ADAB-E-ARABI
(Arabic Literature) (Scientific)
Online ISSN: 2676-4105
http://jalit.ut.ac.ir

Metafictional Analysis of the Novel "Hona Al Warde" by Amjad Nasser

Payman Salehi[1]✉, **Moslem Khezeli** [2]

1. Corresponding Author, Profesor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Ilam University, Ilam, Iran. E-mail:p.salehi@Ilam.ac.ir
2. Ph.D. Graduated in Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities Sciences, Ilam University, Ilam, Iran. E-mail: moslem_khezeli@yahoo.com

Article Info

Article Type:
Research Article

Article History:

Received:
23 July 2023

In Revised Form:
19 September 2023

Accepted:
1December 2023

Published Online:
21 June 2024

Abstract

Metafiction is a post-modern narrative method in which the author tries to show its fictionality and story-likeness in different ways and reduce his god-like authority in narrating the events of the story. In this narrative method, the author avoids the rules of traditional and classic narration and highlights the artificiality of the story with metafictional techniques. This method of narration was also noticed by the writers of Arabic literature and many writers created famous meta-stories with this method of narration. Amjad Nasser, a Jordanian writer, is also one of the authors who used the metafictional technique in the novel "Hona Al Warde". Therefore, the present research has analyzed the application of the metafiction narrative method in the mentioned novel with a descriptive-analytical and statistical method and stated the author's goals of using this narrative method. Based on the findings of the research, with the help of metafictional techniques such as short connection, criticism of the story and reference to the way of writing the story, combining genres and styles and the uncertainty and multi-completion of the story, Nasser highlights the constructedness of his novel and with his interventions and metafictional comments, the imaginary world It connects the story and the world of reality and gives the reader an active role in the narrative process.

Keywords: Metafiction, metafictional techniques, storytelling, Amjad Nasser, Hona Alwarde.

Cite this The Author : Salehiia, P. .; Khezeli, .M,(2024). Metafictional Analysis of the Novel "Oina Al Warde" by Amjad Nasser. Journal of Adab-e-Arabi (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 16, No. 2,Serial No. 40- Summer 2024, (91-113).
DOI: 10.22059/jalit.2023.362739.612710.

CC BY

Publisher: Unversity of Tehran Press

Introduction

Postmodern writers created new and distinctive works with new and different narrative methods from classic and modern novels, in which attention was paid to the relationship between the structure of the story and the world of reality. "The birth of postmodernism was synonymous with the definitive death of the half-life body of the author, and in fact, it was the completion of the process announced by Roland Barthes. If before and during the period of modernism, the reader participated in the meaning of the text, in the postmodern era, the characters also interfere in determining the course of the story and direct the story to a direction that is not his will" (Yazdanjo, 2014: 145-123). The reader also somehow plays a role in the formation of the novel. One of the postmodern narrative methods is metafiction, in which the author tries to highlight the artificiality of the novel and make the reader understand that this novel is the creation of his mind, to challenge his mind and discover the connection between the world inside the story and the outside world. . The postmodern trend entered Arabic literature as well, and Arab writers wrote works based on the principles of Western postmodern novels and used the narrative style of metafiction in their stories. Amjad Nasser, a Jordanian poet, and writer, is one of the post-modern writers who avoids the usual and classic narrative methods and uses the meta-narrative method to portray the atmosphere of Arab countries when leftist and Marxist ideas prevailed over the revolutionary struggles. The novel "Hona Al-Warda" is Nasser's famous novel, which was nominated for the Booker World Prize in 2018, and in which it narrates the life events of one of the left-wing fighters named "Younes Al-Khatat". In this novel, many features of metafiction appear, so this research tries to investigate the goals of using the metafiction narrative method in the novel "Hona Alvarda" and explain how the world of the story is connected with the outside world. Considering that the theme of this novel is placed in the framework of the Arab-Islamic awakening category and metaphorically and ironically refers to the revolutionary currents in Arab countries, especially the resistance of Hezbollah in Lebanon, therefore, studying the narrative structure of this novel can identify the political, intellectual and The Middle East region's society should help and be effective in strengthening the ideas of resistance.

Methodology

metafiction is a novel that the author explicitly mentions as fake. "Superstition turns to artifacts to raise questions about the relationship between fiction and reality". In these novels, the author does not have the authority of the author of classic novels and sometimes it is included in the text of the story. The postmodern writer calls the author's comments and interventions "metafictional comments" and "metafictional conversations" addressed to the reader.

Findings

The novel "Hona Al Warde" is an original metafiction that Amjad Nasser, by violating the norms of traditional story writing and with the help of metafictional techniques such as short-circuiting, criticism of the story and its writing style, combining genres and styles and uncertainty, implements the narrative method of metafiction in this novel. he does.

Discussion and results

With his sudden entry into the world of the story and addressing the reader directly, Nasser creates a connection between the message, the sender of the message, and the receiver of the message and connects the imaginary world of the story and the outside world and gives the reader an important role in the process of creating the story grants. With his comments, he

mixes the boundaries of reality and fantasy so that they cannot be separated, and by doing this, he emphasizes to the reader that this story and its characters and events are all made up by his mind and do not appear in the real world in this way. By referring to the style of writing his story, Nasser shows that the events of the real world can become a story, but in the novel "Hona Alwarde" he does not seek to discover a specific reality, but the reality is something created by the audience's mind and literary ability The power of his interpretation. By combining literary criticism and using critical terms, she increases the self-awareness of the text of her novel, and by mixing her awareness of literary criticism with the creative imagination of the story maker, she strengthens her Fardastan narrative style. With the vague, metaphorical, and ambiguous title of the novel, and the creation of surreal spaces and ambiguity in the history of the characters, Nasser creates many possibilities and hypotheses in the mind of the audience and causes there is no certainty in the level of narration and narrating the events of the story, and he with unexpected events It surprises the reader and leaves him in doubt until the end of the story. By placing an open ending and uncertainty about the fate of the characters in the story, especially Yunus, he multiplies this uncertainty and puts the audience in front of many questions and allows him to rely on his imagination and literary ability to The novel "Hona Alwarde" imagines an ending or endings and in this way strengthens the meaning of the novel and shows its fakeness to the audience.

ادب عربی

شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۴۱۰۵

http://jalit.ut.ac.ir

دانشگاه تهران

تحلیل فراداستانی رمان «هنا الوردة» اثر امجد ناصر

پیمان صالحی ✉[۱]، مسلم خزلی [۲]

۱. نویسنده مسئول، استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران. رایانامه: p.salehi@Ilam.ac.ir

۲. دانش‌آموخته دکتری، مدرس گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ایلام، ایلام، ایران. رایانامه: moslem_khezeli@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی- پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۵/۰۱

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۲/۰۶/۲۸

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۹/۱۰

تاریخ انتشار:
۱۴۰۳/۰۴/۰۱

چکیده

فراداستان شیوهٔ روایی پسامدرنی است که نویسنده در آن به اشکال مختلف می‌کوشد خیالی بودن و داستان‌وارگی آن را نمایان سازد و از اقتدار خداگونهٔ خود در نقل و روایت حوادث داستان بکاهد. در این شیوه روایی نویسنده از قواعد روایت‌پردازی سنتی و کلاسیک دوری کرده و تصنعی بودن داستان را با فن‌های فراداستانی برجسته می‌سازد. این شیوهٔ روایی مورد توجه نویسندگان ادبیات عربی نیز واقع شد و بسیاری از نویسندگان با این شیوهٔ روایی، فراداستان‌های مشهوری را خلق کردند. امجد ناصر نویسنده اردنی نیز از نویسندگانی است که در رمان «هنا الوردة» از فن‌های فراداستانی استفاده کرده است. لذا پژوهش حاضر با شیوهٔ توصیفی – تحلیلی و آماری کاربست شیوهٔ روایی فراداستان را در رمان مذکور نقد و بررسی می‌کند و اهداف نویسنده از به‌کارگیری این شیوهٔ روایی را بیان می‌کند. بر اساس یافته‌های پژوهش، ناصر به کمک فن‌های فراداستانی همچون اتصال کوتاه، نقد داستان و اشاره به شیوهٔ نگارش داستان، تلفیق ژانرها و سبک‌ها و عدم قطعیت و چند فرجامی کردن داستان، برساخته بودن رمانش را برجسته می‌کند و با دخالت‌ها و اظهارنظرهای فراداستانی خود، جهان خیالی داستان و جهان واقعیت را به هم متصل می‌کند و به خواننده نیز در فرایند روایت، نقش فعالی می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: فراداستان، فن‌های فراداستانی، داستان‌وارگی، امجد ناصر، هنا الوردة.

استناد: صالحی، پیمان؛ خزلی، مسلم؛ (۱۴۰۳). تحلیل فراداستانی رمان «هنا الوردة» اثر امجد ناصر/ ادب عربی، ادب عربی سال ۱۶، شمارهٔ ۲، تابستان، شمارهٔ پیاپی ۴۰ – (۱۱۳-۹۱).
DOI: 10.22059/jalit.2023.362739.612710.

CC BY

ناشر: مؤسسهٔ انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

رمان، از گونه‌های ادبی است که پیوسته در حال دگرگونی است. پس از ناکارآمدی رمان‌های کلاسیک، رمان‌های مدرن در عرصه ادبیات داستانی ظهور کردند و نویسندگان از شیوهٔ روایی سادهٔ رمان‌های کلاسیک دور شدند و با توجه کردن به ناخودآگاه و اسطوره‌های کهن، فهم داستان را سخت کردند و در آن مشکلات روانی و اجتماعی انسان جنگ‌زدهٔ پس از دو جنگ جهانی را به تصویر کشیدند؛ اما با رشد صنعت و دانش و مکاتب فکری و فلسفی جدید، ضرورت بازبینی در آثار روایی مدرن بیشتر شد و مکاتبی همچون پسامدرن به تغییر در سبک زندگی انسان دعوت کردند. این مسأله در ادبیات نیز نمود یافت و نویسندگان پسامدرن [۱] با شیوه‌های روایی جدید و متفاوت از رمان‌های کلاسیک و مدرن، آثاری نو و متمایز آفریدند که در آن‌ها به ارتباط ساختار داستان و جهان واقعیت توجه نمودند. «تولد پسامدرنیسم مترادف بود با مرگ قطعی پیکر نیمه‌جان مؤلف و در واقع، کامل شدن روندی بود که رولان بارت [۲] اعلام کرده بود. اگر پیش از این و در دورهٔ مدرنیسم، خواننده در معناگذاری متن مشارکت می‌کرد، در عصر پسامدرن شخصیت‌ها نیز در تعیین روند داستان دخالت می‌کنند و مسیر داستان را به سمتی هدایت می‌کنند که خواست او نیست» (یزدانجو، ۱۳۹۴: ۱۲۳ ـ ۱۴۵). پس خواننده نیز به نوعی در شکل‌گیری رمان نقش ایفا می‌کند. یکی از شیوه‌های روایی پسامدرن، فراداستان [۳] است که در آن نویسنده تلاش می‌کند تصنعی و برساخته بودن رمان را برجسته کند و به خواننده بفهماند که این رمان ساختهٔ ذهن اوست تا ذهن او را به چالش بکشد و ارتباط جهان درون داستان با جهان بیرون را کشف کند.

