The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Eleventh Year, No. 22, Spring and Summer 2021

The Metafiction analysis of the novel *Harb al-Kulb al-Thani*

Mohamadreza Shirkhani, Assistant Professor, Department of Arabic, Ilam University
Moslem Khezeli[1], Graduate of Arabic Literature, Teacher of Arabic Department, Ilam University

Received: 16-07-2020 Accepted: 30-11-2020

Introduction: Fiction literature is constantly changing, and various schools have emerged in this field. The novel is the most prominent type of fiction and the product of a new era that has been accompanied by a wide range of progress and innovation in social, cultural and economic fields. Fiction literature evolved under the influence of this multidirectional growth. According to the requirements of each period, various literary schools emerged in the field of fiction. At the beginning of the eighteenth century, due to certain social and cultural conditions, realistic novels gained more attention. They focused on people and issues such as poverty, misery, jealousy and suffering and considered the reality of the matter and observation of accurate details regardless of innovation and imagination. With economic progress, cultural growth, and the emergence of modernism at the beginning of the twentieth century, however, novelists shifted from socialism and simple expression to individualism, attention to man himself and his mind, and complex and difficult language. Therefore, the writers of modern novels abandoned the common traditional language because they saw pleasure in unconventional expressions. After the world wars and the growth of population as well as the complexity of man's life, modernist ideas became monotonous. So, with the advent of postmodernism and the requirements of the new age, a revision of modernist thoughts and lifestyles became necessary, and postmodern writers creativel started writing new works with different plots, narrative styles and writing techniques against normative rules.
Meta-fiction is a type of postmodern story that is very different from pre-modern novels. Its most important feature is a conscious acknowledgment of the fabrication of the story. The postmodern current gradually entered the Arabic language and literature, and many Arab novelists such as Najib Mahfouz, Zakaria Tamer, Amjad Nasser and Majid Tobia turned to this new style of storytelling and wrote original postmodern works. Ibrahim Nasrallah, a well-known Jordanian writer with a Palestinian origin, is one of the authors whose postmodern background is evident in some of his works, such as "Barari al-Hammi", "The Child of Al-Muhamah" and the novel *Harb al-Kalb al-Thani*. This novel won the Arab Booker Prize in 2018 as a work that has fantasy and imaginative themes and narrates a full-fledged world war known as the Second Dog War. This article seeks to examine the storytelling technique of Ibrahim Nasrallah in this novel, to criticize its meta-fiction features, and to explore the purpose of using this storytelling technique.

[1]- Corresponding Author Email: Moslem_khezeli@yahoo.com

Methodology: This study is done in a descriptive and analytical manner based on library references. First, by enumerating the features of meta-fictions and explaining the structure of such novels, some meta-fictional features in the novel *Harb al-Kalb al-Thani* are examined. As a definition for meta-fiction novels, meta-fictions, unlike pre-modern novels that tried to depict the external and real world, do not reflect the real world. In fact, they consciously draw the reader's attention to their artificiality. Exposing industry and mocking precautions of fiction are the most important features of meta-fictions, which raises ontological questions about the relationship between the world of the text and the world outside the text (i.e., the worlds of the writer and the reader) (Waugh, 1996: 4).

Results, Discussion and Conclusion: The results of the novel analysis are as follows:

- The novel *Harb al-Kalb al-Thani* is a genuine meta-story that has the main components of a meta-fiction.
- The author has used meta-fiction techniques of short connection, multiple ending and printed and written playfulness to connect the text and the reality. He has also created a short connection in this novel by entering the text, assigning a role to the audience, using literary criticism terms and referring to the method of storytelling.
- The author of the novel shows the reader that the novel has been made using meta-fictional techniques and reminds him/her that he/she is studying a pure story. The events of the story and the characters are imaginary and do not exist in the real world.
- By entering himself and the reader to the story, the author denies the god-like authority of himself. Also, by creating a free ending, he has culminated the uncertainty that is visible in the whole structure of the novel, giving the reader the ability to make many different interpretations and to contribute to the creation of the story. The author emphasizes the novel's visual and physical dimension and the storytelling in general through printed and written playfulness in the text. He shows that the novel is a collection of printed words; the words and characters that flow from his mind. With this narrative style, he puts his audience between imagination and reality, hegemony and extravagance. He depicts the destructive competitive sense of humanity in the 21st century. By avoiding mere realism, he conveys his messages in the text of the novel in such a way as to challenge the reader's mind.

Keywords: Fictional literature, Arabic novel, Metafiction, Ibrahim Nasrallah, *Harb al-Kulb al-Thani.*

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال یازدهم/ بیست و دوم پیاپی/ ۲۰ علمی (۱۴۰۰)

بررسی شیوهٔ روایی فراداستان در رمان حرب الکلب الثانیة

محمدرضا شیرخانی، دانشیار گروه عربی، دانشگاه ایلام
مسلم خزلی[۱]، دانش‌آموخته دکتری ادبیات عربی، مدرس گروه عربی، دانشگاه ایلام

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۴/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۰۹/۱۰

چکیده

پسامدرن، یکی از مکاتب مهم و پرطرفدار ادبیات داستانی معاصر است که با تحولات گسترده در زندگی انسان قرن بیستم ظهور یافت. فراداستان نوعی از انواع رمان‌های پسامدرن است که در آغاز دهه‌ی هفتاد میلادی به دنیای ادبیات معرفی شد و نویسندگان بسیاری به این شیوه‌ی روایی نوین روی آوردند. این شیوه نه تنها به ادبیات غرب محدود نشد، بلکه بسیاری از نویسندگان عرب هم به این شگرد داستان‌نویسی متمایل گردیدند. رمان حرب الکلب الثانیة، از رمان‌های مشهور عربی است که در آن، ابراهیم نصرالله از شیوه‌ی روایی متمایزی استفاده کرده، جنبه‌ی تخیلی و فانتزی به آن داده و تصویری از انسان سیری‌ناپذیر و قدرت‌طلب معاصر را ترسیم کرده است. این نوشتار می‌کوشد با شیوه‌ی توصیفی-تحلیلی، به بررسی مؤلفه‌های فراداستان در این رمان پرداخته و به این پرسش پاسخ دهد که آیا رمان حرب الکلب الثانیة فراداستانی اصیل است و در نهایت به این نتیجه می‌رسد که نصرالله با به‌کارگیری اشکال مختلف اتصال کوتاه، از جمله حضور نویسنده و خواننده در متن داستان، اشاره به شگرد داستان‌نویسی این رمان و با بازیگوشی‌های چاپی و نوشتاری و پایان‌بندی آزاد، ساختگی بودن و داستان‌وارگی این رمان را برجسته نموده و ضمن پیوند میان دو جهان بیرون و درون داستان، مرز واقعیت و متن را مشخص نموده است.

کلید واژه ها: ادبیات داستانی، رمان عربی، فراداستان، ابراهیم نصرالله، حرب الکلب الثانیة.

۱- پست الکترونیکی نویسنده مسئول: Moslem_khezeli@yahoo.com

مقدمه

ادبیات داستانی پیوسته در حال دگرگونی بوده و مکاتب مختلفی در این زمینه ظهور کرده‌اند. رمان، بارزترین نوع ادبیات داستانی و محصول عصر جدیدی می‌باشد که با حجم گسترده‌ای از پیشرفت و نوآوری در زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی همراه بوده است. ادبیات داستانی نیز تحت تأثیر این رشد همه‌جانبه، متحول شد و براساس مقتضیات هر دوره‌ای، مکاتب گوناگون ادبی در آن به وجود آمدند. در آغاز قرن هجدهم، به‌خاطر شرایط اجتماعی و فرهنگی، رمان‌های رئالیستی که به مردم و موضوعاتی چون فقر، بدبختی، حسد و رنج و غیره توجه می‌کردند و بی‌توجه به ابداع و تخیل، به واقعیت امر و مشاهده‌ی جزئیات دقیق می‌پرداختند، بیشتر مورد توجه قرار گرفتند. (شارتیه، ۱۳۷۲: ۵۷ و وزین‌پور، ۱۳۸۰: ۲۸۶). ولی با پیشرفت اقتصادی، رشد فرهنگی و پدیدآمدن جریان مدرنیسم در آغاز قرن بیستم، داستان‌نویس از جامعه‌گرایی و بیان ساده، به فردگرایی، توجه به خود انسان و ذهن او و زبان پیچیده و دشوار، تغییر جهت داد؛ بنابراین نویسندگان رمان مدرن از زبان سنتی رایج صرف نظر کردند، زیرا لذت را در بیان نامتعارف می‌دیدند (افشار مهاجر، ۱۳۸۴: ۱۸). پس از جنگ‌های جهانی و رشد فزاینده‌ی انسان قرن بیستم و پیچیده‌شدن زندگی او، تفکرات مدرنیستی رنگی یکنواخت به‌خود گرفتند و به همین دلیل بود که با ظهور پسامدرنیسم و مقتضیات عصر جدید، بازبینی در افکار و سبک زندگی مدرنیستی ضرورت یافت و نویسندگان پسامدرن با خلاقیت خود، به نگارش آثاری نو با پیرنگ و شیوه‌ی روایی متفاوت و استفاده از تکنیک‌های نگارشی هنجارگریزانه روی آوردند.

