مجلة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، فصلية علمية محكمة، العدد الـ ٦٤، خريف ١٤٠١ هـ. ش/ ٢٠٢٢ م؛ صص١٦١-١٤٣

گذر از رئالیسم به مدرنیسم در رمان «الحب فی المنفی» اثر بهاء طاهر

نوع مقاله: پژوهشی

رضا درویش‌زاده، علی‌اکبر أحمدی چناری[1]، عبدالباسط عرب یوسف‌آبادی

۱ .کارشناسی ارشد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه زابل، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، ایران، زابل

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه زابل، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، ایران، زابل

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه زابل، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، ایران، زابل

تاریخ دریافت: ۱٤۰۰۹/۰۵/۳۱ تاریخ پذیرش: ۱٤۰۰/۱۲/۲۱

چکیده

در دوران پیشامدرن، رمان‌های رئالیستی غالباً مبتنی بر بازنمایی واقعیت و مسائل خارج از ذهن بوده-است؛ اما با فروپاشی سبک‌های سنتی در روایت پس از ظهور مدرنیسم و رشد روزافزون دغدغه‌های روحی انسان در جوامع مدرن، رمان‌نویسان بیشتر بر نمایش تعارضات روحی و روانی و ترسیم دغدغه‌های درونی شخصیت‌های داستانی تمرکز کرده‌اند. جستار حاضر تلاش می‌کند با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی، به کشف مؤلفه‌های مدرنیسم در رمان «الحب فی المنفی» اثر بهاء طاهر (۱۹۳۵م) داستان‌پرداز مصری بپردازد. مهم‌ترین ویژگی این رمان که به‌عنوان ضرورت پژوهش تشخیص داده‌شد، پرداختن به درون‌مایه‌های اجتماعی با رویکردی عاطفی و ذاتی است. نتایج تحقیق نشان از آن دارد که نویسنده سعی کرده به شیوهٔ مدرنیست‌ها از طریق تک‌گویی‌های طولانی به نمایش تعارضات درونی راوی/قهرمان بپردازد؛ از این‌رو مسائل دنیای واقعی را در این رمان به صورتی مبهم بازنمایی نموده و به صورتی عامدانه از مؤلفه‌های مدرنیستی بهره برده‌است، طوری که نظم منطقی رخدادهای داستان دچار آشفتگی شده و خواننده در دریافت رخدادهای داستان سردرگم می‌شود. همچنین استفادهٔ نویسنده از سازوکار شعرگونگی موجب برتری جنبه‌های غنائی و عاطفی داستان بر واقع‌گرایی گردیده است.

کلیدواژه‌ها: رئالیسم، مدرنیسم، تک‌گویی درونی. بهاء طاهر، «الحب فی المنفی».

[1] نویسنده مسئول ali_ahmadi@uoz.ac.ir

۱. مقدمه

ساده‌ترین تعریف مدرنیسم را می‌توان انقلاب در تمام عرصه‌های زندگی انسان دانست که این انقلاب محصول تغییر سبک زندگی و دگرگونی ارزش‌ها و هنجارهای حاکم بر جوامع بشری در دوران معاصر است. از عوامل مؤثر در پیدایش مدرنیسم می‌توان به فقدان زمینهٔ هستی‌شناسی، اعتماد فراوان به حاکمیت علم، انقلاب صنعتی قرن هیجدهم، آشنایی با دیگر فرهنگ‌ها و تغییر در عقاید دینی و فلسفی اشاره کرد (اوحدیان و غفاری، ۱۳۸۸: ۲۸-۳٤). جریان مدرنیسم باعث شد که بسیاری از اصول ثابت و سنتی در حوزه‌های مختلف فکری، فرهنگی، دچار تحولاتی شوند. ادبیات نیز به‌عنوان یک شاخصهٔ فرهنگی، اثر عمیقی از این جریان پذیرفت؛ ازاین‌رو در حوزه‌های ساختار و محتوا از سنت‌های ادبی و فرهنگی پیشین فاصله گرفت و عصری کاملاً متفاوت و مستقل را آغاز نمود. این امر در بسیاری از مناطق جهان، منجر به پیدایش گسست‌های فرهنگی و ایدئولوژیکی بزرگی شد و ضمن برجسته‌ساختن مفهوم معاصر، در تاریخ ادبیات، معیارهای حاکم بر آثار ادبی را دگرگون ساخت. شیوهٔ روایی داستان‌های مدرنیستی تفاوت بسیاری با داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی دارد؛ در واقع داستان‌نویسی به شیوهٔ سنتیِ مبتنی بر بازنمایی صِرف واقعیت امروزه، جای خودش را به نمایش دغدغه‌های ذهنی و انگیزش‌های روانی شخصیت‌های داستانی داده‌است (پاینده، ۱۳۸۹: ۲٤) و به همین جهت گذار از شیوهٔ سنتی داستان‌نویسی به شیوه‌های مدرن آن می‌تواند موضوعی مهم جهت بررسی و تحقیق در این حوزه به شمار آید.

۱-۱. بیان مسئله

با توجه به ذات و ماهیت رئالیسم انتظار این است که یک اثر رئالیستی به ترسیم و نمایش واقعیت‌های اجتماعی بپردازد؛ اما در دورهٔ معاصر مجموعه‌ای از عوامل و زمینه‌های فرهنگی و شناختی به‌عنوان عوامل زمینه‌ساز در ظهور مدرنیسم، نگاه‌ها را معطوف به درون انسان کرد و شناخت و درک صحیح از انسان را منوط به شناخت دقیق تعارضات درونی او ساخت. اثر ادبی به‌عنوان یکی از محصولات ذهن انسان در کنار خواب و رؤیا، در نظر برخی از تولیدکنندگان آثار ادبی به‌عنوان ابزاری کارآمد برای نمایش محتویات ذهن انسان و انگیزش‌های روانی او تلقی شد. عواملی همچون فروپاشی ارزش‌ها، سنت‌های معنوی و سبک-های گذشته، مطالعات و دستاوردهای علومی مانند روان‌شناسی و مردم‌شناسی، محوریت پول و سرمایه در جامعهٔ متمدن و تغییر معیارهای معرفتی انسان در شناخت محیط پیرامون خویش،

به‌عنوان عوامل اصلی پیدایش مدرنیسم معرفی‌شده‌اند (ر.ک: هرمن و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۰۲). در چنین فضایی انسان مدرن دچار انواع تعارضات درونی شده و در معرض آشفتگی روحی و اضطرابات روانی بسیاری قرارمی‌گیرد؛ تا حدی که این نابسامانی روحی به قلمرو ادبیات نیز رسوخ کرده است. ازنظر روایت‌شناسانی چون فردریک جیمسون که نظریهٔ گذر از رئالیسم به مدرنیسم در رمان مدرن را مطرح کرده‌اند، رابطهٔ میان ادبیات و اجتماع تغییر پیداکرده و مسائل روز و سیاسی در متون مدرن چندان واضح و مشهود نیست.

