اکتب»، «ماذا احکی»، «عمَ اکتب» ، « ماذا أکتب؟ أینَ الخلَلُ في هذه الحکایةِ؟» و ... را که بارها در رمان تکرار کرده است، همگی به توجّه نویسنده به خواننده دلالت دارد. یکی از شگردهایی که نویسنده در این رمان به کار می‌برد، سؤال شخصیّت از نحوهٔ حکایت داستان خود است: «(أین حکایتی؟)، سألَتني مریمُ. قُلتُ لها إنني أروي حکایةَ سامیةٍ لا حکایتها.»[٦] (همان: ۱۹) در این عبارت، شخصیت مریم از چگونگی حکایت خود توسط راوی سؤال می‌کند، راوی نیز به او پاسخ می‌دهد و این از تکنیک‌های جدید در رمان مدرن و پسامدرن است.

۳-۱-۳. پیرنگ گسسته و نامنظّم

پیرنگ به معنی «شالودهٔ طرح» و «بنیاد نقش» است و معنای دقیق و نزدیکی برای پلات (plot) به شمار می‌رود. (میرصادقی، ۱۳۹٤ش: ۸۲) در رمان «المملکة الغرباء»، نویسنده هیچ الگو و طرح از پیش تعیین شده‌ای ندارد و رشتهٔ کلام خود را به هر آنچه در ذهنش می‌گذرد، واگذار می‌کند و خط روشنی از روایت داستان را پی‌نمی‌گیرد. این بدین معناست که این رمان به مانند رمان سنّتی، آغاز آرام و سپس کشمکش و گسترش و نقطهٔ اوج و گره گشایی و پایان بندی منسجم ندارد؛ بلکه خوری با نگرشِ مدرنیستیِ خود به پیرنگ، خواهان آن است که عمل داستانی تماماً در اختیار خواننده قرار گیرد، بی‌آنکه نویسنده با توصیفی همه جانبه در آن دخالت و در سیر داستان نقش برتر ایفا کند. خوری با خلق روایت تکّه تکّه و گسست‌وارِ ساختاربندی، سبک داستان‌های سنّتی را نقض می‌کند. داستان در ظاهر متشکّل از اجزاء نامرتبطی است که در مقابل هرگونه تلاش برای هم پیوندی و انسجام مقاومت می‌کند. با وجود اتصال و انفصال‌های پی‌درپی در داستان، خواننده را به سوی انتهای رمان پیش می‌برد و کلیّت واحد و معنادار داستان را می‌سازد. حاصل این گسست‌ها و تکّه‌های در هم تنیده، خلق عرصه‌هایی تازه در روایت است. در واقع، این ساختار تکّه تکّه و پراکنده، می‌تواند نمادی از متلاشی شدن زندگی همهٔ شخصیت‌های داستان باشد. خوری با تلفیق شگردهایی؛ همچون انتظار، عدم قطعیّت، تعلیق، معما،

و دیالوگ‌های شخصیت‌ها، مانع از شکل‌گیری پیرنگی شفاف می‌شود و داستان را با طرحی گسسته و رؤیاگونه از سازوکارهای روانی و ذهنی خود بازنمایی می‌کند. در رمان «مملکهٔ الغرباء» فقدان توالی زمانی و رابطهٔ علت و معلولی، حضور پررنگ سایهٔ تردید در ساختار داستان و وجود ابهام‌های فراوان، پیرنگ را نامنسجم و رؤیاگونه ساخته‌است؛ به‌طوری که خواننده برای نخستین بار در خواندن داستان با سردرگمی رو به‌رو می‌شود و نمی‌تواند به خوانش خود از داستان جهت و سویی هدفمند بخشد. او در این داستان طرح قصه‌نویسی معمول را کنار می‌گذارد و خود را ملزم به رعایت و کاربست ساختار سه‌گانهٔ پیرنگ (آغاز، میانه و پایان) نمی‌کند. علاوه بر درهم ریختگی زمانی و فقدان توالی در بازگویی حوادث، از بخش پایانی پیرنگ سنّتی؛ یعنی گره‌گشایی نیز نشانی در آن نیست. در واقع در داستان مدرن، رویدادها درهم تنیده می‌شوند و مرز بین آغاز و فرجام نامشخص می‌ماند.

٤-١-٣. عدم قطعیّت

در رمان مدرن عدم قطعیّت در سطح پیرنگ بیشتر به صورت فرجام نامعین متبلور می‌شود. عدم قطعیّت از اصلی‌ترین عناصری است که بر چارچوب داستان‌های مدرن سایه افکنده است. تردید، دو دلی، گمان و... اتّفاقاتی هستند که به کرّات در داستان تکرار می‌شوند. عدم قطعیّت، هم در پاره روایت‌ها و هم در کل اثر دیده می‌شود. یعنی این که گاهی راوی خود، عدم یقین را از روایت بروز می‌دهد و گاه فضای حاکم بر داستان به گونه‌ای است که یقین را به شک تبدیل و شک را به یقین می‌رساند. نویسنده با انتخاب زاویهٔ دید متعدد و غیر ثابت موجب چند صدایی و عدم قطعیّت در داستان می‌شود. هر کس وقایع و افراد را از دید خود تعریف می‌کند و در مورد اتّفاقات بر حسب اطلاعات خود به قضاوت می‌نشیند. نمونهٔ این ویژگی را می‌توان در حکایت جرجی راهب مشاهده کرد؛ حکایت او از دید افراد متفاوت و راوی‌های متعدد بیان می‌کند: «هل كان إميلُ آزاييف سَيفَهم مأساةَ وداد في أيامها الأخيرة، أم سيصرّ على تغيير حكايةِ جرجي الرَّاهب بوصفِها حكاية معادية للسَّاميّة؟ سَمعتُ الحكايةُ للمرّةِ الأولى مِن امرأة كهلة تسكن مخيَّم (الميّة وميّة)، قربَ صيداً. أخبَرتُه الحكايةَ كما سَمعتُها معتقداً أنها حكايةٌ شعبيّةٌ.»[٧] (خوری، ١٩٩٣م: ٥١) خوری در این بند به بیان حکایت‌های متفاوت دربارهٔ جرجی راهب می‌پردازد. یک بار حکایت او را از پیرزنی ساکن اردوگاه «المیّة و میّة» شنیده بود. بار دیگر از طریق شمارهٔ ١٧ مجله‌ای حکایت او را این گونه

بیان می‌کند: « كتَبت الصَحيفةُ في عدد ١٧ أيار ١٩٤٦ م أنه عُثِر على جثّةِ الرَاهبِ قربَ (باب العمود) في القدس، وهي مصابةٌ بِعشرَ طلقاتٍ رصاصٍ. إذن، فَما روتهُ لي المرأةُ الفلسطينيّةِ لم يَكُن حِكايةً شعبيّةً، كان حادثةً حقيقيّةً. هُنا يَطرحُ السؤال: ما الفَرقُ؟ كيفَ أتعامِلُ مع حكاية الرَاهب اللبنانيّ؟ هل أعيد تنظيم رواية المرأة الفلسطينيّة بِحسبَ اقتراحِ (فلاديمير بروب) بِشأنِ الحكاياتِ الشعبيّةِ، أم أبحَثُ عَن الحقيقةِ»[۸] (همان: ۵۲) در این بند راوی نحوهٔ قتل جرجی راهب را آنگونه که در مجله آمده است به تصویر می‌کشد. و سپس در آخر این دو حکایت، باذکر سؤالاتی، تردید نسبت به داستان جرجی را افزایش می‌دهد و همهٔ حکایت را با تردید در می‌آمیزد: « هَل قُتِل مِن أجَلِ هذه الجملةِ المَكتوبةِ على صليبِهِ؟ وَمَن يَكونَ القاتِلَ؟ لا أحَد يَدري. هَل هُم الصهاينةُ، أم هُم جَماعةُ الحاج أمين، أم هِيَ (أخويّة القبر المقدس) التي أصبَحَت سمعتها مهدّدة بسبب أفعال الرَاهب الجنونيّة؟»[۹] (همان: ۵۵) . در بند دیگر باز حکایت جرجی راهب را زیر سؤال می‌برد و موجب می‌شود تا خواننده نتواند حقیقت را دریابد و نسبت به حکایت جرجی اطمینان حاصل کند: « كُنتُ أبحَثُ عَن الرَاهب وَعَن حِكايَتِهِ. هَل صحيحٌ أنّهُ خَرَجَ مِن (دوما) وَ قادَ عصابةً في (الجليل)، أم أنّ الحكاية ليسَت سِوَى حِكاية رَوَتها لي امرأة في مخيَّم (الميّة وميّة) قرب صيدا؟ هَل أبحث فعلاً عَن جُذورَ الحِكايةِ الشعبيّةِ، أم أنَني أريد إقناعَ صديقي إميل آزاييف أنّ الرَاهبَ لم يكن لا سامياً».[۱۰] (همان: ۵۷) ذکر سؤالاتی از این دست حاکی از تردید راوی است که سبب ایجاد گمانه‌زنی‌ها و شک و عدم قطعیّت در خواننده می‌شود.

