

بررسی مؤلفه‌های پسامدرنیسم در رمان الحرب فی بر مصر اثر یوسف القعيد

احمد رضا صاعدی* / رویا خبازه**

دریافت مقاله:

۱۳۹۳/۹/۱۵

پذیرش:

۱۳۹۴/۲/۲۲

چکیده

پسامدرنیسم جریانی است با حوزه معنایی گسترده که در مدرنیسم ریشه دارد. این جریان تحولات بسیاری در عرصه‌های گوناگون سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و همچنین هنر و ادبیات ایجاد کرده است. پسامدرنیسم در داستان‌ها و رمان‌های نویسندگان زبان‌های گوناگون از جمله نویسندگان عرب‌زبان، به چشم می‌خورد. یوسف القعيد، یکی از بزرگ‌ترین رمان‌نویسان معاصر مصری است که آثارش به زبان‌های بسیاری از جمله انگلیسی، فرانسه و آلمانی ترجمه شده است. در این مقاله ضمن معرفی مختصر این نویسنده، و با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی سعی شده است به منظور پاسخ به این سؤال اساسی که آیا می‌توان این رمان را یک رمان پسامدرنیستی تلقی کرد؟ برخی از مهم‌ترین مؤلفه‌های پسامدرنیستی مانند فراداستان، تعدد راوی و زاویه دید، عدم قطعیت و ابهام، روایت غیرخطی رویدادها، عدم انسجام و آشکار کردن تصنع مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که برخی از مؤلفه‌ها بین ادبیات داستانی مدرن و پسامدرن مشترک هستند و این امر مانع مرزبندی دقیق بین مدرنیسم و پسامدرنیسم شده است.

کلیدواژه‌ها: پسامدرنیسم، یوسف القعيد، الحرب فی بر مصر.

مقدمه

پسامدرنیسم جریانی است که ریشه در مدرنیسم دارد، این جریان تحولاتی در عرصه‌های گوناگون سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و همچنین ادبیات ایجاد کرده است. از آنجا که پسامدرنیسم مبحثی بسیار گسترده است، ارائه تعریفی واحد و جامع از آن کار مشکلی است. همین مسئله باعث شده است تا محققان در مورد معنی پسامدرنیسم اتفاق نظر نداشته باشند. همچنین باید دانست که تعریف و توصیف مدرنیسم و پست‌مدرنیسم به طور مستقل و جدا از هم، کار چندان ساده‌ای نیست. در ابتدایی‌ترین سطح، می‌توان گفت «واژه پسامدرن به دورانی اشاره می‌کند که پس از دوره مدرن می‌آید. معنای ضمنی این مفهوم آن است که پروژه زیباشناختی مدرنیسم، که در اوایل قرن بسیار اهمیت داشت، از میان رفته است. بعد از جنگ جهانی دوم، جریان غالب نوینی در فرهنگ پدیدار شد که در دهه ۱۹۷۰ اوج گرفت.

همان‌طور که جیمسن استدلال کرده است، مدرنیسم همچون واکنشی خودآگاهانه علیه رئالیسم قرن نوزدهم ظهور یافت، با نویسندگانی که آگاهانه سعی داشتند همه چیز را نو کنند و آن چیزی را براندازند که آنان را اصول هنری از مد افتاده رئالیستی می‌دانستند». (رابرتس، ۱۳۸۶: ۱۵۴-۱۵۵) همچنین می‌توان گفت پست‌مدرنیسم «حالتی از نبود مرکزیت، و نوعی تشتت و پراکندگی است که بانی آن، فرهنگ سرمایه‌داری مصرف‌گرایانه نوین است». (خریسان، ۲۰۰۶: ۲۰۵-۲۰۶)

ادبیات و به خصوص ادبیات داستانی یکی از حوزه‌هایی است که از پست‌مدرنیسم بسیار تأثیر پذیرفته است. پست‌مدرنیسم در ادبیات از دهه ۱۹۶۰ میلادی آغاز شد. پیشگامان داستان پست‌مدرن را معمولاً این سه نفر ذکر کرده‌اند: ولادیمیر ناباکف^۱ با رمان *آتش رنگ‌پریده*، گابریل گارسیا مارکز^۲ با اثر مشهور خود به نام *صد سال تنهایی* و داستان‌های کوتاه *خورخه لوئیس بورخس*^۳. (شایگان‌فر، ۱۳۸۶: ۲۱۸)

همان‌گونه که در نظریه‌های فرهنگی و اجتماعی دیدگاهی واحد در مورد پسامدرنیسم وجود ندارد، در ادبیات نیز این چنین است. اما باید بدانیم که پیدایش پسامدرنیسم در ادبیات هم، ریشه در مدرنیسم دارد. پس از تحولات فراوانی که با آغاز قرن ۲۰ در عرصه‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی صورت گرفت و همچنین بعد از اینکه نگرش فلسفی انسان تغییر یافت، در عرصه هنر و ادبیات نیز تغییراتی با نام مدرنیسم شکل گرفت و گسترش این تحولات پس از دهه ۱۹۶۰ منجر به پیدایش پسامدرنیسم از درون مدرنیسم شد. ایهاب حسن^۴ به عنوان نخستین منتقدی که واژه پست‌مدرنیسم را برای آثار هنری معاصر پیشنهاد کرده است، تأکید می‌کند که این واژه بیانگر دوره‌ای جدید در ادبیات نیست، بلکه نوعی از ادبیات را معرفی می‌کند که صدها سال در پس‌زمینه فرهنگ غرب وجود داشته است. به

1. Vladimir Nabokov
2. Gabriel Garcia Marquez
3. Jorge Luis Borges
4. Ehab Hassan

دهد، بدین منظور از تکنیک‌هایی چون مخاطب قرار دادن نویسنده و صحبت در مورد تکنیک‌های داستانی استفاده می‌کند.

با وجود اینکه نمی‌توان مرز دقیقی بین مدرنیسم و پسامدرنیسم ترسیم کرد، اما می‌توان مهم‌ترین ویژگی‌های شاخص آثار پست‌مدرنیسم را این‌گونه برشمرد:

روایت غیرخطی رویدادها، زیاده‌روی، محتوای وجودشناسانه، عدم انسجام، اتصال کوتاه، نداشتن پیرنگ، عدم قطعیت و ابهام، تناقض، آشکار کردن تصنع، تغییرات راوی و زاویه دید، جابه‌جایی، فقدان قاعده و...

در نوشتار حاضر برآنیم که به شرح برخی از مؤلفه‌های پسامدرنیسم و بیان مصادیق آنها در *رمان الحرب فی بر مصر* اثر یوسف القعید پردازیم و با روش توصیفی - تحلیلی آنها را بررسی کنیم. در واقع این مقاله در پی پاسخ‌گویی به این سؤالات است: آیا *الحرب فی بر مصر* رمانی پسامدرنیستی است؟ در صورت مثبت بودن پاسخ، کدام یک از مؤلفه‌های پسامدرنیسم در این اثر به کار گرفته شده است؟

در بررسی پیشینه تحقیق، مقاله یا کتابی که در ایران به معرفی *یوسف القعید* و آثارش پرداخته باشد، مشاهده نشد. اما در رابطه با بررسی موضوع پسامدرنیسم در دیگر رمان‌های عربی می‌توان به این مقاله‌ها اشاره کرد: «دراسة ملامح ما بعد الحداثة فی رواية براری الحمی لإبراهیم نصرالله» اثر احمدرضا صاعدی، «نوآوری‌های فرمی در آثار داستانی ربیع جابر» و «الحداثة و ما بعد الحداثة فی

