

تحلیل و بررسی جنبه‌های فراداستانی رمان «الفراشة الترقاء» اثر ربیع جابر^۱

مهین حاجی‌زاده^۲

دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی

شادی ابراهیمی^۳

کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شهید مدنی

چکیده

فراداستان به عنوان یکی از شایع‌ترین انواع داستان‌های پست‌مدرنیسم، تکنیکی است که در آن راوی در خلال داستان به فرآیند داستان‌نویسی و به داستان بودن داستان اشاره می‌کند؛ نویسنده با ورود به عرصه داستان می‌کوشد خواننده را از غیر واقعی بودن آن آگاه کند. ربیع جابر نویسنده، رمان‌نویس و روزنامه‌نگار برجسته و مبتکر معاصر لبنانی است که در برخی رمان‌هایش دارای رویکردی پست‌مدرنیستی است و می‌کوشد با شگردهای گوناگون، نوشته‌هایش را به سوی فراداستان سوق دهد. نگارنده این پژوهش با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی به بررسی مؤلفه فراداستان در رمان *الفراشة الترقاء* از این نویسنده پرداخته است. پژوهشگر ابتدا به فرآیند شکل‌گیری پست‌مدرنیسم و ارائه تعاریفی از فراداستان بر اساس دیدگاه صاحب‌نظران و منتقدان و همچنین مختصری از زندگینامه ربیع جابر پرداخته و در ادامه شگردهایی که ربیع جابر برای خلق فراداستان در این رمان از آن‌ها بهره گرفته بررسی کرده است. این پژوهش می‌نمایاند که ربیع جابر با شگردهایی چون؛ اشاره صریح راوی به داستان‌نویسی، مخاطب قرار دادن مخاطب، توصیف، حضور شخصیت‌های واقعی تاریخی در داستان، ادغام خیال و واقعیت و دادن اطلاعات درباره کتاب و نویسنده آن، توانسته است غیرواقعی بودن رمان خود را به خوانندگان القا کند و به خوبی از عهده خلق یک فراداستان برآید.

کلیدواژه‌ها: پست‌مدرنیسم، فراداستان، شگردهای فراداستان‌نگاری، ربیع جابر، *الفراشة الترقاء*.

۱. تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۷/۷

۲. تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۵/۲۰

۳. رایانامه نویسنده مسئول: Hajizadeh_tma@yahoo.com

۴. رایانامه: Ebrahimishadi69@gmail.com

۱. مقدمه

عمده‌ترین رویکردهای نظری و عملی در حوزه ادبیات، حاصل تلاش‌هایی است که اغلب در غرب تولید می‌شود، تداوم می‌یابد و تثبیت می‌شود و سپس به ادبیات سایر ملت‌ها نیز سرایت می‌کند. پست‌مدرنیسم یکی از این رویکردها و تحولات عظیم و جریان‌ساز در آغاز قرن بیستم است که به دنبال تغییر و تحول در نگرش فلسفی انسان معاصر و تحولات و انقلاب‌های سیاسی و اجتماعی و تغییر در سبک زندگی در جهان غرب شکل گرفت و به تدریج همه عرصه‌های مختلف ادبی، فلسفی، هنری و اجتماعی را تحت تأثیر خود قرار داد. ادبیات به ویژه ادبیات داستانی به دلیل ارتباط تنگاتنگ با واقعیات و تحولات جامعه و بازتاب آن در شکل‌های مختلف از جریان پست‌مدرنیسم بسیار متأثر بوده است. از میان تمام ویژگی‌ها و کلیدواژه‌های پست‌مدرنیسم؛ «خودآگاهی داستان‌پردازانه یا اظهار خودآگاهی در داستان‌پردازی» مهم‌ترین تغییر و تحول پست‌مدرنیسم در حوزه هنر و ادبیات است، به گونه‌ای که می‌توان گفت که کلیدی‌ترین ویژگی است که دیگر شاخه‌های پست‌مدرنیسم را تحت شعاع و تأثیر خود قرار می‌دهد؛ این ویژگی با عنوان اصطلاحی «فرداستان» رایج شده است. (نک: محمدی، ۱۳۹۱).

پژوهش حاضر در صدد است با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی، شگردهایی که ربیع جابر به وسیله آن‌ها سعی دارد تصنعی و ساختگی بودن رمانش را نشان دهد بررسی نموده و در این راستا به پرسش‌های زیر پاسخ دهد:

۱. آیا رمان *الفراشة الترقاء* یک فرداستان است؟

۲. ربیع جابر برای خلق فرداستان در این رمان از چه شگردهایی بهره گرفته است؟

۱-۱. فرضیه‌های پژوهش

۱. ربیع جابر در رمان مذکور با خلاقیت و ابتکار موفق شده با تکیه بر جریان ادبی پسا‌مدرنیسم و به کارگیری برخی مؤلفه‌ها فرداستان خوبی خلق کند و لذت ادبی عمیق‌تری در خواننده بیافریند.

۲. وی با شگردهایی چون اشاره صریح راوی به داستان نویسی، مخاطب قرار دادن مخاطب، توصیف، حضور شخصیت‌های واقعی تاریخی در داستان، ادغام خیال و واقعیت و دادن اطلاعات درباره کتاب و نویسنده آن توانسته است غیرواقعی بودن رمان خود را به خوانندگان القا کند و به خوبی از عهده خلق یک فرداستان برآید.

۱-۲. پیشینه پژوهش

با وجود اینکه ربیع جابر را به دلیل تعدّد آثارش می‌توان از نویسندگان پرکار معاصر عرب به‌شمار آورد، اما تاکنون آثار او چندان مورد بررسی قرارنگرفته‌است و تنها در این زمینه می‌توان به مقاله «نوآوری‌های فرمی در آثار داستانی ربیع جابر» از جواد اصغری در سال (۱۳۹۱ هـ.ش) اشاره کرد. در این مقاله پژوهشگر در پی شناساندن ابعاد خلاقیت اندیشه و ابتکار ربیع جابر در هفت اثر داستانی او در چهار بخش زبان و واقعیت، طراحی زاویه دید نو، بینامتنیت و نگرش پسا استعماری، نوآوری‌های شکلی این داستان‌ها را نشان می‌دهد.