جریان پسامدرن به ادبیات عربی نیز وارد شد و نویسندگان عرب بر اساس مبانی رمان‌های پسامدرن غربی آثاری را به نگارش درآوردند و از شیوهٔ روایی فراداستان در روایت داستانشان استفاده کردند. امجد ناصر [۴] شاعر و نویسندهٔ اردنی از جمله نویسندگان پسامدرنی است که با گریز از شیوه‌های روایی معمول و کلاسیک و به کمک شیوهٔ روایی فراداستان فضای کشورهای عربی در دوران غلبه تفکرات چپ‌گرایی و مارکسیستی بر مبارزات انقلابی را به تصویر می‌کشد. رمان «هنا الوردة» رمان معروف ناصر است که در فهرست نامزدهای جایزهٔ جهانی بوکر در سال ۲۰۱۸ میلادی قرار گرفت و در آن حوادث زندگی یکی از مبارزان چپ‌گرا بنام «یونس الخطاط» روایت می‌شود. در این رمان بسیاری از ویژگی‌های فراداستان نمود می‌یابد، لذا این پژوهش می‌کوشد اهداف به‌کارگیری شیوهٔ روایی فراداستان را در رمان «هنا الوردة» بررسی کند و چگونگی پیوند میان جهان داستان با جهان بیرون را تشریح کند. با توجه به اینکه مضمون این رمان در چارچوب مقولهٔ بیداری عربی– اسلامی قرار می‌گیرد و به شکلی استعاری و کنایی به جریان‌های انقلابی در کشورهای عربی به‌ویژه مقاومت حزب‌الله لبنان اشاره می‌کند، بنابراین مطالعهٔ ساختار

روایی این رمان می‌تواند به شناخت تحولات سیاسی، فکری و اجتماعی منطقهٔ خاورمیانه کمک شایانی کند و در تقویت اندیشه‌های مقاومت مؤثر واقع شود.

۱-۱. پرسش‌های پژوهش

۱- امجد ناصر با کدام یک از فن‌های فراداستانی و چگونه برساخته بودن رمان «هنا الوردة» را برجسته می‌کند؟

۲- وی چگونه میان جهان واقعیت و جهان درون داستان، پیوند برقرار می‌کند و اهداف او از این پیوند چیست؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ اشعار امجد ناصر پژوهش‌هایی انجام گرفته که عبارت‌اند از: ۱-پایان‌نامهٔ نسرین محمود محمد الشرادقة با عنوان «الاغتراب فی شعر أمجد ناصر» (۲۰۱۰). ۲-مقالهٔ عبدالسلام عبدالکریم أخو ارشیدة و احمد غالب الخرشة با عنوان «جمالیات التشکیل الایقاعی فی قصیدة النثر عند أمجد ناصر» (۲۰۲۲). ۳-مقالهٔ نهی جعفر عوفی با عنوان «ملامح النوستالوجیا فی کتابات أمجد ناصر» (۲۰۲۲). ۴-مقاله سلطان الزغول با عنوان «أمجد ناصر: من التمرد علی سلطة الأب إلی إعادة إحیائه» (۲۰۱۲)؛ اما دربارهٔ رمان‌های او پژوهش‌هایی به صورت مقالات کوتاه در برخی سایت‌ها انجام گرفته که به سبک فراداستان به صورت مستقیم اشاره نکرده‌اند، ولی به روش‌های نو به کار رفته در داستان اشاره کرده‌اند. ۱- عمر شبانة در مقالهٔ «هنا الوردة لأمجد ناصر: أسالیب سردیة حدیثة» به خیالی بودن این داستان و سرعت کند روایت آن اشاره می‌کند. ۲- لیندا نصار در مقالهٔ «هنا الوردة لأمجد ناصر روایة الإرباک النقدی» به شعرگونگی متن رمان هنا الوردة و معنای استعاری عنوان آن اشاره می‌کند که ارتباط بینامتنی با داستان دون کیشوت دارد. ۳-حاتم الصکر در مقالهٔ «روایة «هنا الوردة». عن الأحلام والأوهام وما بینهما» به توجه ناصر در توصیف دقیق فضاها و مکان‌ها و جزئیات زندگی فردی و اجتماعی شخصیت‌های این رمان اشاره می‌کند. دربارهٔ فراداستان نیز پژوهش‌هایی انجام گرفته که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: ۱-صدری خانلو و همکاران در مقالهٔ «تمهیدات فراداستان و بازی در رمان لعبة النسیان» (۱۴۰۰) عبدالله براده با کاربست شگردهای اتصال کوتاه، آشکارسازی شگرد، شورشگری شخصیت، کولاژ فراداستانی و نام‌گذاری دل‌بخواهی به اصل نسبی‌نگری و چندچهرگی حقیقت اعتقاد دارد. ۲- شیرخانی و خزلی در مقالهٔ «بررسی شیوهٔ روایی فراداستان در رمان حرب الکلب الثانیة» (۱۴۰۰) به این نتیجه رسیده‌اند که ابراهیم نصرالله به کمک اتصال کوتاه و بازیگوشی‌های چاپی، داستان‌وارگی این رمان را نمایان کرده است. ۳-حاجی‌زاده و ابراهیمی در مقاله «تحلیل و بررسی جنبه‌های فراداستانی رمان «الفراشة والزرقاء» اثر ربیع جابر» (۱۳۹۷) به این نتیجه رسیده‌اند که ربیع جابر با کمک اشارهٔ صریح راوی به داستان‌نویسی، مخاطب قرار دادن مخاطب، توصیف و ادغام خیال و واقعیت، توانسته است غیرواقعی بودن رمانش را به خوانندگان القا کند. بر اساس مطالعات نظام‌مند این پژوهش

نخستین پژوهش دربارۀ رمان‌های امجد ناصر است که به بررسی بازتاب فن‌های فراداستان در رمان «هنا الوردة» پرداخته است و تفاوت اساسی آن با پژوهش‌های مشابه در این است که برخی از آن‌ها به بررسی شعر امجد ناصر پرداخته‌اند یا به رویکرد تخیلی، شعرگونگی و استعاری بودن آن اشاره کرده‌اند و برخی نیز شیوۀ روایی فراداستان را در آثار دیگر نویسندگان عربی بررسی کرده‌اند.

۲. چارچوب نظری پژوهش

۲-۱. فراداستان

فراداستان، از شیوه‌های روایی پسامدرن است که نخستین بار ویلیام هوارد گاس[۵] در سال ۱۹۷۰ این اصطلاح را به کاربرد و در آثارش کوشید که تصنعی بودن داستان‌هایش را آشکار کند. فراداستان، رمانی است که نویسنده صریحاً به ساختگی بودن آن اشاره می‌کند. «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 دربارۀ رابطۀ میان داستان و واقعیّت مطرح کند» (وو، ۱۳۹۰: ۸؛ نک: صدری خانلو و همکاران، ۱۴۰۱: ۲۵)؛ یعنی مخاطب در برابر متنی کاملاً ساختۀ ذهن نویسنده قرار می‌گیرد که در آن نویسنده می‌کوشد به مخاطب بفهماند که شخصیت‌های این داستان غیرواقعی هستند و در عالم واقعیت، مصداقی ندارند. «پس در این رمان‌ها، نویسنده از اقتدار نویسندۀ رمان‌های کلاسیک برخوردار نیست و گه‌گاهی در متن داستان وارد می‌شود. نویسندۀ پسامدرن، اظهار نظرها و دخالت‌های نویسنده را «نظرهای فراداستانی» و «صحبت‌های فراداستانی» خطاب به خواننده می‌نامد» (لاج، ۱۳۹۳: ۱۵۲–۱۶۸؛ نک: شیرخانی و خزلی، ۱۴۰۰: ۲۱۶). پس نویسنده همچون رمان‌های قدیمی حاکم بلامنازع و متکلم وحده نیست و به خواننده نیز در فرایند تولید متن نقش می‌دهد.

در فراداستان نویسنده نمی‌کوشد که جهان واقعیت را همان‌گونه که هست نشان دهد، بلکه می‌خواهد میان جهان داستان و جهان بیرون ارتباط برقرار کند و موضوعی را به شکلی داستانی عرضه کند. «فراداستان را تبدیل رابطۀ واقعیت– داستان به موضوع بحث می‌دانند» (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۴ و ۱۵). پس رمان، گزارشی از مشاهدات بیرونی نیست و جهان بیرونی به همان شکلی که هست بازتاب نمی‌یابد، بلکه به شکلی استعاری واقعیت‌هایی در جهان برساختۀ ذهن نویسنده بازگو می‌شود. گروهی معتقدند «بسیاری از آنچه ضد رمان شناخته می‌شود، در واقع فراداستان است» (Currie, 2014: 22)؛ یعنی فراداستان ساختاری هنجارشکنانه دارد که از واقعیت صرف می‌گریزد و واقعیت و خیال را چنان باهم درمی‌آمیزد که تفکیک آن‌ها از هم بسیار سخت است. پس «فراداستان از اینکه در نظر خواننده همچون زندگی واقعی جلوه کند سرباز می‌زند و لذا با رئالیسم سرِ سازش ندارد» (پاینده، ۱۳۸۸: ۷۵)؛ زیرا در رئالیسم، متن رمان، گزارشی واقع‌گرایانه و ژورنالیستی از واقعیت‌های جامعه است و نویسنده در آن تنها جهان‌بینی خود را بیان می‌کند و به

خواننده اجازهٔ مشارکت در خلق رمان نمی‌دهد. «نویسنده در فراداستان، از یک‌سو دنیایی شبیه واقعیت می‌سازد و از سوی دیگر غیرواقعی بودن آن را به خواننده گوشزد می‌کند» (پاینده، ۱۳۸۲: ۴۰)؛ یعنی جهان بیرون با قدرت خیال نویسنده در قالب شخصیت‌هایی تخیّلی بازنمایی می‌شود. «فراداستان‌ها می‌کوشند تا از راه ادغام خیال و واقعیّت، ادبیات و تاریخ را از وضعیت حاشیه‌ای آن جدا کنند. این ادغام هم در مضامین و هم در شکل صورت می‌گیرد» (هاچن، ۱۳۸۳: ۲۶۹)؛ یعنی از واقعیت‌گرایی صرف و تاریخ‌مندی رمان‌ها بکاهد و بُعد خیال‌انگیز و ادبی آن را تقویت کند.

