

## تأثیر هژمونی فرهنگی بر بینامتنیت پسااستعماری در داستان‌های "الماس‌ها ابدی‌اند"، اثر ایان فلمینگ و "بریق‌الماس"، اثر نیل فاروق با تکیه بر نظریه هومی بابا

حمید ولی‌زاده

استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید  
مدنی آذربایجان، تبریز، ایران

مهین حاجی‌زاده

استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی  
آذربایجان، تبریز، ایران

ارزو شیدایی

دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه  
شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۸/۱۱/۱۳، تاریخ تصویب: ۱۴۰۰/۱۰/۱۸، تاریخ چاپ: بهار و تابستان ۱۴۰۱)

### چکیده:

بینامتنیت پسااستعماری نظریه نوین بینامتنی است که هدف آن تحلیل روابط بینامتنی متون کشورهای استعمارشده با متون غربی و میزان تأثیرپذیری از آن است. هسته مرکزی این مطالعات را هژمونی فرهنگی تشکیل می‌دهد. نظریه پردازان پسااستعماری معتقدند استعمارگران با القای فرهنگ غرب به عنوان فرهنگ برتر، کشورهای فرودست را رضایت‌مندان به اطاعت از خود وامی‌دارند و متن‌ها به عنوان یک رسانه مهم نقش اساسی در این زمینه دارند. بریق‌الماس نیل فاروق نمونه‌ای از داستان عربی در ژانر جاسوسی است که شواهد بیانگر برگرفتنی آن از یک داستان انگلیسی به نام الماس‌ها ابدی‌اند است. پژوهش حاضر تلاش نموده تا با روش توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر نظریه پسااستعماری هومی بابا به چگونگی ایجاد رابطه توسط نویسنده آن به عنوان سوژه استعمارزده با متن غربی بپردازد. نتایج حاصل حاکی از آن است که اولاً در رابطه برگرفتنی این داستان تغییر و جایگشت جدی بر تقلید غلبه دارد؛ ثانیاً اقتباس این مؤلف شرقی از سبک جاسوسی غربی آگاهانه بوده و نه تنها منجر به تقلید کورکورانه نشده، بلکه عاملی گشته برای به‌رخ‌کشیدن توان او در تولید متون جدید همراه با حفظ فرهنگ عربی و دعوت دیگر فرهنگ‌ها به پیوند و احترام به انسانیت فارغ از رنگ و نژاد. واژگان کلیدی: هژمونی فرهنگی، بینامتنیت پسااستعماری، ژانر جاسوسی، جایگشت، الماس‌ها ابدی‌اند، بریق‌الماس

\* Email: drhvalizadeh@yahoo.com (نویسنده مسئول)

\*\* Email: hajizadeh\_tma@yahoo.com

\*\*\* Email: payamsheydai@yahoo.com

## ۱. مقدمه

«هژمونی فرهنگی»<sup>۱</sup> یکی از انواع سلطه یا هژمونی و مفهومی است برای توصیف نفوذ و تسلط فرهنگی یک گروه اجتماعی بر گروهی دیگر که برای اولین بار توسط آنتونیو گرامشی،<sup>۲</sup> جامعه‌شناس ایتالیایی در قرن بیستم مطرح شد. در هژمونی فرهنگی، طبقه دارای قدرت می‌کوشد تا تمامی باورها و سبک زندگی و بنیادهای اعتقادی خود را در بطن جامعه جاری کند و فرهنگ و هویت اقلیت را به ترتیبی که خواست آنان نیز باشد، از بین ببرد. نظریه هژمونی فرهنگی گرامشی تأثیر فراوانی در «مطالعات پسااستعماری»<sup>۳</sup> گذاشت. مطالعات پسااستعماری نظریه‌ای انتقادی است که از سوی اندیشمندان دورگه و چندفرهنگی به گفتمان غربی و جهت‌گیری استعماری آن وارد شده و هدفش این است تا راه‌هایی را که قدرت استعماری برای اعمال فشار و تحکم در پیش می‌گیرد، فاش کند. ناقدان پسااستعماری، نظریه هژمونی گرامشی را از جامعه مدنی یک کشور به جامعه جهانی تسری دادند و تأثیر آن را بر متون بررسی نمودند. ادوارد سعید<sup>۴</sup>، گایاتری اسپیواک<sup>۵</sup>، و هومی بابا<sup>۶</sup> از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان بینامتنیت پسااستعماری به‌شمار می‌آیند. از دیدگاه ایشان متن‌ها ابزار اصلی هژمونی فرهنگی و از مهم‌ترین شیوه‌های سلطه‌گری یا سلطه‌ستیزی هستند؛ چراکه از سویی استعمار که غرب نماد آن است، از متن‌ها برای تصویرسازی از خود و دیگری و تغییر هویت مناطق تحت سلطه بهره می‌برد و از سویی دیگر، متون شرقی به تقابل با متون استعماری برمی‌خیزند و همین امر سبب روابط بین متن‌ها می‌شود. در واقع می‌توان گفت: متون پسااستعماری، به مثابه نوعی از «ادبیات مقاومت» است که به شورش علیه ظلم می‌پردازد و همواره با فعالیت‌های آزادی‌خواهانه همراه است. (احمدی و دارابی ۳۱۱)

<sup>۱</sup>: Hegemony

<sup>۲</sup>: Antonio Gramsci

<sup>۳</sup>: Postcolonial Studies

<sup>۴</sup>: Edward Said. (۲۰۰۳-۱۹۳۵) او از بنیان‌گذاران نظریه پسااستعماری و منتقد فرهنگی و فعال سیاسی فلسطینی-آمریکایی است.

<sup>۵</sup>: Gayatri Chakravorty Spivak. (۱۹۷۴ تا کنون) او بانوی نظریه‌پرداز ادبیات پسااستعماری، هندی‌تبار و ساکن آمریکاست.

<sup>۶</sup>: Homi K. Bhabha. (۱۹۴۹ تا کنون) او از مهم‌ترین نظریه‌پردازان نقد و بینامتنیت پسااستعماری و هندی‌تبار و ساکن آمریکاست.

بینامتنیت پسااستعماری به شیوه‌های گوناگونی ظهور پیدا می‌کند. یکی از آن‌ها مربوط به هومی‌بابا است که دو مفهوم «پیوندخوردگی»<sup>۱</sup> و «هویت»<sup>۲</sup> را در مطالعات بینامتنی مورد توجه قرار می‌دهد. از دید وی بینامتنیت نتیجه وضعیت پیوندی سوژه‌های مدرن است، بدین معنا که مؤلف تحت سلطه خود بینامتن یا محل تلاقی متون است؛ به همین دلیل متن‌های تولید یافته او متن‌های پیوندی هستند، پیوندی میان گفته‌های خود وی و آنچه از دیگری وام گرفته است؛ لذا متون شرقی که موضوع آن همواره مواجهه خود و دیگری و صحنه‌ای برای متن‌پردازی به سبک غربی برای اثبات خود است، از اصلی‌ترین متون برای مطالعات بینامتنی به‌شمار می‌آیند.

توجه پژوهش حاضر در اصل معطوف به نظرات هومی‌بابا است و در نظر دارد به «ادبیات پلیسی»<sup>۳</sup> به‌عنوان یکی از ژانرهایی که به دلیل پیوند سوژه‌های آن با غرب، قابلیت مطالعه بینامتنی را دارد، پرداخته و با بررسی دو نمونه از این ژانر ادبی در ادبیات انگلیسی و عربی اقدام به تحلیل بینامتنی آن‌ها نماید. یکی از این دو اثر رمان «الماس‌ها ابدی‌اند»<sup>۴</sup> اثر ایان فلمینگ<sup>۵</sup> انگلیسی است و دیگری داستان «بریق‌الماس» اثر نبیل فاروق<sup>۶</sup> مصری.

پژوهش حاضر، ضمن خوانش بینامتنی دو داستان، در پی پاسخگویی به سؤالات زیر است:

الف. هژمونی فرهنگی غرب و فرودستی سرزمین مصر چه تأثیری در اقتباس داستان بریق-

الماس از رمان الماس‌ها ابدی‌اند، داشته است؟

ب. تأثیرپذیری نویسنده داستان عربی از داستان انگلیسی چگونه نمود یافته است؟

## ۲. پیشینه تحقیق

اکثر پژوهش‌های انجام یافته در زمینه هژمونی فرهنگی در حوزه علوم سیاسی و اجتماعی می-باشد؛ اما این مفهوم در زمینه ادبیات هم مورد توجه قرار گرفته و پژوهش‌هایی در این راستا به نگارش درآمده است، مانند:

<sup>۱</sup>:Hybridity

<sup>۲</sup>:Identity

<sup>۳</sup>:Policer Fiction

<sup>۴</sup>:Diamonds Are Forever

<sup>۵</sup>:Ian Fleming

<sup>۶</sup>:Nabil Farooq

رساله دکتری در حوزه زبان‌شناسی (۱۳۹۳) با عنوان: «هژمونی زبان انگلیسی: رویکردها، نگرش‌ها و راهبردها»، نوشته حسین داوری که هژمونی زبان انگلیسی و اثرات آن را بر روی سایر زبان‌ها با رویکردی تحلیلی مورد مطالعه قرار داده است. پایان‌نامه کارشناسی ارشد ادبیات انگلیسی (۱۳۹۳) با عنوان: «تئوری هژمونی فرهنگی گرامشی در "مردم جولای" نادین گوردیمر»، نوشته بتول دوران‌دیش. این پژوهش یک مطالعه موردی بر روی رمان «مردم جولای» است که از منظر هژمونی فرهنگی به نقد روایت پرداخته است.

در مورد نقد پسااستعماری نیز از مهم‌ترین پژوهش‌های انجام شده در حوزه ادبیات عرب در داخل کشور می‌توان موارد زیر را ذکر کرد: پایان‌نامه کارشناسی ارشد (۱۳۹۳) با عنوان «نقد پسااستعماری رمان "واحه الغروب" بهاء طاهر بر اساس رویکرد ادوارد سعید»، نوشته ناهید خدادادیان که در آن منظر شرق‌شناسی ادوارد سعید الهام‌بخش نویسنده در نقد رمان مذکور گشته است و پایان‌نامه کارشناسی ارشد (۱۳۹۴) دیگری با عنوان «بررسی و تحلیل رمان ذاکره الجسد بر اساس مؤلفه‌های پسااستعماری»، نوشته فرخنده سهرابی که تلاش نموده است مؤلفه‌های پسااستعماری را در این رمان معروف از احلام مستغانمی آشکار سازد.

مطالعه پژوهش‌های انجام‌شده بیانگر این است که در زمینه هژمونی فرهنگی هیچ پژوهشی در رشته ادبیات عرب صورت نگرفته است. در زمینه مطالعات پسااستعماری نیز همچنان‌که اشاره گردید، پژوهش‌های صورت گرفته غالباً به نقد پرداخته‌اند، نه بینامتنیت؛ ضمن این‌که به ادبیات پلیسی عربی به‌طور مشخص در تحقیق‌ها توجهی نشده است. لذا می‌توان گفت نوآوری پژوهش حاضر و وجه تمایز آن با سایر تحقیقات اولاً توجه ویژه به ادبیات پلیسی در زبان عربی و ثانیاً ارائه نمونه کاربردی از رابطه بینامتنی یک اثر جاسوسی عربی با یک رمان جاسوسی انگلیسی با تکیه بر نظریه هومی‌بابا در زمینه بینامتنیت پسااستعماری و تأثیر هژمونی فرهنگی بر این رابطه است.

### ۳. هژمونی فرهنگی و تأثیرپذیری بینامتنیت پسااستعماری از آن

تعریف کلی واژه هژمونی را می‌توان بهره‌مندی یک کشور یا گروه اجتماعی از قوی‌ترین جایگاه در روابط با دیگران، به همراه امکان اعمال کنترل و نفوذ و اقتدار دانست که بسته به نوع کارکرد خود، می‌تواند انواع مختلفی مثل هژمونی اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی داشته باشد.