فراداستان یکی از انواعِ داستان‌های پسامدرنی است که با رمان‌های پیشامدرنی تفاوت‌های بسیاری دارد و مهم‌ترین ویژگی آن را می‌توان اعتراف خودآگاهانه به ساختگی بودن داستان دانست. جریان پسامدرن به‌تدریج وارد زبان و ادبیات عربی شد و بسیاری از داستان‌نویسان عرب همچون نجیب محفوظ، زکریا تامر، امجد ناصر، مجید طوبیا و غیره به این شیوه‌ی داستان‌نویسی نوین روی آوردند و آثار پسامدرنی اصیلی را به نگارش درآوردند. ابراهیم نصرالله نویسنده‌ی مشهور اردنی با اصالتی فلسطینی، از

نویسندگانی است که صبغه‌ی پسامدرنی در برخی از آثارش از قبیل «براري الحمی» و «طفل الممحاة» هویداست و رمان «حرب الکلب الثانیة» او که برنده‌ی جایزه‌ی بوکر عربی در سال ۲۰۱۸ میلادی شد، از آثاری می‌باشد که از تِمی فانتزی و تخیلی برخوردار است و از یک جنگ تمام عیار جهانی معروف به جنگ دوم سگ نقل می‌کند. این جستار می‌کوشد تا به بررسی شگرد داستان‌نویسی ابراهیم نصرالله در این رمان بپردازد، ویژگی‌های فراداستانی آن را نقد کند، هدف او از به‌کارگیری این تکنیک داستان‌نویسی را واکاوی نماید و به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱- نصرالله با کدام‌یک از تکنیک‌های فراداستانی میان متن و واقعیت ارتباط برقرار کرده است؟

۲- هدف اصلی نصرالله از ایجاد پیوند میان جهان بیرونی با جهان داستان چیست؟

۳- وی از چه تکنیک‌های نوشتاری و چاپی برای نشان دادن برساخته‌بودن این رمان بهره برده و هدف او از به‌کار بردن این شیوه‌ی روایتی چیست؟

پیشینه‌ی پژوهش

در مورد آثار ابراهیم نصرالله پژوهش‌هایی به‌نگارش درآمده که در ادامه بیشتر به موارد مرتبط با موضوع نوشتار حاضر، اشاره می‌شود. از جمله:

۱- مقاله‌ای با عنوان «شیوه‌های روایی در آثار داستانی ابراهیم نصرالله» در مجله الجمعیه العلمیه الایرانیه للغه العربیه و آدابها، ش ۱۶: ۱۳۸۹، توسط جواد اصغری به چاپ رسیده که در آن شیوه‌های رئالیسم جادویی، جریان سیال ذهن و نجوای درونی در چند رمان نصرالله بررسی شده و هدف نویسنده را از این تعدد شیوه‌ی روایت واکاوی کرده است.

۲-صلاح الدین عبدی در مقاله‌ی خود با عنوان در «روایت‌شناسی رمان طفل الممحاة اثر ابراهیم نصرالله»، (مجله‌ی پژوهش‌های ترجمه در زبان و ادبیات عربی، ش ۳: ۱۳۹۱)، به بررسی شخصیت و شخصیت‌پردازی، کانون‌سازی، زاویه‌ی دید در این رمان پرداخته و بر اساس نظریه‌ی ژنت، به تحلیل عنصر زمان پرداخته است.

۳- در مقاله‌ی «دراسة ملامح ما بعد الحداثة في رواية «براري الحمى» لإبراهيم نصرالله» که توسط احمدرضا صاعدی و عالیه جعفری‌زاده به‌نگارش درآمده و در مجله‌ی بحوث في اللغة العربية، ش ۷: ۱۳۹۱، منتشر شده، نویسندگان ویژگی‌های پسامدرنی این رمان، از جمله زمان‌پریشی، حوادث عجیب، روایت توهم‌گونه، نبودِ پیرنگ، ضدقهرمان و نفی علیت را نقد کرده‌اند.

در مورد رمان حرب الكلب الثانية نیز پژوهش‌هایی انجام گرفته است:

۱- هدی أبوغنیمة در مقاله‌ی خود با عنوان «فانتازيا الرؤية المستقبلية رواية "حرب الكلب الثانية" ل"إبراهيم نصرالله" أنموذجا» (مجلة افكار، العدد۳۶۰: ۲۰۱۹)، به بررسی بازتاب تخیلات فانتزی و پیشرفت‌های علم و تکنولوژی در رمان حرب الكلب الثانية می‌پردازد و ارتباط این تخیلات را با ناخودآگاه و مسائل روان‌شناسی نقد و تحلیل می‌کند. همچنین به بازتاب شگردهای سینمایی در این رمان و نقش آن در تقویت بُعد فانتزی آن اشاره دارد.

۲- در مقاله‌ی «سردية الفوضى و عقد الإنسان في الرواية العجائبية رواية "حرب الكلب الثانية" لإبراهيم نصر الله نموذجا» از إيمان مصطفى حسين و محمد القضاة، منتشرشده در مجله‌ی جامعة البعث، العدد ۱۰۳: ۲۰۱۹، نویسندگان بر اساس نظریه‌ی فروید، به تحلیل روان‌کاوانه‌ی متن این رمان و شخصیت اصلی آن یعنی راشد می‌پردازند و دگردیسی و تغییر شخصیت او را بررسی نموده و به نقد تأثیر محیط و جامعه‌ی توسعه‌طلب بر شکل‌گیری شخصیت او می‌پردازند. همچنین تأثیر نظام سرمایه‌داری در ایجاد رقابت میان انسان‌ها و جنگ‌طلبی و زیاده‌خواهی آن‌ها را نیز مورد واکاوی قرار می‌دهد.

۳- فرهاد پشابادی در پایان نامه‌ی خود با عنوان «بررسی شخصیت و شخصیت‌پردازی در رمان "حرب الكلب الثانية" ابراهيم نصر الله»، (۱۳۹۸) به بررسی شیوه‌های شخصیت‌پردازی در این رمان پرداخته است.

۴- مونا نعیمی کیابیانی در پایان‌نامه‌ی «بررسی زاویه دید در رمان حرب الكلب الثانیه، بر اساس الگوی سیمپسون» (۱۳۹۸)، به بررسی کاربرد عنصر زمان در فرایند روایت این رمان پرداخته است.

۵- «ترجمه رمان حرب الکلب الثانیه اثر ابراهیم نصر الله»، عنوان پایان‌نامه‌ای از مریم رستمیان است که در سال ۱۳۹۸ نگاشته شده و در آن به ترجمه‌ی این رمان پرداخته است.

۶-مقاله‌ای با عنوان «تحلیل تداوم زمانی در رمان حرب الکلب الثانیة» توسط فاطمه اکبری‌زاده و همکاران در مجله‌ی روایت‌شناسی، ش ۲: ۱۳۹۹، به نگارش در آمده و بر اساس نظریه‌ی ژرار ژنت، عنصر زمان را در این رمان بررسی نموده‌اند.

۷- در مقاله‌ای با عنوان «نقدشالوده‌شکنانه‌ی رمان حرب الکلب الثانیة با تکیه بر نظریه‌ی تقابل‌های دوگانه دریدا» از شکوه السادات حسینی و فاطمه قاسم محمد (لسان مبین، ش ۴۱: ۱۳۹۹)، بر اساس نقد شالوده‌شکنی، به بررسی تقابل‌های دوگانه در رمان حرب الکلب الثانیة می‌پردازند که در تقابل امروز، گذشته و آینده، مرد و زن، همانندی و تمایز، عینی و ذهنی بازتاب می‌یابد.

اما با وجود پژوهش‌هایی درباره‌ی رمان مورد نظر، می‌توان گفت که تفاوت اساسی این پژوهش با پژوهش‌های مشابه در این است که این گفتار نخستین پژوهش مستقلی است که به‌صورت اختصاصی، مؤلفه‌های فراداستانی در رمان حرب الکلب الثانیة را مورد بررسی قرار می‌دهد و پژوهش‌های پیشین بیشتر درباره‌ی موضوعات دیگری چون شیوه‌های روایت یا زمان روایی، ترجمه و شخصیت‌پردازی در دیگر آثار نصرالله و روایت حرب الکلب الثانیة بوده‌اند.

