

تکنیک‌های روایی: رویکردی ساختارگرایانه به صنوبر و

زن خفته شهریار مندنی‌پور

پیام عباسی^{۱*}، علی سعیدی^{۲**}

۱. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران
۲. کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۳/۰۷/۲۷، تاریخ تصویب: ۹۳/۱۰/۲۳)

چکیده

شهریار مندنی‌پور، از نویسندگان صاحب‌سبک معاصر ایران است که با توانایی شگفت‌انگیزش در بهره‌گیری از زبان، تحول تازه‌ای در داستان کوتاه‌نویسی ایران ایجاد کرده است. مندنی‌پور با شکستن هنجارهای رایج روایتگری و به‌کارگیری تکنیک‌های نو و بدیع روایی، جریان تازه‌ای آفریده است که وی را از هم‌نسلانش متمایز می‌کند. این پژوهش، تلاشی برای یافتن و نقد و تحلیل این تکنیک‌ها و نمایاندن نقش و اهمیت آن‌ها در یکی از داستان‌های مندنی‌پور است. در این پژوهش، داستان «صنوبر و زن خفته» از مجموعه آبی ماورای بحار (۱۳۸۲) با رویکردی ساختارگرایانه مطالعه و چهار تکنیک روایی «تصویرسازی»، «چندصدایی»، «کنایه» و «بازگشت به گذشته» بررسی می‌شود. این اثر پس از وقایع یازدهم سپتامبر و در پیوند با حوادث مربوط به آن نوشته شده و وجوه گوناگون این فاجعه بزرگ و تأثیر آن در زندگی شخصی و اجتماعی گروه‌های مختلف جامعه را کاویده است.

واژه‌های کلیدی: تکنیک‌های روایی، رولان بارت، ساختارگرایی، شهریار مندنی‌پور، صنوبر و زن خفته، کاتالیزگر، هسته.

مقدمه

اگرچه داستان کوتاه مانند بسیاری از محصولات فکری و فرهنگی دیگر، در سده بیستم از غرب به ایران وارد شد، می‌توان گفت در طول سده گذشته کاملاً بومی شده و نویسندگان ایرانی در این صد سال توانسته‌اند با توجه به مختصات تاریخی و جغرافیایی و فرهنگی این سرزمین، سبک زبانی و روایی خود را بیابند و گسترش دهند. در صورتی که محمدعلی جمال‌زاده را پدر داستان کوتاه ایران بدانیم، با مقایسه کارهای او با نویسندگان نسل اخیر داستان نویسی، به سادگی می‌توان دریافت که داستان کوتاه ایران مسیر طولانی و پرپیچ‌وخمی را طی کرده است. جمال‌زاده و هم‌نسلان وی مانند صادق هدایت به بیان مشکلات اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی جامعه با زبان ساده مردم کوچه و بازار روی آوردند و در نسل بعد، با ظهور نویسندگانی مانند بزرگ علوی و جلال آل احمد، نوعی گفتمان سیاسی مبتنی بر تفکر سوسیالیستی به فضای غالب ادبی ایران تبدیل شد. گفتمانی که تا اوایل دهه ۹۰ میلادی و فروپاشی اردوگاه کمونیسم نیز چیرگی خود را در محیط ادبی ایران حفظ کرد. طی دو دهه گذشته، چرخش مهمی در فضای داستان کوتاه ایران ظاهر شد که مؤلفه‌های مهم آن را می‌توان در اهمیت دادن به زبان روایت، توجه به نثر داستان، تجربه‌گرایی و نوآوری در نحوه بیان روایت و استفاده از تکنیک‌های بدیع و کم‌سابقه روایی خلاصه کرد. توجه نسل جدید داستان‌نویسی ایران به ویژگی‌های یادشده، به‌ویژه تکنیک‌ها و شگردهای تازه روایی، راه را برای اعمال رویکرد ساختارگرایانه^۱ بر آثار آنان هموار می‌سازد.

شهریار مندنی‌پور، یکی از چهره‌های شاخص این گفتمان جدید ادبی است. این پژوهش با رویکرد ساختارگرایانه، داستان «صنوبر و زن خفته» از مجموعه آبی ماورای بحار مندنی‌پور را مطالعه می‌کند که پس از وقایع یازدهم سپتامبر و در پیوند با حوادث مربوط به آن نوشته شده و وجوه گوناگون این فاجعه بزرگ و تأثیر آن در زندگی شخصی و اجتماعی گروه‌های مختلف جامعه را کاوش کرده است. «صنوبر و زن خفته» از نظر تکنیک‌های ادبی، یکی از غنی‌ترین داستان‌های این مجموعه است. در این پژوهش، با تکیه بر نظریه رولان بارت^۲ عناصر داستان، تبیین و با رویکردی ساختارگرایانه، چهار تکنیک روایی اصلی داستان مطالعه می‌شود. همچنین اهمیت این تکنیک‌ها در فضاسازی، شخصیت‌پردازی و پروراندن درون‌مایه داستان نشان داده می‌شود.

بحث و بررسی

ساختارگرایی و رولان بارت

سده بیستم، سده تحولات شگرف در تاریخ بشر بود. در این سده، تمام وجوه زندگی انسان از صنعت و فناوری تا پزشکی و فلسفه دگرگون شد. علوم انسانی و به‌ویژه ادبیات نیز از این تغییرات برکنار نماندند. در واقع، بیشتر مکاتب نقد ادبی، در سده بیستم به‌وجود آمدند، رشد کردند و گسترش یافتند. یکی از این مکاتب، ساختارگرایی است. این مکتب که از «نشانه‌شناسی»^۱ سوسور^۲ الهام گرفته بود، در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی به شهرت رسید. سوسور معتقد بود «ارتباط میان واژه‌ها و معنای آن‌ها، وضعی و قراردادی است و نه طبیعی» (حبیب، ۲۰۰۵: ۶۳۳). نکته مهم دیگر این بود که زبان، مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که در یک سامانه مشخص دارای معنا هستند و هیچ نشانه‌ای در انزوا معنادار نیست. سومین نکته، تفکیک مفهوم «زبان»^۳ از مفهوم «بیان»^۴ بود. منظور از زبان، سامانه‌ای ساختارمند و منظور از «بیان» اظهارات گفتاری و نوشتاری تولیدشده در این ساختار است. سوسور بر این باور بود که «زبان باید به‌طور علمی بررسی شود و نه بیان» (سوسور، ۱۹۵۹: ۱۵). در واقع، دست‌یافتن به دانش زبان هنگامی امکان‌پذیر است که بسیاری از عناصر بیانی حذف شوند. وی این دانش مفروض را نشانه‌شناسی نامید و معتقد بود (۱۹۸۶) که نشانه‌شناسی، نه به‌عنوان شاخه‌ای از زبان‌شناسی، بلکه باید به‌مثابه دانشی مستقل شناخته شود (بارت، ۱۹۷۷: ۹). وی پیشنهاد کرد که نشانه‌شناسی در سایر حوزه‌های علمی نیز به‌کار گرفته شود (رایس و وا، ۱۹۸۹: ۲۲).

ساختارگرایان براساس همین ایده، مکتب ادبی خود را پایه‌گذاری کردند. آنان مانند صورت‌گرایان روسی^۵ به نوعی دانش ادبیات باور داشتند. به اعتقاد آنان، اثر ادبی، جهانی از نشانه‌هاست که به کمک این دانش می‌توان آن را رمزگشایی و مفاهیم آن را کشف کرد. همین مسئله، خوانش دقیق^۶ متن را به ابزاری بسیار مهم در ساختارگرایی تبدیل کرد که به کمک آن می‌توان نشانه‌های متن ادبی را رمزگشایی کرد. در واقع، استفاده ساختارگرایان از ایده سوسور در ادبیات به این معنا بود که آن‌ها در تلاش برای تحلیل زبان و بیان آثار ادبی بودند.

