The Journal of New Critical Arabic Literature
Original Research Article/ Thirteenth Year, No. ۲۷, Fall and Winter ۲۰۲۳

Investigating the meta-fictional components in the novel *Keid al-Nisa* by Khairi Abdul Javad

Mahmoudreza tavakoli mohamadi[*۱], Assiatant professor. Department of Arabic language and literature, farhangian university

Received: ۱۹-۰٦-۲۰۲۲ Accepted: ۱۳-۱۲-۲۰۲۲

Introduction: New Postmodernism should be considered as a dramatic and revolutionary development that took place in the second half of the twentieth century in Europe. It was influenced by the prevailing political and social conditions, entered the world of humanities, arts and literature, and had a significant impact on writers.

This influence on the Western literature led to the formation of many literary works known as postmodern literature, of which the novel's share was very significant. Postmodern critique also found its way into the world of literature and art. Meta-fiction can be considered as an important feature of postmodern literature, so much so that it has even been called a new postmodern achievement in the field of literature. Kheiri Abdel Jawad, a contemporary Egyptian writer, uses some of the features of meta-fiction in the novel *Keid al-Nisa* and brings his writing closer to the features of postmodern literature, especially meta-fiction. Accordingly, the present study seeks to answer the following questions in addition to examining the components of meta-fiction in his work: a) Can the novel *Keid al-Nisa* be considered a meta-fictional novel? and b) What are the most important features of meta-fiction in this novel?

Methodology: An important feature of postmodern literature is its meta-fictional aspect. This style of writing is known as metanarrative because the author of metanarratives, unlike the writers of previous stories, not only avoids trying to hide himself and show the real storytelling process but also tries to make the reader familiar with the unreality of the story. He does so by playing with traditional storytelling techniques. The main difference between meta-fiction and earlier storytelling methods lies in how the storyteller deals with the elements of storytelling.

Based on what has been said, the present article studies and criticizes the prominent components of meta-fiction in Kheiri Abdul Javad's novel *Keid al-Nisa* written in a descriptive-analytical manner.

In this regard, after studying the novel in question, its meta-fictional features were extracted and reviewed.

Results and discussion: The most important features of the novel *Keid al-Nisa* can be mentioned as follows:

a. The narrator's explicit reference to storytelling

[۱] - Corresponding Author Email: Mr.tavakoli@cfu.ac.ir

In the non-fiction style of storytelling, the author tries to figure out the events of the story in such a way that the reader does not doubt the reality of those events. Thus, the author hides his presence in the story. However, in the postmodern literature and the meta-fiction writing style, the explicit statement that the author's work is at the heart of the work is one of the earliest meta-fiction tricks that the author may rely on in his story. In the novel *Keid al-Nisa*, we often encounter cases in which the author explicitly refers to the narrative of his work and directly or indirectly makes the reader face the fact that he is actually reading a story written by him.

b. The presence of the author in the story and the conversation with the reader

The author's entry into the story and his direct conversation with the reader can be considered one of the main differences between postmodern stories and the way the story was written before; before this stage, the author did his best to hide behind the characters of the story, thus assuring the reader that the story is real. Kheiri Abd al-Javad" enters the events of the novel, talks directly to the reader, and asks him to accompany him throughout the story.

c. The presence of real characters in the story

An important aspect of meta-fiction which blurs the boundaries of fantasy and reality is the presence of real characters in the text of the story.

By bringing real and historical characters in his story, the author tries to inform the reader about the unreality of the story text with real elements in unreal elements, thereby emphasizing the fabrication of his story. Kheiri Abdul Javad has used this method well in the novel and mentioned the names of historical characters in the heart of the story and their interaction with the characters of the story.

d. The author speech on his literary work

Regarding the subject of the author's presence in the story, Kheiri Abdul Javad often enters narrative events and sits directly in conversation with his audience or fictional characters.

By making a short circuit, he points out that the events of the novel are fabricated and unreal.

In addition, in some parts of the novel, he explicitly mentions the reason for writing this story and using the heritage of Egyptian Sufism in this regard.

e. Meta-fictional collage (fusion of fantasy and reality)

In this section, we are faced with cases such as dreams and fantasies, story in story, allegorical reference to historical events, and news of newspapers and magazines in the novel. Kheiri Abdul Javad has used all these cases in the heart of his novel and highlighted the meta-fictional aspects of his novel.

Conclusion: The present study is devoted to the trans-provincial aspects of the novel *Keid al-Nisa* written by Kheiri Abdul Javad. In this regard, an attempt was made to examine the components of meta-fiction in this novel and to determine whether the novel can be considered as a meta-fiction or not. It was found that this novel has significant features of meta-fiction. It should also be noted that, although *Keid al-Nes* contains many meta-fiction, there are some other components that are not consistent with the meta-fictional style. One of them is the existence of special components of magical realism that need to be studied separately, but what is clearly seen in this novel is a new way of storytelling in the Arabic literature; Kheiri Abdul Javad has combined meta-fictional techniques and magical realism.

Keywords: Social Postmodernism, Novel, Meta-fiction, Khairy Abdul javad, *Kid al-Nisa*.

Refrences

Abdel-Gawad, K. (٢٠١٤). Complete Works, Volume Two: Fictional Works, Egypt: Egyptian General Book Authority. (In Arabic)

Ahmadi Chenari, A. A., Piri, F., & Arab Yusufabadi, A. B. (٢٠١٩). "Historical metaphysics in "Azabat al-Mutanbi in the company of Kamal Abu Deeb and the opposite in the opposite" by Kamal Abu Deeb", biannual review of contemporary Arabic literature, ١٠(٢١), ٢٦-٤٦. DOI: ١٠,٢٢٠٣٤/MCAL.٢٠٢١,١١٩١٦,١٩٠٢. (In Persian)

Al-Madi, S. A. (٢٠٠٨). New Styles of Arabic Al-Rawaiya, Kuwait: Alem al-Marfa'a. (In Arabic)

Cazzato, L. (٢٠٠٢). **Metafiction of anxiety: Modes and meanings of the postmodern self-conscious novel**. Michigan: The University of Michigan. (In English)

Currie, M. (٢٠١٤). **Metafiction.** London & New York: Routledge Taylor& Fransis Group. (In English)

Dad, S. (٢٠١٢). Dictionary of Literary Terms. Tehran: Morvarid. (In Persian)

Ghaffari, S. (٢٠٠٩). "Artificial postmodernism, criticism and investigation of the methods of fiction in Bioton's novel", Literary Criticism Quarterly. ٣(٩), ٧٣-٨٩. (In Persian)

GUI, W. (٢٠١١) **'Metafiction' The Encyclopedia of the Novel**. London. (In English)

Hajri, H. (٢٠٠٤). reflection of postmodern ideas in contemporary Iranian fiction, collection of essays "We and Postmodernism", Tehran: Research Institute of Humanities and Cultural Studies. (In Persian)

Hajizadeh, M. & Ebrahimi, S. (٢٠١٧). "Analysis and review of the metafictional aspects of the novel "Al Farashe AL Zarqa" by Rabi Jaber", Quarterly Journal of Fiction Literature. ٧(٢٤), ٦٧-٨٠. DOI: ١٠,٢٢٠٣٤/MCAL.٢٠٢١,١٤٧٤٧,٢٠٥٥. (In persian)

Hatchen, L. (٢٠٠٣). Modernism and Postmodernism in the Novel (Historical Transcendent), translated by Hossein Payandeh, Tehran: Roozangar. (In Persian)

Kaler, J. (٢٠١٢). Literary theory, a very brief introduction, translated by Farzaneh Taheri, Tehran: Center. (In Persian)

Kamel, I., & Mahmoud, B. (٢٠١٥). "Manifestations of Metafiction in the Iraqi Novel," Arts, University of Baghdad. ١٠(١١٤). ٢٠٢-١٦٥. (In Arabic)

Klinkowitz, J. (١٩٩٨). **"Metafiction". The Encyclopedia of the Novel**.Chicago, London: Fitzroy Dearborn Publishers. (In English)

Lewis, B. (٢٠٠٣). postmodernism and literature, modernism and postmodernism in the novel, translated by Hossein Payandeh. Tehran: Rozngar. (In Persian)

Payandeh, H. (٢٠٠٠). Discourse of Criticism: Essays in Literary Criticism. Tehran: Roozangar. (In Persian)

Payandeh. H. (٢٠١٠). Short story in Iran (postmodern stories). Tehran: Nilofar. (In Persian)

Pirouz, G. Rezvanian, Q., & Malek, S. (٢٠١٣). "Historic Transcendentalism; A case study of the lizard that swallowed the moon", Journal of Literary Studies, ٨ (٢٧), ١٦٣-١٦٨. (In Persian)

Tadayoni, M. (٢٠٠٨). Postmodernism in Iranian fiction: a review of the most important postmodernist theories and its reflection in contemporary Iranian fiction. Tehran: Elm. (In Persian)
Ward, G. (٢٠٠٧). Modernism, translated by Qader Fakhr Ranjbari & Abuzar Karmi. Tehran: Mahi. (In Persian)
Waugh, P. (١٩٩٦). **Metafiction**. London: Routledge. (In English)
Woo, P. (٢٠١٠). Faradastan, translated by: Shahriar Vaqfipour, Tehran: Cheshme Publishing House. (In Persian)

دو فصلنامهٔ علمی نقد ادب معاصر عربی
مقاله پژوهشی/ سال سیزدهم/ بیست و هفتم پیاپی/ ۲۵ علمی (۱٤۰۲)

تحلیل کاربست شیوه‌ی روایی فراداستان در رمان کیدالنساء اثر خیري عبدالجواد

محمودرضا توکلی محمدی*[۱]، استادیار زبان و ادبیات عرب، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱٤۰۱/۰۳/۲۹ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۱/۰۹/۲۲

چکیده

فراداستان به عنوان یکی از شیوه‌های داستان نویسی پسامدرن و تغییر در شیوه‌های رایج نویسندگی داستان و استفاده‌ای متفاوت از آنها شناخته می‌شود. نویسنده‌ی فرداستان، تمام تلاش خود را به‌کار می‌بندد تا خواننده را از ساختگی و داستانی بودن اثر ادبیِ خود آگاه سازد و در این زمینه از شگردها و روش‌های ویژه‌ای در زمینه‌ی داستان‌نویسی بهره می‌برد. این شیوه‌ی نگارشی در دهه‌ی هفتاد میلادی توسط نظریه‌پردازان غربی معرفی شد و نه تنها در جهان غرب، که در ادب عربی نیز نویسندگان بسیاری به آن روی آوردند. رمان "کیدالنساء" نوشته‌ی "خیري عبدالجواد"–رمان نویس معاصر مصری– را می‌توان از جمله رمان‌هایی به‌شمار آورد که در بردارنده‌ی میزان قابل توجهی از مؤلفه‌های فراداستانی است. پژوهش حاضر بر آن است تا به شیوه‌ی توصیفی–تحلیلی، به بررسی کاربست شیوه‌ی روایی فراداستان در رمان کیدالنساء و میزان معنادار بودن فراوانی مؤلفه‌های فراداستانی در آن بپردازد. نتایج به دست آمده از پژوهشِ حاضر نشان‌دهنده‌ی این مطلب است که خیري عبدالجواد برای اشاره‌ی صریح به داستان‌بودگی رمان کیدالنساء شیوه‌ی روایی فراداستان را به‌کار برده و در کنار استفاده از بسیاری از مؤلفه‌های فراداستانی مانند حضور نویسنده در داستان و گفتگو با خواننده، اتصال کوتاه، کولاژ فراداستانی، بیان داستانِ داستان‌نویسی و حضور شخصیت‌های واقعی و مواردی از این دست، شیوه‌ی فراداستان گویی را به شیوه‌ی نگارشی منحصر به فرد خود پیوند زده و روشی تازه را در داستان‌گویی و رمان‌نویسی به ادب عربی معرفی کرده است. همچنین نویسنده، ضمن استفاده از این مؤلفه‌های فراداستانی، توانسته به نحوی شایسته خیال و واقعیت را در هم آمیخته و خواننده را به غیرواقعی بودن داستان خود آگاه نماید.

