



The Metafiction Techniques in the Play *Ibn al-Rumi fi Muduni al-Safih* by Abd al-Karim Burshid

Ali Khoshgoftar^{*1}, Abbas Ganjali²

Abstract

A metafiction is a story consciously and systematically calling the reader's attention to the story artificiality to raise existential questions about the world of the text and the world outside the text. Therefore, the metafiction author challenges the concepts of traditional story writing including text, narrative, framework, conclusion and history. The play "Ibn al-Rumi fi Muduni al-Safih" (1975 AD) by Abd al-Karim Burshid (1943 AD) is one of the new and postmodern plays of Arab literature. Regarding its specific narrative structure, it can be classified as metafiction. Using descriptive-analytical method, the research displays the techniques by which Abd al-Karim Burshid conveys the truth to the reader that what someone is reading is nothing but the language and stylistic devices of playwriting and the play should not be considered as reality.

Keywords: metafiction, short connection, *Ibn al-Rumi fi Muduni al-Safih*, Abd al-Karim Burshid.

Received: 29/01/2021

Accepted: 28/12/2021

* Corresponding Author's E-mail:
a.ganjali@hsu.ac.ir

1. MA Student of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.

<http://orcid.org/0000-0002-6437-6889>

2. Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Theology and Islamic Studies, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran.

<http://orcid.org/0000-0003-4107-7816>



1. Introduction

The play "Ibn al-Rumi fi Muduni al-Safih" (1975) by Abd al-Karim Burshid (1943) is one of the new and modern dramatic works of Arab literature. In this play, using the character of Ibn al-Rumi, a poet of the Abbasid era, Burshid establishes a deep connection between the past and the present. The setting chosen for the emergence of the play's character includes sheds and shanty towns where Ibn al-Rumi lives for a while with different people having different attitudes compared to Abbasid era. Burshid tried to create an amalgam of history, narrative, memory and free association in this text. By doing so, he destroys the real events of Ibn al-Rumi 's life.

Which techniques are used in the play "Ibn al-Rumi fi Muduni al-Safih" by Abd al-Karim Burshid to combine reality and imagination in expressing historical events?

2. Literature Review

The widespread effects of postmodernism can be observed in almost all fields including literature. In the contemporary era, following the western literature, Arab playwrights tries to create dramatic works having the same level as postmodern western plays. Thus, they seek to discover new methods for the play and gain a new wisdom regarding man and the world.

3. Methodology

In the first step, all the elements and components of metafiction in the above play, which are in line with the topic, goals and questions of the research, should be collected.



مرکز تحقیقات زبان و ادبیات فارسی



Journal Of Narrativestudies

E-ISSN : 2588-6231

Vol. 6, No. 12

Autumn & Winter 2022-2023

Research Article



4. Results

In the play "Ibn al-Rumi fi Muduni al-Safih", using some techniques including short connection, the author's entry into the text, the co-presence of the reader and the rebelliousness of the characters, Abd al-Karim Burshid puts a combination of reality and imagination in front of the reader and make him confused about distinguishing reality from fantasy. For this purpose, the structural component of the short connection mostly involves the language, form, and dramatic elements especially the characterization, narration, and structural deconstructions of form and print. Due to the great collapse of the narrative in this work, the reader is faced with the multiplicity of sub-narratives.

دوفصلنامه روایت‌شناسی

سال ۶، شماره ۱۲، پاییز و زمستان ۱۴۰۱، صص ۱۷۳-۱۹۵

مقاله پژوهشی

DOR: 20.1001.1.25886495.1401.6.12.7.1

واکاوی شگردهای فراداستان در نمایش‌نامه *ابن الرومی فی مدن الصفیح* اثر عبدالکریم برشید

علی خوش‌گفتار^۱، عباس گنجعلی^{۲*}

(دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۱۰ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۷)

چکیده

فراداستان از جمله داستان‌هایی است که تصنعی‌بودن آن به‌صورت آگاهانه به خواننده القا می‌شود تا وی نسبت به مسائل مربوط هستی دچار تشکیک شده و در این‌باره، پرسش‌هایی وجودشناسانه مطرح نماید. نویسنده فراداستان مفاهیم داستان‌نویسی سنتی همچون متن، روایت، چارچوب، پیام داستان و تاریخ را درهم می‌ریزد. نمایش‌نامه *ابن الرومی فی مدن الصفیح* (۱۹۷۵) از عبدالکریم برشید (۱۹۴۳) یکی از آثار نمایشی جدید و پست‌مدرن ادبیات عربی به‌شمار می‌آید که به‌دلیل ساختار روایی خاصش، آن را می‌توان در زمره فراداستان قرار داد. در پژوهش حاضر، از روش توصیفی - تحلیلی استفاده شده است. هدف از تحقیق روشنگری این مطلب است که عبدالکریم برشید در نمایش‌نامه مذکور با کمک چه شگردهایی این حقیقت را به خواننده القا می‌کند که آنچه می‌خواند، چیزی جز زبان و صنایع نمایش‌نامه‌نویسی نیست و نباید نمایش‌نامه را با واقعیت اشتباه گرفت. نتایج نشان داد برشید با

۱. دانشجوی کارشناسی‌ارشد، رشته زبان و ادبیات عربی، دانشکده الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.

<http://orcid.org/0000-0002-6437-6889>

۲. دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران (نویسنده مسئول).

* a.ganjali@hsu.ac.ir

<http://orcid.org/0000-0003-4107-7816>

استفاده از شگردهایی همچون اتصال کوتاه، ورود نویسنده به متن، تصنعی‌سازی دنیای داستان، هم‌حضور خواننده، شورشگری شخصیت‌ها و استفاده نامتعارف از نشانه‌های سجاوندی تلاش کرده ملغمه‌ای از تاریخ دوران ابن‌رومی، روایت، خاطره و تداعی آزاد را در این اثر نمایشی بیافریند تا با این فراداستان، رخداد‌های واقعی زندگی ابن‌رومی را دگرگون کند.

واژه‌های کلیدی: فراداستان، اتصال کوتاه، ورود نویسنده به متن، *ابن‌الرومی فی مدن‌الصفیح*، عبدالکریم برشید.

۱. مقدمه

پست‌مدرن مرحله‌ای از مدرنیته است که در آن، از ماهیت مدرنیته پرسش می‌شود و پیداست که طرح چنین پرسشی به معنای سست شدن اعتقادی است که از قرن هجدهم درباره مدرنیته پیدا شده بود. فلسفه پست‌مدرن به دلیل وجوه پساساخت‌گرایانه‌اش، متضمن نفی هرگونه معنای ثابت است و در واقع هرگونه تناظر و همسویی یا تطابق و همسانی میان زبان و جهان را نفی می‌کند. یکی از اساسی‌ترین مضامین ادبیات پست‌مدرن حول محور فقدان واقعیت یا چندگانگی آن می‌چرخد. ادبیات پست‌مدرن ادبیات پیشروی چندین سال گذشته است که مؤلفه‌های آن به‌طور 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.

تأثیرات گسترده پست‌مدرن را تقریباً در همه عرصه‌ها می‌توان مشاهده کرد و بازتاب آن در ادبیات هم مشهود است. هنگامی که از ادبیات نمایشی پست‌مدرن سخن به میان می‌آید، یک جنبش همگن یا متجانس مورد نظر نیست؛ به همین دلیل اگر کسی در پی یافتن ویژگی‌های پسامدرنیسم در نمایش‌نامه باشد تا از طریق آن‌ها نمایش‌نامه‌های پسامدرن را طبقه‌بندی کند، احتمالاً به هدفش نخواهد رسید. نمایش‌نامه‌نویسان عرب در دوره معاصر، به تأسی از ادبیات غرب، کوشیدند آثار نمایشی‌ای بیافرینند که همسطح نمایش‌نامه‌های پست‌مدرن غرب باشد. بدین ترتیب، در پی کشف راه‌های تازه‌ای برای خلق نمایش‌نامه برآمدند. آن‌ها شجاعت تجربه گونه‌های نوین نمایش‌نامه‌نویسی را از خود نشان دادند و آثار متفاوتی خلق کردند تا از

این طریق، به معرفت‌نویسی از انسان و جهان دست یابند و رهیافت‌های متفاوتی را در متون ادبی به‌نمایش بگذارند.