فراداستان دارای ویژگی‌های عام و مشترک با رمان‌های کلاسیک و مدرن است که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: «محتوای وجودشناسانه، بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها، اقتباس، ازهم‌گسیختگی، تداعی نامنسجم اندیشه‌ها، پارانویا یا شیفته گونگی، دور باطل، اختلال زبانی، نداشتن طرح یا پیرنگ، بازی‌های زبانی، نداشتن قطعیت، پراکندگی و نداشتن مرکزیت، ترکیب، مشارکت، تناقض، جابه‌جایی، فقدان قاعده، زیاده‌روی، اتصال کوتاه، بازنمایی سلطهٔ تصاویر، بازنمایی فروپاشی فرا روایت‌ها، آشکار کردن تصنع، نقیضه پردازی، بینامتنیت، از بین رفتن هویت فردی و ایجاد هویت چهل‌تکه و تغییرات زاویهٔ دید» (تدینی، ۱۳۸۸: ۲۷ ـ۲۸). گرچه برخی از این ویژگی‌ها در دیگر انواع رمان‌ها نیز نمود می‌یابد، ولی فراداستان‌ها دارای ویژگی‌های منحصر به خود هستند که باعث می‌شود از رمان‌های کلاسیک و مدرن تمایز یابد که به آن‌ها اشاره می‌شود. «افشای صنعت و به سخره گرفتن تمهیدات داستان‌نویسی، از مهم‌ترین ویژگی‌های فراداستان است. این ویژگی موجب برانگیختن پرسش‌هایی وجودشناسانه دربارهٔ رابطهٔ دنیای متن و دنیای خارج از متن (دنیای نویسنده و خواننده) می‌شود» (Waugh, 1996: 4). پس نویسندهٔ فراداستان با ورود به داستان و جهان درون آن به خواننده یادآور می‌شود که این داستان و شخصیت‌ها و حوادث آن غیر واقعی است و واقعیت را مولود ذهن انسان می‌داند. سه روش اصلی برای فراداستان را برشمرده‌اند. «۱- ورود نویسنده به متن یا همان اتصال کوتاه. ۲- برجسته کردن بُعد فیزیکی کتاب و بازیگوشی‌های چاپی. ۳- برساختن ماشین‌وار کتاب و کاربرد افراطی فنون داستان‌نویسی» (Klinkowitz, 1988: 836). در این روش‌ها تأکید بر داستان‌وار بودن داستان است و اینکه نویسندهٔ فراداستان با شخصیت‌های داستان و کنش‌هایشان، موضوعی در جهان واقعیت را دست‌مایهٔ آفرینش داستان قرار می‌دهد.

۲-۲. خلاصه داستان

حوادث داستان «هنا الوردة» پیرامون قهرمان داستان «یونس الخطاط» در سرزمین «الحامیه» رخ می‌دهد. یونس در خاندانی به دنیا آمده که نسل‌ها خطاط بوده‌اند و جد بزرگ او با پادشاه و مؤسس «الحامیه» ارتباط صمیمی داشته است و این ارتباط تا زمان پدر او ادامه داشته است. او جوانی بلندپرواز و ادیب و شاعری است که عضو یک سازمان چپ‌گرا و مارکسیستی است که در شهر «سندباد» با دبیرکل سازمان ملاقات کرده و نامه‌ای محرمانه به او داده می‌شود تا به مقصد

دیگری برساند و پس از انجام این مأموریت به او مأموریت سخت‌تر و مهم‌تری محول می‌شود و آن ترور و قتل پادشاه وقت «الحامیه» است که بارها مورد سوءقصد واقع شده است. یونس با دو تن از هم‌فکرانش اقدام به ترور پادشاه کرده و پس از درگیری یکی از آن‌ها کشته و دیگری به شدت زخمی می‌شود و یونس نیز فرار می‌کند و به مرز می‌رود و در آنجا ابوطویله بدون آگاهی قبلی به او می‌پیوندد و با وانت مهاجران به صورت قاچاقی به سمت شهر ساحلی در کشور همسایه می‌رود، ولی در نزدیکی مرز با دیدن دایی‌اش «ادهم» که صورت خود را پوشانده و رئیس کاروان است، غافلگیر می‌شود و جهت مسیر ماشین از شهر ساحلی در کشور همسایه به سمت الحامیه تغییر می‌یابد و این‌گونه داستان پایان می‌یابد.

شخصیت‌های این داستان به چند دسته تقسیم می‌شوند که دستهٔ نخست متشکل از اعضای خانواده او هستند: عدنان پدر یونس که خطاط معروفی است، مادر یونس، برادر بزرگ او سند که رئیس چاپخانه است و برادر کوچک او شهاب و رلی همسر او. دستهٔ دوم، دوستان یونس هستند که اکثراً در زمینهٔ سیاست و ادبیات با او گفت‌وگوهایی دارند: الحناوی، ابوطویله، عقلة الإصبع، حسیب مرتضی، خلف. همچنین استاد سلیمان استاد یونس در شعر و حامد علوان شاعر معروف. دستهٔ سوم شخصیت‌ها نیز برخی از اعضای سازمان از جمله دبیر کل سازمان و هانی کسی که مأموریت دوم را به یونس ابلاغ کرد و نیز مروان جوانی که نامه را در سندباد به یونس داد. همچنین پادشاه الحامیه که در داستان با عنوان «الحفید» معرفی می‌شود.

۳. تحلیل فن‌های فراداستانی در رمان هنا الوردة

بارزترین ویژگی‌های فراداستان در رمان «هنا الوردة» عبارت‌اند از: اتصال کوتاه، نگارش شیوهٔ داستان، تلفیق ژانرها و کاربرد اصطلاحات نقدی و عدم قطعیت که امجد ناصر به کمک آن‌ها رمانی فراداستانی آفریده است. البته برخی دیگر از ویژگی‌های فراداستان همچون بینامتنیت، جریان سیال ذهن، پارانویا، اپیزود و زمان‌پریشی نیز نمود دارد، ولی برای بررسی دقیق‌تر شیوهٔ روایی فراداستان بر چهار مورد اول تأکید می‌شود. لذا بسامد به‌کارگیری چنین فن‌هایی نیز در این رمان به صورت نمودار آماری ارائه می‌شود و به صورت نمونه و گلچین‌شده بهترین موارد آن تحلیل می‌شود.

۳-۱. اتصال کوتاه

یکی از بارزترین فن‌های داستانی که نویسندهٔ فراداستان با آن برساخته بودن و خیالی بودن آن را برجسته می‌کند، اتصال کوتاه است. «در آثار فراداستانی، خودآگاهی حضور نویسنده در متن که همان مسأله چگونگی رابطه و پیوند متن- واقعیت است، تحت عنوان فن «اتصال کوتاه» مطرح می‌شود. به عبارتی، اتصال کوتاه به بحث تخطی از مرزهای هستی‌شناختی میان واقعیت و داستان برمی‌گردد» (Cazzato, 2002: 23). پس نویسنده به عنوان نماد جهان بیرون، وارد جهان خیالی درون داستان می‌شود و خیال و واقعیت به هم متصل می‌شوند. اتصال کوتاه به سه شکل

ارتباط با رمان، ارتباط با خواننده و ارتباط با شخصیت نمود می‌یابد. در رمان «هنا الوردة» از نوع اول و دوم استفاده شده است.

۳-۱-۱. ارتباط نویسنده با متن

در شیوهٔ اول، ناصر بارها به اشکال مختلف وارد داستان می‌شود و حضور خود در جهان داستان را اعلام می‌کند. او در جایی از داستان، فضای درون ذهن معلم احسان الشطی یکی از شخصیت‌های داستان را نشان می‌دهد که با پدر یونس از قدیم ارتباط داشته و بی‌اختیار موضوعات و مفاهیمی تکراری که در بخش‌های قبلی دربارهٔ پدر یونس ذکر شده بود به ذهن او خطور می‌کند، ولی ناصر برای اینکه کم‌اهمیت بودن آن‌ها را نشان دهد خود وارد داستان شده و با ضمیر اول شخص جمع به این مسأله اشاره می‌کند: «فبسبب علاقته القديمة، والوطيدة، بأبي يونس تسلّلت إليه بعض الرؤى والأفكار الصوفيّة، كالرسائل التي تعبرنا ولا نوليها أهمّيّة، الأرقام والحروف ودلالاتهما... (ناصر، ۲۰۱۷: ۱۴۴). ترجمه: (به دلیل ارتباط قدیمی و محکم او با پدر یونس، بینش‌ها و افکاری صوفیانه در او رخنه کرد، مانند نامه‌هایی که از ما عبور می‌کنند و ما به آن‌ها توجهی نمی‌کنیم، اعداد و حروف و معانی و دلالت‌های آن‌ها).

نویسنده برای بالا بردن سرعت روایت از ذکر جزئیات نامه‌ها به خاطر کم‌اهمیت بودنشان خودداری می‌کند و با ضمیر اول شخص جمع نشان می‌دهد که پدر یونس و افکار و شخصیتش همگی مولود قریحهٔ او هستند و خواننده در مقابل یک داستان ساختگی است.