فرهنگ از دیدگاه گرامشی حوزه برخورد بین نیروهای مسلط و تحت سلطه در جامعه است، یعنی دیالکتیکی بین حوزه تسلط و مقاومت در فرهنگ وجود دارد. بنابراین طبق نظریه هژمونی فرهنگی، فرآورده‌های فرهنگی تک‌معنی، تحمیلی و صرفاً به عنوان ابزار سلطه نیستند، بلکه آمیزه‌ای از جریان‌های فرهنگی از بالا به پایین، تحمیلی، خودجوش، سلطه‌گرایانه و مقاومت- (۳۱-۳۲) طبق نظریه هژمونی فرهنگی، طبقه مسلط تمامی باورها آمیز به شمار می‌روند. (بشیریه و شیوه‌های فرهنگی خویش را به درون جامعه چنان تزریق می‌کند که مشخصه‌های فرهنگی و هویت اقلیت را از بین ببرد. گرامشی، هژمونی را به‌عنوان ابزاری فرهنگی می‌بیند که طی آن طبقه حاکم سلطه خود را بارزایت خودجوش گروه‌های تابع حفظ می‌کند. بنابراین هژمونی طبقه حاکم برای وی به این معناست که این طبقه توانسته است طبقات جامعه را به پذیرفتن (۲۲۲) ارزش‌های اخلاقی، سیاسی و فرهنگی خود ترغیب نماید. (استریناتی

مطالعات پسااستعماری یکی از شاخه‌های مطالعات فرهنگی است که به مطالعه فرهنگ جوامع غیر می‌پردازد. در این گفتمان که در اصل به پایان روش‌های استعماری در اعمال سلطه بر جهان تأکید می‌کند، روابط میان مردم غرب و غیرغرب و دنیای آن‌ها مشاهده می‌شود. (۱۰) (یانگ

در کل، نظریه بینامتنیت<sup>۱</sup> گویای این امر است که هیچ متنی مستقل نیست، بلکه فشرده‌ای از متون دیگر است که مرز بین آن‌ها از بین رفته و متون سابق چنان در متن جدید پنهان شده- (۲۹) این نظریه انواع مختلفی دارد که اندک‌تنها افراد خبره توان تشخیص آن را دارند. (عزام بینامتنیت پسااستعماری از آن جمله است. بینامتنیت پسااستعماری به مکالمه‌ای بینا فرهنگی و بینامتنی اطلاق می‌شود که یک اثر ادبی میان دو فرهنگ استعمارشده و استعمارگر ایجاد می‌کند (لین ۲۶) و از آنجا که این رویکرد بیش از همه در پی شکستن ساختار و شالوده استعمار است، لذا می‌توان آن را یک رویکرد پسا ساختارگرا و متأثر از آن در مطالعات بینامتنی دانست.

مفهوم هژمونی گرامشی مورد توجه منتقدان پسااستعماری قرار گرفته و طبق آن بر این باورند که اگر قدرت سلطه استعماری هژمونیک و به موازات رضایت باشد، سلطه‌اش دوام بیشتری خواهد داشت. بنابراین حکومت‌های استعماری در تلاش‌اند تا رضایت برخی از

<sup>۱</sup>:Intertextualite

مجموعه‌های استعماری را به‌دست آورند. (لومبا ۴۴) آنان معتقدند هدف استعمارگران در دوره پسااستعمار سیطره اقتصادی، فرهنگی و تمدنی بر مستعمرات سابق است که منافی به‌مراتب بیشتر از سیطره سیاسی و نظامی دارد؛ (راغب ۵۴۸) برای مثال، ادوارد سعید تحت‌تأثیر این نظریه اذعان می‌کند که گفتمان غرب درباره شرق به خدمت اهداف هژمونیک درآمده است؛ یعنی سلطه‌گر با کسب رضایت مردم آن‌ها را سرکوب می‌کند و تحت‌سلطه خود درمی‌آورد و این سلطه از طریق فرهنگ اعمال می‌شود. (سعید، شرق‌شناسی ۲۳-۲۲) او می‌گوید: سلطه-گران به‌ظاهر یک فرهنگ مشترک و بی‌طرف را رواج می‌دهند، اما در واقع لایه زیرین آن همان خواسته‌های خودشان را در خود نهفته دارد. فرودستان نیز با پذیرش این فرهنگ و رضایت-مندی از آن در سرکوب خویش سهیم می‌شوند و نتیجه نوعی سلطه نرم است. (فتوحی ۳۲۰)

برخی از محققان پسااستعماری دریافته‌اند که یکی از مهم‌ترین عرصه‌هایی که روابط سلطه-گرانه میان قدرت‌های استعماری و مستعمرات سابق آن‌ها را پابرجا نگه می‌دارد، عرصه متون و ساختار فرهنگ‌هاست. یک دلیل اهمیت دادن این پژوهشگران به متون این است که متن‌ها از مهم‌ترین ابزارهای استعمارگری هستند، زیرا استعمار از متن‌ها برای تصویرسازی از خود و دیگری به بهترین شکل ممکن بهره می‌برد؛ (نامورمطلق ۱۶۲) دلیل دیگر آنان این است که معتقدند متون از مهم‌ترین اشکال استعمارستیزی یا کمک به گسترش آن توسط مردمان استعمارزده هستند؛ یعنی یک متن قادر است از طریق توصیف مثبت استعمارگران و توصیف منفی استعمارشدگان یا نمایش غیرنقادانه مزایایی که استعمار دارد، ایدئولوژی استعمار را تقویت کند، (تایسن ۵۴۶) یا به‌عکس، با آشکار کردن چهره پنهان آن به مبارزه نرم با متن‌های استعماری بپردازد. در خلال این صف‌آرایی‌هاست که بینامتنیت پسااستعماری با نادیده گرفتن ساختارهای غربی متون، چندصدایی و مکالمه بین متون غربی و شرقی را فریاد می‌زند.

در میان اندیشه‌ورزان پسااستعماری، هومی‌بابا از محققانی بود که میان نظریه‌های پسااستعماری و بینامتنیت پیوند ایجاد کرد. آرای هومی‌بابا مبتنی بر شیوه‌های تحلیلی منحصر به فرد و معطوف به مناسبات فرهنگی متون در نظام سلطه بود که ما آن را ذیل هژمونی فرهنگی جای داده و در خلال تحلیل بینامتنی این پژوهش از آن بهره می‌جویم.

#### ۴. گذری بر ادبیات پلیسی در غرب و سرزمین‌های عربی

ادبیات پلیسی یا جنایی به داستان‌هایی اطلاق می‌شود که در آن‌ها جرمی روی داده باشد و مجرم به وسیله یک کارآگاه یا مأمور، با روش‌های معقول و منطقی شناخته شود. (میرصادقی ۴۵۶)

رمان پلیسی در اصطلاح رایج آن نخستین بار در ابتدای قرن بیستم به عنوان یک ژانر ادبی مطرح شد و نویسندگان و خوانندگان خاص خودش را یافت. اکثر منتقدان ادگار آلن پو<sup>۱</sup> را پدر داستان پلیسی می‌دانند و معتقدند نخستین بارقه‌های ادبیات پلیسی در برخی داستان‌های او دیده می‌شود. آگاتا کریستی<sup>۲</sup> و دوروتی سایرز<sup>۳</sup> نیز از دیگر مشاهیر این عرصه بودند که داستان‌هایشان عمدتاً حول محور معما می‌چرخید. با استقبال عموم از این داستان‌ها در غرب، رمان پلیسی در سال‌های دههٔ چهل به اوج شکوفایی خود رسید، به گونه‌ای که یک چهارم کل کتاب‌های منتشر شده در آمریکا، انگلستان و اروپای غربی را تشکیل می‌داد. این ژانر شاخه‌های متنوع و گوناگونی دارد؛ داستان‌های «جاسوسی»<sup>۴</sup> و «تریلر»<sup>۵</sup> یا دلهره‌آور نیز از زیرژانرهای آن هستند که هر یک به نوبه خود سهم بزرگی در گسترش و جذابیت این نوع داستانی در جهان داشته‌اند. علی‌رغم گرایش فراوان به داستان‌های پلیسی در غرب، این ژانر چند دهه نیست که وارد سرزمین‌های عربی شده است و هنوز جایگاه خود را به عنوان یک نوع ادبی نیافته است. بیشتر آثار موجود هم به صورت ترجمهٔ رمان‌های غربی تجلی یافته و کمتر نویسندهٔ عربی تمایل ورود مستقل به این عرصه را دارد.

با توجه به اختلاف جوامع در آداب و رسوم که بی‌شک تأثیر فراوانی در ادبیات دارد، به نظر می‌رسد خالی بودن ادبیات عربی از داستان‌های پلیسی و جنایی کاملاً طبیعی بوده و عجیب نیست، چرا که ادب همواره آینه ملت‌ها بوده و سبک زندگی آن‌ها را منعکس می‌کند. به‌طور کلی دلیل عدم اقبال نویسندگان عرب را می‌توان در دو مورد تبیین کرد: اول این که ادبیات پلیسی توسط منتقدان عرب به عنوان چهرهٔ نازلی از نوشتار معرفی می‌شود که هرگز نمی‌تواند خود را به سطح متون ادبی والا برساند (شرشار ۹) و دوم این که در کشورهای عربی

<sup>۱</sup>:Edgar Allan Poe .

<sup>۲</sup>:Dame Agatha Christie

<sup>۳</sup>:Dorothy Sayers

<sup>۴</sup>:Spy Fiction

<sup>۵</sup>:Thriller

جرم و جنایت سازمان‌یافته به معنای غربی آن رخ نمی‌دهد و این به تفاوت‌های فرهنگی و سبک زندگی شرقی و غربی برمی‌گردد. در این میان، تلاش برخی از نویسندگان عرب برای خلق آثار پلیسی و گسترش این نوع ادبی، قابل ملاحظه است. نیبیل فاروق از جمله ایشان است که یکی از داستان‌هایش موضوع این پژوهش قرار گرفته است.

##### ۵. کوتاه درباره «الماس‌ها ابدی‌اند»، «بریق‌الماس» و نویسندگان آن دو

ایان فلمینگ (۱۹۶۴ - ۱۹۰۸) یکی از نویسندگان مطرح ادبیات جاسوسی است. او انگلیسی-تبار و مأمور سرویس مخفی بریتانیا بود. فلمینگ خالق داستان‌های شخصیت محبوب «جیمز باند» بود. سابقه کاری وی در سازمان‌های اطلاعاتی بریتانیا در خلق جیمز باند مؤثر بود، زیرا به عنوان افسر جاسوسی نیروی دریایی در طول جنگ جهانی دوم به کشورهای مختلف سفر کرد. همین سفرها قسمت عمده بن‌مایه فکری او را برای خلق شخصیتی چون جیمز باند فراهم کرد. گفته می‌شود این نویسنده شخصیت جیمز باند را بر مبنای یکی از همکاران خود خلق کرده که مأموری شجاع و بی‌پروا بود. جیمز باند شخصیتی خوش‌پوش، خون‌سرد و بسیار شجاع است که همواره در قالب نیروی خیریه مبارزه با شر که عمدتاً هدفش نابودی منافع بریتانیاست، می‌پردازد.

داستان‌های باند جزء پرفروش‌ترین کتاب‌های تاریخ قرار گرفت و چندین فیلم و رمان جاسوسی به اقتباس از آن خلق شد. وی مجموعاً نویسنده چهارده کتاب از مجموعه جیمز باند بود که *الماس‌ها ابدی‌اند* یکی از آنهاست. در این داستان، باند به عنوان افسر اطلاعاتی بریتانیا مأمور می‌شود عاملین قاچاق الماس از معادن سیرالئون به آمریکا را پیدا کند، این قاچاق از معادنی صورت می‌گیرد که به انگلیس تعلق دارد. او برای پیش‌برد تحقیقاتش، خود را یکی از اعضای گروه قاچاق جا زده، به آمریکا می‌رود و مخفیانه به شبکه آن‌ها نفوذ می‌کند و پس از تعقیب و گریزهای فراوان، موفق به حل معمای قاچاق و شناسایی سرکردگان باند و متلاشی کردن آن می‌گردد.