ادبیات روایی معاصر عرب به‌تبعیت از تحولات ادبیات جهان، مرحلهٔ گذر از رئالیسم به مدرنیسم را در دو سطح ساختار و محتوا طی کرده است. از نگاه پژوهشگران حوزهٔ ادبیات معاصر عرب نیز همین عوامل –البته با در نظر گرفتن شرایط اجتماعی و ادبی سرزمین‌های عربی– در ظهور جریان مدرنیسم در قلمرو ادبیات عربی بیشترین تأثیر را داشته‌اند: ۱.آشنایی رمان‌نویسان بزرگ عرب در قرن بیستم با آثار مدرنیست‌های بزرگ غربی همچون آندره ژید، کافکا، جیمز جویس، ارنست همینگوی و جان دوس پاسوس (مرتاض، ۱۹۹۸: ٤٧). ۲.ناامیدی روشنفکران عرب از ارزش‌های سنتی و فروپاشی ایدئولوژی‌ها و ساختارهای حزبی، سیاسی و اجتماعی کشورهای عربی که پیامد شکست عرب‌ها در جنگ شش‌روزه در سال ۱۹٦۷م بود (الماضی، ۲۰۰۸: ۱۱). ۳.بروز جریان‌های ادبی معاصری همچون سوررئالیسم و رمزگرایی در سرزمین‌های عربی که از ترسیم واقعیت فاصله گرفته(الجیوسی، ۲۰۰۷: ۲۰۷) و بر فرآیندهای ذهنی مانند رؤیا و خواب‌وخیال و نمایش آن‌ها در بستر ادبیات متمرکزشده‌اند.

رمان «الحب فی المنفی» اثر بهاء طاهر (۱۹۳۵م) داستان‌پرداز معاصر مصر، از جمله آثار داستانی است که به تأسی از عوامل یادشده نگاشته شد. این رمان روایت تبعید روزنامه‌نگاری مصری به شهر بدون نام اروپایی است که هم در زندگی شخصی و هم در زندگی کاری و اجتماعی دچار تعارضات روحی و روانی می‌شود. راوی/قهرمان داستان در روزگار جمال عبدالناصر، فردی فعال در حوزهٔ روزنامه‌نگاری است؛ اما با روی کار آمدن انور سادات و تغییر سیاست‌ها و خط‌مشی او آهسته‌آهسته به کنار رانده می‌شود؛ تا جایی که سرانجام تن به‌تبعید خودخواسته در کشوری اروپایی می‌دهد و این اتفاق مقارن است با اوج اختلافات او با همسرش که منجر به جدایی و طلاق آن‌ها می‌شود. راوی پس از برقراری روابط عاطفی با دختری اروپایی به نام بریژیت احساس می‌کند افرادی همچون او و بسیاری از جهان‌سومی‌ها قربانیان مناسبات سیاسی حکومت‌های استبدادی و قدرت‌های جهانی هستند؛ لذا تصمیم می‌گیرد از بریژیت نیز جدا شود و در انزوا و غربت دائمی باقی بماند.

مهم‌ترین ویژگی رمان مورد بحث که به‌عنوان ضرورت پژوهش تشخیص داده می‌شود، روایت مسألهٔ عاطفی طلاق و به تصویرکشیدن پیامدهای روحی آن برای قهرمان داستان با استفاده از شیوهٔ تک‌گویی درونی است. این درحالی است که پرداختن به درون‌مایه‌های اجتماعی سبب می‌شود تا این اثر در وهلهٔ نخست رمانی رئالیستی به نظر آید.

۲-۱. سؤالات تحقیق

– کدام‌یک از مؤلفه‌های داستان‌نویسی سبب طبقه‌بندی رمان «الحب فی المنفی» در دستهٔ رمان‌های مدرن می‌شود؟

– عنصر پی‌رنگ به‌عنوان عامل اصلی نظم‌دهندهٔ ساختار روایت در رمان‌های رئالیستی، در رمان مذکور چگونه پردازش‌شده است؟

- جلوه‌های گذر از رئالیسم به مدرنیسم در رمان مورد بحث، کدامند؟

۳-۱. پیشینهٔ تحقیق

تاکنون پژوهشی دربارهٔ جلوه‌های مدرنیسم در رمان «الحب فی المنفی» صورت نگرفته‌است؛ اما به چند پژوهش که قرابت‌هایی با عنوان پژوهش حاضر دارند اشاره می‌شود: اصغری (۱۳۹۰ش) در مقالهٔ «ویژگی‌های فنی و موضوعی داستان در آثار بهاء طاهر» چاپ‌شده در دورهٔ۳ مجلهٔ زبان و ادبیات عربی، تکنیک‌هایی همچون پی‌رنگ نزولی، داستان موقعیت، رمان دراماتیک، عنصر مکان و محتوا و درون‌مایه‌ها را در کل آثار داستانی بهاء طاهر بررسی نموده و به این نتیجه رسید که اغلب رمان‌های وی دارای پیرنگ نزولی است و غالبا در محیط‌های شهری رخ می‌دهند که مملؤ از رعب و وحشت، ارتباط جنسی و طرح مباحث تاریخ است. محمد مصطفی بدوی (۱۹۹۷م) در مقالهٔ «رواية الغربة: الحب في المنفى» چاپ‌شده در شمارهٔ٤١ مجلهٔ فصول، به بررسی درون‌مایهٔ غربت و دوری از وطن در این رمان پرداخته و به این نتیجه رسیده که غربت قهرمان داستان، از نوع غربت باطنی است. عرفانی‌فرد(۱۳۹۵) در پایان نامه‌ای که در دوره کارشناسی ارشد در دانشگاه علامه طباطبایی نگاشته شده به« بررسی ترامتنیت در رمان‌های در سفر و در حضر از مهشید امیرشاهی و واحه غروب و عشق در تبعید بهاء طاهر» پرداخته و به این رهیافت رسیده که هیچ متنی از جمله این آثار نمی‌تواند خودبسنده باشد و به دیگر متون مرتبط است. آرام‌فر و همکاران (۱۳۹۹ش) در مقالهٔ «مناسبات شخصیت پردازی در دو داستان «المجنون» غسان کنفانی و «یک سرخپوست در آستارا» بیژن

نجدی براساس الگوی بالد شویلر» چاپ‌شده در شمارهٔ ٥٦ مجلهٔ انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی، در پژوهشی تطبیقی مؤلفه‌های داستان غنایی مدرن را در دو داستان کوتاه فوق بر اساس نظریهٔ بالد شویلر مورد واکاوی قرار داده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که هر دو نویسنده با استفاده از مؤلفه‌های مدرنیسم مانند شعرگونگی، زمان‌پریشی و پیرنگ گسسته قصد بازنمایی دنیای ذهنی و درونی شخصیت‌های داستان را داشته‌اند.

باتوجه به پیشینهٔ یادشده چنین به نظر می‌رسد که تاکنون پژوهشی که جلوه‌های مدرنیسم را در رمان «الحب فی المنفی» مورد واکاوی و مطالعه قرار داده باشد یافت نشد.

۲. تحلیل جلوه‌های مدرنیسم در رمان «الحب فی المنفی»

«الحب فی المنفی» رمانی رئالیستی است که با طرح مهم‌ترین مسائل جهان عرب در دهه‌های ٦٠ تا ٨٠ میلادی به شهرت رسید. رخدادهای داستان که در بستر عشق راوی به یک زن جوان اروپایی شکل می‌گیرد؛ از یک‌سو بیانگر تعامل فرهنگی شرق و غرب است و از دیگرسو بیانگر کشمکش‌های درونی انسان معاصر است. تکیهٔ نویسنده بر خیال‌پردازی باعث پیدایش شگردهای مدرن مانند روایت از درون، آشفتگی پیرنگ، زمان‌پریشی، شعرگونگی، نمایش ذهنیات، رؤیاها و کابوس‌های شخصیت‌ها شده‌است.