در بخشی از داستان، یونس در بازار شهر سندباد می‌چرخد و ناگهان بوی غذاها و ادویه‌ها او را به خاطرات دوران کودکی می‌برد و به یک‌باره نویسنده وارد داستان می‌شود و با ضمیر اول شخص جمع، نقش انسان در برابر ناخودآگاه را تشریح می‌کند: «الروائح، لسبب ما، تذكّر المرء بما يرغب وبما لايرغب. لا نستطيع الاختيار. محظوظ من تذكّره الروائح بما يرغب فقط» (همان: ۴۶). ترجمه: (بوها به دلایلی به انسان یادآوری می‌کنند که چه چیزی را دوست دارند و چه چیزی را دوست ندارد. ما نمی‌توانیم انتخاب کنیم. خوش‌شانس است کسی که بوها را همان‌طور که می‌خواهد به خاطر می‌آورد.

این اظهارنظر فراداستانی ناصر، ذهنیت مخاطب را نسبت به جهان داستان دگرگون می‌کند و در حالی‌که خواننده غرق در داستان است و با یونس در بازار سندباد همراه می‌شود و نزدیک است او را باور کند، نویسنده با ورود ناگهانی، باورمندی داستان و شخصیت را در هم می‌شکند.

وقتی یونس توسط مأمور ویژه‌ای تعقیب می‌شود، او به‌خاطر چابکی و سابقهٔ ورزشکاری‌اش از دست او فرار می‌کند. ناصر در این بخش توصیفی نیز لحن کلام را از سوم شخص به اول شخص تغییر می‌دهد و با شرطی کردن جمله و واردکردن نظر خود در جمله، برای لحظه‌ای کوتاه وارد جهان داستان می‌شود: «يمكن القول أنّه رياضيّ سابق إذا أخذنا في الاعتبار لعبه كرة السلّة،

بتقطّع، مع فريق مدرسة» (همان: ۷۴). ترجمه: (می‌توان گفت که او یک ورزشکار قدیمی است، اگر در نظر بگیریم که به‌طور نامنظم با گروه بسکتبال مدرسه بازی می‌کرد).

این اظهارنظر فراداستانی، ساختار ذهنی مخاطب را در هم می‌ریزد و تشخیص واقعیت از خیال را برای او دشوار می‌کند. در واقع ناصر به دنبال آن است تا تلقی عادی و کلاسیک خواننده از رمان و نحوهٔ پیام‌رسانی آن را دگرگون کند و تخیلی بودن داستانش را نمایان سازد.

در جایی از رمان، ناصر به پیشینهٔ تاریخی پیشهٔ خطاطی در خاندان یونس اشاره می‌کند که جد یونس نیز خطاط دربار امپراتوری منقرض‌شده بوده است و برای لحظه‌ای مخاطب، شخصیت یونس را شخصیتی حقیقی و تاریخی می‌پندارد که در جهان واقعیت زندگی می‌کند، ولی نویسنده با ورود ناگهانی به متن داستان، اثبات خطاط بودن نسل‌های قبلی یونس را سخت و بی‌اهمیت می‌خواند: «كان والد جدّه خطّاطاً في دائرة المساحة المركزيّة في عاصمة الأمبراطورية. هذا يعني أنّ الخطّ حرفة متوارثة في عائلة يونس وصولاً إلى جدّ جدّه، وقبل ذلك، يصعب التعقّب، وربّما لا يهمّ» (همان: ۱۸). ترجمه: (پدر پدربزرگش در ادارهٔ نقشه‌برداری پایتخت امپراتوری خطاط بوده است. این بدان معناست که خوشنویسی صنعتی موروثی در خانوادهٔ یونس است و قدمت آن به زمان پدربزرگ پدربزرگش می‌رسد و قبل از آن ردیابی آن دشوار است و شاید اهمیتی نداشته باشد).

این صحبت فراداستانی، خواننده‌ای را غافلگیر می‌کند که محو در زندگی‌نامهٔ یونس و سابقهٔ تاریخی خاندانش در زمینهٔ خوش‌نویسی شده و می‌خواهد باور کند که این شخصیت در جهان واقعیت نیز وجود دارد، ولی نویسنده با دخالت در روایت، ذهنیت خواننده را از هم می‌پاشد. عبارت آخر این سطر، اظهار نظر نویسنده دربارهٔ بی‌اهمیت بودن اثبات سابقهٔ خطاطی در خانوادهٔ یونس در قرن‌های گذشته است، زیرا تا پیش از بخش پایانی این سطر، راوی بدون هیچ اظهار نظری گزارشی از سابقهٔ خطاطی خانوادهٔ یونس ارائه می‌دهد، ولی در بخش پایانی، دیدگاه خود را برای خواننده‌ای که ممکن است نسبت به قدمت بیشتر خطاطی در خاندان یونس مشتاق باشد، بیان می‌کند.

در بخشی از داستان، ابوطویله به حناوی مشکوک می‌شود و به او تهمت رابطه با نامزدش هاله را می‌زند. نویسنده در قالب یک اظهارنظر فراداستانی وارد داستان شده و به درستی یا نادرستی شک ابوطویله نقبی می‌زند: «فشكوك أبوطويلة، إذا أردنا أن نمدّها على استقامتها، طالت يونس نفسه بسبب معرفته بهالة قبله، ...(همان: ۹۸). ترجمه: (شبهات ابوطویله، اگر بخواهیم به تمامیت آن‌ها تعمیم دهیم، خود یونس را نیز به خاطر شناخت قبلی‌اش از هاله تحت تأثیر قرار دادند...).

مخاطب در شک و تردید به سر می‌برد که این اتهام درست یا نادرست است، پس نویسنده با تغییر لحن کلام از سوم شخص به اول شخص وارد جهان داستان شده و با اشاره به تردید یونس دربارهٔ رابطهٔ هاله و حناوی به مخاطب کمک می‌کند تا به میزانی به یک نتیجه‌گیری و

برداشت صحیح برسد. ضمیر اول شخص جمع به‌خوبی تغییر راوی و ورود نویسنده به داستان را نشان می‌دهد.

در بخشی از داستان، ناصر به محتویات کیف یونس اشاره می‌کند که برای توقف سه‌روزه در هتل در شهر سندباد تدارک دیده است. او در ادامه با تغییر لحن روایت به اول شخص به شکل ظاهری یونس و موهای بلند و ژولیده‌اش اشاره می‌کند: «يُمكن أن نضيف إلى ذلك هيئة خنفس بشَعره الطويل وثيابه الملوّنة» (همان: ۶۷). ترجمه: (می‌توانیم به این، ظاهر یک سوسک را با موهای بلند و لباس‌های رنگارنگش اضافه کنیم).

گویی یونس در برابر ناصر قرار گرفته و او را به‌وضوح می‌بیند. این توصیف دقیق، خواننده را نسبت به واقعی یا تخیّلی بودن شخصیت یونس به شک می‌اندازد و او که در ذهنش به دنبال یافتن شخصیتی این‌چنینی در جهان واقعیت است شکست می‌خورد و نمی‌تواند مرز خیال و واقعیت را از هم تفکیک دهد.

۳-۱-۲. ارتباط نویسنده با خواننده

در نوع دوم، نویسنده به اشکال مختلف و با عبارات به صورت مستقیم، خوانندهٔ داستان را مخاطب قرار می‌دهد و با او ارتباط برقرار می‌کند. یکی از این روش‌ها، طرح پرسش از مخاطب است. او گاهی با طرح پرسش‌هایی دربارهٔ شخصیت‌های داستان و حکایتی مربوط به نوجوانی‌شان، نظر مخاطب را جویا می‌شود و خود را وارد جهان داستان می‌کند و خود نیز به آن پاسخ می‌دهد: «أبوطويلة، يونس، خلف. الأصدقاء الثلاثة. الفرسان الثلاثة. أليست هذه حكاية تقمّصوها في أيام المراهقة الهنيّة؟ بلى» (همان: ۱۷۷). ترجمه: (أبوطويلة، يونس، خلف. سه دوست. سه شوالیه. آیا این داستانی نیست که در دوران شیرین نوجوانی آن را مرور کردید؟ بله).

نویسنده این سؤال را از مخاطب می‌پرسد و پرسشی وجودگرایانه دربارهٔ ارتباط میان جهان بیرون و جهان داستان طرح می‌کند و او را به شک می‌اندازد و نشان می‌دهد که این حوادث ساختهٔ ذهن او هستند و حکایت این سه شخص در عالم واقعیت به این شکل مصداق نمی‌یابد.

در بخش‌های پایانی داستان، یونس در یک مرغداری که در آن مخفی‌شده غرق خواندن رمان «الفارس حزين الطلعة» است که غباری بلند می‌شود و یونس که خود را همسان شوالیهٔ داستان تصور می‌کند، سلاحش را برمی‌دارد و به سمت لشکری می‌گیرد که غبار انبوهی از سم اسب‌هایشان بالا آمده است، اما پس از چند لحظه، گله‌ای گوسفند نمایان می‌شود که چوپان سنگ به سمت آن‌ها پرتاب می‌کند. ناصر از طریق این توصیف، طنز تلخی در رمانش وارد می‌کند و در پایان این بخش به یک‌باره وارد داستان می‌شود و از مخاطب این سؤال را می‌کند که این اتفاق خنده‌آور است یا اندوهناک؟ «... هل هذا يضحك أم يُحزن؟». (همان: ۲۰۹). ترجمه: (این خنده‌دار است یا غم‌انگیز؟).

ناصر با این پرسش مخاطب را نیز وارد داستان می‌کند و نظر او را دربارۀ شخصیت یونس جویا می‌شود و می‌خواهد واکنش عاطفی مخاطب نسبت به این شخصیت برساخته را ببیند. این اتصال کوتاه، باورپذیری این متن خودآگاه را از بین می‌برد و نویسنده تأکید می‌کند که یونس واقعی نیست و قرار نیست که در جهان واقعیت نیز شخصی همچون او وجود داشته باشد.

در بخشی از داستان، ناصر دربارۀ تعداد زیاد شاعران در شهر سندباد توضیح می‌دهد و به یک‌باره لحن کلام را از سوم شخص به دوم شخص تغییر می‌دهد و به مخاطب می‌گوید اگر سنگی را پرتاب کند بر سر شاعری می‌افتد: «هنا إنّک إن ألقیتَ حجراً سیقع علی رأس شاعر!» (همان: ۱۱). ترجمه: (در اینجا اگر تو سنگی بیندازی بر سر شاعری می‌افتد).