در حوزه فراداستان در ادبیات عرب تاکنون به طور ویژه مطالعه‌ای صورت نگرفته‌است، اما در حوزه پست مدرنیسم می‌توان به دو مقاله اشاره کرد: نخست؛ «دراسة ملامح ما بعد الحداثة فی رواية برای الحتمی لإبراهیم نصرالله» از عالیہ جعفری‌زاده در سال (۱۳۹۱ هـ.ش) نگاشته شده‌است. دوم؛ «بررسی مؤلفه‌های پسامدرنیسم در رمان الحرب فی مصر اثر یوسف العقید که رؤیا خبازه در سال (۱۳۹۴) به رشته تحریر درآورده‌است. در این مقاله مهم‌ترین مؤلفه‌های پسامدرنیستی مانند فراداستان، تعدّد راوی و زاویه دید، عدم قطعیت و ابهام، روایت غیر خطی رویدادها و عدم انسجام در رمان الحرب فی مصر بررسی شده‌است. در این مرور مشخص شد تاکنون در باب بررسی فراداستان در آثار ربیع جابر مطالعه‌ای صورت نگرفته‌است؛ لذا در این مقاله یکی از رمان‌های ربیع جابر به نام الفراشة الترقاء انتخاب و تحلیل و بررسی شده‌است.

۲. فراداستان

فراداستان یکی از تکنیک‌های داستان نویسی مدرن و پسامدرن است. این تکنیک نیز مانند بسیاری از تکنیک‌های دیگر داستان‌نویسی، مدّتی پس از شکل گرفتن در داستان‌نویسی غرب، وارد ادبیات داستانی عرب شد که نمونه‌های آن را در برخی از داستان‌های معاصر می‌توان دید.

واژه فراداستان ترجمه واژه (Metafiction) است. سیما داد در فرهنگ اصطلاحات ادبی، فراداستان را چنین تعریف می‌کند: «(meta) در لغت به معنی فرا و درپس است و در ترکیب با واژه (fiction) (ادبیات داستانی) اصطلاح (Metafiction) را تشکیل می‌دهد که در حوزه داستان‌نویسی به نوع خاصی از رمان در ادبیات پست مدرن اطلاق می‌شود. فراداستان یا «وراداستان» به شدت از عناصر سنتی رئالیسم یا رمانس می‌گسلد. این رمان‌ها با تجربه‌های تازه در زمینه موضوع، قالب، سبک، توالی زمانی و ترکیب رویدادهای روزانه با تصوّرات و تخیلات و اسطوره با کابوس، توقّعات پذیرفته‌شده از رمان را ناکام

می‌گذارند. از نویسندگان فراداستان می‌توان توماس پینچون^۱، جان بارت^۲، ویلیام گاس^۳، روبرت کوور^۴ و اشمال رید^۵ را نام برد. این گونه داستان‌ها را گاه *(fabulation)* نیز می‌نامند (داد، ۱۳۸۲: ۳۶۰).

فراداستان به شکلی خودآگاه و نظام‌مند توجه خواننده را به ماهیت یا وضعیت خود به عنوان امری ساختگی و مصنوع معطوف می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی را درباره رابطه میان داستان و واقعیت مطرح کند. (نک: وو، ۱۳۹۰: ۸). برعکس واقع‌گرایان که می‌خواستند از طریق داستان، واقعیت را تبیین کنند؛ 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. از نظر وارد^۶، «فراداستان، داستانی است درباره داستان» (وارد، ۱۳۸۷: ۴۹). پاینده نیز تأکید دارد که «نویسنده در فراداستان، از یک سو دنیایی شبیه واقعیت می‌سازد و از سوی دیگر غیر واقعی بودن آن را به خواننده گوشزد می‌کند» (پاینده، ۱۳۸۲: ۴۰).

ذکر این نکته ضروری است که هیچ داستانی را به طور کامل نمی‌توان یک فراداستان دانست؛ زیرا هر داستانی بالأخره در ذات خود، داستان است و اگر به طور کامل درباره داستان سخن بگویند، دیگر نه داستان است و نه فراداستان. راوی یک اثر فراداستانی، توجه 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 به عنوان نوشته‌ای صنعت‌مند و نه تصویر واقع‌گرایانه‌ای از حقیقت پیش‌روی خواننده قرار می‌دهد. پاینده در این باره می‌نویسد: «مقصود از فراداستان، آن داستانی است که دائماً به خواننده یادآور می‌شود که آنچه می‌خواند کاملاً تخیلی است و نه گزارشی از واقعیت یا رویداد حادث شده» (پاینده، ۱۳۹۰: ۳۹۳).

رمان‌های رئالیستی این باور را القامی‌کنند که قادر به ارائه حقیقت زندگی هستند و آنچه در قالب داستان می‌آید، تصویری از واقعیت است، در حالی که رمان‌های پست‌مدرنیسم سعی دارند، نشان بدهند

1. Thomas Ruggles Pynchon

2. John Barth

3. William Howard Gass

4. Robert Coover

5. Ishmael Scott Reed

6. ward

که واقعیت ساخته ذهن بشری است. با چنین رویکردی داستان‌نویسان پست‌مدرن نه تنها سعی نمی‌کنند داستان خود را واقعی جلوه‌بدهند، بلکه به عمد شگردهایی را به کار می‌گیرند که خواننده را از ساختگی و تخیلی بودن داستان‌شان آگاه کنند.