نمایش‌نامه *ابن الرومی فی مدن الصفیح* (۱۹۷۵) از عبدالکریم برشید (۱۹۴۳) یکی از آثار نمایشی جدید و مدرن ادبیات عربی به‌شمار می‌آید. در این نمایش‌نامه، برشید قصد دارد با استفاده از شخصیت ابن‌رومی، شاعر دوران عباسی، میان دو دنیای متفاوت گذشته و معاصر پیوندی عمیق برقرار کند. مکانی که برای ظهور شخصیت نمایش‌نامه انتخاب شده، آلونک‌ها و حلی‌آبادهایی است که در دنیای مدرن امروز شاهد آن هستیم و اکنون ابن‌رومی در این مکان زندگی می‌کند و دمی چند، با افرادی با روحيات متفاوت با انسان‌های روزگار عباسی خواهد زیست. شخصیت‌های نمایش‌نامه تلفیقی است از برخی شخصیت‌های تاریخ عرب و شخصیت‌های دیگر که ساخته ذهن خیال‌پرداز نویسنده است. کشمکش داستان از سفرهای ابن‌رومی از حلی‌آباد به بغداد و روم آغاز می‌شود و داستان‌هایی که در این اثنا برای او و همراهانش اتفاق می‌افتد، در پرده‌های بعدی نمایش‌نامه روایت می‌شود. برشید در این اثر، برشید کوشش کرده تا ملغمه‌ای از تاریخ، روایت، خاطره و تداعی آزاد را بیافریند. او با کمک این تمهیدات، رخدادهای واقعی زندگی ابن‌رومی را از هم می‌پاشاند و آن را به‌شکلی دیگرگون که برگرفته از عالم خواب و رؤیای شخصیت‌های نمایش‌نامه است، عرضه می‌کند.

در پژوهش حاضر، با تکیه بر روش توصیفی - تحلیلی، افزون بر مطالعه گستره فراداستان در *ابن الرومی فی مدن الصفیح*، به بررسی گفتمان روایی - تاریخی ابن‌رومی پرداخته شده که نویسنده در آن، رویدادهای تاریخی را به‌شیوه پست‌مدرن بازنویسی کرده است. با توجه به اهمیت این اثر در خیل عظیم فراداستان عربی، بررسی جنبه‌های گذار از غایت‌گرایی تاریخ و درهم شکستن مرزهای زمانی و مکانی آن در این اثر دوچندان ضروری می‌نماید. بنابراین در این پژوهش تلاش شده ابعاد و تلاقی واقعیت و خیال در بازنمایی رخدادهای تاریخی و فراخوانی شخصیت‌های اسطوره‌ای و تاریخی کشف گردد. برای تحقق این هدف، به این پرسش پاسخ داده شده است: عبدالکریم برشید در نمایش‌نامه *ابن الرومی فی مدن الصفیح*، با کمک چه شگردهایی به درهم‌آمیزی واقعیت و تخیل در بیان رخدادهای تاریخی پرداخته است؟ برای پاسخ

دادن به این پرسش، در گام نخست تمام عناصر و مؤلفه‌های فراداستان در نمایش‌نامه فوق که هم‌راستا با موضوع، اهداف و پرسش‌های پژوهش است، گردآوری شده است.

۲. پیشینه تحقیق

تا کنون پژوهشگران متعددی به زبان عربی، آثاری را از منظر فراداستان بررسی کرده‌اند. مریم شریف‌نسب و محمدمهدی ابراهیمی (۱۳۹۲) در مقاله «شیوه‌های خلق فراداستان و کارکردهای آن در داستان‌های کوتاه فارسی دهه‌های ۷۰ و ۸۰»، به معرفی و بررسی نویسندگان این دو دهه پرداخته و روشن کرده‌اند که چگونه نویسندگان تمهیدهایی را که به خلق فراداستان منجر شده است، به کار برده‌اند.

محمدجواد شکریان و دیگران (۱۳۹۵) در پژوهش «کاربست مؤلفه‌های فراداستانی در داستان کوتاه 'مرثیه برای ژاله و قاتلش' نوشته ابوتراب خسروی»، داستان کوتاه «مرثیه برای ژاله و قاتلش»، از مجموعه داستان *دیوان سومنات* را از منظر نظریه‌های فراداستانی واکاوی کرده‌اند.

هاجر فیضی و دیگران (۱۳۹۵) در «بررسی تطبیقی عنصر فراداستان در داستان کولی کنار آتش منبر و روانی پور و اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری ایتالو کالوینو»، به بررسی تطبیقی این دو اثر همت گماشته‌اند.

هدی پزهان و محمدعلی محمودی (۱۳۹۷) در مطالعه «شیوه‌های بازتاب استراتژی‌های روایی فراداستان در رمان‌های پسامدرن فارسی»، به بررسی شگردهای فراداستان در رمان‌هایی پرداخته‌اند که نویسندگانشان از شگردهای داستانی پسامدرن برای خلق داستان استفاده کرده‌اند.

در کشورهای عربی، این موضوع یکی از مباحث داغ نقد ادبی به‌شمار می‌آید و پژوهش‌های زیادی در این زمینه نوشته شده است؛ مانند کتاب *المیتاقص فی الروایة العربیة، مرایا السرد النرجسی* از محمد حمد (۲۰۱۱) که نویسنده این شگرد را از آغاز پیدایش شعر عربی تا دوره معاصر مطالعه کرده است یا در مقاله‌ای با عنوان *المیتاقص فی الروایة الجزائریة المعاصرة - روایة الحالم لسمیر قسیمی* آنموذجا از النیه بوبکر (۲۰۱۹)

که نویسنده با بررسی کلی فراداستان، به نقد و بررسی دقیق رمان سمیر قسیمی پرداخته است.

با توجه به آنچه در بخش پیشینه تحقیق بیان شد و نیز تا آنجا نویسندگان مقاله جست‌وجو کرده‌اند، افزون بر اینکه تا کنون پژوهشی به بررسی فراداستان در نمایش‌نامه‌های عربی اختصاص نیافته، هیچ اثری نیز یافت نشد که به بررسی این گونه ادبی در نمایش‌نامه *ابن الرومی فی مدن الصفیح* پرداخته باشد؛ بنابراین می‌توان ادعا کرد نخستین بار است که فراداستان در نمایش‌نامه مورد بحث بررسی می‌شود.

۳. چارچوب نظری

فراداستان داستانی است که «آگاهانه و نظام‌مند توجه خواننده را به تصنعی بودن داستان جلب می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی وجودشناسانه درباره جهان متن و جهان خارج از متن مطرح کند» (Waugh, 1996: 4). در تعریفی زبان‌شناسانه از فراداستان چنین آمده: «داستانی است که روایت خود را نقد می‌کند و به تحلیل ماهیت زبان‌شناختی خود می‌پردازد» (Hutcheon, 1991: 1).

[نویسنده فراداستان] مفاهیم داستان‌نویسی سنتی مانند متن، روایت، چارچوب، نتیجه‌گیری و تاریخ را به چالش می‌کشد و با این کار می‌خواهد این حقیقت را به خواننده القا کند که آنچه می‌خواند، چیزی جز زبان و صنایع داستان‌نویسی نیست و نباید داستان را با واقعیت اشتباه بگیرد (الماضی، ۲۰۰۸: ۱۶۳).

داستان‌نویس برای تحقق این امر از شگردهایی همچون «ورود نویسنده در داستان، بینامتنیت، تصنعی‌سازی دنیای داستان، بیگانه‌سازی، کاربرد افراطی فنون داستان‌نویسی، استفاده نامتعارف از علائم سجاوندی و تعدد روایت بهره می‌برد» (کامل و محمود، ۲۰۱۵: ۱۶۹).

۴. بحث و بررسی: شگردهای فراداستان در نمایش‌نامه *ابن الرومی فی مدن الصفیح*

۴-۱. اتصال کوتاه^۱

مؤلفه ساختاری «اتصال کوتاه» بیشتر زبان، صورت، فرم و عناصر داستان را درگیر می‌کند؛ ویژگی‌هایی که بیشتر با شخصیت‌پردازی، روایت، پی‌رنگ، دگرگونی‌های زبانی

و ساختار شکنی‌های شکلی و چایی، خود را می‌نمایاند. در نمایش نامه *ابن الرومی فسی مدن الصفیح*، میان شخصیت‌ها و راوی بیرون از داستان تعامل برقرار می‌شود؛ بنابراین جهان واقعیت و جهان داستان درهم شکسته می‌شود. عبدالکریم برشید در میدان دادن به استنباط و ادراک‌های متفاوت و چندگانه برای متن نمایش‌نامه، به دنبال برهم زدن ساحت‌های وجودی است؛ لذا در یگانه بودن موضوعات شناخت تردید ایجاد می‌کند تا با این کار تداخل ساحت‌های وجودی را به نمایش بگذارد.