اعتقاد وی پسامدرن درون پیکره مدرنیسم قرار گرفته است (رابرتس، ۱۳۸۶: ۱۵۶). دیوید هاروی^۱ نیز عقیده دارد که «در حرکت از مدرنیسم به سمت پست‌مدرنیسم، تداوم، تشابه و استمرار به مراتب بیش از تفاوت و گسست به چشم می‌خورد. به زعم هاروی پست‌مدرنیسم بیانگر بحرانی است در مدرنیسم که طی آن تجزیه، پراکندگی، چندگانگی، سیالیت و گذرا بودن تثبیت گشته و قطعیت می‌یابند؛ در حالی که امکان هرگونه ثبات، پایداری، وحدت، اجتماع، یگانگی، دیرپایی و ماندگاری با شک و تردید و بدبینی بیش از حد توأم است». (نوذری، ۱۳۷۹: ۱۳۲)

یکی از انواع ادبیات داستانی پسامدرن، فراداستان^۲ نام دارد. این اصطلاح را نخستین بار ویلیام گس^۳ در ۱۹۷۰ برای توصیف آثار داستانی‌ای به کار گرفت که داستان بودن خود را از خواننده پنهان نمی‌کردند و با اشاره به تکنیک‌های داستان‌نویسی به خواننده یادآوری می‌کردند که با داستان صرف مواجه است. (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۱۶) از نظر پاتریشیا وو^۴ فراداستان نوعی از داستان‌نویسی است که «به شکلی خودآگاه و نظام‌مند، توجه خواننده را به ماهیت یا وضعیت خود به عنوان امری ساختگی و مصنوع معطوف می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی را در مورد رابطه میان داستان و واقعیت مطرح سازد». (وو، ۱۳۹۰: ۸) در فراداستان نویسنده مدام تلاش می‌کند که تصنعی بودن دنیای داستانی را نشان

1. David Harvey
2. Meta - fiction
3. William H. Gass
4. Patricia Waugh

روایة البحث عن ولید مسعود لجبرا إبراهيم جبرا» که هر دو نوشته جواد اصغری هستند.

معرفی نویسنده

محمد یوسف القعید، داستان‌نویس، استاد دانشگاه و روزنامه‌نگار مصری است. می‌توان او را یکی از مهم‌ترین رمان‌نویسان معاصر عرب به شمار آورد که برخی از آثارش به زبان‌های گوناگونی چون انگلیسی، فرانسه، روسی، آلمانی، هلندی، اوکراینی، ژاپنی و چینی ترجمه شده است. وی متولد ۱۹۴۴م در روستای ظاهریه از توابع بحیره است. در همان روستا، آموزه‌های دینی را آموخت و سپس به مدرسه ابتدایی عسران عبدالکریم رفت. سال‌های پایانی تحصیلات خود را در مدرسه الضاری سمک به اتمام رساند. در سال ۱۹۶۲ از مؤسسه تربیت‌معلم فارغ‌التحصیل و مشغول تدریس شد تا اینکه به خدمت سربازی فراخوانده شد. او در جنگ‌های ژوئن ۱۹۶۷، جنگ فرسایشی و جنگ اکتبر ۱۹۷۳ شرکت کرد. در حین خدمت سربازی دو رمان *الحداد* و *أخبار عزیة المنیسی* را منتشر کرد. بعد از خدمت سربازی نیز در سمت نویسنده ادبی مجله هفتگی *المصور* مشغول به کار شد؛ اکنون نیز در مجله *الهلال* مشغول است. به غیر از دو رمان یادشده برجسته‌ترین رمان‌های او عبارت‌اند از: *أیام الجفاف* (۱۹۷۴)، *البیات الشتوی* (۱۹۷۴)، *فی الأسبوع سبعة أيام* (۱۹۷۵)، *یحدث فی مصر الآن* (۱۹۷۷)، *الحرب فی بر مصر* (۱۹۷۸)، *القلوب البیضاء* (۱۹۸۸)، *وجع البلاد* (۱۹۸۹)، *من یخاف*

کامب دیفید (۱۹۹۳)، *خد الجمیل* (۱۹۹۴)، *أطلال النهار* (۱۹۹۷)، *أربع وعشرون ساعة فقط* (۱۹۹۹)، *قطار الصعید* (۲۰۰۴)، *قسمة الغرماء* (۲۰۰۵). (الشوابكة، ۲۰۱۳: ۶۴۴)

لازم به ذکر است، براساس رتبه‌بندی انجمن نویسندگان عرب در ۲۰۰۷، از بین ۱۰۵ رمان برتر عربی، *الحرب فی بر مصر* در رتبه چهارم قرار گرفته است.

خلاصه رمان

الحرب فی بر مصر از شش فصل تشکیل شده که در هر فصل آن یکی از شخصیت‌های اصلی، داستان را از دیدگاه خود روایت می‌کند. با وجود اینکه مصری، یکی از شخصیت‌ها، محور اصلی داستان و رویدادهای آن است، ولی فصلی از رمان به دیدگاه‌های او اختصاص نیافته است. هر یک از شخصیت‌ها در ابتدای فصل روایت را از جایی آغاز می‌کنند که راوی قبلی، روایت خود را پایان داده است. بدین ترتیب فصول داستان با توجه به راوی آن نام‌گذاری شده است، که به ترتیب عبارت‌اند از: العمدة، المتعهد، الخفیر، الصدیق، الضابط و المحقق.

رویدادهای این رمان در یکی از روستاهای مصر، اندکی قبل از جنگ اکتبر ۱۹۷۳، اتفاق می‌افتد. داستان از قصد کدخدای روستا برای نفرستادن کوچک‌ترین پسرش به خدمت سربازی آغاز می‌شود. کدخدا برای یافتن چاره‌ای به شخصی به نام متعهد که کارهای غیرقانونی انجام می‌دهد، مراجعه می‌کند و از او کمک می‌خواهد.

نگهبانش. مأمور تحقیق ماجرا، موضوع را پیگیری می‌کند. تمام شاهدان حتی متعهد، به اتفاقاتی که افتاده اعتراف می‌کنند. ولی کدخدا که به زعم مأمور تحقیق متهم اصلی است، اعتراف نمی‌کند. با وجود اینکه این موضوع برای افراد زیادی آشکار شده است، کدخدا موفق می‌شود با وساطت افرادی بر موضوع سرپوش بگذارد، به طوری که از مقامات بالا به مأمور تحقیق دستور داده می‌شود پیگیری‌هایش را ادامه ندهد و به گونه‌ای رفتار کند که گویا اصلاً چنین اتفاقی نیفتاده است. در نهایت پیکر مصری در جایی به صورت مخفیانه دفن می‌شود، آن هم براساس اینکه پسر کدخداست و تمام مزایای او نیز به کدخدا تعلق می‌گیرد، در حالی که پسر حقیقی او زنده است.

بحث و بررسی

با توجه به مطالب گفته شده دربارهٔ پسامدرنیسم و اینکه هرگز نمی‌توان تمام مؤلفه‌های پسامدرنیسم را همراه با هم در یک اثر یافت، اینک وجود برخی از این مؤلفه‌ها، در این رمان مورد بررسی قرار می‌گیرد:

تعدد راوی و زاویه دید

یکی از مؤلفه‌های پسامدرنیسم که به وضوح در رمان *الحرب فی بر مصر*، مشاهده می‌شود، تغییر راوی و زاویه دید است که به نوعی گسیختگی و عدم انسجام متن می‌انجامد. این ویژگی علاوه بر ایجاد بی‌نظمی در رمان پسامدرن، به خواننده