1. Semiology
2. Saussure
3. Langue
4. Parole
5. Russian Formalists
6. Close Reading

رولان بارت که از مهم‌ترین متفکران و منتقدان جریان‌ساز ساختارگرایی است، به شکلی بسیار مؤثر این ایده را در روایت‌شناسی^۱ و دستور زبان روایت^۲ به کار بست. بارت (۱۹۷۷: ۷۹) «روایت»^۳ را این‌گونه تعریف می‌کند: «روایت بیش و پیش از هر چیز مجموعه شگفت‌انگیزی از گونه‌هاست که خود بین مفاهیم مختلف توزیع شده است»؛ به شکلی که گویی هر مفهوم، آماده دریافت بخشی از داستان‌های انسان است. روایت‌ها در همه‌جا از اسطوره‌ها و افسانه‌ها تا عکاسی و سینما حضور دارند و افراد بدون توجه به رده‌بندی‌های گروهی و نژادی، از آن‌ها لذت می‌برند. روایت «بین‌المللی، فراتاریخی و فرافرهنگی است؛ روایت آنجاست: به آشکاری زندگی» (همان)، اما آیا این بدیهی بودن، ما را از بررسی و شناخت «روایت» بی‌نیاز می‌سازد؟ بارت پس از طرح این پرسش به این موضوع می‌پردازد که نمی‌توان بدون توجه به الگویی مشترک، ژانرهای گوناگون ادبی را تقسیم‌بندی کرد. جست‌وجو برای یافتن چنین الگویی، از دوران باستان وجود داشته است. در واقع، «تحلیل‌گر ادبی ساختارگرا- مانند یک زبان‌شناس- خود را در مواجهه با رنگارنگی زبان می‌بیند و در جست‌وجوی پایه و نقطه تمرکزی برای توصیف هرج‌ومرج آشکار بیان‌های فردی است» (همان: ۸۰). در نگاه بارت، ساختار روایت درست مانند ساختار جمله است (همان: ۸۴) و همان‌گونه که در جمله، بخش‌های مختلف مانند نهاد، گزاره، فعل، صفت، قید، و... وجود دارند، روایت نیز قابل تجزیه به بخش‌های گوناگون است. همان‌طور که بخش‌هایی از جمله قابل حذف نیستند و حذف آن‌ها جمله را بی‌معنا می‌کند، در روایت نیز بخش‌هایی یافت می‌شوند که حذف آن‌ها به ساختار معنایی روایت لطمه می‌زند. این مسئله، ضرورت تعریف کوچک‌ترین بخش روایت را ایجاب می‌کند: بارت، کوچک‌ترین بخش معنادار یک روایت را «واحد روایت»^۴ می‌نامد (همان: ۸۸) و طی بحثی مفصل، واحدهای روایت را از جنبه‌های مختلف تقسیم‌بندی می‌کند که یکی از این جنبه‌ها، تقسیم واحدهای روایت براساس اهمیت آن‌هاست (همان: ۹۳). بعضی از واحدهای روایت از اهمیت بیشتری برخوردارند و نقشی محوری در ساختار معنایی آن بازی می‌کنند که «کارویژه‌های اصلی»^۵ یا «هسته»^۶ نامیده می‌شوند. واحدهای دیگر اهمیت کمتری دارند،

-
1. Narratology
 2. Narrative Grammar
 3. Narrative
 4. Narrative Unit
 5. Cardinal Functions
 6. Nuclei

صرفاً جای خالی بین قسمت‌های مختلف هسته را پر می‌کنند و به روانی و یکدستی روایت یاری می‌رسانند. این واحدها متناسب با نقش گشایش‌دهنده‌ای که دارند، «کاتالیزگر»^۱ خوانده می‌شوند (همان). هسته، استخوان‌بندی اصلی روایت است که قابل حذف نیست و حذف تمام یا بخشی از آن، معنای داستان را تغییر می‌دهد؛ کاتالیزگرها نقشی مکمل دارند و حذف آن‌ها در معنای داستان تغییری ایجاد نمی‌کند (همان: ۹۵)؛ هرچند ممکن است سبب آسیب‌رساندن به انسجام و اثرگذاری درون‌مایه داستان شود.

از آنجاکه قدرت خواننده در تشخیص هسته از کاتالیزگرها و طبقه‌بندی آن‌ها براساس اهمیت، شاخص مناسبی برای سنجش توانایی و تیزبینی خواننده است (کالر، ۱۹۷۵: ۱۳۹)، هدف نهایی این پژوهش، نه تنها نقد ساختارگرایانه اثر، بلکه نمایاندن توانایی مندنی‌پور در استفاده بجا از تکنیک‌های روایی و همچنین تحلیل داستان، با توجه به نقش کاتالیزگرهای آن در ساختن لایه‌های مختلف معنایی است. همچنین تأثیر شگرف کاتالیزگرها بر شخصیت‌پردازی و تأثیرگذاری مضمون اصلی داستان نیز بررسی می‌شود. برای رعایت سیر منطقی تحلیل، ابتدا خلاصه‌ای از داستان - که در واقع هسته داستان است - به دست داده می‌شود و سپس کاتالیزگرهای آن، در چهار گروه اصلی تصویرسازی^۲، چندصدایی^۳، کنایه^۴ و بازگشت به گذشته^۵ بررسی می‌شوند.

پیشینه تحقیق

هدف این پژوهش، نقد ساختارگرایانه براساس نظریه رولان بارت از داستان صنوبر و زن خفته شهریار مندنی‌پور، نویسنده معاصر است. در دو دهه گذشته، نقدهای متعددی در قالب مقاله یا گلچین نقد ادبی بر آثار وی نوشته شده که آن‌ها را از جنبه‌های گوناگون بررسی کرده است. هلن اولیایی‌نیا در *داستان کوتاه در آینه نقد*، در نقد و تحلیل ۳۱ داستان کوتاه از نویسندگان مطرح ایران و جهان، دو داستان کوتاه از مندنی‌پور را نیز بررسی کرد. در داستان *سایه‌ای از سایه‌های غار*، اولیایی‌نیا توجه خواننده را به استفاده ماهرانه نویسنده از تکنیک کنایه جلب کرد و نشان داد که مندنی‌پور با استفاده از این شیوه، برتری حیوان بر انسان را در دنیای مدرن به تصویر می‌کشد

1. Catalyzers
2. Imagery
3. Polyphony
4. Dramatic Irony
5. Flashbacks

(۱۳۷۹: ۲۷۵-۲۷۶). در واقع داستان، «یادآور مضمون هنرمند گرسنگی^۱ کافکا است که در آنجا، انسان هنرمند را حیوانی درنده پر می‌کند، بدون اینکه کسی از فقدان انسان دچار اندوه شود» (همان: ۲۷۷). اولیایی نیا «بشکن دندان سنگی را»، داستان دیگر مندنی‌پور در همین مجموعه را نیز مطالعه کرد. وی شیوه روایی داستان، شخصیت‌پردازی، فضا سازی و مضامین اصلی آن را به شکلی جامع تحلیل کرد (همان: ۲۸۰). آفریدن و به‌کارگیری زبانی نمادین برای انتقال درون‌مایه‌های داستان، از ویژگی‌های جالب توجه این داستان‌اند. اولیایی نیا در مقاله «راز پس از مرگ» (۱۳۸۴)، «چکاوک آسمان خراش»، داستان نخست مجموعه آبی ماورای بحار (۱۳۸۲) را بررسی کرد. داستان، کشف روابط پیچیده پدر و مادر یکی از قربانیان حادثه یازدهم سپتامبر است که «منجر به تنش‌های جدی در آنان می‌شود که حتی وحشت مرگ فرزند را تحت‌الشعاع قرار داده و کمرنگ می‌نماید» (اولیایی نیا، ۱۳۷۹: ۱۵۸). در جروب‌های پدر و مادر پسر پس از حادثه، «افزون بر رازهایی که در ارتباط با رابطه بین زن و مرد و فرزندشان از پرده بیرون می‌افتد، خواننده به شکاف‌هایی که در رابطه بین زن و مرد نیز وجود داشته، پی می‌برد» (همان: ۱۶۲). اولیایی نیا در این تحلیل، توانایی نویسنده را در نشان‌دادن کشمکش‌ها و تضادهای درونی انسان‌ها در دنیای پرتلاطم و بحرانی امروز نشان داد (همان: ۱۶۷).