۲-۱. روایت از درون (Internal narrative)

یکی از مؤلفه‌های اصلی مدرنیسم در داستان که نقشی غیرقابل‌انکار در پردازش عناصر داستان دارد، ترسیم ساحت درونی ذهن شخصیت‌ها و خصوصاً شخصیت اصلی است. مدرنیسم ایجاب می‌کند که داستان‌پرداز به‌جای روایت رویدادهای بیرونی، تحولات روحی‌روانی شخصیت اصلی داستان را رصد کند و به نمایش بگذارد (پاینده، ١٣٨٩: ٢٤). رمان‌های مدرن اساساً به بیان تعارض‌های اجتماعی و روان‌شناختی سرکوب‌شده می‌پردازند و کانون تمرکز از رصد و نمایش اوضاع اجتماعی به رصد باطن و اسرار و رموز آن تغییر پیداکرده (روجر، ١٩٩٧: ٢١) و جستجوی حقیقت به‌عنوان اصلی‌ترین شاخصهٔ رمان واقع‌گرا، جای خود را به بازسازی صادقانهٔ تجارب معتبر درونی با استفاده از ابزار جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی می‌دهد (هرمن و دیگران، ١٣٩١: ١٠٢). راوی در رمان «الحب فی المنفی» ضمن روایت داستان اصلی، یعنی ماجرای طلاق راوی/قهرمان و ازدواج مجددش در مهاجرت، در تک‌گویی‌های طولانی در ذهن خود، مسائل سیاسی روز عرب‌ها و جهان را با رویکردی سوسیالیستی در درون ذهن خود واگویه و تجزیه‌وتحلیل می‌کند و به‌طور پراکنده اشاراتی به موضوعات اجتماعی روزگار خود

دارد؛ از جمله مناسبات کشورهای عربی و اسرائیل در دهه‌های هفتاد و هشتاد میلادی، حادثهٔ کشتار صبرا و شتیلا، کودتای پینوشه علیه آلنده در شیلی، انقلاب جمال عبدالناصر، اقدامات انور سادات و صلح تاریخی او با اسرائیل در ماجرای کمپ دیوید و رشد بنیادگرایی دینی در منطقهٔ خاورمیانه. ساختار روایت در این رمان به‌گونه‌ای است که این جریانات سیاسی به‌شکلی مبهم و محو در داستان بازنمایی می‌شود و در سایهٔ تراوش‌های ذهنی و روانی شخصیت قهرمان قرار می‌گیرند تا حدی‌که نمی‌توان تصویری واضح و مشخص از این جریانات را در داستان مشاهده کرد.

رمان «الحب فی المنفی» بیش از این‌که ترسیم‌کنندهٔ جریانات اجتماعی و واقعی باشد روایت ترس‌ها، اعتراف و درماندگی، سرزنش خود، کابوس‌ها، خاطرات، آرزوها، بحران هویت، شک و تردید، حسرت و رؤیاهای راوی/قهرمان است؛ به‌عنوان مثال او که به سبب گرایش‌های سوسیالیستی از مصر فرار کرده همواره ترس از تعقیب و گریز را با خود همراه دارد و از جانب همهٔ افراد از جمله همسر سابقش و ابراهیم محلاوی که یکی از عرب‌های مهاجر است و ارتباطاتی با نظام سادات دارد، احساس خطر می‌کند: «قلت لنفسي آه، لقد بدأنا! الاتحاد الاشتراكي والصحيفة، هل هذا الحديث عن منار أم عنك أنت يا إبراهيم؟ تجرني الآن خطوة خطوة لكي تبدأ الحساب، أليس كذلك؟» (طاهر، ۲۰۰۱: ۲٦). آن‌چنان‌که در مکتب رئالیسم مرسوم است، راوی/قهرمان جزئیات زندگی ابراهیم را به عنوان یک شخصیت داستانی تشریح نمی‌کند؛ بلکه با ترسیم دغدغه‌های ذهنی خود در این ارتباط با کمترین و موجزترین جمله‌ها اطلاعات ناقصی را به دریافت‌کننده می‌دهد که پس از خواندن کل روایت، خودش به‌صورت تقریبی به این درک می‌رسد.

یکی از محتواهای تک‌گویی‌های راوی، اعترافات اوست. اکنون که سن و سالی از وی گذشته، به خود آمده و به کم‌کاری‌ها و بی‌توجهی‌هایش نسبت به همسر، خانواده و دیگر مسائل اعتراف می‌کند و به قضاوت و سرزنش خود می‌پردازد؛ انگار که خودش را روانکاوی می‌کند. در این بخش از روایت، مخاطب کُنشی از راوی/قهرمان یا فرزندانش را مشاهده نمی‌کند، گویا شخصیت‌ها فقط در درون ذهن راوی شکل می‌گیرند، پردازش می‌شوند و مورد قضاوت و ارزیابی قرار می‌گیرند: «لا، كفى! مرة أخرى انتبه وتوقف. إلى أين تريد أن تصل من ذلك؟ أنها سيطرت على الطفلين؟ ليكن! وأين كنت أنت؟ لماذا لم تفعل شيئا لتقترب منهما

أكثر؟ ألم تكن طول الوقت خارج البيت في الصحيفة أو في الاتحاد الاشتراكي أو خارج البلد؟ على أي شيء تلومها هنا بالضبط؟» (*همان*: ۷).

در آثار نویسندگان مدرنیست که همواره با آشفتگی‌های روحی و روانی و دغدغه‌های فکری بسیاری دست‌به‌گریبان هستند، پدیدهٔ بحران هویت یکی از جلوه‌ها و درون‌مایه‌هایی است که در تک‌گویی‌های درونی‌شان نمود یافته است. همان‌طور که از عنوان رمان «الحب فی المنفی» مشخص است راوی/قهرمان فردی تبعیدی است که سال‌های طولانی از کشور زادگاهش دور شده و در غربت به‌سر می‌برد؛ بنابراین دچار بحران هویت شده و به‌دنبال هویت واقعی و گم‌شدهٔ خویش است. وی در قالب تک‌گویی درونی خودش را متعلق به این جامعهٔ جدید نمی‌بیند و حس خودکشی پیدا می‌کند: «وما علاقة هذا الأفندي الجالس على المقهى المطلّ على النهر والجبل الأوروبي الأخضر بذلك الطفل الفقير الجائع الذي كان يمشي ساعتين كل يوم بحذاء ممزق، يمشي في التراب وفي الطين وفي الحر وفي البرد لكي يذهب إلى المدرسة وهو يحلم طول الطريق بالجنة لأن فيها الكثير جدا من الأكل؟ وما معنى أن استمر في هذه الحياة الكذبة؟ من أكون. ولم لا أنزل الآن في جوف النهر؟» (*همان*: ٤٣). چنانکه ملاحظه می‌شود ساختار اپیزودیک (Episodic structure) رمان که داستان در قالب آن روایت می‌شود، احساس آشفتگی راوی/قهرمان را با سَرک‌کشیدن مکرر به خاطرات پراکندهٔ گذشته منعکس می‌کند که خود، نشان‌دهندهٔ اهمیت گذشته در ضمیر ناخودآگاه راوی است. سؤالاتی که راوی/ قهرمان دربارهٔ هویت و چیستی خود می‌پرسد و همچنین سؤالات بی‌شماری که در طول داستان از خودش می‌پرسد در واقع یکی از خصیصه‌های اصلی رمان مدرن است که از آن به معمای «من» تعبیر می‌شود (کوندیرا، ۲۰۰۱: ٦٣)؛ معمایی که حاوی پرسش‌هایی در ارتباط با هویت شخصیت داستان و تک‌گویی‌های درونی وی (من) است.