۳. زندگینامه و آثار ربیع جابر

ربیع جابر از نویسندگان جوان لبنان و از مطرح‌ترین نویسندگان نسل امروز جهان عرب است. او در سال (۱۹۷۲ م) در بیروت متولد شد و در رشته فیزیک در دانشگاه آمریکایی بیروت، مدرک کارشناسی خود را دریافت کرد. وی سردبیر هفته‌نامه آفاق، پیوست فرهنگی روزنامه الحیاه است که در لندن چاپ می‌شد. برجسته‌ترین آثار داستانی ربیع جابر که اغلب به زبان‌های متعددی ترجمه شده‌است عبارتند از: سید العتمة (۱۹۹۲ م)، شای أسود (۱۹۹۵ م)، الفراشة الترقاء (۱۹۹۶ م)، رالف رزق الله فی المرأة (۱۹۹۷ م)، کنت امیراً (۱۹۹۷ م)، نظرة أخیرة علی کین سالی (۱۹۹۸ م)، یوسف الإنجلیزی (۱۹۹۹ م)، بیروت مدینة العالم (۲۰۰۲ م)، رحلة الغرناطی (۲۰۰۲ م)، بیروت مدینة العالم ۲ (۲۰۰۵ م)، البيت الأخير (۲۰۰۶ م)، تقریر میلیس (۲۰۰۶ م)، الاعتراف (۲۰۰۸ م)، آمریکا (۲۰۰۹ م)، دروز بلغراد (۲۰۱۱ م).

ربیع جابر در سال (۲۰۱۲ م) به دلیل نوشتن رمان دروز بلغراد برنده جایزه «بوکر عربی» شد. (نک: اصغری، ۱۳۹۱: ۲۷). پیشتر در سال (۲۰۱۰ م) با رمان آمریکا نامزد دریافت جایزه «بوکر» شد و پیش از آن نیز جایزه «بیروت ۳۹» را به عنوان بهترین نویسنده عرب زیر چهل سال دریافت کرده بود. موضوع اصلی رمان‌های ربیع جابر، لبنان به ویژه شهر بیروت و اقلیت‌های مذهبی آن است. در تمام آثار داستانی او موضوع جنگ داخلی لبنان که از سال (۱۹۸۲ م) در گرفت، خودنمایی می‌کند. او در برخی آثار خود به طور مستقیم به وقایع جنگ و پیامدهای انسانی فاجعه‌بار آن می‌پردازد. ربیع جابر رمان الفراشة الترقاء را با نام مستعار «نور خاطر» به چاپ رساند. او در این رمان، علل جنگ داخلی لبنان را ریشه‌یابی می‌کند. از نظر ربیع جابر، حضور مستقیم سیاسی یا غیرمستقیم اقتصادی استعمار در لبنان عامل این جنگ است. این رمان با ارائه تصویری روشن از استعمار فرانسه در لبنان نشان می‌دهد که با وجود این که استعمار فرانسه در لبنان حضور نظامی و سیاسی ندارد، اما با استفاده از عوامل خود و با تأسیس و راه‌اندازی کارگاه‌های تولید ابریشم به بهره‌کشی از نیروی کار این کشور می‌پردازد. همچنین این رمان به نوعی زندگی مردمانی را به تصویر می‌کشد که از بیماری ارثی سیل رنج می‌برند.

۴. الفراشة الترقاء

این رمان شامل چهار فصل است؛ راوی در داستان کاملاً حضور دارد؛ رخدادها از زاویه دید اول شخص به روایت درمی‌آیند: «سأکتبُ روايةً، قلتُ و قلتُ إتی سابدأها بجنارة جدتی» (جابر، ۲۰۱۳: ۷).

(ترجمه: رمانی را خواهم نوشت، می گویم و می گویم گویی که من آن را در کنار جنازه مادر بزرگم آغاز می کنم.

راوی حکایت را با خاکسپاری مادر بزرگ شروع می کند، اما با ترفندی زیرکانه آن را به زندگی برادران بابازواغلی یعنی جوزف و جرجی و در ادامه کارگاه ابریشم مالک فرانسوی بروسبر بورتالیس و داستان محبوبش «س» می کشاند. ربیع جابر با ایجاد حلقه های محکم میان سه نسل، گذار زمانی طولانی را عینیت می بخشد. از پدر بزرگ پدرش شروع می کند تا می رسد به مادر بزرگ خودش.

رمان با مرگ شروع می شود: «و قلت إني سأبدأها بجنابة جدتي» (همان). و در پایان، همه حرف رمان نهفته تجلی پیدا می کند: «و لا أريد لهذه الرواية أن تنتهي أبداً و أريدُها أن تأكلني كأنها دودة و كأنني شجرة توت» (همان: ۱۸۷). (ترجمه: من نمی خواهم این روایت تمام شود می خواهم که او مرا بخورد گویی او کرمی است و من درخت توت).

پایان رمان در عشق خلاصه می شود؛ عشق به نوشتن و مادر بزرگ و محبوبش: «و ذات يوم تركنتي، فبقيت وحدي مع جدتي و الحكايات و مع ذكري «س»» (همان). (ترجمه: و آن روزی که مرا با مادر بزرگم و حکایات و خاطرات (عشقم «س») تنها می گذاری).

۵. تحلیل رمان

در رمان های رئالیستی، نویسندگان همواره در صدد بوده اند تا پس از آفرینش یک اثر ادبی، حضورشان در اثر به هیچ وجه محسوس نباشد. در این باره می گویند: «خالق اثر ادبی مانند خدایی است که پس از آفریدن دنیای تخیلی اش، کنار می ایستد و ناخن هایش را می گیرد یا به عبارت دیگر می گذارد تا شخصیت ها مطابق قوانین حاکم بر اثر، سرنوشت خودشان را رقم بزنند» (پاینده، ۱۳۸۲: ۲۹). اما در رمان های پسامدرنیستی، نویسندگان در صدد آن هستند که با هر چه بیشتر محسوس کردن حضورشان در متن، مرز بین تخیل و واقعیت را از میان بردارند. در رمان *الفراشة الترقاء* که نمونه ظریفی از فراداستان است، ربیع جابر زیرکانه و آگاهانه با عرف ها و سنت های معمول رمان بازی می کند و موفق شده با به کارگیری برخی مؤلفه ها، فراداستان خوبی خلق کند. در ادامه برخی مؤلفه های به کار گرفته شده در رمان را بررسی قرار می دهیم.