برشید در مقطع زیر از داستان، خواننده را به ساحت‌های جدیدی سوق می‌دهد؛ به گونه‌ای که این ساحت تازه به شکلی واقع‌گرایانه در متن ظاهر می‌شود و خواننده آن را به عنوان سیر طبیعی داستان دنبال می‌کند و خود را در ساحت‌های مختلف دیگر گم می‌کند:

«ابن دانیال: آلیس هذا مسرحاً یا رجل؟»

عامل الستار: إنه مسرح وإن حسبته سیر کا فقد أخطأت. خذ مکانک ودعنا نرفع الستار

ابن دانیال: سامحک الله... هربت من کتب التاریخ الصغراء.

عامل الستار: إنک هربت من مصححة المجانین» (برشید، ۲۰۱۴: ۸).

اختلاط داستان ابن دانیال با داستان زندگی نویسنده به شکلی واقع‌گرایانه برای مخاطب نمایش داده می‌شود؛ زیرا نویسنده، ابن دانیال را به عنوان شخصیتی تشخیص یافته تولید می‌کند و از طریق جهان داستانی که آن را می‌آفریند و از طریق شخصیت خیالی داستان ابن دانیال، به تدریج خواننده را به وجود جهانی دیگر و سرگردانی سوق می‌دهد؛ به گونه‌ای که مخاطب وقتی با این چیدمان واقعی از سوی نویسنده مواجه می‌شود، مرزهای جهان داستانی و جهان واقعیت را گم می‌کند و نمی‌داند که آیا ابن دانیال واقعی است یا اینکه فقط در دنیای داستانی است که در میان ما رفت و آمد می‌کند. به همین دلیل او را در قالب شخصیتی معرفی می‌نماید که از صفحات تاریخ گریخته و اکنون در هیئت متمایز با آنچه در تاریخ شناخته می‌شود، در میان مردمان جلوه یافته است.

برشید در جایی دیگر از داستان اذعان می‌کند که ابن‌رومی متعلق به یک چیز نیست؛ زیرا او همه چیز است؛ او خود، لوح و قلم و روغن و چراغ و شب و روز و عود و ساز

است. به همین دلیل اموری را می‌خواهد که شاید کنار هم گذاشتن آن‌ها در یک زمان مشخص، با واقعیت همخوانی نداشته باشد:

ابن الرومی: مولاتی، أنا اللوح والقرطاس، أنا القلم...

ابن الرومی: ... أنا الزيت، والفتیل. أنا السراج...

ابن الرومی: أنا الليل والظلام، أنا العود والنای وهذا النغم...

ابن الرومی: أحيكك الشعر من حرير الهند والسند

ابن الرومی: منوالی فی النسج، إن سألنی، ضلوعی، وخیوطی رمش عینی...

ابن الرومی: أصباغ الطرز لو تعرفین، من سواد العین، من حمرة الدم، من خضرة القلب
أسهر الليل، كالعباد كالزهاد علی نور شمعة تقنات من جفنی، من رمشی، من عینی وقلبی

مولاتی... أنا من يصنع التيجان لأقلدها جيد الغواني الحسان والقيان

مولاتی... كالأسیاد... كالأحیاء.. كالناس فی كل مكان أريد صدرا دافئا یكون لحافا

ووسادا أريد نبضا وصوتا... أريد أنامل سحرية، تداعب أوتار العود وقلبی (همان:

۳۴-۳۵).

در این مقطع، مخاطب با ابن‌رومی هم‌سفر می‌شود و رباب (عمه ابن‌رومی) را ملاقات می‌کند و درمی‌یابد که شخصیت داستانی ابن‌رومی از دنیای تخیل پا به زمانی گذاشته است که متعلق به او نیست. نویسنده با این چیدمان متفاوت داستان، به خواننده مجال می‌دهد که دو ساحت و جهان متفاوت را در بخش‌های مختلف این اثر ببیند و بین دو ساحت وجودشناختی در رفت‌وآمد باشد. حضور ابن‌رومی در زمان و مکانی که به آن تعلق ندارد (زمان معاصر و مکان حلبی‌آباد) و راهنمایی کردن نویسنده، تلقی مألوف خواننده از ماهیت وجودی شخصیت‌های داستانی را به‌چالش می‌کشد. بدین ترتیب، نفوذ جهان‌های متفاوت در هم، در راستای اتصال‌های کوتاه میان جهان‌های خیالی و واقع داستان قرار می‌گیرد.

شخصیت‌های داستان پست‌مدرن مانند مسافرانی هستند که به‌شکل غیرقانونی از

مرزهایی می‌گذرند که اجازه عبور از آن‌ها را ندارند.

عبور از مرزهای جهان داستان به واقعیت و به‌عکس، سفر از گذشته به آینده، عبور

از هستی به نیستی و بالاخره گذر از کلمات و نشانه‌ها و سطرها به پوست و

گوشت و خون و زمان و مکان و غیره بدون محدودیت‌های امر واقع، به‌طور

بی حد و حصری در خدمت برجسته کردن محتوای وجودشناسانه داستان است (تدینی، ۱۳۸۷: ۷۲).

در مقطع زیر از داستان که از زبان خود نویسنده روایت می‌شود، نویسنده با اتصال کوتاه میان جهان جحظه برمکی و ابن‌رومی، خواننده را در سردرگمی محض قرار می‌دهد:

جحظة المغني: ... أو تراني حللت ما كان يوما حراما؟ قلت يا ابن الرومي، تمنيت لو أن المهندسين من إرم ذات العماد - شدوا الرحال - يَمَمُوا بغداد. وأقاموا سقفا عظيما يحجب الأرض والعباد.

ابن الرومي: نعم لتصبح بغداد غير بغداد، تتحول من أجل عينيك إلى حما؟ جحظة المغني: نعم يا أب الأروام... (برشید، ۲۰۱۴: ۶۲).

برشید با فضا سازی داستان در راستای تداخل ساحت جحظه برمکی که به آواز خوانی مشهور بود و ساحت ابن‌رومی، نظم داستان را برهم می‌زند؛ در حالی که در کتب تاریخی، از ارتباط و گفت‌وگوی فراوان و شب‌نشینی‌های این دو شاعر با یکدیگر سخنی به میان نیامده و گفت‌وگویی که نویسنده در این بخش شکل می‌دهد در واقع زاده قوه تخیلش در خلط جهان‌های مختلف است. برشید برای تحقق یافتن این امر و از بین بردن مرزهای داستانی، قدم در دنیای داستان می‌گذارد، از مرزهای داستانی و سطور عبور می‌کند، ابن‌رومی را با جحظه همراه می‌سازد و آن دو را در انتظار همدیگر قرار می‌دهد. افعال از صیغه متکلم به آینده (لتصبح، ترانی) تغییر می‌کند و در این جابه‌جایی، نویسنده با خلق تصویری واقعی از این همراهی، توهم واقعیت این امر را برای مخاطب ایجاد می‌کند؛ به گونه‌ای که مخاطب وقتی در حال خواندن این مطلب است، نمی‌داند در کدام لایه وجودی داستان قرار دارد و این مرزها آن قدر درهم تنیده شده که تشخیص ساحت واقعی داستان ناممکن می‌شود.