همانطور که ذکر آن گذشت، هر یک از ویژگی‌هایی که برای رمان مدرن در نظر گرفتیم به تنهایی نمی‌تواند موجب عدم قطعیّت در چارچوب رمان شود. به کار بستن ضدّ قهرمان به جای قهرمان مصلح از جانب نویسندگان کلاسیک، خود به تنهایی می‌تواند موجب سرگردانی و عدم قطعیّت در رابطه با پیش زمینه‌های ذهنی خواننده شود. در هم آمیختن واقعیّت و خیال، تعدد راوی، در هم ریزی زمان و مکان، طرح غیر منسجم و ... هرکدام به پررنگ‌تر شدن این عنصر کمک خواهد کرد. در واقع می‌توان این گونه بیان داشت که عدم اعتقاد به حقیقت واحد که در نتیجهٔ ابهام به وجود می‌آید سبب عدم قطعیّت می‌شود. در این رمان، داستان به صورت ناگهانی با خیال پردازی‌های راوی شروع می‌شود و همین که ذهن خواننده آماده خواندن داستانی غیر واقعی

می‌شود، داستان با واقعی‌ترین جملات ادامه می‌یابد و خواننده در بین واقعیّت و خیال احساس سردرگمی می‌کند.

۲-۳. تحلیل رمان بر اساس مشخّصه‌های پسامدرنیستی

نظریه‌پردازان بسیاری؛ مانند دیوید لاج، بری لوئیس، ایهاب حسن و دوو فوکما تعدادی از مشخصه‌های دورهٔ پسامدرن را معرفی می‌کنند. دیوید لاج، تناقض، عدم قطعیّت، فقدان قاعده، زیاده‌روی، اتّصال کوتاه و جابه‌جایی را ویژگی ادبیات داستانی پست‌مدرن بر می‌شمارد. (پاینده، ۱۳۸۳ش: ١٤٤-۲۰۰) بری لوئیس نیز بی‌نظمی زمانی، اقتباس، از هم گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه، پارانویا و دور باطل را ویژگی پسامدرن می‌داند. (پاینده، ۱۳۸۲ش: ٢٦-۳۱)
خوری نیز تحت تأثیر جریان نو در کشورهای غربی، شیوهٔ نگارش خود را در این رمان به پست مدرن نزدیک می‌سازد. در رمان مذکور، اوّلین بارقه‌های رمان پست مدرنیستی إلیاس خوری نمایان می‌شود. در واقع این رمان درگاه ورودی خوری به عرصهٔ پسامدرن، در داستان نویسی است. در این بخش تعدادی از مؤلفه‌هایی را که رنگ و لعاب پسامدرنیستی به رمان داده است، استخراج و سپس تحلیل می‌کنیم.

۱-۲-۳. بینامتنیّت (Intertexttuality)

اکثر ناقدان بر این عقیده‌اند که رابطهٔ بینامتنی به عنوان یک اصطلاح، نخستین‌بار توسط ادیب و ناقد فرانسوی ژولیا کریستوا در اواسط دههٔ ٦٠ قرن۲۰ میلادی، به دنبال مطالعات او دربارهٔ نظریات باختین عنوان گردید. (المدینی، ۱۹۸۷م: ۱۷۲) کریستوا قائل به سه سطح بینامتنی است: الف) بینامتنی متوازی (اجترار)، که سطح نخست بینامتنی است و گاه کمترین تغییر از متن مادر در آن دیده می‌شود و گاه بی هیچ تغییر تنها جابه‌جایی متنی است؛ ب) نفی جزئی(امتصاص)، که سطح دوم بینامتنی است و ردپای کم‌تری از متن مادر در آن مشاهده می‌شود، چنانکه گاه بخشی از ساختار متنِ پنهان در متن حاضر جلوه‌گر است و گاه نوع سیاق و چینش معنایی الفاظ، اقتباس از متن مادر است؛ ج) نفی کلّی(حوار)، که سطح سوم و بالاترین مرحلهٔ این تأثیر و تأثر است و تنها لایهٔ لطیفی از متن پنهان با استفاده از سرنخ‌هایی بسیار ظریف و جزئی بر متن حاضر ظهور می‌کند. (الموسی، ۲۰۰۰م: ۵۵)

از دیدگاه ناقدان عرب، بینامتنیّت، انواع مختلفی دارد که تعدادی از آن‌ها در رمان «مملکهٔ الغرباء» مشهود است. از جملهٔ آنها بینامتنیّت خارجی است. رابطه‌ای که میان یک متن و متون دیگر، غیر از متن‌های خود نویسنده است، تناص یا بینامتنیّت خارجی نامیده می‌شود. (مفتاح، ۱۹۸۵م: ۱۲۰) تأثیر پذیری نویسندگان و شاعران عرب از آموزه‌های دینی به ویژه قرآن و کتاب مقدّس مسأله‌ای غیر قابل انکار است. در هر دوره، اصحاب شعر و ادب به فراخور ذوق و استعداد خود، از گنجینهٔ بی‌پایان واژگان، سبک، معانی و درون مایه‌های متون دینی بهره برده‌اند. إلیاس خوری از جمله نویسندگانی است که گرایش به آیین مسیحیّت دارد و در آثار خود، به طور مستقیم و یا غیر مستقیم از متن کتاب مقدّس بنابر اقتضای متن و موقعیّت داستان، برای به تصویر کشیدن فکر و اندیشه‌اش الهام می‌گیرد. این بینامتنیّت دینی پربسامدترین نوع بینامتنیّت در رمان «مملکهٔ الغرباء» است. در فرازی از متن، خوری با الهام از متن إنجیل، خود را قهرمانی معرفی می‌کند که در حال غرق شدن در آب است: « الوقتُ طويلٌ. هَكذا شَعَرتُ عِندَما غَرَقَت فِي البحر. كانَ الوَقتُ طويلاً. فَ أنا كنتُ أعرف أنني لن أصير بطلاً. مرَّةً واحدةً حاوَلت البطولةَ وَ فَشَلت. خَرَجت من مَركبِ الصَيدِ، كانَ ذلكَ فِي بَحر (عين المريسة) وكنا نَصطادُ السَمكَ. خَرَجتُ وَمَشيتُ عَلى وَجهِ البَحر. قُلتُ لَهُم إنني سَأمشي على وَجهِ الماءِ وَمَشيتُ. كلهُم رأوني أمشي، هَكذا قالوا لِي، وأمّا أنا فَغرقتُ. وَجَدتُ نَفسي أغوصُ وَ المَاءُ يُصبحُ كالغطاءِ فَوقي. بطرسُ الرَّسولِ خافَ وَ هُوَ يَغرقُ، غَرَقَ لأنهُ خَافَ، فَاستَيقَظَ المسيحُ وَ أنقذَهُ. وأمّا أنا فَلَم يَأتِ أحدٌ لإنقاذي. كنتُ لا أريدُ أحداً. كنتُ أريدُ أن أمشِ وَ أن أغرقَ. غَرَقتُ وَ لَم أمشِ. كلهم قالوا إنهم رأوني أمشي، وَ أمّا أنا فَغَرَقتُ. ثمَّ صدقت ما قاله الآخرون. هذهِ هِي البطولةُ، أن تصدقَ» (خوری، ۱۹۹۳م: ۱۸) در این متن، خوری بیان می‌کند که همانند پطرس رسول روی آب راه می‌رفت که به ناگاه در آب افتاد و در حال غرق شدن بود با این تفاوت که کسی به نجات او نیامد. خوری این قطعه از متن خود را از کتاب مقدّس که متن غایب است الهام گرفته است. این قسمت از متن، با متن انجیل در مَرقُس، باب ٦، آیهٔ ٤٨ و ٤٩ و همچنین، انجیل یوحنّا باب ٦، آیهٔ ١٩ و انجیل متّی، باب ١٤، آیات ٢٢ تا ٣١ بینامتنیّت دارد. با دقت و امعان نظر در این متن می‌توان چنین بیان داشت که نه تنها از لحاظ لغات، دارای تناص دینی است بلکه موضوع و مضمون آن نیز با متن إنجیل برابری می‌کند. گویا خوری با یادآوری این بخش از انجیل منتظر معجزه‌ای است. اینگونه احتمال می‌رود که هدف نویسنده از این نوع بینامتنی، بیان آرزوی آزادی و انتظار معجزه‌ای برای پایان دادن به رنج، اندوه، غربت و سرگردانی

باشد. این امر را خوری به گونه‌ای زیبا با استفاده از واژگان و با بهره‌گیری کاملاً آگاهانه از متن إنجیل بیان کرده است. از لحاظ سطوح سه‌گانهٔ بینامتنی، خوری در این متن، تناص متوازی را به کاربرده است چرا که جوهرهٔ متن غایب تغییر نکرده و وجود کلمات کلیدی ذهن مخاطب را به متن غایب رهنمون می‌سازد و مضمون متن غایب نیز در متن حاضر به کار رفته است.

