



Res. article

Review of the Novel “The Season of Migration to the North” According to the Components of the Modern Novel

Ali Akbar Noresideh^{*1}

Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature, Semnan University, Semnan, Iran

Parviz Jahanshahlo²

Master of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature, Semnan University, Semnan, Iran

Received: 08/10/2019

Accepted: 02/04/2020

Abstract:

Modernism, in its simplest form, is as follows: transformation in all dimensions of intellectual and social life of the contemporary human. In contemporary era, economic and industrial growth has changed the traditional norms and values in human societies. Since literature reflects the whole view of the community, it is naturally affected by social change. In company with the emergence of modern art and literature in other countries, Arabic works were also influenced by these developments. But, unfortunately, there is few critical and normative debate on this issue. With the advent of modern literature, the standards governing literary works have changed. One of the broadest literary types influenced by modernism is the novel. One of the greatest literary types influenced by modernism is the novel. The novel “The Season of Migration to the North” is the work of Tayyeb Saleh's, a Sudanese storyteller, in whom the author tried to influence the components of modernism and creates a Post-colonial work. The present study emphasis on the descriptive-analytical method, analyzing the components of modernism like poetics, anachronism, visibility angle variation, reality merging with imagination, and so on. The findings indicate that the poetics and anachronism are one of the most prominent components of the novel.

Keywords: Modernism, New Novel, Tayyeb Saleh's, The Season of Migration to the North.

1. Corresponding Author's Email:

2. Email:

noresideh@semnan.ac.ir

P_jahanshahloo@yahoo.com



پژوهشنامه ادبیات داستانی، دانشگاه رازی
دوره نهم، شماره ۱، بهار ۱۳۹۹، صص ۹۵-۱۱۵

نقد رمان موسم الهجرة إلى الشمال، براساس مؤلفه‌های رمان مدرن

علی اکبر نورسیده^{۱*}

استادیار زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

پرویز جهانشاهلو^۲

کارشناس ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

پذیرش: ۱۳۹۸/۱۱/۱۵

دریافت: ۱۳۹۸/۵/۱۹

چکیده

مدرنیسم را در ساده‌ترین تعریف، می‌توان دگرگونی در همه عرصه‌های زندگی فکری و اجتماعی انسان معاصر دانست. در دوران معاصر، رشد پرشتاب اقتصادی و صنعتی، هنجارها و ارزش‌های سنتی را در جوامع انسانی تغییر داده است. از آن‌جا که ادبیات، آینه تمام‌نمای اجتماع است، طبیعتاً از تحولات اجتماعی اثر می‌پذیرد. هم‌زمان با پیدایش هنر و ادبیات مدرن در سایر کشورها، رمان‌های عربی نیز تحت تأثیر این تحولات قرار گرفتند؛ اما بحث و گفتگوی نقادانه و اصولی در این زمینه اندک است. با پیدایش ادبیات مدرن، معیارهای حاکم بر آثار ادبی دست‌خوش تغییر شده است. یکی از گونه‌های ادبی که تأثیرات شدیدی از جریان مدرنیسم پذیرفته، رمان است. رمان موسم الهجرة إلى الشمال، اثر طیب صالح، داستان‌پرداز سودانی است که در آن نویسنده سعی کرده است با تأثیرپذیری از مؤلفه‌های مدرنیسم، اثری پسااستعماری بیافریند. در پژوهش حاضر، با تکیه بر روش تحلیلی-توصیفی، مؤلفه‌های مدرنیسم؛ مانند شعرگونگی، زمان‌پریشی، تنوع زاویه دید، درآمیختگی واقعیت با خیال و ... در این اثر، بررسی و تحلیل شده است. یافته‌ها بیانگر آنند که مؤلفه‌های شعرگونگی و زمان‌پریشی، از برجسته‌ترین شاخصه‌های مدرنیسم در این رمانند و نمود بیشتری نسبت به دیگر مؤلفه‌ها دارند. البته این امر، ناشی از درون‌مایه و بافت خاص موضوع رمان است.

کلیدواژه‌ها: مدرنیسم، رمان مدرن، طیب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال.

۱. مقدمه

هیچ دوره تاریخی را نمی‌توان به طور دقیق از دوره‌های دیگر جدا کرد. برای یافتن یک نقطه شروع، گاه باید به گذشته‌های بسیار دور بازگشت. مدرنیسم نیز از این مقوله مستثنا نیست. در واقع، در زمان شکل‌گیری نخستین آثار جریان سیال ذهن، برخی از مکتب‌ها و گرایش‌های ادبی و هنری چون سوررئالیسم^۱، دادائیسم^۲، فوتوریسم^۳، ایماژیسم^۴، اکسپرسیونیسم^۵ یا هنوز شکل نگرفته بودند یا در آستانه شکل‌گیری بودند. این نهضت‌ها در حوزه‌های مختلف هنری؛ از جمله نقاشی، شعر، داستان و نمایشنامه‌نویسی، در همان فضا و تحت تأثیر همان شرایطی ایجاد شده‌اند که داستان‌نویسی جریان سیال ذهن در آن شکل گرفته است. تمامی این مکتب‌ها را باید جزئی از یک جریان عظیم و گسترده تلقی کرد که از آن با عنوان «مدرنیسم» یاد می‌شود. «مدرنیسم در کلیت عام، به معنی جاری، اکنون و فعلی است که از واژه لاتین "Modo" و واژه متأخرتر لاتین "Modernus" یعنی هم اکنون، امروزی یا معاصر گرفته شده است. مدرنیسم، نو شدن و ناظر بر نو شدن و تحوّل در همه جوانب فرهنگی، هنری و اجتماعی است و به طور کلی، تمامی نمودهای تمدن جدید را در برمی‌گیرد» (بی‌نیاز، ۱۳۸۸: ۱۸۶)؛ جریانی بسیار مؤثر که نگرشی نو در عرصه‌های مختلف از جمله ادبیات بوجود آورد. «مدرنیسم به عنوان یک جنبش ادبی، در کشورهای آمریکایی و اروپایی از سال‌های آغازین سده بیستم و هم‌زمان با نفوذ و گسترش شعر نمادگرا و سمبولیستی بودلر، مالارمه و والری آغاز شد و بعدها آثار کسانی چون پروست، جیمز جویس و دیگران سبب گسترش آن شد» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۶-۱۷).

در آثار مدرنیسم، علاقه‌ای شدید به نوجویی، باعث نقض شکل‌ها و جنبه‌های فنی سنتی می‌شود و فردیت و دنیای درونی انسان، بیش از جنبه‌های اجتماعی مورد توجه قرار می‌گیرد.

در ادبیات عرب، با بیداری جهان عرب و آشنا ساختن آن‌ها با زندگی مدرن و با شروع عصر نهضت و ظهور بزرگانی چون سید جمال‌الدین اسدآبادی، طهطاوی، محمد عبده و...، جوامع عربی با دنیای مدرن آشنا شده، به سوی صنعتی شدن حرکت کردند. رمان معاصر عربی، براساس تحولات اجتماعی و تأثیرپذیری از رمان‌نویسی غربی، رویکردهای مختلفی را تجربه کرده است. یکی از حوزه‌هایی که به شدت از این تحولات تأثیر پذیرفت، حوزه ادبیات است که در اثر برخورد و تعامل با غرب، به مفاهیم نو و مدرنی

1. surrealism
2. Dadaism
3. futurism
4. imagism
5. expressionism

دست یافت که قبلاً با آن‌ها بیگانه بود و این پیشرفت و نوگرایی را مدیون نویسندگان جوانی چون طیب صالح است که سهم بسزایی در رشد و گسترش ادبیات معاصر داشتند و آن را از جمود فکری و تقلید رها ساخته، به سمت نوگرایی و مدرنیسم، سوق داده است.

۱-۱. پرسش پژوهش

هدف از این پژوهش، در ابتدا آشنایی با تکنیک‌های داستان‌های مدرن در اثر طیب صالح و سپس نشان دادن تأثیر مؤلفه‌های مدرنیسم در این رمان و نمایاندن میزان حضور این مؤلفه‌ها در آن است. در این پژوهش، در پی پاسخی برای سؤالات زیر هستیم:

۱- مفاهیم و مؤلفه‌های هنر و ادب مدرنیسم به کار رفته در رمان موسم الهجرة إلى الشمال کدامند؟

۲- استفاده از کدام مؤلفه‌ها در رمان حاضر، به انتقال فکر و اندیشه نویسنده کمک کرده است؟

۲-۱. پیشینه پژوهش

در باب رمان موسم الهجرة إلى الشمال، پژوهش‌هایی صورت گرفته که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از: طرایشی (۱۹۹۷ م.) در کتاب شرق و غرب، رجول و آنوئه به برخورد شرق و غرب در این رمان اشاره کرده است. مدقن (۲۰۰۵). در مقاله «دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح»، در رابطه با جایگاه و اهمیت مکان در شکل‌گیری روایت و رخدادهایی که برای شخصیت‌های داستان در ظرف زمان به وقوع می‌پیوندد، سخن گفته شده است. (ن. ک: محمدی و دیگران، ۱۳۹۲). احمدیان کیسمی و دیگران (۱۳۹۷) در مقاله «تقابل مکان و کارکردهای معنایی آن در رمان موسم الهجرة إلى الشمال» با تکیه بر مبانی روایت‌شناسی، مسأله تقابل مکان و کارکردهای معنایی و چگونگی توصیف آن و ارتباطش را با شخصیت‌های داستان بررسی کرده‌اند. باغجری و نیازی (۱۳۹۴) در مقاله «نگاهی به درون‌نمایه‌های اجتماعی در رمان‌های طیب صالح سودانی» به رمان موسم هجرت به شمال اشاره کرده و مضامین اجتماعی را در این رمان بررسی کرده‌اند. در مقاله «خوانش پسااستعماری رمان موسم هجرت به شمال، اثر طیب صالح» مؤلفه‌های پسااستعماری هم‌چون جنسیت، دورگه بودن، نژاد و ... را در این رمان تحلیل کرده‌اند. صالحی (۱۳۹۴) در مقاله «نگرشی تحلیلی بر سرعت روایت در رمان‌های جای خالی سلوچ و موسم الهجرة إلى الشمال با تکیه بر نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت» در راستای بررسی سرعت روایت، زمان‌پریشی را به عنوان یکی از مؤلفه‌های رمان مدرن در این رمان بررسی کرده است. قربانی و عرب (۱۳۹۷) در مقاله «تحلیل نشانه‌شناسی فرهنگی رمان موسم الهجرة إلى الشمال بر مبنای الگوی طبیعت و فرهنگ»، معتقدند که مؤلفه‌های الگوی طبیعت و فرهنگ در این اثر که مهم‌ترین رمان عربی قرن بیستم به شمار می‌آید، عبارتند از: صحرای