طبق نقشهٔ متعهد، کدخدا باید به جای پسرش، جوانی به نام مصری را که همزمان با پسرش متولد شده به خدمت سربازی بفرستد. پدر مصری یکی از نگهبانان کدخدا و فردی فقیر است که به خاطر فقرش حتی نمی‌تواند شرایط ادامهٔ تحصیل پسرش را که برخلاف پسر کدخدا بسیار با استعداد است، فراهم کند. طبق نقشه، تمام مدارک شناسایی مصری را از او می‌گیرند و مدارک جدیدی با مشخصات پسر کدخدا برایش صادر می‌کنند. کدخدا نیز به پدر مصری وعده می‌دهد که در عوض این کار، قطعه زمینی را که طبق قانون جدید از او گرفته شده است، به او بازگرداند، ولی بعد از اجرای نقشه به وعدهٔ خود وفا نمی‌کند. مصری بعد از پیوستن به ارتش، از اینکه تغییر نام را پذیرفته، احساس پشیمانی می‌کند و موضوع را برای یکی از دوستانش توضیح می‌دهد و تصمیم می‌گیرد که به فرمانده‌اش نیز اطلاع دهد. اما با آغاز جنگ اکتبر ۱۹۷۳م از این کار منصرف می‌شود. چرا که به نظر او در چنین شرایطی، مهم دفاع از کشور است، نه اینکه با چه نامی شناخته شود. او خطاب به دوستش می‌گوید که هدف او از تن دادن به این نقشه، ادای وظیفه ملی‌اش در قبال مصر بوده است. به این منظور داوطلبانه به جبهه می‌رود و به شهادت می‌رسد. پیکرش را به روستایش باز می‌گردانند تا به خانواده‌اش تحویل دهند. در آنجا مشخص می‌شود که مصری پسر یکی از نگهبانان کدخداست، ولی مدارک بیانگر این است که شهید، پسر کدخدا است، نه

صمیمیت با شخصیت می‌شود. «راوی اول شخص علاوه بر راوی بودن، در داستان نیز فعال است، یعنی در شکل‌گیری پویای کنش، رخدادها و شخصیت‌های متن نقش ایفا می‌کند». (لوتته، ۱۳۸۸: ۳۳) در این شیوه راوی به شکلی در پیشبرد داستان سهم دارد و در مورد دیگر شخصیت‌ها قضاوت می‌کند. در عین حال شخصیت‌ها را از افکار، احساسات و انگیزه‌های خود نیز آگاه می‌سازد.

همچنین در بسیاری از سطور، خوانندگان رمان، به صورتی ناگهانی از طرف یک راوی اول شخص مستقیماً مورد خطاب قرار می‌گیرند. در زاویه دید دوم شخص، راوی، خواننده یا شخصی را مخاطب قرار می‌دهد. در واقع نویسنده از خواننده می‌خواهد که با روایت در تعامل باشد. در این حالت گوینده با استفاده از لحن خطابی مخاطبش را در متن داستان قرار می‌دهد. در سطور زیر می‌بینیم که چگونه راوی اول شخص که شخصیتی داستانی است، خوانندگان رمان را مورد خطاب قرار داده است: «کل الأمور مرتبطة ببعضها ومع هذا لن أتحدث سوى عن مصري وسترون أنتم مدى تداخل الأمور فی بعضها لدرجة يبدو الفصل خرافة مستحيلة التحقيق». (القعيد، ۱۹۹۱: ۸۲)

«همه امور به یکدیگر مرتبطند، با وجود این، فقط از مصری سخن می‌گوییم و شما میزان تداخل امور را در یکدیگر خواهید دید. به اندازه‌ای که این فصل خرافه‌ای به نظر می‌رسد که وقوع آن غیرممکن است».

فرصت بیشتری برای درک واقعیت برساخته می‌دهد و باعث کاهش نقش راوی در داستان می‌شود که با کم‌رنگ شدن نقش مؤلف در الگوی وسیع‌تر متناسب است. (پاینده، ۱۳۸۵: ۶۴)

در این رمان، زاویه دید غالب، راوی اول شخص است، اما داستان هر بار از دید یکی از شخصیت‌های اصلی روایت می‌شود: العمدة، المتعهد، الخفیر، الصدیق، الضابط، المحقق.

«لا أعرف بالتحديد من أين أبدأ الحكاية. كنت أتصور أن ليلة الأمس من الليالي التاريخية فی حياة العائلة. نمت...». (القعيد، ۱۹۹۱: ۷)

«دقیقا نمی‌دانم داستان را از کجا شروع کنم. دیشب را یکی از شب‌های تاریخی در زندگی خانواده‌ام تصور می‌کردم. در حالی که این احساس روح را مست و مدهوش می‌کرد، خوابیدم...».

نویسنده پسامدرن با به کارگیری راوی اول شخص به جای راوی قاطع و همه‌چیزدان دانای کل عصر پیشامدرن، به باور خواننده نسبت به قطعیت امور ضربه می‌زند. این نوع راوی حوادث را از نزدیک می‌بیند و خود یکی از اشخاصی است که وقایع برایش اتفاق افتاده است. در چنین زمانی خواننده نویسنده را به‌کلی فراموش می‌کند و این راوی در نبود نویسنده، رابطه مستقیمی با خواننده برقرار می‌کند. (خلیل، ۲۰۱۰: ۷۹) از آنجا که در زاویه دید اول شخص، نویسنده از دید خواننده پنهان می‌شود و روایت داستان به عهده شخصیت‌هاست، داستان تأثیرگذاری بیشتری می‌یابد و این عمل موجب برقراری ارتباط خواننده با فضای داستان و احساس

و العار و هو يهرب أولاده من دفع ضريبة الدفاع عن الوطن؟... و لك أن تكمل: ألسنا أبناء مصر؟ إنها بلدنا، و لابد و أن ندافع عنها بالدم والروح». (القعيد، ۱۹۹۱: ۱۴)

«من از خودم خجالت نمی‌کشم و این حرف‌ها را می‌گویم، به این منظور که احساس مرا دقیقاً درک کنی. مسائلی وجود دارد که به ناچار باید آنها را بدانیم و از حالا به بعد در مورد آنها صحبت کنیم. شاید از من عصبانی شوی و شاید از خودت بپرسی، این مصری خجالت نمی‌کشد که فرزندان را از دفاع از وطنشان فراری می‌دهد؟... حق داری بگویی: آیا ما فرزندان مصر نیستیم؟ مصر کشور ماست، و چاره‌ای نیست جز اینکه با خون و جان خود از آن دفاع کنیم». همچنین گاهی می‌بینیم که راوی اول شخص، مخاطب را با صیغه امر مورد خطاب قرار می‌دهد: «صدقونی، كنت أشعر أنه يحيا حياته بشكل بالغ الغرابة». (همان: ۸۶)

«باور کنید، احساس می‌کردم مصری به شکل خیلی عجیبی زندگی می‌کند».

تغییر زاویه دید سبب گسیختگی و عدم انسجام متن می‌شود. روایت‌های گوناگون از راویان متفاوت نیز باعث می‌شود خواننده گیج شده و نسبت به قطعیت امور دچار شک و تردید شود، چراکه گاه بین گفته‌های متناقض سرگردان می‌شود.

عدم قطعیت و ابهام

یکی دیگر از مؤلفه‌های پسامدرنیسم عدم قطعیت و ابهام است. عدم قطعیت در رمان مدرن به

«در متون مدرنیستی ضمیر دوم شخص به گونه‌ای به کار می‌رود که کارکرد مخاطب‌سازی مستقیم خود را از دست می‌دهد. این کاربرد گاه حاکی از آن است که شخصیتی با خود گفت‌وگو می‌کند و یا در دیگر موارد، ضمیر دوم شخص در جایگاه ضمیر سوم شخص شخصیت داستانی قرار می‌گیرد، در مقام نوعی سخن غیرمستقیم ایفای نقش می‌کند، در هیچ یک از این موقعیت‌ها، خواننده به طور مستقیم مرجع ضمیر دوم شخص محسوب نمی‌شود». (تدینی، ۱۳۸۸: ۴۹) اما در متون پسامدرنیستی این مسئله کاملاً برعکس است و خواننده به طور مستقیم مورد خطاب قرار می‌گیرد. به اعتقاد مک هیل^۱، «همچنان که استفاده از ضمیر دوم شخص، موجب حفظ یک رابطه مرزسکنانه با خواننده می‌شود، راهبردهای زمینه‌ای گوناگونی نیز مطرح می‌شوند تا نوعی ضمیر دوم شخص سیار و یا سیال ایجاد شود، به نحوی که حالت ایهامی آن تا پایان متن برجسته بماند و خواننده نیز در این موقعیت گفتمانی مشارکت داشته باشد. این ضمیر دوم شخص همزمان به خواننده و به شخصیت خاصی در داستان ارجاع می‌کند». (همان، ۵۰-۴۹) یوسف القعيد با استفاده از زاویه دید اول شخص، مخاطب را در متن داستان و در جریان حوادث و رویدادها قرار می‌دهد: «أنا لا أخجل من نفسي وأنا أحكي هذا الكلام. ولكي تقدر شعوري بالضبط. هناك أمور لابد أن نعرفها ونتكلم عنها من الآن. قد تغضب مني، و قد تتساءل، ألا يشعر هذا المصري بالخجل

بود که شادی به قلبم راه یافت و روح احساس سعادت کرد. شرافتمان به ما بازگشت».