در قطعه‌ای دیگر از متن داستان، راوی با حضرت مسیح(ع) در حال گفتگو است که باز برگرفته از متن انجیل است: « هَل أنتَ إيليا؟ وَسيَجيبهُم كما أجابَهم دائماً: لاهذه المرةَ سألوني أنا. لستُ أدري مِن أينَ جاؤوا، وَ لماذا. فَجأةً رأيتُهم أمامِي، وَ سألوني: هل أنت إيليا؟»[11] (همان: ۲۵) این متن که متن حاضر است، با متن إنجیل یوحنّا، باب اوّل، آیات ۱۹ تا ۲۵ بینامتنیّت دارد. این قطعه از متن غایب به ماجرای بین حضرت یحیی و علمای یهود اشاره دارد. یهودیان به نزد حضرت یحیی(ع) می‌آیند و از او می‌پرسند:«آیا تو إیلیا هستی؟» و ایشان جواب می‌دهند: «نه!» منظور از إیلیا یا إلیاس نیز چنانکه انجیل در جای دیگری از حضرت عیسی(ع) نقل می کند، حضرت یحیی(ع) است؛ ولی حضرت یحیی مطلع نبودند که همان حضرت إلیاس هستند که مورد خطاب یهودیان است.[12] خوری این مفهوم را برای متن خود به عاریت می‌گیرد، و خود را به مانند حضرت یحیی می‌بیند. حضرت یحیی، جزء یاران حضرت مسیح(ع) بودند و همراه ایشان در درد، رنج و غربتی بودند که از جانب یهودیان بر ایشان تحمیل شده بود. خوری نیز خود را به مانند حضرت یحیی می‌بیند که در کنار حضرت مسیح، هم خود و هم سایر شخصیت‌هایش، از سوی صهیونیست‌ها در رنج و عذاب است. همنامیِ حضرت یحیی (إلیاس) با نام نویسنده، دلیلی دیگر برای تأکید بر این مفهوم است.

خوری علاوه بر اقتباس از متن کتاب مقدّس، دو بیت از امرؤالقیس را نیزدر متن رمان خود آورده است:

وإنّي مقيمٌ مـــا أقـــــامَ عسيبُ — أجارتنا إنّ المـــزار قريبُ

وكلُّ غريبٍ للـــغريبِ نسيـــــبُ — أجارتنا إنّا غريبان ها هنا[13]

(خوری، ۱۹۹۳م: ۳۷؛ امرؤالقیس،۲۰۰٤م: ۸۳)

در این ابیات، امرؤالقیس بعد از سفرهای زیادی که داشته به دامنهٔ کوهی می‌رسد و در آنجا با قبر شاهدختی مواجه می‌شود و چون از سرگذشت او با خبر می‌شود، این دو بیت را برای او می‌سراید که حاکی از غربت هر دوی آنهاست. (همان، ۲۰۰٤م: ۸۳) خوری برای آنکه غربت

وداد را بیشتر مبرهن سازد و بر خواننده تأثیر بگذارد، شعر امرؤالقیس را برای تأیید مطالب خود به شهادت گرفته است. راوی نه تنها نام شاعر را در متن خود بیان کرده؛ بیت را هم به صورت کامل آورده است لذا بینامتنیّت آن، متوازی است.

علاوه بر بینامتنیّت خارجی، رمان دارای بینامتنیّت ذاتی نیز هست. در این رمان تداخل خرده روایت‌ها با روایت کلان داستان، نوعی بینامتنیّت ذاتی را در خود دارد. مثلاً حکایت وداد چرکسی، حکایت اسکندر نفاع را به یاد می‌آورد و حکایت گابریل آزاییف، حکایت أمیل آزاییف را به یاد می‌آورد. بدین‌ترتیب حکایت هر شخصیت با شخصیت دیگری مشترک است.

۲-۲-۳. اتّصال کوتاه (Circuit Short)

در ادبیات داستانی، هنگامی که تمایز میان متن و جهان واقع ناممکن می‌گردد، خالق اثر دو رویه را در پیش می‌گیرد؛ یکی ورود نویسنده و دخالت‌های فراداستانی نویسنده در متن است که باعث امتزاج امر واقعی و امر خیالی می‌شود و دیگری نقش‌آفرینی شخصیت‌های تاریخی. داستان‌های پسامدرن با ایجاد اتّصالی کوتاه میان فاصلهٔ اخیر، خواننده را بهت زده می‌کند تا نتواند چنین آثاری را به سهولت در مقوله‌های رایج متن ادبی ادغام کند.

اتّصال کوتاه در ادبیات داستانی، به معنای ورود نویسنده به دنیای داستان است؛ به این صورت که نویسنده یا راوی داستان آشکارا در داستان دخالت می‌کند و با شخصیت‌های داستان وارد تعامل و گفتگو می‌شود. همین امر موجب برقراری اتّصالی کوتاه میان جهان داستان و جهان بیرون از داستان می‌گردد که در پی آن، خواننده نمی‌داند کدام یک از دو جهان اصالت دارد. در واقع بسیاری از رمان‌های پست‌مدرن که دربارهٔ رمان نویسان و دشواری‌های نوشتن رمان‌هایشان نگاشته می‌شود تا آنجا که از ماهیّت داستان و نحوهٔ نگارش اثر صحبت می‌کنند، فراداستان نامیده می‌شوند، یعنی نویسنده در اثر خود از نحوهٔ نگارش داستان خود سخن می‌گوید و هر گاه این مطلب در داستان محقق گردد می‌توان آن داستان را فرا داستان نامید. در جای جای رمان «مملکهٔ الغرباء» نیز به چنین ترفندهایی برمی‌خوریم که حاکی از ورود زبانی نویسنده به متن است. نویسنده، گاه داستان را متوقف می‌کند و راجع به داستان نظر می‌دهد که بهترین مثال برای آن، جایی است که نویسنده دربارهٔ گسست روایت‌هایش صحبت می‌کند: « الخَلَلُ الوحيدُ في حكايتي هُو أنني لم أمت»[۱۴] (خوری، ۱۹۹۳م: ۱۹) و درجایی دیگر دوباره از گسست روایتش می‌گوید: « ماذا أكتبُ؟ لستُ أدري. أشعرُ بالكلامِ يَتَخلخلُ وَ يتفكك»[۱۵](همان: ۳۱) در این قسمت، نویسنده دربارهٔ

اینکه چه چیزی بنویسد سؤال می‌کند و سپس اذعان می‌دارد که احساس می‌کند کلام و ساختار روایتش دچار گسست شده و تکّه تکّه گردیده است. درجاهای دیگری از رمان این امر را با این سؤال مطرح می‌کند: « ماذا أكتبُ؟ أينَ الخلَلُ في هذه الحكايةِ؟» (همان: ٤٤) و در جایی دیگر: « أينَ الخلَلُ في هذه الحكايةِ؟ هَل الخلَلُ في المقارناتِ وَ أنا لا أقارن؟ الأشياءُ تَتداعى وَ تَتداخلُ»[١٦] (همان:٩٢)

ذکر دیالوگ‌های خوری با یکی از شخصیت‌های رمان دربارهٔ مضمون نگارش رمانش از شگردهای اتّصال کوتاه و تکنیک فرا داستان است. که نمونهٔ آن در این قسمت متن است:« (الحكاياتُ لا تَنتَهي)، قلتُ له. (ماذا ينتهي؟)، سألت. (ينتهي الرَّاوي)، أجبتُه. (أنتَ الرَّاوي)،قال. (لا،أنا الحكايةُ). ضحكت،(أنت هكذا)»[١٧] (همان: ١٢) ذکر سؤالاتی دربارهٔ اینکه چه بنویسم و دربارهٔ چه کسی بنویسم و چه چیزی بنویسم نیز نمونه‌هایی از اتّصال کوتاه است: «عمَّ أكتب؟» (همان: ١٢) «ماذا أكتب؟» (همان: ٣١)

نویسنده در قطعه‌ای از رمان دربارهٔ شگرد نگارش رمانش می‌گوید: اینکه چگونه قصه‌های مختلف را در هم می‌آمیزد تا حکایتی را بیافریند: « ربّما، لهذا، تمتزج القصص لِتتحوّل إلى هذه الحكايةِ. فالقصّةُ، كما لا تعرفُ مريم، تَبدأ حينَ لا تعود قصّة، وَ تَمتَزِجُ بقصصٍ أخرى، عندَها لا يموتُ الحبُّ حتى بعدَ أن يموتَ البطلُ»[١٨] (همان: ١٤)

در جایی دیگر رمان‌نویس آشکارا دربارهٔ اینکه در حال نگارش رمان است و اینکه چرا می‌نویسد، دوباره سخن می‌راند: « لِماذا نروي؟ هَل لأقولُ لِمريم إنّني أحبُّها، وَقد قلتُ لها ذلك ألفَ مر ة؟ واليوم لم يعد القولَ يعني شيئاً، فهي ليستُ هنا، وَ لن تقرأ ما أكتبه، حتى ولو قرأت، فلن تعرف أنّني أحبُّها. أم نكتب لأننا لسنا أبطالاً؟ الأبطالُ يموتون، وأمّا نحن فَنروي حكاياتهم.»[١٩](همان: ١٤) دراین عبارت به فعل نوشتن اشاره می‌شود. از این کلمه می‌توان اشارهٔ راوی به داستانی بودن داستان را دریافت و با همین کلمه، فراداستان شکل گرفته است. کاربرد این تکنیک از مؤلفه‌های پست مدرنیستی این رمان است.