سودان، اتاق‌های ترسیم شده، ازدواج، قتل‌ها، زنان و مردان که کارکردهای مختلفی هم‌چون به تصویر کشیدن فرهنگ سنتی روستا و طبیعت آن در یک سو و الگوی فرهنگ غالب غرب، در سوی دیگر، دارند. تکیه اصلی نویسنده بر دو مؤلفه طبیعت و فرهنگ است و شخصیت اصلی داستان از نظر الگوی طبیعت، «ود ال‌ریس»، و از نظر الگوی فرهنگ، «جین موریس» است. محمدی و دیگران (۱۳۹۲) در مقاله «تحلیل کارکرد زبان و آموزش استعمارگر در گفتمان پسااستعماری موسم الهجرة إلى الشمال بر اساس نظم‌های سه‌گانه لاکان» بر این باورند که دوره پیش از آشنایی مصطفی با زبان انگلیسی و ورود به مدرسه‌های استعماری برای آموزش، ساحت خیالی نظریه لاکان را تشکیل می‌دهد که در آن، مصطفی با مادر اصلی و نمادین (آفریقا) پیوندی عمیق دارد. یادگیری زبان انگلیسی برای او، مانند یادگیری زبان نزد کودک است و او را وارد ساحت نمادین می‌کند. سفر وی به انگلیس برای تحصیل و اقامت در آن، ادامه ساحت نمادین است که او را از مادر اصلی و نمادین بیشتر جدا کرده و از دنیای بی‌نظم آفریقا (طبیعت) به دنیای نظام‌مند غرب (فرهنگ) انتقال داده است. جاهد (۱۳۹۴) در رساله کارشناسی ارشد خود با عنوان تحلیل رمان موسم الهجرة إلى الشمال، بر مبنای کارکرد راوی و مصطفی سعید معتقد است، رمان به عنوان یک رمان پسااستعماری توانسته است از جهت محتوا، واگویه‌گر دغدغه‌های جهان بعد از استعمار باشد و از لحاظ فرم هنری نیز راوی و شخصیت مصطفی سعید، به عنوان اصلی‌ترین محورهای رمان، تعیین‌کننده میزان و کیفیت حضور دیگر عناصر داستانی هستند.

با وجود این پژوهش‌های ارزنده، تاکنون پژوهش مستقلی به بررسی مؤلفه‌های مدرنیسم در این رمان نپرداخته است. تفاوت این مقاله با پژوهش‌های حاضر در این است که با واکاوی رمان مدرن، در پی آن است که میزان اثرپذیری طیب صالح از مؤلفه‌های این گونه رمان‌ها را نشان دهد.

۱-۳. طیب صالح و رمان موسم الهجرة إلى الشمال

طیب صالح (۲۰۰۹-۱۹۲۹ م.) از نویسندگان مطرح سودان و یکی از بزرگترین نویسندگان و داستان‌نویسان صاحب‌نام عرب به شمار می‌آید. «دوران کودکی را در سودان گذراند و برای ادامه تحصیل به خارطوم رفت. پس از آن عازم لندن شد و تحصیلات خود را در زمینه علوم بین‌الملل کامل کرد» (صالح، ۲۰۱۰: ۸-۶). زندگی در محیطی غربی او را با فرهنگ و تفکر و آثار تمدن غرب آشنا کرد که یکی از امتیازات یاری‌دهنده او در فن داستان‌نویسی است. در دهه پنجاه شروع به نوشتن کرد و از جمله آثار او می‌توان به *نخله علی الجداول*، *عرس الزین*، *دومه و حامد* و اثر مشهور او *موسم الهجرة إلى الشمال* که بیش از هر اثری نام وی را بر سر زبان‌ها انداخت. «اهمیت والای او به خاطر آن است که توانسته سلطه استعماری را از طریق

رمان موسم الهجرة إلى الشمال آشکار کند» (میرغنی، ۲۰۱۲: ۲۸). در سال (۲۰۰۱ م)، آکادمی ادبیات عربی در دمشق، رمان موسم هجرت به شمال را به عنوان برترین رمان عربی قرن بیستم معرفی کرد. این رمان تاکنون به پنج‌جا و شش زبان زنده دنیا ترجمه شده است که این دلالت بر زنده بودن این رمان در عرصه ادبیات جهان است. نظریات گوناگونی درباره شهرت جهانی این رمان در میان رمان‌های قرن بیستم مطرح شده است. فخری صالح «تکنیک‌های جدید روایی (در زمان انتشار رمان) مثل جریان سیال ذهن، تعدد راوی، کارکرد تشویق و انگیزش و ... را عامل اصلی این موفقیت دانسته است» (صالح، ۲۰۰۹: ۲۳). عده دیگری هم چون حلیم برکات، «محتوای این رمان را مورد توجه قرار داده و دلیل موفقیت این رمان را در محتوای آن می‌داند» (برکات، ۲۰۱۱: ۱۱۸). اما یکی از مهم‌ترین عوامل محبوبیت این رمان، توجه به سبک مدرنیسم و تکنیک‌های روایت‌شناختی؛ به‌ویژه تعدد راوی و شکست زمان است که به‌وفور در این رمان دیده می‌شود.

حوادث و رویدادهای رمان، در پایان جنگ جهانی اول رخ می‌دهند؛ از این رو آن را جزو رمان‌های پسااستعماری شمرده‌اند. داستان از زاویه دید اول شخص و از زبان راوی بی‌نام و نشانی حکایت می‌شود که پس از هفت سال تحصیل در انگلستان، به روستای زادگاه خود در کنار رود نیل در سودان باز می‌گردد. تنها چیزی که نظر او را به خود جلب می‌کند، مرد غریبه‌ای به نام مصطفی سعید است که چند سال پیش با دختری از اهالی روستا به نام حسنه بنت محمود ازدواج کرده و کسی در مورد او اطلاعات چندانی ندارد. در فصل دوم، مصطفی سعید روایت بخشی از رمان را بر عهده می‌گیرد و پس از تعریف ناتمام زندگی خود برای راوی و بازگو کردن بخشی از زندگی خویش در اروپا و رابطه با چهار زن اروپایی و فراهم کردن اسباب خودکشی یا قتل آنان در نامه‌ای، راوی را به عنوان وصی خود انتخاب می‌کند و مسئولیت زن و فرزندان را به او می‌سپارد. شخصیت محوری رمان ناگهان همزمان با طغیان نیل ناپدید می‌گردد و جستجوها حکایت از غرق شدن یا خودکشی او دارد. راوی در پایان رمان، برای کشف شخصیت مصطفی سعید به سراغ اتاقی می‌رود که هیچ‌گاه کسی جز مصطفی وارد آن نشده؛ اما بعدها مصطفی کلید آن را به راوی می‌دهد. راوی به دلایل نامعلوم در باز کردن در اتاق او تعلل می‌ورزد؛ تا اینکه همسر مصطفی به اجبار به ازدواج پیرمردی به نام ودالریس درمی‌آید و دست به خودکشی می‌زند. راوی خود را در مرگ آن زن مقصر می‌داند؛ به همین دلیل با عصبانیت به سراغ اتاق مصطفی می‌رود و آن را می‌گشاید و پس از جستجوی طولانی در بین یادداشت‌های او، با آنکه می‌داند این نوشته‌ها به حل معمای مصطفی سعید کمک می‌کند، این معما را ناتمام می‌گذارد و خسته به سمت نیل می‌رود و خود را درون آن می‌اندازد؛ اما در یک

لحظه پشیمان می‌شود و کمک می‌خواهد. بدین صورت، رمان با پایانی مبهم و رازآلود به اتمام می‌رسد.

۲. جلوه‌های مدرنیسم در موسم الهجرة إلى الشمال

رمان مدرن، شکل نوینی از داستان‌نویسی است که به نویسندگان زمانه ما امکان می‌دهد تا فارغ از قید و بندهای ناشی از محدودیت‌های رئالیسم و ناتورالیسم، زندگی در عصر جدید را با تکنیک‌ها و شیوه‌هایی متناسب با دوره مدرن بررسی کنند. حاصل کار نویسندگان داستان‌های مدرن، که تقریباً همگی خالقان داستان‌های جریان سیال ذهن هستند، آثاری است که شیوه خطی و شرح زمان تقویمی سیر حوادث در آن‌ها نادیده گرفته شده است و زاویه دیدهای چندگانه، شیوه روایت چند صدایی، شیوه جریان سیال ذهن، تک‌گویی درونی، آشفتگی زمان و پدیده شعرگونگی در آن‌ها به کار رفته است. «غیبت نویسنده از صحنه داستان و انتظار از خواننده برای مشارکت در روند آفرینش اثر، نبودن تسلسل زمانی در وقایع داستان، توجّه به کنش‌های روانی به جای کنش‌های فیزیکی، نزدیک شدن به شعر و در هم شکستن قواعد سنتی نگارش داستان، از ویژگی‌های دیگر رمان‌های مدرن است» (بیات، ۱۳۸۷: ۱۶). در این مبحث، با توجّه به مؤلفه‌های رمان مدرن، موسم هجرت به شمال از طیب صالح را نقد و بررسی خواهیم کرد. به نظر می‌رسد نویسنده در این رمان، از مشهورترین مؤلفه‌های مدرنیسم؛ مثل شعرگونگی، زمان پریشی، تنوع زاویه دید و درآمیختگی واقعیت با خیال بهره جسته است. استفاده از دو مؤلفه شعرگونگی و زمان پریشی نیز کمک زیادی به نقل افکار و اندیشه‌های نویسنده کرده است.