هسته داستان

«سنوبر و زن خفته»، دومین داستان از مجموعه آبی ماورای بحار (۱۳۸۲) است. تمام داستان‌های این مجموعه، به واقعه یازدهم سپتامبر و تبعات آن می‌پردازند. داستان درباره زنی است که دخترش را در حادثه یازدهم سپتامبر در برج‌های دوقلو از دست داده است. زن در یک پایگاه نظامی با شوهرش آشنا شده و با وی ازدواج کرده است. دختر وی در هنگام تولد از دو پا فلج است، اما با تلاش‌های بسیار مادرش سرانجام می‌تواند در ۱۴ سالگی راه برود و در ۲۰ سالگی کاملاً مستقل و خودکفا شود. وی کارشناس ارشد تبلیغات است و در برج‌های دوقلو کار می‌کند. در آنجا با جوانی که پایش مانند وی آسیب‌دیده است، آشنا می‌شود و قرار است با او ازدواج کند. آن جوان که خود موضوع یکی دیگر از داستان‌های این مجموعه است (داستان اول، «چکاوک آسمان خراش»)، نیز در آن حادثه کشته می‌شود. پدر دختر که نظامی و عازم افغانستان است، در تلاش است پیش از

رفتنش مراسم تدفین و تشییع جنازه آبرومندان‌های برای دخترش برگزار کند. وی که بسیار شوکه شده است، مدام از اعزام به افغانستان و کشتن هرچه بیشتر افغان‌ها به تلافی مرگ دخترش سخن می‌گوید. زن نیز که از نظر روانی به شدت ضربه دیده است، پس از اطلاع از واقعه در سکوت مطلق فرو می‌رود و با اینکه از نظر پزشکی هیچ مشکلی ندارد، تمام روز را روی صندلی چرخ‌دار دخترش می‌گذراند. داستان در واقع، روایت زندگی این زوج، یکی دو روز مانده به اعزام شوهر است که با فلش‌بک‌هایی به گذشته، زندگی پیشین آن‌ها را برای ما روشن می‌کند. داستان هنگامی به پایان می‌رسد که شوهر در آستانه رفتن از زن می‌خواهد در لحظه آخر سخنی بگوید و زن فقط از شوهرش می‌خواهد که یکی از دختران افغان را برایش بیاورد.

کاتالیزورها

۱. چندصدایی

نقش کاتالیزورها، پرکردن فاصله بخش‌های مختلف هسته و ایجاد انسجام و هماهنگی بیشتر در روایت است. به بیان دیگر، وظیفه کاتالیزورها افزایش تأثیر معنایی داستان در ذهن خواننده است. یکی از مهم‌ترین کاتالیزورهای داستان، «چندصدایی» است که توسط منتقد صورت‌گرای روسی، میخائیل باختین^۱ پایه‌گذاری شد. با اینکه نظریات بدیع وی در حوزه تحلیل داستان، در دهه‌های ۲۰ و ۳۰ میلادی عرضه شد، تا دهه ۷۰ میلادی که به مدد ترجمه در غرب مطرح شد، در خارج از روسیه چندان شناخته شده نبود. دو اصطلاح «گفت‌وشنود»^۲ و «چندصدایی»^۳، اصطلاحاتی کلیدی در فهم نظریه باختین در مورد رمان به‌شمار می‌روند. مقصود از گفت‌وشنود، خاصیت ذاتی «مخاطبیت»^۴ زبان است؛ به این معنا که اظهارات زبانی در خلأ بیان نمی‌شوند و همواره مخاطبی دارند و هیچ‌گاه بدون آگاهی از رابطه بین گوینده و شنونده تولید نمی‌شوند. بحث چندصدایی، ارتباطی ویژه با ایده «رمان»^۵ باختین دارد. «رمان» نامی است که باختین به هر نیرویی در درون اثر ادبی اطلاق کرد که در راستای محور مرزها و محدودیت‌های هنری آن سیستم ادبی‌اند (باختین، ۱۹۸۱: ۲۶۱-۲۶۲). وی با بررسی مقابله‌ای آثار تولستوی و داستایوفسکی، به این نتیجه رسید که

1. Mikhail Bakhtin
2. Dialogic
3. Polyphony
4. Addressivity
5. Novel

در تقابل با آثار تک‌صدایی نویسندگانی مانند تولستوی، نویسنده‌ای مانند داستایوفسکی، گفتمانی چندصدایی خلق می‌کند که صدای نویسنده، تنها یکی در میان دیگران است. در واقع، رمان، «تنها ژانر^۱ گسترش‌یافته ادبیات» است (هالکویست، ۱۹۸۱: ۳۱) و این توانایی منحصربه‌فرد را دارد که هر ژانر ادبی دیگری را در خود جذب کند (باختین، ۱۹۸۱: ۳۸). در رمان، صدای نویسنده تنها یکی از چندین صدای روایت است و همه‌چیز به‌گونه‌ای سامان یافته است که تعامل و گفت‌و شنود «صداها» را پایان‌ناپذیر کند. به باور باختین (۱۹۸۴: ۸۵)، رمان چندصدایی در جست‌وجوی همکاری و رویارویی فرم‌ها و به دنبال حدس ارتباطات متقابل آن‌ها در برشی از یک لحظه روایت است و این تنها راهی است که خواننده می‌تواند «وارد ارتباط نزدیکی با طرف مقابل شود و در همان حال با او درنیامزد، جذب او نشود و قدرت معنابخشی را از او نگیرد.»

این نحوه بدیع روایت، به‌زیبایی در «صنوبر و زن خفته» به‌کار گرفته شده که در آن، چهار صدای متفاوت قابل‌تشخیص‌اند. داستان توسط سوم شخص دانای کلی روایت می‌شود و تک‌گویی‌های درونی^۲ زن که با حروف مورب بولد از بقیه متن متمایز شده‌اند. دیالوگ‌های وی در گذشته با دختر و همسرش، با دیالوگ‌ها و به‌عبارت بهتر تک‌گویی‌های شوهر همراه است. در واقع، این چهار صدا مانند تکه‌های یک پازل در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و روایت را کامل می‌کنند.

داستان با تک‌گویی درونی زن به‌عنوان مقدمه آغاز می‌شود:

نگاه کن صنوبرهای لخت پاییزی چقدر صبور هستند...
نگاه کن برفک‌های علفزار می‌درخشند. نگاه کن سایه ابرها آمدنا می‌گذرد از پنجره و خانه... اما هیچ نمی‌دانی یعنی چه این‌هاها همه در بادهای این پاییز حتی صدایی نمی‌آورند... از همین پارسال بود بی عاشقی‌های دختر... این‌هاها همه در آب برکه که تصویری ندارند... (آبی ماورای بحار، ۲۶).

تک‌گویی درونی که به فراوانی در داستان از آن بهره گرفته شده، نکات بسیاری را در مورد ذهنیات و روحیات زن برای ما آشکار می‌کند. برای درک بهتر میزان اهمیت کاتالیزگر چندصدایی و به‌ویژه تکنیک روایی تک‌گویی درونی، می‌توان داستان را یک بار با حذف این تکنیک بازخوانی کرد. می‌بینیم که در عین حفظ هسته داستان، اطلاعات بسیاری که به فهم روان‌شناسی شخصیت‌ها