گاهی نیز جملاتی سؤالی از زبان راوی ذکر می‌شود که به این شک و تردید دامن می‌زند، سؤالاتی که تا پایان رمان نیز بدون پاسخ باقی می‌مانند: «یبدو أنني ألفت و أدور حول معنى لا يمكن المرور عليه بسرعة و هو: لماذا ذهب مصرى إلى الحرب؟ هل كان يبحث عن مية مشرفة». (همان: ۹۴)

«به نظر می‌رسد من برای موضوعی سرگردانم که نمی‌توان به سرعت از آن گذشت. آن موضوع این است که چرا مصری به جنگ رفت؟ آیا در جستجوی مرگی نزدیک بود؟».

نویسنده گاه عدم قطعیت را با ذکر کلمات متضاد در کنار هم نشان می‌دهد. برای مثال در سطور زیر می‌بینیم که تقابل بین کلمات دنیاپرستی و پارسایی، جسارت و خجالت، ترس و شجاعت، صلح طلبی و سرکشی، برداشته شده است و این کلمات متضاد در کنار هم قرار گرفته‌اند: «فيه الكثير من تناقضات بلدنا، حب الدنيا والزهد فيها، الجرأة والخجل، الخوف والشجاعة، الواجهة المسالمة والباطن المتفجر بالثورة والتمرد». (همان: ۹۳)

«بسیاری از تناقض‌های کشور ما در او وجود داشت: دنیاپرستی و پارسایی، جسارت و خجالت، ترس و شجاعت، برخوردی صلح طلب و باطنی لبریز از هیجان و سرکشی».

یکی دیگر از ترفندهایی که یوسف القعيد برای نشان دادن شک و عدم قطعیت در متن

صورت فرجامی نامعین ظاهر می‌شد. ولی در رمان پسامدرن، بیشتر خود را در سطح روایت نشان می‌دهد. به گونه‌ای که ممکن است از یک رویداد تفاسیر گوناگونی ارائه شود و یا اینکه رویدادها در پرده‌ای از ابهام قرار گیرند. (پاینده، ۱۳۸۲: ۴۲) در واقع نویسندگان پسامدرن این ویژگی را در آثار خود به کار می‌برند تا عدم قطعیت امر واقع را بازتاب دهند. بسیاری از جملات الحرب فی بر مصر هم، القا کننده شک و تردید، ابهام و عدم قطعیت است. این ویژگی که به صورتی بارز در این رمان وجود دارد، گاه با جملاتی نشان داده می‌شود که آشکارا بیانگر عدم قطعیت است. برای مثال در سطور اولیه فصل نخست، شاهد این عدم قطعیت هستیم: «لا أعرف بالتحديد من أين أبدأ الحكاية. كنت أتصور أن ليلة الأمس من الليالي التاريخية في حياة العائلة. نمت وهذا الإحساس يسكر نفسي، ولكن ما حدث اليوم فرض على حيرة غريبة، أيهما التاريخي: الأمس أم اليوم؟ لا أدري. أمس كان يوماً عظيماً. أول يوم يدخل قلبي الفرح و تلمس نفسي السعادة منذ سنوات مضت. كرامتنا عادت إلينا». (القعيد، ۱۹۹۱: ۷)

«دقیقا نمی‌دانم داستان را از کجا شروع کنم. دیشب را یکی از شب‌های تاریخی در زندگی خانواده‌ام تصور می‌کردم. در حالی که این احساس روحم را مست و مدهوش می‌کرد، خوابیدم. اما آنچه که امروز اتفاق افتاد، سرگردانی عجیب و غریبی به من تحمیل کرد، کدام یک تاریخی‌اند: دیروز یا امروز؟ نمی‌دانم. دیروز روز بزرگی بود. در سالیانی که گذشت، اولین روزی

خود به کار می‌گیرد، تناقضی است که بین گفته‌های دو راوی دیده می‌شود. برای مثال گفته‌های دوست مصری و پدرش در مورد تعداد خواهران مصری متفاوت است. پدر مصری در حین روایت عدم توانایی مالی‌اش برای ادامه تحصیل مصری می‌گوید: «قلت له: أنت الإبن الوحيد علی خمس بنات لا أستطيع الإنفاق علیک فی البنادر». (همان: ۷۵)

«به مصری گفتم تو در کنار پنج دختر، تنها پسر منی. من نمی‌توانم خرج تو را در بنادر بدهم».

اما دوست مصری که برای تکمیل اطلاعات از او سؤال می‌کند، با پاسخی مواجه می‌شود که گفته پدر مصری را نقض می‌کند: «أکملت باقی‌البیانات بشکل عادی وعندما سألته عن أخوته، قال لی فی البداية أنه وحید علی ثلاث بنات». (همان: ۸۴)

«سایر اطلاعات را به شکل معمول کامل کردم، زمانی که در مورد برادرانش پرسیدم، اول گفت او در کنار سه دختر، تنها پسر خانواده است».

به این صورت خواننده دچار شک و تردید می‌شود که کدام یک از این روایت‌ها درست است؟ حرف کدام را باید باور کرد؟

همراه با این عدم قطعیت، خواننده در مواردی با ابهام روبه‌رو می‌شود. دیوید لاج^۱ معتقد است: «هرگز نمی‌توان ابهام موجود در طرح رمان‌های پسامدرنیستی را رفع کرد زیرا این

قبیل رمان‌ها به کلافی سردرگم می‌مانند». (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۳) برای مثال هرگاه پدر مصری به توصیف آنچه بین او و مصری اتفاق افتاده است، نزدیک می‌شود، از تعریف ماجرا سر باز می‌زند و مشخص نمی‌کند که بین او و مصری چه گذشته است؟ به این صورت آنچه که بین آن‌ها رخ داده است در پرده‌ای از ابهام قرار می‌گیرد: «هنا أصل إلی أهم ما فی حکایتی کلها. ماذا دار بینی و بین مصری، بعد عودتی إلی منزلی فی ذلک الصباح الرهیب. أطلب عذرکم، أعرف إن هذا هو أهم ما تطلبونه منی. ولکنی لن أحکیه مهما تکن الظروف...». (القعيد، ۱۹۹۱: ۷۷)

«در اینجا به مهم‌ترین بخش حکایت می‌رسم. در آن صبح خوف‌انگیز بعد از بازگشت به خانه، بین من و مصری چه اتفاقی افتاد. معذرت می‌خواهم. می‌دانم این مهم‌ترین چیزی است که از من می‌خواهید، اما تحت هیچ شرایطی آن را حکایت نمی‌کنم...».

همچنین ذکر سؤالات دیگری نیز بیانگر ابهام در این داستان است، با ذکر این سؤالات خواننده نیز دچار شک و ابهام می‌شود و از خود می‌پرسد، واقعاً علت رفتن مصری به جنگ چه بوده است و این شهادت در حقیقت شهادت کیست؟، سؤالاتی چون، «یبدو أنني أُلِف و أدور حول معنی لا یمکن المرور علیه بسرعة و هو: لماذا ذهب مصری إلی الحرب؟ هل کان یبحث عن مینة مشرفة». (همان: ۹۴)

«به نظر می‌رسد من برای موضوعی سرگردانم که نمی‌توان به سرعت از آن گذشت».