فراداستان و ویژگی‌های آن

یکی از انواع ادبیات داستانی پسامدرن، فراداستان[1] نام دارد؛ این اصطلاح نخستین بار توسط «ویلیام گس»[2] در سال ۱۹۷۰ برای توصیف آثاری داستانی که داستان‌بودن خود را از خواننده پنهان نمی‌کردند و با اشاره به تکنیک‌های داستان‌نویسی، به خواننده یادآوری می‌کردند که با داستان صرف مواجه است، استفاده شد (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۱۶). این نوع از داستان‌های جدید، به نوعی در واقع درباره‌ی خود داستان بودند (Currie, 2014: 1)؛ یعنی نویسنده در درون داستان، به نقد داستان خود و بیان نوع شگرد نگارش آن

می‌پردازد. نویسنده در این رمان‌ها، از آن اقتدار نویسنده‌ی رمان‌های کلاسیک برخوردار نیست، حتی گاهی در متن داستان وارد می‌شود و اظهار نظرها و دخالت‌های نویسنده را «نظرهای فراداستانی» و «صحبت‌های فراداستانی» خطاب به خواننده می‌نامد (لاج، ۱۳۹۳: ۱۶۸-۱۵۲). از این‌رو در فراداستان، رابطه‌ی میان نویسنده و خواننده به‌گونه‌ای قوی و نزدیک است و نویسنده با اظهارنظرهایش، ضمن سهیم‌نمودن خواننده در فرآیند خلق داستان، به او اجازه‌ی نقد داستان و شخصیت‌هایش را نیز می‌دهد. این‌گونه از رمان‌ها برخلاف رمان‌های پیشامدرن که سعی در ترسیم جهان بیرونی و واقعی داشتند، رمان را بازتاب جهان واقعی نمی‌دانند و در نظرشان، در واقع داستان‌هایی هستند که آگاهانه توجه خواننده را به تصنّعی بودن خود جلب می‌کنند. افشای صنعت و به سخره‌گرفتن تمهیدات داستان‌نویسی، از مهم‌ترین ویژگی‌های فراداستان است که این ویژگی‌ها موجب برانگیختن پرسش‌هایی وجودشناسانه درباره‌ی رابطه‌ی دنیای متن و دنیای خارج از متن (دنیای نویسنده و خواننده) می‌شود (Waugh, 1996: 4). در نتیجه، فراداستان‌نویس می‌کوشد تا خواننده را از داستان بودن و ساختگی بودن رمان آگاه سازد و میان جهان بیرون و درون متن ارتباط برقرار کند. نویسندگان پسامدرنیستی به این امید از شگرد فراداستان بهره می‌برند که خوانندگان با آگاهی نوینی، به شیوه‌ی برساخته‌شدن معانی و ارزش‌های این جهان بنگرند و با استفاده از این آگاهی، در درستی و قطعیت این معانی و ارزش جهان تردید روا دارند و به امکان دگرگونی آن‌ها در زندگی بیاندیشند (وو، ۱۳۹۳: ۱۹۴). از این‌رو نویسنده‌ی فراداستان برای مشخص‌شدن مرز واقعیت و خیال، در قالب راوی فضول وارد متن داستان می‌شود، اظهارنظرهای کوتاهی می‌کند و از جهان درونی داستان خارج می‌شود. پس نویسنده که از عناصر جهان بیرونی است با ورود به دنیای درونی متن، میان جهان واقعیت و جهان داستان ارتباط برقرار می‌کند و داستان‌وارگی رمان را نشان می‌دهد.

برای فراداستان، تعاریف متعددی بیان شده؛ از جمله مارتین[۳] که فراداستان را تبدیل رابطه‌ی واقعیت–داستان، به موضوع بحث می‌داند (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۴ – ۱۵). برخی دیگر از منتقدان فراداستان، تعریف متفاوت‌تری را از آن ارائه می‌دهند و معتقدند که بسیاری

از آنچه که ضد رمان شناخته می‌شود، در واقع فراداستان است (Currie, 2014: 22)؛ در تعریفی دیگر آمده که فراداستان، داستانی است درباره‌ی خودش؛ داستانی که از گزارش رویدادهای درونی خود از راوی یا هویت زبانی او تشکیل‌شده است (Hutcheon, 2013: 1)؛ یعنی نویسنده در داخل جهانِ داستان، به نقد خودِ داستان می‌پردازد. در تعریفی جامع و همه‌جانبه از فراداستان آمده که فراداستان، اصطلاحی پسامدرنیستی است که در تقابل با رمانس و داستان‌های رئالیستی سنتی آمده و به آثاری اطلاق می‌شود که با تجربه‌های تازه در زمینه‌ی موضوع، قالب، سبک و توالی زمانی، توقعات پذیرفته‌شده از رمان را ناکام می‌گذراند (داد، ۱۳۸۳: ۳۶۰). با توجه به این تعاریف، باید فراداستان را جزء نوترین و هنجارگریزترین نوع ادبیات داستانی دانست. ویژگی‌های بسیاری برای فراداستان برشمرده‌اند، از جمله ویسین گوی[۴]، فراداستان را شامل ویژگی‌هایی چون: خود ارجاعی روند نویسندگی، آشفتگی و اضطراب و عدم قطعیت راجع به صحت و سندیت تمثال و بازیگوشی و طنز در صدای روایت می‌داند (Gui, 2011: 504) و کلین کویتز[۵] سه روش اصلی ورود نویسنده به متن یا همان اتصال کوتاه، برجسته کردن بُعد فیزیکی کتاب و بازیگوشی‌های چاپی و برساختن ماشین‌وار کتاب و کاربرد افراطی فنون داستان‌نویسی را برای فراداستان برشمرده است (Klinkowitz, 1998: 836). ویژگی‌های دیگری برای فراداستان نیز وجود دارد که البته تمامی این ویژگی‌ها در یک رمان فراداستان ظاهر نمی‌شوند؛ این ویژگی‌ها عبارتند از محتوای وجودشناسانه، اقتباس، ازهم‌گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا، دور باطل، اختلال زبانی، نداشتن پیرنگ، بازی‌های زبانی و شکلی، تناقض، جابه‌جایی، اتصال کوتاه، آشکارکردن تصنع، بینامتنیت، ایجاد هویت چهل‌تکه و تغییرات زاویه‌ی دید(تدینی، ۱۳۸۸: ۲۷-۲۸)، البته برخی از این ویژگی‌ها مانند تداعی نامنظم اندیشه، پارانویا، بینامتنیت و غیره با دیگر انواع ادبیات داستانی به‌ویژه مدرنیسم و سوررئال مشترک هستند؛ ولی در فراداستان به‌شکلی گسترده‌تر استفاده می‌شوند.

خلاصه‌ی داستان حرب الکلب الثانیة

حرب الکلب الثانیة، رمانی تخیلی در مورد یک جنگ ویرانگر و همه‌جانبه به‌نام جنگ دوم سگ است که ادامه‌ی همان جنگ اول سگ می‌باشد. حوادث داستان درباره‌ی بلندپروازی‌های پزشکی جسور به‌نام «راشد» است که پس از ازدواج با خواهر یکی از افسرهای بلندپایه‌ی قلعه-که نماد حکومت‌های دیکتاتور است- وارد نظام مخوف قلعه می‌شود و به‌تدریج به شهرت و قدرت می‌رسد. او به همسرش «سلام» که بسیار زیباست، علاقه‌ی شدیدی دارد و به‌صورتی سیری‌ناپذیر تمایل به داشتن چندین زن شبیه همسرش دارد که پس از مجموعه‌ای از اتفاقات، طی یک عمل زیبایی و بر اساس تصویری از همسرش، با استفاده از یک دستگاه شبیه‌ساز، بر روی منشی‌اش نسخه‌ای از همسرش را شبیه‌سازی می‌کند که این موضوع، آغاز بحران بزرگی می‌شود چرا که این موضوع در سراسر دنیا شایع می‌شود و هر شخصی یک یا چند شبیه پیدا می‌کند و اینگونه هرج و مرج همه‌جا را فرا می‌گیرد؛ تاجایی‌که هر کسی خود را اصل و دیگران را به شبیه بودن متهم می‌کند. همچنین شرایط آب و هوایی تغییر می‌کند و مدت روز و شب به پنج ساعت کاهش می‌یابد، بدن و رفتار حیوانات تغییر می‌کند و جنگ و کشتار دنیا را در برمی‌گیرد. تنها دو شخصیت اصلی داستان یعنی دکتر «راشد» و همسرش «سلام»، اسم خاص دارند و بقیه یا براساس جایگاه اجتماعی و اداری یا ویژگی‌های فیزیکی‌شان نام‌گذاری شده‌اند؛ از جمله رئیس قلعه باعنوان «حضرته»، «افسر» که برادر سلام است، «رئیس پیشین قلعه» که پیرمردی درشت هیکل است، «همسایه‌ی هواشناس راشد» که به راشد شباهت دارد و تا پایان داستان با او در کشمکش است و «مرد پیراهن قرمز» که همسایه‌ی راشد است.