۵-۱. اشاره صریح راوی به داستان نویسی

صریح ترین جنبه فراداستان این است که نویسنده خود وارد داستان می شود و خواننده را از غیرواقعی بودن داستان آگاه می کند. (نک: پارسا و محبی، ۱۳۹۳: ۳۸). این نوع فراداستان معمول ترین نوع

فراداستان است و می‌توان آن را «فراداستان صریح» نامید. (نک: وو، ۱۳۹۰: ۲۵). در این روش نویسنده صریح اعلام می‌کند که در حال نوشتن داستان است و آنچه خواننده می‌خواند، حقیقت ندارد و داستانی بیش نیست و در بخش‌هایی از رمان تصنعی بودن آن را به خواننده گوشزد می‌کند. از نظر دیوید لاج^۱ این‌گونه دخالت‌ها و اظهار نظرهای نویسنده در متن «نظرات فراداستانی» و در جای دیگر «صحبت‌های فراداستانی خطاب به خواننده» نامیده شده‌است» (نک: لاج، ۱۳۸۹: ۱۵۲ و ۱۶۸)؛ از این رو رمان *الفراشة الترقاء* داستانی درباره‌ی داستان‌نویسی است و نوعی فراداستان محسوب می‌شود. این شگردها در بُرش‌هایی از رمان مطرح می‌شود: «فقط چهار سطر نخستش قابل خواندن بود. می‌دانم قابل خواندن است. چون حالا به وضوح مقابلم قرار دارد، روی این میز، جایی که این داستان را می‌نویسم، در شرایطی که سر و صدای بیرون سرم را به درد آورده‌است، می‌دانم کلمات واضح‌اند، چون برای بار هزارم است که می‌خوانمشان...» (جابر: ۲۰۱۳: ۲۹).

در این نمونه می‌توان اشاره‌ی راوی را به داستان بودن داستان دریافت. «از نوشتن دست می‌کشم. به آشپزخانه می‌روم. قوری چای را روی اجاق می‌گذارم. تنباکویی روی قلیان می‌گذارم و آن را می‌گیرانم. چراغ دستشویی را روشن می‌کنم. انگشتانم را از مرکب قلم می‌شویم. به آینه نگاه می‌کنم. به اتاقم برمی‌گردم. پشت میز می‌نشینم. سایه‌ی سرم کاغذها را می‌پوشاند. باید چراغ مطالعه بخرم. کاغذها را ورق می‌زنم. متوجه می‌شوم سرعت نوشتنم بالاست. این خوب نیست. نزدیکی‌های عصر شروع کردم و حالا نیمه‌شب است. وقت چگونه گذشته؟ تا حالا چند صفحه نوشته‌ام؟ دیشب سطر دوم حکایت برادر کوچک‌تر بودم. علامتی با مرکب قرمز روی کلمه‌ی شب است. جمله‌ی نخستی است که امروز نوشته‌ام: پس این جوروی همیشه آن سال‌ها را به یاد می‌آورم.^۲ (همان: ۵۱). این بخش از رمان صریح فراداستانی بودن آن را نشان می‌دهد؛ راوی پس از چند صفحه روایت داستان فرعی، بار دیگر ذهن خواننده را از داستان جدا کرده و فاصله‌ای بین خواننده و داستان فرعی ایجاد می‌کند و ذهن خواننده را به چالش می‌کشد. ربیع جابر سرانجام رمان را با این عبارت‌ها به پایان می‌برد که بیشتر جنبه‌ی فراداستانی بودن رمان را تأیید می‌کند: «بعد از به پایان بردن این داستان چه کنم؟ چرا نوشتن را ول نکنم و به جای دوری پناه نبرم؟ و زندگی تازه‌ای را آغاز نکنم؟ من هنوز بیست و هشت سالم بیش‌تر

1. David Lodge

نیست؟ می‌توانم ارثیه‌ام را بفروشم. منظورم بعد از پایان بردن این داستان است. کتاب حکم یک هرم را دارد. این طور نیست؟^۳ (همان: ۱۸۵).

۲-۵. خطاب قراردادن مخاطب

در فراداستان نویسنده پیوسته به خواننده یادآوری می‌کند که در حال خواندن یک داستان است و برای این کار از شگردهای مختلفی بهره‌می‌گیرد (نک: پیروز و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۷۷). یکی دیگر از تکنیک‌هایی که نویسندگان پست‌مدرن برای خلق فراداستان از آن بهره‌می‌گیرند، خطاب قراردادن مخاطب است. داستان در اصل روی سخنش با مخاطب است، اما راوی با استفاده از این تمهید، خصوصیت فراداستانی رمان را آشکار می‌سازد. همان‌گونه که پیشتر اشاره شد، نویسنده فراداستان از یک سو دنیایی شبیه واقعیت می‌سازد و از سوی دیگر غیرواقعی بودن آن را به خواننده گوشزد می‌کند و به نوعی داستانی بودن داستان را تذکر می‌دهد. ربیع جابر در چند جای رمان از این تکنیک بهره‌برده است:

«وقتی این را می‌گویم، می‌دانم فقط حرف کسانی دیگر را تکرار می‌کنم. مثلاً حرف‌های سهیل بابازواغلی. اما همین طور هم اگر ادامه قصه را پی‌بگیرید، می‌فهمید که من هم کمابیش همان حرف‌های مسیو پروسپرتالیس فرانسوی را دارم تکرار می‌کنم»^۴ (جابر، ۲۰۱۳: ۷۰).