۲-۱. شعرگونگی

ترفندهای زبانی متنوعی در آثار جریان سیال ذهن به کار می‌روند تا برخی فرآیندهای ذهنی را منعکس کنند. شاید بتوان «مهم‌ترین ویژگی زبان این آثار را شعرگونگی و بهره‌گیری از عناصر شعری در آن‌ها دانست. بهره‌گیری فراوان از عناصر شعری در اغلب داستان‌های جریان سیال ذهن، به حدی است که گاهی جنبه‌های شاعرانه این آثار بر جنبه‌های داستانی آن‌ها غلبه می‌کند» (همان: ۱۰۲). به عبارت دیگر، زبان در این گونه داستان‌ها دچار دگرگونی شده و به گونه‌ای مجزاً و متفاوت از رمان‌های پیشامدرن است. در داستان‌های مدرن، در بسیاری مواقع، زبان از شکلی شاعرانه برخوردار است. «از آن‌جا که یکی از مهم‌ترین دغدغه‌های نویسنده مدرن، آفرینش انگاره‌های ذهنی است و این انگاره‌ها همراه و همگام با اندیشه و ادراک و رواند، رفته‌رفته نویسنده تبدیل به شاعری سمبلیک می‌شود و دست به ابداع زبانی می‌زند که توانایی نمایش چگونگی ذهن را داشته باشد؛ بنابراین داستان، آن تسلسل، انسجام یا نظمی را که قصه‌نویس گذشته می‌کوشید بر قصه خود ببخشد، از دست می‌دهد و در عوض حالت شعر، قصه را فرا می‌گیرد»

(ایدل، ۱۳۶۷: ۱۷۲). طیب صالح در رمان خویش، توجه خاصی به این مؤلفه داشته است؛ به گونه‌ای که در برخی قسمت‌های این داستان، خواننده احساس می‌کند که شعر می‌خواند و رمان را داستانی شاعرانه می‌پندارد.

در فصلی که راوی داستان، مصطفی سعید است و به موفقیت‌های خود در دوران مدرسه اشاره می‌کند، این شعر گونگی نمایان است: «كُلُّ سِلَاحِي هَذِهِ الْمَدِيَةُ الْحَادَةُ فِي جُمُعَتِي، وَفِي صَدْرِي إِحْسَاسٌ بَارِدٌ جَامِدٌ، كَأَنَّ جَوْفَ صَدْرِي مَصْبُوبٌ بِالصَّخْرِ» (طیب صالح، ۱۹۸۱: ۳۰). (ترجمه: همه اسلحه‌ام همین کارد تیز موجود در جمجمه‌ام بود. در سینه‌ام احساسی سرد و یخ‌زده داشتم؛ گویی که درون سینه‌ام را از سنگ پر کرده باشند.)

جیمز جویس معتقد بود «اگر نویسندگان بخواهند زبانی بیافرینند که پیچ و تاب‌های ذهن را انعکاس دهد، باید از زبانی شعر گونه که حاوی استعاره، نماد و تصویر است کمک بگیرند» (بیات، ۱۳۸۷: ۱۰۲). طیب صالح با به کارگیری انواع تشبیه، استعاره، تشخیص، کنایه و ... به خوبی توانسته این گونه نثر مدرن را در رمانش جای دهد. راوی در توصیف مسیر و مسافرتش با کامیون، این گونه منظره شاعرانه‌ای را به تصویر می‌کشد: «الطَّرِيقُ لَا يَنْتَهِي وَالشَّمْسُ لَا تَرْحَمُ وَالسَّيَّارَةُ الْآنَ تَوَلُّو لَوْلَةَ عَلَيَّ أَرْضِي مِنَ الْحَصِي مَبْسُوطَةٌ كَالْمَائِدَةِ» (طیب صالح، ۱۹۸۱: ۱۱۲). (ترجمه: راه بی‌پایان است و آفتاب بی‌رحم و کامیون، لوله کنان بر زمینی از مانده‌ای شنی می‌لولد.)

از بارزترین تکنیک‌های رمان‌های مدرن، نزدیک کردن زبان این گونه داستان‌ها به زبان شعری است؛ به گونه‌ای که «میل کردن بیش از پیش داستان به سمت شعر باعث گردیده که داستان مدرنیستی، داستان شاعرانه نامیده شود» (پاینده، ۱۳۹۵: ۳۵). حاکمیت این اثر طیب صالح با لحن و شعر است؛ به گونه‌ای که می‌توان گفت او به شعر گونگی، به عنوان یکی از ویژگی‌های اصلی داستان مدرن، نظری مثبت داشته است. در متن زیر، شاعر در توصیف مسیر خویش، به خوبی از آرایه‌های بلاغی مدد گرفته و تصویری شعر گونه را ترسیم کرده است: «فِي لَيْلَةٍ مِثْلَ هَذِهِ تَحْسَبَنَّكَ تَسْتَطِيعُ أَنْ تَرْتَقِيَ إِلَى السَّمَاءِ عَلَى سُلَّمٍ مِنَ الْخَبَالِ. هَذِهِ أَرْضُ الشَّعْرِ وَالْمَمْكَنِ وَابْتَنَى اسْمُهَا آمَالٌ. سَنَهْدُمُ وَسَنَبْنِي وَسَنَخْضَعُ الشَّمْسَ ذَاتَهَا لِإِرَادَتِنَا وَسَنَهْرُمُ الْفَقْرَ بِأَيِّ وَسِيلَةٍ» (طیب صالح، ۱۹۸۱: ۱۱۵). (ترجمه: در شبی چنین، خیال می‌کنی که می‌توانی بر روی نردبان خیال تا آسمان بالا روی. این جا سرزمین شعر و ممکن‌هاست و نام دخترم آرزوست. ویران می‌کنیم و می‌سازیم و آفتاب را در برابر اراده خود به خضوع وامی‌داریم و فقر را به هر وسیله‌ای شکست خواهیم داد.) شعر گونه بودن نثر طیب صالح در این رمان، نظر اکثر ناقدان را به خود جلب کرده و همگی در نگاه اول به بارز بودن این مؤلفه اشاره می‌کنند: «یا

لَلْكَبِدِ الْحَرَى وَسَتَّظَلْ هَكَذَا سَاعَاتٍ لَا تَتَّحَرِّكَ أَوْ هَكَذَا يَخِيلُ لِلْكَائِنِ الْحَيِّ، حَتَّى بَشَنَ الْحَجْرُ وَيَبْكِي الشَّجْرُ وَيَسْتَعِيثُ الْحَدِيدُ بِكَاءِ أَمْرَأَةٍ تَحْتَ رَجُلٍ عِنْدَ الْفَجْرِ» (همان: ۱۱۴-۱۱۳). (ترجمه: ای قلب سوخته! آری آفتاب ساعت‌ها بی حرکت می‌ماند؛ یا فقط در خیال موجودات زنده این طور به نظر می‌رسد تا سنگ ناله کند و درختان بگریند و آهن به فریادخواهی گریه‌های زنی، زیر دستان مردی، در بستر سپیده‌دم دادخواهی می‌کند.) در جای جای این رمان، ردپای تأثیر گرفتن از این مؤلفه به چشم می‌خورد: «كَانَ الْقَمَرُ الْمَاحِقُ قَدْ ارْتَفَعَ مَقْدَارَ قَامَةِ الرَّجُلِ فِي الْأَفْقِ الشَّرْقِيِّ وَإِنِّي قُلْتُ فِي نَفْسِي أَنَّ الْقَمَرَ مَقْلِمُ الْأَطَافِرِ» (همان: ۴۷). (ترجمه: ماه گرفته در افق شرقی، به اندازه قامت مردی بالا آمده بود. به خودم گفتم که ماه ناخن‌هایش را سوهان کشیده است.)

بعضی تشبیهات رمان، یادآور اشعار جاهلی عرب هستند. راوی در توصیف پدربزرگش و برای معرفی اصالت او، وی را به درختی تشبیه می‌کند که ریشه‌هایش محکم در خاک فرو رفته‌اند: «إِنَّهُ لَيْسَ شَجْرَةً سَنَدِيَانٍ شَامِخَةً رَافَةَ الْفُرُوعِ عِنْفِي أَرْضٍ مَنَّتْ عَلَيْهَا الطَّيْبَةُ بِالمَاءِ وَالْخَضْبُ وَلَكِنَّهُ كَشَجَرَاتِ السِّيَالِ فِي صَحَارِي السُّودَانِ سَمِيكَةً اللَّحْيِ حَادَّةُ الْأَشْوَاكِ تَقْهَرُ الْمَوْتَ» (همان: ۷۷). (ترجمه: او درخت بلوط با عظمتی نیست که شاخه‌هایش را در زمینی که طبیعتش با آب و سبزه‌اش به آن منت می‌فرشد، فرو کرده باشد؛ بلکه چون درختان صمغ صحراهای سوزان سودان، زمخت و پراز خارهای تیز است که مرگ را به زانو در می‌آورد.)

علاوه بر شعرگونه بودن نثر رمان طیب صالح، شعرهای گوناگونی از شاعران مختلف از جمله ابونواس، در متن رمان گنجانده شده است که این زبان شاعرانه را تقویت می‌کند: «مَا فِي قَعُودِكَ عُذْرٌ عَن مَعْتَقَةٍ / كَاللَّيْلِ وَالذُّهَاءِ وَالْأُمِّ خَضْرَاءُ / بَادِرٌ فَإِنَّ جَنَاحَ الْكَرْخِ مَوْتَقَةٌ / لَمْ تَلْتَقِفْهَا يَدٌ لِلْحَرْبِ عَسْرَاءُ» (همان: ۱۴۶). (ترجمه: در امتناع از نوشیدن این شراب، عذر و بهانه‌ای نداری / چون پدرش هم چون شب سیاه و مادرش سبزفام است / بنوش که بال میخانه سرحال و شاداب است / و دست یغماگر جنگ نتوانست آن را پرپر کند.) به کارگیری اشعار گوناگون در این رمان فراوان است.

۲-۲. زمان پریشی

زمان، یکی از بنیادی‌ترین پدیده‌های زندگی بشری است. برخی از تصورات ما درباره عنصر زمان، از پدیده‌های طبیعی؛ مانند روز و شب، سال شمسی و چهار فصل، ناشی می‌شود. به طور کلی، «زمان به منزله قراردادی بین ذهنی، عمومی و اجتماعی است که برای پیشبرد زندگی، با هم به آن تأسی می‌جوییم» (ریمون کنان، ۱۳۸۷: ۶۲). در داستان‌های رئالیستی، ساختار زمان، خطی، مستقیم و تقویمی بود؛ اما مدرنیست‌ها این ساختار را نقض کرده، به صورت پراکنده و درهم و برهم می‌نویسند. به عبارت دیگر، در داستان مدرن، زمان مقوله‌ای کاملاً ذهنی و سیال است که هم می‌تواند به پیش برود و هم به پس.