بررسی مؤلفه‌های فراداستان در رمان حرب الکلب الثانیة

فراداستان نوعی از داستان‌های پسامدرن است که از لحاظ شیوه‌ی روایت و ویژگی‌های سبکی، با داستان‌های کلاسیک تفاوت‌های بسیاری دارد. یکی از بارزترین ویژگی‌های

فراداستان، تصنعی‌بودن آن است که باعث می‌شود خواننده، داستان را امری مابین حقیقت و خیال بداند. رمان «حرب الکلب الثانیة» از جمله رمان‌های پسامدرنی است که بیشتر ویژگی‌های فراداستان را دارد و ابراهیم نصرالله با به‌کارگیری شیوه‌ی روایت متمایز و فانتزی، به توصیف فراگیری از یک جهان می‌پردازد و دورنمای آینده‌ی بشر را ترسیم می‌کند. ویژگی‌های فراداستانی که در رمان «حرب الکلب الثانیة» مورد بررسی قرار می‌گیرند عبارتند از:

اتصال کوتاه

اتصال کوتاه یا همان برقراری ارتباط میان جهان متن و جهان بیرون، از تکنیک‌های اصلی فراداستان است که به اشکال مختلف نمود می‌یابد و در ادامه به دو شیوه‌ی آن اشاره می‌شود:

الف) ورود نویسنده به متن رمان

نویسنده‌ی رمان فراداستان، می‌کوشد تا به خواننده نشان دهد که حوادث داستانی نقل شده توسط او، حوادثی غیرواقعی و زاییده‌ی تخیل او هستند؛ زیرا از نظر وی، رمان بازتابی از واقعیت و جهان بیرونی نیست، بلکه جزئی از واقعیت به‌شمار می‌روند و بنابراین بهترین روش برای بیان این مسأله، اتصال کوتاه که بیانگر ارتباط جهان درونی داستان و جهان بیرونی است، می‌باشد. در آثار فراداستانی، خودآگاهی حضور نویسنده در متن که مسأله‌ی چگونگی رابطه و پیوند متن–واقعیت می‌باشد، تحت عنوان تکنیک «اتصال کوتاه» مطرح می‌گردد؛ به‌عبارتی دیگر، اتصال کوتاه به بحث تخطی از مرزهای هستی‌شناختی میان واقعیت و داستان می‌پردازد (Cazzato, 2000: 23). پس، نویسنده‌ی فراداستان برای برجسته‌تر نمودن داستان‌وارگی اثر خود، حضورش را در متن اعلام می‌دارد و پل ارتباطی جهان داستان و جهان بیرون می‌شود. بر این اساس، هرگاه در داستانی، راوی درباره‌ی این واقعیت صحبت کند که مشغول نقل داستانی است، آن روایت خودآگاه خواهد بود (کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۹)؛ یعنی نویسنده شخصاً به نقد سبک رمان

خود می‌پردازد و با این کار آگاهانه، برساخته بودن داستانش را آشکار می‌کند تا این‌گونه خواننده گمان نکند که حوادث داستان در جهان واقعیت نیز به همین نحو رخ می‌دهند.

نصرالله نیز بارها با قطع‌کردن روایت، حضور خود را در متن به خواننده نشان می‌دهد. در واقع او با به‌کار بردن افعال و ضمایر اول شخص، نشان می‌دهد که این رمان داستانی محض و غیرواقعی است که شخصیت‌ها و حوادثش صرفاً ساخته‌ی ذهن او هستند و در عالم واقعیت مصداقی ندارند. او در بخش‌های آغازین رمان به حوادثی اشاره می‌کند که قرار است در آینده رخ دهند و با این کار بر خلاف شیوه‌ی روایت رمان‌های کلاسیک که نویسنده به روایت خطی حوادث پایبند است، در نقل منظم و متوالی حوادث داستان اختلال ایجاد می‌کند؛ حتی خود به این مسأله اشاره می‌کند که در بیان حوادث آینده‌ی داستان دچار زیاده‌روی شده است:

«أظننا قفزنا كثيراً نحو المستقبل، بحديثنا عن السكرتيرة قبل أن نتحدث عن الزوجة، ولن يغفر لنا ذلك إلا قوة حكاية السكرتيرة وأثرها في أحداث هذه الرواية. نعود للوراء![۶]» (نصرالله، ۲۰۱۶: ۲۰).

فعل‌های «أظننا قفزنا»، «أن نتحدث» و «نعود»، نشان‌دهنده‌ی میزان دخل و تصرف ابراهیم نصرالله در متن داستان است؛ نویسنده با حضور در متن، میان جهان غیرواقعی داستان و جهان بیرونی که نویسنده خود مصداقی از آن است، ارتباط برقرار کرده و با این ورود زبانی به داستان، در مورد روند روایت آن اظهار نظر می‌کند.

نصرالله برعکس نویسندگان کلاسیک که به اقتدار نویسنده بر داستان تأکید داشتند، قصد دارد تا نشان‌دهد که او اقتدار چندانی ندارد و آفریننده‌ی رمان محسوب نمی‌شود، بلکه وی جزئی از متن داستانی است که می‌نویسد و به همین دلیل به صورت جسته و گریخته، در بخش‌هایی از داستان وارد متن می‌شود. در بخشی از داستان پس از آنکه نصرالله جریان تصمیم راشد برای ساختن شبیهی از سلام با استفاده از منشی را نقل می‌کند، برای اینکه برساخته بودن این داستان و غیرواقعی بودن حوادثش را به‌تصویر کشد، با استفاده از فعل اول شخص، خود را وارد متن داستان می‌کند و در مورد

حوادث داستان و اینکه اتفاقاتی که رخ داده را می‌توان فاجعه نامید یا نه، اظهار نظر می‌کند. نصرالله این بخش را با آوردن شش ستاره، به صورت جزئی جدا قرار داده و آن‌را تبدیل به پیام یا سرنخی مهم برای خواننده کرده است:

«يمكننا القول: إنّ ما حدث كان بمثابة مأساة مكتملة الوجوه كما أحسّت السكرتيرة، لكن الأمر في الحقيقة غير ذلك[۷]» (همان: ۸۹).

نویسنده با این ورود به متن، مجدداً میان متن داستان و جهان بیرونی پیوند برقرار کرده و تخیلی بودن داستان را به مخاطب خود گوشزد می‌کند.

نصرالله در بخشی از داستان، با ورود خود به متن و ایجاد اتصال کوتاه، داستان‌وارگی آن‌را به خواننده نشان می‌دهد و با این کار، سیستم روایی را به هم زده، بافت متن را دگرگون می‌سازد و از یکنواختی خارج می‌کند. او قلعه که نماد حکومت‌های خودکامه است را توصیف می‌کند و برای تغییر شیوه‌ی روایت و تخیلی جلوه‌دادن داستان، با استفاده از فعل اول شخص دوباره وارد جهان داستان می‌شود و به نکته‌ای در مورد قلعه که در آغاز داستان بیان کرده بود، اشاره می‌کند:

«في زمن باتت فيه (القلاع) هي التي تتحكّم في كلّ كبيرة وصغيرة-كما أشرتُ في المقدمة التي قد تُحذف- وأصبح الرؤساء والملوك والأمراء من مظاهر الماضي[۸]» (همان: ۲۱).

نویسنده با بیان فعل اول شخص «أشرتُ» و جمله‌ی معترضه میان دو خط تیره، در زمان روایی و متن داستان دخل و تصرف نموده و ساختگی بودن رمان را بیان می‌کند و این‌گونه خواننده به اصالت متن و دنیای واقعی بیرون از متن مشکوک می‌شود.

در بخشی از داستان که جنبه‌ای تخیلی به خود می‌گیرد، نویسنده رستورانی را توصیف می‌کند که قابلیت نامرئی‌شدن را به مشتریانش می‌دهد. راشد، منشی را به این رستوران می‌برد، سلام را نیز به این رستوران دعوت می‌کند و روبروی آن‌ها می‌نشیند؛ ولی آن‌ها را نمی‌بیند. در این قسمت نویسنده عمداً جملات مرتبط با سلام را به‌نوعی بیان می‌کند که گویی در مورد منشی نیز صادق است و با هم تداخل پیدا می‌کنند. در واقع به‌نوعی می‌خواهد شباهت میان آن‌ها را برای خواننده برجسته کند؛ ولی در قالب جمله‌ی «أعني السكرتيرة»، دوباره خود را وارد متن و دنیای داستان نموده و ضمن

برطرف کردن این ابهام، به خواننده نیز گوشزد می‌کند که این حوادث و شخصیت‌ها همگی ساخته و پرداخته‌ی ذهن او هستند:

«وهبط الظلام وأشرقت الشمس، وغابت من جديد، والزوجة جالسة لا تغادر طاولتها. وتوالت عصور وهي جالسة، أو هكذا خيّل لها، أعني السكرتيرة[۹]» (همان: ۱۴۲).

در جایی دیگر راوی، به روایت مشغله‌ی ذهنی راشد در مورد بحران شبیه‌سازی و میل مردم به شبیه بودن به او می‌پردازد و جملات این روایت تو در تو و ابهام‌آمیز می‌شوند. نصرالله فرصت را غنیمت می‌شمارد و مجدداً با ورود به جهان داستان، به پیچیده‌شدن مفهوم این بخش از داستان اشاره می‌کند و داستان‌وارگی این رمان را به خواننده یادآور می‌شود:

«أكثر ما أزعج راشد أنّ كثيراً من الناس كانوا يريدون أن يكونوا مثله، ولم يكن يعجبه أن يختاروا هم أن يكونوا أشباهه... —يبدو أنّ الكلام تعقّد قليلاً[۱۰]» (همان: ۴۸).