کلیدواژه‌ها: پست‌مدرنیسم، فراداستان، رمان عربی، خیري عبدالجواد، کیدالنساء.

[۱]-پست الکترونیکی نویسنده‌ی مسئول: Mr.tavakoli@cfu.ac.ir

مقدمه

پست مدرنیسم را باید تحولی شگرف و انقلابی دانست که در نیمه‌ی دوم قرن بیستم در اروپا و با اثرپذیری از شرایط سیاسی و اجتماعی حاکم بر آن، شکل‌گرفته و ضمن ورود به دنیای علوم انسانی و هنر و ادبیات، تأثیر قابل توجهی بر ادبیان و هنرمندان گذاشت. این امر در ادبیات غرب، منجر به شکل‌گیری آثار ادبی فراوانی شد که با نام "ادبیات پست‌مدرن" شناخته می‌شود؛ سهم رمان از پست‌مدرنیسم بسیار چشمگیر بود و به‌دنبال آن، نقد پسامدرن نیز راه خود را به عالم ادبیات و هنر پیدا کرد. «ادبیات و به خصوص ادبیات داستانی، از حوزه‌هایی است که از پست‌مدرنیسم بسیار تأثیر پذیرفته...این جریان نیرومند به‌طور عمده مبتنی بر نظریات پساساختارگرایان و ادامه‌ی مدرنیسم و مرحله‌ی جدیدی از آن است» (هاجری، ١٣٨٤: ٢١٩). فراداستان را می‌توان یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ادب پست‌مدرن دانست؛ به‌گونه‌ای که آن را دستاورد جدید پست‌مدرن در میدان ادبیات نامیده‌اند. «مؤلفه‌های ادبیات پست‌مدرن به طور غالب در تضاد کامل با ادبیات قدیم است. مؤید این سخن، نگاهی گذرا به ویژگی‌های این نوع ادبی همچون معناگریزی، چندصدایی، تکثرگرایی، کلاژ، بی‌قاعدگی، عدم قطعیت، جریان سیال ذهن و فراداستان است» (احمدی چناری و همکاران، ١٣٩٩: ٢٦). "خيري عبدالجواد"، نویسنده‌ی معاصر مصری، در رمان‌های خود از شیوه‌ی نگارش کلاسیک و سنتی رمان‌نویسی فاصله گرفته و سعی دارد تا از شیوه‌ی جدیدی استفاده نماید که متأثر از سبک‌های مدرن نویسندگی است. این امر در آثاری مانند "حكايات ديب الرماح، كيدالنساء و سلك شائك" به خوبی مشخص است. وی در رمان "کیدالنساء" از شیوه‌ی خاصی در نویسندگی بهره برده که مبتنی بر تلفیق مؤلفه‌های فراداستانی با برخی ویژگی‌های رئالیسم جادویی و سبک نویسندگی خاص خودش می‌باشد. در واقع وی به این صورت نوشته‌ی خود را به ویژگی‌های ادب پست‌مدرن، به ویژه فراداستان نزدیک نموده است.

این داستان از پیرنگ خطی برخوردار نبوده و در کنار موضوع اصلی، داستان‌های فرعی، ادغام خیال و واقعیت، ورود نویسنده به داستان و مضامینی از این دست، باعث بر هم زدن نظم زمانی-مکانی می‌شود. در کنار این امر، وجود عناصر سحر و جادو با بسامد بالا و دخالت آن در روند داستان، تغییر زاویه‌ی دید و راوی و شیوه‌ی خاص روایتگری نیز منجر به خروج روند داستان‌گویی از حالت معمول آن شده که خواننده را با روشی جدید از روایت در رمان‌های عربی روبرو می‌نماید.

با توجه به آنچه گذشت، پژوهش حاضر بر آن است تا با بررسی رمان کیدالنساء و تحلیل کاربست شیوه‌های روایی فراداستانی در این اثر، به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. چرا خیري عبدالجواد در نگارش رمان کیدالنساء شیوه‌ی روایی فراداستانی انتخاب کرده است؟
۲. نویسنده چگونه توانسته مؤلفه‌های فراداستانی را برای بیان اندیشه‌های خود به کار برد؟

پیشینه‌ی پژوهش

در زمینه‌ی پست‌مدرنیسم و شیوه‌ی نگارش فراداستانی رمان عربی، تاکنون پژوهش‌های فراوانی به رشته‌ی نگارش درآمده‌اند. در این پژوهش‌ها، ویژگی‌های پست‌مدرنیسم و یا مؤلفه‌های فراداستان نویسی در جنبه‌های مختلف آن در اثر ادبی مد نظر، مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در این میان، برخی به صورت جداگانه به بررسی پست‌مدرنیسم و یا فراداستان پرداخته‌اند و برخی نیز ویژگی فراداستانی اثر ادبی را در کنار سایر ویژگی‌های پست‌مدرنی اثر نقد کرده‌اند. از جمله‌ی این پژوهش‌ها می‌توان به این موارد اشاره داشت:

کتاب «المیتاقص فی الروایة العربیة، مرایا السرد النرجسی» به قلم محمد حمد (۲۰۱۱). نویسنده در این کتاب در مورد فراداستان، ویژگی‌های آن و ارتباطش با پست مدرنیسم و ظهور و بروز آن در ادب عربی و همین طور ریشه‌های آن در ادب قدیم عربی سخن گفته است.

در مقاله‌ی «جمالیات ماوراء القص في الروایة مابعدالحداثة: (التجلیات وملکان عذاب)» (مجله اللغة العربیة وآدابها، شماره۲: ۲۰۱۷م) احمدرضا صاعدی و همکاران؛ نویسندگان به بررسی مؤلفه‌های فراداستانی در دو رمان ملکان عذاب از ابوتراب خسروی و تجلیات از قیطانی پرداخته و این مؤلفه‌ها را را ویژگی بارز پست مدرنی دو اثر معرفی‌نموده و در نهایت جنبه‌های فراداستانی رمان تجلیات را از رمان ملکان عذاب قوی‌تر و پررنگ تر دانسته‌اند.

منی مسعی در مقاله‌ی «المیتاسرد في النقد الروائي المغاربي: أشکال الخطاب المیتاسردي في القصة القصیرة المغربیة لجمیل حمداوي أنموذجا» (مجله‌ی أبولیس، شماره ۵: ۲۰۱۸) به بررسی مؤلفه‌های فراداستان در داستان‌های کوتاه جمیل حمداوی پرداخته و عملکرد وی را در این زمینه، مطلوب ارزیابی ننموده است.

بوبکر النیة ومشری بن خلیفه در مقاله‌ی خود با عنوان «المیتاقص فی الروایة الجزائریة المعاصرة، روایة الحالم لسمیر قسیمی نموذجاً» (مجله‌ی الخطاب، شماره‌ی۱: ۲۰۱۹م) به بررسی ویژگی‌های سبک فراداستانی در رمان یاد شده پرداخته‌اند.

مقاله‌ی «من القص إلی المیتاقص: نحو وعی الروایة لذاتها» به قلم بوبکر النیة، (مجلة جیل الدراسات الأدبیة والفکریة، شماره ۵۹: ۲۰۲۰م). نویسنده در این مقاله به بررسی سیر تحول نگارش عربی معاصر از داستان به فراداستان پرداخته و تلاش‌نموده روند انتقال روایت عربی از

"سرد العالم إلى سرد السرد" را مورد مطالعه قرار دهد و در نهایت نیـز بـه تبیـین اصـطلاح و مفهـوم فراداستان پرداخته است.

مسلم خزلی و محمدرضا شیرخانی در مقاله‌ی خود باعنوان «بررسی شیوه‌ی روایی فراداسـتان در رمان حرب الكلب الثانية» (نقد ادب معاصر عربی، شماره ٢٠: ١٤٠٠) بـه بررسـی مؤلفـه‌های فراداستانی رمان مذکور پرداخته و تلاش نمودند تا به این پرسـش پاسـخ دهنـد کـه آیـا ایـن رمـان، فراداستانی اصیل است یا خیر.

همان‌طور که پیشتر نیز اشاره شد، در مورد فراداسـتان و مؤلفـه‌های آن در رمان‌هـای فارسـی و عربی معاصر، مقالات و کارهای پژوهشی فراوانی به انجام رسیده که بیان آنها از حوصله‌ی مبحـث حاضر خارج است، ولی نکته‌ی قابل اهمیت در پژوهش حاضر به این مسـأله بـاز می‌گـردد کـه در مورد رمان "كيدالنساء" و شیوه‌ی نگـارش و روایـت آن، تـاکنون و بـر مبنـای جسـتجوهای صـورت گرفته، هیچ اثر پژوهشی به رشته‌ی تحریر در نیامده است؛ این امر در کنار شیوه‌ی خـاص نگـارش خيري عبدالجواد در رمان "كيدالنساء" بر اهمیت پژوهش حاضر و لزوم انجام آن صحه می‌گذارد.