دکتر نیبیل فاروق (۱۹۵۶) یکی از این نویسندگان عرب و اهل مصر است که با کنار گذاشتن شغل اصلی خود یعنی پزشکی، تلاش خود را منحصر در خلق داستان‌های پلیسی و علمی-تخیلی نموده است. او با نوشتن بیش از پانزده مجموعه پلیسی، از پیشگامان این ژانر در مصر و سایر کشورهای عربی به شمار می‌آید. مجموعه «*رجل المستحيل*» یکی از سری آثار نیبیل فاروق است که با صدوشصت عنوان داستان، از شهرت فراوانی برخوردار گشته است.



فاروق پیش از نگارش این مجموعه به طریقی با اداره اطلاعات مصر ارتباط داشت. همین امر منجر به آشنایی وی با یکی از مأموران این اداره و الهام گرفتن شخصیت اصلی آن از این مأمور شد. این قهرمان مردی به نام «ادهم صبری» است که دارای ویژگی‌های شبیه جیمز باند می‌باشد.

**بریق‌الماس** یکی از داستان‌های مجموعه **رجل‌المستحیل** است که حول محور قاچاق الماس می‌چرخد، در این داستان ادهم صبری از سوی اداره اطلاعات اسپانیا دعوت به همکاری در پروژه انهدام باند قاچاق در این کشور می‌شود. دلیل این دعوت استیصال نیروهای اطلاعات اسپانیا از انهدام باند، با توجه به حرفه‌ای بودن اعضای آن و اعتمادشان به مهارت فوق‌العاده ادهم صبری است. این قهرمان نیز با استفاده از تغییر قیافه و جازدن خود به عنوان یک خلافکار و نفوذ در باند مافیا، پس از کشمکش‌های فراوان موفق به انجام مأموریت و دستگیری قاچاقچیان الماس در اسپانیا می‌گردد.

#### ۶. تحلیل بینامتنی دو داستان بر اساس نظریه فرهنگی هومی‌بابا

در دوران پساستعمار نمونه‌های فراوانی از ارتباط بینامتنی متون شرقی با آثار شناخته‌شده غرب وجود دارد. شکی نیست که داستان‌های ژانر جنایی با تمام خرده‌ژانرهای آن ارمان غرب برای همه جوامع شرقی در دوره پساستعمار است. هرچند ذائقه غربی هنوز پس از سال‌ها، چندان با این ژانر وارداتی به خاطر تهی بودن از عناصر زیبایی‌شناختی سازگاری نیافته، اما به دلیل هژمونی رسانه‌ای غرب و برجسته‌سازی آثار مطرح جنایی غرب در رسانه‌ها، مقاومت ایشان ثمری نداشت و این ژانر به سرعت گام‌های رو به جلوی خود را در تمام شرق غربی پیمود. بنابراین هم مخاطبین خاص خود را در میان نسل جوان یافت و هم نویسندگان علاقه‌مند به این ژانر را از طریق آشنا کردن ایشان با متون غربی در دامن خود پروراند. نبیل فاروق از مهم‌ترین این نویسندگان است که اگر او را به‌واسطه آثار فراوان و ارزشمندش و همچنین اثربخشی بر رواج ژانر پلیسی و جاسوسی، پرچمدار این ژانر در ادبیات عرب بدانیم، اغراق نکرده‌ایم. داستان **بریق‌الماس** از آثار فاروق با داستان **الماس ابدی‌انده** فلمینگ ارتباط بینامتنی از نوع برگرفتنی یا اقتباس برقرار کرده است که ژرار ژنت<sup>۱</sup> نام بیش‌متنیت<sup>۱</sup> بر آن نهاده است که متن

۱. (۱۹۳۰-۲۰۱۸) او نظریه‌پرداز فرانسوی بود و در عرصه نقد ادبی و روایت‌شناسی آثار مهمی دارد. Gerard Genette: <sup>۱</sup>

اول یا اقتباس‌شونده را پیش‌متن<sup>۱</sup> و متن دوم یا برگرفته را بیش‌متن<sup>۲</sup> می‌نامند. رابطه برگرفتنگی خود به دو نوع تقلید یا همان‌گونگی<sup>۳</sup> و تغییر یا تراگونگی<sup>۴</sup> تقسیم می‌شود. برای اینکه موضوعی در این حوزه مورد مطالعه قرار گیرد، نیاز به سه شرط اساسی دارد که عبارت‌اند از: متنی بودن موضوع، وجود دو متن یا بیشتر، اطمینان به رابطه آن دو. (آذر ۲۵) تحقق دو شرط اول در کنار شباهت عنوان و موضوع داستان *بریق‌الماس* با داستان *الماس‌ها ابدی‌اند* که درباره قاچاق الماس است، اطمینان به رابطه برگرفتنگی میان این دو متن را در ذهن ایجاد می‌نماید. توجه به رابطه برگرفتنگی برای درک نظریه‌بینامتنی هومی‌بابا ضروری بوده و ابزار تحلیل متن طبق این نظریه محسوب می‌گردد.

#### ۶/۱. تأثیر هژمونی فرهنگی بر تعدد آواها در دو داستان

نخستین تأثیر هژمونی فرهنگی بر متون این است که متون فرادستان را متونی تک‌صدا و متون فرودستان را متونی چندصدا یا چندآوا بار می‌آورد، زیرا تحت‌تأثیر آن، فرادستان فرهنگ خود را تنها فرهنگ مورد پذیرش می‌دانند و تنها در چهارچوب آن به ساختن متون دست می‌زنند، لذا از متون آن‌ها فقط یک آوا شنیده می‌شود و آن آوای فرادست یا طبقه هژمون است. در مقابل، فرودستان متون بینامتنی را خلق می‌کنند تا آوای فرهنگ فرودست را هم در کنار صدای فرادست به گوش جهانیان برسانند.

بینامتنیت پسااستعماری گویای این مطلب است که نویسندگان کشورهای سابقا استعماری با بازسازی ادبیات شناخته‌شده غرب، در پی واسازی معنا و ارزش‌هایی هستند که در جهان داستانی یک‌جانبه از سوی غرب به عنوان ارزش‌های برتر ارائه شده‌اند. در این آثار، گفتمان مسلط اروپامحور درباره خودشان و درباره شرق و مردمانش به چالش کشیده شده و در مقابل یک ضدگفتمان ساخته می‌شود که هدف آن دگرگونی آثار تک‌صدا و تبدیل آن‌ها به گفتمان دوصدایی است.

<sup>۱</sup>:Hypertextualite

<sup>۲</sup>:Hypotext

<sup>۳</sup>:Hypertext

<sup>۴</sup>:Imitation

<sup>۵</sup>:Transformation

رمان *الماس‌ها ابدی‌اند* یک رمان استعماری و تک‌صداست، زیرا فقط گفتمان استعمارگر در آن شنیده می‌شود. در این رمان، قهرمان داستان‌های فلمینگ یا همان جیمز باند به‌عنوان قهرمانی شکست‌ناپذیر از نژاد برتر انگلیسی معرفی می‌شود که نماد حق در برابر باطل است و یک‌تنه به جنگ با شرارت‌ها می‌رود، او از هیچ خطری باک ندارد و در بدترین موقعیت‌ها بر دشمنان غلبه می‌کند و از همهٔ مأموریت‌ها موفق برمی‌گردد.

نقد پسااستعماری، پیدایش هر محصول فرهنگی مثل رمان را فرایندی می‌بیند که به سیاست و پیش‌زمینه‌های تاریخی وابسته است؛ برای مثال ادوارد سعید در نقد رمان‌های رابینسون کروزو می‌نویسد: «آنچه این رمان و تحلیل آن را ممکن ساخت، مأموریت امپریالیسم برای کشورگشایی بود.» (سعید، فرهنگ و امپریالیسم ۷۵) پیدایش داستان‌های جیمز باند در دوران پس از جنگ جهانی دوم و در شرایطی بود که امپراتوری چندصد سالهٔ بریتانیا که به باور خودشان چنان پهناور بود که «خورشید در آن هرگز غروب نمی‌کرد»، کم‌کم با ظهور دو دولت آمریکا و شوروی رو به افول نهاده بود، ولی انگلیسی‌ها هنوز خود را ابرقدرت می‌پنداشتند. پس چه‌بسا هدف فلمینگ که سال‌ها در کسوت مأمور امنیتی انگلیس به سرزمینش خدمت کرده بود، بازنمایی و برجسته‌سازی قدرت بریتانیا بر نفوذش در سراسر جهان و تجدید روحیهٔ هموطنان خود با تأکید بر توان جاسوسی مأموران این کشور در سایر کشورها در جهت حفظ برتری و منافع ملی بود. در این داستان‌ها چنین القا می‌شد که هیچ‌کس در دنیا قادر به ایجاد مخاطره برای بریتانیای کبیر نیست و اگر این کار را انجام دهد، سرانجامش نابودی و مرگ خواهد بود و قدرت یک مأمور مخفی انگلیسی به‌عنوان مشتی از خروار است.

داستان *الماس‌ها ابدی‌اند* در سال ۱۹۵۶ نوشته شده است. در این سال کشور سیرالئون هنوز مستعمرهٔ انگلیس بود و در سال ۱۹۶۱ به استقلال رسید. در آن زمان همهٔ ثروت این کشور توسط انگلیسی‌ها به یغما می‌رفت و معادن الماس نیز از آن جمله بود؛ اما در گفتمان این داستان از سیرالئون به‌عنوان قلمرو بریتانیا یاد می‌گردد و معادن الماس آن، مایملک دولت انگلیس خوانده شده و بهره‌برداری از آن جزء حقوق حقهٔ استعمارگر به‌شمار می‌رود: «به نظر می‌آید بیشتر چیزی که تو دنیا بهش "الماس‌های جواهری" می‌گن، توی قلمرو بریتانیا استخراج میشه... بریتانیا از اول قرن این کسب‌وکار رو دستش گرفته و برای رسیدن به این نقطه برنامه‌ریزی کرده. حالا تجارت بزرگی شده. پنجاه میلیون پوند در سال، بزرگ‌ترین کارگاه پول‌سازیه که داریم. خب وقتی مشکلی پیش بیاد دولت نگران میشه...» (فلمینگ ۲۳) ایدئولوژی حاکم بر

*الماس‌ها ابدی‌اند* همان ایدئولوژی دوره استعمار نو است، مبنی بر این‌که بریتانیا به عنوان استعمارگر حق و لیاقت چپاول سایر کشورها را دارد و حتی در کشوری که مستقیماً قادر به اعمال قدرت نیست، مانند آمریکا در این داستان، به خود اجازه می‌دهد مخفیانه و نامحسوس و بدون هماهنگی با حاکمیت آن کشور، در خاکش نفوذ نموده و دشمنانش را شکست دهد: «این مسأله<sup>۱</sup> هیچ ضرری واسه ایالات متحده ندارد. فکر نمی‌کنم آگه برعکسش هم بود، فرقی می‌کرد. واسه پلیس ام‌آی‌فایو، آمریکا خرج از صلاحیته. فقط تشکیلات می‌تونه کار رو دست بگیره.» (۲۵)

مردمان بومی مستعمرات در این داستان به صورت مردمانی حقیر و نادان بازنمایی شده‌اند که تنها قادر به کارهای سخت فیزیکی هستند و از فکرشان بهره‌ای نمی‌برند. آنان ارزش الماس‌هایی را که به سختی از معدن استخراج می‌کنند، نمی‌دانند؛ به طوری که جواهرات چندهزار پوندی را به بهای اندک به دندان‌پزشک معدن که یک انگلیسی است: «مرد رفتن الماس‌هایی را تماشا می‌کرد که به ارزش صدهزار پوند بودند و مردانش حین حفاری کش می‌رفتند و وقتی او کنار صندلی دندان‌پزشکی با تندی ازشان جای درد را می‌پرسید، معمولاً آن‌ها را روی زبان صورتی‌شان نگه می‌داشتند... او جواهرها را بیرون می‌آورد و بعد آرام می‌گفت: پنجاه، هفتادوپنج، صد... و آن‌ها همیشه سر تکان می‌دادند و اسکناس‌ها را می‌گرفتند... آن‌ها قیمتش را قبول می‌کردند.» (۱۶)