جمله‌ی آخر این عبارت، در واقع بیانگر دخل و تصرف نویسنده در متن داستان و مرز واقعیت و دنیای داستان است.

ب) دادن نقش به خواننده و مشارکت او در متن

نوع دیگر اتصال کوتاه، حضور و مشارکت خواننده در متن داستان است. نویسنده گاهی برای مشخص‌کردن مرز میان واقعیت و تخیل، خواننده را در فرآیند روایت مشارکت می‌دهد. پس میان نویسنده، خواننده و شخصیت یک مثلث ارتباطی به وجود می‌آید و این مثلث در فراداستان شامل ارتباط نویسنده با مخاطب، ارتباط نویسنده با داستان و ارتباط نویسنده با شخصیت‌ها می‌باشد (دژبان و باقری، ۱۳۹۷: ۲۳۶). بنابراین، نویسنده برای اعطای نقش به خواننده، او را در متن داستان مورد خطاب قرار می‌دهد و نکته‌ای را در مورد شخصیت‌های داستان به وی انتقال می‌دهد و این‌گونه از اقتدار خود به عنوان نویسنده می‌کاهد؛ زیرا پسامدرن‌ها معنای متن را نه اسیر نویسنده، بلکه حاصل نوعی تعامل بازی‌گونه میان نویسنده و خواننده می‌دانند (پاینده، ۱۳۸۶: ۶۴).

نصرالله نیز با بهره‌گیری از این تکنیک روایی و با مخاطب قراردادن خواننده، او را وارد داستان می‌نماید. او در بخشی از داستان و در یک نقطه، سه عنصر نویسنده، متن و خواننده را به هم پیوند می‌زند. نصرالله ضمن اشاره به مسألهی شبیه‌ها، در پاراگراف پیشین سخنان رئیس قلعه را در مورد شبیه‌های احتمالی‌اش نقل می‌کند و پس از روایت سخنان او، خواننده را مخاطب قرار می‌دهد و با فعل اول شخص «أقول»، خود را بسان راوی دانایی می‌داند که این داستان را روایت می‌کند. در واقع نویسنده با این ورود زبانی به متن و مخاطب قراردادن خواننده، به او اجازهی مشارکت در آفرینش داستان را می‌دهد و خواننده نیز می‌تواند در مورد شخصیت‌ها و حوادث داستان به‌ویژه جریان شبیه‌ها، اظهار نظر کند:

«وحين أقول كراوٍ عليم (أعني نفسه) أرجو ألا تذهبوا كقراء بعيداً... وتعتقدوا أن من يتحدث هو شبيهي استناداً لشكوك السيدة سلام في زوجها، فلحسن الحظ، لا يستطيع أحد أن يقول إنّه شاهد راوياً عليماً في حياته، ليقول إنّه شاهد شبيهه، فمن لا صورة له لا شبيه له![11]» (نصرالله، ۲۰۱۶: ۳۲۷).

نویسنده در این نقطهی تلاقی، نه‌تنها خود را وارد داستان کرده، بلکه با مخاطب قراردادن خواننده به‌شکل مستقیم، او که بیرون از متن و نماد جهان بیرونی قرار دارد را وارد جهان تخیلی داستان کرده است.

نصرالله با استفاده از فعل اول شخص جمع، مخاطب را با خود همگام نموده و ضمن رد دیدگاه احتمالی مخاطب در مورد افسر، به او دربارهی نادرست بودن دیدگاه او درمورد این شخصیت گوشزد می‌کند. در واقع با این کار، علاوه بر نمایش سلطهی خود بر داستان، با ارائهی سرنخ‌هایی به خواننده، او را در مسیر صحیح درک مضمون داستان قرار می‌دهد:

«أول ما خطر للضابط–وهذه يمكن أن نعتبرها طرفة، مع أنّها ليست الطرفة التي نعنيها– أنّ راشد قد قرر أن يكون حصان طروادة الذي ستستخدمه فلول المعارضة في استعادة نفسها واقتحام القلعة[12]» (همان: ۲۱).

نصرالله در بخش‌هایی از داستان که در پیرنگ آن نوعی سردرگمی به‌وجود آمده، می‌خواهد خواننده را درگیر فرآیند روایت داستان کند و از ابهامات او در مورد ماجرای اصلی داستان بکاهد؛ بنابراین با آوردن عبارت «یمکننا أن نتحدث» و ضمیر اول شخص جمع، به‌صورت مستقیم خواننده را مورد خطاب قرار داده و برای او توضیح می‌دهد که حوادث داستان گستردگی و پیچیدگی بیشتری دارد که تاکنون بخش‌هایی از آن ذکر شده‌اند و در آینده سیر حوادث داستان تغییر خواهد کرد:

«یمکننا أن نتحدث عن ضفّة الحکایة هنا کمأساة مستترة، مع أن ضفّتها الأخری، کانت حتی ذلک الحین، مأساة أیضاً بالنسبة للسکرتیرة، لکن الأمور ستنقلب تماماً کما ذکرنا[۱۳]» (همان: ۹۹).

نصرالله با این اظهار نظرها در مورد شخصیت‌های داستان، هم خود و هم خواننده را وارد جهان داستان نموده، او را در روایت داستان درگیر می‌کند و مرز میان خیال و واقعیت در این داستان را مشخص می‌نماید.

نقد داستان و کاربرد اصطلاحات نقد ادبی و شگردهای نویسندگی

یکی از شیوه‌های اتصال کوتاه، آشکار کردن تصنع یا شگرد داستان‌نویسی است. منظور از آشکارکردن تصنع، اشاره‌ی مستقیم به داستانی‌بودن اثر و گفتگو درباره‌ی تکنیک‌های داستانی است و به این وسیله، نویسنده به خواننده تأکید می‌کند که با واقعیت روبرو نیست (مک‌هیل و همکاران، ۱۳۹۳: ۲۱۶) و متذکر می‌شود که این اثر ادبی وی یک داستان محض است. نویسنده‌ی فراداستان گاهی برای مشارکت‌دادن خواننده در متن داستان پا از حد فراتر گذاشته و با اشاره به شگردهای نویسندگی، نحوه‌ی نوشتن داستان را برای خواننده نقد می‌کند و این‌گونه رمان را وارد حوزه‌ی تخصصی نقد می‌نماید. اما سؤال اینجاست که فراداستان نویسان چرا این کار را انجام می‌دهند؟ در پاسخ باید گفت بحث نقادانه درباره‌ی داستان در خودِ داستان، در خدمت برجسته‌کردن نگارش متن به منزله‌ی بحث برانگیزترین جنبه‌ی آن است و این متون توجه خواننده را به فرآیند برساخته‌شدن خودِ متن جلب می‌کنند تا از این‌طریق نشان‌دهند که واقعیت نیز امری برساخته و محصول تعامل ذهن ما با زبان و با جهان خارج است (تدینی، ۱۳۸۸: ۷۷).

ابراهیم نصرالله نیز به‌شیوه‌ی داستان‌نویسی خود در این رمان اشاره می‌کند و به این مسأله می‌پردازد که آغاز رمان او باز است و وی به بسیاری از حوادثی که قرار است بعداً اتفاق بیفتد اشاره می‌کند. نصرالله همچنین از اصطلاحات نقد ادبی راوی دانا و ناقد بهره می‌برد و شیوه‌ی برخی از نویسندگان را توصیف می‌کند که برای رمان، پایانی باز و چند فرجامی قرار می‌دهند:

«ولذا لا يستطيع أيّ راوٍ عليم أن يكون جازماً في أمر بداية مفتوحة كهذه! وقد جرت العادة أن ينشغل النقاد بالنهايات المفتوحة التي يختتم بها الرّاوي العليم الراوايات، تاركاً لهم شيئاً يلهون به، فهو يعرف، أيّ الراوي العليم، أنّ النقاد الأذكياء كالأطفال، عليك أن توفّر لهم شيئاً ما يلهون به، وإلّا أنّهم سيتبعونك حقاً[۱۴]» (نصرالله، ۲۰۱۶: ۲۷).

نویسنده با این کار، به نقد داستان خود و شگرد نوشتن آن می‌پردازد، داستان‌وارگی داستان را برای خواننده بازگو می‌کند و نشان می‌دهد که متن داستان واقعی نیست و مولود بازی‌های زبانی و ذهن نویسنده و ارتباط آن با دنیای بیرونی است.