فراداستان و ویژگی‌های آن

یکـی از مهم‌تـرین ویژگی‌هـای ادب پسـت‌مدرن، جنبـه‌ی فراداسـتانی آن اسـت؛ در ایـن شـیوه‌ی نگارش، نویسنده‌ی رمان بر آن است تا مخاطـب خـود را از سـاختگی‌بـودن داسـتان آگـاه نمایـد؛ اصطلاح فراداستان «نخستین بار توسط ویلیام گس در سال ١٩٧٠ برای توصیف آثاری داستانی کـه داستان‌بودن خود را از خواننده پنهان نمی‌کردند و [صرفاً] با اشاره به تکنیک‌های داستان‌نویسی، بـه خواننده یادآوری می‌کردند که با داستانی صِرف مواجـه اسـت، اسـتفاده شـد» (پاینـده، ١٣٨٢: ١١٦). فراداستان‌ها یکی از انواع ادبیات پست‌مدرن به‌شمار می‌روند که با ادب پـیش از خـود تفاوت‌هـای قابل توجهی دارند، اما شاید گزافه نباشد اگر ادعا شود کـه مهم‌تـرین تفـاوت فرداسـتان بـا ادبیـات کلاسیک، در اشاره‌ی مستقیم و آگاهانه به ساختگی بودن داستان نهفته است. «(Meta) در لغت به معنـی فـرا و در پـس اسـت و در ترکیـب بـا واژه‌ی (Fiction) (ادبیـات داسـتانی) اصـطلاح (Metafiction) را تشکیل می‌دهد که در حوزه‌ی داستان‌نویسی به نوع خاصـی از رمـان در ادبیـات پست‌مدرن اطلاق می شود. فراداستان یا وراداستان به شدت از عناصـر سـنتی رئالیسـم یـا رمـانس می‌گُسلد» (داد، ١٣٨٢: ٣٦٠). در فراداستان، مخاطب با شیوه‌ای جدید از روایتگری روبـرو می‌شـود که در ادبیات، تازگی دارد؛ «مهم‌ترین ویژگی فراداستان را می‌توان اعتراف خودآگاهانه به سـاختگی بودن داستان دانست» (خزلی و شیرخانی، ١٤٠٠: ٢١٢). بنـابراین می‌تـوان ادعـا نمـود کـه «فراداسـتان

داستانی است درباره‌ی داستان» (وارد، ۱۳۸۷: ٤٩). به عبارت دیگر، می‌توان فراداستان را داستانِ داستان‌نویسی نامید. «این نوع از داستان‌های جدید، به نوعی در واقع درباره‌ی خود داستان بودند» (Currie, ٢٠١٤: ١) نویسنده‌ی فراداستان، بر خلاف نویسندگان داستان‌های پیش از آن، نه تنها تلاش در پنهان‌نمودن خود و واقعی نشان‌دادن روند داستان‌نویسی ندارد، بلکه سعی می‌کند تا خواننده را با غیرواقعی‌بودن داستان آشنا نماید و این مهم را از طریق بازی با شگردهای سنتی داستان‌نویسی به انجام می‌رساند؛ درست به همین علت «مقصود از فراداستان، آن داستانی است که دائما به خواننده یادآور می‌شود که آنچه می‌خواند کاملاً تخیلی است و نه گزارشی از واقعیت یا رویداد حادث شده» (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۹۳) و این مسأله‌ای است که دقیقاً در مقابل شیوه‌های سنتی داستان‌نویسی قرار می‌گیرد؛ زیرا «فراداستان مفاهیم داستان‌نویسی سنتی را به چالش می‌کشد و با این کار می‌خواهد این حقیقت را به خواننده القا کند که آنچه می‌خواند، چیزی جز زبان و صنایع داستان نویسی نیست و نباید داستان را با واقعیت اشتباه بگیرد» (الماضي، ۲۰۰۸: ١٦٣). بنابراین در شیوه‌ی نگارش فراداستانی، اثری مشاهده می‌شود که تمامی شیوه‌های نگارشی قبل از خود را زیر سؤال می‌برد و سعی در اثبات داستانی‌بودن خود دارد. نویسنده خودش را در پَسِ حوادث داستان پنهان نمی‌کند، کوششی برای اثبات واقعی بودن داستان خود ندارد و دقیقاً با به‌کارگیری این شیوه‌ی روایی و استفاده از مؤلفه‌های آن، خواننده را پیوسته به داستانی‌بودن داستانِ خود، آگاه می‌سازد.

یک اثر ادبی برای اینکه در زمره‌ی فراداستان به شمار آید، باید از ویژگی‌های خاصی برخوردار باشد که دقیقاً در مقابل ویژگی‌های نویسندگی سنتی یا کلاسیک قرار دارند؛ «نویسنده‌ی فراداستان از شگردهای ورود نویسنده در داستان، بینامتنیت، تصنعی‌سازی دنیای داستان، بیگانه‌سازی، کاربرد افراطی فنون داستان‌نویسی، استفاده ی نامتعارف از علائم سجاوندی و تعدد روایت بهره می‌برد» (کامل و محمود، ۲۰۱۵: ١٦٩). بر این اساس، بر خلاف رمان سنتی که در آن نویسنده تمامی تلاش خود را به کار می‌گیرد تا خواننده را به واقعی‌بودن داستانی که در حال مطالعه‌ی آن است قانع نماید، نویسنده‌ی فراداستان تمامی کوشش خود را در جهت مقابل و برای تأکید بر داستانی و غیر واقعی بودن اثر خود به‌کار می‌گیرد؛ به بیان دیگر «فراداستان سعی دارد این حقیقت را به خواننده القا کند که آنچه می‌خواند چیزی جز زبان و صنایع داستان‌نویسی نیست و نباید داستان را با واقعیت اشتباه گرفت» (غفاری، ۱۳۸۹: ۷۵). البته بیان این نکته نیز ضروری است که «هیچ داستانی را به‌طور کامل نمی‌توان یک فراداستان دانست...راویِ یک اثر فراداستانی، توجّه خواننده را به فرآیند نگارش داستان جلب می‌کند؛ خواننده هم هیچ‌گاه فراموش نمی‌کند آنچه که می‌خواند، اثری ساختگی است. به بیانی دیگر، فراداستان خود را به‌عنوان نوشته‌ای صناعت‌مند و نه تصویر

واقع‌گرایانه‌ای ازحقیقت، پیش‌روی خواننده قرار می‌دهد» (حاجی زاده و ابراهیمی، ۱۳۹۷: ۷۰). عمده تفاوت فراداستان با شیوه‌های داستان‌نویسی پیش از آن، در چگونگیِ برخوردِ نویسنده‌ی داستان با عناصر داستان‌نویسی نهفته است. فراداستان «داستانی است که آگاهانه توجه خواننده را به تصنعی‌بودن خود جلب می‌کند...افشای صنعت و به سخره‌گرفتن تمهدیات داستان‌نویسی، از مهم‌ترین ویژگی‌های فراداستان است که این ویژگی‌ها موجب برانگیختن پرسش‌هایی وجودشناسانه درباره‌ی رابطه‌ی دنیای متن و دنیای خارج از متن می‌شود» (Waugh, ١٩٩٦: ٤) .بنابراین مخاطب در شیوه‌ی نگارش فراداستانی با دنیایی ساختگی و غیر واقعی روبرو می‌باشد که در تفاوتی شگرف با دنیاهای داستانی پیش از آن، این خودِ نویسنده است که به برساخته بودن و غیرواقعی بودن آن صحه می‌گذارد؛ در حقیقت نویسنده از مؤلفه‌های فراداستانی برای بیان اندیشه‌های خاصِ خود بهره می‌برد.

بر این اساس، نوشتار حاضر سعی دارد تا ضمن تحلیل کاربست شیوه‌ی روایی فراداستان در رمان "کیدالنساء"، به پرسش‌های مطرح شده در این پژوهش نیز پاسخ گوید.

خلاصه‌ای از رمان کیدالنساء

داستان این رمان پیرامون شخصی به نام "نور" در جریان است. با اینکه به ظاهر، نور شخصیت اول این داستان است، ولی در حقیقت شخصیتی که بیشترین تأثیر را در روند حوادث داستان می‌پذیرد، بدیعة همسر نور است. بدیعه با به‌کارگیری سِحر و جادو، نور را به ازدواج با خود وادار می‌نماید و از وی صاحب دختری به نام "فتحیه" می‌گردد. از دیگر شخصیت‌های رمان می‌توان به "صدیقة"، "ابن عبدون"، "فهیمة"، "رمضان"، "نصر"، "صفاء" و شخصیت‌هایی واقعی مانند "خيري عبدالجواد"، مادر وی و خانواده‌اش و برخی شخصیت‌های تاریخی از میراث تصوف عربی و در رأس آنها "سید بدوي" اشاره نمود. نور با آنکه در سنین جوانی، سر به راه نبوده و با نااهلان ارتباط داشته، بعد از مرگ، همسرش بدیعة به واسطه‌ی خواب‌هایی که می‌بیند، تصمیم می‌گیرد او را نبش قبر نماید؛ در نهایت به‌گونه‌ای پیش می‌رود که نور به‌عنوان یکی از اولیای الهی معرفی می‌گردد و دولت نیز برای او آرامگاه و زیارتگاه باشکوهی بنا می‌کند. در این قسمت از داستان، چنان حوادث داستانی با حوادث واقعی آمیخته می‌شود که خواننده در تشخیص حوادث واقعی از غیر واقعی دچار سردرگمی می‌گردد. ورود داستانک‌هایی با موضوع‌های مختلف، به ویژه داستان‌هایی از میراث متصوفه‌ی مصر نیز بر این آشفتگی می‌افزاید و در نهایت نیز داستان با ساخته‌شدن بارگاه نور و فوت

بدیعه به پایان می‌رسد؛ در حالی که خواننده را در دنیایی از سرگردانی میان حقیقت و مجاز باقی می‌گذارد.

بررسی کاربست مؤلفه‌های فراداستانی در رمان کیدالنساء

در آثار فراداستانی، نویسنده در پی آن است تا به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم خواننده را از ساختگی‌بودن حوادثِ داستان آگاه نماید. در این زمینه «فراداستان 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 است» (Gui, ۲۰۱۱: ٥٠٤). ویژگی‌های دیگری برای فراداستان وجود دارد که البته لزوماً تمام آنها به‌صورت هم‌زمان در یک اثر فراداستانی ظاهر نمی‌شوند، این ویژگی‌ها عبارتند از: «محتوای وجودشناسانه، اقتباس، از هم‌گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا، دور باطل، اختلال زبانی، نداشتن پیرنگ، بازی‌های زبانی و شکلی، تناقض، جابجایی، اتصال کوتاه، آشکارکردن تصنع، بینامتنیت، ایجاد هویت چهل‌تکه و تغییرات زاویه‌ی دید» (تدینی، ۱۳۸۸: ۲۸- ۲۷) در اینجا منظور از غیر واقعی‌بودن، اشاره‌ی آشکار نویسنده به داستانی بودنِ اثر خود است؛ به‌گونه‌ای که خواننده را از واقعیت پنداری داستان دور نموده و وی را با پرسش‌هایی وجودشناختی میان دنیای داستان و دنیای واقعی درگیر نماید؛ همین امر به نوبه‌ی خود سبب می‌گردد تا خواننده، داستان را در مرزی میان واقعیت و خیال تصور نماید. برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های فراداستان رمان کیدالنساء عبارتند از:

اشاره به داستانِ داستان‌نویسی

یکی از نشانه‌های بارز آثار فراداستانی را می‌توان اشاره‌ی نویسنده به داستان‌بودگی متن خود دانست. در این نوع داستان‌ها، برخلاف داستان‌های سنتی، نویسنده بدون هیچ واهمه‌ای خواننده‌ی خود را از نوشتن داستانش آگاه می‌نماید و برای این امر از شگردهای مختلفی بهره می‌برد: «اشاره‌ی راوی در متن داستان به عنوان کتاب، نویسنده و مسائل مرتبط با زندگی واقعی نویسنده، شگرد دیگری است که نویسندگان پست‌مدرن، برای خلق فراداستان از آن بهره می‌گیرند» (حاجی‌زاده، ۱۳۹۷: ۷٦). "خيري عبدالجواد" در رمان "کیدالنساء"، آشکارا به علت نوشتن این داستان و بهره‌گیری از میراث تصوف مصر اشاره نموده و با آوردن عبارت «لهذه الرواية حكايةٌ...» (عبدالجواد، ۲۰۱٤: ۲/ ٤۰۹) عامل اصلی نگارش رمان خود را تأثیری می‌داند که مرگ مادر در وی بر جای نهاده و آن را محرکی معرفی می‌کند که باعث تغییر دیدگاه وی به مسأله‌ی مرگ و زندگی شده است. او به اسم

مادر خود "امینة مرشد" اشاره کرده و می‌گوید قصد نوشتن کتابی بـه نـام "سـیرة امینـة مرشـد" دارد؛ سپس با آوردن قسمت‌هایی از صفحه‌ی آغازین یکی دیگر از رمان‌های خود به نام "التوهمات" نـام این رمان را رمان مورد بحث می‌آورد و به نوعی به کارهای ادبی و آثار داستانی خود، قبل از نگارش رمان "کیدالنساء" اشاره می‌نماید؛ در ادامه نیز به میراث متصوفه در مصر پرداخته و بیان می‌دارد کـه در نگارش رمان "کیدالنساء" از کتاب‌های مختلف مربوط به متصوفه مصـر اسـتفاده کـرده و بنـا بـر گفته‌ی خود، تمامی تابستان را صرف خواندن این کتاب‌ها نموده تا برای نگارش رمان آماده شود.