۲-۲. آشفتگی پی‌رنگ (Nonlinear Plot)

پی‌رنگ عبارت است از رابطهٔ علی و معلولی بین رخدادهای روایت به ترتیب وقوع آن‌ها (نجم، ۱۹۷۸: ٦٣). رابطهٔ منطقی بین رخدادها باعث می‌شود که وقتی دریافت کننده در یک خط سیر منطقی با گره‌های داستانی مواجه می‌شود، منتظر گره‌گشایی بماند. این اتفاق به شکلی منظم تکرار می‌شود و نهایتاً دریافت‌کنند از حالت تعلیق خارج می‌شود. در رمان‌های دوران پیشامدرن چنین جریانی از پی‌رنگ مشهود است. انگار که داستان رونوشتی از واقعیت زندگی

آرام و منظم و کم‌تنش انسان سنتی است؛ اما بسیاری از داستان‌نویسان مدرن با اختیارکردن روندی معکوس، داستان‌هایشان را از فرجام رویدادها آغاز می‌کنند و با این کار، مفهوم آغاز و فرجام را به چالش می‌کشند. در واقع مدرنیست‌ها با این ساختار نامعمول چنین القا می‌کنند که سامان زندگی در زمانهٔ معاصر از بیخ و بن دگرگون‌شده است، به‌طوری‌که کاملا معلوم نیست وقایع از کجا سرچشمه می‌گیرند یا به کجا ختم می‌شوند (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۴-۲۹). در این داستان-ها، روایت رخدادها منطبق بر داستان‌های جریان سیال ذهن است و بر مبنای تداعی روایت می‌شوند که با این مبنای روایتی از اهمیت عنصر پی‌رنگ بسیار کاسته می‌شود تا حدی‌که پی‌رنگ مورد غفلت قرارمی‌گیرد (همفری، ۲۰۰۰: ۱۹۳). نویسندهٔ مدرنیست که در پی بازنمایی آشفتگی فکری شخصیت اصلی است، با شیوهٔ روایت داستان، توالی زمان را برهم‌می‌ریزد تا این‌گونه توجه خواننده را به وضعیت روانی شخصیت اصلی معطوف کند.

پی‌رنگ رمان «الحب فی المنفی» از نوع آشفته است و داستانِ آن سیری دایره‌وار دارد؛ زیرا محور خطی رخدادهای آن کاملا به‌هم‌ریخته و مرز میان آغاز، میانه و فرجام آن نامشخص و رویدادهای داستان درهم‌تنیده شده‌است. نقطهٔ شروع داستان «الحب فی المنفی» درواقع همان فرجام داستان بوده و مفهوم شروع و پایان به چالش کشیده می‌شود. داستان از آخر شروع شده و دوباره به آغاز می‌رسد.

راوی در صحنهٔ آغازین داستان از علت عدم تفاهم و تفاوت ویژگی‌های خود و همسر دومش سخن می‌گوید: «اشتهيها اشتهاء عاجزا، كخوف الدنس بالمحارم. كانت صغيرة وجميلة وكنت عجوزا وأبا ومطلقا. لم يطرأ على بالي الحب، ولم أفعل شيئا لأعبر عن اشتهائي. لكنها قالت لي، فيما بعد: كان يطل من عينيك» (طاهر، ۲۰۰۱: ۱). چنانکه ملاحظه می‌شود برخلاف نگارش داستان‌های کلاسیک، راوی در صحنه‌پردازی آغازین اطلاعات دقیقی به خواننده نمی-دهد، حتی نام شهری را که در آن اقامت دارد را با علامت اختصاری «ن» بیان می‌کند. از همین ابتدا، خواننده در برقرارساختن رابطهٔ منطقی بین رخدادها دچار آشفتگی می‌شود و تنها با خواندن کل داستان تا انتهاست که می‌تواند برای برخی از پرسش‌های خود پاسخ بیابد.

صحنهٔ اولیه درواقع از صحنه‌های پایانی داستان است که طی آن بریژیت یعنی همسر راوی به این نتیجه می‌رسد که او و همسرش نمی‌توانند برای یکدیگر همسران مناسبی باشند و باید جدا شوند: «مشت بجانبي بطيئة على غير عادتها، ولم نكد نتحرك خطوات حتى توقفت وقالت بصوت حازم: إسمع لا أريد أن أراك بعد اليوم. سامحني ولكن يحسن ألا نلتقي. أظن أني أحببتك وأنا لا أريد

ذلك» (*همان*: ۲). خواننده در این قسمت از روایت، به چگونگی این رخداد و علت و چرایی آن دست نمی‌یابد. راوی بعد از روایت این حادثه در سطر بعدی می‌گوید که این آغاز نبوده و دوباره برمی‌گردد و از سفر سیاحتی با همسر اولش (منار) حرف می‌زند که طی آن در بلغارستان مجذوب زیبایی‌های طبیعت جنگلی ناحیه‌ای در آن‌جا شده‌است: «في المرة الأولى التي سافرنا فيها إلى الخارج في رحلة الأسبوع السياحية إلى بلغاريا، بهرتني تلك الزخرفة المنمنمة فى الأرض مثلما بهرت منار» (*همان*: ٦)؛ سپس بدون این‌که اطلاعاتی از سرنوشت منار و فرزندانش به خواننده بدهد، او را در حالت انتظار گذاشته و رخدادهای اجلاسی را روایت می‌کند که طی آن با همسر دومش آشنا می‌شود. سپس در صحنه‌ای از فصل دوم که راوی/قهرمان جلو در ورودی اجلاس ایستاده، به‌طور غیرمنتظره‌ای با یکی از دوستان قدیمی‌اش به نام ابراهیم محلاوی روبرو شده، مجدداً زندگی و خاطرات گذشته برای او تداعی می‌شود و در این میان اطلاعاتی دربارهٔ خانواده قبلی و فرزندانش به خواننده می‌دهد: «ولكن بينما أقف هناك ربتتْ يدٌ على كتفي وسمعتُ من يقول: كنتُ أبحث عنك. التفتَ وهتفت في دهشة: إبراهيم؟ نعم هو إبراهيم المحلاوي بعد كل تلك السنين» (*همان*: ۲۱). اکثر شخصیت‌ها در این رمان مانند شخصیت ابراهیم، بدون هیچ توضیح مقدماتی و توصیفی مستقیم از آن‌ها به شکلی ناگهانی وارد داستان می‌شوند، رشتهٔ افکار خواننده را پاره کرده و او را در برابر سؤالات بی‌شماری قرار می‌دهند. این ویژگی باعث می‌شود رابطهٔ علی و معلولی رخدادها دچار خدشه شود.

ازنقطه‌نظر فرجام نیز داستان «الحب فی المنفی» دارای پی‌رنگی باز است و به نتیجهٔ حتمی نمی‌رسد و پایان داستان برای خواننده بازمی‌ماند، تا از این طریق به فکر و اندیشه واداشته شود. استفاده از این شگرد داستان‌نویسی ریشه در پیچیدگی پی‌رنگ در داستان‌های مدرن دارد؛ زیرا پیچیدگی و ابهام همچون پرده‌ای است که پی‌رنگ داستان‌های مدرن در ورای آن پنهان می‌شود و عاملی است که خواننده برای تکمیل مطالعه‌اش و نویسنده برای استحکام انسجام، کشف و پیشرفت روایت به آن تکیه می‌کنند (أوشن و خیرات، ۲۰۱۸: ۱۳). در پایان داستان، سرنوشت راوی/قهرمان در هاله‌ای از ابهام باقی می‌ماند به‌طوری‌که خواننده دربارهٔ سرانجام این شخصیت به هیچ یقین و قطعیتی نمی‌رسد. او در فضای ذهنش احساس می‌کند که بر روی یک موج آرام در دریایی پر از آرامش غوطه‌ور است و صدایی را می‌شنود که او را به سوی خود می‌خواند و با موسیقی زیبای نی درآمیخته می‌شود. در این صحنه مخاطب به دریافت و یقین قطعی نمی‌رسد که چه سرانجامی برای راوی/قهرمان پیش آمده است؛ بلکه در فضای