در بخشی از داستان، نصرالله در قالب گفتگوی پزشک پیر و افسر، به شگردهای نویسندگی برخی از نویسندگان اشاره می‌کند؛ پزشک در یک مهمانی به روایت حکایت‌هایی می‌پردازد و افسر از او می‌خواهد حکایتی که قبلاً به آن اشاره کرده بود را نقل کند؛ ولی پزشک با اشاره به شگرد داستان‌نویسی برخی از نویسندگان که دو یا چند داستان را با هم می‌آمیزند و ابهام به وجود می‌آید، از افسر می‌خواهد که نخست داستان اول را به‌پایان برساند و سپس داستان دومی را نقل کند:

«أنا لم أنس حكاية صاحب الأذنين الطويلتين. ضحك بعض الموجودين، فأضاف: ما رأيك أن تكملها، ثمّ نسمع الحكاية الثانية، بدل أن نخلطهما فنضّيع الاثنين كما يفعل بعض الكتاب![۱۵]» (همان: ۳۸).

وی در این بخش از داستان، با آوردن عبارت «كما يفعل بعض الكتاب» به شیوه‌ای غیر مستقیم، به نقد شیوه‌ی نویسندگی برخی نویسندگان از جمله خودش می‌پردازد که با واردکردن داستان‌های فرعی به متن داستان اصلی، هویت داستان‌وارگی آن را برجسته‌تر می‌کنند. نویسنده با این تکنیک روایی، اصول داستان‌نویسی را درهم

می‌شکند و نشان می‌دهد که تمام این شخصیت‌ها و حوادث، غیر واقعی و ساخته‌ی ذهن خلاق او هستند.

فرجام چندگانه

نویسنده‌ی فراداستان می‌کوشد تا اثرش را از زیر سایه‌ی ساختار رمان کلاسیک بیرون بکشد و از این طریق شخصیت مستقلی بیابد؛ به‌همین علت، نقطه‌ی آغاز و پایان داستانش متفاوت است و نمی‌توان پایان خاصی برای آن متصور شد. بر این اساس، در داستان پسامدرن هیچ‌گونه تعیین نهایی عرضه نمی‌شود (وو، ۱۳۹۰: ۱۹۹)؛ زیرا نویسنده می‌خواهد خواننده را به‌عنوان عنصری فعال در جهان داستان وارد نماید و به او نقشی اعطا کند. نویسنده‌ی پسامدرن، به یکپارچگی داستان‌های مدرن بدگمان است و ترجیح می‌دهد تا از راه‌های دیگری روایتش را ساختارمند کند؛ یکی از این راه‌ها به‌کارگیری فرجام‌های چندگانه است که با ارائه‌ی چندین پیامد برای یک طرح داستانی واحد در مقابل فرجام قطعی، مقاومت می‌کند (لوئیس، ۱۳۸۳: ۹۱). نویسنده با این کار به خواننده، قدرت مشارکت در فرآیند آفرینش داستان را می‌دهد و از این‌طریق او می‌تواند براساس فهم خود و آن‌گونه که می‌خواهد، برای حوادث داستان پایانی تصور کند.

نصرالله از این شیوه‌ی پسامدرن‌ها پیروی می‌کند و پایان این داستان را باز می‌گذارد تا خواننده بتواند چند فرجام را در ذهنش ترسیم نماید. یکی از ویژگی‌های اصلی رمان حرب الکلب الثانیة، تناقض و عدم قطعیتی است که آن‌را در کلّ ساختار رمان می‌توان یافت و نوعی احتمال و تردید بر تمام حوادث داستان سایه افکنده و این عدم قطعیت در پایان داستان به اوج خود می‌رسد. نویسنده پس از آنکه حوادث جنگ دوم سگ و پیامدهای آن‌را به‌تصویر می‌کشد، در فصل پایانی و در سکانس آخر، نتیجه‌ای شفاف و کامل‌کننده به خواننده ارائه نمی‌دهد و خواننده می‌تواند هر پایانی را برای داستان در نظر بگیرد و نتیجه‌ی حوادث داستان و سرنوشت شخصیت‌ها را در نقطه‌ی خاصی به پایان ببرد. نصرالله در فصل آخر با بیانی فشرده و سریع، راشد و همسایه‌ی هواشناس را در فضایی عجیب با خیمه، شتر و لباس‌هایی شبیه به مردمان دوران جاهلی به‌تصویر

می‌کشد و راشد با دیدن همسایه‌ی هواشناس، خشمگین می‌شود و به او می‌گوید برای چه به اینجا برگشته‌ای؟ نویسنده با این جمله‌ی پایانی، داستان را تمام می‌کند. هرچند که فرآیند روایت قطع می‌شود و متن داستان پایان می‌یابد؛ ولی هیچ نتیجه‌ی قطعی از آن حاصل نمی‌شود تا براساس آن سرنوشت شخصیت‌ها را تشخیص داد؛ بلکه خواننده می‌تواند با قدرت تخیلش هم پایانی ترسناک و غمگین و لبریز از جنگ و خونریزی و آوارگی و هم پایانی متفاوت و مثبت و شاد و همراه با صلح و دوستی برای آن متصور شود:

«وصلت الناقة، أناخها راكبها في الساحة التي تتوسّط الخيام، أبعد الغطاء الأسود عن رأسه، دون أن يكفّ عن النظر إلى كل ما حوله بحذر، فظهر قناع وجهه الحقيقي! -إنّه الراصد الجويّ، صاح ذوالقميص الأحمر.كان راشد يراقب ما يدور، مرتدياً عمامته الضخمة وثوبه الأسود الذي يصل إلى منتصف ساقيه. دعَكَ لحيته الكثيفة الطويلة التي تخفي ملامحه وصاح بصوت رجّ المكان: -ثكلتك أمُّك يا ابن الغبراء، ما الذي أعادك إلينا؟![۱۶]» (نصرالله، ۲۰۱۶: ۳۴۰).

این پایان آزاد، متناسب با شیوه‌ی روایی متفاوتی است که نصرالله برای روایت این رمان برگزیده؛ زیرا این انتقال از فضای مدرنیته و فانتزی عصر جدید که آمیزه‌ای از پیشرفت انسان و جاه‌طلبی و جنگ‌افروزی اوست، به دوران اولیه‌ی مردمان بادیه‌نشین عصر جاهلی، به مخاطب تصویری وارونه و تخیلی از جهان درونی داستان ارائه می‌دهد و یادآور می‌شود که این اتفاقات صرفاً داستانی و تخیلی هستند و آن‌ها را نمی‌توان در عالم واقع به این شکل مشاهده کرد.

بازیگوشی‌های چاپی

رمان‌های فراداستان از لحاظ نوع نوشتار نیز تفاوت‌هایی با رمان‌های مدرن و کلاسیک دارند. نویسنده در این نوع از داستان‌ها بر اساس خلاقیت خود و با کمک عنصر بازی، نوآوری‌هایی را در متن داستان پدید می‌آورد. یکی از فنون نویسندگان پسامدرن برای برجسته‌کردن سطوح وجودشناسانه‌ی متن، غرابت و بازیگوشی در نحوه‌ی حروف‌چینی و چاپ کتاب است که از راه‌های گوناگون انجام می‌شود (غفاری، ۱۳۸۹: ۸۶). هدف

اصلی فراداستان‌نویس از این نوع نوشتار، آشنایی‌زدایی از بافت متن و پررنگ کردن خصیصه‌ی برساخته‌بودن رمان است؛ بنابراین تمام این فنون به‌منظور برجسته‌کردن بُعد فیزیکی داستان به‌کار گرفته می‌شود و با جلب توجه خواننده به فیزیک کتاب، این مفهوم را القا می‌کند که داستان چیزی جز کلماتی که بر روی کاغذ چاپ شده است، نیست (همان). پس هدف نویسنده از این برجسته‌سازیِ جنبه‌ی دیداری داستان، تأکید بر غیرواقعی بودن آن و اینکه مولود ذهن و خلاقیت نویسنده است، می‌باشد. مهم‌ترین شگردهای بازیگوشی چاپی عبارتند از:

تغییر نوع فونت و قلم

نویسنده‌ی فراداستان، از پتانسیل‌های علائم نگارشی، سبک نوشتاری و وسایل چاپ به خوبی برای هنجارگریزی از فرُم عادی نوشتار بهره می‌برد و حوادث داستان را با سبک بیانی متفاوتی نقل می‌کند. تغییر اندازه حروف و نوع قلم و فونت، یکی از شیوه‌های بازیگوشی‌های چاپی به‌شمار می‌آید که بر چاپی‌بودن آنچه خوانده می‌شود، تأکید دارد (McHail, 2004: 182). این تغییر فونت تنها برای تنوع در سبک نوشتاری نیست؛ بلکه نویسنده با تغییر فونت و اندازه‌ی آن می‌خواهد بر موضوع مهمی تأکید کند و یا اینکه شخصیت یا مکان مهمی که در داستان از جایگاه والایی برخوردار است و در روند روایت داستان نقش تعیین‌کننده‌ای دارد را معرفی کند.