«آخرین جمله‌ام را بخوان، چون نمی‌دانم بعدش چه بنویسم. دردی در سینه حس می‌کنم و فکر می‌کنم که باید قلم را پرت کنم و به رختخواب بروم»^۵ (همان: ۱۰۰). در این نمونه‌ها راوی، مخاطب را طرف گفتگو قرار داده و اطلاعاتی درباره داستان به او می‌دهد.

۳-۵. توصیف

فراداستان از اینکه در نظر خواننده همچون زندگی واقعی جلوه کند سرباز می‌زند و لذا با رئالیسم سرسازش ندارد. (پاینده، ۱۳۸۸: ۷۵). شگرد دیگری که ربیع جابر در این رمان برای تقویت فراداستان از آن بهره‌گرفته، توصیف است. او در توصیف شیوه‌ای به کار گرفته که با آن توصیفات رئالیستی را نقض می‌کند. «اولین چیزی که به چشم می‌خورد، نگاه نافذ و قوی پورتالیس است، انگار به ما خیره شده است. و بعد متوجه سیبل پرپشتش می‌شویم که تقریباً به ریش سپید آرایش شده قشنگش وصل شده است. ریش بلندی نیست و بیش‌تر نشان‌دهنده صلابت و عزم استوار اوست، ریش کوتاهی که انگار برنده و زیر است. پیشانی پهنی دارد؛ و موها که خطوط سپید پیرانه به وضوح گندمگونش کرده، با فرق راست به دقت شانه شده‌اند»^۶ (جابر، ۲۰۱۳: ۷۲). در این نمونه، ربیع جابر چهره

«بورتالیس» را با جملات طولانی توصیف می‌کند و تنها هدفش این است که به خواننده یادآور شود که این متن داستان است و واقعیت ندارد. در بخش‌هایی دیگر از رمان، او از توصیف نمایشی استفاده کرده است به گونه‌ای که وانمود می‌کند که در مقابل خواننده نشسته و دارد برای او حرف می‌زند.

شگرد دیگری که ربیع جابر از آن به عنوان نقیضه‌ای بر توصیفات رئالیستی استفاده کرده، قطع ناگهانی توصیف است؛ به این معنا که توصیف را رها می‌کند تا بار دیگر به خواننده گوشزد کند که توصیف‌ها، چیزی برخاسته از ذهن نویسنده هستند و واقعیت ندارند، بنابراین نباید آنها را جدی گرفت. این شگرد در جای جای رمان به چشم می‌خورد:

«فقط چهار سطر نخستش قابل خواندن بود. می‌دانم قابل خواندن است چون حالا به وضوح مقابلم قرار دارد. روی این میز، جایی که این داستان را می‌نویسم. در شرایطی که سر و صدای بیرون سرم را به درد آورده است...»^۷ (همان: ۲۹).

«پشت کلبه ایستاد و نگاهشان کرد که در پس درختان درهم پیچیده محومی شدند. بعد به این جا برگشت و نشست و به گندمزار خیره شد»^۸ (همان: ۳۲).

«وسطش ایستادم و به کفش‌های کثیفم نگاه کردم. سمت راستم راهرو دازری بود و در سمت چپ هم راهرو دازری قرار داشت. یک لحظه فکر کردم صدا از این سمت است، ولی بعد صدا را از آن طرف حس کردم»^۹ (همان: ۹۸).

«بعد از ظهری شبیه این، برای اولین بار کنار (س.)، این جا، روی این تخت‌خواب بلند فلزی که وسط اتاق مادر بزرگم است، دراز کشیدم. گفت که می‌خواهد همیشه با من بماند»^{۱۰} (همان: ۱۰۴).

«مثلاً وقتی که رنج و خستگی بر او غلبه کند. و سردرد. و دیگر شب‌ها قادر به خوابیدن نباشد. شاید به سبب کابوس. خصوصاً آن کابوس گاو سربریده و قلبی که...»^{۱۱} (همان: ۱۳۸).

«اما جوزف سرفه می‌کرد و دهانش را با دستمالی تیره‌رنگ می‌پوشاند...»^{۱۲} (همان: ۱۳۸).

ذکر این نکته ضروری است که ربیع جابر به طرز ماهرانه بازار سنتی بیروت را با تمام ویژگی‌هایش توصیف و تصویر می‌کند: «بازارهای شهر را مثل کف دستش می‌شناخت و این که چگونه بوی بازار در میان راسته‌های مختلف عوض می‌شد. بوی تند جمعیت در ورودی بازار دباغ‌ها و دروازه‌ای که از چند در ورودی چوبی تشکیل شده بود. بوی دام‌هایی که آخر بازار سلاخی می‌شدند، و حتی بوی باران سیاهی که میان سنگفرش پیاده‌روهای بندر با بوی نمک دریا و قهوه‌ی فاسد قاطی می‌شد، قهوه‌هایی که از گونی‌ها در مسیر اسکله تا بازار می‌ریخت همه آن بوها را می‌شناخت»^{۱۳} (همان: ۲۳).