در زمینه زمان‌بندی متن روایی، ژنت از نخستین کسانی است که به صورت جدی به مسأله زمان در

روایت پرداخته است و جامع‌ترین بحث را ذیل موضوع ناهمخوانی میان زمان داستان و زمان متن مطرح کرده است و با اعتقاد به سه نوع رابطه‌ی زمانی میان زمان داستان و نظم زمان‌مندانه‌ی روایت، به مقایسه‌ی ترتیب رخدادها با بخش‌های زمان‌مند در حوادث و چگونگی انتظام آن در متن روایی پرداخته است. «او مسیر چرخش داستان را از زمان تقویمی به زمان روایی، به سه مبحث عمده‌ی نظم یا ترتیب، تداوم یا دیرش و بسامد تقسیم می‌کند» (لوته، ۱۳۸۸: ۷۲). ما در این جا به نظم می‌پردازیم. نظم به رابطه‌ی خطی میان وقوع رویدادها در داستان و بازگویی آن‌ها در متن دلالت دارد. ژنت «ناهماهنگی در ترتیب و نظم رویدادها در گفتمان روایی را با ترتیب و نظم همان رویدادها در داستان، «زمان‌پریشی» می‌نامد» (ژنت^۱، ۱۹۸۰: ۲۳).

در رمان موسم هجرت به شمال، تقابل میان زمان عینی و زمان ذهنی در شکل‌گیری داستان نقش اساسی دارد. طیب صالح، با گریز از زمان تقویمی می‌خواهد به خاطرات شخصیت و به زمان ذهنی پناه برد. زمان در داستان صالح، به صورت خطی و تسلسلی پیش نمی‌رود؛ بلکه گسسته است و بیشتر در گذشته و آینده سیر می‌کند. نویسنده با تکنیک‌های خاص خود؛ هم چون فلاش بک (بازگشت به گذشته) و فلاش فوروارد (بازگشت به آینده)، تسلسل آن‌را قطع می‌کند؛ بنابراین می‌توان گفت که زمان‌پریشی در این رمان دو گونه است: گذشته‌نگر و آینده‌نگر.

۲-۱-۲. زمان‌پریشی گذشته‌نگر^۲

زمان‌پریشی از نوع گذشته‌نگر؛ یا بازگشت زمانی که از بسامد بالاتری در متن رمان مذکور برخوردار است، «تکنیکی است که برخلاف جریان روایت قرار دارد و بر بازگشت راوی به حادثه‌ای که در گذشته اتفاق افتاده، استوار است» (ژنت، ۱۹۸۰: ۶۱). این نوع زمان‌پریشی، روایت رخداد داستان پس از نقل رخدادها، سپری شده‌ی متن است؛ گویی روایت به گذشته‌ای در داستان باز می‌گردد.

در موسم هجرت به شمال، بخش بزرگی از داستان به صورت فلاش بک سپری می‌شود و راوی اتفاقاتی را که بیشتر در گذشته به وقوع پیوسته، روایت می‌کند: «قالَ أَبِي إِنَّ مِصْطَفَى لَيْسَ مِنْ أَهْلِ الْبَلَدِ لَكِنَّهُ غَرِيبٌ جَاءَ مِنْدُ خَمْسَةِ أَعْوَامٍ، اشْتَرَى مَزْرَعَةً وَ بَنَى بَيْتاً وَ تَزَوَّجَ بِنْتِ مَحْمُودٍ» (طیب صالح، ۱۹۸۱: ۶). (ترجمه: پدرم گفت: مصطفی از اهالی این روستا نیست! او غریبه است! پنج سال پیش به اینجا آمد؛ مزرعه‌ای خرید؛ خانه‌ای بنا کرد و با دختر محمود ازدواج کرد).

در فصلی از داستان که روایت آن را مصطفی سعید به عهده می‌گیرد، این تکنیک کاملاً بارز است. او در حضور راوی بی‌نام داستان و در زمان حال، به سیر وقایع خویش در زمان گذشته می‌پردازد و ماجرای

خود را برای راوی بیان می کند و در این میان، گاه زمان گذشته را ناتمام می گذارد و آن را در زمان حال ادامه می دهد: «قال مصطفی سعيد: كُنْتُ فِي خَرْطُومِ أَعْمَلُ فِي التِّجَارَةِ ثُمَّ لِأَسْبَابِ الْعَدِيدَةِ قَرَرْتُ أَنْ أَتَحْوَلَ لِلزَّرَاعَةِ كُنْتُ طَوَّلَ حَيَاتِي أَشْتَاقُ لِلِإِسْتِقْرَارِ فِي هَذَا الْجَزَاءِ مِنَ الْقَطْرِ» (همان: ۱۴). (ترجمه: در خارطوم ساکن بودم و به کار تجارت مشغول بودم. سپس به دلایل گوناگون تصمیم گرفتم به زراعت پردازم و در طول زندگی ام اشتیاق بسیاری برای زندگی در این بخش از کشور را داشتم).

در تمامی این زمان پریشی ها، نویسنده با بازگشت به گذشته، خواننده رمان را به همراه خود می برد: «عُدْتُ إِلَى أُمِّي فِي الظَّهِيرِ فَسَأَلْتِنِي أَنْ كُنْتُ فَحَكَيْتُ لَهَا الْقِصَّةَ نَظَرَتْ إِلَيَّ بِرَهَةٍ نَظْرَةً غَامِضَةً كَأَنَّهَا أَرَادَتْ أَنْ تَضْمِنَنِي إِلَى صَدْرِهَا» (همان: ۲۵). (ترجمه: ظهر پیش مادرم برگشتم. گفتم، کجا رفته بودی؟ قصه را برایش تعریف کردم. نگاهی عجیب به من انداخت. حس کردم می خواهد مرا در آغوش بگیرد.) این در حالی است که دوباره به زمان حال برمی گردد و از راوی بی نام، توقعی در پذیرفتن حرف هایش ندارد: «إِنِّي لِأَطْلُبُ مِنْكَ أَنْ تَصَدِّقَ مَا أَقُولُهُ لَكَ. لَكَ أَنْ تُعْجِبَ وَأَنْ تُشْكَّ. أَنْتَ حُرٌّ» (ترجمه: از تو نمی خواهم سخنانم را باور کنی؛ می توانی باور کنی؛ یا تردید. تو آزادی.) (همان: ۲۵).

مصطفی در ابتدای روایتش به زمان گذشته گریز می زند و مادرش را در زمان حال به تصویر می کشد؛ زمانی که مادر از دنیا رفته است: «حِينَ أَرْجِعُ الْآنَ بِذَاكِرَتِي، أَرَاهَا بِوُضُوحِ شَفَافَاتِهَا الرَّيْقَتَانِ مَطْبَقَتَانِ فِي حَزْمٍ وَعَلَى وَجْهِهَا شَيْءٌ مِثْلَ الْقِنَاعِ» (همان: ۲۳). (ترجمه: حالا که به گذشته ام برمی گردم، مادرم را بوضوح می بینم: لب های باریکش با نوعی دوراندیشی روی هم قرار می گرفت و چهره اش را چیزی شبیه نقاب می پوشاند).

مصطفی سعید در زمان حال و در روبه روی راوی بی نام داستان، به روایت زمانی دور می پردازد که با «جین مورس» آشنا شده است. او زمان حال را با گذشته تلفیق داده و به خوبی به تجسم وقایع گذشته در ذهن خواننده کمک می کند: «جَاءَتْ تَسْعَى نَحُونَا بِخُطُوتٍ وَاسِعَةٍ تَضَعُ ثِقَلَ جِسْمِهَا عَلَى قَدَمِهَا الْيَمْنَى فَيَمِيلُ كَفْلُهَا إِلَى الْيَسَارِ وَكَانَتْ تَنْظُرُ إِلَيَّ وَهِيَ قَادِمَةٌ وَقَفَّتْ قُبَالَتِي وَنَظَرْتُ إِلَيَّ بِصَلْفٍ وَبُرُودٍ... وَشَيْءٍ آخَرَ. فَتَحَتُ فَمِي لِأَتَكَلَّمَ لَكِنَّا ذَهَبَتْ وَقُلْتُ لِصَاحِبَتِي مَنْ هَذِهِ الْأُنْثَى؟» (همان: ۳۳). (ترجمه: او با قدم هایی بلند، در حالی که سنگینی تنش را روی پای راستش می انداخت و کفل هایش به چپ کشیده می شدند، به من نگاه کرد. همین طور که می آمد، مقابلم ایستاد و بسیار سرد و خودستایانه به من نگاه کرد ... و چیزهای دیگری هم گفت. دهانم باز شد تا چیزی بگویم؛ اما او بسرعت رفت. به دوستم گفتم: این زن کیست؟)

وی در بازگویی وقایع گذشته نیز گاه دچار زمان پریشی می شود و زمان وقایع را در هم می تند. او با کاربرد گذشته نگر و در نتیجه خروج از سیر خطی رویدادها، نوعی عقب گرد نسبت به زمان تقویمی را به وجود می آورد: «قَالَتْ لِي جِينُ مَوْرس: أَنْتَ بَشْعٌ. لَمْ أَرِ فِي حَيَاتِي وَجْهًا بِشَعًا كَوَجْهِكَ فَتَحَتُ فَمِي لِأَتَكَلَّمَ

لَكُنْهَا ذَهَبَتْ وَحَلَفْتُ فِي تِلْكَ اللَّحْظَةِ وَأَنَا سَكْرَانٌ أَنْتَنِي سَأْتَقَاضَاهَا الثَّمَنَ فِي يَوْمٍ مِنَ الْأَيَّامِ. صَحُوتُ وَأَنْ هُمُونَدَ إِلَى جَوَارِي فِي الْفِرَاشِ» (همان: ۳۴). (ترجمه: جین موریس گفت تو زشتی. در طول همه زندگی‌ام چهره‌ای به قباح چهره تو ندیده‌ام. دهانم را باز کردم چیزی بگویم؛ اما رفت. با خودم سوگند خوردم که روزی از روزها بهای این کارش را پس خواهد داد. بیدار شدم و آن هموند کنارم بود).

زمان‌پریشی‌ها در این رمان، تنها در روایت‌های مصطفی خلاصه نمی‌شوند؛ بلکه راوی بی‌نام این رمان نیز بارها از همین تکنیک مدد می‌جوید. پس از غرق شدن مصطفی سعید و روایت ماجرای غرق شدنش از زبان راوی، او آشنایی خود با مصطفی را با درآمیختن زمان حال و گذشته با هم، دوباره به تصویر می‌کشد. در این تصویرسازی، مصطفی سعید در آب غرق شده و راوی گرفتار همان حس آشنایی با او به شیوه بازگشت به گذشته است: «أَمَّا أَنَا فَإِنَّهُ يُخَامِرُنِي ذَلِكَ الْإِحْسَاسَ الَّذِي اعْتَرَانِي لَيْلَةً سَمِعْتُهُ فَجْأَةً وَعَلَى غَيْرِ اسْتِعْدَادٍ مَنِي يَقْرَأُ شِعْرًا أَنْكَلِيْزِيًّا وَهُوَ مُمَسِّكٌ كَأْسَ الْخَمْرِ بِيَدِهِ دَافِنًا قَامَتَهُ فِي الْكُرْسِيِّ» (همان: ۵۰). (ترجمه: اما من گرفتار حس بودم که در موقع شعر خواندن او به زبان انگلیسی در آن شب داشتم؛ شبی که او ناگهان و بدون آنکه من آمادگی شنیدن چیزی را داشته باشم، شعر خوانده بود. جام شراب در دستش بود و قامتش را در میان مبل پنهان کرده بود).