آن موضوع این است که چرا مصری به جنگ رفت؟ آیا در جستجوی مرگی نزدیک بود».

«قد یکون مهما أن نسأل الآن: من الذی حارب؟ ومن الذی استشهد؟ و من الذی صنع النصر؟». (همان: ۱۴۴)

«مهم این است که اکنون بپرسیم: چه کسی جنگیده؟ و چه کسی شهید شده؟ و چه کسی پیروزی را به وجود آورده است؟».

روایت غیرخطی رویدادها

زمان عنصری مهم و وحدت‌بخش در هر اثر ادبی، از جمله رمان است. با وجود این، یکی از ویژگی‌های رمان‌های پسامدرنیستی، بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادهاست. شکست روایت خطی رویدادها در رمان پسامدرن بیانگر این است که نویسنده پسامدرن در پی رهایی از بند زمان است. «ادبیات داستانی پسامدرنیستی نه فقط نظم زمانی رویدادهای گذشته را بر هم می‌زند، زمان حاضر را نیز برآشفته می‌نمایاند. این ادبیات با تحریف مفهوم زمان معنادار یا گذشت ملال‌آور زمان عادی، انسجام ترتیب‌دار روایت را مخدوش می‌کند». (قاسم‌زاده، ۱۳۹۱: ۴۹) در الحرب فی بر مصر نیز روایت حوادث بر محور زمان خطی استوار نیست، بلکه حوادث گوناگون به صورتی درهم ریخته و بدون نظم خطی از زبان شخصیت‌ها روایت می‌شود. به طوری که روایت به جای حرکت از یک نقطه معین به سوی جلو و پایان، دائم به گذشته باز می‌گردد. بارها روایت اصلی قطع می‌شود و با مروری بر گذشته خاطره‌ای از یکی از شخصیت‌ها

نقل می‌شود که گاه حتی با موضوع داستان هیچ تناسبی ندارد و پس از آن دوباره راوی به روایت اصلی باز می‌گردد. گاه این خاطرات در خارج از داستان اتفاق افتاده‌اند. بدین صورت ترتیب خطی وقایع به هم می‌خورد و به شکل غیرخطی و آشفته روایت می‌شود. گاه رخدادهایی که در گذشته یا در آخر اتفاق افتاده است، در ابتدا ذکر می‌شود. برای مثال دوست مصری در ابتدای فصل به روایت زمان حال می‌پردازد، یعنی زمان نگارش داستان، هنگامی که در ماشین حمل پیکر شهید مصری، به سوی قاهره رهسپار است. او می‌گوید: «استشهد مصری قبل ظهر الأمس». (القعيد، ۱۹۹۱: ۸۰) «مصری پیش از ظهر دیروز به شهادت رسید». در اینجا راوی آنچه که در آخر اتفاق افتاده است، یعنی شهادت مصری را در ابتدا ذکر می‌کند. سپس به روایت اولین روز آشنایی‌اش با مصری در یگان می‌پردازد: «ذلک الیوم البعید، یوم أن تعرفت به، یوم حضوره إلی الوحده». (همان: ۸۲) «آن روز، روزی که با او آشنا شدم، روزی که به یگان آمدم». در نهایت دوباره به زمان حال باز می‌گردد، یعنی زمانی که برای تحویل دادن پیکر مصری به روستای او رفته بود.

پیگیری نکردن منظم یک داستان، رها کردن آن و توضیح دادن داستانی دیگر، نمونه‌ای ساده از بی‌نظمی زمانی در روایت است. مثلاً در فصل اول کدخدا از زمان حال به گذشته برمی‌گردد و موضوع تقسیم زمین از سوی پدرش را تعریف می‌کند (همان: ۱۸-۱۷) و دوباره به زمان حال باز می‌گردد و به روایت رویدادهای حال می‌پردازد.

اوج این روایت غیرخطی را در فصل سوم که راوی آن پدر مصری است، می‌توان یافت. وقایعی که روایت می‌شوند در تتابعی زمانی قرار ندارند. او با هر ضربه که بر در خانه‌اش وارد می‌شود به یاد رویدادی در گذشته می‌افتد که دقیقاً مشخص نیست در چه زمانی رخ داده است، به طوری که راوی دائماً بین زمان حال و گذشته جابه‌جا می‌شود: «الطريقة على الباب ذكرتني بالضربات التي أصابتنى فى الفترة الأخيرة. أبدأ بالضربة الأولى، و رغم أنها كانت متوقعة ومنتظرة إلا أنني اعتبرتها ضربة موجهة لى. إنها الإحالة على المعاش... أرسل المركز خطاباً صغيراً بحجم كف اليد من ورقتين. أخذ منى كاتب حجرة التليفون الختم و... قال لى أنني من أول الشهر القادم أصبحت فى المعاش». (همان: ۵۴)

«ضربه بر در، ضربه‌هایی را به یادم آورد که در دوره‌ی اخیر به من وارد شده بود. از ضربه‌ی اول شروع می‌کنم، با وجود اینکه مورد توقع و انتظار بود، ولی من آن را ضربه‌ای به خودم می‌دانستم. آن ضربه بازنشستگی بود... مرکز، یادداشت دو صفحه‌ای کوچکی به اندازه‌ی کف دست فرستاد. منشی دفتر تلفن، مهر را از من گرفت و... به من گفت از اول ماه آینده بازنشسته می‌شوم».

سپس به روایت روزی می‌پردازد که از روبه‌روی خانه کدخدا عبور می‌کرده است و کدخدا او را به نگهبانی مزرعه‌اش انتخاب می‌کند: «... سألتنى عن حالى وأولادى و بيته، شكوت له سوء الحال. كلفنى بحراسة دواره و ماشيته و مخازنه والحديقة...». (همان: ۵۵) «... از

حال فرزندان و خانه‌ام پرسید. از بدی حال و احوال به او شکایت کردم. مرا به نگهبانی مزرعه و چهارپایان و انبارها و باغش مکلف کرد...». سپس راوی به روایت زمان حال می‌پردازد: «الليلة، كانت زوجة العمدة الأخيرة مريضة، لم ترسل لى الطعام. سألت عنها، قالوا أنها فى السرير...». (همان: ۵۶ - ۵۵)

«امشب، همسر آخر کدخدا مریض بود، برایم غذا نفرستاد. جویای حالش شدم، گفتند او بیمار است...».

باز هم با وارد شدن ضربه به در خانه‌اش به یاد اتفاقات گذشته می‌افتد، یعنی به توصیف روزی می‌پردازد که حکم بازگشت زمین به کدخدا صادر می‌شود: «الطريقة على الباب ذكرتني بالضربات، و إن كانت ضربة عن ضربة تفرق... سمعت طلاقات الرصاص تنطلق من دوار العمدة، فرحت. فرح أى إنسان فى البلد يعد فرحاً للكل. لم يدر بخاطرى أن بلدى ستعرف أياماً عصبية، سيكون فرح إنسان ما فيها، غمماً وكرهاً لإنسان آخر...». (همان: ۵۶) «ضربه بر در، ضربه‌ها را به یادم آورد، هر چند که ضربه با ضربه فرق دارد... صدای شلیک گلوله‌ها را شنیدم که از مزرعه کدخدا شلیک می‌شد، خوشحال شدم. خوشحالی هر انسانی در کشور خوشحالی برای همه به شمار می‌رود. به ذهنم خطور نکرد که کشورم شاهد روزهای سختی خواهد بود که خوشحالی یک انسان در آن غم و غصه برای انسان دیگری خواهد بود...». راوی به گونه‌ای به روایت این وقایع می‌پردازد که گویا در همان شب اتفاق

راوی در این فصل مشخص نمی‌کند که اتفاقات دقیقاً چه زمانی و با چه ترتیبی رخ داده‌اند، به طوری که خواننده در تشخیص زمان وقوع هر یک از رویدادها سردرگم می‌شود.