ناصر این‌گونه با مخاطب به گفت‌وگو می‌نشیند و او را در مکانی می‌نشاند و حوادث داستان را برایش شرح می‌دهد و مخاطب آنها را مشاهده می‌کند. ناصر با این کار به مخاطب اجازه می‌دهد که بر اساس ذهنیت خود معنایی برای واقعیت برشمارد و ارتباط جهان بیرونی که در آن زندگی می‌کند را با جهان درون داستان که ناصر ساخته است، بیابد.

ناصر در بخشی از داستان، رلی و یونس را نشان می‌دهد که کنار هم نشسته‌اند و جزئیات نحوۀ نشستن آن‌ها، میزان مسافت آن‌ها را بیان می‌کند، ولی روایت را از سوم شخص به اول شخص تغییر می‌دهد و مخاطب را با فعل امر (قُل) صدا می‌زند و به توصیف نشستن رلی و یونس پایان می‌بخشد: «لم یَجلِس یونس ورلی متواجهینِ بل متجاورینِ. قُل متلاصقین» (همان: ۱۲۱). ترجمه: (یونس و رلی روبه‌روی هم نه بلکه در کنار هم نشستند. تو بگو چسبیده به هم).

ناصر با این جملۀ دستوری، مخاطب را که بیرون از داستان قرار دارد به جهان درون داستان راه می‌دهد و او را در روایت داستان سهیم می‌کند و به او نشان می‌دهد که آن دو شخصی که کنار هم نشسته‌اند واقعی نیستند و مخلوق ذهن او هستند.

۳-۲. نقد داستان و شیوه نگارش آن

در فراداستان، نویسنده عامدانه به تخیلی و غیرواقعی بودن داستانش اعتراف می‌کند و با تشریح شیوۀ نگارش داستانش عملاً آن را آفریدۀ خود معرفی می‌کند. بر این پایه «فراداستان، داستانی است دربارۀ داستان» (وارد، ۱۳۸۷: ۴۹)؛ یعنی نویسنده در داستان خودش به داستانی که در حال نوشتن آن است، اشاره می‌کند. هاچن[۶] نیز دربارۀ فراداستان می‌گوید: «فراداستان، داستانی است دربارۀ خودش؛ داستانی که شامل گزارش رویدادهای درونی خود از راوی یا هویت زبانی اوست» (Hutcheon, 2013: 1)؛ یعنی راوی داستان صریحاً دربارۀ نحوۀ نگارش داستانش صحبت می‌کند و نقش خود را در فرایند روایت برای مخاطب شرح می‌دهد و تصنعی بودن داستانش را آشکار می‌کند. «منظور از آشکار کردن تصنع، اشارۀ مستقیم به داستانی بودن اثر و گفت‌وگو دربارۀ فن‌های داستانی است و به این وسیله، نویسنده به خواننده تأکید می‌کند که با واقعیت روبه‌رو

نیست» (مک‌هیل و همکاران، ۱۳۹۳: ۲۱۶). پس خواننده می‌فهمد که هدف نویسنده از برساخته کردن رمانش، روایت واقعیت‌های جهان بیرون از متن به‌شکلی استعاری و خیالی است.

ناصر به تبعیت از فراداستان‌نویسان، صراحتاً در آغاز داستان نحوهٔ نوشتن داستانش را می‌نویسد و خود را راوی معرفی می‌کند و اشاره می‌کند به اینکه در برخی از بخش‌های داستان وارد داستان می‌شود و با اظهارنظرهایش برساخته بودن رمانش را نمایان می‌کند و با خروج دوباره، خواننده را به خواندن ادامهٔ داستان به شکل راوی سوم شخص بازمی‌گرداند: «هذا ما سنعرفه، لاحقاً، بعدما «أفسدتُ»، أنا الراوی / الراوی (کما تعرفون، بالتأکید) واحدة من ذری حبکتی السردیّة وأسرارها التی یجب الاحتفاظ بها جیّداً لمزید من التشویق الذی لا یُستخف به فی أیّ عمل روائیّ. قد یقول قائل إنّی فعلت العکس ب «تفجیری» هذه المفاجأة فی مستهل السرد. لست متأکّداً، بصراحة. ... سأرجع خطوة، أو أکثر، إلی الوراء، وأترک للسرد أن یتوجّه إلی مجهول بدل خطابی هذا الذی یتوجّه إلی معلوم هو أنتِ أیتها القارئة / أیُّها القارئ» (ناصر، ۲۰۱۷: ۸). ترجمه: (این چیزی است که بعد از اینکه من، راوی (البته می‌دانید) راوی یکی از تکه‌های پیرنگ و طرح داستانی من و اسرار آن است که برای تعلیق بیشتر باید به خوبی حفظ شود آنکه در هیچ اثر داستانی دست کم گرفته نمی‌شود. ممکن است کسی بگوید که من با «منفجر کردن» این شگفتی در ابتدای روایت برعکس عمل کردم. من مطمئن نیستم، صادقانه. ... من یک قدم یا بیشتر به عقب برمی‌دارم و اجازه می‌دهم که روایت به جای اینکه به امری مشخص روی آورد که تو هستی ای خواننده خانم / آقا، به امری ناشناخته و مجهول گرایش یابد).

ناصر با تشریح سبک روایت خود به مخاطب نشان می‌دهد که جهان داستان بازتابی از درون ذهن اوست و این شخصیت‌ها و کنش‌های آن‌ها در جهان واقعیت به این شکل نمود نمی‌یابند. او با اشاره به طرز نوشتن داستانش به مخاطب می‌فهماند که حوادث جهان واقعیت نیز شبیه رخدادهای درون داستان هستند و با زبان رمان بازنمایی و روایت می‌شوند.

یونس برای ملاقات دبیر کل سازمان به خانه‌ای می‌رود که هیچ اطلاعاتی نسبت به آن ندارد و همین مسأله سؤالات متعددی در ذهن او ایجاد می‌کند که مخاطب را نیز در ابهام فرومی‌برد. پس از این پرسش‌ها به یک‌باره نویسنده وارد داستان می‌شود و به شیوهٔ داستان‌نویسی و میزان دخل و تصرّف خود در روایت اشاره می‌کند و روایت را از سوم شخص به اول شخص تغییر می‌دهد: «لقد اجتزتُ، بنجاح تام، حدوداً لا یطیر فوقها الطیر من دون أن یُنتف ریشه، وها إننی علی وشک تضییع کل شیء بخطأ بسیط فی تقدیر الموقف! لم یعد هناک مجال للاستدراک» (همان: ۳۸). ترجمه: (من با موفقیت کامل از مرزی گذشتم که پرنده‌ای بدون کنده شدن پر از آن عبور نمی‌کند و اینجاست که ممکن است با یک اشتباه محاسباتی ساده همه‌چیز را هدر دهم! اینجا دیگر مجالی برای تصحیح نیست).

ناصر با این نظرگاه فراداستانی خواننده را که در فضای داستان محو شده و با یونس و احساسات و افکار او همراه شده و در ذهنش دنبال این می‌گردد که این اتفاقات در کدام مکان واقعی رخداده یا شخصیت یونس و جهان‌بینی او بازبینی رفتار کدام شخصیت حقیقی در جهان

واقعی است، غافلگیر می‌کند و به خواننده تأکید می‌کند که در جهانی غیرواقعی سیر می‌کند که او خالق همه اتفاقاتش است. این نظرگاه فراداستانی و گفت‌وگو با خواننده به او نقش مهمی در روایت داستان و اظهارنظر دربارهٔ آن می‌دهد و میان متن رمان (پیام) و خواننده (گیرندهٔ پیام) و نویسنده (فرستندهٔ پیام) ارتباط ایجاد می‌کند.

ناصر در بخشی از داستان، دربارهٔ اضطراب یونس برای خانواده‌اش و مبهم بودن سرنوشتش اطلاعاتی به مخاطب می‌دهد، سپس در سطر پایانی این بخش به یک‌باره راوی از سوم شخص به اول شخص تغییر می‌یابد و نویسنده وارد داستان می‌شود و دربارهٔ شیوهٔ روایتش توضیحاتی می‌دهد و به مخاطب می‌گوید که نمی‌خواهد خودش را به عنوان راوی لو دهد: «لا أستطيع أن أترک أثراً يؤدّی إليّ. هذا هو الأمر. آسف يا صديقی!» (همان: ۱۷۵). ترجمه: (من نمی‌توانم ردپایی را که به من ختم می‌شود به جای بگذارم. این، همان مسأله است. متأسفم دوست من!).

ناصر با تشریح شیوهٔ روایت نشان می‌دهد که او اقتدار خداگونهٔ نویسنده‌های کلاسیک را رد می‌کند و ترجیح می‌دهد بسیار کوتاه وارد جهان داستان شود و نوعی بازی میان خود و مخاطب ایجاد کند و ساختار ذهنی مخاطب را نسبت به جهان داستان برهم بزند.

وی در بخشی از داستان، از اصطلاح مونولوگ استفاده می‌کند و به تک‌گویی‌هایی درونی یونس و به‌نوعی به شیوهٔ روایت خود اشاره می‌کند: «كأن فی داخل يونس أكثر من يونس، ولكل واحد منهم مونولوجه، ففی الوقت الذی حضر فی ذهنه، من غير استدعاء...» (همان:۱۸۷). ترجمه: (گویی در درون یونس بیش از یک یونس وجود داشت و هر کدام مونولوگ مخصوص به خود را داشتند، بنابراین در آن لحظه بدون دعوت به ذهنش می‌رسید...).

ناصر به شیوهٔ روایت جریان سیّال ذهن اشاره می‌کند که به کمک آن وارد دنیای درون یونس می‌شود و ذهن آشفتهٔ او تحت تأثیر اتفاقاتی که برایش رخ‌داده، به تصویر کشیده می‌شود و با تکیه بر ناخودآگاه یونس روایت داستان را به جلو می‌برد.