نویسنده برای آنکه چارچوب حکایتش را دربارهٔ مریم و رفتن به رستوران لوکولوس برای مخاطب مشخص سازد، خود دوباره حکایت را مرور می‌کند: «فلأُحَدِّدْ. أنا أتكلم عن امرأةٍ واحدةٍ اسمها مريم. هذه المرأة هِي التّي أخَذتني إلى خطوطِ التماسِ في بيروت، حيثُ شاهَدت كلَّ ذلك

الخرابِ الذي صنعناه.»[۲۰] (همان: ١٤) در قطعه‌ای دیگر از رمان با کلمهٔ نوشتن (کتَبَ) به این نکته اشاره دارد که داستان اثری نوشتاری و ساختهٔ دست نویسنده است: «هذه المرّةَ سألوني أنا. لستُ أدري مِن أينَ جاؤوا، وَ لِماذا، فجأةً رأيتُهم أمامي، وسألوني: (هل أنتَ إيليَّا؟قلتُ: لا.قالوا: مَن؟ قُلتُ: أنا. قالوا: مَن؟ قلت: مجرَّد مَن يكتبُ هذه الحكايةَ... (أكتبها لأنها مكتوبةٌ)، قلتُ، (نكتب المكتوبُ، لو لم يكن مكتوباً ما كتبنا).»[۲۱](همان: ٢٦) هدف نویسنده این است که در ابتدا خواننده را همراه خود به این دنیای خیالی ببرد و سپس با استفاده از اتّصال کوتاه و فراداستان، این اتصال خیال و واقعیّت را بشکند و خواننده را به واقعیّت باز گرداند.

نمونهٔ دیگری از اتّصال کوتاه، جایی است که نویسنده قصد دارد حکایت‌های مختلف را که دربارهٔ جرجی راهب است با دقت و در کمال صحت بیان کند. از این رو دغدغهٔ خود را در متن داستان می‌آورد تا صحّت و درستی آن را در ضمیر مخاطب باورپذیر نماید. حال آنکه حکایت جرجی راهب، حکایتی ساختگی است: « نَحنُ أمامَ خبرٍ صغيرٍ في صحيفةِ القصِ الخبري لا يقولُ الكثيرَ، يقولُ فقط إنّ الرجلَ قَتَل بالرصاصِ ... هَل أحذفُ الحكاية بأسرها، وَأتخلى عَن مُحاولةِ كتابَتِها، أم أكتبها ناقصةً؟ ماذا إذن.»[۲۲] (همان: ۹۹) در این عبارت، راوی دلیل خود را از اینکه به نوشتن این داستان پرداخته است، بیان می دارد. شایان ذکر است که این اقدام راوی باعث می شود که به مخاطبش چنین القا شود که اتّفاقی که در داستان بیان شده است، واقعاً رخ داده و ساختهٔ ذهن راوی نیست. همچنین راوی مدّعی است مسأله‌ای که در داستان بیان کرده، ذهن او را مشغول کرده است و به همین سبب گویی ناچار شده که آن را به صورت داستان بنویسد.

۳-۲-۳. داستان در داستان

یکی دیگر از مؤلفه‌های رمان پست‌مدرن، تکنیک داستان در داستان است. منظور این است که نویسنده در بین داستانی که در حال روایت کردن آن است، داستان دیگری را روایت می‌کند. رمان‌های خوری از لحاظ ساختار روایی به عنوان رمان‌هایی متمایز شناخته می‌شوند. او در آثار خود به یک حکایت یا روایت واحد که در یک خط زمانی متوالی به پیش می‌رود، متکی نیست؛ بلکه تکیهٔ آن بر تعدادی از حکایت‌هایی است که در روایت آنها، تداخل و درهم‌تنیدگی‌شان کانون توجّه اوست. بدون شک این اسلوب، در حال حاضر از بارزترین مؤلفه‌های رمان پست-

مدرن است که بر همراه کردن خواننده در فرایند خوانش داستان و پی‌گیری حوادث آن استوار است و مانند خوانندهٔ رمان سنّتی، نقش او فقط تأثیرپذیری و قبول آن نیست.

از جمله‌رمان‌هایی که این اسلوب را در خود دارد رمان «مملكة الغرباء» است. به عقیدهٔ خوری «ممکن نیست داستانی کامل باشد؛ بلکه اساس آن این است که قطعه قطعه و تکّه تکّه باشد. مرجع بیرونی داستان، خاطرات راوی یا کاتب ضمنی است و این خاطرات به صورت منسجم در ذهن حاضر نمی‌شوند بلکه همواره تصویری غیر واضح و تکّه تکّه از آن‌ها در ذهن انسان باقی است. و نویسنده باید این خاطرات را آن گونه که هستند و بر کاغذ می‌آیند، بنویسد.» (العویط، ١٩٨٤م: ٥٣) همانطور که از گفته‌های خوری استنباط می‌شود، او داستانی را داستان می‌داند که حکایاتش بی‌پایان و تکّه تکّه باشد.

در این رمان، خوری سعی دارد حکایات متفرّق و متنوّع از فضای مرگ، جنگ و درد را گرد آورد، حکایاتی که مرجع بیرونی و واقعی دارند همانطور که خود او اذعان می‌دارد که حکایاتش واقعی و شخصیت‌هایش نیز واقعی هستند: «لكن نبيلة كانت، وعلي أبو طوق، وفيصل أحمد سالم، والشركسية البيضاء .أما جرجي الراهب فهو حكاية»[٢٣] (خوری، ١٩٩٣م: ٩٨) نویسنده، خود اذعان می-دارد که شخصیت جرجی راهب، ساختهٔ تخیّلات نویسنده است و وجود خارجی ندارد و صرفاً به منظور تکمیل حکایت‌هایش خلق شده است.

این تداخل حکایت‌ها یا داستان در داستان را که نوعی سنّت «هزار و یک شبی» هم هست، می‌توان در این پاراگراف برگرفته از متن رمان به خوبی مشاهده کرد: «هَل كانَ إميلَ آزاييف سَيفهم مأساةَ وِداد في أيّامِها الأخيرةِ، أم سَيصرّ على تغيير حكايةِ جرجي الرَّاهبِ بوصفِها حكايةً مُعاديةً لِلسَّاميّةِ؟ سَمعَت الحكاية لِلمرّةَ الأولى مِن امرأةٍ كهلة تسكنُ مخيَّمَ (الميّة وميّة)، قُربَ صيدا. أخبرَتُهُ الحكاية كما سمعتُها معتقدا أنّها حكايةٌ شعبيّةٌ، وَ أنهُ يجبُ جمعَ الرواياتِ المختلفةِ للحكايةِ، كي نَعيد صياغَتها بوصفِها جزءاً مِن الأدبِ الشعبيّ الفلسطيني. المفاجأةَ كانَت أنني في بَحثي داخلَ مَكتبةِ جامعةِ (كولومبيا) في نيويورك عَثَرت في صحيفةِ كانَت تُدعى (القدس) على وَصفٍ لِحادثةِ مَقتلِ الرَّاهبِ جرجي خيري الدوماني اللبناني. كتبت الصَحيفة في عدد ١٧ أيار ١٩٤٦م أنه عُثِر على جثّةِ الرَّاهبِ قربَ (باب العمود) في القدس، وهي مصابةٌ بِعشرَ طلقاتٍ رصاص. إذن، فَما روتهُ لي المرأةُ الفلسطينيّةِ لم يَكن حِكايةً شعبيّةً، كان حادثةً حقيقيّةً. هُنا يطرحُ السؤال: ما الفَرقُ؟ كيفَ أتعاملُ مع

حكاية الرَّاهب اللبنانيّ؟ هل أعيد تنظيم رواية المرأة الفلسطينيّة بحسب اقتراح (فلاديمير بروب) بشأن الحكاياتِ الشعبيّةِ، أم أبحَثُ عَن الحقيقةِ» (همان: ۵۱) در این چند سطر خوری با هنرمندی حکایت‌های متفاوت از جرجی راهب را در هم گنجانده است. بدین شکل از یک واقعه چندین داستان را در کنارهم بیان می‌کند.