سیاهان آمریکا هم که اجدادشان به عنوان برده به این کشور رفته‌اند، موقعیتی بهتر از بومیان آفریقا در این داستان ندارند و در بدترین قیافه‌ها و نازل‌ترین شغل‌ها و به دور از آداب اجتماعی نشان داده می‌شوند، مانند تصویرسازی نویسنده از مرد سیاه‌پوستی که در حمام گل و گوگرد کارگری می‌کرد: «مرد سیاه‌پوست چاق و کچلی با سبیل بی‌نظم و رو به پایین نزدیک آمد و با بی‌اعتنایی پرسید: مشکلتون چیه آقا؟... وقتی سلانه‌سلانه سراغ کارهای خودش می‌رفت، پاهای بزرگش روی زمین خیس شلپ‌شلپ صدا می‌کرد. باند مرد لاستیک‌مانند را نگاه کرد و از فکر سپردن بدنش به آن بازوهای گوشت‌آلوی آویزان با آن خط‌های صورتی کف دستش، مورمورش شد. باند عطوفتی ذاتی به رنگین‌پوستان داشت، ولی اندیشید در مقایسه با آمریکا که از روز اول مدرسه با مسأله رنگین‌پوستی مواجه می‌شوید، انگلستان چقدر خوش-اقبال بوده است.» (۱۴۴)

<sup>۱</sup> قاجاق الماس به آمریکا

نبیل فاروق مصری به عنوان یک مؤلف خود سوژه پسااستعماری است، زیرا کشورش بیش از صد سال تحت استعمار بریتانیا بوده و تنها چند سال قبل از ولادت او، کشورش طعم استقلال را چشیده است، اما آثار و تبعات استعماری که قرار بود عمران و آبادی برای مردمش بیاورد، ولی چیزی جز فلاکت برای آنان نداشت، پیش دیدگانش هست. هژمونی فرهنگی غرب باعث شده است تا فاروق نیز همچون دیگران مسحور سبک‌های نوین ادبی غرب شود و از آن تقلید کند. برای این کار نبیل فاروق در ابتدا دست به تقلید از ژانر جاسوسی می‌زند که به‌شدت مورد استقبال مردم و به‌ویژه جوانان قرار گرفته است، و سپس دست به آفرینش قهرمانی به نام *ادم صبری* می‌زند که شباهت فراوانی به جیمز باند داستان‌های فلمینگ دارد. موضوع برخی از داستان‌ها از جمله *بریق‌الماس* هم شباهت فراوانی به متن انگلیسی دارد. نحوه تقلید در این موارد چنین است:

#### ۶/۱/۱. تقلید در ژانر

هر دو داستان متعلق به ژانر جنایی و خرده‌ژانر تریلر جاسوسی می‌باشند؛ چرا که قهرمان ژانر جاسوسی به جای کارآگاه، یک جاسوس است و جرم رخ داده در آن معمولاً از جرم‌های پنهانی سیاسی یا اقتصادی می‌باشد و ژانر تریلر نیز صرفاً برای جلب علاقه طراحی شده و با ایجاد هیجان و تصویرسازی از ماجراجویی‌های قهرمان به دنبال نیل به این هدف بوده و معمولاً با خرده‌ژانرهای دیگر ترکیب می‌شود. (اسکاگز ۱۵۹-۱۵۸) خصائص هر دو زیر ژانر در این دو اثر دیده می‌شود، بنابراین داستان *بریق‌الماس* رابطه درون‌ژانری با پیش‌متن خود برقرار کرده است.

#### ۶/۱/۲. تقلید در موضوع

نویسنده *بریق‌الماس* داستان خود را به تقلید از متن اول به موضوع قاچاق الماس به‌عنوان گرانبهاترین سنگ جواهری جهان اختصاص می‌دهد که توسط گروه‌های مافیایی پرنفوذ انجام می‌پذیرد. سرکردگان این باندها در ظاهر از اعتبار اجتماعی بالایی برخوردارند، به‌طوری که کشف پشت پرده اهداف و روش کارشان چنان سخت است که نیاز به یک جاسوس کارکشته دارد تا با هوش بالا و مهارت‌های خارق‌العاده خود آن‌ها را به چنگ عدالت بسپارد.

### ۶/۱/۳. تقلید در شخصیت اصلی

شباهت‌های فراوان قهرمان بیش‌متن به قهرمان پیش‌متن باعث شده برخی از منتقدان، /دهم صبری را بدل عربی‌شده جیمز باند به‌شمار آورند. از مهم‌ترین آن شباهت‌ها عبارت‌اند از اینکه هر دو شخصیت از لحاظ تیپ شخصیتی، جاسوس و مأمور مخفی اطلاعاتی کشور خود می‌باشند و برای مأموریت به یک کشور خارجی می‌روند و خود را به جای یک فرد خلافکار جا می‌زنند؛ هر دو از لحاظ ذهنی بسیار باهوش و و از لحاظ خلقی بسیار شجاع و بی‌باک هستند و توانایی فوق‌العاده‌ای در حل سریع بحران‌ها دارند؛ هر دو قهرمان دارای روحیه شکست‌ناپذیر بوده و اراده آن‌ها برای پیروزی بر تبهکاران از اعتماد به نفس عمیقشان ناشی می‌گردد؛ از نظر جسمانی، هر دو قهرمان خود را در آمادگی بدنی کامل نگه داشته و بر فنون رزمی تسلط لازم را دارند و در مواقع بحرانی از آن استفاده می‌کنند؛ علاوه بر فنون رزمی، هر دو شخصیت با انواع سلاح‌ها، ابزارهای روز و کاربرد آن‌ها نیز آشنایی کافی را دارند.

البته تقلید نیل فاروق از ژانر داستان‌های فلمینگ و شخصیت‌های آن با این هدف صورت گرفته است که گفتمان تک‌صدا و استعماری فلمینگ را به چالش بکشد. با خلق این قهرمان، فاروق باب گفتمانی تازه را ادبیات جاسوسی گشوده و گفتمان تک‌صدای نویسنده غربی را به گفتمان دوصدای شرقی بدل نموده است تا نشان دهد که این فقط غرب نیست که مردان جان‌برکفی دارد که در همه جای دنیا با اشرار می‌جنگند و شکستشان می‌دهند، بلکه مردمان شرقی هم علی‌رغم این‌که سال‌ها کشورشان مورد اشغال و غارت بوده و قدرت و هویتشان تحقیر شده است، غرور و انگیزه لازم را برای شکست دشمنان خود دارند. نیل فاروق با ایجاد تغییر و تراگونگی در شخصیت تلاش می‌کند به این هدف مهم دست یابد:

### ۶/۱/۴. تغییر در شخصیت اصلی

در مقابل کسانی که /دهم صبری را نسخه بومی‌شده جیمز باند می‌دانند، تغییرات و تراگونگی زیادی در شخصیت /دهم وجود دارد که سبب گردیده بسیاری از طرفدارانش این نکته را انکار کنند که این داستان‌ها تحت‌تأثیر داستان‌های فلمینگ است؛ از مهم‌ترین این تغییرات در داستان *بریق‌الماس* مواردی است از قبیل این‌که اولاً تفاوتی فاحش بین این دو شخصیت از نظر اخلاقی وجود دارد. *باند* به خاطر روابط متعدد با زنان و استفاده ابزاری از آنان، مردی هوس‌ران و بی‌توجه به اصول اخلاقی شناخته می‌شود. او در هر داستان عاشق یک دختر می‌شود و بعد از برقراری روابط بی‌حساب، رهایش می‌کند؛ به‌عنوان مثال در این داستان، در جواب دختر

مورد علاقه‌اش، تیفانی که از او می‌پرسد ازدواج کرده یا نه، نظر خود درباره ازدواج را چنین بیان می‌دارد: «- نه گه‌گاه معشوقه داشته‌ام. - چرا هیچ وقت ازدواج نکردی؟ - احتمالا چون فکر می‌کردم یه نفری بهتر می‌تونم زندگی‌م رو بچرخونم.» (فلمینگ ۲۵۳) علاوه بر این او دائم در حال مصرف مشروبات الکلی و سیگار است: «باند پیاله‌اش را برداشت و از فراز لبه‌اش دختر را نگاه کرد و گفت: هنوز به افتخار موفقیت توی عملیات ننوشیده‌ایم...» (۹۶) همچنین باند عاشق قمار و شرط‌بندی است و حتی در حین مأموریت دست از آن نمی‌کشد؛ در مقابل ادهم صبری فردی متعهد و مؤمن به خداوند متعال و معتقد به قضا و قدر است و همچنین او اهل مصرف سیگار و مشروبات الکلی نیست: «چوبیس اصل سباجه و قدم لادیم واحده، کله اعتر مبسما»<sup>۱</sup> (فاروق ۱۶) او عزت نفس بالایی دارد و حتی در مأموریت‌ها که نقش خلافکاران را بازی می‌کند، به اصول اخلاقی خود پایبند است و تحت هیچ شرایطی از آن دست نمی‌کشد؛ مثلا در جواب دونا ماریا، ضدقهرمان قصه که از او می‌خواهد سیگارش را روشن کند، پاسخ می‌دهد: «آسف یا دونا ماریا، لت اچید هذا العسل، یکنک استدعاء أحد هؤلاء یسعل سباجاتک، ثم انی لأأدخن ولا لأعمل ثنابا.»<sup>۲</sup> (۴۰) عشق او یک عشق پاک نسبت به همکارش مونا است؛ اما آن‌دو علی‌رغم علاقه فراوان، همیشه در روابط خود ادب و حیا را مراعات می‌کنند: «- یملکنی العجب وانما یا سادة المقدم عندما أراک مسکرا... اہم اہم و ہو یقول: المہم ان یخرج مسکری هذا دونا ماریا عزیزتی.»<sup>۳</sup> (۲۱-۲۲) ثابیا با اینکه هر دو شخصیت آشنا به فنون رزمی و انواع سلاح‌ها هستند، اما جیمز باند بیش از قدرت و مهارت جسمی خود، به ترفندهای تکنولوژیکی ارائه شده توسط سرویس اطلاعاتی تکیه می‌کند. او به راحتی دشمنانش را می‌کشد و از خون‌ریزی ابایی ندارد: «باند که درگیری خونش را به جوش آورده بود، برای تفنگ جلوی پای مک‌گانگل روی زمین شیرجه زد. دست باند به تفنگ رسید و دو گلوله به طرف فراسو شلیک کرد... این بار صدای افتادن بدن روی پیاده‌روی الوارپوش، نهایی به نظر می‌آمد.» (فلمینگ ۲۱۴-۲۱۳) در مقابل ادهم ترجیح می‌دهد به جای اسلحه از فنون رزمی برای شکست دشمنانش استفاده کند: «لم یکد الرجل ینبی عبارتہ حتی یحرکت قدم ادهم

<sup>۱</sup> : چوبیس - مأمور امنیتی اسپانیا - سیگاری روشن کرد و یکی هم به ادهم تعارف کرد. ولی ادهم با لبخند عذرخواهی کرد.

<sup>۲</sup> : متأسفم دونا ماریا، من این کار رو نمی‌پسندم. تو می‌تونی یکی از این‌ها رو صدا کنی که سیگار رو روشن کند. در ضمن،

من نه سیگار می‌کشم و نه کراوات می‌بندم.

جناب سرگرد، من هر وقت شما رو می‌بینم که تغییر چهره دادید، متعجب می‌شوم... - ادهم لبخندی زد و گفت: عزیزم مهم<sup>۳</sup>:

این است که این تغییر چهره من دونا ماریا را فریب دهد.