۳-۳. تلفیق ژانرها و کاربرد اصطلاحات نقدی

در فراداستان، نویسنده تنها به ژانر رمان بسنده نمی‌کند و برای ایجاد فضای روایی جدید و نوآوری در شیوهٔ روایت از دیگر ژانرهای هنری کمک می‌گیرد. «فرا داستان ذاتاً با نقد ادبی عجین است؛ زیرا خودآگاهی فرا داستان، تمایزهای میان آفرینش ادبی و نقد را از بین می‌برد و این دو نوع را با تفسیر و بازسازی، مجدداً در هم ترکیب می‌کند» (Waugh, 1996: 6). ناصر در متن رمان «هنا الوردة» از دیگر ژانرهای هنری همچون شعر، نقاشی، سینما و نقد ادبی در رمانش بهره می‌برد و آن‌ها را با رمان تلفیق می‌کند. در تمام رمان «هنا الوردة» به دو مقولهٔ ادبیات و سیاست اشاره می‌شود و در آن بیشتر شخصیت‌های سیاسی در یک زمینهٔ ادبی مهارت دارند. یونس، الحناوی، ابوطویله، حامد علوان و استاد سلیمان همگی شاعر هستند و مرتضی حسیب

دوست یونس نویسندهٔ رمان‌های پلیسی است. در بخش‌هایی از داستان نیز میان یونس و الحناوی و ابوطویله در قهوه‌خانهٔ «الزنبقة السوداء» مباحثات نقدی زیادی شکل می‌گیرد.

ناصر نیز اصـطلاحات نقد ادبی را در رمانـش به کار می‌برد. او در بخـشی از داستان به گفت‌وگوی یونس، الحناوی و ابوطویله دربارهٔ اشعار جدید شاعر مورد علاقه‌یشان اشاره می‌کند و نظرات ابوطویله را متأثر از یک نظریهٔ نقدی خاصی می‌داند: «... هذه نظرية نقدية يدين بها أبوطويلة ليونس، وتحديداً، للحناوي الذي يتقدّم على يونس في فهمه الشعر، قديمه وحديثه» (ناصر، ۲۰۱۷: ۱۲۵). ترجمه: (این نظریه نقدی است که ابوطویله با آن یونس و به‌ویژه الحناوی را محکوم می‌کند که در فهم شعر قدیم و جدید از یونس جلوتر است).

در ادامهٔ این گفت‌وگوی ادبی، نویسنده به اصطلاح نقدی «الإسقاط الأدبي» (فرافکنی ادبی) اشاره می‌کند که یونس و دوستانش حامد علوان شاعر معروف را متمایل به این مکتب شعری می‌دانند: «ناقشوا هذه القصيدة ورأوا فيها نموذجاً لمذهب «الإسقاط الأدبي» المتهالك الذي يتحتّم على الشعر والكتابة الأدبية الحديثة» (همان: ۱۲۶). ترجمه: (آن‌ها دربارهٔ این شعر گفت‌وگو کردند و در آن نمونه‌ای از مکتب «فرافکنی ادبی» را دیدند که برای شعر و نوشتار ادبی نو، ضروری است).

ناصر با توصیف نقدهای ادبی شخصیت‌های داستان، ژانر رمان و نقد ادبی را با هم ترکیب می‌کند و خواننده برای لحظه‌ای در ذهن خود تصور می‌کند که این شخصیت‌ها واقعی‌اند، در حالی‌که همگی ساخته ذهن ناصر هستند، پس تشخیص حقیقت از خیال، سخت می‌شود.

در بخشی از داستان، ابوطویله با حامد علوان گفت‌وگو می‌کند و دربارهٔ نوآوری‌های معنایی و فرمی و هنجارگریزی که او در قصیدهٔ معروف «الأسد والثور» به‌کار برده نظراتش را بیان می‌کند و از اصطلاح نقدی «الانزیاح» (هنجارگریزی) استفاده می‌کند: «تحدّث أبوطويلة عن مشروع حامد علوان الشعريّ واستخدامه مجازات جديدة في نقد الوضع العامّ غير مسبوقة، خصوصاً في قصيدته عن الأسد والثور التي صنع فيها انزياحاً فارقاً عن القصّة المعروفة» (همان: ۱۲۵). ترجمه: (ابوطویله دربارهٔ پروژهٔ شعری حامد علوان و استفاده از استعاره‌های جدید او برای نقد اوضاع عمومی به شکلی بی‌سابقه صحبت کرد، به‌ویژه در شعر شیر و گاو که در آن هنجارگریزی متمایزی نسبت به آن داستان معروف ایجاد کرد).

به‌کارگیری نقد ادبی در داستان «هنا الوردة» باعث شده تا خواننده از طریق جهان خیال‌انگیز درون داستان به جهان واقعیت توجه کند و به این نتیجه برسد که شخصیت‌های ادبی واقعی و گفتمان‌های نقدی آن‌ها می‌تواند دستمایهٔ خلق یک رمان شود، همان‌گونه که ناصر با واردکردن نقد ادبی به ساختار رمانش و گفت‌وگوهای نقدی یونس و دوستانش نشان می‌دهد که متن رمان او مدام در حال نوسان میان جهان بیرون و جهان درون رمان است.

سینما از دیگر ژانرهایی است که ناصر در داستان خود با ژانر رمان ترکیب می‌کند. او در بخش‌های پایانی داستان، یونس را در حالی که می‌خواهد سوار بر وانت شود به تصویر می‌کشد و

حالت پریشانی و دلتنگی او را توصیف می‌کند که گویی روحش از جسمش جدا می‌شود و در قالب شبحی کاملاً همسان یونس از دور به او نگاه می‌کند. این فضای فراواقعی، گویی سکانسی از فیلم سوررئالی است که شخصیت اصلی آن از واقعیت و باورمندی دوری می‌کند و مخاطب نیز در جهانی مبهم، اسرارآمیز و پر از علامت سؤال رها می‌شود: «وكما يحدث فى الأفلام، عندما تخرج روح شخص من جسده، أو يخرج منه شبحه، أو قرينه، خرج شخص واحد من جسد يونس له ملامحه وانفصل عنه. رآه، رغم العتمة، وهو يطلع منه، وينسلخ عنه، بلا صوت، بلا ألم ...» (همان: ۲۲۲). ترجمه: (و همان‌طور که در فیلم‌ها اتفاق می‌افتد، وقتی روح شخصی از بدنش خارج می‌شود، یا شبحی از او بیرون می‌آید، یک نفر با ظاهر یونس از بدن او بیرون آمد و از او جدا شد. باوجود تاریکی او را دید، وقتی از آن بیرون آمد، بدون صدا و بدون درد از او دور شد).

ناصر با ادعای همسانی میان شخصیت داستانی یونس و شخصیت سینمایی، واقعیت و خیال را باهم می‌آمیزد و شخصیتی فراداستانی می‌آفریند و مخاطب در باور کردن آن به شک می‌افتد و نمی‌تواند مرزهای واقعیت و خیال را تفکیک دهد و ویژگی داستان‌وارگی «هنا الوردة» بیشتر می‌شود.

۳-۴. عدم قطعیت

یکی دیگر از ویژگی‌های فراداستان، عدم قطعیت و ابهام است. «عدم قطعیت ویژگی ذاتی اغلب رمان‌های پسامدرنیستی است؛ عدم قطعیتی که تمام متن را فرامی‌گیرد و بیشتر در سطح روایت نمود می‌یابد تا در سطح سبک» (لاج، ۱۳۹۳: ۱۵۶؛ نک: خوش‌گفتار و همکاران، ۱۴۰۱: ۹۶). در رمان «هنا الوردة» نیز عدم قطعیت و ابهام بر تمام رمان حکم‌فرماست و این عدم قطعیت از عنوان رمان شروع می‌شود و ذهن مخاطب را نسبت به معانی که «الوردة» دارد به چالش می‌کشد و اینکه چرایی در ذهن او ایجاد می‌کند که منظور نویسنده از «الوردة» چیست و استعاره از چه چیزی است؟ «آیا استعاره از قیام آزادی‌خواهانه‌ای است که تمام کشورهای عربی را دربرگرفته است یا اینکه استعاره از استعمار و استثماری است که انسان عربی را زیر یوغ خود برده است؟» (www.al-binaa.com). این عنوان شاعرانه ابهامی در ذهن خواننده ایجاد می‌کند و او را در برابر متنی قرار می‌دهد که احتمال هرگونه اتفاقی در آن وجود دارد و هیچ‌چیزی از قطعیت برخوردار نیست. عدم قطعیت و ابهام در سطح روایت داستان نیز نمود می‌یابد و نویسنده با طرح پرسش‌های متعدد مخاطب را نسبت به اتفاقات داستان و صحت و سقم آن به شک می‌اندازد.

یکی از بارزترین وجوه عدم قطعیت در این رمان، ابهام دربارهٔ زندگی و پیشینهٔ شخصیت‌های داستان به‌ویژه الحناوی، ابوطویله و حسیب مرتضی است. حسیب مرتضی که شخصیتی پیچیده و مخفی‌کار است با وجود آنکه با یونس و دیگر شخصیت‌ها ارتباط دارد، ولی آن‌ها اطلاعی از گذشته او ندارند، جز اینکه در جنگ زخمی شده و بعد از مدتی بهبودی یافته است. همین مسأله باعث می‌شود مخاطب نیز دربارهٔ این شخصیت، سبک زندگی و واقعیت امر دچار شک و ابهام