و روابط بین آنان کمک می‌کنند، از دست می‌رود. علاوه بر این مسئله، در طول داستان، در ارتباط با شخصیت‌های اصلی (زن، شوهر و دختر) از ایماژهای مشخصی استفاده شده است که نقشی تعیین‌کننده در مسیر کلی داستان، تقویت درون‌مایه آن و شخصیت‌پردازی افراد داستان دارند و ستیز یا نزدیکی شخصیت‌ها با یکدیگر و همچنین روحيات آنان را به خواننده می‌نمایانند. این تصویرسازی‌ها، گروهی از کاتالیزگرهای داستان هستند که خود به زیرمجموعه‌هایی تقسیم می‌شوند. یکی از این زیرمجموعه‌ها، تصاویر مربوط به طبیعت است. از آغاز داستان و در همین تک‌گویی، بر خواننده معلوم می‌شود که زن نگاه دقیقی به طبیعت اطرافش دارد، آرامش و زیبایی آن را می‌ستاید و با آن هم‌ذات‌پنداری می‌کند. وی بادها را بسان «مرهمی» می‌پندارد و «امنیت» را در آب زیر یخ‌های برکه جست‌وجو می‌کند (۲۷) که اگر شوهرش «آن سر و دست ناراضی را اینجا خاک کند» (۲۷) این آرامش و امنیت، برای همیشه از این محیط زیبا رخت برمی‌بندد. در تقابل شدید با این نگاه مثبت و هم‌ذات‌پندارانه زن با طبیعت، نگاه منفی و ستیزه‌جویانه مرد را درمی‌یابیم؛ در اولین مواجهه خواننده با مرد، وی نفرتش از طبیعت را این‌چنین اعلام می‌کند:

هیچ‌کس وقتی ملخ‌ها را آتش می‌زند شک می‌کند؟ ملخ‌ها فقط آفت‌اند. هیچ معنایی ندارد که بهترین چیزها را ضایع می‌کنند... درست مثل ملخ آن وحشی‌های قاتل را هم باید بدون یک ذره شک... (آبی ماورای بحار، ۲۹).

این نخستین و تنها اشاره مرد به طبیعت در سرتاسر داستان است. درحالی‌که زن طبیعت و مظاهر آن مانند گیاهان و حیوانات را مایه آرامش می‌بیند، مرد آن‌ها را نماد توحش و آفتی می‌داند که باید بدون هیچ ترحمی نابود شوند. این تقابل هنگامی تشدید می‌شود که بلافاصله پس از این فوران خشم، با این توصیف روبه‌رو می‌شویم:

ابرها همیشه از آن سوی تپه می‌آمدند. سایه‌شان روی چمنزار می‌لغزید و سبزی زمستانی آن را تیره‌تر می‌کرد. غازهای مهاجر هم از آن سمت می‌آیند. سایه آن‌ها هم شنا می‌کند در علف‌های بلند تپه که به‌سوی خانه خمیده‌اند و پهنایشان طلایی می‌تابد از نور خورشید (آبی ماورای بحار، ۲۹).

می‌بینیم که علاوه بر زن، گویا راوی داستان هم رودرروی این نگاه انتقام‌جویانه و بی‌منطق شوهر قرار می‌گیرد. با ازراه‌رسیدن مرد به‌همراه نعش‌کش حامل جسد دختر، داستان وارد فاز جدیدی می‌شود. با کمک توصیف‌های جاندار نویسنده و فلش‌بک‌های متعدد به گذشته این زوج،

خواننده به روابط پیشین آنان نقب می‌زند و به تدریج با مسائل و مشکلات زندگی آنها آشنا می‌شود. مندنی‌پور برای نشان‌دادن این ستیز عاطفی و روانی زن و مرد، از ترکیب دو تکنیک تقابل‌های دوگانه^۱ و کهن‌الگو^۲ بهره می‌گیرد که زیرمجموعه کاتالیزگر تصویرسازی هستند.

۲. تصویرسازی

۱.۲. کهن‌الگوها

بحث کهن‌الگو، ریشه در مطالعات اسطوره‌شناسی دارد. اسطوره‌ها که «ظهور نمادین و پایه‌ای ژرف‌ترین لایه‌های زندگی غریزی انسان‌اند» (اسکورر، ۱۹۴۶: ۲۹)، به‌طور طبیعی به‌هم‌پیوسته و همگانی‌اند که قبیله یا ملت را براساس اشتراک‌های روحی یا روانی به هم پیوند می‌دهند. کهن‌الگوها درواقع، اسطوره‌های جهانی هستند؛ یعنی «نمادهایی که معانی یکسان یا بسیار نزدیکی را برای بخش بسیار بزرگ بشریت - اگر نه همه - تداعی می‌کنند» (ویل‌رایت، ۱۹۶۲: ۱۱۱). درواقع، کهن‌الگوها به‌دلیل اینکه در فرهنگ‌ها و جغرافیاهایی بسیار دور و متفاوت دیده می‌شوند، احتمال انتقال از طریق تأثیرپذیری فرهنگی در این مناطق را منتفی می‌کنند و بیانگر نوعی ناخودآگاه جمعی بشری‌اند.

نخستین تقابل دوگانه مبتنی بر کهن‌الگو که در داستان جلب توجه می‌کند، دوگانه آتش و یخ است. در یکی از فلش‌بک‌های داستان می‌خوانیم:

- تو این‌طور دیوانه‌ترم می‌کنی. جلو این پنجره شده‌ای یک تکه سنگ یخی... من...
لعنت! آخر من هم توی آتشم. دهنتم را مک بسته‌ای؛ یعنی تک و تنهام گذاشته‌ای که خود
لامصمم تنهایی بسوزم. بگو چکار کنم. بگو چی می‌خواهی و چی می‌خواهی بگویی که
نمی‌گویی. از آن پنجره چی می‌بینی؟ (آبی ماورای بحار، ۳۰).

مرد که از این سکوت و بی‌حرکتی و درحقیقت مرگ تدریجی همسرش به جنون رسیده، بر سر وی فریاد می‌زند که چرا مانند او آتش خشمش را بروز نمی‌دهد. وی نمی‌تواند بفهمد که این خشم و غضب و سخن‌گفتن مدام از خون و آتش و انتقام، زن را عصبی‌تر و غمگین‌تر می‌کند. در فلش‌بک دیگری آمده است:

- هه! فکر می‌کنی تو فکرش نبوده‌ام؟ حالا حالیم می‌شود چی می‌خواهد توی این یخ
قلبت که یک شعله آتش بشود برای قلبت. یک کار درست و حسابی می‌دانم چه کاری
هست. خیلی بیشتر از اشک‌هایی که از ما درآوردند... خودشان و تبارشان زیر یک انتقام
درست و حسابی... (آبی ماورای بحار، ۳۱).

دوگانه در اینجا نیز ادامه می‌یابد. آتش، کهن‌الگوی خشم، عصبانیت و انتقام‌جویی است. تقریباً
در تمام سخنان مرد، اشاره‌ای به آتش و سوزاندن شده است. در اولین دیالوگ وی نیز به لزوم
«سوزاندن ملخ‌ها که آفت همه‌چیزند» برخوردیم. آتشی که لهیب شعله‌هایش حتی در «گرد و غبار
سرخ‌رنگی که اتومبیل وی برمی‌انگیزد» (۲۹) و «سرخ‌تری ترسناک» چشمان وی (۳۵) نیز دیده
می‌شود. مرد با ذهنیت نظامی‌اش نمی‌تواند به چیزی فراتر از کشتار و انتقام‌جویی بیندیشد:

آره!... پشت آن لب‌های بسته‌ات می‌فهمم دندان‌هات را که به هم فشار می‌دهی از
چشم‌هات... اشتباه به کلام زده بود که یخ زده، آتش نگرفته است توی این چشم‌هات آره!
درست می‌گویی. گفتن ندارد. به‌غیر انتقام، من و تو چه کار دیگری برایمان مانده، آره هیچ
کاری برایمان نمانده... (آبی ماورای بحار، ۳۶)

وی سکوت زن را نیز به اشتباه، به سکوت ناشی از خشم و انتقام تعبیر می‌کند و به شکل
ابلهانه‌ای تلاش می‌کند وی را نیز در انتقام‌جویی و حشیانه خود سهیم کند. در نقطه مقابل مرد، زن
با «یخ» مرتبط شده است. یخ، کهن‌الگوی سکون، سکوت، سردی، بی‌احساسی و مرگ است. زن
که مدت‌هاست چیزی نخورده و نیاشامیده، نه از جای خود حرکتی کرده و نه سخنی گفته است،
به‌درستی به‌مثابه یک تکه یخ تصویر شده است. علاوه بر تطابق کامل این تصویر با وضعیت زندگی
کنونی زن، تضاد بین یخ و آتش، تقابل ذهنی و روانی زن و شوهر را نیز به‌خوبی نشان می‌دهد. در
یک سو مرد را می‌یابیم که از شدت خشم و انتقام، مانند گلوله‌ای آتشین است و در سوی دیگر زن
که مانند تکه یخی سرد و خاموش و بی‌حرکت است.