در این رمان طیب صالح، می‌توان نمونه‌های بسیاری از جریان سیال ذهن؛ به‌ویژه مقوله زمان‌پریشی و فلاش بک برون داستانی را دید. در چنین حالتی، کنش روایت به مقطعی از گذشته داستان باز می‌گردد؛ یعنی زمان داستان به عقب برمی‌گردد؛ ولی نظم فضایی - زمانی سخن رو به جلو است. راوی پس از مرگ مصطفی، بارها به زمان گذشته برگشته، وقایعی را که قبلاً مصطفی برایش تعریف کرده، مجدداً از خیال می‌گذراند و زمان حال را به گذشته پیوند می‌دهد: «تَذَكَّرْتُ مَا قَالَهُ إِنَّ الْقَاضِيَّ قَبْلَ أَنْ يَصْدَرَ عَلَيْهِ الْحُكْمَ فِي الْأَوْلَادِ بِيْلِي قَالَ لَهُ: إِنَّكَ يَا مَسْتَرُ مُصْطَفَى سَعِيدٍ رَغْمَ تَفَوُّقِكَ الْعِلْمِيِّ رَجُلٌ غَبِيٌّ. إِنَّ فِي تَكْوِينِكَ الرَّوْحِيَّ بُقْعَةً مُظْلَمَةً» (همان: ۵۸). (ترجمه: آنچه را که قاضی پیش از صدور حکم او در اولد بیلی به او گفته بود به خاطر آوردم: تو ای آقای مصطفی سعید، به زغم تفوق علمیت انسان کودنی هستی. در تکوین روحیات لگه‌ای تاریک وجود دارد.) نمونه‌های دیگری از زمان‌پریشی گذشته‌نگر در صفحات: (۲۳، ۲۴، ۲۵، ۵۴، ۵۵، ۵۶، ۵۸، ۵۹، و...) به کار رفته است.

۲-۲-۲. زمان‌پریشی آینده‌نگر^۱

زمان‌پریشی آینده‌نگر، روایت رخداد داستان پیش از نقل رخدادهاى اولیه است. گویی روایت به آینده داستان نقل مکان می‌کند. «اگر رخدادهاى «الف»، «ب» و «ج» در متن به ترتیب «ج»، «الف» و «ب» پشت سر

هم قرار گیرند، آن گاه رخداد «ح» آینده‌نگر خواهد بود» (ژنت، ۱۹۸۰: ۶۶) «در زمان‌پرسی از نوع آینده‌نگر که از آن به پیشواز زمانی یاد می‌شود، حوادثی بیان می‌گردند که در سیر روایی رمان، هنوز به وقوع نپیوسته‌اند و در زمان آینده به وقوع خواهند پیوست.» (همان: ۱۰۲)

در این رمان، اگرچه گاهی حوادث به صورت خطی روایت می‌شوند، در روایت حوادث مربوط به حضور مصطفی در لندن، بارها مرز زمان شکسته می‌شود و زمان روایت دائماً به گذشته و حال تغییر می‌یابد. این در حالی است که در بعضی از صحنه‌ها با پیشگویی‌هایی مواجه می‌شویم که زمان روایت را از حال به آینده منتقل می‌کنند: «قَرَأَ قَصِيدَةً وَجَدْتُهَا فِيمَا بَعْدَ بَيْنِ قِصَائِدِ عَنِ الْحَرْبِ الْعَالَمِيَةِ الْأُولَى» (طیب صالح، ۱۹۸۱: ۱۷). (ترجمه: شعری خواند که بعدها آن‌را در اشعار شاعران جنگ جهانی اول یافتیم.)

گاهی نیز نویسنده برای افزایش سرعت روایت، از پیشواز زمانی استفاده می‌کند: «ضَحَكَ جَدِّي وَقَالَ: حَدَّثَنِي عَرَفٌ وَأَنَا شَابٌ، إِنِّي إِذَا جَاوَزْتُ أَمْرَ النَّبُوَّةِ يَعْنِي السِّتِينَ، إِنِّي سَأَصِلُ الْمِائَةَ» (همان: ۱۰). (ترجمه: پدر بزرگم خندید و گفت: پیشگویی با من جوان چنین گفت: هنگامی که من شصت سالگی را پشت سر گذاشتم، به صد سالگی نیز خواهم رسید.) نویسنده با ذکر واژه‌هایی همچون «س» و «سوف» از پرش جلو استفاده کرده، سرعت روایت را افزایش داده است: «قَالَ مِصْطَفَى سَعِيدٌ: خِفْتُ أَنْ تَذْهَبَ وَتَتَحَدَّثَ إِلَى الْآخِرِينَ؛ أَنِّي لَسْتُ الرَّجُلَ الَّذِي أُرْعَمُ، يَحْدِثُ بَعْضُ الْحَرَجِ لِي وَ لِهَمِّ، لَذَا فَإِنْ لِي رَجَاءٌ وَاحِدًا أَنْ تَقْسُمَ لِي بِأَنَّكَ لَنْ تُبَوِّحَ لِمَخْلُوقٍ بِشَيْءٍ مِمَّا سَأُحَدِّثُكَ بِهِ اللَّيْلَةَ» (همان: ۲۱). (ترجمه: مصطفی سعید گفت: می‌ترسم بروی و درباره‌ی رازی که آن‌را برایت بازگو خواهم کرد، با دیگران سخن بگویی. من مردی که ادعا می‌کنم نیستم. من و آن‌ها در سختی می‌افتیم. از تو یک خواهش می‌کنم و آن اینکه، برایم سوگند یاد کنی که درباره‌ی هر آنچه امشب برایت خواهم گفت، با هیچ کس سخن نگویی.)

در ادبیات مدرن، نویسندگان به توالی زمانی کمتر پایبندند. در این گونه آثار، نویسنده با فراموشی سیر خطی داستان، سه زمان گذشته، حال و آینده را در هم می‌تند و متن زمان‌پرسی را خلق می‌کند که در آن، زمان وقوع رخدادها با زمانی که در متن به آن‌ها اختصاص داده شده، برابری نمی‌کند. به عبارت دیگر، زمان روایت به شکل نامرئی، میان سه دوره‌ی زمانی گذشته، حال و آینده در حرکت است.

۳-۲. تنوع زاویه دید

یکی دیگر از مؤلفه‌های رمان‌های مدرن، تنوع در زاویه دید است. تغییر زاویه دید یا استفاده بیش از یک راوی، یکی دیگر از ویژگی‌های مهم روایت در بسیاری از داستان‌های مدرن است. «در داستان‌های رئالیستی، داستان از زاویه سوم شخص عینی و یا اول شخص ناظر روایت می‌شود که در هر دوی این

روش‌ها، کسی نظاره‌گر رویدادهاست و صرفاً مشاهدات را گزارش می‌دهد» (پاینده، ۱۳۹۵: ۲۳). اما در عوض، نویسنده داستان مدرن از به کار بردن راوی سوّم شخص دانای کل یا دانای محدود خودداری می‌کند؛ زیرا چنین راوی‌ای از گذشته شخصیت‌ها، رویدادهای روایت نشده در داستان، از همه چیز و از همه جا خبر دارد؛ اما مدرنیسم در برابر آگاهی از همه چیز و همه جا تردید دارد. نویسنده رمان مدرن، با استفاده از تکنیک‌هایی مانند سیلان ذهن و تک‌گویی درونی، روایت را به کلاف در هم پیچیده‌ای از خاطرات بدل می‌کند.

زاویه دید در رمان موسم هجرت به شمال، اوّل شخص است که روایت آن بر عهده دو نفر از شخصیت‌های داستان است. روایت قسمت اعظمی از رمان، بر عهده راوی بی‌نامی است که پس از هفت سال به وطن خویش بازگشته است و راوی فصل دوّم که مربوط به زندگی مصطفی سعید است، خود مصطفی. از مزایایی که نویسنده در داستان خود از آن بهره جسته، استفاده از دو راوی است که مدام جایشان عوض می‌شود. حتّی زمانی که راوی اصلی در حال روایت است، با مرور حرف‌های مصطفی سعید از زبان خود او در ذهن راوی، باعث می‌شود که رمان برای خواننده یکنواخت و خسته کننده نباشد.

«یکی از شیوه‌های روایت داستانی مدرن، تکامل شگرد زبانی در نمایش و ارائه افکار و محتویات ذهنی اشخاص داستان، در قالب صناعت جریان سیال ذهن^۱ است که به کمک شگردهای گوناگون؛ از جمله تک‌گویی^۲ رخ می‌دهد» (خری، ۱۳۹۰: ۲۷). تک‌گویی درونی، «شیوه‌ای از روایت است که در آن، تجربیات درونی و عاطفی شخصیت‌های داستان در سطوح مختلف ذهن در مرحله پیش از گفتار، نمایانده می‌شوند» (بیات، ۱۳۸۷: ۷۷). مقصود از مرحله پیش از گفتار، لایه‌هایی از آگاهی است که به سطح ارتباطی (خواه گفتاری و خواه نوشتاری) نمی‌رسد. در رمان موسم هجرت به شمال، راوی با دیدن مصطفی سعید در خود فرو می‌رود و در ذهنش مطالبی را به شیوه تک‌گویی درونی مرور می‌کند.

زاویه دید، در قسمتی که مصطفی به روایت زندگی گذشته‌اش می‌پردازد، باز هم اوّل شخص است؛ اما این بار راوی جای خود را به مصطفی سعید می‌دهد تا او به روایت داستان جدید بپردازد؛ هرچند در لایه لای ماجرا، باز هم راوی وارد می‌شود؛ به گونه‌ای که تشخیص آن دو از هم دشوار می‌گردد. بنابراین زاویه دید این رمان، بین اوّل شخص‌های راوی و مصطفی سعید در گردش است: «لِمَاذَا لَا يَتْرُكُ هَذَا الْأَدَبَ وَنَحْنُ فِي بِلَدٍ إِذَا عَصَبَ فِيهَا الرَّجَالُ قَالَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ: يَا ابْنَ الْكَلْبِ» (طیب صالح، ۱۹۸۱: ۱۲). (ترجمه: چرا این

1. stream of consciousness
2. monologues

آداب و اصول را کنار نمی‌گذارد؟ در حالی که ما در جایی هستیم که اگر کسی با کسی دعوايش شود، به او می‌گوید: پدر سگ.