کالمطرقه، لتطیح بالمسدر الذی یمسک به، ثم دار علی قدم واحدة کراقص البالیة وسدد لکمة قاسية ایل انف الرجل الآخر  
 پیمانہ...»<sup>۱</sup> (۴۷) او تنها در آخرین برخوردش با قاچاقچیان است که اسلحه به دست می‌گیرد، آن  
 هم اسلحه‌ای است که از دست خودشان به چنگ آورده و بر علیه خودشان به کار می‌گیرد: «فی  
 تلك اللحظة لاحظ الجميع لأول مرة أن أدبهم یمسک فی یدہ بمسدر مزود بکاتم الصوت...»<sup>۲</sup> (۱۰۲) ادهم از قتل و  
 خون‌ریزی بی‌دلیل بیزار است و در تمام کشمکش‌هایی که با قاچاقچیان دارد، بدون کشتن یک  
 نفر بر ایشان چیره می‌شود. او حتی ضدقهرمان را نیز از مرگ حتمی نجات می‌دهد: «لم تدر و فنامکم  
 مر من الوقت، و لکنما عینما تحت عینها و جدت أدبهم مخنیا فوقها، و شره یقظر الماء علی وجهها و سمعت أدبهم یقول بلحجة  
 الساخرة: کان الذم سیفلینی لو أصابک سوء.»<sup>۳</sup> (۱۱۲)

علاوه بر این، فاروق به مصاف گفتمان سلطه‌محور فلمینگ نیز می‌رود که به جاسوسان  
 بریتانیا مجوز می‌دهد تا بدون هماهنگی و کسب اجازه به هر کشوری که نیاز باشد، وارد شوند  
 و حتی با کد «دوصفر» اجازه تیراندازی آن‌ها را هم در سایر کشورها صادر می‌کند: «لایتر  
 پرسید: هنوز نمرهات دوصفره که نشون می‌ده مجوز کشتن داری؟» (فلمینگ ۱۶۷) قهرمان  
 داستان او، گذشته از این‌که به دعوت خود اسپانیا به آنجا می‌رود، با مأموران آن‌ها هماهنگی  
 لازم را دارد و حتی ترجیح می‌دهد به جای کشتن مجرمین، آن‌ها را تحویل مأموران اسپانیا دهد  
 تا مطابق قانون خودشان به جرمشان رسیدگی شود. بدین ترتیب، فاروق گفتمان احترام به  
 حاکمیت سایر کشورها در عین قدرت را در برابر گفتمانی که ارزشی برای آن قائل نیست، به  
 رخ می‌کشد.

## ۶/۲. تأثیر هژمونی فرهنگی بر هویت نویسنده در الماس‌ها ابدی‌اند و بریق‌الماس

با توجه به این‌که متن‌ها نظامی از نشانه‌های معنادار هستند که هویت خود و دیگری را می-  
 سازند، دومین تأثیر هژمونی فرهنگی بر متون این است که باعث می‌شود سازنده متون در طبقه  
 فرادست یا استعماری برای خود هویت اصیل و غیر قابل‌تغییری را تصور کند و مطابق آن به

<sup>۱</sup> هنوز آن مرد حرفش را تمام نکرده بود که پای ادهم مثل چکش حرکت کرد تا اسلحه‌ای را که در دست گرفته بود، ببندازد؛

بعد مثل رقص روی یک پا چرخید و مشت محکمی به دماغ مرد دیگری در سمت راستش زد...

<sup>۲</sup> : در اون لحظه همه برای اولین بار دیدند که ادهم یه اسلحه با صداخفکن در دست گرفته.

<sup>۳</sup> : دونا نفهمید چه مدت گذشت، اما وقتی چشم‌هاش رو باز کرد، ادهم رو دید که بالای سرش خم شده و احساس کرد که

داره به صورتش آب می‌پاشه و شنید که با همان لحن تمسخرآمیز خود می‌گوید: اگر آسیبی به تو می‌رسید، پشیمانی من رو می-  
 کشت.



متن‌سازی پردازد؛ در مقابل سازنده متون در طبقه فرودست که تحت‌تأثیر هژمونی و نفوذ فرهنگ دیگری و اختلاط آن با فرهنگ خودی، دچار بحران هویت شده است، هویت چندپاره برای خود قائل شده و متنی را بیافریند که در آن پیوند میان هویت‌ها به تصویر کشیده می‌شود. به همین دلیل متن او یک متن پیوندی است که بین هویت خود (شرق) و دیگری (غرب) تلفیق ایجاد کرده است.

حال سؤال اساسی که در باب هویت باید بدان توجه کرد، این است که آیا هویت امری ثابت است یا متحول؟ برخی از نظریات مدرنیستی هویت، از جمله نظریه هومی‌بابا هویت را امری نسبتاً ثابت می‌دانند که دائماً در معرض تفسیر و باز تفسیر قرار می‌گیرد.

#### ۶/۲/۱. تأثیر هژمونی فرهنگی بر هویت نویسنده پیش‌متن

هژمونی فرهنگی باعث می‌شود نویسنده کشور فرادست دچار «قوم‌مداری» شود. قوم‌مداری، گرایشی است که برحسب آن، افراد جامعه هویت ملی خود را مقدس و غیرقابل تغییر و فرهنگشان را برتر از فرهنگ دیگران می‌پندارند. (کوئن ۶۲) استعمار و سلطه سیاسی- فرهنگی غربی‌ها بر جهان باعث ایجاد این حس در آنان شده است؛ فلمینگ هم به عنوان نویسنده غربی و به‌ویژه انگلیسی از این قاعده مستثنی نیست و حس برتری نژادی و پست شمردن دیگر فرهنگ‌ها از داستانش برداشت می‌شود که در مبحث تک‌صدایی به مواردی از آن اشاره گردید. مثلاً در توصیف طرز فکر دندان‌پزشک انگلیسی معدن الماس که رابط قاجاق بود، درباره خلبان آفریقایی چنین می‌گوید: «او از تمام سفیدهای آفریقایی نفرت داشت، به-خصوص از این یکی... که خلبان نیروی هوایی آلمان شده و تحت فرماندهی فرمانده گلند برای دفاع از امپراتوری جنگیده است. آن‌ها نژادی حرامی، مکار، احمق و بی‌بته بودند.» (فلمینگ ۱۱-۱۲) یا همین فرد وقتی از شرایط سخت قاجاق و بحرانی شدن اوضاع و افزایش کنترل‌ها در معدن به همکارش توضیح می‌دهد، درباره کارگران معدن می‌گوید: «خودت این خوک‌های سیاه رو می‌شناسی دیگه. اون‌ها یه مشت و مال حسابی رو تحمل نمی‌کنن.» (۱۳)

#### ۶/۲/۲. تأثیر هژمونی فرهنگی بر هویت نویسنده پیش‌متن

استقرار نظام استعماری در هر زمان و هر سرزمینی که صورت گرفته، ملت آن‌جا را از فرهنگشان و اساساً از هر نوع فرهنگی تهی ساخته است (رضوان‌طلب و مهرابی ۴۰۲) و هویت

مردم استعمارزده را دچار خدشه کرده است. البته میزان تأثیر هژمونی فرهنگی بر هویت همه مردم مستعمرات و به‌ویژه نویسنده این طبقه متفاوت است. در عصر استعمار فرانسه، فرهنگ جوامع استعمارزده وقتی در برابرگفتمان‌های هژمونیک فرهنگ استعمارگر قرار می‌گیرد، تلاش می‌کند برای جلوگیری از نابودی به شکل دیگری قدرت را به دست گیرد یا حداقل از رمزگان‌های فرهنگی خود دفاع کند. روشنفکران جامعه استعمارزده و از جمله نویسندگان یاوران فرهنگ خودی (شرق) در برابر فرهنگ دیگری (غرب) هستند.

هومی‌بابا و همفکرانش معتقدند هویت فقط وجه تمایز خود و دیگری نیست، بلکه می‌تواند با فرارگرفتن در موقعیت جدید، از تعامل خود و دیگری نیز ساخته شود. بر همین اساس، مثلاً در گفتمان و تعامل بین شرق و غرب که حاصل استعمار است، غرب در جایگاه برتر (خود) و شرق در جایگاه پایین‌تر (دیگری) قرار گرفته است و در نتیجه هویت برتر غرب ساخته شده است. (جی ۲۱) طبق این دیدگاه، نویسنده استعمارزده جایگاه خود را بین دو فرهنگ غالب بیگانه و مغلوب خودی می‌بیند. حال او دارای دو هویت است، اولی هویت ملی‌اش که به آن می‌بالد و دومی هویتی که در تعامل با غرب به وجود آمده و آن همان هویت پست‌تر یا به تعبیر هومی‌بابا احساس «دیگربودگی» است. او احساس گیر افتادن بین فرهنگ‌ها را دارد، این احساس همان «بحران هویت»<sup>۱</sup> است که موجب ازهم‌گسیختگی روانی فرد استعمارزده می‌شود و هومی‌بابا در کتاب «موقعیت فرهنگ» آن را «آستانه»<sup>۲</sup> یا فضای «بینابین» می‌نامد. در نظر او این فضا «همانند راه‌پله‌ای است که مفهوم هویت در درون آن در حال حرکت بین بالا و پایین است.» (بابا ۵) برای برون‌رفت از این بحران نویسنده دو راه پیش‌رو دارد.

### ۶/۲/۲/۱. دیگری‌سازی<sup>۳</sup>

دیگری‌سازی عبارت است از تکیه بر تضاد و تقابل دوگانه خود و دیگری؛ یعنی نویسنده با برجسته‌سازی «تفاوت فرهنگی»، بر اصالت فرهنگ خود پافشاری نموده و در مقابل حس دیگربودگی که غرب به او القا می‌کند، از فرهنگ وارداتی غرب «دیگری» می‌سازد تا با مقاومت در برابر آن و دفاع از فرهنگ خودی، هویت «خود» را تثبیت نماید.

<sup>۱</sup>: Identity Crisis

<sup>۲</sup>: Threshold

<sup>۳</sup>: Othering

یکی از راه های مقابله با فرهنگ «دیگری»، برتر دانستن سنت های فرهنگی «خود» و پایبندی و مفاخره بدان است، همان راهی که فاروق در اغلب قسمت های مجموعه *رجل-المستحيل* پیش می گیرد و در داستان *بریق الماس* هم مواردی از آن را با ایجاد تغییرات فرهنگی به نمایش می گذارد:

#### ۶/۲/۲/۱/۱. تغییر فرهنگی

منظور از تغییر فرهنگی، تغییر فرهنگ بیش متن نسبت به پیش متن و تفاوت در خاستگاه ها و پیشینه فرهنگی آن ها است. از نظر فرهنگی، دو حالت کلی حاکم بر روابط میان متن ها، درون فرهنگی و بینا فرهنگی است. در حالت درون فرهنگی، دو متن مطالعاتی از یک فرهنگ خاص هستند؛ اما در حالت بینا فرهنگی، دو متن مورد بررسی دارای فرهنگ های متفاوتی هستند. (نوروزی و دیگران ۷)

در داستان *بریق الماس* تغییر فرهنگی نسبت به پیش متن وجود دارد، زیرا متن اول برخاسته از دل فرهنگ غرب و متن دوم متعلق به فرهنگ شرقی، عربی و اسلامی است، پس بینشان رابطه بینا فرهنگی برقرار است و همین سبب تغییر در حوزه های زیرمجموعه فرهنگ گشته است که در این بخش به بررسی گوشه ای از آن ها می پردازیم:

**الف. تغییر انگیزشی.** تغییر در انگیزه یکی از مهم ترین انواع تغییر فرهنگی است، زیرا انگیزه ناشی از طرز تفکر انسان هاست که ریشه در فرهنگ دارد. از مهم ترین تغییرات انگیزشی در *بریق الماس* باید به موارد زیر اشاره کرد:

در داستان *بریق الماس*، ادهم ضد قهرمان را از مرگ نجات می دهد و انگیزه خود از چنین کاری را اجرای عدالت و اعتراف دشمن به شکست ناپذیری ادهم اعلام می دارد: «لأن مملک لا ینعی أن یموت هلکاً کالفار الغریب یا دونا مارا. سعیدی أن أقدمک للعدالة حتی تمالی جزانک عا القرفة. وألعد برؤیة وجهک عندما تطلین أن ما من امرأة فی العالم یتلنها أن تهرم ادهم صبری، حتی لو کانت ناعمة مملک.»<sup>۱</sup> (فاروق ۱۱۴) این انگیزه در *الماس ها ابدی اند*، وجود ندارد. انگیزه قهرمان پیش متن از انجام مأموریت، از روی عرق ملی و انجام وظیفه است، همان طور که لایتر دوست آمریکایی *بانده* خطاب به وی به آن

<sup>۱</sup> : چون مثل تویی شایسته نیست مثل یه موش غرق شده بمیره دونا ماریا. اینکه تو رو به دست عدالت بسپرم تا به خاطر کارهایی که مرتکب شدی مجازات بشی، خوشوقتم می کنه. و حتما با دیدن قیافه تو خوشحال می شم وقتی که بفهمی هیچ زنی در دنیا نیست که بتونه ادهم صبری رو شکست بده، حتی اگه زن نازپرورده ای مثل تو باشه.