ابراهیم نصرالله نیز از این تکنیک بهره می‌برد و در بخش‌هایی از داستان، با بُلد کردن فونت متن، داستان را تغییر می‌دهد و افزون بر برجسته‌سازی بُعد فیزیکی و دیداری داستان، موضوعات مهمی را برای خواننده برجسته‌تر می‌کند تا از این طریق به او برای رمزگشایی از نقاط مبهم داستان کمک کند. پس از آنکه جریان شبیه‌ها تبدیل به یک بحران بزرگ و فراگیر شد، راشد نامه‌ای از بیمارستانی دریافت می‌کند که عمل شبیه‌سازی منشی از روی سلام را انجام داده بود؛ در این نامه که نوعی عذرخواهی به حساب می‌آید، به این نکته اشاره شده که در افرادی که عمل شبیه‌سازی بر روی آن‌ها انجام گرفته، عوارض جانبی بروز کرده و آن‌ها می‌خواهند هزینه‌های عمل را به او و

منشی برگردانند. نصرالله برای خلق یک بازی چاپی، متن این نامه را با فونتی ریزتر نسبت به سطور دیگر می‌نویسد. به‌خاطر محدودیت، به صورت خلاصه بخشی از آن ذکر می‌شود:

«كانت رسالة اعتذار من المستشفى الذي أجرت فيه السكرتيرة عمليتها: **(لقد تبين لنا للأسف، بعد تقارير وردتنا من بلاد كثيرة، أنّ آثاراً جانبية ظهرت على أشخاص أجرينا لهم عمليات التجميل...)**[۱۷]» (نصرالله، ۲۰۱۶: ۳۱۴).

نویسنده با تغییر فونت، ساختار فیزیکی رمان را از حالت یکنواخت بیرون آورده و ضمن سوق‌دادن ذهن خواننده به‌سوی اهمیت این نامه و محتوایش، به او نشان می‌دهد که حوادث این داستان کلماتی ساخته‌ی ذهن نویسنده هستند.

افزودن پی‌نوشت

در رمان‌های کلاسیک، نویسنده تلاش می‌کند ساختار رمان به‌صورتی یکپارچه و در قالب یک واحد منسجم باشد که در آن پدیده‌ها، شخصیت‌ها، اماکن و رخدادهای تاریخی، بدون توضیح خاصی به‌کار می‌روند؛ ولی نویسنده‌ی فراداستان از این یکپارچگی دوری می‌گزیند؛ زیرا معتقد است جهان داستان منسجم و یکپارچه نیست و از داستان‌ها و بخش‌های منقطع تشکیل‌شده است، همان‌گونه که در جهان بیرونی هیچ وحدت و انسجامی وجود ندارد. پس در ساختار اصلی رمان نیز نویسنده به حوادث، داستان‌ها و شخصیت‌های فرعی که شاید با موضوع اصلی داستان ارتباط نداشته باشند، اشاره می‌کند و به‌صورت پی‌نوشت در پایین صفحه درباره‌ی آن توضیحاتی ارائه می‌دهد. نصرالله نیز این شگرد فراداستانی را در رمانش به‌کار بسته و در پنج مورد با استفاده از پی‌نوشت، رویدادهای تاریخی، پیشرفت تکنولوژی و اصطلاحات علمی را شرح داده است.

یکی از جنبه‌های تخیلی این رمان، مبالغه در قدرت دید مأموران امنیتی قلعه است. قدرت دید این نیروها از دوربین‌های پیشرفته و بسیار دقیق، بیشتر است که این توانایی، با ارتقاء درجه و جایگاه افزایش می‌یابد. نصرالله برای این قدرت دید، از اصطلاح قوه‌ی

(بوم) که بالاترین درجه‌ی آن (بوم۸) است، استفاده کرده و در پی‌نوشت، با توضیح این اصطلاح، از ابهام این واژه می‌کاهد و خواننده را برای درک بهتر مضمون داستان یاری می‌دهد. او درباره‌ی اصطلاح قوة (بوم۸) در پی‌نوشت می‌گوید:

«بسبب اضطرار الأجهزة الأمنية للعمل في فترات ظلام طوال، تمّ تطوير قوة إبصار العاملين في الجيوش والاستخبارات والشرطة لتمكينهم من السيطرة على الأوضاع الجديدة، بعد أن استطاع العلماء فكّ الشيفرة الوراثية لعين طائر البوم وقدرتها على الإبصار ليلاً[۱۸]» (نصرالله، ۲۰۱۶: ۲۴).

همچنین وی در صفحات ۵۰، ۱۲۴، ۱۳۷ و ۲۳۷ نیز از پی‌نوشت استفاده نموده است.

نتیجه

نتایج حاصل از تحلیل رمان بدین شرح می‌باشد:

۱- رمان حرب الكلب الثانية، فراداستانی اصیل است که از مؤلفه‌های اصلی فراداستان، برخوردار می‌باشد.

۲- نصرالله با استفاده از تکنیک‌های فراداستانی اتصال کوتاه، فرجام چندگانه، بازی‌گوشی‌های چاپی و نوشتاری، متن و واقعیت را به هم متصل نموده و با ورود به متن، اعطای نقش به مخاطب، استفاده از اصطلاحات نقد ادبی و اشاره به شیوه‌ی داستان‌نویسی، اتصال کوتاه را در این رمان ایجاد کرده است.

۳- نویسنده‌ی رمان با استفاده از تکنیک‌های فراداستانی، برساخته‌بودن رمان را به خواننده نشان می‌دهد و به او یادآور می‌شود که او در حال مطالعه‌ی داستانی محض است، حوادث داستان و شخصیت‌هایش تخیلی‌اند و در جهان واقعی وجود ندارند.

۴- وی، با وارد کردن خود و خواننده به داستان، اقتدار خدای‌گونه را از خود نفی می‌کند و با ایجاد پایان‌بندی آزاد، عدم قطعیتی که در تمام ساختار رمان نمایان است را به اوج رسانده، به خواننده توانایی برداشت‌های متعدد و متفاوت را می‌دهد و او را در آفرینش داستان سهیم می‌کند. همچنین نویسنده، با بازیگوشی‌ها چاپی و نوشتاری در متن، بُعد دیداری و فیزیکی و به‌طور کلی داستان‌بودگی رمان را برجسته‌تر کرده و نشان

می‌دهد که رمان مجموعه‌ای از کلمات چاپ شده است؛ کلمات و شخصیت‌هایی که از ذهن او می‌تراوند. وی با این شیوه‌ی روایتی، مخاطب خود را بین تخیل و واقعیت، سلطه‌طلبی، زیاده‌خواهی قرار داده و حس رقابت‌جویانه‌ی مخرب بشر در قرن بیست و یکم را ترسیم می‌کند و با دوری از رئالیسم صرف، پیام‌های خود را در متن رمان می‌گنجاند و از این طریق، ذهن خواننده را به چالش می‌کشد.

پی‌نوشت‌ها

1- Metafiction
2- William H. Gass
3- Wallace Martin
4- Weihsin Gui
5- Klinkowitz

۶- فکر می‌کنم با صحبت کردن در مورد منشی، پیش از صبحت درباره‌ی همسرش، با فاصله‌ی فراوان به سوی آینده پریدیم؛ این ضعف به‌خاطر جذبه‌ی زیاد داستان منشی و تأثیر آن بر روی دیگر حوادث داستان قابل اغماض نیست... به عقب برمی‌گردیم!

۷- می‌توانیم بگوییم: اتفاقاتی که رخ داده مانند فاجعه‌ای همه‌جانبه است، همان‌گونه که منشی احساس می‌کرد؛ ولی این امر در حقیقت چیز دیگری بود.

۸- در زمانی‌که قلعه‌ها در همه‌ی امور بزرگ و کوچک حکم می‌دادند-آن‌گونه که در مقدمه‌ای که حذف می‌شود، اشاره کردم- و رئیس‌ها، پادشاهان و فرماندهان تبدیل به نشانه‌هایی از گذشته شدند.

۹- تاریکی پایین آمد و خورشید دمید و از نو پنهان شد و همسر (راشد) نشسته و میزش را ترک نکرد. عصرهای بسیاری پشت سر هم آمدند و او همچنان نشسته بود، یا اینکه این‌گونه تصور می‌کرد. منظورم منشی است.

۱۰- چیزی که بیشتر از همه راشد را آزار می‌داد این بود که بسیاری از مردم می‌خواستند که شبیه او باشند؛ ولی او دوست نداشت که آن‌ها انتخاب کنند شبیه او باشند... به نظر می‌رسد کلام کمی پیچیده شد.

۱۱- وقتی همچون راوی دانا (منظورم خودش است) دارم حرف می‌زنم، خواهش می‌کنم همچون خوانندگان خیلی دور نروید و فکر نکنید این کسی‌که حرف می‌زند شبیه من است، آن هم با استناد به تردیدهای خانم سلام نسبت به همسرش، از خوش‌اقبالی، هیچ‌کس نمی‌تواند ادعا کند که در طول زندگی توانسته راوی دانایی را ببیند. تا شاید بخواهد بگوید شبیهش را دیده؛ زیرا کسی که تصویر ندارد، شبیه هم ندارد.