این تصویرسازی، فراتر از دیالوگ‌ها، در توصیف‌ها به چشم می‌خورد. در طول داستان، مرد
«روی مبل کنار بخاری دیواری که شعله نازکی لای هیمه‌های آن بالا می‌زند» (۳۳) نشسته است؛
آتشی که در شب آخر، پیش از اعزام وی «حسابی در بخاری دیواری گرفته است و رنگش
برافروختگی صورت مرد را بیشتر می‌کند» (۳۹)؛ در همین شب، مرد سر به زانوی زن می‌گذارد و
در پای صندلی چرخدار او رو به پنجره به خواب می‌رود و «نفس‌های گرمش را به زانوی یخ‌کرده
زن» می‌دمد (۴۱).

کهن‌الگوی دیگری که در راستای همین تقابل دوگانه و برای شخصیت‌پردازی زن و شوهر به کار گرفته شده «آب» است. آب، کهن‌الگوی زایش، پاک‌سازی و رستگاری، باروری، رشد، شادابی و سرزندگی است. همان‌گونه که دوگانهٔ یخ و آتش تضاد بین زن و شوهر را نشان می‌دهد، دوگانهٔ آب و یخ، تضاد درونی زن و تقابل وضعیت فعلی وی با زندگی بانشاط پرمروش در گذشته را می‌نمایاند. وی گذشته‌ای بسیار متفاوت با وضعیت کنونی‌اش داشته که به مدد کاتالیزگر فلش‌بک تصویر شده است:

به وقت ازدواج به مرد گفته بود: «...ولی فکر نکنی مثل زن‌های آن پایگاه، دلخوشی‌ام می‌شود دورهٔ هفتگی زنانه بنشینیم غیبت بکنیم. من هم برای خودم کارهایی دارم.» و واقعاً هم همواره برای خودش فعالیت‌هایی فراهم می‌کرد، شاد، پرنیرو، مترصد آینده... (آبی ماورای بحار، ۳۴).

وی این سرزندگی را به دخترش نیز انتقال داده است و او را علی‌رغم معلولیتش، زنی مستقل، خودرأی و متکی‌به‌خود بار آورده است:

فکر نکنی می‌نشینم تا آخر عمر عزا می‌گیرم که بچه‌ام چرا این‌طوری دنیا آمده. حتی اگر لازم باشد دو تا پای خودم را هم بدهم، راهش می‌اندازم. این دختر خلایقیت یک هنرمند را دارد. حیف است استعدادش... (آبی ماورای بحار، ۳۵).

درحقیقت، آنچه درد و غم این فاجعه را برای وی صدچندان می‌کند، همین است که تمام زیبایی، عشق به زندگی و شور و نشاطی که با تلاش فراوان در دخترش آفریده بود، اکنون به مشتی خاکستر تبدیل شده است؛ گذشته‌ای که اکنون تنها با یادآوری خاطرات آن در ذهنش می‌تواند به‌نوعی خود را تسلا بدهد:

بهار، کنار برکه، نزار کوچک، چه قشنگ بود که بود و آن روزی که نی‌ها ترکیبند، قاصدک‌های کوچکشان، هزار هزار توی هوا، چه باشکوه بود که بود. باد می‌آوردشان طرف تو. تو پاهایت توی آب، پاهایت دو تا نی افتاده توی آب... (آبی ماورای بحار، ۳۴).

تصویر آب در این تک‌گویی درونی، نمایانگر نکات جالبی درمورد گذشتهٔ مادر و دختر است. پاهای معلول دختر، به مدد معجزهٔ حیات‌بخش آب به نی‌هایی تشبیه می‌شوند که «در روز قشنگی کنار برکه» شکافته می‌شوند و دورهٔ جدیدی از زندگی را آغاز می‌کنند. دگردیسی ایماژ آب در

طول داستان نیز شایان توجه است. آب و تصاویر مرتبط به آن مانند برکه، مه، بخار، برفک و... که در آغاز، نشانه «امنیت» (۲۷) و «رشد، شادی و سرزندگی» (۳۴) و «درخشش، آرامش و روشنایی طبیعت» (۳۷ و ۳۸) است، در پایان داستان تغییر چهره می‌دهد. در شب آخر ناگهان:

آسمان منفجر شد. یکبارگی بارشی پر و سنگین آوار شد. متوجه نشده بود ابرها کی آمده بودند...

یادم هست گفت توی تپه هستش. پس اگر خرگوشی یک جای آن تپه هستش پس یک لانه هم یک جای آن تپه دارد و حالا صدای وحشتناک این رعد توی گوش‌های بزرگ و بلندش... بیچاره تنها حالا تنهایی خیلی می‌ترسد از این صدای وحشتناک... و بعد آب این رگبار تند حتماً توی خاک فرومی‌رود. لابد خرگوش‌های بیچاره هم مثل گربه‌ها از آب بدشان می‌آید... چک‌چک آب می‌چکد روی سرش... این چکه‌های آب همیشه بی‌رحم بوده‌اند. همیشه بی‌رحم می‌چکند روی هرچی که می‌توانند رویش بچکند. همیشه هم توی سرماها و شب‌ها می‌چکند. بعد هم لابد یخ می‌زنند بدون اینکه ملاحظه کنند روی چی یا کی یخ می‌زنند... (آبی ماورای بحار، ۴۰-۴۱).

تغییر تصویر «آب» در انتهای داستان حیرت‌انگیز است. فضای تلخ و تیره حاکم بر زندگی خانواده، این کهن‌الگوی رشد و باروری و زایش را به «آوار سنگین» نابودی تبدیل کرده است. در واقع، آب که همواره در ذهن زن با زیبایی، عشق، امنیت و آرامش تداعی می‌شد، به دلیل عظمت فاجعه به «چکه‌های بی‌رحمی» تغییر ماهیت داده که مورد نفرت حیوانات است و در سرمای شب همه‌چیز را منجمد می‌کند. دگردیسی کهن‌الگوی حیات و رشد و باروری (آب) به کهن‌الگوی مرگ و سکون و سردی (یخ)، نمایانگر دگردیسی زن از زندگی پرتحرک و شاداب پیشین به وضعیت خمود، ساکن و مرگبار فعلی اوست.

تقابل مهم دیگر داستان، بین روشنایی و تاریکی است. نور و روشنایی و سپیدی، کهن‌الگوهای پاکی، معصومیت، صلح و آرامش‌اند. در مقابل، سیاهی و تاریکی و تیرگی، کهن‌الگوهای هرج‌ومرج، مرگ و نیستی، سوگواری و غم و زشتی و پلیدی‌اند. این تقابل نیز به‌وفور برای شخصیت‌پردازی و تقویت درون‌مایه داستان به‌کار گرفته شده است. از آغاز داستان و در توصیف طبیعت بی‌بلاق خانوادگی، با «برکه‌ای با نزار تنک و برفک‌زده‌ای» روبه‌رو می‌شویم (۲۷) که رنگ خاکستری‌اش، مایه دل‌تنگی و غمناکی بیننده می‌شود؛ رنگی که در پایان روزهای غم‌انگیز پس از فاجعه در هنگام

غروب نیز در آسمان ظاهر می‌شود (۳۰). تقابل روشنی و تیرگی، در نگاه زن به افراد و اشیا و طبیعت اطرافش نیز کاملاً مشهود است. با کمی دقت درمی‌یابد که موهای شوهرش، نه آن‌گونه که در ابتدا می‌پنداشت سپید، بلکه کدر و خاکستری شده‌اند (۲۹ و ۳۳). خواننده با فلش‌بکی، به آخرین گفت‌وگوی تلفنی مادر و دختر می‌رود:

آن طرف صنوبرها، تا چشمت کار می‌کند دشت هست. آخرهاش، دور دورها، افق
یک لبه نازکی هست که غروب‌ها رنگش شنگرفی می‌شود. یک خط نازک و مرموز
شنگرفی... (آبی ماورای بحار، ۳۳).