تغییرات ناگهانی در برخی از صحنه‌های داستان نیز نشانه‌هایی از جریان سیال ذهن را در خود دارد. مصطفی با شخصیت ممتاز و عجیبش، موجب شکل‌گیری پرسش‌های گوناگونی در ذهن راوی و در نتیجه، تک‌گویی‌های درونی مستقیم می‌شود: «أَزْدَحَمْتُ أَسْئَلَةً كَثِيرَةً فِي رَأْسِي: مِنْ أَيْنَ هُوَ؟ وَلِمَاذَا اسْتَقَرَّ فِي هَذَا الْبَلَدِ؟ وَمَا هِيَ قِصَّتُهُ؟ لَكِنِّي آثَرْتُ التَّرِيثَ وَأَسْعَفَنِي هُوَ فَقَالَ: الْحَيَاةُ فِي هَذَا الْبَلَدِ هَيْئَةٌ خَيْرَةٌ» (همان: ۱۳). (ترجمه: پرسش‌های زیادی در سرم تاب می‌خوردند: از کجا آمده؟ چرا این‌جا را برای سکونت انتخاب کرده و ماجرایش چیست؟ اما خویشتن‌داری کردم تا اینکه او به کمکم آمد و گفت، زندگی در این‌جا راحت و خوب است.) راوی در قسمت‌های پایانی رمان، زمانی که وارد اتاق خاص و جادویی مصطفی سعید می‌شود، با دیدن عکس‌ها و خاطرات او، به یاد وقایع گذشته می‌افتد و با تک‌گویی درونی، علت خودکشی‌هایی را که اتفاق افتاده، در ذهنش مرور می‌کند؛ پرسش‌هایی که مخاطبی ندارند و ذهن راوی را آشفته و سرگردان کرده‌اند: «لَقَدْ انْتَحَرْتُ لِمَاذَا انْتَحَرْتُ شَيْلَا غَرِينُودُ يَا مَسْتَرُ مِصْطَفَى سَعِيدٍ؟ أَنَا أَعْلَمُ أَنَّكَ تَخْتَبِيءُ فِي مَكَانٍ مَا مِنْ هَذِهِ الْمَقْبَرَةِ الْفِرْعَوْنِيَّةِ الَّتِي سَاحَرْتُهَا عَلَيَّ رَأْسِكَ» (همان: ۱۴۱). (ترجمه: خودکشی کرد. چرا شیللا گرینود خودکشی کرد آقای مصطفی سعید؟ من می‌دانم که تو در این گوشه‌ای از مقبره فرعون می‌زنی و بر سرت خراب می‌کنم، پنهان شده‌ای.)

«تک‌گویی ممکن است مخاطب داشته باشد؛ یا نداشته باشد و این مخاطب ممکن است خواننده باشد؛ یعنی نویسنده، خواننده را به طور مستقیم مورد خطاب قرار دهد و از حادثه یا وضعیت و موقعیتی با او حرف بزند» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۱۰). گاه مخاطب تک‌گویی‌ها در رمان‌های مدرن، خواننده است. «تمایزترین ویژگی که رمان موسم الهجرة إلى الشمال را بارز و برجسته ساخته، این است که راوی در مشارکت دادن خواننده در جریان داستان، از آغاز آن موفق بوده است؛ چرا که نکته پنهان داستان برای راوی، برای ما نیز پنهان و نهفته است؛ گویی خود ما راوی آن داستان هستیم و نزدیکی و دوری مصطفی سعید به راوی، همان اندازه است که به ماست» (شاهین، ۲۰۰۱: ۸۷).

مصطفی سعید در شبی که با خوردن شراب و مست شدن، شروع به خواندن شعری به زبان انگلیسی می‌کند، تعجب و دهشت راوی را برمی‌انگیزد و راوی در این هنگام، سخن با خواننده را برای نشان دادن اوج شگفتی خویش انتخاب می‌کند: «أَقُولُ لَكُمْ، لَوْ أَنَّ عَفْرِيْتًا انْشَقَّتْ عَنْهُ الْأَرْضُ فَجَاءَتْ وَوَقَفَ أَمَامِي، عَيْنَاهُ تَقْدَحَانِ اللَّهَبَ، لَمَا ذَعَرْتُ أَكْثَرَ مِمَّا ذَعَرْتُ» (طیب صالح، ۱۹۸۱: ۱۸). (ترجمه: واقعاً به شما می‌گویم، اگر عفریتی با چشمانی پر از لهیب آتش، از درون زمین توره می‌کشید و برابرم می‌ایستاد، این قدر تعجب نمی‌کردم که

حالا تعجب کرده‌ام.)

راوی در مقابل صحبت‌های مصطفی و عجیب و غریب دانستن آنان، خواننده را بهترین گزینه برای درد دل‌های خود می‌یابد: «لا أكتُمك أنني ترددتُ لكنَّ اللحظةَ كانتُ مشحونةً بالإحتمالاتِ» (همان: ۲۱). (ترجمه: از تو چه پنهان که من تردید داشتم؛ اما آن لحظه پر از احتمالات بود.) و این گونه، به زیبایی خواننده را مخاطب قرار می‌دهد: «لكنَّ أَرَجُو أَلَّا يَتَبَادَرُ إِلَى أَذْهَانِكُمْ، يَا سَادَتِي أَنْ مِصْطَفَى سَعِيدَ أَصْبَحَ هَوَسًا يَلْزِمُنِي فِي حَلِّي وَ تَرَحَالِي. كَانَتْ أحيانًا تَمَرُّ أَشْهُرٌ دُونَ أَنْ يَخْطُرَ عَلَيَّ بِالْيَ أَنَّهُمَاتَ عَلَيَّ أَيِّ حَالٍ، غَرَقًا أَوْ إِنْتِحَارًا. اللَّهُ وَحْدَهُ يَعْلَمُ» (همان: ۶۵). (ترجمه: اما دوستان، خواهش می‌کنم این به ذهنتان خطور نکند که مصطفی سعید تبدیل به جنونی ملازم سفر و حضر من شده. گاه ماه‌ها می‌گذشت؛ بی آنکه به ذهنم خطور کند که او به هر حال غرق شده یا خودکشی کرده. تنها خدا می‌داند.)

از جمله انواع تک‌گویی درونی، حدیث نفس است که نمونه آن‌را در این رمان نیز می‌بینیم: «سَمِعْتُ نَفْسِي أَقُولُ دُونَ وَعِيٍّ، بِصَوْتٍ مَسْمُوعٍ: مُصْطَفَى سَعِيدٌ تَرَكَ بَعْدَ مَوْتِهِ سِتَّةَ أَفْدَنَةٍ وَ ثَلَاثَ بَقَرَاتٍ وَ ثَوْرًا وَ حِمَارَيْنِ وَ إِحْدَى عَشْرَةَ عَظْمًا وَ ...» (همان: ۵۹). (ترجمه: صدای خودم را ناخودآگاه شنیدم که به صدای بلند می‌گفتم: مصطفی سعید بعد از مرگش، شش هکتار زمین و سه ماده گاو و یک گاو نر و سه الاغ و یازده بز ماده و ... را به ارث گذاشت.)

۲-۴. آمیختگی واقعیت با خیال

یکی از شگردهایی که نویسندگان مدرنیست، برای پیچیده و معماگونه کردن داستان به کار می‌برند، درهم‌آمیزی واقعیت و خیال است. «اصل بر این است که این درهم‌آمیزی به گونه‌ای باشد که داستان را غیرواقعی و تخیلی جلوه ندهد؛ یعنی نویسنده با استفاده از شگردهای خاص نویسنده‌گی، به گونه‌ای واقعیت و خیال را درهم‌بیمیزد که استفاده از عنصر خیال، جزئی از طرح داستان شود و خواننده آن را بپذیرد. در مورد دیگر، می‌توان به تأثیر سوررئالیسم در مدرنیسم پرداخت که مبتنی بر نوعی اعتقاد به کیفیت بالای بعضی از صورت‌های تداعی است که تاکنون نادیده مانده‌اند: اعتقاد به قدرت مطلق رؤیا، بازی بی‌غل و غش فکر» (لاج، ۱۳۹۱: ۲۹۵).

با استفاده از رؤیاپردازی، می‌توان از دنیای واقعی و عقلانی فاصله گرفت. در واقع، انسان مدرن در دوره‌ای زندگی می‌کند که مشحون از دردهای روحی است و برای رهایی از این تعارض‌ها مجبور است به عالم بی‌تنش و کمال مطلوب خیال‌پردازی و رؤیا پناه ببرد. طیب صالح به این مؤلفه نیز نظر داشته و به خوبی در مرز رؤیا و واقعیت حرکت کرده است. «قادني النداء الغريب إلى ساحل دوفر و إلى لندن و إلى المأساة» (طیب صالح، ۱۹۸۱: ۳۱). «همین ندای غریب بود که مرا به سوی ساحل دوفر و به سوی لندن و به سوی

فاجعه می‌برد».

فروید، رؤیا را زبان ناخودآگاه می‌داند و معتقد است انسان در خواب، به عرصه ناآگاهی می‌رود و می‌تواند گره‌های خود را بشکند. مصطفی سعید در بازگشت به گذشته خویش، خواب‌هایی را که دیده نیز روایت می‌کند و آن را با خیال درمی‌آمیزد: «أَخَذَتْنِي سَنَةٌ مِنَ النَّوْمِ وَ حَلَمْتُ أَنَّي أَصْلِي وَ حَدِي فِي جَامِعِ الْقَلْعَةِ. كَانَ الْمَسْجِدُ مِضَاءً بِأَلْفِ الشَّمْعِدَانَاتِ وَ الرَّخَامِ الْأَحْمَرِ يَتَوَهَّجُ وَ أَنَا وَ حَدِي أَصْلِي وَ اسْتَيْقَظْتُ وَ فِي أَنْفِي رَائِحَةُ الْبُخُورِ» (همان: ۳۲). «خوابم می‌گیرد و در خواب می‌بینم که تنهایی در مسجد قلعه نماز می‌گزارم. مسجد با هزاران شمع‌دان روشن بود و مرم‌های قرمز شعله می‌کشیدند و من تنهایی نماز می‌خواندم. در حالی که هنوز رایحه بخور در مشامم بود، بیدار شدم».