رؤیای او باقی می‌ماند: «لم أكن متعبا. كنت أنزلق في بحر هادئ... تحملني على ظهري موجة ناعمة وصوت ناي عذب. وقلت لنفسي: أهذه هي النهاية؟ ما أجملها! وكان الصوت يأتي من بعيد. كان الصوت يكرر يا سيد! يا سيد! ولكنه راح يخفت وراح صوت الناي يعلو. وكانت الموجة تحملني بعيدا. تترجرج في بطء وتهدهدني... والناي يصحبني بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام وإلى السكينة»

۲-۳. زمان‌پریشی (Anachrony)

زمان‌پریشی به این معنی است که سخن روایی گاهی از ترتیب زمانی تقویمی رخدادها عقب می‌افتد و گاهی از آن پیش می‌افتد (برتنس، ۱۳۸۸: ۸۸). «داستان مدرن محصول زمانه و ذهنیتی است که ترتیب‌های دیرین در آن یکسره به‌هم‌ریخته‌اند. مدرنیته دورهٔ گسست و فروپاشی است و از این‌رو، سیر رویدادها در داستان مدرن نمی‌تواند مطابق با پیشرفت تدریجی و منطقی پی‌رنگ داستان‌های پیشامدرن نوشته شود» پاینده، ۱۳۸۹: ٢٤). بسامد این فرآیند در داستان‌های دوران پیشامدرن در مقایسه با داستان‌های مدرن خیلی کمتر است؛ زیرا داستان درواقع رونوشتی از واقعیت است و زندگی انسان‌ها در دوره‌های گذشته از نظم بیشتری برخوردار بود و شکلی یکنواخت داشت.

در رمان «الحب فی المنفی» پیوسته مرزهای زمان جابجا می‌شود و خواننده بسیاری اوقات به برهه‌های مختلف زمانی پرتاب می‌شود؛ زیرا مدام خاطرات مختلفی برای راوی تداعی می‌شود، گاهی در قالب آرزوها یا پیشگویی به آینده می‌رود، گاه خاطراتش را از سر شوق مرور می‌کند و گاهی به گناهان گذشته اعتراف می‌کند. او ذهنی متمرکز و به‌سامان ندارد. ضربه‌های روحی، سامان روانش را دچار اختلال کرده‌است و درنتیجه روایت از حیث عنصر زمان مغشوش و به‌هم‌ریخته است. در بسیاری از موقعیت‌های روایت داستان، زمان بین حال و گذشته و نیز گاهی هم آینده سیر می‌کند. از حیث بسامدی اکثر بازی‌های زمانی در این رمان از نوع گذشته‌نگر است؛ زیرا راوی شخصیتی تک‌افتاده و غریب است که آینده‌ای برای خود متصور نیست و خود را در انتهای سفر زندگی می‌بیند. به‌عنوان‌مثال لحظه‌ای که راوی/قهرمان در آن شهر مرموز است به یاد نحوهٔ آشنایی‌اش با منار که با ازدواج‌های سنتی و اجباری مخالف بود، می‌افتد. به عبارتی دیگر او در یک فضای فرهنگی مدرن؛ یعنی دفتر روزنامه که با فضاهای سنتی متفاوت است با منار آشنا می‌شود و در جریان موضعش در قبال ازدواج‌های

تحمیلی که به زن نگاهی کالایی دارد، قرارمی‌گیرد: «وكانت هي التي بدأت تقطع المسافة من مكتبها إلى مكتبي لكي تستشيرني كزميل أقدم في موضوع تكتبه أو لكي ألقي نظرة على الموضوع قبل أن تقدمه للمطبعة. ثم بدأت تحدثني عن مشاكلها في البيت: يلحون عليها أن تتزوج ويعرضونها على الخطاب كما لو كانت سلعة، لن تتزوج هي أبدا بهذه الطريقة، ستختار بنفسها. لماذا يكون الاختيار من حق الرجل وحده؟ أخافني كلامها. قلت لنفسي لن تكون صريحة معي إلى هذا الحد لو كنت أنا الذي اختاته. ولكني حاولت وتقدمت» (طاهر، ۲۰۰۱: ٦-٧).

نگاه به گذشته در داستان این است که رخدادهای گذشته وقتی از زاویهٔ نگاه زمان حاضر نگریسته شوند، دلالت و ابعادی جدید پیدا می‌کنند؛ زیرا حرکت زمان و تغییرات جسمی و روحی انسان باعث تغییر نوع نگرش او می‌شود (قصراوی، ۲۰۰٤: ۱۳۹). این کارکرد از گذشته‌نگر در تحلیل‌هایی که راوی/قهرمان از رفتار و کردار گذشتهٔ خودش انجام می‌دهد و موضع کنونی او که الآن در قبال آن‌ها می‌گیرد کاملاً نمایان است؛ به‌عنوان‌مثال با وجود یادآوری مشاجراتی که با همسرش دربارهٔ بی‌توجهی به فرزندان داشت و بیشتر وقت خود را صرف فعالیت‌های روزنامه‌نگاری کرده بود و وقت کافی برای تربیت فرزندانش نگذاشته بود، دچارعذاب وجدان شده و در خلوت، خودش را نسبت به این قضیه این‌چنین سرزنش می‌کند: «سيطرت على الطفلين ؟.. ليكن !.. وأين كنت أنت .. لماذا لم تفعل شيئا لتقترب منهما أكثر ؟.. ألم تكن طول الوقت خارج البيت في الصحيفة أو في الاتحاد الاشتراكي أو خارج البلد ؟.» (طاهر، ۲۰۰۱: ۹)؛ اما در ادامه این خاطرات را رها کرده، به‌سرعت محو تماشای طبیعت زیبای اطراف می‌شود و چنین با خودش زمزمه می‌کند که هرگز حاضر نیست به زندگی گذشته برگردد و باید از زندگی کنونی لذت ببرد: «فاجأني وجهي في مرآة السيارة متجهما وشاردا فأجفلت وقلت لا. لن أعود إلى ذلك. ليس في هذا المكان الجميل ولا في هذا الصباح المشمس. لن أستسلم اليوم لذلك الشرود الذي يطفو فيه مشهد مع منار» (همان: ۹).

در بخشی دیگر از رمان که به روایت داستان آشنایی راوی/قهرمان با ابراهیم محلاوی پرداخته می‌شود، نقطهٔ مفروض روایت، زمان حال است؛ اما بهاء طاهر با انحراف از توالی رخدادهای داستان، رخدادی را که زودتر اتفاق افتاده، دیرتر روایت می‌کند. راوی/قهرمان دربارهٔ ارتباط صمیمی‌اش با ابراهیم محلاوی در دفتر مجله سخن می‌گوید. ویژگی‌های اخلاقی و شخصیتی او را واگویه می‌کند و از دریچهٔ گذشتهٔ ابراهیم، خاطرات و ذهنیاتش تفکر او را

مخالف با دیدگاه سوسیالیستی خود می‌داند که تعهدی در قبال مردم ندارد:«كنت سعيدا بالفعل لرؤيته رغم أننا لم نكن صديقين حميمين في أي وقت، حتى عندما تزاملنا أول مرة كمحررين في صفحة الأخبار الخارجية أيام الشباب. كان هو ماركسيا متحمسا يقول إنني مثالي وحالم، وكان رأيي فيه أنه متحجر وبعيد عن روح الناس» (*همان*: ٢٢-٢٣).