در شیوه‌ی داستان نویسی غیر فراداستانی، نویسنده در تلاش اسـت تـا حـوادث داسـتان را بـه گونه‌ای رقم بزند که خواننده در واقعی‌بودن آن حوادث شکی به خود راه ندهد و درسـت بـه همـین علت، نویسنده، خود و حضورش را در داستان پنهان می‌نماید. اما در ادبیـات پسـت مـدرن، بیـانِ آشکارِ داستانِ بودنِ اثرِ نویسنده در دل آن اثر، یکی از اولیه‌ترین شـگردهای فراداسـتانی اسـت کـه ممکن است نویسنده در داستان خود بـه آن تکیـه نمایـد. در رمـان "کیدالنسـاء"، نویسـنده بارهـا و آشکارا به داستانی‌بودن اثر خود اشاره نموده و به صورت مستقیم و یا غیرمستقیم خواننده را بـا ایـن حقیقت که در حال خواندن داستان وی است، روبرو می‌نماید. نویسنده در بخشی از داستان و بعد از صحبت در مورد یکی از شخصیت‌ها، به صورت مستقیم بـه معرفـی خـود می‌پـردازد: «اسـمي خيري عبدالجواد، مؤلف قصص وروايات، من عرفني فقد اكتفى، ومن جهلني أقول له أجابـةً علـى سؤاله كيف أزجّ باسمي في هذه الكتابة، هكذا عيني عينـك وقـد جـرى العـرف أن يكـون الكاتـب الرواي مخفياً يحرك أحداثه من وراء مكتبه، لا أحد يعرف فيما يفكـر، أفكـاره يطرحهـا علـى ألسـنة شخوصـه، آمالـه وطموحاتـه وأحلامـه يـدوّنها علـى الـورق مـن وراء حجـب. أنـا غيـر هـؤلاء يـا صديقي....[1]» (همان: ۲/ ۳۱٤) عبدالجواد همچنان به شیوه‌های داستان‌نویسی خـود اشـاره می‌کنـد و خواننده را از غیر واقعی‌بودن داستانِ خود، آگاه می‌نمایـد: «كانـت بديعـة أقـدر منـي علـى معرفـة نور...سوف يأتي الحديث عنها فيما بعد. لذا، فسوف أكتفي بما قدَّمت بديعة عن نـور فـي الفصـل الأول، أما ما لم تعرفه بديعة، فهو ما سوف أحكيه[2]» (همان).

«در فراداستان، نویسنده پیوسته به خواننده یادآوری می‌کند که در حـال خوانـدن یـک داسـتان است و برای این کار از شگردهای مختلفی بهره می‌گیرد» (پیروز و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۷۷). پیداست که عبدالجواد در "کیدالنساء" به وضوحِ هرچه تمام‌تر، از شگردهای داستان‌نویسیِ خود پرده برمی‌دارد؛ وی در رمان خود حتی به نگارش داستان‌ها و سایر فعالیت‌های ادبی خویش نیز اشاره می‌کند: «... بدأت أكتبُ قصصا قصيرة نشرت معضمها في الصـحف والمجـلات، حتـى تشـكلت مجمـوعتي الأولى، وكان علي التفكير في كتابة أولى رواياتي ليصبح عنوان المجموعة هكذا: حكايـات الـديب

رماح[۳]» (عبدالجواد، ۲۰۱٤: ۲/ ۳۷٤). وی در قسمتی از رمان به صحبت مستقیم با خواننده پرداخته و می‌گوید: «هنا أبدأ الحكاية وأنا على يقين مما حدث في تلك الفترة، فقد كنت طرفاً فيها...[٤]» (همان: ۲/ ۳۱٦). این نوع از روایتگری، خواننده را بی‌درنگ با این پرسش‌های وجودشناختی روبرو می‌نماید: آیا نویسنده از بقیه‌ی مطالب رمان مطمئن نیست؟ آیا آنچه در اینجا آمده منطبق بر واقعیت است یا بر بخشی از داستان انطباق دارد؟ وضعیت سایر قسمت‌های رمان چگونه است؟ حقیقتِ تاریخی است یا زاییده‌ی خیال نویسنده؟ در هر صورت، صحبت نویسنده از آثار ادبیِ خود - مانند کتاب التوهمات - و پرداختن به دلایل نگارش رمان کیدالنساء و توضیح چگونگی نگارش آن، از جمله کاربست‌های مؤلفه‌های فراداستانی این رمان به شمار می‌رود.

اتصال کوتاه

در فراداستان، مرزهای حقیقت و خیال و واقعیت و مجاز در هم نوردیده می‌شود و متن داستانی در محیط بیرونی و واقعی ادغام می‌گردد؛ به گونه‌ای که تشخیص این دو از هم دشوار و گاهی غیر قابل امکان می‌گردد. تکنیکی که نویسنده را در این امر یاری می‌رساند "اتصال کوتاه" نامیده می‌شود. در تعریف اتصال کوتاه گفته شده: «در آثار فراداستانی، خودآگاهیِ حضور نویسنده در متن که مسأله‌ی چگونگی رابطه و پیوند متن - واقعیت است، تحت عنوان تکنیک «اتصال کوتاه» مطرح می‌گردد؛ به عبارتی دیگر، اتصال کوتاه به بحث تخطی از مرزهای هستی‌شناختی میان واقعیت و داستان می‌پردازد» (Cazzato, ۲۰۰۲: ۲۳). ورود نویسنده به داستان و سخن‌گفتن مستقیم وی با خواننده را می‌توان یکی از اصلی‌ترین تفاوت‌های داستان‌های پست‌مدرن با شیوه‌ی نگارشِ داستانی قبل از آن دانست؛ چرا که تا پیش از این مرحله، نویسنده تمامی تلاش خود را به کار می‌بست تا در ورای شخصیت‌های داستان پنهان شده و از این راه، خواننده را به واقعی‌بودن داستان خود مطمئن کند؛ اما «برخی نویسندگان به دلایل مختلفی با خواننده سخن می‌گویند؛ از جمله: از بین‌بردن شک و تردید خواننده مبنی بر اینکه آنچه می‌خواند خیال‌پردازی است تا با این کار بر کاغذی‌بودن متن و شخصیت‌ها تأکید کند...سرزنش خواننده یا برانگیختن وی و کم کردن انتظاراتش» (حمد، ۲۰۱۱: ۱۲۳). در همین راستا سه روش اصلی فراداستانی وجود دارد که عبارتند از: «۱. ورود نویسنده به متن یا همان اتصال کوتاه؛ ۲. برجسته‌کردن بُعد فیزیکی کتاب و بازیگوشی‌های چاپی؛ ۳. برساختن ماشین‌وار کتاب و کاربرد افراطی فنون داستان‌نویسی» (Klinkowitz, ۱۹۹۸: ۸۳٦). برخی از مهم‌ترین نمودهای اتصال کوتاه در رمان "کیدالنساء" را می‌توان به صورت زیر بررسی نمود:

الف. ورود نویسنده به متن داستان

در این سبک نگارشی «ورود نویسنده به داستان معمولاً از دو راه صورت می‌گیرد: یا نویسنده آشکارا خود را مؤلف و سازنده‌ی رمان معرفی و اقتدار نویسندگی خود را بر شخصیت‌ها اعمال می‌کند، یا اینکه به همراه شخصیت‌ها در کنش داستانی شرکت می‌کند. به این ترتیب در هر دو نوع، نویسنده وارد متن می‌شود و روند داستان را دستکاری می‌کند. در این هنگام است که خواننده به اصالت دنیای متن و دنیای خارج از متن شک می‌کند و بُعد وجودشناختی رمان برجسته می‌شود» (غفاری، ۱۳۸۹: ۷٦). عبدالجواد در رمان خود به صورت مستقیم وارد داستان شده و خود را معرفی می‌نماید. «اسمي خيري عبدالجواد، مؤلف قصص وروايات» (عبدالجواد، ۲۰۱٤: ۲/ ۳۱٤). این اولین حضور وی در صفحه‌های رمان "کیدالنساء" به‌شمار می‌رود؛ در ادامه نیز بعد از ارائه‌ی برخی توضیحات در مورد حوادث آینده‌ی رمان به صورت سربسته، وارد رمان شده و می‌گوید: «...وحكايتهما معروفة ليس هذا أوانها» (همان: ۲/ ۳۲۱) و با این کار، هم حضور خود را در رمان اعلام کرده و هم به خواننده یادآور می‌شود که در برابر داستانی قرار دارد که توسط نویسنده، در حال نوشته‌شدن است.

در قسمتی دیگر از رمان، خيري عبدالجواد، قسمتی از سخنان محيي الدين عربي را بیان می‌کند و بلافاصله بعد از آن می‌گوید: «... أعود إلى روايتي» (همان: ۲/ ۳۸۰). در واقع با این سخن و واردشدن به متن داستان و بیان این نکته که می‌خواهد ادامه‌ی داستان را توضیح دهد، آشکارا به خواننده یادآوری می‌کند که آنچه پیش‌روی او قرار دارد، رمانی است که در حال نوشتن آن می‌باشد. این امر، مسأله‌ای است که در رمان کیدالنساء، به‌وفور می‌توان شاهد آن بود. ورود خيري عبدالجواد به رمان، هیچ‌گاه بی‌دلیل اتفاق نمی‌افتد و در ورای هریک از این ورودها، به عهده گرفتن نقش توسط نویسنده و شرکت در حوادث داستان هدفی نهفته است که شاید مهم‌ترین آنها، آگاه نمودن خواننده از داستانی و غیرواقعی بودن این رمان است.

خيري عبدالجواد گاهی وارد رمان شده، با شخصیت‌های رمان گفتگو می‌کند و کنش‌هایی را شکل می‌دهد که خود در آن دخیل است. وی با بدیعة، یکی از شخصیت‌های رمان، به گفتگو می‌نشیند و کنشی داستانی را شکل می‌دهد که یک طرف آن خودِ نویسنده و طرف دیگر، یکی از شخصیت‌های داستان است: «في تمام الساعة السابعة إلا ربعاً كانت بديعة تنتظرني أمام البيت... ما إن رأتني حتى قالت: صباح الخير يا أستاذ...[٥]» (همان: ۲/ ۳۷۵)؛ بدین صورت حضور خود در رمان را تثبیت کرده و آن را به‌عنوان یک اصل قطعی به مخاطب معرفی می‌نماید. «نویسنده‌ی فراداستان برای برجسته‌ترنمودن داستان‌وارگی اثر خود، حضورش را در متن اعلام می‌دارد و [تبدیل

به] پل ارتباطی جهان داستان و جهـان بیـرون می‌شـود. بـر ایـن اسـاس، هرگـاه در داسـتانی، راوی درباره‌ی این واقعیت صحبت کند که مشغول نقل داستانی است، آن روایت، خودآگاه خواهد بـود» (کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۹). به نظر می‌آید مهم‌ترین هـدف خیـري عبـدالجواد از ورود بـه مـتن داسـتان نیـز همین‌نکته باشد. در بیشتر قسمت‌هایی که وی وارد داستان می‌شـود و شـرح برخـی از آنهـا در ایـن قسمت گذشت، تلاش عبدالجواد برای ورود به داستان، شکل‌دهی به همین پل ارتباطی میـان مـتن داستانی با جهان بیرون است؛ بنابراین باید رمان کیدالنساء را نیز رمانی خودآگاه بـه‌شـمار آورد کـه نویسنده در آن نقشی فعال و پررنگ را ایفا می‌کند و بدین سان می‌توان بستری فراداستانی را در ایـن رمان مشاهده نمود.