در این مقطع از داستان، هیچ فاصله‌ای بین جهان‌ها در جریان روایت دیده نمی‌شود تا خواننده دریابد که از جهان خلق شده داستانی به جهان واقعی رفته است. ابن‌رومی در حدیث‌نفس (خودگویی) بیان می‌کند: «ابن الرومي: (یکلم نفسه) سامحكك الله يا ابن الرومي، لقد ظلمته، ظلمت جحظة المغني. من قبل لم أكن أدري أن صوته يقطر زهرا وشهدا،

ساعتها لم تکن عریب صوتا ولحنا، لم یکن یتغنی بمن تکسب الصوت ظلا ولحنا (یتشاء ب)» (همان: ۶۴). در این حدیث‌نفس، ابن‌رومی می‌گوید نکند آنچه در جلوی چشمانش رخ داده است، واقعیت داشته باشد و ارتباط او با جحظه برمکی واقعی بوده باشد؛ زیرا او پیش از این نیز در میان واقعیت و رؤیا قرار گرفته بود و سخنان جحظه را نمی‌پذیرفت و گمان می‌کرد این سخنان برخاسته از توهمات است که روزگاری گریبان جحظه را گرفته بود و اکنون به‌دنبال عقده‌گشایی از این موضوع است. نویسنده با همراه کردن مخاطب، او را گام‌به‌گام وارد لایه‌های درونی داستان می‌کند و هر بار به یک شیوه، با بیانی متفاوت داستان ابن‌رومی را به او گوشزد می‌کند.

پرسشی که زمینه‌ساز این گفتار شده، این است که آیا ابن‌رومی نیک‌اندیش و فرهیخته دیدگاه آن دیگری است یا عبدالکریم برشید خود را سزاوار چنین نیکوداشتی دیده است.

ژنت می‌گوید: «هنگامی که من درباره خود داستانی می‌گویم، مثلاً در یک سرگذشت شخصی، به‌نظر می‌رسد منی که عمل گفتن را انجام می‌دهد، به مفهومی با منی که من توضیح می‌دهم، یگانه و به مفهومی دیگر با آن متفاوت باشد» (به نقل از ایگلتون و دیگران، ۱۳۸۰: ۱۴۵).

آیا می‌توان این بازنمود عبدالکریم برشید در داستان را اتصال کوتاه دانست؟ به‌پندار نویسندگان مقاله، شخصیت ابن‌رومی بیشتر رنگ‌وبوی مستند تاریخی دارد و در بخش‌هایی، تغییراتی در زندگی و شخصیت وی نیز رخ داده است.

۲-۴. ورود نویسنده به متن^۲

از مهم‌ترین سازکارهای فرایند فراداستان ورود آشکار و صریح نویسنده در متن است. در این سبک داستانی،

نویسنده به‌شیوه‌های گوناگون به متن ورود پیدا می‌کند و به‌صراحت در روایتگری و شیوه‌های بازگویی داستان، آشنایی‌زدایی صورت می‌دهد و بدعت‌گذاری می‌کند. راوی در این‌گونه داستان‌ها، راجع به شخصیت‌ها و رویدادها هم اظهارنظر می‌کند. در این مورد، از اصطلاح راوی بیش‌ازحد فضول استفاده می‌کند (پاینده، ۱۳۹۴: ۵۷).

لاج معتقد است: «این یک نوع آشکارسازی تمهید از روش‌هایی است که نویسنده برای ایجاد اتصال کوتاه استفاده می‌کند» (۱۳۹۴: ۱۶۷). راوی با این ترفند قصد دارد واقعیت و خیال را درهم آمیزد و به‌نوعی داستان‌وارگی ایجاد نماید. این امر در برانگیختن خواننده و ایجاد کشش و رغبت در وی برای پیگیری مطالعه تاریخ متنبی، نقش بسزایی دارد. بنابراین نویسنده سعی می‌کند مدام داستان بودن داستان را به خواننده متذکر شود و وی را از حقیقت‌نمایی، حتی لحظه‌ای گذرا، دور کند.

عبدالکریم برشید در اثر فرروایتی نوآورانه خود، در مقام نویسنده، مکرر وارد متن می‌شود و به‌طرق مختلف به ایفای نقش در داستان می‌پردازد. او به‌جای اینکه، مانند روش‌های سنتی روایت، یک راوی تصنعی برای روایت ماجراها تعیین کند، خود آشکارا وارد داستان شده، وظیفه داستان‌گویی را بر عهده می‌گیرد. او با راوی درهم می‌آمیزد؛ بنابراین حدفاصلی میان نویسنده و راوی در داستان وجود ندارد. هرچند چنین روشی یادآور تألیفات داستانی کلاسیک است که پدیدآورندگان تمهیدی مبتنی بر شرح ساختار و محتوای اثر ذکر می‌کردند، در قالب جدید و معاصر، یعنی نمایش‌نامه و در شیوه فراروایتی، ارائه شده است.

برشید فصل‌های نمایش‌نامه را به‌گونه‌ای عنوان‌بندی کرده که فضا را برای ورودش به داستان فراهم کند؛ همچون تمهید و بראعت استهلال که در گذشته ادیبان به‌کار می‌بردند. عنوان‌های فصل‌های نمایش‌نامه از این قرار است: «۱. بالارفتن پرده؛ ۲. سفر طولانی خیمه‌شب‌باز؛ ۳. تغییرات قابل انتظار حلبی‌آباد؛ ۴. تخیلات گذشته و حماسه‌های جدید؛ ۵. در را باز کنم یا ببندم؟؛ ۶. عریب در دوران برده‌داری جدید؛ ۷. ابن‌رومی از ضیف‌الله می‌پرسد؛ ۸. سفر عریب از بغداد و بازگشت مجدد به بغداد؛ ۹. استراحت خیمه‌شب‌بازی؛ ۱۰. لحظه‌ای با همسایه‌های ابن‌رومی؛ ۱۱. ابن‌رومی در را باز می‌کند؛ ۱۲. تعجب از فرمانروای خورشید؛ ۱۳. رؤیاهای عریب چهارتا می‌شود؛ ۱۴. به او شعر و خطبه بدهید؛ ۱۵. تا جایی که زشت‌منظران پنهان می‌شوند؛ ۱۶. بازگشت عریب؛ ۱۷. پایین آمدن پرده». نمایش‌نامه با بالا رفتن پرده نمایش شروع می‌شود و با پایین انداختن پرده هم به‌فرجام می‌رسد. برشید (راوی) آشکارا در تنظیم و ظهور

نمایش بر روی صحنه تئاتر حضور دارد و با چیدمانی که برای پی‌رنگ نمایش‌نامه طراحی کرده است، حضور خود را پررنگ‌تر می‌کند.

عنوان‌بندی فصل‌های نمایش‌نامه بیشتر مختص کتاب‌های نظری است تا نوشته‌های نمایشی و داستانی. گویی برشید ناقدی است که بر اثر نویسنده‌ای دیگر مقدمه می‌نگارد یا محقق و مصححی است که تمهیدی قبل از شروع اثر می‌نشانند. نویسنده در عنوان فصل پنجم نمایش‌نامه، با ضمیر متکلم وحده به‌طور روشن و شفاف وارد داستان شده است (فصل ۵: در را بندم یا باز کنم؟). شفافیت ورود نویسنده بدین معناست که نویسنده از صیغه روایت استفاده می‌کند و فقط به ضمیر متکلم بسنده نمی‌کند (ابن‌رومی از ضیف‌الله می‌پرسد؛ در را باز می‌کند؛ به او خطبه بدهید) که شاید کارکرد تکنیک ضمیر متکلم را که یکی از زمینه‌های ورود راوی است، تداعی کند. «بلکه نویسنده آشکارا فرایند روایت و موضوع روایت را بازگو می‌کند و نقش خود را به‌عنوان نویسنده آشکار می‌سازد» (یقطين، ۱۹۹۷: ۲۰۰). ناگفته نماند که نویسنده چنین شگردی را در قالب فانتزی و سحرآمیز بیان می‌کند و همان‌طور که دیده می‌شود، رویدادها را با صفت‌های خاصی همچون «طولانی، جدید، قابل انتظار و گذشته» وصف می‌کند و با این کار بر شگفتی نمایش‌نامه می‌افزاید.

سفر با شخصیت‌های اصلی و فرعی در طول نمایش و حضور در بازی‌های خیمه‌شب‌بازی از دیگر نقش‌هایی است که نویسنده در این نمایش‌نامه ایفا می‌کند. بخش زیر از نمایش‌نامه گویای این واقعیت است:

تنطفی الأنوار بینما یقی الستار مسدلا. بقعة ضوء متحرکه تکشف عن رجل متحرک
یخترق صفوف الجمهور. یجری نحو الخشبة وهو یجر خلفه عربة تعانقت فیها الألوان
بشکل مثير. تُقرأ علی العربیة بألوان مختلفة: خیال الظل، تمثیل، رقص، شعر، غناء، زجل...
تمشی إلى جوار العربیة فتاة غجریة هی ابنة الرجل. تصاحب دخولهما الصاحب موسیقی
مرحة. یرتدی الرجل وابنته لباس العجر المتجولین. یخفیان وجههما خلف أقمعة
کاریکاتوریة ملونة (برشید، ۲۰۱۴: ۷).