۴-۵. حضور شخصیت‌های واقعی تاریخی در داستان

در داستان‌های پسامدرن گاه شخصیت‌های تاریخی در متنی که آشکارا داستانی است، نقش آفرینی می‌کنند. (نک: لوئیس، ۱۳۸۳: ۱۰۵). ویژگی دیگر فراداستانی بودن رمان *الفراشة الترقاء* این است که این رمان، بین تخیل و واقعیت در نوسان است؛ بنابراین از یک سو به نظمی آید که با تخیل محض روبرو هستیم و از سوی دیگر نشانه‌هایی در متن رمان به چشم می‌خورد که بیانگر ارتباط با دنیای واقعیت است. اشاره‌های مکرر ربیع جابر در برخی فصل‌های رمان به اشخاص واقعی و بیان زندگینامه آن‌ها این تفاوت بین داستان و واقعیت را برجسته می‌کند. این اشخاص هم در زمره نویسندگان و روزنامه‌نگارانی چون جرجی زیدان، امیل زیدان و فارس نمر هستند و هم شامل پزشکان و دانشمندانی چون زائر بروخ، رابرت کخ، لوئی پاستور، رابرت داروین می‌شوند. تکنیکی که «بری لوئیس» آن را «پیوند دوگانه» می‌نامد، حضور این اشخاص واقعی در کنار شخصیت‌های خیالی است.

«همه مصیبت‌های ما از یک مصیبت ریشه گرفته: دختری را که جوزف دوست داشت، برایش از همه چیز عالم مهم‌تر بود: روبی، دختر فارس نمر. او را اولین بار هنگامی دیده بود که با خانواده‌اش به هتل آمدند، آن‌ها تعطیلات تابستانی را در اسکندریه می‌گذراندند»^{۱۴} (جابر، ۲۰۱۳: ۱۲۶).

«جرجی گفت: این داستان سه سال ادامه داشت. و روبی او را نمی‌خواست. با درشکه پر از هدایا به محله عبادی می‌رفت و چون فارس نمر از گل فل خوشش می‌آمد که یادآور بوی بیروت بود، جوزف برای هر آخر هفته به کشتی‌هایی که از سوریه می‌آمدند سفارش گل فل می‌داد. اما روبی همچنان تن به ازدواج نمی‌داد. تا آن که جوزف مریض شد...»^{۱۵} (همان: ۱۲۹).

ربیع جابر به طرزی ماهرانه و زیرکانه، واقعیت‌های تاریخی را با داستان چنان ادغام کرده است که خواننده احساس می‌کند با صفحاتی از تاریخ روبروست. او از ماجرای ازدواج نکردن یکی از دختران فارس نمر نویسنده معروف عرب در رمان خود به عنوان شگردی در خلق فراداستان استفاده کرده است.

۵-۵. دادن اطلاعات درباره کتاب و نویسنده آن

اشاره‌ی راوی در متن داستان به عنوان کتاب، نویسنده و مسائلی مرتبط با زندگی واقعی نویسنده، شگرد دیگری است که نویسندگان پست مدرن برای خلق فراداستان از آن بهره‌می‌گیرند. ربیع جابر نیز در این رمان از این شگرد بهره‌برده است: «بعد از ظهر به دنیا آمدم. پاییز بود. می‌گفتند دیوانه‌وار فریادم زد، بدون آن که گریه کنم. مادر بزرگ می‌خواست اسمم را آنتوان بگذارد. مادرم قبول نکرده بود. یکی از خاله‌هایم که درست نمی‌دانم

کدام‌شان بوده، پیشنهاد کرد اسمم را سلیم بگذارند. اما پدر قبول نکرد، و از سر شوخی اسم نور را رویم گذاشت»^{۱۶} (جابر، ۲۰۱۳: ۱۰۴). در این قسمت از رمان، راوی که خود نویسنده است به نام «نور» اشاره می‌کند که این نام با نام مستعار نویسنده، یکی است.

۵-۶. ادغام خیال و واقعیت

هاچن^۱ معتقد است فراداستان‌ها می‌کوشند تا از راه ادغام خیال و واقعیت، ادبیات و تاریخ را از وضعیت حاشیه‌ای آن جداکنند. این ادغام هم در مضامین و هم در شکل صورت‌می‌گیرد. (نک: هاچن، ۱۳۸۳: ۲۶۹). به کارگیری تکنیک‌های فرمی در متن داستان از جمله: آوردن شعر، مقاله و یا بریده‌هایی از اعلامیه روزنامه‌ها به این موضوع اشاره دارد. این تکنیک در بخش‌هایی از رمان *الفراشة الترقءاء* نیز نمود یافته‌است:

«بعد از نوزده سال به طور اتفاقی در دانشگاه آمریکایی‌ها در آرشیو روزنامه‌ای به نام *لسان الحال* به خبری برخوردیم: امروز جسد آنتوان عبود از اهالی جبل القاطین در دکانش پیداشد، به احتمال زیاد این قتل سه روز پیش صورت گرفته است. دکان بسته بوده و جسد متعفن شده‌است. گفته می‌شود قاتلانش مردمانی از اهالی کوهستان بوده‌اند که وی را از روی کینه‌ای قدیمی کشته‌اند و مقامات مسئول در جستجوی‌شان هستند. (دوشنبه ۱۲ تشرین ۱۸۷۷)»^{۱۷} (جابر، ۲۰۱۳: ۱۰۵).

«این روزنامه جمعه ۱۵ ایلول ۱۹۵۰ است. شماره ۴۶۰۵. صفحه حوادث النهار. مادرزرگ کوشید که بخواند. جمله کناری را خواند: اسامی کارگرانی که باید در ساعت سه بعد از ظهر روز جمعه ۱۵ ایلول به دفتر کارگران بازنشسته ارتش فرانسه در وزارت دفاع مراجعه نمایند»^{۱۸} (همان: ۱۷۱).