«نظرت إلی مصری و الحقل، اکتشفت أنى فقدت الرغبة فى العمل. أخذت الفأس و الشرشرة، خبأتها تحت شجرة... قمت أنا و مصرى. عدنا إلی البيت مبكرين عن كل يوم ... أمام بيت العمدة، مررنا بصعوبة من الزحام. أوقفنا أحد الخفراء، أصر على تقديم أكواب الشربات لنا، ... مصرى اقترب من الخفير، أزاح من طريقنا بيده، كاد الأمر أن يصل إلی العراک ...» (همان، ۵۷-۵۸).

«به مصری و کشتزار نگاه کردم، فهمیدم که تمایلی به کار کردن ندارم. تیر و داس را برداشتم و زیر درختی پنهان کردم... من و مصری بلند شدیم، زودتر از هر روز به خانه بازگشتیم... روبه‌روی خانه کدخدا، به سختی از انبوه جمعیت گذشتیم. یکی از نگهبانان، اصرار داشت به ما شربت تعارف کند ... مصری به نگهبان نزدیک شد، با دستش او را از راهمان کنار زد، نزدیک بود کار به نزاع و درگیری بکشد...»

باز هم با ضربه‌ای دیگر به یاد اتفاقی دیگر می‌افتد: «طريقة على الباب أطارت صوابی، ثلاثة أيام قضيناها فى الخوف و الترقب... فى اليوم الثالث، أتى ضابط البوليس و معه ثلاثة عساكر يركبون خيل الحكومة البيضاء...» (همان: ۵۹)

«ضربه بر در، عقل از سرم پراند. سه روز را

افتاده است. خواننده برای این که بفهمد همه این وقایع در یک شب اتفاق نیفتاده است، باید چندین بار رمان را بخواند. سپس راوی به معرفی پسرش می‌پردازد و می‌گوید که توان مالی برای ادامه تحصیل او را نداشته، به همین علت بینشان اختلاف به وجود می‌آید: «... اختلفنا، كاد مصرى أن يترك البيت. وصلنا إلی حل وسط، أن يدخل مصرى المدرسة من المنازل و يذاكر مع الطلاب الذين يسافرون إلی المدرسة الثانوية فى المركز كل يوم رغم هذا نجاح مصرى، وكان الأول أيضاً. حضر إلی مصرى، الهموم و المشاكل تتعاكس على وجهه. سألته عن الأفراح والرغريد و طلاقات الرصاص، قال لى: هذا أسود يوم فى حياتنا، دهشت. قال: صدر حكم قضائى اليوم بعودة الأرض التى أخذها الإصلاح الزراعى من العمدة و وزعها على الفلاحين...» (همان: ۵۷-۵۶)

«به اختلاف رسیدیم، نزدیک بود مصری خانه را ترک کند. به توافق رسیدیم که مصری به مدرسه خانگی برود و با دانش‌آموزانی که هر روز به دبیرستان مرکز می‌روند، مشاوره کند. با وجود این مصری موفق شد و همچنین اول هم بود. مصری به نزد آمد، اندوه و مشکلات بر چهره‌اش نمایان بود. در مورد شادی و هلهله و شلیک گلوله‌ها از او پرسیدم. به من گفت: این سیاه‌ترین روز زندگی ماست. تعجب کردم. گفت: امروز حکم قضایی بازگشت زمینی که قانون اصلاحات ارضی آن را از کدخدا گرفت و بین کشاورزان تقسیم کرد، صادر شد...»

در ترس و انتظار گذرانندیم... روز سوم، افسر پلیس به همراه سه سرباز آمد که سوار بر اسب سفید حکومتی بودند.

سرانجام راوی به زمان حال بازمی‌گردد، یعنی زمانی که یکی از نگهبانان کدخدا در خانه‌اش را زده است. در همین شب کدخدا با او در مورد جایگزینی مصری به جای پسرش صحبت می‌کند: «وأتت الطرقة علی الباب، کانت عنیفة، ... قمت، فتحت الباب، کان الخفیر النوبتجی فی حجرة التلیفون هو الطارق، قال: العمدة یریدنی لأمر هام». (همان: ۶۱)

«ضربه بر در وارد شد، ضربه سختی بود... برخاستم، در را باز کردم. نگهبان اتاق تلفن بود که در می‌زد، گفت: کدخدا کار مهمی با من دارد...».

در واقع تمام اتفاقاتی که توسط راوی روایت می‌شود، در طول چند لحظه به ذهن او خطور می‌کند. یعنی همان چند لحظه‌ای که به در خانه‌اش ضربه می‌زنند و او با هر ضربه به یاد یکی از رویدادهای گذشته می‌افتد. بنابراین هر رویدادی براساس اینکه با چه ترتیبی به ذهن او خطور کرده است، روایت می‌شود.

عدم انسجام

در حالی که انتظار می‌رود که هر متنی دارای انسجام باشد، یکی از مؤلفه‌های متون پسامدرنیستی، عدم انسجام است. این مؤلفه مهم‌ترین تفاوت این آثار با متون مدرن به شمار می‌رود. رمان‌نویسان مدرن تلاش می‌کردند

آشفته‌گی حاکم بر جهان واقع را پنهان و در رمان‌های خود انتظامی درونی ایجاد کنند، اما در رمان پسامدرن این هرج و مرج موجود در جهان را درون خود منعکس می‌کند. به همین دلیل می‌توان گفت رمان پسامدرن به واقعیت نزدیک‌تر است. (تدینی، ۱۳۸۹: ۱۵۰) چراکه مانند آینه‌ای عمل می‌کند که آشفته‌گی، تشتت و بی‌نظمی جهان معاصر را پنهان نمی‌کند، بلکه بی‌کم‌وکاست آن را برای خواننده خود انعکاس می‌دهد. نویسندگان پسامدرن برای محقق کردن این عدم انسجام از ترفندهای زیادی بهره می‌برند، به عنوان مثال ساموئل بکت^۱ در آثارش با تغییرات ناگهانی لحن راوی، صحبت‌های فراداستانی خطاب به خواننده، خالی گذاشتن قسمت‌هایی از متن، به کار بردن تناقض و جابه‌جایی، انسجام کلامش را بر هم می‌زند. (لاج، ۱۳۸۹: ۱۶۸) نویسنده پست‌مدرن با قصد قبلی از چنین شگردهایی استفاده می‌کند تا انسجام متن را به هم بزند و خواننده را در خواندن متن با مشکل روبه‌رو کند.

«نویسندگان پست‌مدرن معتقدند که آثار ادبی باید بیانگر، کاشف و نشانگر معضلات و تناقضات عجیب و غریب موجود در جهان پیشرفته معاصر باشد». (شایگان‌فر، ۱۳۸۶: ۲۲۱) بنابراین، از آنجا که جهان واقع، جهانی چندپاره و متشتت است، رمان‌نویسان پست‌مدرن معتقدند باید رمانی نوشت که فاقد انسجام باشد تا بتواند جهان واقع و آشفته‌گی آن را به تصویر کشد. همان‌طور که دیوید لاج می‌گوید، این

1. Samuel Beckett

رمان‌نویسان به انسجام بدگمان هستند. در الحرب فی بر مصر علاوه بر اینکه حضور مؤلفه‌هایی چون، روایت غیرخطی و از هم‌گسیختگی داستان، تناقض‌گویی، تغییر راوی و زاویه دید، انسجام متن را بر هم زده، گاهی نیز ذکر جزئیات غیرضروری سبب عدم انسجام شده است. برای مثال افسری که مسئول است تا جسد مصری را به روستایش بازگرداند و به خانواده‌اش تحویل دهد، قبل از حرکت از قاهره در مورد اقداماتی که باید در این مأموریت انجام دهد سؤال می‌کند، شخص مقابل تمام این اقدامات را برمی‌شمارد تا افسر بنویسد. (القعید، ۱۹۹۱: ۱۱۷-۱۱۹) این جزئیات غیرضروری که در حدود یک صفحه و نیم ذکر شده‌اند، سبب گسیختگی متن و عدم انسجام آن می‌شود، به طوری که اگر حذف شوند در فهم متن خللی ایجاد نمی‌شود. علاوه بر این، گاهی نویسنده جریان روایت را قطع می‌کند و به توضیح موضوعاتی می‌پردازد که انسجام روایی به وجود نمی‌آورد، بلکه باعث خسته شدن خواننده از ادامه داستان نیز می‌شود. مثلاً در پایان فصل دوم نویسنده چند عنوان فرعی برای بخش‌های کوچک انتخاب کرده و به ذکر مواردی غیرضروری پرداخته است. در واقع متعهد که راوی این فصل است، نقشه‌ای را که برای رهایی پسر کدخدا از رفتن به سربازی کشیده به آخر فصل پیوست کرده، به گونه‌ای که متن از حالت روایت رمان خارج و بیشتر به ارائه گزارش شبیه شده است. (همان: ۴۸-۴۲) در فصل سوم نیز پدر مصری با ذکر شرایط اجاره زمین و محاسبه