برشید جزئیاتی همچون حالت بیان گفت‌وگوها، ورود و خروج شخصیت‌های نمایش و فضایی را که داستان نمایش در آن اتفاق می‌افتد، به‌طور دقیق بیان و توصیف می‌کند.

یکی شدن راوی با نویسنده و حضور نویسنده در متن، در جاهای دیگر نیز مشاهده می‌شود:

الدور هي عبارة عن إطارات خشبية أو قصبية وبداخلها ستارات مختلفة الألوان رسمت فوقها أبواب ونوافذ... وبواسطة النور المنبعث من الخلف يمكن أن ترى الحياة داخل الأكواخ، وذلك على شكل ظلال متحركة... ترى امرأة حُبلى وهي تحرك الحصى داخل قدر وهمي وفوق رأسها أفنعة ظليلة مختلفة ذات أفواه مفتوحة عن آخرها (همان: ۱۰).

او به حضور در مقدمه و بخش‌های دیگر نمایش‌نامه که در آن‌ها به طراحی و جمع‌بندی نمایش می‌پردازد، اکتفا نمی‌کند تا یک سازکار صرفاً سنتی را تداعی کند؛ آن‌گونه که خالقان آثار کلاسیک انجام می‌دهند؛ زیرا او با هدف خلط واقعیت و خیال و برهم زدن نظم ساختگی نمایش‌نامه‌نویسی، مدام بر آن است تصور و احتمالات خواننده را فروبریزد. برهم زدن نظم و تناقض‌گویی شیوه‌ای برای بازنمایی جهان سراسر متناقض و نابسامان جهان مدرن است که برشید با شیوه فراداستان، علاوه بر جنبه‌های زیبایی‌شناختی، چنین دلالت اجتماعی را القا می‌کند.

برشید با ورود خود به متن نمایش‌نامه، فرایند شکل‌گیری آن را شرح می‌دهد و با بازنمایی مکرر حضورش در متن داستانی، سعی در اثبات و تحکیم جایگاه خود در آن را دارد؛ آنجا که صحنه را این‌چنین طراحی می‌کند:

في الجهة الأخرى وقد عاد الضوء.. يطل من خلف ثقب المفتاح. الثقب في حجم ابن الرومي تماما. من الجانب الآخر للثقب، نرى المجموعة المكونة من أشعب المغفل وعيسى البخيل وجحظة المغني دعبل الأحذب... (همان: ۷۰).

يعود الضوء من جديد لنجد أنفسنا في الساحة أمام عيسى ودعبل وجحظة والزبون الأبكم الذي لا زال يحتج دائما والقوارير في قفاه... (همان: ۷۶).

يعود الضوء من جديد وإذا نحن في الساحة. تشغل المجموعة بملء عربة عتيقة بأمتعة دعبل الأحذب. تتم العملية بشكل ميمي تصاحبه موسيقى تصويرية تساعد على رسم عملية الشحن (همان: ۸۴).

در این بندها، نویسنده نه فقط حضورش را اعلام می‌کند، بلکه به دفاع از آن می‌پردازد و آثاری را که نویسنده در آن حضور ندارد، به چالش می‌کشد. اصولاً بسامد زیاد ضمیر «نحن» و متعلقات آن (فعل‌های متکلم مع‌الغیر) در این نمایش‌نامه نشان از حضور پررنگ و ثابت برشید دارد. وی هیچ‌وقت از صحنه نمایش کنار نمی‌رود و این‌گونه نیست که حضورش منحصر به بخش تمهید یا بخش پایانی که زمان جمع‌بندی رخدادهاست، باشد؛ بلکه او در سراسر نمایش‌نامه، با استفاده از ضمیر نحن و متعلقات آن (فعل‌های متکلم مع‌الغیر) ظهور و بروز دارد. برشید نه فقط ضمیر نحن را آشکارا به کار می‌گیرد، بلکه با تکرار و بازگویی آن، حضور خود را تحکیم می‌بخشد.

در مثال‌هایی از نمایش‌نامه که برای این بخش ذکر شد، نحوه ورود نویسنده به متن این‌گونه بود که دنیای درون متن با دنیای بیرون اشتباه گرفته می‌شود، تا آنجا که نویسنده دامن به کمر زده، خود در داستان حضور می‌یابد و به روشنی فهمیده نمی‌شود که آیا شخصیت برشید در *ابن الرومی فی مدن الصفيح* با *ابن رومی*، شاعر مشهور دوره عباسی، همسان است. برشید پایی در واقعیت و دستی در ساختار نمایش‌نامه دارد، تا آنجا که داستانی دیگرنوشت از *ابن رومی* می‌آفریند. از همین‌رو پرسش‌هایی بدین شرح مطرح می‌شود:

آیا رفتار داستانی این شخصیت‌ها مستندی از زندگی واقعی ایشان است؟

آیا برشید، *ابن رومی* را چنان که می‌پندارد، به نمایش می‌گذارد یا آن‌گونه که دیگران

او را می‌بینند؟

آیا می‌توان مرز میان تخیل و واقعیت نویسنده را با خط‌کش نقد مشخص کرد؟

این داستان از سویی آمیزش جهان واقعی و تخیلی است و از سوی دیگر آمیغی از آنچه نویسنده می‌پندارد و چیزی که به‌راستی وجود دارد. بدین شکل فراداستان که دست‌ورز داستان‌های پست‌مدرنیستی است، ساخته می‌شود. در باور پاتریشیا وُو، «[به] نحوی خودآگاهانه و نظام‌مند، توجه خواننده را به تصنعی بودن خودش جلب

می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی را درخصوص رابطه داستان و واقعیت مطرح سازد» (پاینده، ۱۳۹۴: ۷۴).

۳-۴. هم‌حضور خواننده^۳

پیش از پیدایش ساختارگرایی^۴، گستره نقد زیر سلطه نویسنده بود و معنا و مفهوم اثر ادبی را فقط در نیت و آمال نویسنده جست‌وجو می‌کردند؛ اما با پیدایش ساختارگرایی، نویسنده از گردونه نقد ادبی کنار گذاشته شد یا دست‌کم در ردیف دوم قرار گرفت و اولویت به متن داده شد و سرانجام از قرن بیستم به بعد، محوریت به خواننده داده شد و او عامل تعیین‌کننده آفرینش اثر و دریافت آن قرار گرفت. «پساساختارگرایان اساساً به خواندن به منزله یک کنش گفتمانی و فرهنگی توجه دارند و نه خواننده به منزله یک شخص منفرد» (پاینده، ۱۳۹۰: ۹۷). در این دیدگاه، نمی‌توان هیچ معنایی را به جز آنچه خواننده با تجربه خود به دست می‌آورد، بر متن تحمیل کرد.

هر متن خواننده‌ای ضمنی دارد که توسط نویسنده و در مسیر نوشتن مورد توجه قرار می‌گیرد. خواننده متن را چون قطعه‌های جداگانه‌ای در کنار هم قرار می‌دهد، آن را با زندگی و فرهنگ خود مخلوط می‌کند و در آخر معنا را به وجود می‌آورد (Iser, 1978: 1).

بنابراین خواننده از طریق اندوخته‌های ادبی و تجربه‌های شخصی و نیز اثرپذیری از فرهنگ زمانه و تعامل با دنیای معاصر، با متن رابطه برقرار می‌کند؛ این امر باعث اتصالی کوتاه میان کنش معناسازی نویسنده و کنش معنایابی خواننده می‌گردد.

در نمایش‌نامه *ابن الرومی فی مدن الصفیح*، برای اینکه ساحت‌های واقع و خیال داستان بیش‌ازپیش به هم بیوندد، از شگرد تخاطب استفاده شده است. از این شگرد وقتی استفاده می‌شود که برشید یا راوی قصد دارد مستقیم با خواننده وارد گفت‌وگو شود و با تکرار واژگان و افعالی خاص، او را مخاطب قرار می‌دهد. با این ترفند، خواننده از دنیای داستان خارج می‌شود و اتصالی کوتاه با دنیای نویسنده برقرار می‌کند. بخش‌هایی از گفت‌وگوهای نمایش‌نامه که با قید کلمات «المجموعه» و «الجمع» آغاز می‌شود، مقدمه‌ای است برای مخاطب قرار دادن خواننده. در مثال‌های زیر، از این شگرد نمایشی استفاده شده است:

المجموعة: (تغني بصوت واحد) عجبى لك يا مالك الشمس، تغمض الجفن وتغفو، والناس في عرس؟! (برشید، ۲۰۱۴: ۶۳).