خوری حکایاتی را خلق می‌کند که پایانی ندارند و در هر لحظه از روی قصد و غرضی آنها را قطع می‌کند و به جای رسیدن به پایان این حکایات، حکایت جدید را از دل حکایات قبلی بیرون می‌کشد. در این میان، اینگونه به نظر می‌رسد که روند روایت در هارمونی مشترک، در راستای اتّفاقات و تغییرات یک حکایت است؛ امّا دیری نمی‌پاید که این تناسب از هم می‌پاشد و فرایند بیان داستان به گونه‌ای پیش می‌رود که با حرکت رویدادها و تغییرات حکایات دیگر هم آغوش می‌شود. نمونه‌ای از این تداخل هنگامی است که راوی حکایت امیل را روایت می‌کند، سپس حکایت او را قطع و به حکایت جزئی از پیرمردی که در اردوگاه الشّاطی است می‌پردازد: « إميلُ الذي كانَ مُجنداً في العشرين مِن عُمرِهِ، خَرَجَ الرجلُ مِن الصفِ ، وَ بَدأ يمشي بِتلكَ الطريقةِ المخيفةِ، جثاً على رُكبَتَيهِ، يَدا هُ على الأرضِ، وَ تَحرَّكَ إلى الوراءِ ، مخافةً أن يطلقوا عليه النارَ في ظهره.»[۲۴] (همان: ۹۵) آنگاه آن را نیز قطع می‌کند و به حکایت نبیلهٔ می‌پردازد. در واقع برش روایت از پیرمرد به نبیله دربرداندهٔ نوعی تداعی است. ترس پیرمرد از کشته شدن از پشت سر، برای راوی تداعی‌گر کشته شدن نبیله با شلیک گلوله از پشت سر است. در درون حکایت نبیله، تعدادی دیگر از حکایت‌های متنوّع که مکمّل حکایت نبیله است نیز دیده می‌شود. حکایاتی شامل زندگی شخصی و خانوادگی نبیله. قبل از آنکه خوری داستان نبیله را به اتمام برساند دوباره به واقعهٔ کشته شدن نبیله باز می‌گردد. بعد از اندکی توضیح درباره روایت نبیله، آن را قطع و به بیان مسائلی حول آرامگاه قربانیان کشتار صبرا و شتیلا در سال ۱۹۸۲م می‌پردازد.

تداخل حکایات سبب تداخل سطوح مختلف روایت در هم می‌شود؛ یعنی زبان، شخصیت‌ها، صداها و زاویهٔ دید در هم تنیده می‌شوند. بارزترین نمونهٔ آن زمانی است که راوی حکایت علی أبوطوق را از زبان پزشک روایت می‌کند و شخصیت راوی و پزشک در هم تنیده می‌شوند. در این میان، طبیب گویا راوی است و در قالب راوی روایت می‌کند و مخاطب به او گوش فرا می-دهد تا از خود، علی و سامیهٔ بگوید. بعد از این، راوی اصلی بر می‌گردد تا زمام روایت را در دست بگیرد.

٤-۲-۳. در آمیختن ژانرهای مختلف و التقاط‌گرایی

هر نوعِ ادبی، ویژگی‌هایی دارد که آن را از انواع دیگر متمایز می‌سازد. امتزاج ویژگی‌های انواع مختلف در یک متن، علاوه بر تأکید بر عنصر بینامتنیّت، چندزبانی بودن آن را برجسته می‌کند. این دو ویژگی، هم در متون پسامدرنیستی و هم در متون مدرنیستی دیده می‌شود. به عقیدهٔ باختین «شاخصهٔ اصلی رمان، چندزبانی بودن آن است.» (باختین، ۱۳۸۳ش: ۱۲٤) مهمترین شکل‌های ایجاد چندزبانی در رمان عبارتند از: بازی طنزگونه با زبان؛ روایتی که منشأ آن راوی یا یکی از شخصیت‌هاست؛ گفتمان‌های قهرمانان داستان؛ انواع الحاقی و افزودنی. انواع الحاقی نیز عبارت است از: داستان کوتاه، شعر، نمایشنامه، متون اخلاقی، علمی و مذهبی، سرگذشت‌ها، سفرنامه‌ها و نامه‌ها که معمولاً مشخّصه‌های خاصّ خود را دارند (همان: ۱۲۲)

برخی از انواع الحاقی مورد نظر باختین، در رمان «**مملكة الغرباء**» دیده می‌شود، که می‌توان آنها را با توجّه به زبان و سبک خاصّ هر کدام درک کرد. از جمله می‌توان به التقاط فنون داستانی با فنون سینمایی اشاره نمود. برگشت‌های گاه و بی‌گاه در رمان، نه تنها سبب رمان پریشی می‌شود بلکه التقاط گرایی را نیز در پی دارد. نثر شعرگونه نیز از نمونه‌های بارز برای التقاط ژانرهای ادبی درهم است. استفادهٔ فراوان از عناصر شعری؛ همچون: استعاره و تشبیه و حکایات کوتاه همراه با نثری جذّاب و آهنگین در روایت «**مملكة الغرباء**» به حدّی است که در بیشتر موارد، جنبهٔ شاعرانهٔ این اثر بر جنبهٔ داستانی آن غلبه دارد و زبان این رمان را به شعر نزدیکتر کرده است. مثال زیر، نمونه‌ای است از نثر شعرگونه، با درگیر کردن روایت با مسائل ادبی و غنایی که سبب التقاط نثر و شعر می‌شود؛ گویا نویسنده میان تارهای ظریف شعر و بافت محکم داستان درمانده است، به گونه‌ای که می‌توان با اندکی دقت تک جمله‌های شعری بسیاری را از میان سطور رمان بیرون کشید: « **رطوبةٌ وَ رَصاصٌ وَ رائحةُ ذكرياتٍ. الفرقُ هُوَ القصّةُ، قالت. الحُبّ هُوَ قصّةُ الحُبّ.**»[۲۵](همان :۷) به نظر می‌رسد طبع شعری خوری سبب شده است که احساس خود را در قالب بحر متقارب به نگارش درآورد. همانطور که قبلاً اشاره شد خوری به هنگام مواجه شدن با مفهوم عشق و طبیعت، زبان خود را به زبان شعر نزدیک می‌کند. در چنین حالتی ذهن او به سوی شعر مایل می‌شود، و با کلماتی ساده نثری موزون می‌نویسد: «**أسألُ، وَ السيِّد يَتوسَّدُ أجسادَ مريمانِه، وَ يَموتُ وَ أنا وَحدي، أنا وَ أنتَ وَ هُوَ وَحدنا نُواجِهُ هُنا السدَ مِن العيون**

المنتفخةِ بالكراهيةِ.»[۲٦](همان:۹٤) همانطور که ملاحظه می‌شود نثر خوری در جای جای رمان دارای آهنگ خاصی است که خوانش آن را برای خواننده دلنشین می‌سازد.

۵-۲-۳. زمان‌پریشی

زمانِ روایت، به شکلی نامرئی میان سه دوره زمانی گذشته، حال و آینده در حرکت است. (مرتاض، ۱۹۹۸م: ۲۰۲) در ادبیات مدرن، این توالی و نظم زمانی کمتر مورد توجّه واقع می‌شود. نویسنده با کارکرد گونه‌های پیچیدهٔ زمان که سیر خطی داستان در آن نادیده گرفته شده و گذشته، حال و آینده به هم می‌ریزد، به خلق آثار زمان‌پریشی می‌پردازد که زمان وقوع رخدادها با زمانی که در متن به آنها اختصاص داده شده، برابری نمی‌کند. در این میان، رمان «مملکه الغرباء» به واسطهٔ پردازش و ارائهٔ رویدادها در قالب خاطرات راوی، از جمله آثار برجسته‌ای است که نویسنده در آن، سیر خطی و طبیعی زمان را شکسته و با گذشته‌نگری و آینده‌نگری‌های پی در پی، شکاف عمیقی در روایت خود ایجاد کرده است. روایت‌پردازی این رمان، به صورت گذشته‌نگری‌های نامنظّم است که از مهمترین مشخّصه‌های زمان‌پریشی در این روایت است که البته گاهی هم به صورت آینده‌نگری ارائه می‌شود. این نوع روایت، سبب خروج داستان از نظم عادی و سیر خطی رخدادها است. نمونه‌ای از گذشته‌نگری هنگامی است که زمان حال رمان به سال۱۹۲۰م؛ یعنی زمانی که وداد چرکسی به لبنان می‌آید، اشاره می‌کند. زمان این گذشته‌نگری نسبت به زمان متن که سال۱۹۹۱م است بسیار طولانی و به قبل از زمان شروع رمان بر می‌گردد: «إنها (شركسيّة، انظر)، قالت مريم. كانت الدّمية شركسيّةً. هكذا كان القاس يرون الشركسيَّات، شقراوات الشعر بأجسا د بيضاء تميل إلى اللون الوردي... كان ذلك سنة ۱۹۲۰م، سنة إعلان دولة لبنان الكبير.»[۲۷](خوری، ۱۹۹۳م: ۲٤) نویسنده هنگامی که با شخصیت مریم در حال گفتگو و قدم زدن و ابراز احساسات عاشقانه است به ناگاه به سال ۱۹۲۰م رجوع می‌کند و مریم و زمان حال را به وداد و سال ۱۹۲۰م پیوند می‌دهد.