ربیع جابر در متن رمان خود با آوردن این دو بریده فوق از اعلامیه روزنامه، دو جهان تخیل و واقعیت را در هم ادغام کرده‌است؛ در نتیجه بار دیگر ذهن خواننده را درگیر کرده و خواننده با این سؤال مواجه می‌شود که آیا رمانی که می‌خواند تخیل است یا واقعیت؟

۶. نتیجه‌گیری

بر اساس بررسی به عمل آمده می‌توان گفت که رمان *الفراشة الترقءاء* نوشته ربیع جابر که آن را به نام مستعار نور خاطر به چاپ رسانده‌است، اثری پست‌مدرنیسم از نوع فراداستان است. این رمان با هدف نوشتن داستان بنیان‌نشده، بلکه رمان نوشتن است که بر عمل نوشتن در متن داستان تأکید می‌کند. ربیع جابر در این رمان بسیاری از قراردادهای رمان‌نویسی رئالیست را نقض کرده‌است و برعکس رمان‌های

رنالیستی که سعی دارند این باور را به خواننده القا کنند که آنچه در قالب داستان می‌نمایند، تصویری از واقعیت است، او نه تنها سعی نمی‌کند داستان خود را واقعی جلوه بدهد، بلکه به عمد از شگردهایی استفاده می‌کند که خواننده را از ساختگی و تخیلی بودن رمانش آگاه کند.

شگردهایی که ربیع جابر برای خلق فراداستان در این رمان به کار گرفته عبارتند از: اشاره صریح راوی به داستان‌نویسی، مخاطب قراردادن مخاطب، توصیف، حضور شخصیت‌های واقعی تاریخی در داستان، دادن اطلاعات درباره کتاب و نویسنده آن و ادغام خیال و واقعیت. کاربرد این شگردها باعث پیچیدگی رمان می‌شوند و ذهن خواننده را برای درک داستان درگیر می‌کنند. این نوع رمان‌ها برای برقراری ارتباط با متن داستان، ذهن خواننده را فعال می‌کنند و باعث می‌شوند خواننده چندین بار به ابتدای رمان بازگردد و آن را بازخوانی کند؛ این عمل موجب جذابیت بیشتر رمان می‌شود.

پی‌نوشت

۱. «فقط السطور الأربعة الأولى ما تزال واضحة. أعرف أنّها واضحة لأنها أمامي، على هذه الطاولة، حيث أكتب هذه الرواية، فيما الأصوات القادمة من الخارج تصدع رأسي، و أعرف أيضاً أنّها واضحة لأنني أقرأها للمرة الألف...» (جابر: ۲۰۱۳: ۲۹).
۲. «أتوقف عن الكتابة. أدخل إلى المطبخ. أضغ إبريق الشاي على البوتوغاز. أحشو الغليون تبغاً و أولعه. أضىء لمبة الحمام. أغسل يدي من الحبر الذي لطح رؤوس أصابعي. أنظر إلى المرأة. أعود إلى غرفتي. اجلس إلى الطاولة. ظل رأسي يفتي الأوراق. يجب أن أشتري لمبة مكتب. أنصفح الأوراق. اكتشف أنني أكتب بسرعة. هذا أمر سيء. لقد بدأت عند العصر و الآن تجاوز الوقت منتصف الليل. كيف مضى الوقت؟ كم صفحة كتبت في هذه الليلة؟ الباحة توقفت عند السطر الثاني من حكاية الأخ الصغير. هناك إشارة بالبحر الأحمر فوق كلمة «العشاء». إذا، الجملة الأولى التي كتبتها اليوم كانت: «هكذا أتذكر تلك السنوات دائماً» (همان: ۵۱).
۳. «ماذا سأفعل بعد أن أنتهي من كتابة هذه الرواية؟ لماذا لا أسافر إلى مكان بعيد و أترك الكتابة؟ و أبدأ حياة جديدة؟ فأنا مازلت في الثامنة و العشرين فقط؟ أقدّر الآن أن أبيع المنزل. أقصد بعد الإنتهاء من هذه الرواية. فالكتاب ينوب عن هرم. أليس كذلك؟» (همان: ۱۸۵).
۴. «حين أقول ذلك أعرف أنني فقط أكرر كلام آخرين. كلام سهيل بابازواغلي مثلاً. لكن أيضاً، و كما ستكتشفون إذا تابعتم القراءة، فأني أكرر تقريباً كلام المسيو الفرانسوي برسبور بورتاليس» (جابر، ۲۰۱۳: ۷۰).
۵. «أقرأ الجملة الأخيرة فلا أعرف ماذا سأكتب بعدها. أحسّ بألم في صدري و أفكر أن عليّ أن أرمي القلم من يدي و أن أمضي إلى السرير» (همان: ۱۰۰).
۶. «أول ما تقع عليه العين تلك النظرة القويّة التي تنبثق من عيني بورتاليس. كأنه يجذب بنا و بعد ذلك تنتبه لشاربيه الكثيفين اللذين يتصلان تقريباً بلحيه البيضاء المشدّبة و الأنيقة. إنّها ليست لحية طويلة و هي نوحى بصلاية صاحبها و عزمه الأكيد و

شعيراتها القصيرة تبدو حادة كالإبر. الجبهة عريضة. و الشعر الذى يخططه الشيب بوضوح، مفروق إلى اليمين و مصفّف بعناية» (جابر، ٢٠١٣: ٧٢).

٧. «فقط السطور الأربعة الأولى ما تزال واضحة. أعرف أنّها واضحة لأنها أمامى، على هذه الطاولة، حيث أكتب هذه الرواية، فيما الأصوات القادمة من الخارج تصدّع رأسى...» (همان: ٢٩).

٨. «وقف وراء الخيمة و راقبهم يفتنون بين أشجار الملؤل. تمّ عاد إلى هنا و جلس و أخذ ينظر إلى سنابل القمح» (همان: ٣٢).

٩. «وقفت وسطه و نظرت إلى حذائى المتسخ. عن يمينى ممّ طويل و عن يسارى ممّ طويل. فى لحظة أفكّر أن الصوت يأتى من هذه الجهة و فى اللحظة التالية أحسب أنه قادّم من الجهة الأخرى» (همان: ٩٨).

١٠. «فى مساء يشبه هذا المساء تمددت إلى جانب «س.» للمرة الأولى و هنا على السرير التّحاسى العالى الذى يتوسط غرفة جدّتى، قالت لى إنّها تريد أن تبقى معى دائماً» (همان: ١٠٤).