راوی در اوایل فصل چهارم و به هنگامی که با بریژیت نشسته و دربارهٔ زندگی کنونی‌شان و امید به آینده‌ای درخشان سخن می‌گویند، به طور ناگهانی گریزی به گذشته می‌زند و از دوران کودکی‌اش سخن می‌گوید که در سن چهار سالگی مادرش را از دست داده و آنقدر متحمل فشار روحی و روانی می‌شود که دیگر خواب به چشمانش نمی‌آید. راوی در این بخش، زمان حال روایی داستان را قطع کرده و نوعی زمان‌پریشی و سرگردانی خواننده را به وجود می‌آورد که سیر خطی روایت را از حالت نظم خارج می‌سازد.او علاوه‌بر تشویش در روایت، ذهن خواننده را نیز دچار این مشکل می‌کند: «ومع ذلك فأنا أعرف أني لن أحكي لك، وأعرف باليقين نفسه أني لن أهرب من هاتين العينين، عيني ذلك الطفل الذي يطاردني منذ الصباح... لا يجدي أني أتقلب في الفراش بحثا عن نوم لا يجيء. لا يجدي أني أسأله ما الفائدة؟ ما الفائدة من أن تلازمني في مغرب العمر؟ أية دروس سأتعلمها الآن؟ وبم يفيد تعلم الدروس وقد فات الوقت؟..أراك كما تأتيني دائما طفلا وحيدا. طفلا ماتت أمه بالملاريا وهو في الرابعة من عمره» (*همان*: ٦٦).

از مثاله‌های فوق چنین استنباط می‌شود که سخن راوی از گذشتهٔ افرادی که با آن‌ها ارتباط داشته در بخش‌های مختلف داستان تکرار می‌شود. خواننده با گذشته‌ای مملؤ از خاطرات و افکار ذهنی راوی، به گذشته داستان ارجاع داده می‌شود. سیال‌بودن زمان در این داستان، تسلط بهاء طاهر بر زمان را بهتر به نمایش می‌گذارد و به خواننده کمک می‌کند تا به درک بهتری از رخدادها برسد چرا که تک‌گویی بیش از حد در رمان ابهامات زیادی برای او در تصور جزئیات واقعیت‌های محیط پیرامونی ایجاد می‌کند.

٤-٢. شعرگونگی

ثبت جنبه‌های مختلف زندگی اجتماعی با سبکی متفاوت از سبک شعری و آرمان‌گرایانه از جمله قواعد اصلی در ساختار رمان‌هایی است که در سنت داستان‌نویسی رمان رئالیستی

به‌شمار می‌روند (همفری، ۲۰۰۰: ٦). این اصل ریشه در نوع نگاه رئالیست‌ها به وقایع جامعه و احساس مسئولیت در قبال آن‌ها دارد؛ به‌طوری‌که رمان‌نویسان رئالیست واقعیت‌های اجتماعی را با دقت و وسواس خاصی ثبت می‌کنند و مخالف غنائی‌گری فانتزی و انتزاع هستند؛ اما داستان مدرن به سبب این‌که از ثبت دقیق واقعیت‌ها فاصله می‌گیرد به تخیل اهمیت زیادی می‌دهد و از این جهت تفاوت بارزی با داستان دوران پیشامدرن دارد. «تفاوت داستان مدرن با داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی صرفاً تفاوتی در این یا آن عنصر داستان نیست. بااهمیت‌تر و بنیانی‌تر از همهٔ این تفاوت‌ها، میل‌کردن بیش‌ازپیش داستان به سمت شعر است که باعث گردیده داستان مدرنیستی، داستان شاعرانه یا غنائی نامیده شود» (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۵).

یکی از انتقاداتی که همواره بر مکتب رئالیسم وارد بوده، نقش کمرنگ تخیل در این مکتب است که اثر هنری را دچار شعارزدگی می‌سازد؛ اما در دوران مدرنیسم کاربرد برخی مختصات شعری در داستان‌ها، سبب گردیده مرز بین شعر و نثر در متون روایی جدید به‌خصوص در داستان‌های جریان سیال ذهن که استفادهٔ زیاد از تشبیه، استعاره، نماد و دیگر عناصر شعری، ساختار این داستان‌ها را به شعر نزدیک می‌کند، زیر سؤال برود. «علت این امر، تصویری بودن زبان ذهن است و اینکه ساختار نمادین و استعاری شعر، بسیار بیشتر از زبان رسمی روزمره قابلیت تصویرسازی دارد و به همین سبب به زبان ذهن نزدیک‌تر بوده و در نگارش یک اثر به شیوهٔ جریان سیال ذهن، می‌تواند حامل کارکردهای ویژه‌ای باشد» (مشفقی و علیزاده خیاط، ۱۳۸۹: ۱۹٦). ورود مختصات شعر به ساحت رمان عربی ریشه در عوامل همچون:.پیدایش داستان مدرن در فرانسه، اثرپذیری از سمبولیسم اروپایی و رمانتیسم عربی به خصوص سبک جبران دارد که به تخیل و ساختار شعرگونه اهمیت زیادی می‌داد» (یعقوب، ۲۰۰٤: ۱۵-۱٦).

بهاء طاهر در مؤخرهٔ کوتاه رمان «الحب فی المنفی» اشاره می‌کند که این داستان را بر پایهٔ خیال نوشته؛ اما پاره‌ای از واقعیت‌ها به آن راه‌یافته است (طاهر، ۲۰۰۱: ۲۵۵). این سخن به‌وضوح بیانگر اهمیت خیال‌پردازی در سبک وی در این اثر است، مضافاً این‌که راوی اشعار مختلفی را از شاعران مختلف از جمله فدریکو گارسیا لورکا در صحنه‌های مختلف زمزمه می‌کند. نویسنده بارها در توصیفات مستقیم از مکان‌ها، شخصیت‌ها و پدیده‌های طبیعی، با قوهٔ تخیل خویش و با سبکی شعرگونه، تصاویری بسیار زیبا و هنرمندانه می‌آفریند. برای مثال در فصل چهارم به نام «هشة کفراشة» (شکننده همچون پروانه) که خود عنوانی شعرگونه است، نویسنده به شیوهٔ شاعران امپرسیونیست، سایه‌روشن‌های بین شاخه‌های درختان را هنرمندانه به تصویر می‌کشد. تصویر به پرواز درآمدن برگ‌ها در جشنواره‌ای از رنگ‌های مختلف، توصیفی کاملا شعرگونه از یک خیابان است. وی همچنین صفات و ویژگی‌های انسانی از جمله: هل‌دادن،

خُفتن، خشونت و قلقک‌دادن را برای برگ‌ها به کار می‌گیرد که به زیبایی این تصویر می‌افزاید: «كيف غاب عن عيني هذا الخريف الجميل الذي بدأ هذا العام مبكرا عن موعده؟ كانت الأشجار على جانبي الشارع في ذلك الحي الهادئ قد شحبت خضرتها ووشّتها الأوراق الصفراء اللامعة والطرية، متوهجة في الشمس. وكل شجرة زهرة عملاقة مزخرفة بالألوان الخضراء الباهتة والخضراء المصفرة والصفراء البنية والمشربة بالحمرة، والمفضضة، وألوان أخرى لا أعرف وصفها وسط ذلك العيد الخريفي. وكان الهواء يدفع بعض الأوراق فتتطاير ببطء مثل فراشات مذهبة قبل أن تستقر على الأرض... قبل أن تنضم إلى سرب هاجع آخر يصنع دائرة حول جذع الشجرة، ويرسم تحتها صدى شجرة أخرى صفراء، ترتعش بالهواء فيصدر احتكاكها صوتا صغيرا خشنا لكنه يدغدغ الحواس» (*همان*: ١٤٥-١٤٦).