تضاد بین رنگ شنگرفی (سرخ مایل به نارنجی روشن) غروب‌ها پیش از حادثه و رنگ خاکستری دلگیر کنونی آن‌ها، تغییر شرایط خانواده را به‌خوبی نشان می‌دهد. زن که موجودی پرنشاط و سرزنده بوده، اکنون تمام وقتش را روی صندلی چرخدار در «تاریکی» می‌نشیند و به «تاریکی خاموش بیرون» خیره می‌شود (۳۰). توصیف‌های نویسنده از وضعیت و رفتار زن و همین‌طور مونولوگ‌های درونی وی، به‌خوبی این تغییر نگاه را نشان می‌دهد:

وقتی خیلی مستقیم به تاریکی بیرون پنجره خیره می‌ماند و در آن، حرکت‌هایی از
جنس همان تاریکی متتها سیاه‌تر می‌دید. شاید این‌ها هم سایه‌هایی هستند که جاهایی
یک‌دفعه قطع شده‌اند، با روشن‌شدن چراغی یا طلوعی، و مجاب نشده‌اند، باور نکرده‌اند ...
(آبی ماورای بحار، ۳۳).

خانه این زوج، اکنون به «لانه متروک» پرنده‌ای تبدیل شده است که در لابه‌لای شاخه‌های درختان، حتی زودتر از زمین در هنگام غروب تاریک می‌شود (۳۲)، «تاریکی عمیقی» (۳۷) که هیچ نوری آن را روشن نمی‌کند. گویا تمام عناصر طبیعت هم‌پیمان شده‌اند که درد و رنج آن‌ها را با فروردن هرچه بیشترشان در سیاهی و تیرگی فزونی بخشند. این مسئله، در آخرین شب پیش از اعزام مرد بسیار تشدید می‌شود. صنوبرهایی که در شب‌های پیش «حتی بدون ماه هم، شب‌شان با پس زمینه افقی فسفری پیدا بود» (۴۰)، اکنون در تاریکی محو شده‌اند. حتی رعد نیز «بدون دیده‌شدن برق، با عرشه نور در سیاهی ابرهای نزدیکشان می‌غلطید و می‌لرزاند و می‌رفت» (۴۰). این تقابل، در پایان داستان و در لحظه خروج مرد از خانه به اوج می‌رسد:

از درگاه خانه، نور تند و چشم‌آزار تو می‌زد. مرد در آن آستانه، پیکری تیره بود که
کناره‌هایش را نور خورده بود (آبی ماورای بحار، ۴۳).

عنوان داستان همواره نقشی کلیدی در تحلیل داستان ایفا می‌کند. توجه به عنوان فرعی داستان در اینجا نیز راهگشاست. مرد که با رفتار غیرمنطقی و کینه‌جویانه‌اش در طول داستان به «پیکری از تاریکی» تبدیل شده است، اکنون درمقابل «درخشش صبحگاهی علفزار»^۱ قرار گرفته که از وی می‌خواهد دشمنی، کینه و تیرگی درونی را کنار بگذارد و به آغوش صلح و آرامش و روشنی بازگردد.

۲.۲. نمادها

نمادها زیرمجموعه دیگری از کاتالیزگر تصویرسازی هستند. نماد درواقع، ایماژی است که از شدت اهمیت و تکرار در داستان، معنایی ویژه یافته و از حد یک تصویرسازی ساده فراتر رفته است. نمادهای متعددی در داستان قابل‌شناسایی‌اند که به دو مورد از مهم‌ترین آن‌ها پرداخته می‌شود. با توجه به اهمیت عنوان داستان، حضور «صنوبر» در عنوان اصلی تردیدی باقی نمی‌گذارد که با مهم‌ترین نماد داستان مواجه هستیم. «صنوبر»- که نامی زنانه است- در ترکیب با «زن خفته» عبارتی معنادار می‌سازد. «زن خفته» عبارتی ایهام‌آمیز است که از یک سو به دختر اشاره دارد که به خواب ابدی فرورفته است و از سوی دیگر به مادر که از وقت مردن دخترش او نیز مانند یک مرده، ساکت و بی‌حرکت شده است. به‌علاوه، در همین عنوان، با «صنوبر» به‌عنوان یکی از عناصر طبیعت روبه‌رویم. درواقع، عنوان داستان، حامل تضاد و تنش اصلی آن است. از یک سو با «صنوبر» به‌عنوان نمادی از طبیعت و نشانه سرسبزی و نشاط مواجهیم و از سوی دیگر با «زن خفته» که نماد شرایط غمناک و فاجعه‌بار این خانواده است. تصویر صنوبرهای اطراف ویلای خانواده، به‌وفور در تک‌گویی‌های درونی مادر و فلش‌بک‌هایی که از دیالوگ‌های گذشته وی می‌خوانیم، خودنمایی می‌کنند:

اگر آن سر و دست ناراضی را اینجا خاک کند، آن‌ها که گوشه‌کنارها خواب بوده‌اند راه می‌افتند. دیگر سایه‌هاشان روی پنجره اتاق خواب، لای لختی صنوبرها، توی آب‌های روان زیر یخ... (آبی ماورای بحار، ۲۷).

تقریباً در تمام این تک‌گویی‌ها، «صنوبر» با دختر مرتبط شده است. در جایی دیگر با یادآوری خاطرات گذشته، مادر گیسوان بلند دخترش را به دست باد می‌سپارد که به شاخه‌های صنوبرها

بیاویزد (۳۱). در همین زمینه علاقه مشترک مادر و دختر به عناصر طبیعی، جالب توجه است. این همان نکته‌ای است که نزدیکی روحيات آن دو به هم و فاصله آن‌ها از پدر را به خوبی نشان می‌دهد:

با خیزهای بلند دنبال هم، یک‌دفعه تغییر جهت می‌دهند، دنبال هم بازی می‌کنند، خیلی سفید خیلی قشنگ: این‌ها را هم مثل تپه، مثل برکه، مثل صنوبرها که برایت گفتم می‌گویم. چون می‌دانم خوشت می‌آید... (آبی ماورای بحار، ۴۳).

در عین حال، خواننده بازتاب تغییر شرایط خانواده را در تغییر وضعیت صنوبرها مشاهده می‌کند. صنوبرهای سرسبز و زیبا که تماشای آن‌ها مایه شادی و آرامش مادر و دختر بوده، اکنون در «پاییز زودرس» مرگ دختر، «لخت و بی‌برگ شاخه‌های عصبی‌شان را به شکل دلخراشی به آسمان بلند کرده‌اند» (۳۱-۳۲). صنوبرهایی که با تنه سفیدشان حتی در شب‌های بدون نور ماه نیز می‌درخشیدند، اکنون در غروب‌های دلگیر، با سایه‌هایشان «خط‌های سیاه» موازی و بی‌انتها بر روی زمین رسم می‌کنند (۳۹). مندنی‌پور با به‌کارگیری این نماد در داستان، علاوه بر پروراندن شخصیت‌ها، سیر کلی حرکت داستان را هم هنرمندانه شکل داده است. در این نگاه نمادین دختر به «صنوبری» بدل شده است که در برگریزان نابهنگامش خانواده را نیز به خزانی ابدی فروبرده است.

نماد مهم دیگر داستان، «اتاقک بالای تپه» است. در ملک اجدادی خانواده، بر فراز تپه مقابل کلبه آنان اتاقک متروکه‌ای قرار دارد:

اتاقک روی تپه متروک بود. «دیگر کسی یاد ندارد برای چه آنجاست و گذشته‌ها چه استفاده‌ای داشته...» به الوارهای سیاه‌شده بدنه‌اش، گزنه‌ها و حلزون‌های زنده و مرده چسبیده بودند. بی‌مصرفی‌اش و سماجتش در گذر بادهای تند آخر زمستان‌ها، تنها یادگار مردمانی بود که زمان‌هایی دور در این ملک زندگی‌هایی داشته بودند (آبی ماورای بحار، ۲۸).