ب. اعطای نقش به خواننده

یکی دیگر از جنبه‌های معرّف اتصال کوتاه در رمان‌های مدرن، اعطای نقش به خواننده و به عبارت دیگر شرکت‌دادن خواننده در حوادث داستان از طریق گفتگو با وی است. عبدالجواد در قسـمتی از رمان و بعد از بیان توضیحاتی مبهم در مورد روند کلی داستان، به صورت مسـتقیم بـه صـحبت بـا خواننـده روی مـی‌آورد: «...هـذا مـا سـتعرفونه إذا مـا تبعتمـوني فـي الصـفحات التاليـة- فكونـوا معي[٦]»(عبدالجواد: ٢٠١٤: ٢/ ٣٥٨)؛ در ادامه نیز با آوردن عبارتِ: «هل أطعلكم على نتف ممـا كتبتـه في تلك الفترة المحنة؟ وهل يسمح المجال بذلك؟ وإذا كانت هناك قواعد للكتابـة فـالتمرد عليهـا أولى» (همـان: ٢/ ٣٧٦) از یک طرف خواننده را مورد خطاب قرار می‌دهد و از طرف دیگر بـه برخـی آثار داستانی گذشته‌ی خود اشاره می‌نماید و در نهایت نیز به شیوه‌های داستان‌نویسی و رد کردن آن می‌پردازد که خود این امر، یکی از ویژگی‌های مهم فراداستان‌ها به‌شمار می‌آید.

در قسمت دیگری از رمان، بعد از ارائه‌ی توضیحاتی در مورد چگونگی سـاخته‌شـدن مقبـره‌ی نور توسط یک مهندس کارکشته، مستقیماً مخاطب خـود را طـرف صـحبت قـرار داده و می‌گویـد: «سوف أترك المهندس يتمّ بناءه على راحته وإلى أن يتمّه سأحدثكم عن أغرب ما يمكن أن يحـدث لإنسان... أنا وأنتم نعلم تاريخ نور وأصله و فصله من منشـئه حتـى وفاتـه...[٧]» (همـان: ٣٧٦/٢) او در این سطرها و در دو جای مختلف خواننده را با عبارت "أنتم" مورد خطاب قرار می‌دهد. از آنجا کـه این ضمیر در زبان عربی، برای خطاب قـراردادن جمـع کـاربرد دارد، اسـتفاده از آن توسـط خیـري عبدالجواد، به معنای حضور مستقیم وی در رمان و دادن نقش به خواننده از طریق صـحبت بـا وی است. خیري عبدالجواد از این تکنیک فراداستانی در راستای سرگرم کـردن مخاطـب از یـک سـو و

قبولاندن داستانی و غیر واقعی بودن رمان خود به وی از سوی دیگر، بهره می‌برد و بدین سان بستر فراداستانیِ رمان خود را قوی‌تر می‌نماید.

حضور شخصیت‌های واقعی در داستان

یکی از جنبه‌های مهم فراداستانی که باعث به هم ریختگی مرزهای خیال و واقعیت می‌گردد، وجود و حضور شخصیت‌های واقعی در متن داستان است. عبدالجواد با آوردن شخصیت‌های واقعی و تاریخی در داستان خود و در هم نوردیدن مرزهای زمان، در تلاش است تا خواننده را به غیر واقعی‌بودن متن داستانی از طریق دخیل‌کردن عناصر واقعی در عناصر غیرواقعی، آگاه ساخته و به این وسیله، بر ساختگی‌بودن داستان خویش تأکید نماید. «در داستان‌های پسامدرن، گاه شخصیت‌های تاریخی و واقعی در متنی که آشکارا داستانی است، نقش‌آفرینی می‌کنند» (لوئیس، ۱۳۸۳: ۱۰۵). خیري عبدالجواد در رمان کید النساء از این شیوه به خوبی استفاده نموده و با آوردن شخصیت‌های تاریخی در داستان خود و تعامل آنها با شخصیت‌های داستان، به داستانی و غیرواقعی بودن اثر خود اشاره نماید.

وی در توضیح یکی از خواب‌های نور، از احمد البدوي سخن به میان می‌آورد: «...وعرفتُ أن هؤلاء الرجال جميعاً من أولياء الله وذلک من أسمائهم التی ناداهم بها الشيخ الجليل والذی لم يكن سوى القطب الكبير سيدي أحمد البدوي رضوان الله عليه[۸]» (عبدالجواد، ۲۰۱٤: ۲/ ۳۲٤)؛ احمد البدوي (٦٧٥- ٥٩٦قمری) یکی از صوفیان برجسته و با نفوذ مصر و مؤسس طریقه‌ی بدوية به شمار می‌آید. ورود این شخصیت صوفی و تاریخی در رمان و صحبت وی با نور با وجود فاصله‌ی زمانی بسیار زیاد میان آن دو، نشانی از تداخل خیال در واقعیت است که در متون فراداستانی می‌توان شاهد آن بود. این امر در صفحه‌ی ۳۹۳ رمان نیز دوباره تکرار می‌شود. خیري عبدالجواد در رمان، پای مادر خود را نیز به داستان باز کرده و در ادامه و در داخل دو خط تیره از وی با عنوان "أمي" (همان: ۳۵۸/۲) یاد می‌کند. نویسنده با وارد نمودنِ مادر خود به داستان وپیونددادن او به شخصیت‌های داستانی، به برساخته‌بودن حوادث و رخدادهای رمان اشاره می‌نماید. او قطب‌های چهارگانه تصوف در نزد مردم مصر را به رمان خود فرا می‌خواند: «ثم أقبل من بعيد الأقطاب الأربعة الكبار وهم سيدی احمد الرفاعي، وسيدي ابراهيم الدسوقي وسيدي عبدالرحيم القنائي وسيدي عبدالقادر الجيلاني...[۹]» (همان: ۲/ ٤۰۱) در بخش دیگری از رمان نیز هنگام صحبت از پیشگویی‌های بدیعة، او را به "نوستراداموس" که شخصیتی تاریخی و واقعی بوده و به پیشگویی‌های رازگونه‌ی آخرالزمانی خود معروف است، تشبیه می‌نماید: «... لكنها في الآونة

الأخيرة أصبحت تنبؤاتها أكثر صدقا وشفافيةً من تنبّـؤات نوسـتراداموس نفسـه.[۱۰]» (همـان: ۲/ ۳۸۹). ورود این شخصیت‌های تاریخی به رمان و تعامل آنها با شخصیت‌های داسـتانی را نیـز بایـد یکـی دیگر از کاربست‌های شیوه‌ی روایی فرداستان در رمان کیدالنساء به شمار آورد.

کولاژ فراداستانی (ادغام خیال و واقعیت)

رمان فراداستانی، آمیخته‌ای از تکه‌های به هم وصل شده است که هرچند در نگـاه اول ارتبـاطی بـا هم ندارند، ولی هنگامی که با دقت در آنها نگریسته شود، مخاطب را در برابر واقعیتی به نام تکنیک فراداستانی قرار می‌دهند که هدفی جز تأکید بر غیرواقعی‌بودن داسـتانِ پـیش‌روی مخاطـب نـدارد. «فراداستان‌ها می‌کوشند تا از راه ادغام خیال و واقعیت، ادبیات و تاریخ را از وضـعیت حاشـیه‌ای آن جدا کنند؛ [ادغامی که] هم در مضامین و هم در شکل صورت می‌گیـرد» (هـاچن، ۱۳۸۳: ۲۶۹). در همین زمینه «به کارگیری تکنیک‌های فرمی از جمله آوردن شعر، عکس، یک قطعه‌ی ادبی، مقاله و یا بریده‌هایی از اعلامیه‌ی روزنامه‌ها، قطعه‌ای از یک نمایشنامه و مضامینی از ایـن دسـت، بـه ایـن موضوع اشاره دارد» (ر.ک: حاجی زاده و ابراهیمی، ۱۳۹۷: ۷۷). داستانی که از این تکنیک بهـره می‌بـرد، شبیه کولاژی است که از به هم پیوستن تکه‌های مختلفی شکل گرفته است و به همین علـت اسـت که پاترشیا وو این تکنیک را کولاژ فراداستانی[۱۱] می‌نامد و به نقل از بارتلمی از آنها به عنـوان تکـه‌ها یا خرده‌ها در داستان یاد می‌کند؛ یعنی «موادی که خود را به عنوان اموری نه کاملاً مرتبط یا در واقع اصلاً نامرتبط عرضه می‌کنند؛ لیکن اگر با دقت به آنها پرداخته شود، می‌تواننـد معنـایی از آنچـه در گذر است ارائه کنند» (وو، ۱۳۹۰: ۲۰۹- ۲۰۸). در رمان کیدالنسـاء، مـی‌تـوان مـواردی ماننـد رؤیـا پردازی و خیال پروری، اشاره‌ی تمثیل گونه به وقایع تاریخی و وجود داستان در داسـتان را مشـاهده نمود؛ مواردی که از ویژگی‌های فراداسـتان بـه شـمار آمـده و باعـث تبـدیل مـتن بـه نـوعی کـولاژ فراداستانی می‌شوند.

رؤیا و خیال

فراداستان‌ها «با تجربه‌های تازه در زمینه‌ی موضوع، قالب، سبک، توالی زمانی و ترکیب رویدادهای روزانه با تصورات و تخیلات و اسطوره با کابوس، توقعاتِ پذیرفته شده از رمان را ناکام می‌گذارند» (داد، ۱۳۸۲: ۳۶۰). رؤیا و خیال در رمان کیدالنساء از جایگاه بسـیار بـالایی برخـوردار اسـت؛ یـک فصل کامل از این داستان با عنوان "منامات نـور" بـه شـرح و توضـیح خواب‌هـای نـور می‌پـردازد؛ خواب‌هایی که ذهن خواننده را برای پذیرفتن اینکه نور یکی از اولیای الهی اسـت آمـاده می‌سـازد.