الجميع: (في نفس واحد) قالوا عنك يا ابن الرومي... قالوا أعطوه الشعر والخطابة... وعربيا تشدو في رتابة... دعوه ينجي الليل والعين... ويبيكي أطلال هند وزين... (في الجهة الثانية، دون أن تحس بمقدم عريب، تنشد) متى تفهم يا سيد السادات، أن الأزمات في بغداد أصبحت حلقات، والحلقات حولها الحاوي سلاسل، والسلاسل في الأقدام الافية، يمسخها سيدي - قفاز الحرير؟ (همان: ۷۰-۷۱).

برشید از تمام شخصیت‌ها (المجموعه) و همچنین هم‌حضورى تماشاچیان (الجميع) در تکمیل متن نمایش‌نامه کمک می‌گیرد. او با این تمهید وارد گفت‌وگو با خواننده می‌شود و پا را از مرزهای داستان فراتر گذاشته، وارد صحبت با خواننده می‌شود. برشید با بهره‌گیری از این شگرد توانسته اثری فراداستانی خلق کند که در آن، خواننده به کنشگری فعال تبدیل می‌شود. بخش زیر از زبان دنیازاد روایت می‌شود که نویسنده از همان آغاز، تماشاچیان را خطاب قرار می‌دهد: «دنیازاد: للجمهور، بعد أن تتأمل المنظر مليا) سادتي. ترى من يكون الشيخ وما قصته؟ في العين أراه سؤالاً بحجم السماء... وفي القلب يا سادتي أقرأه...» (همان: ۱۰). نویسنده ابن‌دانیال و دنیازاد را مجبور می‌کند که نمایشی را برای تماشاچیان اجرا کنند. بعد از اتمام نمایش، تماشاچیان وارد متن نمایش‌نامه شده، این دو بازیگر را تشویق می‌کنند:

ابن دانيال: أنا ابن دانيال المخايل وهذه دنيازاد ابنتي. حبي الجمهور يا امرأة. (تنحني. تصفيقات خارجية) رحبي بالناس كما تعودت. هيا إفعلي...
دنيازاد: سادتي. أهلا وسهلا بمن قد حضر... (تصفيق)
ابن دانيال: ليلنا رقص وغناء وشعر وسمر...
دنيازاد: لاتصدقوه أرجوكم. إنه يخلط الجد بالهزل...

ابن دانيال: أحبي. أتيتكم من بين الصفحات الصفر الباليات من الزمن المعلب النائم فوق الرفوف. كنت حرفا تائها. معلقا منشورا فوق جبل الزمن فجئتكم، كدفقة نور كموجة صوت... (همان: ۱۰-۱۱).

در این مقطع نیز، نویسنده با کنار گذاشتن شیوه‌های قدیمی و بهره بردن از تمهیدات پست‌مدرنیستی، توانسته فاصله میان خود، خواننده (تماشاچی) و متن را کاهش دهد و

افزون بر این، خواننده (تماشاچی) را از انفعال خارج کند و به او نقش اعطا نماید. استفاده از واژگان صریح «الجمهور» و ضمیر مخاطب «کُم» و منادای «أحبّتی» نشان می‌دهد نویسنده عامدانه به برساخته بودن متن نمایش‌نامه توجه دارد و قصدش این است که خواننده (تماشاچی) را در روند نگارش و اجرای نمایش‌نامه دخالت دهد.

نمونه‌هایی دیگر نیز در متن دیده می‌شود که جمله به صورت ناتمام (با استفاده از نشانه سه‌نقطه) رها می‌شود. نویسنده با کمک این شگرد از توضیح دادن خودداری می‌کند و تکمیل جمله را به خواننده وامی‌گذارد. او با حذف و سکوت‌های عمدی در روایت نمایش‌نامه، می‌خواهد خواننده را به‌عنوان کنشگر فعال وارد دنیای داستان کند:

این دانیال: ما قرأتُ شینئا یا ابنتی... دنیازاد: إنهم یسألون عن ثروتک... (همان: ۱۱).

إننی أراک واقفا فی برکة ماء و عیونک فوق... سچین بغداد و أشیاخها و سچین

نفسک... ابن الرومی، إننی أشفق علیک من... (همان: ۸۷).

أنا منکم یا ابن الرومی. بنت الصفیح أنا، و الخشب... (همان: ۸۸).

در این مثال‌ها، خواننده به‌عنوان کنشگری فعال، فارغ از نیت نویسنده، با استفاده از مصالح موجود در متن، به خواندن و به بیان دیگر، به نوشتن نمایش‌نامه دل‌خواهش می‌پردازد؛ بنابراین خواننده با توجه به دال‌های موجود در متن، معنا را به‌وجود می‌آورد. به عبارت دیگر، «نویسنده با نوشتن متن محو می‌شود و بلافاصله پس از محو شدن او، خواننده متولد می‌شود و کنشگری و تعامل با متن را آغاز می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۰: ۹۷). بنابراین خواننده به‌جای کشف معنای مورد نظر نویسنده، آن را برمی‌سازد؛ زیرا با برکناری نویسنده از متن، دیگر ادعای رمزگشایی متن قابل طرح نیست. «واگذاری قدرت به خواننده چرخشی است از تلقی متنی ادبی به‌مثابه موجودیتی بسته و مجهز به معانی مشخصی که وظیفه منتقد، کشف رمز آن است» (ایگلتون و دیگران، ۱۳۸۰: ۱۹۱).

در بخش‌هایی از نمایش‌نامه، نقش برشید در داستان رنگ می‌بازد و تأویل متن به‌عهده خواننده گذاشته می‌شود؛ بنابراین به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم از خواننده دعوت می‌شود در متن حضور پیدا کند و بنا بر سلیقه و خواست خود، بخش‌هایی از متن را تغییر دهد. استفاده پربسامد از قیدهای استفهامی و تشکیک درباره موضوعی واحد در طول نمایش‌نامه، فرصتی است برای خواننده تا در متن حضور یابد و به‌جای

دنبال کردن اندیشه و خط‌نمایشی واحد، اندیشه‌ها و خط‌های نمایشی گوناگون را پی بگیرد:

دنیا زاد: تری من یكون الشيخ وما قصته؟ (برشید، ۲۰۱۴: ۱۰).

دنیا زاد: هل قرأت مثلي ما يجول في خاطر الحاضرين؟ (همان: ۱۱).

الطفل: تری أين تمضي دائما بهذا العربة؟ ابن دانیال: أين أمضي؟ دنیا زاد، هل

سمعت؟! (همان: ۱۲).

رضوان: ألا تری أنك أطلت الخطاب بعض الشيء؟ المقدم: ربما. ولكن المقام

يفرض ذلك... (همان: ۱۵).

نویسنده با استفاده از قیده‌های تشکیک (هل، ربما و ألا)، در پی تحلیل و توضیحات خود، خواننده را به کندوکاو وامی‌دارد و زمینه‌فعالیت ذهنی را برای او فراهم می‌سازد.

۴-۴. شورشگری شخصیت‌ها^۵

یکی دیگر از شگردهای فراداستان شورشگری شخصیت‌های داستان است؛ بدین صورت که «گاه شخصیت‌های داستان به‌ظاهر تابع نویسنده نیستند و خلاف خواسته‌های او عمل می‌کنند» (فیضی و دیگران، ۱۳۹۵: ۳۵). این مسئله از یک سو مرزهای وجودشناسانه را نقض می‌کند و باعث ایجاد تردید در قطعیت اقتدار جهان بیرون داستان می‌شود؛ بنابراین با اتصال پاره‌روایت‌ها همخوانی دارد و از دیگر سو پیوندی عمیق با هم‌حضور خواننده دارد. در واقع تداخل ساحت نویسنده با ساحت شخصیت‌های داستانی سبب تشکیل ساختاری فراتر از داستان می‌شود. بخش‌های زیادی از نمایش‌نامه *ابن الرومی فی مدن الصفيح* شامل ساختارهایی است که از طریق شورشگری شخصیت‌ها به دنیای داستان عرضه می‌گردد؛ مثلاً این گفت‌وگوی شخصیت‌های نمایش‌نامه با یکدیگر بیانگر شورشگری آن‌ها در برابر تصمیمات نویسنده است:

عريب: (تقرأ) أحبتي أعيروني السمع أهديكم حياتي فمالي في رسم أيامي غير

الكلمات...