تضاد با واقعیت، در جاهایی از رمان نشان داده شده است. این شیوه بیان و توصیف شخصیت، در رمان سنتی بی‌سابقه است و تنها در رمان مدرن می‌گنجد؛ به گونه‌ای که در فصل دوم که مصطفی سعید در حال روایت گذشته خود است، نزدیکی به نیل را با رؤیایی زیبا درمی‌آمیزد: «بِتْنَا عَلَى صِفَةِ النَّيْلِ تَمَامًا بِحَيْثَانِي كُنْتُ إِذَا اسْتَيْقَظْتُ عَلَى فَرَّاشِي لَيْلًا أُخْرِجُ يَدِي مِنَ النَّافِذَةِ وَ أَدَاعِبُ مَاءَ النَّيْلِ حَتَّى يَغْلِبَنِي النَّوْمُ» (همان: ۴۳). (ترجمه: منزل ما درست در کناره رود نیل است؛ طوری که اگر شب هنگام در رختخوابم از خواب بیدار شوم، دست را از پنجره بیرون می‌آورم و با آب رود نیل بازی می‌کنم تا خوابم برود).

۲-۵. آغاز و فرجام مبهم

یکی دیگر از مؤلفه‌های مؤثر در رمان‌های مدرن، آغاز و فرجام مبهم داستان است که خود چند عنصر دارد و در ادامه به آن‌ها اشاره می‌شود:

۲-۵-۱. عدم وجود صحنه‌پردازی آغازین

صحنه‌پردازی، یکی از ابزارهای مهم و مؤثری است که نویسنده در خلق داستان در اختیار دارد. «زمان و مکانی را که در آن عمل داستانی صورت می‌گیرد، صحنه می‌گویند» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۴۹). صحنه ممکن است بر عمل داستانی و شخصیت‌های داستانی تأثیری بسیار بگذارد. صحنه، بازتاب دهنده اعمال شخصیت‌های داستان است و حتی گاهی آن‌چنان متضمن معنای عمیق و گسترده‌ای است که جزو عناصر حیاتی داستان قرار می‌گیرد. در بیشتر آثار کلاسیک، آغاز داستان همواره با توصیفات مربوط به طبیعت و طلوع غروب خورشید همراه بود. این شیوه صحنه‌پردازی در ادبیات قرن نوزدهم بسیار مرسوم بود؛ ولی امروزه منسوخ شده است. «در داستان‌های مدرن، اغلب صحنه با کیفیت و حالت روحی شخصیت و لحن داستان آمیخته است و به نوعی با آن هماهنگی دارد. خواننده در طی گفت‌وگویی؛ یا از طریق راوی داستان، به طور غیر صریح پی به محل و زمان وقوع داستان می‌برد و صحنه در ارتباط مستقیم با کل معنای داستان

است» (همان: ۴۵۵).

در رمان موسم الهجرة إلى الشمال، دیگر از توصیفات مربوط به سبک کلاسیک خبری نیست و شروع داستان به واسطه‌ی راوی‌ای است که خواننده را به طور غیر صریح به زمان رخداد ماجراها آگاه می‌کند. رمان با این جمله‌ی راوی آغاز می‌شود: «عُدْتُ إِلَى أَهْلِي يَا سَادَتِي بَعْدَ غَيْبَةٍ طَوِيلَةٍ، سَبْعَةَ أَعْوَامٍ عَلَيَّ وَجَهَ التَّحْدِيدِ، كُنْتُ خِلَالَهَا أَتَعَلَّمُ فِي أُرُوبَا» (طیب الصالح، ۱۹۸۱: ۵). (ترجمه: آری سروران من! بعد از غیبتی طولانی به آغوش خانواده‌ام باز گشتم؛ غیبتی که درست هفت سال طول کشیده بود. این مدت را در اروپا تحصیل می‌کردم.)

با توجه به نقش پررنگ صحنه در آغاز داستان، می‌توان بیان کرد که در داستان‌های مدرن این عامل اغلب نادیده گرفته می‌شود. این امر باعث می‌شود داستان در چارچوب مشخصی آغاز نگردد. لاج دربارۀ مهم بودن آغاز داستان می‌گوید: «آغاز رمان، نوعی آستانه یا درگاه است که جهان واقعی را که ما در آن زندگی می‌کنیم، از جهانی که رمان‌نویس در خیالش ساخته است، جدا می‌سازد» (لاج، ۱۳۹۱: ۲۶). طیب صالح نیز با آغازی که برای رمانش برگزیده، به این نکته مهم توجه کرده است. «رویدادهایی که در داستان‌های مدرن اتفاق می‌افتند، هیچ‌گونه آغاز و انجامی در بردارند. بسیاری از داستان‌نویسان مدرن، با اختیار کردن روندی معکوس، داستان‌هایشان را از فرجام رویدادها آغاز می‌کنند و با این کار مفهوم شروع و پایان را به چالش می‌گیرند» (پاینده، ۱۳۹۵: ۲۹). اگرچه رمان موسم الهجرة إلى الشمال با روندی معکوس شروع نشده است؛ اما در روایت برخی از خاطرات گذشته، راوی به شیوه‌ای معکوس به اتفاقات این رویدادها اشاره می‌کند. در فصلی که مصطفی سعید ماجرای زندگی‌اش را بیان می‌کند، به قتل جین موریس اشاره می‌کند؛ بدون اینکه از نحوه‌ی آشنایی با او و سپس قتل او سخن بگوید. به عبارت دیگر، در بازگویی این ماجرا، روندی معکوس برگزیده شده است: «كُلُّ شَيْءٍ حَدَّثَ قَبْلَ لِقَائِي إِيَّاهَا وَكَانَ إِرْهَاصًا وَكُلُّ شَيْءٍ فَعَلْتُهُ بَعْدَ أَنْ قَتَلْتُهَا كَانَ اعْتِدَارًا لَا لِقَتْلِهَا بَلْ لِأَكْذُوبَةِ حَيَاتِي» (طیب صالح، ۱۹۸۱: ۳۳). (ترجمه: همه چیزهایی که قبل از دیدن او اتفاق افتادند، نشانه بودند و هر چیزی را که بعد از قتل او انجام دادم، نیاز به نوعی عذرخواهی بود؛ نه به خاطر کشتش؛ بلکه به خاطر دروغ زندگی‌ام.) طیب صالح، ابتدا موضوع قتل او و سپس شیوه‌ی آشنایی با او و شیوه‌ی به قتل رساندنش را بیان می‌کند. در واقع، صحنه‌ی آغازین در این قسمت از بیان رویدادهای رمان، آخرین رویداد پیرنگ در داستان است.

۲-۵-۲. فرجام‌باز

پایان‌بندی داستان، یکی از عناصری است که جهت‌گیری نوینی به نقد ادبی داده و یکی از مهم‌ترین عناصر داستان است که در ارتباط با دیگر عناصر داستان، برجستگی بیشتری می‌یابد. پایان‌بندی در داستان‌های مدرن، «چرخش ناگهانی و دور از انتظار عمل داستان است. در این قسم پایان‌بندی، داستان به شیوه‌ای دور از

انتظار و تصور خواننده تمام می‌شود» (داد، ۱۳۸۷: ۹۰). پایان داستان، نقطه ضعف اکثر نویسندگان است؛ اما بخشی از این ضعف، به خود پایان برمی‌گردد که در بهترین حالت هم نوعی نقض اثر است. نکته جالب توجه در داستان‌های مدرن، نحوه پایان آن‌هاست. «فرجام داستان‌های مدرن، معمولاً با ابهام همراه است و سرنوشت شخصیت اصلی با یقین روشن نمی‌شود. باقی ماندن وضعیت شخصیت اصلی در هاله‌ای از ابهام، حاکی از این است که قطعیت‌های پیشامدرن در زمانه‌ای که هر رویداد نامرتبی می‌تواند رخ دهد، دیگر به کار انسان عصر حاضر نمی‌آیند» (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۹).

نقطه پایانی‌ای که طیب صالح در رمان خویش بدان می‌پردازد، سرنوشت راوی بی‌نام داستان است؛ کسی که خواننده در انتظار نقطه اوج هیجانی از سمت اوست. راوی پس از دیدن یادداشت‌های مصطفی سعید، با نوعی شکست مواجه گشته و خود را در دل نیل رها می‌کند؛ اما به طور قاطع، به غرق شدن یا نجات یافتن او اشاره نمی‌شود و تفسیر و تحلیل این امر، بر عهده خواننده نهاده می‌شود: «حَرَكَتٌ قَدَمِي وَ ذِرَاعِي بِصُعُوبَةٍ وَ عَنَفٍ حَتَّى صَارَتْ قَامَتِي كُلِّهَا فَوْقَ الْمَاءِ وَ بِكُلِّ مَا بَقِيَتْ لِي مِنْ طَاقَةٍ صَرَخْتُ وَ كَأَنِّي مُمَثَّلٌ هَزْلِي يُصْبِحُ فِي مَسْرَحِ النَّجْدَةِ، النَّجْدَةُ» (طیب صالح، ۱۹۸۱: ۱۷۱). (ترجمه: بازوان و پاهایم را به سختی تکان دادم؛ تا همه بدنم بالای آب قرار گرفت و با همه نیروی در تن مانده‌ام، چونان هنرپیشه نمایشی کم‌دی، روی صحنه فریاد زدم: کم‌کم، کم‌کم).