این فصل از صفحه‌ی ۳۲۲ تا ۳۲٦ ادامه دارد و به صورت منام۱، منام۲ و... تقسیم‌بندی شده است. نور در زمان حیات خود این خواب‌ها را در دفترچه‌ای یادداشت نموده و به ظاهر راوی دانای کل/ خيري عبدالجواد در حال خواندن آنها برای بدیعة همسر نور است، ولی درحقیقت خيري عبدالجواد به شیوه‌ای ماهرانه، این داستان را از زبان نور و به شیوه‌ی راوی اول شخص بیان می‌کند و بدین گونه نور را پس از مرگ نیز دوباره وارد داستان نموده و مرزِ حقیقت و فراحقیقت (مرگ) را در هم می‌نوردد و ناخودآگاه خواننده را با پرسش‌هایی هستی‌شناختی رودررو نموده و با تأکید بر نقش مردگان در دنیای مادی و تأثیرگذاری بر آن، بر مطرح‌شدن این پرسش‌های هستی شناختی از یک طرف و تداخل دنیاها در رمان از طرف دیگر صحه می‌گذارد: «بديعة طلع لها نور في المنام وعلى مدى ثلاثة ليال متصلة... لم يقل سوى كلمة واحدة: انقلبني من تربتي يا بديعة... بديعة أخبرت ابنتها بزيارة أبيها لها في المنام... يا بنتي نور أبوك يتحكم فينا في حياته ومماته[۱۲]» (عبدالجواد، ۲۰۱٤: ۲/ ۳۷۲). عبدالجواد در قسمت‌های دیگر رمان نیز پای خواب‌های بدیعة را به داستان باز نموده و با توضیح این خواب‌ها، مرز رؤیا و واقعیت را در داستان خود به هم نزدیک می‌نماید؛ تا جایی که خواب و حقیقت در هم آمیخته می‌شوند و خواننده در برخی قسمت‌ها سردرگم و حیران میان خواب و واقعیت رها می‌شود. بیان آنچه نویسنده در رمان از آن به "توهم" یاد می‌کند نیز در همین راستا قرار می‌گیرد. این امر در قسمتی از رمان پررنگ‌ترشده و نویسنده توهم خود را از مرگ خویش بیان می‌نماید و به صحبت مستقیم با خواننده می‌پردازد تا وی را با خود در توهماتش همراه سازد: «انظروا لهذا التوهم، توهمت أن روحي راحت، وأنا الآن داخل قاعة مظلمة ليس لها ضبة ولا مفتاح، فعلمت أن هذا قبري ورأيت نفسي داخل كفني...[۱۳]» (همان: ۲/ ۳۷٦) نویسنده بدین گونه به گفتگو با خواننده می‌پردازد و داستان مرگ خود را برای او بیان می‌کند و فعل "توهمتُ= پنداشتم" را به کار می‌برد تا خواننده را آگاه نماید که در برابر توهمات نویسنده قرار دارد، نه آنچه در حقیقت رخ داده است.

عبدالجواد این سخن را تا آنجا ادامه می‌دهد که توهمش از مرگ خود را عیناً از صفحه‌ی ۳٤ کتاب "توهمات" خود با عنوان "توهم القيامة" به صورت مو به مو بیان می‌کند و در ادامه نیز مبحث "توهم نوحی" را از صفحه‌ی ٥۰ همان کتاب در رمان "كيدالنساء" به صورت کامل و با بیان نام کتاب، به خواننده ارائه می‌کند: «للموت هيبته ولي معه وقفة "في التوهمات"، توغلت إلى أبعد حدود التوهم... هل أطلعكم على نتف مما كتبته في تلك الفترة المحنة؟[۱٤]» (همان: ۲/ ۳۷۷). بدین گونه می‌توان فروریختن مرزهای میان حقیقت و خیال را در رمان کیدالنساء مشاهده‌نمود؛ تا جایی

که تشخیص واقعیت/ توهم و حقیقت/ خیال در رمان برای خواننده به امری شبیه به محال تبدیل می‌گردد.

داستان در داستان

یکی دیگر از ویژگی‌های کولاژ فراداستانی، وجود داستان در داستان است؛ به این معنا که نویسنده، در دل رمان یا داستان خود، خرده داستان‌های دیگری را می‌آورد که با توجه به ماهیت، کارکرد و منظور نویسنده، دارای مبانی، ساختارها و پیرنگ‌های متفاوتی از هم‌داستانی و هم‌راستایی با پی‌رنگ داستان اصلی گرفته تا تقابل و رویارویی با آن خواهند بود. خیري عبدالجواد در رمان خود به ارائه‌ی داستانک‌های مختلفی پرداخته که به برخی از آنها در این قسمت اشاره می‌شود.

او یک فصل کامل از رمان خود که شامل یازده صفحه می‌شود را به بیان داستانی اختصاص داده که بدیعة آن را برای دختر خود -فتحية- تعریف می‌کند؛ داستانی که بدیعة نیز آن را از زبان شخصی به نام ابومحمود شنیده است. داستان این‌گونه شروع می‌شود: «... فإني أروي لک حكاية أعجب من العجب... حكاية فی كيد النساء الذي غلب كيد الرجال...[١٥]» (عبدالجواد، ٢٠١٤: ٢/ ٣٤٦) جالب اینجاست که عنوان داستان نیز بر عنوان رمان، منطبق است و خود این امر، خواننده را با برخی پرسش‌ها در مورد ارتباط این داستان با نام‌گذاری رمان توسط خیري عبدالجواد روبرو می‌نماید؛ پرسش‌هایی که البته با توجه به شیوه‌ی فراداستانی رمان، بدون پاسخ می‌مانند. موضوع داستان زن و شوهر جوانی هستند که اسیر دست جادوگری می‌شوند؛ شوهر توسط جادوگر به میمونی تبدیل می‌گردد و در نهایت زن با کمک ابومحمود - که همزمان هم راوی داستان برای بدیعة است و هم خود، در این داستان و همین‌طور در رمان کیدالنساء وجود دارد - جادوگر را کشته و نزد شوهر خود باز می‌گردد. شیوه‌ی روایت داستان دقیقاً منطبق با شیوه‌ی داستان‌گویی کتاب هزار و یک شب است؛ این امر حتی در نام‌گذاری فصل‌های داستان نیز به خوبی مشهود است.

وجود این داستان در دل رمان و شیوه‌ی روایت آن توسط یکی از شخصیت‌های رمان، باعث ایجاد نوعی اضطراب و آشوب در سیر روند حوادث رمان شده و ذهن خواننده را از پیگیری روند حوادث اصلی رمان منحرف می‌نماید؛ وجود رخدادهایی مانند تبدیل‌شدن انسان به میمون، باردارشدن انسان از میمون، مسخ‌شدن انسان‌ها با جادو و موضوعاتی از این دست، منجر به ورود دنیای خیال به دنیای به ظاهر واقعی داستان‌شده و مرز میان این دو عالم را از میان می‌برد؛ از طرفی ورود شخصیت‌های اصلی و فرعی رمان به این داستان که بدیعة هنگام تعریف آن برای دخترش، بر داستان بودگی آن تأکید دارد، در شاهکاری روایتی توسط خیري عبدالجواد، عالم به ظاهر واقعی

رمان برای شخصیت‌های آن را به عالمِ تخیلی این داستان پیوند می‌دهد. بنابراین خواننده با سه عالم موازی/ متداخل و حقیقی/ خیالی روبرو می‌شود. دنیای بیرونی یا همان دنیای واقعی که خيري عبدالجواد در آن زندگی می‌کند؛ دنیای رمان کیدالنساء که از نظر خواننده غیرواقعی و از نظر شخصیت‌های رمان که بعضی از آنها مانند خود خيري عبدالجواد و خانواده‌اش وجود خارجی نیز دارند واقعی است و در نهایت دنیای این داستانک در داستان اصلی که با وجود غیر واقعی بودن، شخصیت‌های رمان کیدالنساء در آن ایفای نقش می‌کنند.

در جایی از رمان، خيري عبدالجواد به زیبایی هرچه تمام‌تر از داستان خواب فرعون و تعبیر آن توسط حضرت یوسف(ع) بهره برده و خوابی از "نور" را به شیوه‌ای داستانی بیان می‌کند؛ روایِ داستان، خود نور است و با آوردن عبارتِ «... سوف أنبئك بتأويل ما أكلت: فأما الحبات السبع والعشرون...[١٦]» (همان: ٢/ ٣٢٦) ذهن خواننده را به سمت آیات قرآن مربوط به داستان حضرت خضر(ع) و موسی(ع) سوق می‌دهد. در جایی دیگر از رمان نیز ضمن صحبت مستقیم با خواننده، نویسنده به داستان حضرت عزیر(ع) اشاره می‌نماید: «تذكرتُ قصة عزير، أحد أنبياء بني السرائيل الذي مرّ على قريةٍ خربةٍ فقال أنّى يحيي الله هذه الأرض بعد موتها...[١٧]» (همان: ٣٨٠) و در ادامه نیز داستانی از میراث متصوفه مصر را به صورت کامل در دل رمان خود می‌آورد: «وهناك حكاية مشهورة في التراث الصوفي هي من عيون هذا التراث...[١٨]» (همان: ٢/ ٣٨١- ٣٨٢) وجود این‌گونه داستان‌ها در دل رمان کیدالنساء تأکیدی بر یکی از جنبه‌های فراداستانی بودن این رمان است که منجر به تداخلات زمانی - مکانی و در هم تنیده شدن مرزهای خیال و واقعیت می‌گردد.

اشاره تمثیلی به وقایع تاریخی

یکی دیگر از ویژگی‌های کولاژ فراداستانی، اشاره‌ی مستقیم به وقایع تاریخی در دل رمان است؛ خيري عبدالجواد نه تنها از این ویژگی در رمان کیدالنساء بهره برده، بلکه با دادن رنگ و بوی نمادین و تمثیلی به آن، باعث فروپاشی مرزهای حقیقت و واقعیت و پیوند آن با خیال و رویاپردازی شده و در نهایت با ورود مادرش به این حوادث باعث پررنگ‌ترشدن جنبه‌های فراداستانی رمان شده است. نویسنده در اقدامی نمادین که اشاره به جهت‌گیری‌های سیاسی وی نیز دارد، اختلاف و درگیری به وجود آمده میان شخصیت‌های زن داستان را در تاریخ زمانی خود به جنگ اکتبر ١٩٧٣ میان اعراب و اسرائیل تشبیه می‌کند: «عشت تلك الأيام العصيبة من عام ألف وتسعمائة وثلاثة وسبعين، كانت بدايتها بالتحديد في شهر يناير، وبتحديد أكثر في الثالث عشر منه حين أعلنت الحرب الكبرى بين نجية وأم وجدي من ناحية وبديعة وفتحية ومن بعد حليفتهما أم جمال - أمي- فكيف

دخلت أمي تلك الحرب؟ وهل كان ذلك بإرادتها وحدها؟ أم زجّ بها في حرب لا ناقة لها فيها ولاجمل؟ هذا ما ستعرفونه إذا ما تبعتموني في الصفحات التالية، فكونوا معي[١٩]» (عبدالجواد، ٢٠١٤: ٢/ ٣٥٨)، سپس به ادامه‌ی این درگیری میان زنان و توضیح آن پرداخته و به صورت مستقیم این حوادث را به جنگ نکسه در پنجم ژوئن ١٩٦٧ ربط داده و بین این دو جنگ ارتباطی از جنس حقیقت/مجاز برقرار می‌کند: «وكان من نتائج تلك الحرب أن انتهت بكارثة نكسة الخامس من يونيو ووفاة أخي الأكبر وأن يعيش وجدي ابن عمي عاجزا إلى الأبد بعد أن طارت رجله بفعل أحد السحرة الأشرار...[٢٠]» (همان: ٢/ ٣٥٩) نکته‌ی جالب در این صفحات، هماهنگی تاریخ درگیری میان زنان محله، با جنگ‌های اعراب و اسرائیل است و جالب‌تر آنکه نتایج این جنگ‌ها نیز تا حدود زیادی با نتایج درگیری‌های اعراب و اسرائیل مشابه است: «وحين أعلنت الحرب للمرة الثانية، كان كل من الفريقين لديه أسبابه التاريخية في شنّها... وعندما اندلعت حرب السادس من أكتوبر...والفريقان أصابهما الإعياء من حرب لا طائل من ورائها، استنزف كل مواردهما، لذا فقد اتخذا قراراً بإعلان الهدنة...[٢١]» (همان: ٢/ ٣٦٠) این پایان نیز دقیقاً مشابه پایان جنگ اعراب و اسرائیل در سال ١٩٧٣ و بازگشت دو طرف به مرزهای قبل از درگیری است. در هر صورت خیري عبدالجواد به خوبی توانسته از حوادث تاریخی واقعی برداشتی نمادین داشته باشد و در کنار پیوند این وقایع تاریخی به حوادث داستان، از آنها در جهت تقویت جنبه‌های فراداستانی رمان خود بهره برد.