١١. «إذا أصابه التعب مثلاً. الصّداع. و لم يعد قادراً على التّوم فى اللّيل. ربّما بسبب الكوابيس. خصوصاً ذلك الكابوس عن الثّور المذبوح و القلب الذى...» (همان: ١٣٨).

١٢. «أما جوزف فكان يسعل و هو يغطّى فمه بمنديل غامق اللون...» (همان: ١٣٨).

١٣. «إنه يعرف أسواق هذه المدينة كما يعرف راحة يده. يعرف كيف تتبدل الرائحة بين الزقاق و آخر. يعرف رائحة الزمه عند مدخل سوق الدّباغ، حيث البوّابة الحجرية المتداعية، و يعرف رائحة الحيوانات التى يسلمج جلدّها فى آخر السّتوق، و يعرف الرائحة الناتجة عن نزول الدّم الأسود بين بلاطات رصيف الميناء القريب إذ تمتزج برائحة ملح البحر و برائحة بقايا البرنّ الفاسد الذى يتساقط من الأكياس الكبيرة فيما يرفعونها» (همان: ٢٣).

١٤. «مصائبنا كلّها جاءت من مصيبة واحدة: الفتاة التى أحبّها جوزف فلم يعد يريد شيئاً غيرها من العالم كلّ: روى، ابنة فارس نمر. رآها لأول مرّة حين جاءت مع أهلها إلى فندقنا و كانوا يقضون الصّيف فى الإسكندرية» (جابر، ٢٠١٣: ١٢٦).

١٥. «و قال جورجى: "استمرت الحكاية ثلاث سنوات و روى لا تريده. يذهب بالعربة إلى المعادى محملاً بالهدايا. و لأنّ فارس نمر يجب زهرة الفلّ التى تذكره و رائحتها بيروت كان جوزف يوصى له على باقات الفلّ عبر البواخر القادمة من الشّام فى نهاية كلّ أسبوع. لكن روى ظلّت تأبى التّواج. و جوزف بات مريضاً...» (همان: ١٢٩).

١٦. «وُلِدْتُ فى المساء. خلالّ الخريف. قالوا إنّنى كنتُ أصرخ كالجنون دون أن أبكى. جدّتى أرادت أن تسمّينى أنطون. أمّى لم تقبل. حالة من خالاتى، لا أعرف من بالضبط، اقترحت أن يسمّونى سليم. لكن أبى حسم الموقف، فأطلق علىّ اسم «نور» على سبيل الدّعابه» (جابر، ٢٠١٣: ١٠٤).

١٧. «بعد مرور تسعة عشر عاماً عثرت بالصدفة فى أرشيف صحيفة «لسان الحال» الموجود فى الجامعة الأميركية على الخبر التالى: «اليوم وُجد أنطون عبود من أهالى الجبل القاطنين فى بيروت مقتولاً فى دكانه و ظلّ أنّ قتله جرى منذ ٣ أيام. الدّكان كانت مقلولة فأنتنت جثته و قيل إنّ قاتليه رجال من أهالى الجبل قتلوه أخذاً بثأر قدم لهم عليه و قد أخذت الحكومة بالبحث عنهم» (الإثنين 12 تشرين الثانى عام 1877)» (جابر، ٢٠١٣: ١٠٥).

١٨. «إنّما صحيفة الجمعة 15 أيلول 1950. العدد 4605. صفحة «حوادث النّهار». حاولت جدّتى أن تقرأ. قرأت جملاً مبعثرة: نشرت أمس لائحة أسماء العمّال الذين عليهم أن يتقدّموا إلى مكتب تصفية تعويضات العمّال المسرحين من الجيش

الفرنسی فی وزارة الدفاع الوطنی لتقاضی التعویض العائد لكل منهم فی الثالثة من بعد ظهر يوم الجمعة 15 أيلول...» (همان: ۱۷۱).

منابع

اصغری، جواد (۱۳۹۱)، «نوآوری‌های فرمی در آثار داستانی ربیع جابر»، *مجله زبان و ادبیات عربی*، ۴ (۷)، صص ۲۷-۴۴.

پارسا، سید احمد و محبی، ناصر (۱۳۹۳)، «درآمدی بر تمهیدات فراداستانی بیژن نجدی»، *ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، ۴ (۱)، صص ۳۷-۵۰.

پاینده، حسین (۱۳۸۲)، *سیمین دانشور، شهرزادی پسامدرن، در گفتمان نقد*، تهران: روزنگار.

پاینده، حسین (۱۳۸۸)، *نقد ادبی و دموکراسی*، تهران: نیلوفر.

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

پیروز، غلامرضا، رضوانیان، قدسیه و ملک، سروناز (۱۳۹۳)، «فراداستان تاریخ‌نگارانه؛ مطالعه موردی: مارمولکی که ماه را بلعید» *فصلنامه ادب پژوهی*، ۸ (۲۷)، صص ۱۶۳-۱۶۸.

جابر، ربیع (۲۰۱۳)، *الفراشة الزرقاء، الطبعة الثانية، لبنان: التنوير*.

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

لاج، دیوید (۱۳۸۹)، *رمان پسامدرنیستی، نظریه‌های رمان*، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

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

محمدی، خدیجه (۱۳۹۱)، «*بورسی شگورد فراداستان در رمان‌های پست مدرن فارسی*»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استاد راهنما: پارسا یعقوبی جنبه‌سرای، دانشکده ادبیات علوم انسانی، دانشگاه کردستان.

وارد، گلن (۱۳۸۷)، *مدرنیسم*، ترجمه قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهی.

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

هاچن، لیندا (۱۳۸۳)، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان (فراداستان تاریخ‌نگارانه)*، ترجمه حسین پاینده، چاپ اول، تهران: روزنگار.