۱۲- اولین چیزی‌که به ذهن افسر خطور کرد- که ممکن است ما آن‌را یک شوخی به حساب آوریم، اگرچه شوخی مد نظر ما نیست- راشد تصمیم گرفت که اسب تروایی باشد که دسته‌ی مخالفان در بازپس‌گیری خود و یورش به قلعه به‌کار خواهند برد.

۱۳- هرچند می‌توانیم در اینجا ادعای نوعی تراژدی پنهان در بخشی از داستان سخن به میان آوریم؛ با این وجود این بخش دیگر داستان برای منشی نیز نوعی از تراژدی در برداشت؛ ولی آن‌گونه که یادآوری نمودیم، امور تماماً تغییر خواهد کرد.

۱۴- لذا هیچ راوی دانایی عمداً شروع داستان را باز نمی‌گذارد و بر حسب عادت چیزی که ذهن ناقدان را مشغول می‌کند موضوع پایان باز است که دانای کل رمان‌ها را بدان شیوه پایان‌بندی می‌کند. تا چیزی برای ناقدان باقی بگذارند و بدان سرگرم شوند. او یا همان دانای کل به خوبی می‌داند که ناقدان باهوشند همچون کودکانی که باید چیزی برایشان فراهم نمایی تا بدان سرگرم گردند وگرنه حقت را کف دستت می‌گذارند.

۱۵- داستان مرد گوش‌دراز را فراموش نکردم؛ برخی از حاضران خندیدند، در ادامه گفت: نظرت چیست آن‌را کامل کنی؟ سپس داستان دوم را می‌شنویم، بجای اینکه آن‌ها را با هم درآمیزیم و دومی را نابود کنیم، آن‌گونه که برخی نویسندگان انجام می‌دهند.

۱۶- شتر رسید، آن‌را در میدانی که در میان چادرها بود روی زانو خواباند و روبند سیاه را از سرش دور کرد، بدون آنکه نگاهش را با هشیاری و ترس از پیرامونش برگیرد؛ پس نقاب چهره‌ی واقعی‌اش آشکار شد. -مرد پیراهن قرمز فریاد کشید: او هواشناس است. راشد آنچه را که اتفاق می‌افتاد زیر نظر داشت؛ در حالی‌که دستار درشت و لباس سیاهی به تن داشت که تا به میانه‌ی ساق پایش می‌رسید، ریش انبوه و بلندش را که اجزای چهره‌اش را پوشانده بود، رها کرد و با صدایی که آنجا را لرزاند فریاد کشید:-مادرت به عزایت بنشیند، چه چیزی تو را به اینجا برگرداند؟

۱۷- نامه‌ی عذرخواهی از بیمارستانی است که منشی عمل (شبیه‌سازی‌اش) را در آن انجام داد: متأسفانه پس از آنکه از بسیاری کشورها گزارش‌هایی دریافت کردیم، پی بردیم بر روی کسانی که این عمل زیبایی را انجام داده‌ایم، عوارض جانبی بروز نموده است.

۱۸- به‌خاطر سختی کار دستگاه‌های امنیتی در دوران تاریکی طولانی، فرآیند پیشرفت قدرت دید نیروهای ارتش، اطلاعات و پلیس برای توانایی کنترل امور در اوضاع جدید تکمیل شد. پس از آنکه دانشمندان توانستند کد ژنتیکی چشم جغد و قدرت دید او در شب را رمزگشایی کنند.

منابع و مآخذ

افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۴)، **هنرمند ایرانی و مدرنیسم**، تهران: دانشگاه هنر.

پاینده، حسین (۱۳۸۲)، **گفتمان نقد: مقالاتی در نقد ادبی**، تهران: روزنگار.

_____ (۱۳۸۶)، **رمان پسامدرن و فیلم: نگاهی به ساختار و صناعات فیلم میکس**، تهران: هرمس.

تدینی، منصوره (۱۳۸۸)، **پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران: مروری بر مهم‌ترین نظریه‌های پسامدرنیستی و بازتاب آن در داستان معاصر ایرانی**، چاپ اول، تهران: علم.

داد، سیما (۱۳۸۳)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.

دژبان، فاطمه و بهادر باقری (۱۳۹۷)، «طبقه‌بندی عناصر فراداستان‌ساز با تمرکز بر اتصال کوتاه و مثلث ارتباطی نویسنده»، **متن‌پژوهی ادبی**، دوره ۲۲، شماره ۷۸: ۲۱۹-۲۴۶.

شارتیه، پیر (۱۳۷۲)، «عصر طلایی رمان از رمانتیسم تا واقع‌گرایی»، ترجمه سیروس سعیدی، **ادبستان**، شماره‌ی ۴۰: ۶۲-۵۶

غفاری، سحر (۱۳۸۹)، «پسامدرن تصنّعی: نقد و بررسی شگردهای فراداستان در رمان بیوتن»، **نقد ادبی**، دوره ۳، شماره ۹: ۷۳-۸۹.

کالر، جاناتان (۱۳۸۲)، **نظریهٔ ادبی معرفی بسیار مختصر**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

لاج، دیوید (۱۳۹۳)، **رمان پسامدرنیستی، نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم**، ترجمه حسین پاینده، تهران: روزنگار.

لوئیس، بری (۱۳۸۳)، **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان: پسامدرنیسم و ادبیات**، ترجمه حسین پاینده، تهران: روزنگار.

مارتین، والاس (۱۳۸۶)، **نظریه‌های روایت**، ترجمه محمد شهبا، چاپ دوم، تهران: هرمس.

مک‌هیل، برایان و همکاران(۱۳۹۳)، **مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در رمان**، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

نصرالله، ابراهیم (۲۰۱۶)، **حرب الکلب الثانیة**، الطبعة الأولی، بیروت: الدار العربیة للعلوم ناشرون.

وزین‌پور، نادر (۱۳۸۰)، **بر سمند سخن**، تهران: فروغی.

وو، پاتریشیا (۱۳۹۰)، **فراداستان**، ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، تهران: چشمه.

..... (۱۳۹۳)، **مدرنیسم و پسامدرنیسم: تعریفی جدید از خودآگاهی ادبی، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

McHail, Brian (2004), Postmodernist fiction, London, New York: Routledge.

Klinkowitz, Jerome. (1998). "Metafiction". The Encyclopedia of the Novel.Chicago, London: Fitzroy Dearborn Publishers.

Waugh, Patricia. (1996). Metafiction. London: Routledge.

Cazzato, L. (2002). Metafiction of anxiety: Modes and meanings of the postmodern self-conscious novel. Michigan: The University of Michigan.

Currie, M. (2014). Metafiction. London & New York: Routledge Taylor& Fransis Group.
GUI, Weihsin.(2011) ‘Metafiction’ The Encyclopedia of the Novel. London.

دراسة أسلوب ما وراء القص في رواية "حرب الكلب الثانية"

محمدرضا شيرخانی[1]
مسلم خزلی[2]*

الملخّص

إنّ مابعد الحداثة من أهم مدارس الأدب الروائي المعاصر التي ظهرت مع تطورات واسعة للحياة البشرية في القرن الواحد و العشرين. إنّ ماوراء القص من أنواع الروايات التي تعرّف عليها عالم الأدب بداية السبعينيات في مجال مابعد الحداثة ومال كثير من الروائيين إلى هذا المنهج الروائي الجديد. لم ينحصر هذا الأسلوب الروائي في الأدب الأوروبي فقط، بل هناك كثير من الروائيين العرب الذين ساروا على هذا المنهج القصصي. رواية"حرب الكلب الثانية " هي من أشهر الروايات العربية التي استخدم فيها إبراهيم نصرالله طريقة روائية متميّزة وألبسها لوناً خيالياً وتجمّلياً؛ قد رسم فيها صورة للإنسان المعاصر الجشع والسلطوي الذي لايشبع. تسعى هذه الدراسة إلى تحليل عناصر ماوراء القص في هذه الرواية بالمنهج الوصفي–التحليلي. كما تجيب على هذا السؤال: هل تعتبر "رواية حرب الكلب الثانية " رواية أصيلة من روايات ماوراء القص ؟. تصل هذه الدراسة في الختام إلى هذا النتائج: أنّ نصرالله قد جسّد اصطناعية هذه الرواية باستخدام الأشكال المختلفة للارتباط القصير منها إحضار المؤلف والقارىء في النص والإشارة إلى أسلوب تأليف هذه الرواية واستخدام الألاعيب المطبعية والكتابية وخلق نهاية مفتوحة للرواية. كما استطاع أن يربط بين عالم الواقع وعالم النص قد بيّن الحد الفاصل بين الواقع والنص.

االكلمات الرئيسية: الأدب الروائي، القصة العربية، ماوراء القص، إبراهيم نصرالله. حرب الكلب الثانية.

١– أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية بجامعة إيلام
٢– دكتوراه في الأدب العربی، مدرس بقسم اللغة العربية بجامعة إيلام