اشاره می‌کند: «شاید تو بتونی برای شعار "آزادی، وطن و زیبایی" بجنگی...» (فلمینگ ۱۶۷) این انگیزه در بیش‌متن به انگیزه کمک به کشور دیگر برای اجرای عدالت تبدیل شده که به درخواست ایشان انجام می‌پذیرد. در پیش‌متن انگیزه تیفانی کیس، دختر کمک‌قهرمان قصه که خودش یکی از دار و دسته اسپنگ‌هاست، از کمک به جیمز باند، عشق و علاقه‌ای است که در طی داستان ایجاد شده است. این انگیزه در بیش‌متن به انگیزه کاری بدل می‌شود، زیرا مونا توفیق، کمک‌قهرمان *ادهم علی‌رغم* وجود علاقه بین او و قهرمان، خودش کارمند اطلاعات مصر و موظف به پذیرش امور محوله است.

ب. **تغییر ارزشی.** ارزش‌ها یکی از ابعاد مهم هر فرهنگی به‌شمار می‌آیند. هر روایتی مشتمل بر برخی ارزش‌هاست که ممکن است در فرایند تولید بیش‌متن حذف شوند و یا به گونه‌ای تغییر یابند. (ژنت ۳۱۱) بارزترین تغییرات ارزشی *بریق‌الماس* نسبت به پیش‌متن موارد زیر است:

**بریق‌الماس** در طول روایت کفایت مهارت‌های رزمی قهرمان را برای شکست دشمنان و عدم نیاز او به سلاح و کشتار آنان به‌عنوان یک ارزش برای قهرمان برمی‌شمارد که از یک ارزش بزرگ ناشی می‌شود و آن محترم بودن جان همه انسان‌ها در دین اسلام و فرهنگ شرقی است، درحالی‌که در پیش‌متن این ارزش نادیده گرفته شده است.

در پیش‌متن کام‌جویی، شراب‌خواری، قماربازی و بی‌بندوباری اخلاقی یک ارزش تلقی می‌شود، به‌طوری‌که راوی قهرمان و دوستانش را به‌عنوان افراد مثبت، همواره در حال مصرف سیگار و نوشیدن انواع مشروبات الکلی نشان می‌دهد، یا مکان‌های رسمی برای قمار و شرط‌بندی را نشان می‌دهد، مانند کازینوی هتل تیارا در لاس‌وگاس که مجهز به پیشرفته‌ترین آلات قمار است: «باند با چشمان کارآزموده‌اش اتاق بزرگ قمار را بررسی می‌کرد... به نظر می‌رسید لاس‌وگاس مکتب جدیدی ابداع کرده باشد. با خودش اندیشید باید اسمش را مکتب تله‌موش مطلقاً بگذارند که هدف اصلی‌اش فرستادن موش‌مشرتی‌ها به درون تله مرکزی قمار است.» (فلمینگ ۱۸۱) در بیش‌متن چنین مسائلی به هیچ وجه ارزش نیستند.

در کل ایجاد تغییر در مجموعه عناصر فرهنگی در متن دوم بیانگر این مطلب است که فاروق بی‌بندوباری اخلاقی فرهنگ غرب را به هیچ وجه نمی‌پسندد و به همین دلیل به‌طور مطلق آن را «دیگری» انگاشته و حاضر نیست به خاطر جذب مخاطب، از سبک نویسنده‌های غربی در بیان بی‌شرمانه روابط جنسی استفاده نماید و فرهنگ اصیل اسلامی خود را نادیده بگیرد، درحالی‌که یکی از ستون‌های اصلی پیش‌متن را همین روابط تشکیل می‌دهد.

در کنار پابندی به فرهنگ «خود»، کار دیگر نویسنده در فرایند دیگری‌سازی خرده گرفتن بر فرهنگ «دیگری» و گاه استهزاء آن است. فاروق از این تکنیک هم بهره می‌برد؛ برای مثال ادهم صبری، قهرمان داستانش در اولین برخورد با دونا ماریا از این عبارت استفاده می‌کند: «رباه! ... یا لها من جمال نجرى قتان!! بل سحین بالقطا صور تک ایتما الأمیره النجریه؟»<sup>۱</sup> (فاروق ۲۵) و این عبارت بارها در خطاب وی تکرار می‌شود: «ایتما النجریه الفاتیه» که گاه با تمسخر همراه است. آغاز برخورد با یک زن غربی با عبارات دلفریب و تکرار هدفمند آن تا پایان داستان که منجر به فریب او می‌شود، نوعی گوشه‌زدن به فرهنگ غربی است که در آن استفاده ابزاری از زنان در پس آزادی ظاهریشان تبدیل به عرف شده است. به عبارت دیگر، نویسنده خواسته بگوید در فرهنگ غرب ارزش و بها دادن به زیبایی ظاهری زن صرفاً عاملی برای فریب و بهره‌کشی از اوست، و زن نیز با پذیرش این عرف خود را به دام می‌افکند، هرچند زن قدرتمندی مانند دونا ماریا باشد. یا در جایی دیگر، فرهنگ استفاده بی‌حساب از اسلحه در غرب را چنین به باد استهزاء می‌گیرد: «لقد لسی هؤلاء انما یرکف یتخمون قبضاتهم من کثرة ما أمسکوا بالأسلحة»<sup>۲</sup> (۸۲) با این عبارت و عباراتی شبیه به آن، او قدرت ساختگی تبهکاران که ناشی از دسترسی به سلاح و حمل غیرمجاز آن است را زیر سؤال می‌برد تا نشان دهد چیزی که در فرهنگ غرب به منشأ اعتبار افراد تبدیل شده است، هیمنه‌ای پوشالی بیش نیست و ارزش واقعی به حساب نمی‌آید. بدین ترتیب او تمام تلاش خود را به کار می‌برد تا در برابر دیگری‌های غربی، خود و فرهنگ خود را در قالب کنش و گفتار قهرمان معرفی کند و با برهم‌زدن ساختارهای فرهنگ غرب، اصالت فرهنگ خود را به نمایش گذارد.

#### ۶/۲/۲/۲. پیوند خوردگی

در این روش نویسنده با پذیرش و جایگزینی «تنوع فرهنگی» به جای تفاوت فرهنگی یک هویت ترکیبی برای خود می‌سازد. به عبارت ساده‌تر، او نه فرهنگ غرب را اصیل می‌داند تا خود را کاملاً تسلیم آن کند و نه فرهنگ شرق را ثابت می‌پندارد تا بدان غیرت ورزد، بلکه

۱: خدای من! ... چه زیبایی کولی‌وار دلربایی!! شاهزاده خانم کولی آیا به من اجازه می‌دید تا از چهره‌تون به عکسی بگیرم؟

(اصطلاح النجریه کنایه از زیبایی فراوان است)

۲: این خوک‌ها از بس اسلحه به دست گرفته‌اند، فراموش کرده‌اند که چطور از مشت‌هایشان استفاده کنند.

راهی میانه در پیش می‌گیرد و آن ترکیب فرهنگ‌هاست. هومی‌بابا این راهکار را بهتر ارزیابی می‌کند و معتقد است دوگانگی هویت از این منظر سازنده است و پیوند خوردگی شرط لازم خلاقیت و نوآوری است.

پیوند خوردگی فرایند آمیختگی فرهنگی است که طی آن فرد استعمارزده و از جمله نویسنده جنبه‌هایی از فرهنگ استعمارگر را برمی‌گزیند و آن‌ها را دوباره‌سازی و اصلاح می‌کند. این‌جاست که هومی‌بابا «فضای سوم» یا «بینابین» یا فضای متشکل از هویت استعمارگر و استعمارشده را مطرح می‌کند که در آن سیاست‌های دوقطبی محو شده و هیچ فرهنگی به‌عنوان فرهنگ وطن حس نمی‌شود. (سپهوند ۶۸-۶۹) هویت ترکیبی، فردیتی است که در فضای «بینابین» میان دو فرهنگ متفاوت شکل می‌گیرد و بر خطوط مرزی فرهنگ‌ها و هویت‌ها ساکن است. (بابا ۱۳) نظریه ترکیبی از به چالش کشیدن تقابل‌ها استقبال می‌کند و طبق آن در دوران پسااستعماری نگاه مطلق‌گرا به هویت اصیل و نگرش تک‌بعدی به نژاد و جغرافیا جایی ندارد و هر شخص به پیوندی معنادار با دیگری می‌رسد. چنین پیوندی مدامه وضعیت آغازهای فراوطنی و بینافرهنگی است. (۱۱۰-۱۱۲)

نمودار شماره ۱: فضای سوم فرهنگی ناشی از پیوند خوردگی سوژه

نظریه فوق را می‌توان به نقش نویسنده تعمیم داد. هر نویسنده‌ای که ذهنیتی دوگانه در ضمیر خود پرورش دهد، می‌تواند منشأ شکل‌گیری بینامتنیت باشد. به عبارت دیگر، برای شکل‌گیری بینامتنیت، شرط لازم آن است که نویسنده به ذهنیتی ترکیبی برسد. چنین نویسنده‌ای خواه ناخواه گفت‌وگوی متون را به رسمیت شناخته و دست به اقتباس از متون «دیگری» می‌زند تا ترکیبی زیبا بین دو فرهنگ را در متن خود به نمایش بگذارد.

فاروق نیز یک نویسنده استعمارزده است که هویت دوپاره دارد. او هرچند در موارد منفی از فرهنگ غرب «دیگری» ساخته و با آن به هم‌آوردی برمی‌خیزد، اما در موارد مثبت حضور خویش در فضای سوم را می‌پذیرد و به‌واسطه تلفیق دستاوردهای فرهنگ غرب با استعداد نویسندگی خود دست به خلق متونی می‌زند که هر چند پیش‌متن آن «دیگری» است، اما در میانه آن فاصله‌ها محو شده و آنچه باقی مانده است، یک اثر ترکیبی است. ترکیبی از فرهنگ غرب و شرق؛ این همان چیزی که هومی‌بابا از آن به‌عنوان متون «پیوندی» یا هایبرید یاد می‌کند.

در اثر پیوندخوردگی است که نبیل فاروق و دیگر نویسندگان پسااستعماری برخلاف بسیاری از ادبای قرن نوزدهم که هنوز فرهنگ غرب به طور کامل سلطهٔ هژمونیک خود را بر جهان نگسترانده بود، در برابر ورود و اقتباس سبک‌های غربی مقاومت جدی نمی‌کنند. شمار زیاد آثار فاروق در ژانر پلیسی و علمی-تخیلی که همگی از تولیدات غربی سرچشمه گرفته‌اند، گواه این مدعاست.

تقلید *بریق‌الماس* از پیش‌متن غربی خود در لحن غیررسمی و زبان محاوره‌ای و عامیانه فقط در اثر پیوندخوردگی هویت است. همچنین ضرب‌آهنگ و ریتم تند و فضای پرهیاهو و دلهره‌آور همراه با القاء حس اضطراب به مخاطب به تبع ژانر تریلر که هیجان و استرس جزء لاینفک آن است، در بیش‌متن مورد تقلید قرار گرفته است. از آنجایی که این فضا و ریتم در تاریخ داستان‌های عربی نه سابقه داشته است و نه طرفدار، لذا پیوندخوردگی هویت شرقی و حذف مرزبندی بین فرهنگ‌ها در تقلید این گونه از عناصر روایی در داستان دخیل می‌باشد. تقلید در سبک نمایشی یا دراماتیک نیز همین شرایط را دارد.