در جای دیگر، نویسنده به حکایت پزشک دهکده می‌پردازد که با زمان متن بیش از نیم قرن فاصله دارد و به گذشته‌ای خارج از زمانی که رمان آغاز می‌شود، بر می‌گردد: « عِندَما رَوَيتُ هذه الحكايةَ لِمريم أخبرتني حِكايةَ طبيبِ القريةِ ... في تلك القريةِ، مُندُ سنتين سنة أو أكثرَ، عاشَ طبيب

مُتجوّل كان واحداً مِن أوائلِ خريجي مَعهد الطب الفرنسي في بيروت، و كانَ يُدعى الدكتور لطفي بركات.»[۲۸] (همان: ۸۳)

از موارد دیگر می‌توان به کشته شدن شاعر فلسطینی، «کمال ناصر»، که در سال ۱۹۷۲م اتفاق افتاد اشاره کرد: « وهيَ مرميّةٌ على الخطِ الأخضر الذي كان يُفصلُ بيروت عن بيروت و كأنها مَصلوبةٌ، مِثلَ كمال ناصر، الشاعر الفلسطيني الذي قتلوهُ في بيتِهِ في بيروت عام ۱۹۷۲م، و صلبوه على الأرضِ، وأفرغوا الرَصاصَ في فمِه.»[۲۹](همان: ٦٦) زمان داستان که سال ۱۹۹۳م است. نویسنده با استفاده از تکنیک بازگشت به عقب (فلاش‌بک)، زمان داستان را بیست سال به عقب بر می-گرداند. و بدین ترتیب سبب ابهام خواننده می‌شود.

رمان‌نویس برای نشان دادن حکایت کشته شدن فیصل فلسطینی که در سال ۱۹۸۷م اتفاق افتاد، زمان داستان را باز به گذشته می‌برد: « وعِندَما رَجَعَ إلى شاتيلا لِيقاتل في حَربِ المخيماتِ التي دامَت ثَلاث سنواتٍ ، وَليعيش الحصارَ الطويلَ في مُخيم شاتيلا ، كانَ يَبحثُ عَن طريقةٍ لِلذهابِ إلى فلسطين. فلسطين جاءتهُ عامَ ۱۹۸۷م على شكلِ طلقةٍ في الرأسِ وقبر في جامعِ»[۳۰] (همان: ۸۹) از آنجا که فیصل به عنوان قهرمان فلسطینی شناخته می‌شود ماجرای دلاوری و مقاومت او به چند سال قبل بر می‌گردد و با بیان سال به این مطلب صحه می‌گذارد.

گاهی نویسنده، در میان نگارش متن رمان، در قالب رویاها و آرزوهای شخصیّت‌های رمان خود، پرشی به آینده رمان انجام می‌دهد تا پیش‌زمینه‌ای برای رخداد اصلی در آینده باشد. از جمله آینده‌نگری‌های موجود در رمان، می‌توان به چند نمونه اشاره کرد: « قالت لي إنها كانت تعلمُ أنّ الفتى سوفَ ينظر إليها، وستمتلئ عيناه بالرَّغبة.»[۳۱]در این قسمت نویسنده به صورت اشاره‌ای، دیدار مریم و علی را یادآور می‌شود که هنوز در رمان آغاز نشده است. در جای دیگر، زمان-پریشی آینده‌نگر مربوط به شخصیت وداد است: « فوداد الشركسية التّي ماتَت مُندُ عشرَ سَنواتٍ تُشبهُ هذهِ الدميةَ المكسورةَ التّي أراها الآن على شرفةِ مَكتب القوميسيون لِصاحبِهِ جورج نفاع.»[۳۲] (همان: ١٦) نویسنده به صورت «آینده‌نگر تمهیدی»، شخصیت وداد را به صحنهٔ داستان وارد می‌کند؛ به این صورت که ابتدا او را به عروسک چرکسی تشبیه می‌کند و سپس از خود شخصیت وداد سخن می‌گوید. مقصود از آینده‌نگر تمهیدی آن است که آینده‌نگری در رخدادها

و اشارات اولیه‌ای آشکار می‌شود که رمان‌نویس به منظور آماده سازی برای حادثه‌ای که در آینده در روایت رخ می‌دهد، از آن پرده برمی‌دارد. (القصراوی، ۲۰۰٤م: ۲۱۷)

از موارد دیگر می‌توان به آینده‌نگری شخصیت فیصل اشاره کرد. نویسنده با بیان رؤیای فیصل دربارهٔ آیندهٔ خود، به بیان اتّفاقاتی که در زمان آینده رخ می‌دهد، می‌پردازد: «قال فَيصل: زيَّ ما بيحكوا لنا أهالينا كيفَ نَزحوا مِن فلسطين بالثمان وأربعين. تماماً. شَفَت أنه إحنا، أهالي المخيَّم، راكِبين شاحناتٍ وحاملين أغراضِنا، بس قالَ راجعين على فلسطين....»[۳۳] (خوری، ۱۹۹۳م: ۲۹) آنچه در آینده اتفاق می‌افتد خلاف این است؛ امّا تلاش خواننده در دنبال کردن رمان با هدف رسیدن به زمان واقعی که این رؤیاها در آن به واقعیّت تبدیل شود و تحقق یابد، بی‌نتیجه می‌ماند و می‌توان آن را یک آینده‌نگری غیر محقّق دانست؛ بدین معنا که در حقیقت، آنچه فیصل توقّع دارد در آینده روی دهد، با توجّه به اتّفاقی که برای او پیش‌می‌آید، به واقعیّت بدل نمی‌شود و رؤیای فیصل محقّق نمی‌گردد و در نهایت به کام مرگ می‌رود.

نتیجه‌گیری

إلیاس خوری، در داستان نویسی معاصر عرب نویسنده‌ای پیشاهنگ، شناخته می‌شود. او همواره با اتّخاذ شیوهٔ داستان‌نویسی نو، به عنوان مقلّد صرف آثار غرب معرفی نمی‌گردد. کاربرد سبک پست‌مدرنیستی در آثار او می‌تواند بیانگر فصل نوینی در ادبیات عربی و بویژه ادبیات لبنان باشد. رمان «المملكة الغرباء» جزو آثاری است که برخی شاخصه‌های مشترک میان رمان‌های مدرنیستی و پست‌مدرنیستی را داراست. رمان، علاوه بر دارا بودن مؤلفه‌های مدرنیستی؛ مانند التقاط شخصیّت‌ها، حضور خواننده در متن، عدم قطعیّت، پیرنگ گسسته، ابهام و پیچیدگی، رمانی مدرن است. در واقع، کاربست این مؤلفه‌ها، علاوه بر القاء رنگ مدرنیستی به رمان، دست نویسنده را برای گسستن مرزهای داستان‌نویسی مدرن و ورود به فضای پسامدرن باز می‌گذارد؛ چرا که مهمترین شاخصه‌های رمان پست‌مدرن؛ مانند بینامتنیّت، اتّصال کوتاه، داستان در داستان، التقاط ژانرهای ادبی و زمان‌پریشی را دربر دارد. حاصل کاربرد این ویژگی‌ها در رمان مذکور، مبهم شدن و پیچیدگی متن است، تا جاییکه می‌توان گفت، مهمترین شاخصهٔ پست‌مدرنیستی رمان، ابهام آن است. تغییر مداوم زاویهٔ دید و تعدّد راوی نیز خود سبب ابهام بیشتر داستان شده است. در بخش‌های آغازین رمان، راوی اوّل شخص مفرد، روایت داستان را بر عهده دارد. و در

میانه‌های روایت، راوی به دانای کل تغییر می‌یابد، سپس دوباره راوی اوّل شخص مفرد بر می-گردد تا زمام روایت را در دست بگیرد.

در پایان می‌توان بیان داشت که خوری قلم خود را برای بیان اوضاع جامعه به حدّی ناتوان می-بیند که نگارش رمان به شیوهٔ سنّتی و چه بسا مدرنیستی را برای اندیشهٔ خود تنگ می‌یابد. بنابراین در تلاش است تا از مرزهای داستان‌نویسی عرب پا فراتر نهد و بدین وسیله، میدانی مناسب برای بازتاب تفکر خود بگشاید.

پی‌نوشت‌ها

۱. الیاس خوری، نویسنده، ناقد، روزنامه‌نگار و نمایشنامه‌نویس لبنانی است که در سال ۱۹٤۸م در یک خانوادهٔ متوسط مسیحی ارتدکس در اشرفیّه در حومهٔ بیروت که با عنوان «کوه کوچک» شناخته می‌شود، به دنیا آمد. تحصیلات خود را در رشتهٔ حقوق در مدرسهٔ «الرّاعی صالح» در اشرفیّهٔ بیروت به اتمام رسانید. در سال ۱۹۷۱م از دانشکدهٔ آموزش و پرورش دانشگاه لبنان، در رشتهٔ تاریخ فارغ التّحصیل شد. دیپلم پژوهش‌های وسیع در رشتهٔ جامعه‌شناسی را در سال ۱۹۷۲م از دانشگاه پاریس گرفت. (هاشمی‌پور،۱۳۸٦ش: ۱۱۳) خوری اکنون در سن ٦۸ سالگی، ساکن بیروت است. او در فعّالیت‌های فرهنگی، دانشگاهی و ادبی بسیاری شرکت جست. آثار ادبی او در حوزهٔ رمان عبارتند از: عن علاقات الدائرة (۱۹۷۵م)، الجبل الصغیر(۱۹۷۷م)، الوجوه البیضاء (۱۹۸۱م)، ابواب المدینة (۱۹۸۱م)، رحلة الغاندی الصغیر (۱۹۸۹م)، مملکهٔالغرباء (۱۹۹۲م)، مجمع الأسرار (۱۹۹٤م)، باب الشمس(۱۹۹۸م)، رائحة الصابون (۲۰۰۰م)، یالو(۲۰۰۲م).