میزان درآمد خود و مصری در دو صفحه، موجب گسیختگی متن شده است. (همان: ۶۹-۶۸)

آشکار کردن تصنع

آشکار کردن تصنع، زمانی رخ می‌دهد که نویسنده در طول متن، مستقیماً به داستانی بودن اثر و نوشتن داستان اشاره کند، در مورد تکنیک‌های داستانی سخن بگوید یا با شخصیت‌ها به گفتگو بپردازد. نویسنده با این کار به خواننده متن می‌فهماند که با واقعیت روبه‌رو نیست. به عقیده پاتریشیا وو، یکی از ویژگی‌های پسامدرنیسم و رمان‌های فراداستانی این است که «راوی بیش از حد فضول است و آشکارا دست به بدعت می‌زند. فضولی‌اش یعنی این که به جای بسنده کردن به روایت داستان، راجع به رویدادها و شخصیت‌ها نیز اظهارنظر اخلاقی می‌کند. بدعت‌هایش هم در شکل و نحوه‌های مختلف بازگویی داستان و درهم‌آمیختن این شکل‌ها متبلور می‌شود. دیگر این که در داستان‌های پسامدرنیستی، واژه‌آرایی و صفحه‌آرایی داستان هم بدعت‌گذارانه است». (پاینده، ۱۳۸۵: ۷۶-۷۵) وی معتقد است که «دخالت‌های پیاپی راوی به خواننده یادآوری می‌کند که نه فقط شخصیت‌های رمان واقعیت خود را در کلام برمی‌سازند، بلکه همچنین آنها خود برساخته‌هایی کلامی‌اند. به بیان دیگر، شخصیت‌های فراداستان را باید مجموعه‌ای از واژه‌ها دانست و نه موجوداتی واجد هستی». (تدینی، ۱۳۸۸: ۷۹) این مؤلفه در الحرب فی بر مصر بسیار به چشم می‌خورد؛ نویسنده در طول

متن شواهدی را به کار می‌برد تا به خواننده یادآوری کند که با داستان روبه‌رو است نه واقعیت. مثلاً در آغاز سومین فصل، با ذکر روز، تاریخ و ساعت نوشتن این فصل، خواننده را در جریان نگارش قرار داده است: «الساعة الثانية والنصف من بعد ظهر الإثنين»

۲۲ اکتبر ۱۹۷۳ / ۱۲ بابه ۱۶۹۰ / الموافق ۲۶

رمضان ۱۳۹۳». (القعيد، ۱۹۹۱: ۷۹)

«ساعت دو و سی دقیقه بعد از ظهر دوشنبه ۲۲ اکتبر ۱۹۷۳ / ۱۲ بابه (ماه دوم تقویم قبطی) ۱۹۶۰ برابر با ۲۶ رمضان ۱۳۹۳». در ادامه همین سطور نویسنده با اشاره به تکنیک‌های داستانی و مخاطب قرار دادن خواننده به داستانی بودن اثر اشاره می‌کند و تصنعاًش را آشکار می‌کند: «ليت لي براعة كل كتاب القصة جميعاً، منذ عرف فن الرواية وحتى هذه اللحظة، لكي أوفق في القيام بتلك المهمة الصعبة على النفس، أقصد السرد الجزء الخاص بي في هذه القصة الحزينة والغريبة. عموماً، هناك قصة فرعية، أنفذ بها الموقف كما يقولون... هل تكفي؟ لا أعتقد. ترى لماذا أبدأ حكايتي بكل هذه الفوازير والألغاز؟ لأزيد الأمر وضوحاً». (همانجا)

«ای کاش مهارت تمام داستان‌نویسان را- از زمانی که هنر داستان‌نویسی شناخته شد تاکنون- داشتم تا در انجام این وظیفه دشوار که برعهده دارم موفق شوم. منظورم روایت فصل مخصوص به خودم در این قصه غمگین و عجیب است. همان‌طور که می‌گویند، معمولاً یک داستان فرعی وجود دارد که به وسیله آن خود را از این وضع

نجات می‌دهم... کافیت؟ فکر نمی‌کنم. به نظرت چرا حکایت‌ها را با این چیستان‌ها و معماها آغاز می‌کنم؟ برای این که موضوع را روشن‌تر کنم».

می‌توان گفت در این رمان این مؤلفه پسامدرنیستی بیش از سایر مؤلفه‌ها به کار گرفته شده است. در نمونه زیر علاوه بر اینکه خواننده مورد خطاب قرار می‌گیرد و به داستانی بودن متن اشاره می‌شود، نویسنده از ترس اینکه خواننده از خواندن منصرف شود به تکمیل داستان می‌پردازد: «أكمل الحكاية خوفاً من تسرف الملل إلى نفوسكم فتصرفوا عن القراءة وبذلك تصبح الرواية مهددة بالموت». (همان: ۳۸ - ۳۷)

«داستان را کامل می‌کنم، چون می‌ترسم خستگی به وجودتان راه یابد و از خواندن منصرف شوید، در این صورت این رمان تهدید به مرگ می‌شود».

در این سطور نیز با اشاره به اینکه نویسنده‌ای وجود ندارد تا به جای شخصیت‌های داستان عهده‌دار نگارش شود، و نیز با اشاره به اینکه تکرار در داستان سبب خستگی خواننده می‌شود، داستانی بودن اثر به خوانندگان یادآوری می‌شود: «لي العذر. لم أجد من يقدمني لكم، فليس لنا في هذه الرواية مؤلف يتولى كل هذه الأمور نيابة عنا». (همان: ۸۲)

«معذرت می‌خواهم. کسی را نیافتم که مرا به شما معرفی کند، ما در این رمان نویسنده‌ای نداریم که به جای ما مسؤولیت همه این امور را به عهده بگیرد».

«حضر الشهود، بدأت إجراءات التحقيق معهم. استمعت إلى أقوالهم. لن النخص ما قالوه. سبق لكم أن قرأتم ذلك بالتفصيل في الفصول السابقة من هذه الرواية. أعتقد أن مجرد الإشارة إلى ما قالوه يصبح نوعاً من التكرار والإعادة، وهو ما ترفضه الرواية التي تتعامل مع قارئ قلق لا يجد وقتاً للقراءة». (همان: ۱۴۰)

«شاهدان آمدند. شروع به تحقیق کردم. به گفته‌هایشان گوش کردم. گفته‌های آنها را خلاصه نمی‌کنم. قبلاً آن را به تفصیل در فصل‌های قبلی این رمان خوانده‌اید. معتقدم که مجرد اشاره به آنچه که گفته‌اند نوعی تکرار است. و این همان چیزی است که رمانی از آن خودداری می‌کند که با خواننده‌ای نگران روبه‌روست که وقتی هم برای خواندن ندارد».