از جمله صحنه‌های دیگری که نویسنده در آن از ویژگی‌های شعر استفاده کرده آنجاست که راوی روح را که یک پدیدهٔ ذهنی و معنوی است به یک شیء ملموس خشکیده و واژه‌های معشوق را به ژاله تشبیه می‌کند«أتركها تتخللني كي ما تتشرب روحي الجافة المتشققة ذلك الندى الذي أبطأ عنها طويلا... أخشى أن أكون قد أحببتك!... شراع أبيض يمرق بسرعة فوق موج أزرق» (*همان*: ١٤٦-١٤٧).

بهاء طاهر در تصویر هنرمندانهٔ دیگری در توصیف شخصیت راوی و بیان ناکامی‌های او به شکلی خلاقانه، از بن‌مایه‌ای اسطوره‌ای و نمادین استفاده می‌کند : «كان جناحاي أنا أيضا من شمع ذابا في شمس الحقيقة... ذابا في بطء معذب أوشك أن يقتلني... فما أسعدني لأني أخيرا سقطت على الأرض!» (*همان*: ١٥٠). در این تصویر شاعرانه، راوی ایکاروساسطورهٔ یونانی را که برای خود بال‌هایی از جنس موم ساخت به‌کارمی‌گیرد. ایکاروس در افسانه‌های یونان نماد فردی بلندپرواز است که به دلیل نزدیک‌شدن بیش از حد به خورشید، بال‌های مومی‌اش ذوب‌شده و به دریا سقوط می‌کند. مفهوم این تصویر نمادین، ناکامی راوی دررسیدن به آرزوهاست. همان‌طور که از نمونه‌های فوق پیداست، صحنه‌های واقعی با تخیلات راوی درآمیختنه می‌شود و غوطه‌ور شدن او در دنیال خیالات، سبکی شعرگونه به رمان بخشیده. نویسنده با زبانی شاعرانه به نمایش خلجانات روحی شخیت‌ها می‌پردازد و از ظرفیت‌های شعر برای بیان احساسات آنها استمداد می‌طلبد.

نتیجه‌گیری

مؤلفه‌هایی همچون روایت از درون، زمان‌پریشی، شعرگونگی و آشفتگی پیرنگ از جمله مهم‌ترین مؤلفه‌هایی است که رمان «الحب فی المنفی» را در دستهٔ رمان‌های مدرن قرارمی‌دهد.

بهاء طاهر در این اثر با تأسی از رویکرد مدرنیسم به‌جای روایت رویدادهای بیرونی، تحولات درونی راوی/قهرمان را رصد می‌کند و به بیان تعارض‌های اجتماعی و روان‌شناختی سرکوب‌شدهٔ او می‌پردازد و کانون تمرکزش را به نمایش اسرار و رموز درون راوی قرار می‌دهد. راوی ضمن روایت اصلی داستان (طلاق از همسر سابق و ازدواج مجدد در مهاجرت) با تک‌گویی‌های درونی طولانی، مسائل سیاسی روز عرب‌ها و جهان را با رویکردی سوسیالیستی در درون ذهن خود واگویه و می‌کند. در این، رمان پیوسته مرزهای زمان جابجا می‌شود و خواننده بسیاری اوقات به برهه‌های مختلف زمانی پرتاب می‌شود؛ زیرا مدام خاطرات مختلفی برای راوی تداعی می‌شود، گاهی در قالب آرزوها یا پیشگویی به آینده می‌رود، گاه خاطراتش را از سر شوق مرور می‌کند و گاهی به گناهان گذشته اعتراف می‌کند. او ذهنی متمرکز و به‌سامان ندارد؛ زیرا ضربه‌های روحی، سامان روانش را دچار اختلال نموده‌است. از دیگرسو کاربرد برخی مختصات شعری در فصول مختلف داستان، سبب گردیده مرز بین شعر و نثر در این اثر زیر سؤال برود و استفادهٔ زیاد از تشبیه، استعاره، نماد و دیگر عناصر شعری، ساختار این داستان را به شعر نزدیک می‌کند. به همین جهت این اثر را می‌توان در زمرهٔ داستان‌های غنایی قرار داد. همچنین عنصر پی‌رنگ در این اثر از نوع آشفته است؛ زیرا محور خطی رخدادهای داستان کاملا به‌هم‌می‌ریزد و مرز میان آغاز، میانه و فرجام آن نامشخص است و رویدادهای داستان درهم‌می‌تند. داستان از آخر شروع می‌شود و دوباره به آغاز می‌رسد؛ لذا برای سیر رخدادها، در حرکتی آونگ‌وار مکررا میان گذشته و حالِ راوی نوسان‌هایی صورت می‌گیرد و روایت رخدادهای داستان بر اساس تداعی‌های ذهن آشفتهٔ راوی/قهرمان و با تأکید بر تک‌گویی‌های درونی وی صورت می‌پذیرد. همچنین صداهای متکثّر حاکم بر داستان سبب می‌شود تسلسل منطقی رخدادهای خرده‌روایت‌ها برهم بریزد و پیرنگ داستان از آشفتگی بیشتری برخوردار گردد. در رمان «الحب فی المنفی» موضوعات واقعی و جزئیات زندگی روزمره به شکلی واضح و رروشن بازنمایی نمی‌شود؛ بلکه مخاطب از طریق تداعیات و خاطرات به طور پراکنده در جریان حوادث واقعی قرار می‌گیرد بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که نویسنده با اراده قبلی به سبک داستان‌نویسان مدرن از ترسیم واقعیت فاصله گرفته است.

منابع و مآخذ

الف. کتاب‌ها

الجيوسي، سلمى الخضراء (۲۰۰۷م)، **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، ط۱، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

روجر، آلن (١٩٩٧م)، **الرواية العربية**، ترجمة: حصة إبراهيم المنيف، ط١، فيلادلفيا: المجلس الأعلى للثقافة.

طاهر، بهاء (٢٠٠١م)، **الحب في المنفى**، ط١، القاهرة: دار الهلال.

قصراوي، مها حسن (٢٠٠٤م)، **الزمن في الرواية العربية**، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

كونديرا، ميلان (٢٠٠١م) **فن الرواية**، ترجمه: بدرالدين عروكي، ط١، مغرب: دار إفريقيا في الشرق.

الماضي، شكري عزيز (٢٠٠٨م)، **أنماط الرواية العربية الجديدة**، ط١، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

مرتاض، عبدالملك (١٩٩٨م)، **في نظرية الرواية**، ط١، الكويت: عالم المعرفة.

نجم، محمد يوسف (١٩٧٨م)، **فن القصة**، ط٦، بيروت: دار الثقافة.

همفري، روبرت (٢٠٠٠م)، **تيار الوعي في الرواية الحديثة**، ترجمه: محمود الربيعي، ط٢، القاهرة: دار الغريب.

يعقوب، ناصر (٢٠٠٤م)، **اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية (١٩٧٠-٢٠٠٠م)**، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.

برتنس، هانس (١٣٨٨ش)، **مبانی نظریهٔ ادبی**، ترجمه: محمدرضا ابوالقاسمی، چ٣، تهران: ماهی.

پاینده، حسین (١٣٨٩ش)، **داستان کوتاه در ایران: داستان‌های مدرن**، چ٢، تهران: گلشن.

هرمن دیوید، منفرد یان؛ ماری لو رایان (١٣٩١ش)، **دانشنامهٔ روایت‌شناسی**، ترجمه: محمد راغب و همکاران، چ١، تهران: علم.