شود و پیرامون او احتمالات زیادی در ذهنش ایجاد شود و نتواند به نتیجه‌گیری کلی و قطعی دربارهٔ او برسد: «وأنقذ حياته راهب فی دير، اعتكف فيه حسيب بعدها ولم يخرج؟ الحقيقة؟ لا أحد يعرف. من يعرف الحقيقة على أيّة حال؟» (ناصر، ۲۰۱۷: ۱۷۳). ترجمه: (و دربارهٔ کسانی که گفتند او در آن جنگ مجروح شد و راهبی در صومعه‌ای که حسیب سپس از آن خارج نشد جانش را نجات داد چه؟ واقعیت؟ هیچ‌کس نمی‌داند. اصلاً چه کسی حقیقت را می‌داند؟). این ابهام باعث می‌شود که مخاطب استنباط کند که این رمان در پی فرا واقعیت است و نمی‌خواهد یک واقعیت مشخص را تشریح کند، بلکه تأکید می‌کند که واقعیت نسبی است و بستگی به چارچوب ذهنی خواننده دارد. پرسش‌های ناصر، پرسش‌های وجودشناسانه‌ای است که تکثر واقعیت را در این رمان نشان می‌دهد تا مخاطب با کاوش در ارتباط میان جهان داستان و جهان بیرون و تکیه بر ذهن و اندیشهٔ خود واقعیتی را از میان واقعیت‌های ممکن بیافریند و برگزیند. پس از آنکه خلف متوجه علت خروج یونس از کشور می‌شود، پرسش‌هایی در ذهن خلف دربارهٔ سرنوشت یونس و اینکه چه زمان و در کجا از این قطار پیاده می‌شود و سرانجام او چه می‌شود، ایجاد می‌شود: «كم من الوقت سيلبث يونس فی بطن هذا القطار، وأين سينزله فی نهاية المطاف؟ قال خلف فی نفسه» (همان: ۱۸۲). ترجمه: (یونس تا کی در شکم این قطار خواهد ماند و سرانجام کجا آن را پیاده خواهد کرد؟ خلف با خود گفت). ناصر با این ابهام‌گویی و سرگشتگی شخصیت داستانش، عدم قطعیت حاکم بر این رمان را برجسته‌تر می‌کند و به مخاطب می‌فهماند که قرار نیست حقیقتی را کشف کند و کلاف سردرگم این حوادث به جایی ختم شود، زیرا در این صورت نظر نویسنده بر تمام دیدگاه‌های دیگر می‌چربد و همان دیکتاتوری یا اقتدار نویسندهٔ کلاسیک رخ می‌دهد و خواننده به حاشیه می‌رود و در فرایند روایت داستان نادیده گرفته می‌شود. ناصر به کمک طرح پرسش‌های مختلف در ذهن شخصیت‌های داستان، مخاطب را در برابر احتمالات مختلفی قرار می‌دهد و ذهن او را برای کشف حقیقت یا برداشت صحیح از میان این همه احتمال به کاوش وا می‌دارد. پس از آنکه اتفاقات زیادی برای ابوطویله رخ می‌دهد در یک مرغداری نزدیک مرز به یونس ملحق و با دیدن او بسیار متعجب می‌شود و پرسش‌های فراوانی در ذهنش بدون پاسخی قطعی ایجاد می‌شود: «حتى وصوله إلى مزرعة الدواجن النموذجيّة، لم يعرف ابوطويلة إلى أين هو ذاهب؟ ومن سيقابل؟ كانت مفاجأة برؤية مثل مفاجأة يونس برؤيته. هو أيضاً أصبح أكثر توازناً عندما رأى يونس، وتوقّع أن يفهم منه ما الذى يجرى. لِمَ هما موجودان هنا على الحدود؟ ما هى الخطوة التالية؟ بل أين كان الأيّام العشرة الماضية؟» (همان: ۲۰۸). ترجمه: (ابوطویله تا رسیدن به مرغداری مرغ‌های نمونه نمی‌دانست کجا می‌رود و چه کسی را ملاقات خواهد کرد؟ دیدن یونس شگفت‌انگیز بود مانند تعجب یونس از دیدن او. او همچنین با دیدن یونس متعادل‌تر شد و از او انتظار داشت که بفهمد چه خبر است. چرا آن دو اینجا سر مرز هستند؟ برنامهٔ بعدی چیست؟ بلکه او در ده روز گذشته کجا بوده است؟). این بی‌اطلاعی از سرنوشت ابوطویله و یونس، خواننده را به این مهم می‌رساند که این رمان به دنبال کشف واقعیت

نیست، بلکه می‌خواهد با اعطای نقش به خواننده او را در روایت داستان شریک کند تا او نیز بتواند با تکیه بر توانش ادبی خود، به برداشت مد نظرش از میان برداشت‌های متعدّد برسد. یکی دیگر از راه‌هایی که فراداستان‌نویس برای ایجاد عدم قطعیت به کار می‌برد، پایان باز و چند فرجامی برای داستان است. «نویسنده در فرجام‌های چندگانه با ارائهٔ چندین پیامد برای یک طرح داستانی واحد در مقابل فرجام قطعی مقاومت می‌ورزد» (لوئیس، ۱۳۸۳: ۹۱). تا به خواننده امکان دهد که خودش برای داستان، پایانی یا پایان‌هایی تصور کند.

ناصر، روایت داستانش را با یک اتفاق غیرمنتظره پایان می‌دهد و ماهیت سرکاروان که صورتش را پوشانده بود آشکار می‌کند و آن ادهم، دایی یونس است که وانتی که قرار بود یونس و دیگر مهاجران را به شهر ساحلی در کشور مجاور الحامیه برساند، مسیرش را به سمت الحامیه تغییر می‌دهد. این صحنه و تغییر مسیر به الحامیه، پرسش‌های متعددی را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند که چه کسی و چه چیزی باعث شده که یونس به الحامیه بازگردانده شود؟ سرنوشت او چه می‌شود؟ محکوم به مرگ یا حبس ابد؟ یا کسی به او شک نمی‌کند؟ سرنوشت رلی، ابوطویله و خانوادهٔ یونس چه می‌شود؟ حفید یا پادشاه زنده می‌ماند یا می‌میرد؟ شخص دوم عملیات ترور پادشاه که زخمی شده بود یونس را لو می‌دهد یا نه؟ «ویترجّل من السیّارة التی ستأخذه ورفاقه بعیداً عبر تلک الأرض الوعرة، متجنّبة المدن، متوقّفة فی بعض البلدات للتزود بالوقود والمؤن، التی تنطلق منها سیّارات الأجرة فی اتجاه المدینة التی تطلّ علی البحر...ثم رآه بقامة طویلة منحنیة بعض الشیء، کأنّه یقاوم ریحاً شدیدة، یصعد إلی الجانب الخلفیّ المکشوف من سیّارة نصف النقل حیث یجلس بجانب سائقها خاله أدهم قائد الرحلة... ویعود إلی الحامیة» (ناصر، ۲۰۱۷: ۲۲۲). ترجمه: (از ماشینی که او و همراهانش را در آن سرزمین ناهموار می‌برد، پیاده می‌شود، از شهرها دور می‌شود، در برخی از شهرها برای تأمین سوخت و تدارکات می‌ایستد که از آنجا تاکسی‌ها به سمت شهر مشرف به دریا حرکت می‌کنند.

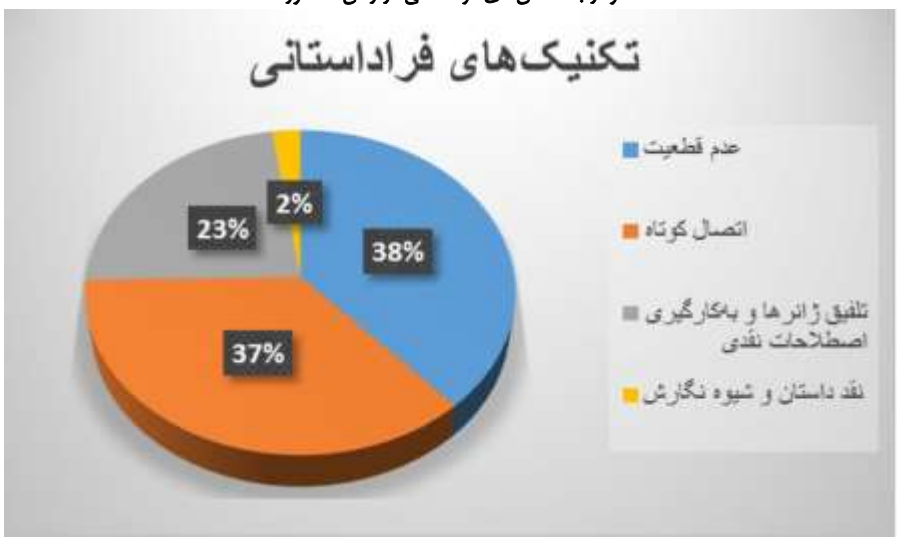
سپس او را با قدی بلند و تا حدودی خمیده می‌بیند، انگار در حال مبارزه با باد شدید است، به سمت عقب وانت، بالا می‌رود، جایی که ادهم سرکاروان در کنار راننده می‌نشیند ... و به الحامیه برمی‌گردد).

این پایان باز و چند فرجامی باعث می‌شود که عدم قطعیتی که از همان آغاز رمان شروع شد تا پایان آن ادامه یابد و احتمالات و برداشت‌های مختلف جای یک پایان مشخص را بگیرد. پس ناصر به خوانندهٔ رمانش این امکان را می‌دهد تا بر اساس فهم خود، برای داستان پایانی یا پایان‌هایی تصوّر کند و فرایند زایش معنایی رمان ادامه یابد و خواننده در خلق داستان و توسعه جهان درونی آن نقش ایفا کند و متن رمان تبدیل به برساخته ذهن نویسنده و خواننده شود.

جدول بسامد فن‌های فراداستانی در رمان هنا الوردة

فن‌های فراداستانی	عدم قطعیت	اتصال کوتاه	تلفیق ژانرها و به‌کارگیری اصطلاحات نقدی	نقد داستان و شیوهٔ نگارش
شماره صفحات رمان	۱۲، ۱۳، ۳۹، ۵۷، ۶۸، ۸۳، ۹۸، ۱۳۲، ۱۴۴، ۱۶۹، ۱۷۳، ۱۸۲، ۱۸۳، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۴، ۲۲۰، ۲۲۲	۱۱، ۱۸، ۲۳، ۳۸، ۴۶، ۶۶، ۷۴، ۷۹، ۹۸، ۱۱۷، ۱۲۱، ۱۲۳، ۱۴۴، ۱۶۱، ۱۶۲، ۱۷۳، ۱۷۵، ۱۷۷، ۲۰۹	۲۹، ۵۳، ۵۴، ۸۹،۹۳، ۱۰۴، ۱۰۷، ۱۲۵، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۶۸، ۱۶۹	۸، ۳۸ و ۱۸۷

نمودار بسامد فن‌های فراداستانی در رمان هنا الوردة



۴. نتیجه

۱- رمان «هنا الوردة» فراداستان اصیلی است که امجد ناصر با تخطی از هنجارهای داستان‌نویسی سنتی و به کمک فن‌های فراداستانی از جمله اتصال کوتاه، نقد داستان و شیوهٔ نگارش آن، تلفیق ژانرها و سبک‌ها و عدم قطعیت، شیوهٔ روایی فراداستان را در این رمان پیاده می‌کند.