جوهرة: لنصغ إليك ونسمع...

حباة: وليغرق الشغل ويفني...

الجميع: وليقع ما يقع... (يضحكن).

عريب: (تقرأ في رقعة) أنا عريب الجارية.

حباية وجوهرة: (في نفس واحد). أهلا وسهلا...

عريب: ربوني في حقول تربية الغواني، علموني كيف أفرخ اللذة وأحيك الأغاني... راقصة كنت في بيكال، أتعرى عبر الميال. تلسعني. تجلدني. تدفني في عمقها عين الرجال ممثلة كنت في برودواي أموت في كل ليلة مرة. ثمني؟! (تضحك في سخرية) التصفيق يوم أحسن الموت والعهارة، أموت وتنزل الستارة، عارضة للأزياء كنت في باريز تراني في الأسواق حافية القدمين عارية. وفي المصقات والصور تراني كالطواويس أحتال في الألوان، الألوان الزاهية... أنا عريب الجارية. يعرفني نخاسو بغداد والقاهرة... يعرفني السكاري في بيروت. ويعرفني السماصرة... (يسمع طرق شديد على الباب. يقف الجميع كالأصنام وقد انتابهن الخوف) (برشيد، ۲۰۱۴: ۳۱-۳۲).

در این بخش، عريب از خاطرات گذشته و رخدادهاي سخن می‌گوید که در آینده برایش رقم خواهد خورد. او علاقه‌ای ندارد که نویسنده توصیفش کند؛ لذا در مقابل نویسنده می‌ایستد و خود از تمایلات و خواسته‌های درونی‌اش حرف می‌زند؛ اموری که اگر نویسنده یا راوی قصد داشت آن‌ها را بیان کند، به‌گونه‌ای ترتیب می‌یافت که با واقعیت زندگی عريب متفاوت بود. این‌گونه است که عريب در مقابل راوی و نویسنده شورشگری می‌کند و این بخش از نمایش‌نامه را به فراداستان نزدیک‌تر و شبیه‌تر می‌سازد.

در بخشی دیگر از نمایش‌نامه، ابن‌رومی نیز چنین رویکردی را دنبال می‌کند و قلم از دست برشید می‌گیرد و خود به توصیف بندهای نمایش می‌پردازد:

يا الله! النجم يبرق في الأحداق. ماذا أرى؟ قصور بغداد تفقد ثقلها، إنها تطير... تطير... فقدت أحجامها أيضا، أصبحت لعبا صغيرة يتقاذفها الأطفال، يفككونها، إنها من ورق، من ورق. يا الله! إنهم يعيدون تركيبها من جديد. لقد جعلوا منها أكوخا جميلة... جوارحي لم تعد مني. لقد تخلت عني هي أيضا. أصبحت شفافا كغيمة. تخترقني الفراشات والطيور... ماذا أرى؟ (ينظر حوله) نبتت لي ملايين الأجنحة، وظهرت في وجهي آلاف الأعين... إنني أرى كل الأمكنة، أرى كل الناس، أرى الفراشات والطيور... يا الله! حتى النجوم تطير أيضا. لقد أصبحت لها أجنحة وردية. أبسط كفي لتمتلئ نجوما

وأقمارا وورودا... و(یطارد فراشات وهمية في حركة سينمائية بطيئة) ياه... كل شيء
أمسكه يتحول وردا وزهرا، حتى الحجر، حتى التراب، حتى أغصان الشجر والأوراق
والثمار... (همان: ۶۵-۶۶).

تقابل عریب با راوی نمایش‌نامه مؤید دیدگاه پست‌مدرنیست‌ها دربارهٔ تداخل
ساحت نمایش‌نامه‌نویس و ساحت شخصیت نمایشی و به تبع آن، فروکاستن اقتدار
نمایش‌نامه‌نویس و ناکارآمد شدن نیت او در طول داستان است. «چنین گفت‌وگویی
همراه با مقاومت شخصیت در برابر منویات مؤلف، اصرار بر استقلالش از هویت مؤلف
و نافرمانی از خواسته‌های او، می‌تواند حکایت از وضعیت پسامدرنی داشته باشد که
ساختارهای سنتی اقتدار در آن به‌چالش گرفته شده‌اند» (پاینده، ۱۳۹۰: ۱۲۰). در چنین
حالتی، خواننده با چالش‌هایی دربارهٔ اختیارات نویسنده روبه‌رو می‌شود.

گفت‌وگوهایی از این‌دست ابن‌رومی را به موجودی استقلال‌یافته در برابر نیت
عبدالکریم برشید تبدیل می‌کند و بیانگر این دیدگاه پسامدرن است که «نباید نویسنده را
محور متن و مرکز معنا دانست و داستان را مطابق نیت او فهمید؛ زیرا دیگر نویسنده
منشأ متن و منبع معنا نیست» (سلدن و ویدوسون، ۱۳۸۴: ۱۶۷). بر این اساس، آینده‌ای
برای شخصیت رقم می‌خورد که خود آن را می‌سازد و حتی ممکن است اعمال و
رفتارش مطابق خواسته نویسنده نباشد؛ همان‌طور که رفتار اعتراض‌آمیز جهان‌شاه در
رمان هیس تأکیدی است بر این امر. با این اعتراض، تصور معمول از رابطه نویسنده با
شخصیت‌های داستان به هم می‌ریزد؛ یعنی «دیگر نویسنده شخصیت را نمی‌پردازد؛ بلکه
این شخصیت است که ضمن آگاهی از نیت مؤلف، در طرح داستان دخالت می‌کند و
مسیر آن را مطابق خواسته اش تغییر می‌دهد» (Simpson, 1993: 11).

۵. نتیجه

در پاسخ به پرسش اصلی پژوهش باید گفت عبدالکریم برشید در نمایش‌نامه *ابن
الرومی فی مدن الصفیح* تلاش می‌کند در بیان واقعیت‌های زندگی ابن‌رومی، با کمک
شگردهایی همچون اتصال کوتاه، ورود نویسنده به متن، هم‌حضور خواننده و
شورشگری شخصیت‌ها، ملغمه‌ای از واقعیت و تخیل را در مقابل خواننده قرار دهد و

او را در تمیز واقعیت از خیال سردرگم کند. به همین منظور، مؤلفه ساختاری اتصال کوتاه بیشتر زبان، صورت، فرم و عناصر نمایشی *ابن الرومی فی مدن الصفیح* به‌ویژه شخصیت‌پردازی، روایت و ساختارشکنی‌های شکلی و چایی را درگیر می‌کند. با توجه به فروپاشی کلان‌روایت در این اثر، خواننده با تکرار پاره‌روایت‌ها روبه‌روست؛ به عبارت دیگر، درست در جایی که خواننده یک خط روایی برای نمایش در نظر می‌گیرد و انتظار دارد حوادث گسترش یابد و به گره‌گشایی بینجامد، روایت قطع می‌شود و داستان با یک روایت جدید، اما فروپاشنده، درباره همان موضوع ادامه می‌یابد. همچنین در این اثر برای اینکه ساحت‌های واقع و خیال داستان بیش‌ازپیش به هم بیوندد، از شگرد مخاطب استفاده شده است. از این شگرد وقتی استفاده می‌شود که عبدالکریم برشید قصد دارد مستقیم با خواننده وارد گفت‌وگو شود و با تکرار واژگان صریح «الجمهور» و «الجمیع» و ضمیر مخاطب «کم» و منادای «أحبتی»، او را مخاطب قرار دهد؛ با این ترفند، خواننده از دنیای داستان خارج می‌شود و اتصالی کوتاه با دنیای نویسنده برقرار می‌کند. از دیگر شگردهای هم‌حضور خواننده در متن، دعوت از وی به حضور در متن است. از این منظر، خواننده به‌عنوان کنشگری فعال، فارغ از نیت نویسنده، به خواندن و به عبارت دیگر، به نوشتن داستان مورد پسندش می‌پردازد. بخش‌های زیادی از نمایش‌نامه شامل شاخصه‌های فراداستانی است که از طریق شورشگری شخصیت‌ها به دنیای داستان عرضه می‌گردد. این مسئله از یک سو مرزهای وجودشناسانه را نقض می‌کند و باعث ایجاد تردید در قطعیت اقتدار جهان بیرون داستان می‌شود؛ بنابراین با اتصال پاره‌روایت‌ها همخوانی دارد و از دیگر سو پیوندی عمیق با هم‌حضور خواننده دارد. در واقع تداخل ساحت نمایش‌نامه‌نویس با ساحت شخصیت‌های نمایشی سبب تشکیل اتصالی کوتاه در نمایش می‌شود. شورشگری شخصیت‌ها در این نمایش‌نامه بیشتر توسط عریب و ابن‌رومی رخ می‌دهد؛ بنابراین تقابل این دو شخصیت با عبدالکریم برشید، مؤید این دیدگاه پست‌مدرنیست‌ها درباره اتصال کوتاه میان ساحت نویسنده و ساحت شخصیت نمایشی و به تبع آن، فروکاستن اقتدار نویسنده و ناکارآمد شدن نیت او در طول نمایش‌نامه است.