ب. پایان‌نامه‌ها

أوشن، ليليا و رتيبة خيرات (٢٠١٨م)، «**بنية الحبكة في رواية لعبة السعادة لبشير مفتي**»، جامعة البويرة: رسالة الماجستير.

ج. مجلات

اوحدیان، مجید و محمد غفاری (١٣٨٨ش)، «نظری اجمالی به مدرنیسم ادبی و برخی از عوامل فرهنگی موثر بر آن»، خانهٔ کتاب ایران: **کتاب ماه ادبیات**، دورهٔ٢، شمارهٔ٢٦، صص ٢٨-٣٤.

مشفقی، آرش و ناصر علیزاده خیاط (١٣٨٩ش)، «جریان سیال ذهن در داستان‌های مصطفی مستور»، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی: **پژوهش زبان و ادبیات فارسی**، دورهٔ٨، شمارهٔ ١٧، صص ١٨١- ٢٠٩.

References:

Al-Jayousi, Salma Al-Khadra (2007). **Approaches and Movements in Modern Arabic Poetry**. translated by: Abdul Wahed Lulu'a, 1th Ed. Beirut: Center for Arab Unity Studies.

Al-Madhi, Shukri Aziz (2008). **Types of contemporary Arabic novels**. 1th Ed. Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Literature.

Arash Moshfeghi , Naser Alizade Khayat (2010). "Stream of Consciousness in the Stories by Mostafa Mastoor". **Research in Persian Language & Literature**. Volume:8 Issue: 2. Pp 181-209.

Bertens, Hans (2009). **Basics of Literary Theory**. translated by: Mohammad Reza Abul Qasimi, 3th Ed. Tehran: Mahi.

Herman David, Menferd Yan; Marie Lo Rayan (2012). **Encyclopedia of Narratology**. translated by: Mohammad Ragheb & Partners. 3th Ed.Tehran: Ilm.

Humphrey, Robert (2000). **The Stream of Consciousness in the Modern Novel**. translated by: Mahmoud Al-Rabie. 2th Ed. Cairo: Dar Al-Gharib.

Jacob, Nasser (2004). **Poetic Language and Its effects in the Arabic Novel** (1970-2000). 1th Ed. Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing.

Kundera, Milan (2001). **The Art of the Novel**. Translated by: Badreddine Arouki. 1th Ed. Morocco: Dar Africa in the East.

Murtad, Abdul Malik (1998). **An Introduction to the theory of the novel**. 1th Ed. Kuwait: Alam Al-Maarafah.

Najm, Muhammad Youssef (1978). **The Art of Story telling**. 6th Ed. Beirut: Dar Al-Saqafah.

Ohadian, Majid & Mohammad Ghafari (2009). "A brief review of modernism and some cultural factors affecting it". Iran Book House: **The monthly Selected Literary Book**. Volume 2, Number 26, pp. 28-34.

Oschean, Lilia & Ratiba Khairat (2018). "**The Plot Structure in Loabat Al-Saadat by Bashir Mufti**". University of Bouira: Master's Thesis.

Payandeh, Hossein (2010). **Short story in Iran: modern stories**. 3th Ed. Tehran: Golshan.

Qasrawi, Maha Hassan (2004). **The study of time in the Arabic Novel**. 1th Ed. Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing.

Roger, Allen (1997). **The Arabic Novel**. translated by: Hessa Ibrahim Al-Munif. 1th Ed. Philadelphia: The Supreme Council of Culture.

Tahir, Bahaa (2001). **Love in Exile**. 1th Ed. Cairo: Dar Al-Hilal.

من الواقعية إلى الحداثة في رواية «الحب في المنفى» للروائي بهاء طاهر

نوع المقالة: أصيلة

رضا درويش‌زاده، علی‌أكبر أحمدي چناري[1]، عبدالباسط عرب يوسف‌آبادي

١ ماجستير في اللغة العربية وآدابها بجامعة زابل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، إيران، زابل.

٢ أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة زابل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، إيران، زابل.

٣ أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة زابل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، إيران، زابل.

الملخّص

تُكتب غالبية الروايات الواقعية في الفترة الكلاسيكية بناءً على وصف للواقع وبيان قضايا خارجة عن الذات؛ ولكن ركّز الروائيون على تصوير العراقل الروحية والنفسية للشخوص القصصية ومالوا إلى بيان خلجاناتها الذاتية، وذلك بعد ظهور الحداثة ومع انهيار أساليب السرد التقليدية، وبعد النمو الكبير للاضطرابات النفسية البشرية في المجتمعات الحديثة. تحاول هذه الدراسة وفقاً للمنهج الوصفي–التحليلي على الكشف عن مكوّنات الحداثة في رواية «الحب في المنفى» للروائي المصري بهاء طاهر (١٩٣٥م). تُعدّ معالجة القضايا الاجتماعية بأسلوب عاطفي وذاتي من أهم ما يميز هذه الرواية، والتي تُعرف بضرورة البحث. تشير النتائج إلى أن بهاء طاهر يحاول إلى إظهار النزاعات الداخلية للراوي/البطل متأثرا بأساليب الرواية الحداثية من خلال المونولوجات الداخلية الطويلة؛ ولذلك يصف القضايا الحقيقية للعالم غامضة. فعلى هذا، احتوت هذه الرواية على المكوّنات الحداثية للسرد، وذلك بوعي كامل من جانب الروائي. فقد تشظّى الترتيب المنطقي لأحداث القصة فأصبح القارئ مرتبكا في فهم تسلسل أحداث القصة كما أن استخدام المكونات الشعرية في عملية السرد يتسبب في غلبة الجوانب الغنائية والعاطفية للسرد على الواقعية.

الكلمات الرئيسة: الواقعية، الحداثة، المونولوج الداخلي، بهاء طاهر، «الحب في المنفى».

*الكاتب المسؤول ali_ahmadi@uoz.ac.ir

The Change from Realism to Modernism in the Novel “Love in Exile” by Bahaa Taher

Article Type: Research

Reza Darvishzadeh, *Ali Akbar Ahmadi Chenari[1], Abdulbasit Arab Yousefabadi

1 M.A. of Arabic Language and Literature, University of Zabol, Faculty of Literature and Humanities, Iran, Zabol

2 Associate Professor of Arabic Language and Literature, University of Zabol, Faculty of Literature and Humanities, Iran, Zabol

3 Assistant Professor of Arabic Language and Literature, , University of Zabol, Faculty of Literature and Humanities, Iran, Zabol

Abstract

In the classical period, realist novels are often written based on descriptions of reality and out-of-mind issues; but with the collapse of traditional narrative styles, after the advent of modernism and the great growth of human mental problems in modern societies, novelists have focused more on portraying mental problems and depicting the inner concerns of fictional characters. relying on a descriptive-analytical method, the present article tries to discover the components of modernism in the novel "Love in Exile " by the Egyptian novelist Bahaa Taher (١٩٣٥). the most important feature of this novel, which was recognized as a necessity of research, addressing social issues with an emotional and intrinsic approach. the results of the research indicate that the author tries to show the narrator's inner struggles in a modernist way through long monologues; therefore, real world issues are vaguely described in this novel and instead this narrative work consciously has modernist components, so that the logical order of the events of the story is disturbed and the reader is confused in understanding the events of the story and the author's use of poetic structures in the story causes the lyrical and emotional aspects of the story to prevail over realism.

Keywords: Realism, Modernism, Inner Monologue, Bahaa Taher, "love in Exile".

*Corresponding Author ali_ahmadi@uoz.ac.ir