در پیش‌متن عبارت‌هایی چون «لعتنی»، «کاکاسیاه لعنتی»، «حروم‌زاده»، «احمق‌بازی»، «بی-خیال بابا»، «بزن بریم» به کرات در گفتگوی بین شخصیت‌ها حتی بین باندها و دوستش لایتر رد و بدل می‌شود. فضای کلامی برآمده از لحن شخصیت‌های بیش‌متن نیز یک فضای غیررسمی است که به خاطر ماهیت اکشن و نمایشی بودن فضا، اغلب در صحنه‌های تقابل طرفین جنبهٔ تمسخر یا کنایه و تهدید به خود می‌گیرد. عبارت‌هایی چون «أیها الوغد»، «الأبغیاء»، «أفعی»، «الشیطان»، «الخنزیر»، «التهمک»، «إتسامه سائرة» که در زد و خوردها به کار گرفته می‌شود، شاهدی بر این نوع لحن است. در کنار چنین لحنی، ریتم تند و فضای دلهره‌آور و نمایشی هم در جای‌جای دو داستان قابل ملاحظه است، مانند صحنهٔ حملهٔ گنگسترها به حمام گل و گوگرد ا کمی در پیش‌متن: «-خیلی خوب، هیشکی جنب نخوره. فقط آروم باشین تا بالای سر کسی نیاد. صدا خشن، هولناک و جدی بود. چشمان باندها یک‌دفعه باز شد و بدنش در مقابل احتمال وقوع خطری که وارد اتاق شده بود، مورمور شد... - سوار کجاست؟ تو کدوم جعبه است؟ مرد سیاه‌پوست به او اشاره کرد. مرد اسلحه به دست چرخید و بالای سر باندها که پایش بالای سر بل (سوارکار) بود، آمد... هم‌زمان صدای سیلی محکم و ناله‌ای لرزان آمد. - حرف بزن حروم‌زاده، وگرنه زبونت رو از حلقومت می‌کشم بیرون...» (فیلمینگ ۱۵۱-۱۴۹) و مانند صحنهٔ درگیری اولیهٔ ادهم با سه محافظ دونا ماریا در بیش‌متن: «و قبل آن نزول ذبول الحراس الشائث شعر

أجربم بحجده يرتفع في الهواء، ثم يطير ويرطم بزميله، وقبل أن يقض الوعى سمع صوتا ساخرا يقول بلهجة تهكمية: - ألم أقل لكم؟ ليس من العدل أن يهاجمني ثلاثون رجلا... فقط.<sup>۱</sup> (فاروق ۲۸)

علاوه بر تقلید، تغییراتی در بیش‌متن وجود دارد که از نشانه‌های پیوندخوردگی هویت شرقی است، مانند تغییر مضمون وطن‌پرستی و دفاع صرف از منافع ملی بریتانیای کبیر در داستان *الماس‌ها ابدی‌اند* به مضمون جهان‌وطنی که از مفاهیم مورد تأکید هومی بابا و ثمره پیوندخوردگی هویت است، زیرا در اثر پیوند فرهنگ‌هاست که فرد تمام مردم دنیا را به چشم برادر می‌بیند، مگر اشراری که مخل آرامش جهان‌اند. این نگاه فراوطنی نویسنده در سایه فضای هایبیرید است که فارغ از نوع فرهنگ، خیر را برای تمام مردم دنیا می‌خواهد و شر را برای همه ناپسند می‌شمارد. لذا همچنان که در برخی داستان‌های *رجل المستحيل* قهرمانش را به مصاف اسرائیل غاصب می‌فرستد که دشمن اعراب و مسلمانان است، در دیگر قسمت‌ها مانند داستان *بریق‌الماس* او را به کمک کشورهایی می‌فرستد که تقاضای کمک برای نابودی اشرار سرزمینشان دارند. همچنین بر خلاف فلمینگ که به دلیل پذیرش اصالت فرهنگی خود حتی لهجه قهرمانش را در کشور دیگری که آمریکاست، تغییر نمی‌دهد، فاروق در اثر پذیرش فضای سوم است که قهرمان داستان خود را مسلط به چند زبان زنده دنیا می‌کند تا در ارتباط با دیگری‌ها دچار مشکل نشود.

### ۶/۳. تأثیر هژمونی فرهنگی بر چگونگی تقلید بریق‌الماس از الماس‌ها ابدی‌اند

تقلید از آثار پیوندخوردگی است که در موقعیت هژمونی فرهنگی و نابرابری استعماری توسط فرد استعمارزده شکل می‌گیرد، اما از درون همین گفتمان نابرابر است که سوژه استعمارزده می‌تواند به کمک راهبرد تقلید، فضاهایی برای کنش‌گری و به‌چالش کشیدن اقتدار استعمار بیافریند. قطعا سوژه استعمارزده خودش استعمارزدگی را انتخاب نکرده، بلکه بر او تحمیل شده است. پس تقلید وی تقریبا اجتناب‌ناپذیر است؛ اما او می‌تواند کاملا تسلیم نشود، این‌گونه که تقلیدش برای اثرگذار بودن باید همواره با تفاوت همراه باشد تا نشانه‌ای از تعیین‌ناپذیری باشد، (بابا ۱۲۲) یکی از مهم‌ترین شیوه‌های تقلید متن است. انسان شرقی برای این‌که دیده شود، می‌کوشد تا به متن‌پردازی به شیوه غربی دست یازد. سبک‌ها و مکاتب غربی را ترجمه

<sup>۱</sup> قبل از این که کار شکست این سه محافظ تمام شود، یکی از آن‌ها احساس کرد که به هوا رفت، بعد پرواز کرد و روی دو همکارش افتاد و قبل از اینکه از هوش برود، صدای مسخره‌کننده‌ای را شنید که با لحنی تهکمی می‌گفت: مگر به شما نگفتم عادلانه نیست که فقط سه مرد به من حمله کنند!...



کند یا حتی شبیه آن‌ها به نوشتن متن و پرداختن رمان، شعر و انواع هنرها بپردازد. بدین گونه متن‌ها که مهم‌ترین بخش هویتی هر فرهنگ و تمدنی محسوب می‌شوند به شیوه غربی ساخته و پرداخته می‌شوند. (نامورمطلق ۱۷۹)

نبیل فاروق به‌عنوان یک سوژه استعمارزده در عصر استعمار فرانسه از قاعده فوق مستثنی نیست. او خود و جامعه‌اش را آماج سبک‌های ادبی غربی می‌بیند که در قالب انواع هنر مثل موسیقی و رمان و فیلم و سریال توسط رسانه‌های غربی روزبه‌روز پررنگ‌ولعاب‌تر از سابق عرضه می‌شود. شرق عربی و از جمله مصر به‌کلی فارغ از این سبک‌های پرزوق و برق می‌باشد که جوانان را مسحور خود نموده است، پس بازار پروتقی برای فروش این محصولات است که در قالب ادب عامه‌پسند عرضه می‌شوند. داستان‌هایی مانند جیمز باند با تیراژ میلیونی در سراسر جهان به فروش می‌رود؛ فیلم‌هایی به اقتباس از آن‌ها ساخته شده و غرب و نمادهای آن را مظاهری از بخش سفید و نیروهای خیر قلمداد می‌کند و هر آنچه در مقابل آن قرار می‌گیرد را جزء عناصر سیاه و شر به حساب می‌آورد. در یک نگاه کلی، از منظر این آثار هر آنچه در فرودست آنها قرار نگیرد، در مقابل آنها تعبیر خواهد شد و این جمله کلیشه‌ای «هر کس با ما نیست، پس بر ماست» از همین نگاه نشأت می‌گیرد. فرهنگ فرودست مصر تحت تأثیر حاکمیت وابسته و فرودست آن عملاً راهی برای مقابله با هجمه فرهنگ غرب ندارد؛ چرا که این دولت است که ابزار هژمونی یا وابستگی فرهنگی است و دولت وابسته همه چیز از جمله فرهنگ را نیز وابسته می‌کند.

در چنین شرایطی کدام راهبرد نویسنده به نفع سرزمین استعمارزده اوست؟ این که متون عامه‌پسند را که در قالب ژانرهای جدید ادبی وارد فرهنگش شده است، به دلیل تهی بودن از عناصر زیبایی‌شناختی که در قصیده‌ها یا مقامه‌های عصر شکوفایی ادب در دوران عباسی وجود داشت، به‌طور کامل خارج از حیطه ادب بداند و از آن دوری نماید یا خود را با شرایط تحمیل‌شده بر فرهنگش تطبیق داده و به تقلید از سبک‌های غربی دست به تولید آثار ادبی بزند تا به جای دیگری خود به ذائقه تغییر یافته مردم کشورش پاسخ مثبت دهد؟ فاروق در پی پذیرش پیوند خوردگی و هویت ترکیبی خود و هموطنانش، هژمونی فرهنگ غرب را نیز می‌پذیرد و راه دوم یا تقلید را برمی‌گزیند.

البته تقلید بر اساس طرز فکر هر نویسنده به دو گونه صورت می‌پذیرد:

### ۶/۳/۱. تقلید کورکورانه

اگر نویسنده شرقی با نگاه غرب به خود و فرهنگش بنگرد و خود را به‌طور کامل «دیگری» و هیچ انگارد و به اصطلاح «غرب‌زده» شود، دیگر هویت ترکیبی و پیوندی در کار نخواهد بود، بلکه هر چه در متن اوست، آینه تمام‌نمایی از فرهنگ غرب خواهد بود. (نامورمطلق ۱۷۹) در واقع چنین فردی «دیگربودگی» خود را پذیرفته و نمی‌خواهد خودش باشد و نیاز به تغییر و دگرگونی را در خود می‌بیند، نه در متونی که از آن تقلید می‌کند. این تقلید نه تنها راهگشا نیست، بلکه آن‌قدر ناشیانه است که منجر به استحاله فرهنگی گشته و هویت فرد را به مخاطره می‌اندازد. متن ساخته و پرداخته چنین فردی نه در شرق مقبول می‌افتد، زیرا رنگ و بویی از «خود شرقی» ندارد و نه در غرب خریداری دارد، زیرا غرب در هر صورت آن را «دیگری» و جعلی و مسروقه از خود می‌داند.

### ۶/۳/۲. تقلید خلاقانه و همراه با تغییر

تقلید خلاقانه همان تقلیدی است که هومی‌بابا به‌عنوان راهکار به شرق می‌دهد. از نگاه وی تقلید مفید صرفاً بازنمایی نیست، بلکه تکراری همراه با تغییر است و همین تغییر است که تقلید را به تهدید بدل می‌کند، بدین معنی که نویسنده فرودست با تقلید خلاقانه خود از فرادست، نه چون آینه تمام‌نما، بلکه مانند آینه‌ای عمل می‌کند که تصویر فرادست را کج نشان می‌دهد و این امر موجبات تشویش و بی‌یقینی قدرت استعماری را فراهم می‌نماید و میل استعمارگر را برای تأیید شدن و الگوی تام قرار گرفتن پس‌می‌زند. (بابا ۱۲۸) در واقع، تقلید هوشمندانه متون مانند تکنیک استتار در جنگ است. اگرچه علنی نیست، اما توان تخریب دارد. به‌همین دلیل هومی‌بابا معتقد است که «تقلید در آن واحد هم شباهت است و هم تهدید.» (۱۲۳)

هویت فاروق هرچند پیوند خورده است، اما غرب‌زده نیست. پس او تقلید را برمی‌گزیند، اما نه تقلید محض و ناشیانه را، بلکه تقلیدی هوشمندانه برای وارونه‌سازی «قواعد شناخت». بدین منظور نبیل فاروق در برخی عناصر روایی داستانش از پیش‌متن خود تقلید می‌نماید که قبلاً به برخی از آن‌ها اشاره شد. اما تغییرات فراوانی هم دارد که به دلیل حجم مقاله فقط به‌طور خلاصه آن‌ها را ذکر می‌کنیم: کاهش کمیت داستان از طریق تغییر رمان به داستان بلند و به تبع آن کاهش خرده‌روایت‌ها، توصیفات و فضا‌سازی‌ها و کاهش قابل ملاحظه شخصیت‌ها و صحنه‌های داستان. تغییرات فراوان در شروع داستان، گره‌افکنی، تعلیق، نقطه اوج و پایان‌بندی و

زاویه دید را نیز نباید نادیده گرفت. افزودن نظام نشانه‌ای تصویری به نظام نشانه‌ای صرفاً زبانی و نوشتاری داستان *الماس‌ها ابدی‌اند* و ایجاد رابطه بین‌نشانه‌ای با پیش‌متن از جمله تغییرات مهم داستان *بریق‌الماس* است.