۲. زمان طولانی است. وقتی که در دریا غرق شدم، حس کردم زمان طولانی است. من می‌دانستم که قهرمان نمی‌شوم. یکبار سعی کرده بودم و شکست خورده بودم. از کشتی ماهی‌گیری بیرون پریدم؛ در آب‌های عین المریسهٔ بود و ما داشتیم ماهی‌گیری می‌کردیم. بیرون پریدم و روی سطح آب راه رفتم... غرق شدم و راه نرفتم همه‌شان گفتند مرا در حال راه رفتن دیده‌اند؛ امّا من غرق شدم و بعد گفته‌هاشان را باور کردم. قهرمانی یعنی همین؛ یعنی چیزی را که دیگران می‌گویند باور کنیم.

۳. من معتقدم که عشق همه چیز را در زن تغییر می‌دهد حتی نامش را.

٤. و فردا هنگامی که من خواهم ایستاد یا علی خواهد ایستاد، علی نمی‌تواند بایستد چون او مرده است؛ ولی ما گمان می‌کنیم که او نمرده است. علی برای ایستادن از من بهتر است.

۵. آیا وقتی همه چیز را فراموش کرد، هم زمان همه چیز را به یاد آورد؟ امیل از من پرسیدی: « حقیقت کجاست؟» آیا حقیقت زندگی وداد همین است که ما امروز حکایت می‌کنیم یا حقیقتش همان است که آن را زندگی نکرده؟ یا نه این و نه آن.

٦. مریم از من پرسید: «حکایت من کجاست؟» گفتم که من حکایت سامیهٔ را می‌گویم و نه حکایت او را.

۷. آیا امیل آزاییف، فاجعهٔ زندگی وداد را در این آخرین روزهای زندگی‌اش حس می‌کند و یا هنوز بر تغییر حکایت جرجی راهب به عنوان حکایتی سامی ستیز، اصرار دارد؟ اوّلین بار این حکایت را از پیرزنی ساکن

اردوگاه «المیّهٔ و میهٔ»، نزدیک صیدا شنیدم. حکایتم را همانطور که شنیده بودم (و اعتقاد داشتم حکایتی عامیانه است)، برایش تعریف کردم.

۸. در شمارهٔ مجله، ایار ۱۹٤٦م، نوشته بود که جسد راهب در حالی که ده گلوله به بدنش خورده بود، در قدس، نزدیک باب العمود، پیدا شده است. پس آنچه پیرزن فلسطینی برای من روایت کرد، حکایتی عامیانه نبوده، حادثه‌ای واقعی بوده. اینجا این سؤال پیش می‌آید که چه تفاوتی می‌کند که با موضوع حکایت جرجی راهب لبنانی چطور روبه‌رو شوم؟ آیا حکایت پیرزن فلسطینی را بر حسب انگاره‌های ولادیمیر پراپ باید به عنوان حکایتی عامیانه بپذیرم یا به دنبال حقیقت موضوع باشم؟

۹. آیا به خاطر همین جمله که روی صلیبش نوشت، کشته شد؟ قاتل چه کسی بود؟ کسی نمی‌داند. آیا صهیونیست-ها بودند یا دار و دستهٔ حاج امین؟ یا گروه «برادران قبر مقدس» که آوازهٔ تهدیدهایشان به خاطر اعمال جنون آمیز کاهن، زبانزد همه بود؟

۱۰. من دنبال راهب و حکایتش بودم و این که آیا او واقعاً از دوما بیرون رفته تا سرکردگی گروهی را در الجلیل به عهده بگیرد یا این فقط حکایتی ساختهٔ آن پیرزن اردوگاه «المیهٔ المیهٔ» نزدیک صیدا بوده است؟ و آیا من واقعاً دنبال منشأ آن حکایت عامیانه هستم، یا اینکه می‌خواهم دوستم را قانع کنم که او سامی ستیز نبوده؟

۱۱. آقا تنها چون غریبه‌ای ایستاده بود و من مقابلش بودم. روزی همان طور که همیشه از او می‌پرسیدند، پرسیدند: «تو ایلیا هستی؟» و همانطور که همیشه به آن‌ها جواب می‌داد گفت: «نه!» اینبار از من پرسیدند. نمی‌دانم از کجا آمده بودند و چرا یکباره آنها را مقابلم دیدم که پرسیدند: «تو ایلیا هستی؟» گفتم: «نه!» گفتند: «تو که هستی؟» گفتم: «منم!» گفتند: « تو که هستی؟» گفتم: «من فقط نویسندهٔ این حکایت هستم.»

۱۲. http://church-history.blogfa.com

۱۳. همسایه! مزار نزدیک است و من جایی مقیم هستم که «عسیب» اقامت کرد. همسایه! ما اینجا غریبیم و همهٔ غریبان با هم خویشاوندند.

۱٤. تنها گسست و جای خالی حکایت من این است که من نمی‌میرم.

۱۵. چه بنویسم؟ نمی‌دانم. حس می‌کنم کلام تکّه تکّه و گسسته می‌شود.

۱٦. خلأ این حکایت کجاست؟ آیا خلأ در تقارن‌ها است؟ و من تقارنی به کار نمی‌برم؟ اشیاء تداعی می‌شوند و در هم تنیده می‌شوند.

۱۷. به او گفتم: «حکایت‌ها تمام نمی‌شوند.» پرسید: «چه کسی تمام می‌شود؟» جواب دادم «راوی تمام می‌شود.» گفت: «تو راوی هستی؟» گفتم: «نه من حکایت هستم؛ تو هم همچنین.» خندید.

۱۸. شاید به همین دلیل است که قصه‌ها در هم می‌آمیزد تا به این حکایت تبدیل شوند؛ چون قصه- همان چیزی که مریم نمی‌داند- وقتی شروع می‌شود که دیگر همان قصهٔ قبلی نباشد و با قصهٔ دیگر گره بخورد. در چنین حالتی حتّی اگر قهرمان بمیرد، عشق نمی‌میرد.

۱۹. چرا روایت می‌کنم؟ آیا برای این که به مریم بگویم دوستش دارم؟ این را که هزار بار به او گفته‌ام! امّا امروز دیگر گفته‌هایم بی معنایند، چون او اینجا نیست و آن چه را می‌نویسم نمی‌خواند و حتّی اگر بخواند، نمی‌فهمد که من دوستش دارم. آیا برای این می‌نویسم که دیگر قهرمان حکایت نیستم؟ قهرمان‌ها می‌میرند و ما حکایت‌های آن‌ها را روایت می‌کنیم.

۲۰. برای اینکه چارچوب موضوع را مشخص کنم، می‌گویم من دربارهٔ زنی صحبت می‌کنم که اسمش مریم است. این زن مرا به منطقهٔ مرزی بین دو ناحیهٔ بیروت برد جاییکه می‌توانستیم همهٔ خرابی‌هایی را که ساخته بودیم، ببینیم.

۲۱. این بار از من پرسیدند: «تو ایلیا هستی؟» گفتم: «نه!» گفتند: «تو که هستی؟» گفتم: «منم!» گفتند: « تو که هستی؟» گفتم: «من فقط نویسندهٔ این حکایتم.» مسیح متوجّه ما شد آب تا زانوها می‌رسید و طوری ایستاده بود که فکر می‌کردی دارد به صداهای عجیبی گوش می‌دهد که ما نمی‌شنویم. رو به من کرد و پرسید: «چه حکایتی؟» گفتم:« حکایت شما آقای من!» گفت: «امّا نوشته شده است.» گفتم: «می‌نویسمش چون نوشته شده است. ما نوشته‌ها را می‌نویسیم. اگر نوشته نشده بودند که نمی‌نوشتیم.»

۲۲. ما با خبر کوچکی در روزنامه روبه‌رو هستیم. متن خبر هم چیز زیادی نمی‌گوید، تنها اشاره دارد که راهب با شلیک گلوله کشته شده؛.. آیا باید انگیزهٔ بقای این حکایت را حذف کنم؟ یا این که حکایت را به کل حذف کنم؟ و از نوشتن آن دست بکشم؟ یا اینکه آن را ناقص بنویسم؟

۲۳. امّا نبیله بود. و علی أبوطوق و فیصل احمد سالم، و چرکسی سفید، امّا جرجی راهب حکایت بود.

۲٤. امیل بیست ساله که سرباز بود، به او اجازه داد. پیرمرد از صف بیرون آمد و ترسان به شیوهٔ خودش راه رفت. چهار دست و پا راه می‌رفت و دست‌هایش روی زمین بودند و هراسان از اصابت گلوله، مدام به عقب بر می-گشت.

۲۵. رطوبت و سرب و عطر خاطره‌ها.گفت: «تفاوت در قصهٔ عشق است؛ عشق همان قصهٔ عشق است.»

۲٦. می‌پرسم و مسیح اجساد مریم‌هایش را بالش خود می‌کند و می‌میرد و من تنهایم. من و تو و او. ما به تنهایی با این دیوارهای بالا آمده از چشم‌های گشاده از نفرت روبه‌رو می‌شویم.