پی‌نوشت‌ها

1. Short circuit
2. Author entry in the text
3. Audience presence
4. Structuralism
5. Rebellion of the characters

منابع

- ایگلتون، تری و دیگران (۱۳۸۰). *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*. ترجمه عباس مخبر. چ ۲. تهران: نشر مرکز.
- برشید، عبدالکریم (۲۰۱۴). *ابن الرومی فی مدن الصفیح*. ط ۱. بیروت: الدار البیضاء.
- بوبر، النیة (۲۰۱۹). «المیتاقص فی الروایة الجزائریة المعاصرة - روایة الحالم لسمیر قسیمی أنموذجا». *الخطاب*. جامعة مولود معماری. س ۱۴. ع ۱. صص ۳۷۱-۴۰۶.
- پاینده، حسین (۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران: داستان‌های پسامدرن*. چ ۳. تهران: نیلوفر.
- _____ (۱۳۹۴). *نقد ادبی و دموکراسی*. چ ۳. تهران: نیلوفر.
- پژهان، هدی و محمدعلی محمودی (۱۳۹۷). «شیوه‌های بازتاب استراتژی‌های روایی فراداستان در رمان‌های پسامدرن فارسی». *مکتب‌های ادبی*. دانشگاه مازندران. س ۲. ش ۳. صص ۹۸-۵۷.
- تدینی، منصوره (۱۳۸۷). «تولد دوباره یک فراداستان». *فصلنامه نقد ادبی*. س ۱. ش ۲. صص ۸۲-۶۳.
- حمد، محمد (۲۰۱۱). *المیتاقص فی الروایة العربیة: مرایا السرد النرجسی*. فلسطین: مجمع القاسمی للغة العربیة و آدابها.
- سلدن، رمان و پیتر ویدوسون (۱۳۸۴). *راهنمای نظریه ادبی معاصر*. ترجمه عباس مخبر. تهران: طرح نو.
- شریف‌نسب، مریم و محمد مهدی ابراهیمی (۱۳۹۲). «شیوه‌های خلق فراداستان و کارکردهای آن در داستان‌های کوتاه فارسی دهه‌های ۷۰ و ۸۰». *ادبیات پارسی معاصر*. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. س ۳. ش ۳. صص ۲۵-۱.

- شکریان، محمدجواد و دیگران (۱۳۹۵). «کاربست مؤلفه‌های فراداستانی در داستان کوتاه مرثیه‌ای برای ژاله و قاتلش نوشته ابوتراب خسروی». پژوهش ادبیات معاصر جهان. دانشگاه تهران. س ۲۱. ش ۱. صص ۷۴-۵۹.
- فیضی، هاجر و دیگران (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی عنصر فراداستان در داستان کولی کنار آتش منیر و روانی‌پور و اگر شبی از شب‌های زمستان مسافری ایتالو کالوینو». بهارستان سخن. دانشگاه آزاد واحد خوی. س ۱۳. ش ۳۱. صص ۴۰-۱۷.
- کامل، اشراف و بشری محمود (۲۰۱۵). *تمظهرات المیتاقص فی الروایة العراییة. الأداب. جامعة بغداد*. س ۱۰. ع ۱۱۴. صص ۱۶۵-۲۰۲.
- لاج، دیوید (۱۳۹۴). *رمان پسامدرنیستی: نظریه‌های رمان از رئالیسم تا پسامدرنیسم*. ترجمه حسین پاینده. ج ۲. تهران: نیلوفر.
- الماضی، شکری عزیز (۲۰۰۸). *أنماط الروایة العراییة الجدیة*. کویت: عالم المعرفة.
- یقطين، سعید (۱۹۹۷). *تحلیل الخطاب الروائی*. ط ۳. بیروت: الدار البيضاء.
- Al-Mazi, Sh. (2008). *Types of Contemporary Novels (in Arabic)*. Kuwait: Alam al-Marafah.
- Boubacar, N. (2019). "Métfiction in the contemporary Algerian novel Novel 'dreamer' Samir kasimi model" (in Arabic). Mouloud Mamari University, *El-Khitab*. Vol. 14. No. 1. pp. 371-406.
- Burshid, A. (2014). *Ibn al-Rumi fi Muduni al-Mafi (in Arabic)*. Edition. Beirut: Al-Dar Al-Bayda.
- Eagleton, T. et al. (2001). *Literary Theory: An Introduction (in Farsi)*. Abbas Mokhber (Tr.). Vol. 2. Tehran: Center.
- Faizi, H. et al. (2016). "Comparative analysis of the element of metafiction in the story of the Gypsy by the fire by Moniro Ravani Pour and If on a winter's night a traveler by Italo Calvino" (in Farsi). *Baharestan Sokhon*. Vol. 13. No. 231. pp. 17-40.
- Hamad, M. (2011). *Métfiction in the Arabic Novel: Mirrors of Narcissistic Narrative (in Arabic)*. Palestine: Al Qasimi Academy of Arabic Language and Literature.
- Hutcheon, L. (1991). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. London: Routledge.
- Iser, W. (1978). *The Act of Reading, a Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins.
- Kamil, I., & Mahmoud, B. (2015). "Appearances of metafiction in the Iraqi novel" (in Arabic). *Al-Adab*. Vol. 10. No. 114. pp. 165-202.

- Lodge, D. (2014). *Postmodernist Novel: Novel Theories from Realism to Postmodernism* (in Farsi). Hossein Payandeh (Tr.). 2nd Ed. Tehran: Nilofar.
- Payandeh, H. (2014). *Literary Criticism and Democracy* (in Farsi). 3rd Ed. Tehran: Nilofar.
- (2018). *Short Stories in Iran: Postmodern Stories* (in Farsi). 3rd Ed. Tehran: Nilofar.
- Pezhhan, H., & Mahmoudi, M. (2018). "The Methods of Reflecting Metafiction Narrative Strategies in Persian Novels" (in Farsi). University of Mazandaran, *Literary Schools*. Vol. 2. No. 3. pp. 67-98.
- Salden, R., & Widdowson, P. (2004). *Guide to Contemporary Literary Theory* (in Farsi). Abbas Mokhber (Tr.). Tehran: Tarhe No.
- Sharifnasab, M., & Ebrahimi, M. (2014). "Techniques of Creation of Meta-Fiction and Its Functions in the Persian Short Stories in 1990's and 2000's" (in Farsi). *Contemporary Persian Literature*. Institute of Humanities and Cultural Studies. Vol. 3. No. 3. pp. 1-25.
- Shokrian, M. et al. (2016). "An Application of Metafictional Features to "The Elegy for Zhaleh and Her Murderer" by Abu-torāb Khosravi" (in Farsi). *Research in Contemporary World Literature*. University of Tehran. Vol. 21. No. 1. pp. 59-74.
- Simpson, P. (1993). *Language, Idiocy and Point of View*. London: Routledge.
- Tadaioni, M. (2017). "The beginning of a metastory again" (in Farsi). *Literary Criticism Quarterly*. Vol. 1. No. 2. pp. 82-63.
- Waugh, P. (1996). *Metafiction*. London: Routledge.
- Yaqtin, S. (1997). *Narrative Discourse Analysis* (in Arabic). 3rd Ed. Beirut: Al-Dar Al-Bayda.