آوردن اخبار روزنامه و مجلات در داستان

اشاره به اخبار واقعی روزنامه‌ها و مجله‌ها و پیوند آن‌ها با دنیای غیرواقعی رمان، یکی دیگر از از جنبه‌های "کولاژ فراداستانی" است که راه را برای ادغام خیال و واقعیت در رمان هموار می‌سازد. نویسنده با کاربست این تکنیک، خواننده را در فضایی مه آلود میان خیال و واقعیت رها می‌سازد و با استفاده از سایر ویژگی‌های فراداستانی، وی را مجاب می‌سازد که آنچه می‌خواند - با وجود اخبار واقعی در آن - داستانی برساخته‌ی ذهن او و غیر واقعی است. خیري عبدالجواد در قسمتی از داستان، بعد از جریان نبش قبر نور، داستانی از میرات تصوف مصر را در دل رمان خود می‌آورد و در ادامه نیز با ورود مستقیم به داستان، با بدیعة در نبش قبر نور همراهی می‌کند و در ادامه و بعد از خداحافظی با او این‌گونه می‌گوید: «... صعدتُ من فوري إلى غرفتي وبدأت في كتابة المقال الذي استغرق الوقت... صورت من المقال عدة نسخ وزعتها على عدة جرائد... بعد مرور أكثر من شهر... كنت أتصفح الجرائد مصادفة في صالة الانتظار بمطار القاهرة الدولي... فأخذت أقرأ

العنواين الرئيسية: الرئيس جاء، الرئيس ذهب، الرئيس استقبل، صورة لعاطف عبيد رئيس الوزراء... وعلى لسانه تصريحات حول السلع الأساسية التي سوف تنخفض... مقتل اثني عشر جندياً أمريكياً في الفلوجة والقوة الإسرائيلية تجتاح مدينة غزة وتهدم عشرات البيوت...[٢٢]» (عبدالجواد، ٢٠١٤: ٢/ ٣٨٢). وی با آوردن این عناوین، خواننده را از عالم داستان خارج کرده و او را قانع می‌کند که در دنیای واقعی قرار دارد. نویسندگان فراداستان با استفاده از این تکنیک و آوردن تیترها و متن‌های روزنامه‌ها و یا اخبار رسانه‌ها در دل داستان خود، پیوندی میان واقعیت و داستان ایجاد می‌کنند و مرزهای خیال و واقعیت را به هم نزدیک می‌نمایند؛ اما خيري عبدالجواد به این اندازه بسنده نکرده و با هضم و جذب این وقایع حقیقی در جهان بدیل داستان، خواننده را آماده‌ی ورود به دنیای داستان و ارائه‌ی خبری می‌نماید که مستقیماً به حوادث داستان مربوط می‌شود: «في إحدى الجرائد وقعت عيني على عنوان بدا لي للوهلة الأولى أني أعرفه: الولي الذي تم اكتشافه في بولاق الدكرور وتحت هذا العنوان و ببنط أصغر: دفن حياً وبعد خمسة وعشرين عاماً يخرج من قبره ليظهر كراماته...[٢٣]» (همان: ٢/ ٣٨٢) نکته‌ی قابل توجه در این قسمت آن است که خيري عبدالجواد با استفاده از این تکه‌ی روزنامه توانسته به صورت غیرمستقیم و کاملاً پنهان، به بی‌کفایتی حاکمان مصر، بی‌برنامگی کارهای آنان و یاوه‌گویی‌هایشان اشاره نماید. روزمرگی‌های بی‌فایده‌ی رئیس جمهور و سخنان عوام فریبانه‌ی نخست وزیر در کنار حوادث وحشتناک سیاسی حاکم بر جامعه‌ی عربی از جمله مسائلی است که در همین صفحه و با آوردن این تکه روزنامه بیان می‌شوند. در ادامه نیز نویسنده با دیدن مقاله‌ی خودش و آوردن آن در متن داستان، بار دیگر پیوندی مستحکم میان عالم واقع و خیال برقرار نموده و جنبه‌های فراداستانی رمان خود را تقویت می‌نماید.

نتیجه

پژوهش حاضر به بررسی کاربست شیوه‌ی روایی فراداستان در رمان "كيدالنساء" نوشته‌ی خيري عبدالجواد اختصاص داشت. با توجه به پرسش‌های مطرح شده در این پژوهش، باید اذعان داشت که مهم‌ترین نکته‌ی قابل توجه در رمان کیدالنساء، وجود معنادار مؤلفه‌های فراداستانی در آن است. در این زمینه می‌توان به مؤلفه‌هایی مانند حضور نویسنده در داستان و گفتگو با خواننده، اتصال کوتاه، کولاژ فراداستانی، بیان داستانِ داستان‌نویسی و حضور شخصیت‌های واقعی در داستان اشاره نمود. خيري عبدالجواد از این مؤلفه‌ها به شیوه‌ی گسترده‌ای در رمان خود استفاده نموده؛ تا جایی‌که رمان کیدالنساء بر پایه‌ی همین مؤلفه‌ها شکل گرفته و به وجود آمده است. شاید مهم‌ترین علتی که باعث شده خيري عبدالجواد شیوه‌ی روایی فراداستان را برای رمان خود به کارگیرد، اشاره

به غیرواقعی بودنِ داستان خود است. وی از همان ابتدا وارد داستان می‌شود و خواننده را مجاب می‌کند که با داستانی مدرن و متفاوت با داستان‌های سنتی روبرو است و به این منظور نیز شیوه‌ی روایی فراداستانی را انتخاب کرده و با به کارگیری مؤلفه‌های فراداستانی، سخن، اندیشه و هدف خود را از طریق رخدادهای داستان به خواننده منتقل می‌کند. وی با استفاده از این تکنیک‌های فراداستانی و به صورت ویژه با به کاربردن مواردی چون حضور شخصیت‌های واقعی در رمان و کولاژهای فراداستانی مانند رؤیا و خیال، داستان در داستان، آوردن اخبار روزنامه‌ها و مجلات در رمان و اشاره‌ی تمثیلی به وقایع تاریخی، توانسته است میان متن داستانی و واقعیت بیرونی ارتباطی مستحکم برقرار نموده و اندیشه‌های خود را به مخاطبانش منتقل نماید. خیري عبدالجواد داستانی آفریده که خود در آن نقش ایفا می‌کند و همزمان رؤیا و خیال پردازی در آن جایگاهی اساسی دارد. وی وارد عوالم داستانی هزار و یک شب می‌شود، از کتاب‌های پیشین خود سخن می‌گوید، با خواننده همراهی می‌کند و با او به گفتگو می‌پردازد. همچنین با شخصیت‌های داستانِ خود ارتباط برقرار کرده و با آنها همنشین می‌شود، میان اتفاقات داستان با آنچه در جامعه رخ داده ارتباط برقرار می‌کند، از شیوه‌ی نگارش اثر ادبی خود سخن به میان می‌آورد، خواننده را در فضای مابین خیال و واقعیت رها ساخته و ذهن او را با پرسش‌های وجود شناختی مختلفی درگیر می‌سازد و در نهایت نیز پایان داستان خود را برای نسل جدید باز می‌گذارد تا این نسل به اختیار خود، مسیرش را انتخاب نماید؛ در نهایت باید به این نکته‌ی مهم اشاره نمود که خیري عبدالجواد با کاربست شیوه‌ی روایی فراداستان درصدد خلق رمانی مدرن بوده و توانسته با استفاده از مؤلفه‌های این شیوه‌ی روایی در کنار اسلوب و سبک نگارشی فردی، به بیان اندیشه‌ها، ایدئولوژی و افکار خود در رمان کیدالنساء بپردازد.

پی‌نوشت‌ها

۱. نام من خیري عبدالجواد است، نویسنده‌ی داستان و رمان، کسی که مرا می‌شناسد این شناخت برای او کافی است و در پاسخ به پرسش کسی که مرا نمی‌شناسد مبنی بر اینکه چگونه اسم خود را در این نوشتار آورده‌ام می‌گویم: چشم من و تو یکی است و عادت بر این است که نویسنده ی داستان به صورت پنهان و در دفتر کار خود، حوادث داستان را بگرداند، هیچ کس نمی‌داند که او به چه می‌اندیشد، افکار خود را بر زبان شخصیت‌ها جاری می‌سازد و آروزها و بلندپروازی‌ها و رؤیاهای خود را در پسِ پرده‌ها و روی کاغذ می‌نویسد، ولی دوستِ من، بدان که من از این دست نویسنده‌ها نیستم...

۲. بدیعه در شناخت نور از من تواناتر بود... به زودی در مورد او سخن خواهم گفت؛ به همین خاطر به آنچه که بدیعه در مورد نور در فصل اول گفته اکتفا خواهم کرد، اما آنچه را که بدیعه نمی‌داند همان چیزی است که من بیان خواهم نمود.

۳. شروع به نوشتن داستان‌های کوتاهی نمودم که بیشتر آنها در روزنامه‌ها و مجلات به چاپ می‌رسیدند تا اینکه مجموعه‌ی داستانی اول من شکل گرفت. من باید به نوشتن اولین رمان‌هایم می‌اندیشیدم تا به این صورت عنوان مجموعه به صورت "حکایات الدیب رماح" در آید.

٤. در اینجا داستان خود را شروع می‌کنم و از آنچه اتفاق افتاده اطمینان کامل دارم زیرا خودم بخشی از آن بوده‌ام...

۵. ساعت یک ربع به هفت بدیعه جلو خانه انتظار مرا می‌کشید... به محض اینکه مرا دید گفت: صبح بخیر استاد...

٦. ...این همان چیزی است که اگر مرا در صفحه‌های بعد همراهی کنید، خواهید فهمید؛ پس با من همراه باشید.

۷. مهندس را به حال خود رها خواهم کرد تا با خیال راحت ساختمان خود را تمام کند و تا انجام آن، با شما از عجیب‌ترین چیزی که ممکن است برای انسان رخ دهد صحبت می‌کنم... من و شما تاریخ نور و اصل و نسب او را از زمان تولد تا وفاتش می‌دانیم...

۸. دانستم که تمامی آن مردان از اولیای الهی هستند و این را از اسمهایشان که توسط آن شیخ بزرگوار بیان می‌شد برداشت کردم، آن شیخ بزرگوار نیز کسی نبود جز قطب بزرگ عالم امکان سید احمد بدوی رضوان الله علیه.