در جای دیگر پدر مصری خوانندگان را مورد خطاب قرار می‌دهد و از گفتن آنچه که بین او و مصری اتفاق افتاده است، امتناع می‌کند: «هنا أصل إلى أهم ما في حكايتي كلها. ماذا دار بيني وبين مصرى، بعد عودتي إلى منزلي في ذلك الصباح الرهيب. أطلب عذرکم، أعرف إن هذا هو أهم ما تطلبونه مني. ولكني لن أحكيه مهما تكن الظروف...». (القعيد، ۱۹۹۱: ۷۷)

«در اینجا به مهم‌ترین بخش حکایت می‌رسم. در آن صبح خوف‌انگیز بعد از بازگشت به خانه، بین من و مصری چه اتفاقی افتاد. معذرت می‌خواهم. می‌دانم این مهم‌ترین چیزی است که از من می‌خواهید، اما تحت هیچ

شرایطی آن را حکایت نمی‌کنم...».

این شگرد پسامدرنیستی سبب می‌شود که خواننده نسبت به قطعیت امور و اینکه با واقعیت روبه‌رو است یا تخیل، دچار تردید شود. چرا که نویسنده از یک سو، با ذکر جزئیات دقیق و فراوان و عدم ذکر نام شخصیت‌ها توهم واقعی بودن متن را در ذهن خواننده به وجود می‌آورد، و از سوی دیگر با به کار بردن تصنع، به خواننده یادآوری می‌کند که تنها با داستان روبه‌رو است.

چنین ویژگی‌هایی این داستان را به سوی فراداستان سوق می‌دهد. چرا که سخن گفتن درباره داستان و داستان‌نویسی و مخاطب قرار دادن خواننده که یکی از شیوه‌های خلق فراداستان است، به وضوح در این رمان دیده می‌شود. «رمان فراداستانی می‌کوشد تا باورهای خلل‌ناپذیر ما درباره جایگاه نسبی حقیقت و داستان را بی‌ثبات کند». (تدینی، ۱۳۸۸: ۸۰) البته همان‌گونه که پاتریشیا وو می‌گوید «شالوده فراداستان، بر ساختن و براندازی منظم قواعد و نظام‌هاست و هر نوع بازیگوشی در داستان را نمی‌توان مصداق فراداستان دانست». (غفاری، ۱۳۸۹: ۷۷)

علاوه بر این، ویژگی دیگر پسامدرنیسم یعنی استفاده از اسمی که آشکارا مبین خلق و خوی شخصیت است در این رمان دیده می‌شود. استفاده از نام مصری کاملاً بیانگر ویژگی‌های باطنی و خلق و خوی مصری است، چرا که او به کشورش مصر، عشق می‌ورزد و در نهایت در راه دفاع از کشورش به شهادت می‌رسد.

بحث و نتیجه‌گیری

پسامدرنیسم نوع جدیدی از بدعت‌گذاری را در ادبیات داستانی رواج داده است. در واقع این جریان را که ریشه در مدرنیسم دارد، می‌توان شکل افراطی مدرنیسم دانست. این بدین معناست که پسامدرنیسم را نمی‌توان پایان مدرنیسم دانست. پسامدرنیسم نیز مانند مدرنیسم در پی نوآوری است، ولی این کار را به شیوه‌هایی انجام می‌دهد که از بدعت‌گذاری بیشتری برخوردار است.

در این مقاله مشخص شد که در رمان *الحرب فی بر مصر* از یوسف القعید، برخی مؤلفه‌های پسامدرنیسم چون تعدد راوی و زاویه دید، عدم قطعیت و ابهام، روایت غیرخطی رویدادها، عدم انسجام و آشکار کردن تصنع به کار رفته است، و کاربرد همین مؤلفه‌هاست که رویکرد پسامدرنیستی نویسنده را به طور حتم اثبات می‌کند.

وجود برخی از ویژگی‌های پسامدرنیسم در این رمان، حضور مؤلفه‌های دیگر پسامدرنیستی را مؤکد ساخته است. تغییر راوی و زاویه دید و روایت غیرخطی وقایع، سبب گسیختگی و عدم انسجام متن شده است. همچنین روایت‌های گوناگون از راویان متفاوت و آشکار کردن تصنع نیز باعث شده است که خواننده نسبت به قطعیت امور دچار شک و تردید شود. علاوه بر این، نویسنده با استفاده از شگردهای فراداستانی، همچون مخاطب قرار دادن خواننده و قرار دادن او در جریان نگارش و اشاره به تکنیک‌های داستانی توانسته است، اثر

خود را به یک فراداستان تبدیل کند؛ چرا که رمان‌های فراداستانی خواننده را مخاطب قرار می‌دهند و با اشاره به تکنیک‌های داستانی در طول داستان به خواننده یادآور می‌شوند که فقط با داستان روبه‌رو است نه واقعیت. درست همان چیزی که در این *الحرب فی بر مصر* روی داده است.

منابع

- پاینده، حسین (۱۳۸۲). *گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی*. تهران: روزنگار.
- _____ (۱۳۸۵). *نقد ادبی و دموکراسی: جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید*. تهران: نیلوفر.
- تدینی، منصوره (۱۳۸۸). *پسامدرنیسم در داستان معاصر فارسی: مروری بر مهم‌ترین نظریه‌های پسامدرنیستی و بازتاب آن در داستان معاصر ایرانی*. تهران: علم.
- _____ (۱۳۸۹). «پسامدرنیسم در رمان تاریخ سری بهادران فرس قدیم از دکتر شمیسا». *فصلنامه زبان و ادب پارسی*. بهار. شماره ۴۳. صص ۱۵۵-۱۳۳.
- خریسان، باسما علی (۲۰۰۶). *ما بعد الحداثة دراسة فی المشروع الثقافی العربی*. دمشق: دارالفکر.
- خلیل، ابراهیم (۲۰۱۰). *بنیة النص الروائی*. الجزائر: منشورات الاختلاف.
- رابرتس، آدام (۱۳۸۶). *فردریک جیمسن: مارکسیسم، نقد ادبی و پسامدرنیسم*. تهران: نشر نی.
- شایگان‌فر، حمیدرضا (۱۳۸۶). *نقد ادبی معرفی مکاتب نقد همراه با نقد و تحلیل متونی از ادب فارسی*. چاپ سوم. تهران: داستان.

القعيد، يوسف (۱۹۹۱). الحرب فی بر مصر. چاپ
پنجم. القاهرة: مكتبة مدبولی.

لاج، دیوید و دیگران (۱۳۸۹). نظریه‌های رمان: از
رنالیسم تا پسامدرنیسم. ترجمه حسین پاینده.
چاپ دوم. تهران: نیلوفر.

لوته، یاکوب (۱۳۸۸). مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات
و سینما. ترجمه امید نیک‌فرجام. چاپ دوم.
تهران: مینوی خرد.

نوذری، حسینعلی (۱۳۷۹). پست‌مدرنیته و پست
مدرنیسم تعاریف، نظریه‌ها و کاربردها. ترجمه
و تدوین حسینعلی نوذری. تهران: نقش جهان.

وو، پاتریشیا (۱۳۹۰). فرادستان. ترجمه شهریار
وقفی‌پور. تهران: نشر چشمه.

الشوابكة، سمیة (۲۰۱۳). «المیتاقص تجریبا روایا -
قراءة فی أعمال الروائی المصریّ یوسف القعيد:
الحرب فی بر مصر و یحدث فی مصر الآن و
ثلاثیة شکاوی المصریّ الفصیح». مجلة جامعة
النجاح للأبحاث (العلوم الانسانیة). المجلد ۲۷
(۳). صص ۶۶۶-۶۳۹.

غفاری، سحر (۱۳۸۹). «پسامدرن تصنعی نقد و
بررسی شگردهای فراداستان در رمان بیوتن».
فصلنامه علمی- پژوهشی نقد ادبی. بهار. سال
سوم. شماره ۹. صص ۸۹-۷۳.

قاسم‌زاده، سیدعلی و قبادی، حسینعلی (۱۳۹۱). «دلایل
گرایش رمان‌نویسان پسامدرنیته به احیای اساطیر».
ادب پژوهشی. پاییز. شماره ۲۱. صص ۶۱-۳۳.