حجم فراوان تغییرات داستان عربی نسبت به پیش‌متن بیان‌گر این مطلب است که نبیل فاروق تقلید از داستان غربی را با زیرکی به فرصت تبدیل نموده است؛ او پس از نیازسنجی علاقه‌های نسل جوان، ابتدا در مورد سبک‌های غربی مانند سبک تریلر جاسوسی تحقیق نموده و پس از پی‌بردن به راز و رمز آن، دست به تقلید از یک پیش‌متن غربی زده است، تقلیدی آگاهانه که در شرایط نابرابر فرهنگی و رسانه‌ای هم‌درمانی باشد بر زخم‌های فرهنگ چپاول-شده خود و هم‌فرستی فراهم آورد تا او و دیگر استعداد‌های عرب‌زبان دیده شوند.

هرچند غربی‌ها که وجود «دیگری» را در کنار «خود» بر نمی‌تابند و داستان او را متهم به تقلید محض و جعل می‌کنند، اما تراگونگی‌های فراوان در متون او نشان می‌دهد که بر خلاف نظر برخی، با تقلید خلاقانه خود توانسته است به اهداف بزرگی دست یابد، از جمله:

- با ایجاد رابطه بین‌متنی با متون غرب و متن‌پردازی به سبک آنان، بخشی از بازار فرهنگی کشور خود و دیگر سرزمین‌های عربی را از چنگ آثار غربی درآورد.

- با برندسازی و کلیشه‌سازی شخصیت «ادهم صبری» در سرزمین‌های عربی او را جان‌نشین شخصیت‌های برند و کلیشه‌ای داستانی و سینمایی غرب مانند «جیمز باند»، «شرلوک هولمز»، «خانم مارپل»، «آقای پوارو» و غیره بکند. با گذاری در اخبار سینمایی عربی می‌توان از میزان محبوبیت این شخصیت و پیگیری مخاطبان عرب در مورد فیلم‌هایی که او قهرمان آن است، آگاه شد.

- به دنبال «اضطراب تأثیر» حاصل از «دیرآمدگی»<sup>۱</sup> با رعایت مؤلفه‌ها و قوانین نویسندگی به آثار خود اصالت و جذابیت بخشیده و به عبارت دیگر به «بدخوانی» پیش‌متن-های غربی خود پردازد تا دیدگاه مطلق‌گرای غرب که فقط خود را صاحب شیوه‌های برتر نوشتاری می‌داند، واسازی نموده و دچار تشویش نماید و نشان دهد که نویسنده شرقی هم قدرت آن را دارد که حتی متن‌هایی زیباتر و خلاقانه‌تر از متون غربی بیافریند. به‌عنوان نمونه، در *بریق‌الماس* با ایجاد تغییر و کاستن حجم توصیفات پیش‌متن که مانع سرعت یک داستان

۱. منظور از این اصطلاح این است که یک هنرمند به لحاظ زمانی، دیرتر از هنرمند دیگر اثری را خلق نماید. Late Arrival:

تریلر جاسوسی می‌شود، توانسته ملالی را خواننده متن اول در اثر طولانی شدن داستان و دور شدن از موضوع اصلی دچارش می‌شود، از بین ببرد. همچنین سرعت کشمکش‌ها و بحران‌های داستان را که در پیش‌متن مداوم و با شیب ملایم بود، تبدیل به شیوه سکون و حرکت نماید تا یکنواختی را که ضعف یک داستان مهیج است، از آن بگیرد. استفاده قهرمان از قدرت جسمانی به جای سلاح گرم، تسلیم نشدنش در برابر تبهکاران و پیروزی بدون دریافت کمک از دیگران بر خلاف جیمز باند و پایان مقتدرانه‌تری که بدون کشتن ضدقهرمان برای داستانش رقم می‌زند، همه و همه از جلوه‌های بدخوانی است تا نشان دهد نه تنها تقلید او کورکورانه نبوده، بلکه تغییرات او جنبه هیجان سبک تریلر را ارتقا داده و بهتر از پیش‌متن ظاهر شده است.

#### ۷. نتیجه‌گیری

بنا بر بررسی‌های صورت گرفته، خلاصه نتایج به‌دست آمده از پژوهش حاضر بدین شرح است:

- شباهت برخی عناصر داستان جاسوسی *بریق‌الماس*، اثر نیل فاروق به‌ویژه در عنوان و شخصیت اصلیش که یک مأمور مخفی است، رابطه بینامتنی و اقتباس آن از داستان *الماس‌ها ابدی‌اند*، اثر ایران فلمینگ انگلیسی را آشکار می‌کند که به نمونه‌هایی از آن در این پژوهش اشاره گردید. مقایسه دو داستان حاضر نشان داد که داستان فاروق در حجم کلی و درونی روایت، تراگونی کاهشی نسبت به پیش‌متن خود دارد. تقلید بیشتر مربوط به ساختار داستان و سبک جاسوسی بوده و تراگونی مربوط به محتواست. در واقع بریق‌الماس در نظام رسانه‌ای و ژانر از پیش‌متن تقلید نموده و در نظام نشانه‌ای، زبانی و فرهنگی تراگونی ایجاد کرده است.
- از نگاه پسااستعماری رابطه بینامتنی *بریق‌الماس* با *الماس‌ها ابدی‌اند* زمینه‌ای فراهم نموده است تا فاروق به عنوان نویسنده استعمارزده، اثر تک‌صدای فلمینگ را که فقط صدای فرادست در آن به گوش می‌رسد، به اثری دوآوایه تبدیل کند که پژواک صدای فرادستان و توانایی آنان باشد. همچنین هویت دوپاره فاروق سبب گردیده تا هر جا با جنبه‌های منفی فرهنگ غربی مواجه می‌شود، از راهبرد دیگری‌سازی استفاده کرده، فرهنگ غربی را پس زده و به فرهنگ خود و امتیازات آن مفاخره نماید. البته پیوندخوردگی هویتش در موقع لزوم او را در فضای بینابین قرار می‌دهد تا بین فرهنگ خود و دیگری آشتی برقرار کند و با نگاهی فرا وطنی هم خود پذیرای جنبه‌های مثبت فرهنگ هژمون در دنیا باشد و هم آن را به احترام دیگر فرهنگ‌ها فرا بخواند تا با به‌اشتراک گذاشتن خوبی‌ها نیکی را در سراسر جهان بسط دهند.

- بینامتنیت فاروق تقلید محض و جعل و کپی ناشیانه پیش‌متن نیست که وسیله‌ای باشد برای ابراز خودباختگی و غرب‌زدگی، بلکه این تقلید آکنده از تغییرات جدی و جایگشت‌های مهم است تا نشان دهد او نه همچون سنت‌گرایان راه را بر فنون جدید بسته و در دایره فرهنگ قدیم محصور گشته و نه همچون غرب‌زدگان مسخ در فرهنگ دیگری شده است. او از هر رویکرد بدیعی استقبال می‌کند، اما آن را از فیلتر عقل و منطق عبور می‌دهد تا متنی برانده یک ادیب عرب به جامعه اهدا نماید. او توانسته با بومی‌سازی سبک‌ها، جانی تازه به فرهنگ نیمه-جان خود بخشیده و افتخارات آن را به رخ فرهنگ غرب بکشد و جوانان را که می‌روند تا رسوم و اخلاق شرقی خود را به فراموشی سپارند، به بازگشت و افتخار به هویت خود فراخواند.

بنابراین، با توجه به تحلیل‌های صورت گرفته، می‌توان نتیجه گرفت که برقراری رابطه بینامتنی با متون سابق نه تنها مانع نوآوری نیست، بلکه منجر به معنا افزایی در پیش‌متن می‌گردد.

### References

Azar, Esmaeel. "An Analysis of Ghenti Intertextual Theories". *Research in Journal of Literary Criticism and Stylistic*, vol. 6, no. 3 (2016): 11-31.

Ahmadi, Ali Akbar, and Sohayla Darabi. "The Dimenshon of Theory of Post Decolonization the Novel of (Zakerat Ak Jasad) by Ahlam Al Mstaganemi and (Hamsayeha) by Ahmad Mahmood". *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 24, no. 2 (Winter 2020): 307-334

Bhabha, Homi K. "The Location of Culture". London: Routledge Classics, 2004.

Bashirieh, Hoseyn. "Theories of Culture in 20<sup>th</sup> Century". 1<sup>st</sup> Edition. Tehran: Ayandeh Pouyan, 2000.

Cohen Bruce. "*Principles of Sociology*". Translated by Reza Fazel Gholam Abbass Tavassoli ,Tehran: Samt, 2008.

Ezam, Mohammad. *The Absent Text, Manifestations of Intertextuality in Arabic Poetry*. Damascus: Union of Arab Writers. 2001.

Farough, Nabil. *Diamond shine (7 from the Impossible Man Collection)*. Cairo: The Modern Arab Foundation.

Fotohei, Mahmood. *Proceedings of the First Conference on Literary Theory and Criticism in Iran*. Tehran: Khaneh Ketab, 2012.

Fleming, Ian. *Diamonds Are Forever*. 1<sup>st</sup> Edition. Translated by Mohammad Hadi Salarvarzi, Tehran: Chatreh Rang, 2016.

Gee, James Poul. *An Introduction To Discourse Analysis, Theory and Method*. 2<sup>nd</sup> Edition. London and New York: Routledge, 2005.

Lane, Richard. *The Postmodern Novel*. Cambridge: Polity Press, 2006.

Loomba, Ania. *In Literary Theory of Colonialism and Postcolonialism*. 1<sup>st</sup> Edition. Translated by Mohammad Abd al-Ghani Ghanoum. Lattakia: Dar al-Hiwar for Publishing and Distribution, 2007.

Mirsadeghi, Jamal. *Police Stories*. 1<sup>st</sup> Edition. Tehran: Sokhan, 2015.

Namvar Motlagh, Bahman. *Intertextuality from Structuralism to Postmodernism, Theories and Applications*. 1<sup>st</sup> Edition. Tehran: Sokhan, 2016.

Noruzi, Nastaran, and Bahman Namvar Motlagh, Bahman. "Over-reading of four Selected Illustrations by Claudia Palmarousi with over-reading Iranian Painting". *Journal of Fine Arts -Visual Arts*, vol. 23, no 1(2018): 5-16.

Ragheb, Nabil. *Encyclopedia of Literary Theories*. Beirut: Library of Labanon, 2003.

Rezvantalab, Zeynab, and Marziyeh Mehrabi. "The Study of Cultural Consequences of Colonialism in Driss Chraïbi's Works in the Light of Aimée Césaire's Ideas." *Research in Contemporary World Literature [Pazhuhesh-e Zabanha-ye Khareji]*, vol. 23, no. 2 (Winter 2019): 393-414.

Said, Edward. *Orientalism*. Translated by Abd Al-Karim Govahee, Tehran: Islamic Culture Publishing Office, 1992.

---. *Culture and Imperialism, a Cultural Study of Imperial Politics*. 1<sup>st</sup> Edition, Translated by Akbar Afsari. Tehran: Toos, 2003.

Scaggs, John. *Criminal Literature*. Translated by Khat-e Momtadeh Andisheh Institute. Tehran: Neshaneh, 2011.

Sepahvand, HajiAli. *Postcolonial or Postmodern? Along with a Critique of Last Surviving Mohican, by Fenimore Cooper*. 1<sup>st</sup> Edition. Tehran: Narenjestan Ketab, 2010.

Sharshar, AbdAlghader. *The Police Novel, Research in Theory, Historical Origins and Technical Characteristics and Its Impact on the Arab Novel*. Damascus: Union of Arab Writers, 2003.

Strinati, Dominic. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. Translated by Sorayya Paknazar. Tehran: Gameh Nou, 2001.

Tyson, Louis. *Theories of Contemporary Literary Criticism*. Translated by Mazyar Hosseinzadeh and Fatemeh Hossein. Tehran: Hekayat Ghalam-e Novin, 2008.

Young, Robert. *A Brief Introduction to Post Colonialism*. Translated by F. Modarresi and F. Ghaderi. Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies, 2012.