۹. آنگاه از دور قطب‌های چهارگانه تصوف یعنی احمد الرفاعی، ابراهیم الدسوقی، عبدالرحیم القنائی و عبدالقادر الجیلانی ظاهر شدند...

۱۰. ... پیش‌گویی‌های بدیعه این اواخر حتی از پیش‌گویی‌های خودِ نوسترادامو‌س نیز درست‌تر و واضح تر شده بود.

۱۱. Metafictional collage

۱۲. نور در خواب به مدت سه شب پی در پی بر بدیعه ظاهر شد... و فقط یک جمله بر زبان آورد: بدیعه، مرا از قبرم جابجا کن... بدیعه به دخترش خبر داد که پدر او به خوابش می‌آید... دخترم نور، پدرت چه در زندگی و چه در مرگ بر ما نظارت دارد.

۱۳. به این توهم دقت کنید، گمان کردم که روحم از بدن خارج شده و من اکنون داخل سالنی تاریک هستم که نه دری دارد و نه کلیدی، دانستم که این قبر من است و خودم را داخل کفنم یافتم...

۱٤. مرگ برای خود هیبتی دارد و من این را در کتاب "توهمات" بیان کرده و تا دورترین نقاط توهم پیش رفته‌ام... آیا شما را بر بخش‌هایی از آنچه در آن دوران سخت نگاشته‌ام آگاه سازم؟

۱۵. ... من برای تو داستانی بسیار عجیب را بیان می‌کنم... داستانی در مورد نیرنگ زنان که بر نیرنگ مردان چیره می‌شود...

۱٦. تاویل آنچه خوردی را به تو خواهم گفت: بیست و هفت دانه‌ای که خوردی...

۱۷. داستان عزیرؑ یکی از پیامبران بنی اسرائیل را به یاد آوردم که بر روستایی خراب گذر کرد و با خود گفت چگونه خداوند این سرزمین را پس از مرگش زنده می‌گرداند...

۱۸. در میراث تصوف حکایت مشهوری وجود دارد که سرچشمه‌های این میراث به شمار می‌رود.

۱۹. آن روزهای سخت از سال ۱۹۷۳ را با همه‌ی وجود درک کردم، شروع آن در ماه جولای و دقیق‌تر در سیزدهم آن بود، آنگاه که جنگی بزرگ بین نجیه و ام وجدی از یک طرف و بدیعه و فتحیه و بعد از آن، همپیمانشان ام جمال -مادر من- آغاز شد. اما چگونه مادر من وارد این جنگ شد؟ و آیا این ورود فقط به خواست خودش بود؟ یا او به جنگی کشیده شد که هیچ جایگاهی در آن نداشت؟ این مسأله‌ای است که آن را خواهید دانست به شرطی که در صفحه‌های بعدی مرا دنبال کنید، پس با من باشید.

۲۰. یکی از نتایج این جنگ آن بود که به فاجعه‌ی نکسه در پنجم ژوئن و وفات برادر بزرگترم و نیز عاجز شدن دائمی عمویم ختم شد، زیر پایش به خاطر جادوی یکی از جادوگران شرور، برای همیشه از کار افتاد و فلج شد...

۲۱. هنگامی که برای دومین بار، اعلام جنگ شد هر دو گروه انگیزه‌هایی تاریخی برای آغاز آن داشتند... و هنگامی که جنگ ششم اکتبر شعله ور شد... هر دو گروه از جنگی بیهوده و بی‌فایده فرسوده شده بودند و بنابراین تصمیم به اعلام آتش‌بس گرفتند...

۲۲. بی‌درنگ به اتاق خود رفته و شروع به نوشتن مقاله‌ای کردم که زمان زیادی گرفت... مقاله را در چند نسخه تکثیر کرده و به چندین روزنامه فرستادم... بعد از گذشت بیش از یک ماه... به طور اتفاقی در سالن انتظار فرودگاه بین‌المللی قاهره در حال ورق زدن روزنامه‌ها بودم... شروع به خواندن عنوان‌های اصلی نمودم: رئیس‌جمهور آمد، رئیس جمهور رفت، رئیس جمهور از... استقبال کرد، تصویری از نخست‌وزیر عاطف عبید... با صحبت‌هایی در مورد کاهش قیمت کالاهای اساسی... کشته شدن دوازده سرباز آمریکایی در فلوجه و حمله به غزه و نابود شدن ده‌ها خانه به دست ارتش اسرائیل...

۲۳. در یکی از روزنامه‌ها چشمم به عنوانی افتاد که همان اول احساس کردم برایم آشنا است: فرد صاحب کرامتی که در بولاق الدکرور یافت شد؛ زیر این عنوان و با خطی نازک‌تر نوشته شده بود: زنده به خاک سپرده شد و بعد از بیست و پنج سال از قبرش خارج می‌شود تا کرامات خود را آشکار سازد...

منابع ومآخذ

احمدی چناری، علی‌اکبر؛ پیری، فاطمه و عرب یوسف‌آبادی، عبدالباسط، (۱۳۹۹)، «فراداستان تاریخ‌نگارانه در "عذابات المتنبی في صحبة كمال أبوديب والعكس بالعكس" اثر كمال ابوديب»، **دوفصلنامه‌ی نقد ادب معاصر عربی**، سال دهم، شماره‌ی ۲۱: ٤٦- ٢٦.

DOI: ١٠/٢٢٠٣٤/MCAL.٢٠٢١/١١٩١٦/١٩٠٢

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

ـــــــــــ (۱۳۹۰)، **داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن)**، تهران: نیلوفر.

پیروز، غلامرضا؛ رضوانیان، قدسیه و ملک، سروناز (۱۳۹۳)، «فراداستان تاریخ‌نگارانه؛ مطالعه‌ی موردی مارمولکی که ماه را بلعید»، **فصلناامه‌ی ادب پژوهی**، دوره‌ی ۸، شماره‌ی ۲۷: ۱٦۸- ۱٦۳.

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

حاجی زاده، مهین و ابراهیمی، شادی (۱۳۹۷)، «تحلیل و بررسی جنبه‌های فراداستانی رمان «الفراشة الزرقاء» أثر ربیع جابر»، **فصلنامه‌ی پژوهشنامه‌ی ادبیات داستانی**، سال ۷، شماره٢٤: ۸۰- ٦٧.

حمد، محمد (۲۰۱۱)، **الميتاقصّ في الرواية العربية، مرايا السّرد النرجسي**، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، أكاديمية القاسمي: الهيئة المصرية العاملة للكتاب.

خزلی، مسلم و شیرخانی، محمدرضا (١٤٠٠)، «بررسی شیوه‌ی روایی فراداستان در رمان حرب الكلب الثانية»، **دوفصلنامه‌ی نقد ادب معاصر عربی**، دوره‌ی ۱۱، شماره‌ی ۲۰: ۲۳٤- ۲۱۲. DOI: ١٠/٢٢٠٣٤/MCAL.٢٠٢١/١٤٧٤٧/٢٠٥٥

داد، سیما (۱۳۸۲)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: مروارید.

عبدالجواد، خیري، (٢٠١٤)، **الأعمال الكاملة، المجلد الثاني: الأعمال الروائية**، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

غفاری، سحر (۱۳۸۹)، «پسامدرن تصنعی، نقد و بررسی شگردهای فراداستان در رمان بیوتن»، **فصلنامه‌ی نقد ادبی**، سال سوم، شماره۹: ۷۳-۸۹.

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

کامل، إشراف و محمود، بشری، (۲۰۱۵)، «تمظهرات الميتاقص في الرواية العراقية»، **الآداب**، جامعة بغداد، السنة ۱۰، العدد ١١٤: ٢٠٢- ١٦٥.

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

الماضي، شكري عزيز، (۲۰۰۸)، **أنماط الرواية العربية الجديدة**، كويت: عالم المعرفة.
وارد، گلن (۱۳۸۷)، **مدرنیسم**، ترجمه‌ی قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهی.
وو، پاتریشیا، (۱۳۹۰) **فراداستان**، ترجمه: شهریار وقفی پور، تهران: نشر چشمه.
هاجری، حسین، (۱۳۸٤)، **انعکاس اندیشه‌های پست‌مدرن در ادبیات داستانی معاصر ایران، مجموعه مقالات «ما و پست‌مدرنیسم»**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات و فرهنگی.
هاچن، لیندا، (۱۳۸۳)، **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان (فراداستان تاریخ‌نگارانه)**، ترجمه‌ی حسین پاینده، تهران: روزنگار.

Cazzato, L. (۲۰۰۲). **Metafiction of anxiety: Modes and meanings of the postmodern self-conscious novel**. Michigan: The University of Michigan.
Currie, M. (۲۰۱٤). **Metafiction.** London & New York: Routledge Taylor& Fransis Group.
GUI, Weihsin. (۲۰۱۱) **'Metafiction' The Encyclopedia of the Novel**. London.
Klinkowitz, Jerome. (۱۹۹۸). **"Metafiction". The Encyclopedia of the Novel**.Chicago, London: Fitzroy Dearborn Publishers.
Waugh, Patricia. (۱۹۹٦). **Metafiction**. London: Routledge.

تحليل تطبيق الأسلوب السردي لماوراء القص في رواية كيدالنساء لخيري عبدالجواد

محمودرضا توكلي محمدي[1]

المُلَخَّص

ماوراء القص(الميتاقص) كواحد من الأساليب السردية مابعدالحداثية، يعني في ذاته الخداع واللعب بأساليب الكتابة. يبذل مؤلف ماوراءالقص قصارى جهده كي يجعل القارئ على علم بأن كل ما يقرأ في الرواية غير واقعي ومن صنع الكاتب وعمله. تم تقديم هذا النمط من الكتابة من قبل المنظّرين الغربيين في سبعينيات القرن الماضي وتبنّاه كثير من كتاب الروايات في العالم الغربي والعربي. رواية "كيدالنساء" للروائي المصري الشهير "خيري عبدالجواد" تتحوي على قدر كبير من مؤشرات هذه التقنية السردية. وعلى هذا الأساس، تهدف الدراسة الحالية إلى تحقيق هذه المؤشرات في الرواية وتريد-خلال استخدام المنهج الوصفي التحليلي- أن تصل في النهاية إلى إجابة عن كيفية تطبيق هذه المؤشرات على الرواية. تشير نتائج الدراسة الحالية إلى أن هذه الرواية تتضمن العديد من مؤشرات أسلوب كتابة ماوراء القص، منها: حضور الكاتب في الرواية والمحادثة مع القارئ، والاعتراف بصناعية الرواية، واحتكاك العالم المتخيل بالواقع... ولكن استطاع خيري عبدالجواد أن يمازج هذا النمط من الكتابة بأسلوبه الكتابي الفريد ويقدم طريقة جديدة في سرد القصص وكتابة الروايات للأدب العربي. واستطاع المؤلف أن يمازج و بنحو مطلوب بين الواقع والمتخيل و أن يقنع القارئ بأن كل ما يقرأه في الرواية غير واقعي وعلى غرار كتابة الروايات مابعدالحداثية.

الكلمات الدليلية: مابعدالحداثة، الميتاقص، الرواية العربية، خيري عبدالجواد، كيدالنساء.

١- أستاذ مساعد في جامعة فرهنگيان، ايران: طهران.