نافرجام بودن این داستان‌ها، به روح شکست خورده و ناامید شخصیت داستان‌های مدرن برمی‌گردد. بنابراین قطعیت در این داستان‌ها جای خود را به شک و شبهه و اضطراب می‌بخشد. در پایان باز، نویسنده روایت می‌کند و قضاوت را بر عهده خواننده می‌گذارد. او خواننده را به نتیجه و عاقبت شخصیت اصلی رمان نمی‌رساند و یا عاقبت قهرمان را به گونه‌ای به پایان می‌رساند که هنوز گنگ و غیرقابل فهم است. علاوه بر پایان رمان، سرنوشت مصطفی سعید نیز به طور قطع مشخص نیست و راوی با این عنوان که یا غرق شده؛ یا خودکشی کرده، پرونده زندگی او را می‌بندد. مصطفی در شبی که نیل یکی از کم‌سابقه‌ترین طغیان‌های خود را پشت سر می‌گذارد، به نیل می‌رود و هرگز باز نمی‌گردد. با وجودی که نیل قربانیان خود را پس از بلعیدن پس می‌دهد؛ اما جسد مصطفی هرگز پیدا نمی‌شود. نویسنده صراحتاً برای خواننده روشن نمی‌کند که آیا مصطفی واقعاً در رود خودکشی می‌کند و یا از سر اتفاق، در هنگام طغیان برای شنا به عرض رودخانه می‌رود. در حقیقت طیب صالح خواننده را در تردید و دودلی سرنوشت مصطفی نگاه می‌دارد. «فَأَحْسَسْتُ بَرَغْبَةٍ شَدِيدَةٍ أَنْ أَقُولَ أَنِّي أَعْرِفُ مِصْطَفَى سَعِيدَ وَ إِنَّهُ قَضَى آخِرَ أَيَّامِهِ فِي قَرْيَةٍ مَغْمُورَةِ الذِّكْرِ عِنْدَ مَنْحَى النَّيْلِ وَ إِنَّهُ مَاتَ عَرَقًا وَ رُبَّمَا اِتِّحَارًا وَ جَعَلَنِي أَنَا دُونَ سَائِرِ النَّاسِ وَصِيًّا عَلَى وَكْدِيهِ. لَكِنِّي لَمْ أَقُلْ شَيْئًا» (همان: ۵۶). (ترجمه: وسواس عجیبی برای گفتن اینکه مصطفی سعید را می‌شناسم، داشتم؛ اینکه آخرین

روزهای عمرش را در دهکده‌ای دورافتاده در کنار رود نیل گذرانده و بر اثر غرق شدن مرده و شاید هم خودکشی کرده بود و بالأخره اینکه نه هیچ کس دیگری را؛ بلکه مرا وصی و وکیل خانواده‌اش قرار داده بود. اما چیزی نگفتم.) پایان باز زندگی مصطفی سعید، در جایی دیگر از رمان نیز مطرح می‌شود که خواننده را به تأمل وامی‌دارد: «كَانَتْ أحياناً تَمُرُّ أَشْهُرٌ دُونَ أَنْ يَخْطُرَ عَلَيَّ بِالِي إِنَّهُ مَاتَ عَلَيَّ أَيَّ حَالٍ غَرَقاً أَوْ انْتِحاراً. اللَّهُ وَحْدَهُ يَعْلَمُ» (همان: ۶۵). (ترجمه: گاه ماه‌ها می‌گذشت؛ بی آنکه به ذهنم خطور کند که او به هر حال غرق شده؛ یا خودکشی کرده. تنها خدا می‌داند).

در پایان باید گفت، با توجه به اینکه هر جنبش جدید در ادبیات، ابتدا به صورت بدیلی نوپا و اغلب ضعیف در برابر سبک غالب ظهور می‌کند، بنابراین جنبش مدرنیسم نیز ترکیبی از جنبش‌های مختلف است و نمی‌توان به طور حتم آن‌را فقط دارای همین مؤلفه‌ها دانست.

۳. نتیجه‌گیری

– رمان کوتاه، شکل نوینی از داستان‌نویسی است که به نویسندگان امکان می‌دهد تا فارغ از قید و بندهای ناشی از محدودیت‌های ناتورالیسم، موضوعات مربوط به عصر جدید را ذیل عنوان مدرنیسم بررسی کنند. پیشرفت این سبک، مدیون نویسندگانی چون طیب صالح با اثر مشهورش *موسم الهجرة إلى الشمال* است که در رشد ادبیات معاصر و رهاسازی آن از جمود به سوی نوگرایی و مدرنیسم، نقش داشته است.

– با واکاوی مؤلفه‌های مدرنیسم در رمان *موسم هجرت به شمال*، به این نتایج دست یافتیم که این رمان از لحاظ تطبیق با این مؤلفه‌ها به خوبی عمل کرده است. البته باید اذعان شود که در میان مؤلفه‌های به کار رفته، برخی بسامد بیشتری دارند.

– شعرگونگی از بارزترین ترفندهای زبانی به کار رفته در این رمان است که نه تنها شامل متن‌هایی شعرگونه می‌شود؛ بلکه به کارگیری شعر شاعران دیگر در این رمان نیز به جنبه متمایل شدن آن به شعر می‌افزاید.

– خارج شدن از ساختار زمان خطی و تقویمی و به عبارتی زمان‌پریشی و سیر در حال و گذشته و تا حدودی آینده نیز در این رمان مشهود است. تعدد راوی که به نوبه خود تنوع زاویه دید را می‌طلبد نیز از موارد قابل تأمل است. حرکت در مرز خیال و واقعیت و نداشتن آغازی هم‌چون آغاز داستان‌های کلاسیک و نیز پایان باز، مبهم و رازآلود رمان که نگاه شخصی و تحلیل خواننده را می‌طلبد، از بیشترین مؤلفه‌های به کار رفته در این رمان به شمار می‌آیند.

– در اساس استفاده از نوعی خاص از مؤلفه در یک داستان، با توجه به تشخیص نویسنده و بر مبنای نیاز فضای داستان صورت می‌گیرد. طبیعتاً نگرش خاص نویسنده به محتوای داستان، اصلی‌ترین جهت‌دهنده قلم

اوست. همین مؤلف‌ها و انگاره‌های زبانیند که سبک یک نویسنده را از دیگران متمایز می‌کنند. در این رمان نیز دو مؤلفه یاد شده، با توجه به محتوای داستان مورد استفاده قرار گرفته‌اند. باید در ذهن نویسنده بود تا به مقصود وی پی برد، از زاویه دید او و با نگاه نزدیک به او، به تار و پود داستان نگریست.

کتابنامه

- احمدیان کیسی، علی و همکاران (۱۳۹۷)، «نگاهی به درونمایه‌های اجتماعی در رمان‌های طیب صالح سودانی»، *مطالعات ادبیات تطبیقی*، سال دوازدهم، شماره ۴۶، صص ۳۲۳-۳۴۵.
- ایدل، له اون (۱۳۶۷)، *قصه روان‌شناختی نو*، چاپ نخست، تهران: شب‌و‌یز.
- باغجری، کمال و شهریار نیازی (۱۳۹۴)، «خوانش پسااستعماری رمان موسم هجرت به شمال اثر طیب الصالح»، *ادب عربی تهران*، سال هفتم، شماره ۱، صص ۶۱-۸۶.
- برکات، حلیم (۲۰۱۱)، *غریه الکاتب العربی*، بیروت: دارالساقی.
- بیات، حسین (۱۳۸۷)، *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*، تهران: سحاب.
- بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۸۸)، *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*، چاپ دوم، تهران: افراز.
- پاینده، حسین (۱۳۹۵)، *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)*، جلد ۲، تهران: نیلوفر.
- (۱۳۹۳)، *مدرنیسم و پسا‌مدرنیسم در رمان*، تهران: نیلوفر.
- جاهد، مریم (۱۳۹۴)، *تحلیل رمان موسم الهجرة إلى الشمال بر مبنای کارکرد راوی و مصطفی سعید*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، استادان راهنما: فرهاد رجبی و هادی شعبانی چافجیری، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، رشت: دانشگاه گیلان.
- حرّی، ابوالفضل (۱۳۹۰)، «وجوه بازنمایی گفتمان روایی: جریان سیال ذهن و تک‌گویی درونی»، *فصلنامه پژوهش ادبیات معاصر جهان*، شماره ۶۱، صص ۲۵-۴۰.
- داد، سیما (۱۳۸۷)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ چهارم، تهران: مروارید.
- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷)، *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*، ترجمه ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.
- شاهین، محمد (۲۰۰۱)، *آفاق الروایة (البنیة و المؤثرات)*، دمشق: اتحاد الکتاب العرب، الطبعة الأولى.
- صالح، طیب (۲۰۱۰)، *الأعمال الكاملة*، بیروت: دارالعودة.
- (۱۹۸۱)، *موسم الهجرة إلى الشمال*، بیروت: دارالعودة.
- صالح، فخری (۲۰۰۹)، *في الروایة العربية الجديدة*، الطبعة الأولى، بیروت: دارالعربية للعلوم ناشرون.
- صالحی، پیمان (۱۳۹۴)، «نگرشی تحلیلی بر سرعت روایت در رمان‌های جای خالی سلوچ و موسم الهجرة إلى الشمال، با تکیه بر نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت»، *متن‌پژوهشی ادبی*، سال ۱۹، شماره ۶۶، صص ۳۷-۶۴.
- طرایشی، جورج (۱۹۹۷)، *شرق و غرب؛ رجولة و أنوثة*، بیروت: دار الطلیعة.

- علوی مقدم، مهیار (۱۳۷۷)، نظریه‌های نقد ادبی معاصر (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)، تهران: سمت.
- قربانی، زهره و مینا عربی (۱۳۹۷)، «تحلیل نشانه‌شناسی فرهنگی رمان موسم الهجرة إلى الشمال، بر مبنای الگوی طبیعت و فرهنگ»، *لسان‌مبین*، دوره ۹، شماره ۳۲، صص ۸۱-۱۰۰.
- لاج، دیوید (۱۳۹۱)، *هنر داستان‌نویسی*، ترجمه رضا رضایی، چاپ دوم، تهران: نی.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۸)، *مقدمه‌ای بر روایت در سینما*، ترجمه امید نیک‌فرجام، تهران: مینوی فرد.
- محمدی، اویس، و همکاران (۱۳۹۷)، «تحلیل کارکرد «زبان و آموزش» استعمارگر در گفتمان پسااستعماری موسم الهجرة إلى الشمال بر اساس نظم‌های سه‌گانه لاکان»، *مجله انجمن ایرانی زبان و ادبیات عربی*، شماره ۴۷، صص ۷۹-۹۶.
- محمدی، مجید و خلیل پروینی (۱۳۹۲)، «تقابل مکان و کارکردهای آن در رمان موسم الهجرة إلى الشمال»، *نقد ادب معاصر عربی*، دوره ۳، شماره ۵، صص ۱-۴۰.
- مدقن، کلثوم (۲۰۰۵)، «دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح»، *مجله الآداب واللغات، جامعة ورقلة-الجزائر، العدد الرابع*، صص ۱۴۰-۱۵۶.
- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶)، *عناصر داستان*، تهران: سخن.
- میرغنی، هاشم (۲۰۱۲)، *طیب صالح و إشکالات الخطاب النقدي*، جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا، كلية اللغات قسم اللغة العربية، مجلة علوم الإنسانية.

Reference

- Genette, Gerard (1980). *Narrative Discourse. An essay in method*. trans. Jane E. Lewin. Ithaca New York: Cornell University Press.