۲۷. مریم گفت: « او زن چرکسی است. نگاه کن». بله عروسک چرکسی بود. مردم زنان چرکسی را این طوری می-دیدند با موهای بلند پوست سفید رنگی که به گل‌بهی می‌زند... سال ۱۹۲۰م بود، سالی که دولت بزرگ لبنان اعلام شد.

۲۸. هنگامی که این قصّه را برای مریم بازگو کردم، داستان پزشک دهکده را برایم تعریف کرد که ...

۲۹. برای همین، وقتی وداد بین خط سبزی که بیروت را از بیروت جدا می‌کرد گیر افتاد، انگار مصلوب شد، مثل همان فلسطینی، کمال ناصر که در سال ۱۹۷۲م کشته شد. روی زمین چارمیخش نمودند و مسلسل را دهانش خالی کردند.

۳۰. وقتی به شتیلا برگشت تا در جنگ اردوگاه‌ها که سه سال طول کشیده بود، شرکت کند یا در حصاربندان طولانی اردوگاه شتیلا بماند، همواره دنبال راهی می‌گشت تا به فلسطین برود، ولی فلسطین در سال ۱۹۸۷م به شکل گلوله‌ای در سرش و گوری در مسجد به سراغش آمد.

۳۱. به من گفت آن جوان به او نگاه خواهد کرد و چشمانش از خواهش پر خواهد شد.

۳۲. وداد چرکسی که ده سال پیش مرده بود، شبیه همین عروسک شکسته‌ای بود که الان روی رف پنجرهٔ دفتر کمیسیون متعلق به جورج نفّاع می‌بینم.

۳۳. فیصل گفت: «درست مثل همان چیزی که اقوممان دربارهٔ فرارشان از فلسطین در سال چهل و هشت می‌گفتند، بر سر ما اردوگاهی‌ها هم آمد. اثاثمان را در کامیون‌ها ریخته بودیم. تنها فرقمان این بود که می‌گفتیم: «داریم بر می‌گردیم فلسطین...».»

منابع

کتاب‌های عربی

- المدینی، احمد. (۱۹۸۷م). **فی اصول الخطاب النقدی**؛ بغداد: دارالشؤون الثقافة العامة.
- الموسی، خلیل. (۲۰۰۰م). **فی الشعر العربی الحدیث**؛ دمشق: اتّحاد الکتّاب العرب.
- حسن القصراوی، مها. (۲۰۰٤م). **الزمن فی الروایة العربیة**؛ الطبعة الاولی، بیروت: مؤسسة الإبحاث العربیة.
- خوري، إلیاس. (۱۹۹۳م)**. مملکة الغرباء**؛ الطبعة الاولی، بیروت: دارالآداب.
- مرتاض، عبدالملك. (۱۹۹۸م). **فی النظریة الروایة**؛ الکویت: عالم المعرفة.
- مفتاح، محمد. (۱۹۸۵م). **تحلیل الخطاب الشعری(استراتیجیة التناص)**؛ بیروت: دارالبیضاء.
- الهاشمی، احمد. (۱۳۸۸ش). **جواهر البلاغة**؛ الطبعة الثانیة، قم: دارالفکر.

مقالات عربی

- العویط، عقل. (۱۹۸٤م). « *حوار مع إلیاس خوری" نحن نعیش فعلاً مع الموتی"*»؛ **النهار العربی الدولی**.تاریخ بازیابی ۱۹۸٤/۱۲/۲م htt://www.lib.ir

کتاب‌های فارسی

- اخوت، احمد. (۱۳۷۱). **دستور زبان داستان**؛ چاپ اول، اصفهان: نشر فردا.
- ـــــــــــ . (۱۳۷۷). **معنای مدرنیته**؛ چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- بیات، عبدالرسول و دیگران. (۱۳۸٦). **فرهنگ واژه‌ها**؛ چاپ سوم، قم: مؤسسه اندیشه و فرهنگ دینی.
- باختین، میخائیل. (۱۳۸۳). **زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رمان**؛ ترجمهٔ آذین حسن‌زاده، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۲)، **گفتمان نقد (مقالاتی در نقد ادبی)**؛ تهران: روزنگار.
- ـــــــــــ . (۱۳۸۳). **مدرنیسم و پست‌مدرنسیم در رمان**؛ تهران: روزنگار.
- چایلدز، پیتر. (۱۳۸٦). **مدرنیسم**؛ ترجمهٔ رضا رضایی، چاپ دوم، تهران: ماهی.
- داد، سیما. (۱۳۸۳). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**؛ چاپ دوم، تهران: مروارید.

- زرشناس، شهریار. (۱۳۷۱). **شش مقاله (دربارهٔ هنر و ادبیات داستانی)**؛ تهران: انتشارات برگ.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸ش). **نقد ادبی**؛ تهران: فردوس.
- میرصادقی، جمال. (۱۳۹٤ش). **عناصر داستان**؛ چاپ نهم، تهران: نشر سخن.
- نوذری، حسینعلی. (۱۳۸۵ش). **صورت بندی مدرنیته و پست مدرن**؛ چاپ دوم، تهران: نقش جهان.
- هاجری، حسین. (۱۳۸٤ش). **انعکاس اندیشه‌های پست‌مدرن در ادبیّات داستانی معاصر ایران(۱۳۵۷-۱۳۷۹)**؛ چاپ اول، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
- هارلند، ریچارد. (۱۳۸۲ش). **درآمدی تاریخی بر نظریه‌های ادبی**؛ گروه ترجمهٔ شیراز، تهران: نشر چشمه.

مقالات فارسی

- حسن زادهٔ دستجردی، افسانه. (۱۳۹۳ش). *«تحلیل رمان اسفار کاتبان بر اساس شاخصه‌های نگارش رمان مدرن و پسا مدرن»*؛ **پژوهش نامهٔ نقد ادبی و بلاغت**، سال دوّم، شمارهٔ ۲، صص ۵۷-۷٦.
- هاشمی‌پور، مرتضی. (۱۳۸٦ش). *«الیاس خوری نویسنده‌ای از لبنان»*؛ **فصلنامهٔ فرهنگی، ادبی، هنریِ سمرقند**، سال پنچم، شمارهٔ ۱۷، صص ۱۱۳- ۱۱٦.

- **پایگاه‌های اینترنتی**

- http://church-history.blogfa.com

فصلنامهٔ لسان مبين(پژوهش ادب عربی)
(علمی – پژوهشی)
سال نهم، دورهٔ جدید، شمارهٔ بیست و نهم ، پاییز ۱۳۹٦

تيار مابعد الحداثية فى رواية «مملكة الغرباء» لإلياس الخورى*

مهين حاجي زاده، أستاذة مشاركة في قسم اللغة العربية و آدابها بجامعة الشهيد مدني، آذربيجان
مهناز خازير، طالبة الماجستير في اللغة العربية و آدابها بجامعة الشهيد مدني، آذربيجان

الملخّص

إنّ تيار مابعد الحداثة من التيارات المؤثرة فى العشرينيات الاخيرة، و يعد فصلا جديدا من الحضارة الغربية. ولقد أثر هذا التيار على المجالات الثقافية و الإقتصادية و السياسية، فحسب، وعلى مجال الادب ومجال كتابة القصة بشكل خاص. و أدى الى تغييرات و تحولات فى بنية الرواية و مضامينها. يعد المنظرون أوصاف الأدب القصصى المنتهى الى التيار مابعد الحداثة: التناص، عدم الضوابط، الإفراط، الإتصال القصيرة، اضطراب الأزمنة، التفكيك، تداعى الافكار غير المنسجم، مارانوما، تقنية تداخل القصص و التقاط اجناس الادبية.قد كتبت رواية «مملكة الغرباء» لإلياس الخورى، القاص اللبنانى على اساس مبادى مابعد الحداثة. و يصور هذا الروائى تشرد الانسان و قلقه فى ساحة الحرب و عقباتها باختياره الاطار مابعد الحداثى ليعبر عن افكاره و نظرياته. يحاول هذا البحث الذى قد كتب وفقا للمنهج الوصفى-التحليلى على أن يدرس رواية مملكة الغرباء على اساس عناصر ما بعد الحداثة لهذه الرواية، ثم يقيم ابرز ملامحها مابعد الحداثة و تدرس هذه الملامح بالدقة. تبين المعطيات المجملة لهذا البحث أن توظيف ما بعد الحداثة فى هذه الرواية ملموس جدا فيمكننا ان نقول بأن إلياس الخورى ليس من الكتّاب المقلدين، بل لايزال يحاول أن يطبق اساليب الحداثة فى كتابة القصة و يعد من الكتاب الرواد لمابعد الحداثة فى الادب العربى.

الكلمات الدليلية: الرواية الحديثة، الحداثة، مابعد الحداثة، إلياس الخورى، مملكة الغرباء.

---

*- تاريخ الوصول: ۱۳۹۵/۰۸/۲۳ تاريخ القبول: ۱۳۹٦/۰۲/۳۰

عنوان بريدالكاتب الإلكترونى(الكاتب المسؤول): *Hajizadeh_tma@yahoo.com*