۲- ناصر با ورودهای ناگهانی خود به درون جهان داستان و خطاب قرار دادن خواننده به صورت مستقیم، میان پیام، فرستندهٔ پیام و گیرندهٔ پیام اتصال ایجاد می‌کند و جهان خیالی داستان و جهان بیرون را به هم پیوند می‌زند و به خواننده در فرایند خلق داستان نقش مهمی اعطا می‌کند.

۳- او با اظهارنظرهای خود، مرزهای واقعیت و خیال را چنان درهم می‌آمیزد که قابل تفکیک نیستند و با این کار به خواننده تأکید می‌کند این داستان و شخصیت‌ها و حوادثش همگی ساختهٔ ذهن او هستند و در جهان واقعیت به این شکل نمود نمی‌یابند.

۴- ناصر با اشاره به سبک نوشتن داستانش نشان می‌دهد که اتفاقات جهان واقعیت، قابلیت تبدیل شدن به داستان را دارند، ولی او در رمان «هنا الوردة» به دنبال کشف یک واقعیت مشخص نیست، بلکه واقعیت چیزی است که ساختهٔ ذهن مخاطب و توانش ادبی و قدرت تفسیر اوست.

۵- وی با تلفیق نقد ادبی و به‌کارگیری اصطلاحات نقدی، خودآگاهی متن رمانش را بیشتر می‌کند و با آمیزش آگاهی خود از نقد ادبی و تخیّل خلاّق و سازندهٔ داستان، شیوهٔ روایی فراداستانی‌اش را تقویت می‌کند.

۶- ناصر با عنوان مبهم، استعاری و چندمعنایی رمان و خلق فضاهای سوررئالی و ابهام در سرگذشت شخصیت‌ها، احتمالات و فرضیه‌های بسیاری را در ذهن مخاطب شکل می‌دهد و باعث می‌شود در سطح روایت و نقل حوادث داستان، هیچ قطعیتی وجود نداشته باشد و او با حوادث غیرمنتظرهٔ خواننده را غافلگیر می‌کند و تا آخر داستان در شک و تردید قرار می‌دهد.

۷-وی با قرار دادن یک پایان باز و ابهام در مورد سرنوشت شخصیت‌های داستان به‌ویژه یونس این عدم قطعیت را چند برابر می‌کند و مخاطب را در برابر پرسش‌های متعددی قرار می‌دهد و به او این امکان را می‌دهد تا با اتکا بر قدرت تخیل و توانش ادبی‌اش، برای رمان «هنا الوردة» پایان یا پایان‌هایی تصور کند و این‌گونه معنازایی رمانش را تقویت کند و ساختگی بودن آن را به مخاطب نشان دهد.

پی‌نوشت

1. Postmodernism
2.Roland Barthes
3.Metanarrative

۴. «امجد ناصر (۱۹۵۵-۲۰۱۹ م) نویسنده و شاعر اردنی است و پس از مبارزه با بیماری سرطان فوت کرد. او در سال ۱۹۷۱ به لبنان سفر کرد و پس از آن به فلسطین رفت و به گروه فداییان فلسطین پیوست و سردبیر بخش فرهنگی مجله «هدف» شد و سپس در سال ۱۹۸۲ به رادیو فلسطین پیوست» (ربیع، ۲۰۱۵: ۲۷۹ و عوفی، ۲۰۲۲: ۱۸۶). رمان اول او با نام «حیث لا تسقط الأمطار» در سال ۲۰۱۰ چاپ شده است.

5. William Howard Gass
6. Hutcheon

منابع

البناء، لیندا نصار، «هنا الوردة» لأمجد ناصر روایة الإرباک النقدی. https://www.al-binaa.com (2018/1/4)

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

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

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

-خوش‌گفتار، علی و همکاران (۱۴۰۱)، «واکاوی ساحت‌های وجودی پست‌مدرن در نمایشنامهٔ «ابن الرومی فی مدن الصفیح» اثر عبدالکریم برشید»، *ادب عربی*، دوره ۱۴، شماره۳، صص۸۹-۱۰۷.

ربیع، أروی محمد (۲۰۱۵)، *تطور القصیدة فی الشعر أردنی المعاصر ۱۹۸۰-۲۰۱۰*، عمان، وزارة الثقافة.

شیرخانی، محمدرضا، خزلی، مسلم (۱۴۰۰)، «بررسی شیوهٔ روایی فراداستان در رمان حرب الکلب الثانیة»، *نقد ادب معاصر عربی*، سال یازدهم، بیست و دوم پیاپی، صص ۲۱۲-۲۳۴.

صدری خانلو، راضیه و همکاران (۱۴۰۱)، «تمهیدات فراداستان و بازی در رمان لعبة النسیان»، *ادب عربی*، دوره۱۴، شماره۱، صص۲۱-۴۱.

عوفی، نهی جعفر (۲۰۲۲)، «ملامح النوستالوجیا فی کتابات أمجد ناصر»، جامعة الواسط، *مجلة العلوم الانسانیة*، العدد۶، صص۱۹۵-۱۸۳.

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

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

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

مجلة الفیصل، عمر شبانة، «هنا الوردة» لأمجد ناصر: أسالیب سردیة حدیثة (۱ / ۵ / ۲۰۱۸).
https://www.alfaisalmag.com

مجلة الکلمة، العدد۱۲۲، حاتم الصکر، روایة «هنا الوردة». عن الأحلام والأوهام وما بینهما، (یونیو ۲۰۱۷)،
http://www.alkalimah.net

مک‌هیل، برایان، لینداهاچن، پاتریشیا وو، آرتور هانیول، جان فلچر، مالکوم برادبری و بری لوئیس (۱۳۹۳)، *مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در رمان*. گزینش و ترجمه حسین پاینده، تهران، نیلوفر.

ناصر، أمجد (۲۰۱۷)، *هنا الوردة*، بیروت، دارالآداب.

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 تاریخ نگارانه)*، ترجمه حسین پاینده، تهران، روزنگار.

یزدانجو، پیام (۱۳۹۴)، *ادبیات پسامدرن (گزارش، نگرش، نقادی)*، چاپ پنجم، تهران، مرکز.

Al-Sakr, H. (2017), T*he novel Hona Al-warde is about dreams, illusions, and everything in between*. Al-Kalima Magazine, Issue 122, http://www.alkalimah.net. [In Arabic].

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

Currie, M. (2014). Metafiction. London & New York: Routledge Taylor& Fransis Group.

Hutcheon, L. (2004), *Modernism and Postmodernism in the Novel (Historiographic Metafiction)* (H. Payandeh, Trans.). Tehran: Rouznegar. [in Persian].

Hutcheon, Linda. (2013). *Narcissistic Narrative*: The Metafictional Paradox. Wilfred Laurier University Press.

Khosh Ghaftar, A.&. Others. (2022), Analyzing postmodern existential fields in the play "Ibn al-Rumi fi Modun al-Safih" by Abdul Karim Barshid. A*rabic Literature magazine*, Volume14, Issue 3, pp. 89-107. [in Persian].

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

Lewis, B. (2004), *Modernism and Postmodernism in the Novel*: Postmodernism and Literature (H. Payandeh, Trans.). Tehran: Rouznegar. [in Persian].

Lodge, D. (2014), *Postmodernist Novel*: The Theories of the Novel from Realism to Postmodernism (H. Payandeh, Trans.). (1st ed.). Tehran: Rouznegar. [in Persian].
Martin, W. (2007), *Narrative Theories (M. Shahba, Trans.)*. (2nd ed.). Tehran: Hermes. [in Persian].
McHale, B., Hutcheon, L., Waugh, P., Hannayol, A., Fletcher, J., Bradbury, M., & Lewis, B. (2014), *Modernism and Postmodernism in the Novel*: Selection and Translation by Hossein Payandeh (1st ed.). Tehran: Niloufar. [in Persian].
Nasar, L. (2018), *Hona Al-warde by Amjad Nasser*, a novel of critical confusion. [In Arabic].
Nasser, A. (2017), *Hona Al-warde (1st ed.)*. Beirut: Dar Al-Adab. [In Arabic].
Oufi, N. J. (2022), *Features of Nostalgia in Amjad Nasser's Writings*. Al-Wasat University, Humanities Journal, 6, 195-183. [In Arabic].
Payandeh, H. (2003), *Critique Discourse: Articles in Literary Criticism*. Tehran: Rouznegar. [in Persian].
Payandeh, H. (2009), *Literary Criticism and Democracy*. Tehran: Niloufar. [in Persian].
Rabie, A. M. (2015), *The Evolution of Poetry in Contemporary Jordanian Poetry 1980-2010* (1st ed.). Amman: Ministry of Culture. [In Arabic].
Sadri Khanlou, R. (2022), Provisions of metafiction and games in the novel Alanceyan's game. *Arabic Literature magazine*, Volume 14, Issue 1, pp. 21-41. [in Persian].
Shabaneh, O. (2018), *Here is the Rose*, by Amjad Nasser: Modern narrative methods. Al-Faisal Magazine. https://www.alfaisalmag.com. [In Arabic].
Shirkhani, M., & Khezeli, M. (2021), A Study of the Narrative Style of Metafiction in the Novel 'The Second War of the Dog'. Contemporary *Arabic Literature Criticism*, Yazd University, 11(22), 212-234. [in Persian].
Tadayyoni, M. (2009), *Postmodernism in Iranian Fiction Literature: A Review of the Most Important Postmodernist Theories and Their Reflection in Contemporary Iranian Fiction*. Tehran: Elm. [in Persian].
Ward, G. (2008), *Modernism* (Q. Fakhr Ranjbari & A. Karami, Trans.). Tehran: Mahi. [in Persian].
Waugh, P. (1996). *Metafiction*. London: Routledge.
Wu, P. (2011), *Metafiction* (S. Vaghfipour, Trans.). Tehran: Cheshmeh. [In Arabic].
Yazdanjoo, P. (2015), *Postmodern Literature (Report, Perspective, and Criticism)* (5th ed.). Tehran: Markaz. [in Persian].