تصویر اتاقک هم مانند «صنوبر» در طول داستان دچار تغییر و استحاله می‌شود. خانه و کلبه در ادبیات، همواره سمبل عشق و گرمای زندگی خانوادگی بوده‌اند. در اینجا نیز اتاقک که زمانی «خلوتگاه دو عاشق»، «پناهگاه یک فراری» یا «مخفیگاه پسر بچه‌ای» بوده (۲۸) اکنون به مکان متروک و بی‌مصرفی تبدیل شده است که الوارهای سیاه‌شده‌اش نشانه تیرگی و تاریکی زندگی این خانواده است. اتاقک بی‌فروغی که حتی چراغ کوچکی در آن روشن نیست تا به تاریکی ژرف

سایه‌انداخته بر این زن و شوهر اندکی نور بتاباند. در روز حادثه، زن که درحال کشف و شهود و لذت‌بردن از طبیعت اطراف بوده، ناگهان احساس می‌کند از «درز الوارهای سیاه اتاقک، نگاه کرده می‌شود» (۳۷)، بی‌خبر از آنکه «این مرگ بوده که همواره از اتاقک به این خانواده خیره شده است» (۲۸). استحاله نماد اتاقک در پایان داستان کامل می‌شود:

شیشه‌ها لرزیدند. هیمة‌های ذغال‌شده توی بخاری فروتپیدند و در دل تاریکی از سقف اتاقک شعله‌ای بالا زد. سبز بود. کم‌کم سرکشید بالا و به زرد گرایید. بعد از درزهای الوارهای بدنه اتاقک شعشعۀ آشنای آتش بیرون می‌تابید. به شکل صفحه‌های روشن عمودی... و اتاقک یکپارچه آتش شد. شعله‌ای عظیم شد که هاله‌ای نارنجی دورش بسته شده بود... گاه‌گاه باد موجی از جرقه‌های انبوه را می‌کشاند به‌سوی شیخ صنوبرها... و بعد انگار آتش تمامی نداشت (آبی ماورای بحار، ۴۱).

اتاقک که سرپناه و خلوتگاه فراریان و بی‌پناهان بوده، کاملاً آتش می‌گیرد. درواقع، اتاقک نماد کانون گرم خانواده‌هایی است که تعصب کور گروهی جنایتکار آن را به آتش کشیده است. آتشی که پایان ندارد و خشم و کینه و انتقام‌جویی مرد و دیگرانی مانند وی آن را برای همیشه برافروخته نگاه می‌دارد. آتشی که در فرجام کار جز «تلی سیاه» (۴۲) از تمام کسانی که در دامن‌زدن به آن نقش داشته‌اند، باقی نخواهد گذاشت.

۳. کنایه

آخرین و مهم‌ترین کاتالیزگر مورد بررسی، کنایه^۱ است. به بیان روشن‌تر می‌توان گفت سه تکنیک پیش‌تر بحث شده (چندصدایی، تصویرسازی و بازگشت به گذشته)، همگی در خدمت ساختن این کاتالیزگر هستند. کنایه هنگامی شکل می‌گیرد که تقابلی بین آگاهی و ناآگاهی در میان شخصیت‌های روایت یا میان خواننده و تعدادی از شخصیت‌ها به‌وجود بیاید. در «صنوبر و زن خفته»، تمام عناصر داستان دست‌به‌دست هم داده‌اند و از آغاز داستان، گام‌به‌گام این تکنیک را ساخته‌اند. تکنیکی که بار معنایی و کنش اصلی داستان را به دوش می‌کشد و در جمله پایانی داستان، ضربه روانی نهایی را به خواننده وارد می‌کند. این تقابل جهل و آگاهی - که دو کاتالیزگر چندصدایی و فلش‌بک، نقش بنیادی‌تری در شکل‌گیری آن دارند- بین پدر خانواده از یک سو و مادر و دختر به‌علاوه خواننده از

سوی دیگر ایجاد می‌شود. در طول داستان، دو نکته برای خواننده به تدریج روشن می‌شود. یکی نزدیکی بسیار شدید و وابستگی روحی و روانی مادر و دختر به یکدیگر که در درد و رنج عمیق مادر از این واقعه ظاهر می‌شود و دیگری فاصله ذهنی و روحی آنها از پدر که در مخالفت زن با نحوه برخورد شوهر با این مسئله آشکار می‌شود. شوهر که بسیار خشمگین است، گناه این واقعه را متوجه مردم عادی افغانستان می‌داند. او که برای تسکین رنج و غم ناشی از فقدان دخترش، تمام روز را به نوشیدن مشروبات الکلی می‌گذراند، نه تنها تلاشی برای آرام کردن فضای خانه نمی‌کند، بلکه زن را نیز تشویق می‌کند که مانند او با پرخاشگری و عصبانیت، اندوهش را نشان دهد:

بطری «ابسلوت» دستش، با شانهای افتاده، روی مبل کنار بخاری دیواری نشسته بود... و مرد خیلی بغض داشت.

- تو که آن‌همه سال، آن‌همه تلاش کردی... تا او را راه نینداختی آرام ننشستی، حالا خودت توی این صندلی... برای چی؟ لااقل گریه بکن، داد بزنی، چیزها را بشکن... بیا. سیخک بخاری را به طرف او دراز کرد (آبی ماورای بحار، ۳۳).

خواننده، انزجار زن از این نحوه ابراز خشم را در مونولوگ‌های درونی وی به خوبی می‌بیند:

... حالا نگاه کن، ببین! می‌بینی پدرت تا نصف شب آنجا می‌نشیند. بطری خالی می‌کند. فحش می‌دهد به دنیا و این‌همه غم و جنون می‌گیرد. اما این همه بی‌خاصیت چون که نمی‌تواند بفهمد یعنی چه این‌ها همه. که حتی یک ابتکاری هم ندارد لااقل برای تسلاپی که لایق تو باشد... ببین که چقدر خوب می‌شود از مرد منزجر شد (آبی ماورای بحار، ۳۴).

در این داستان نیز مانند دیگر داستان‌های این مجموعه، نویسنده وقایع یازدهم سپتامبر را دستمایه‌ای قرار داده که به زندگی درونی شخصیت‌های داستان نفوذ کند و عقده‌ها، گرفتاری‌ها و مسائل و مشکلات آنها را نشان دهد. با پیشروی داستان و از خلال دیالوگ‌های مرد و تک‌گویی‌های زن، خواننده بیشتر به اختلاف در زندگی این زوج آگاه می‌شود. در واقع، خواننده درمی‌یابد که اختلاف زن و شوهر، تنها بر سر محل دفن، مراسم تشییع یا اعزام شوهر به جنگ نیست؛ بلکه این اختلاف، در تمام طول زندگی مشترک آنها، در نوع نگاهشان به زندگی و نحوه تربیت فرزندشان وجود داشته است. مادر که استعداد دخترش را دریافته، از هیچ تلاشی برای

مستقل بار آوردن وی فروگذار نکرده است؛ تا اینکه دختر به‌عنوان کارشناس ارشد تبلیغات در یک شرکت بزرگ در برج‌های دوقلو مشغول به‌کار می‌شود، اما پدر به شکل بسیار عجیب و غیرمسئولانه‌ای مادر را مسئول از دست رفتن دخترشان می‌داند:

...برای چی می تشویق شد برود که جاهایی که سالم‌ها برای خودشان ساخته‌اند،
چقدر به زبان بسته اجبار شد که باید کار بکند. اگر هی مدام پشت کامپیوتر نشاندۀ نشده
بود، سروکارش نمی‌افتاد توی آن برج لعنتی... حالا داشتیمش (آبی ماورای بحار، ۳۵).

نمونه دیگری از این اختلاف‌ها، بر سر ازدواج دختر است. دختر در محل کارش با پسری آشنا می‌شود. در اثر حادثه‌ای که در کودکی برای پسر اتفاق افتاده و بی‌توجهی پدرش، پای او شکسته و هیچ‌گاه به‌طور کامل بهبود نیافته است. در نتیجه، او نیز مانند دختر معلول است. پدر دختر با این ازدواج مخالف است، اما مادر با توجه به علاقه این دو به یکدیگر و وضعیت جسمی مشابهشان، آنان را گزینه مناسبی برای یکدیگر می‌داند و سعی می‌کند این نکته را به پدر غیرمنطقی گوشزد کند (۳۶). نزدیکی فکری و روحی مادر و دختر و فاصله آنان از پدر، در گفت‌وگوها و درددل‌های آن‌ها نیز دیده می‌شود:

مردها فقط دو کار بلدند یا بلند می‌کنند یا می‌ریزند پایین. آن‌ها بلد نیستند صبر داشته
باشند. بلد نیستند ادامه بدهند. حتی بلد نیستند چطور و چی‌ها یادشان بماند. تصورش را
هم نمی‌توانند بکنند که ما زن‌ها چه قدرت‌هایی داریم که ازشان قایم می‌کنیم... (آبی
ماورای بحار، ۴۱).

می‌بینیم که استفاده سنجیده نویسنده از دو کاتالیزگر چندصدایی و فلش‌بک، قدم‌به‌قدم کاتالیزگر مهم دیگر یعنی کنایه را در داستان خلق می‌کند. خواننده با دسترسی به دیالوگ‌های این زوج در گذشته و همچنین تفکرات زن، به حجم عظیمی از اطلاعات درمورد زندگی آن‌ها دست می‌یابد. خواننده اینجا اطلاعاتی دارد که یکی از شخصیت‌های داستان (شوهر) از آن بی‌بهره است و همین مسئله، عامل اصلی ایجاد کنایه است. اطلاعاتی که اختلاف‌نظر و نبود درک متقابل زن و شوهر را برای وی روشن می‌کند. این همان نکته‌ای است که شوهر دست‌کم تا پایان داستان کاملاً به آن بی‌توجه و از آن بی‌خبر است. در پایان داستان و در لحظه خروج مرد از خانه، وی از زن می‌خواهد که حداقل برای خدا حافظی جمله‌ای بگوید، اما پاسخ زن بسیار غیرمنتظره است:

سخت سخت بود... ورز نمی آمد صدا توی خشکی فراموشی های حنجره اش...
به سختی، بی یاری هیچ ناامیدی و امیدی، نالید:

- فو... ط یک دخترشان را بیاور (آبی ماورای بحار، ۴۳).

در این لحظه است که کنایه داستان کامل می شود. این جمله غیرمنتظره، همان نقشی را ایفا می کند که «چرخش» یا «بازگشت»^۱ خواننده می شود؛ هنگامی که در روایت، موقعیتی به شکل بسیار غیرمنتظره اما همچنان محتمل و آموزنده تغییر می کند. «بازگشتی» که به ویژه «اگر توسط خواننده پیش بینی شده باشد، می تواند عامل ایجاد کنایه شود» (کرمود، ۱۹۶۶: ۱۸). درحقیقت، زن با نگاهی مادرانه و انسانی به ماجرا- که در تقابل کامل با نگاه مرد است- تنها از شوهرش می خواهد که به ازای دختر از دست رفته شان، یکی از دخترهای افغان را برایش بیاورد. این استفاده ماهرانه از کنایه، تأثیر مضمون داستان را- که مخالفت با تروریسم، جنگ، کشتار و خشونت به هر شکل و بهانه ای است- در نظر خواننده چندین برابر می کند.

نتیجه

در این پژوهش، نقدی ساختارگرایانه بر داستان «صنوبر و زن خفته» شهریار مندنی پور، با تکیه بر نظریه رولان بارت در تفکیک واحدهای روایت صورت گرفت. تقسیم واحدهای روایت براساس اهمیت، به دو گروه هسته و کاتالیزورها، زیربنای اصلی این بحث را شکل داد. هسته، چارچوب معنایی اصلی و غیرقابل حذف داستان و کاتالیزورها واحدهای فرعی و کمکی آن هستند. میزان اهمیت واحدهای مختلف روایت، معیار تشخیص هسته از کاتالیزورهاست. با به دست دادن هسته روایت، پژوهش وارد طبقه بندی و بررسی نقش کاتالیزورهای گوناگون در چهار گروه اصلی تصویرسازی، بازگشت به گذشته، چندصدایی و کنایه می شود. این کاتالیزورها و تکنیک های روایی زیرمجموعه هریک از آنها، عناصری قابل حذف هستند؛ به این معنا که برداشتن آنها، تغییری در ساختار معنایی اصلی داستان نمی دهد. هرچند حذف کاتالیزورها هسته داستان را از بین نمی برد، به انسجام، هماهنگی و به ویژه اثرگذاری درون مایه داستان، آسیب جدی می زند. درواقع، هدف پژوهش، نمایاندن نوع استفاده از این تکنیک هاست که به وسیله آنها، شخصیت های داستان

در برابر چشم خواننده ذره‌ذره جان می‌گیرند، شباهت‌ها و تفاوت‌های آنان ظاهر می‌شود، دردها و رنج‌هایشان نمایان می‌شود و درون‌مایه اصلی داستان، به شیوه‌ای ماهرانه و تأثیرگذار بیان می‌شود؛ به‌گونه‌ای که خواننده هرگز نمی‌تواند آن را از یاد ببرد. بر همین اساس، چرایی گزینش رویکرد ساختارگرایانه و نظریه روایت‌شناسی بارت برای تحلیل داستان روشن می‌شود. همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، نسل جدید داستان‌نویسی ایران، با ویژگی‌هایی مانند توجه به زبان روایت، تجربه‌گرایی و استفاده فراوان از تکنیک‌های نوین و کم‌سابقه روایی شناخته می‌شود. مجموعه این ویژگی‌ها، راه را برای اعمال رویکرد ساختارگرایانه - که با نگاهی زبان‌شناسانه، بیشتر به ویژگی‌های فرمی و ظاهری اثر توجه دارد - هموار می‌کند. مندنی‌پور، یکی از مهم‌ترین چهره‌های این جریان نوین ادبی در ایران است. این خلاقیت زبانی که در تمام داستان‌های *آبی ماورای بحار* و به‌طور کلی‌تر در تمام کارهای مندنی‌پور به چشم می‌خورد، از ویژگی‌های منحصر به فرد نثر وی است؛ خصوصیتی که به باور خود مندنی‌پور، گوهر اصلی ادبیات است.

منابع

- اولیایی نیا، هلن. (۱۳۷۹) *داستان کوتاه در آینه نقد*. اصفهان: فردا.
- . (۱۳۸۴) "راز پس از مرگ". *فصلنامه زنده رود*. شماره ۳۳ و ۳۴. (بهار ۸۳ و ۸۴). صص ۱۷۰-۱۵۷.
- مندنی‌پور، شهریار. (۱۳۸۲) *آبی ماورای بحار*. تهران: نشر مرکز.
- Bakhtin, M. (1981), *The Dialogic Imagination: Four Essays by M.M.Bakhtin*. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- . (1984), *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Barthes, R. (1977), "Introduction to the Structural Analysis of Narratives". *Image-Music-Text*. Trans. Stephen Heath. London: Fontana Press.
- . (1986), *Elements of Semiology*. Trans. Annette Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang.
- Culler, J. (1975) "Defining Narrative Units". *Style and Structure in Literature*. Roger Fowler (Ed.) Oxford: Basil Blackwell.
- Habib, M.A.R. (2005), *A History of Literary Criticism*. Malden: Blackwell Publishing.
- Holquist, M. (1981), Introduction to *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M.*

Bakhtin. Trans. Caryl Emerson and Micheal Holquist. Austin: University of Texas Press.

Kermode, F. (1966), *The Sense of an Ending*. New York: Oxford University Press.

Rice, P. and Patricia Waugh. (Eds.). (1989), *Modern Criticism and Theory*. London: Edward Arnold.

Saussure, F. (1959), *Course in General Linguistics*. Eds: Charles Balley, Albert Sechehayé, and Albert Reidlinger. trans. Wade Baskin. New York: Philosophical Library.

Schorer, M. (1946), *William Blake: The Politics of Vision*. New York: Holt.

Wheelwright, P. (1962), *Metaphor and Reality*. Bloomington: Indiana University Press.