• دریافت ۹۶/۱۰/۲
• تأیید ۹۷/۴/۹

پیرنگ استعاری در داستان کوتاه *زیر سایبان* از نجیب محفوظ با تأکید بر نظریهٔ فرگِسن

رضا ناظمیان*
ربابه رمضانی**

چکیده

نگاه ساختارشناسانه به ادبیات داستانی و بررسی عناصر تشکیل‌دهندهٔ متن و کشف الگوی پیوند آنها و گشودن رمزهای بارگذاری شده در متن زمینه‌های درک بهتر و کامل‌تر از متن را فراهم می‌آورد. نویسنده در هر داستان یک یا دو عنصر داستانی را برجسته‌تر می‌کند و الگوی داستانی خود را بر مبنای آن ترسیم می‌کند. داستان کوتاه زیر سایبان(تحت المظلة) از نویسندهٔ مشهور مصری، نجیب محفوظ، با ارائهٔ پیرنگ به‌هم‌ریخته و مکان استعاری و زاویهٔ دید سوم‌شخص عینی یا کانونی‌گر بیرونی از داستان‌های مدرن عربی محسوب می‌شود. این داستان براساس نظریهٔ فرگسن دارای ویژگی‌های داستان کوتاه امپرسیونیستی است، به‌گونه‌ای‌که تداعی‌های ذهن نویسنده شالوده‌ای برای بازگویی اپیزودهای جدا و نامرتبط است. نویسنده با ارائهٔ این تکنیک توانسته است اهمیت و مرکزیت فلسطین در جهان عرب و مسئلهٔ اشغالگری و جنگ‌های نیابتی را با تصاویری فانتزی نشان دهد و بر معناباختگی و انفعال جامعهٔ عربی تأکید کند. نسبی‌گرایی، بی‌زمانی، پاردوکس، آشنایی‌زدایی و غافلگیری از نوآوری‌های نجیب محفوظ در این داستان به‌شمار می‌آید.

واژگان کلیدی: داستان مدرن، استعاره، زیر سایبان، نجیب محفوظ، فرگسن.

*استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبایی. Reza_nazemian2003@yahoo.com
**استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبایی. dr.ramezani@hotmail.com

مقدمه

داستان‌نویسی سه دورهٔ مهم را سپری کرده است؛ دورهٔ داستان کلاسیک(از اوایل سدهٔ هفدهم تا اوایل سدهٔ بیستم)، داستان مدرن و داستان‌های پسامدرن. داستان‌های پست‌مدرن از بسیاری جهات با داستان‌های مدرن و کلاسیک متفاوت‌اند و توجه به مؤلفه‌های این نوع داستان به خواننده کمک می‌کند تا آنها را بهتر درک کند و بستر و فضای فرهنگی و اجتماعی‌ای را که این آثار در آنها شکل گرفته است، بهتر بشناسد.

«داستان کلاسیک یک طرح کلاسیک دارد، یعنی گره‌گشایی، گره‌افکنی، زاویهٔ دید، تعلیق و... که این عناصر در داستان‌های کلاسیک به‌بهترین شکل بیان می‌شود و زمان خطی رویدادها یکی پس از دیگری اتفاق می‌افتد و شخصیت‌پردازی آنها در همان بستر رخ می‌دهد»(السعدون، ۲۰۱۵: ۹)، اما طرح داستان‌های مدرن فشرده و کوتاه است. «در داستان‌های پست‌مدرن اساساً با طرحی روبه‌رو نیستیم و گویی نوعی فروپاشی و ویرانگری در طرح داستان روی داده است، به‌طوری‌که ظاهراً هیچ انسجام و نظم کلاسیک و حتی مدرنی در طرح دیده نمی‌شود»(یزدانجو، ۱۳۷۹: ۲۳). پایان‌بندی در داستان کلاسیک معمولاً بسته است، اما پایان داستان‌های مدرن باز است و خواننده می‌تواند تفسیرهای گوناگونی برای پایان داستان داشته باشد. از سوی دیگر، در داستان‌های پست‌مدرن اساساً پایانی وجود ندارد و می‌توان اجزای داستان را جابه‌جا کرد بی‌آنکه در ساختار داستان تغییر کلی رخ دهد.

در داستان مدرن، نویسنده دیگر بر آن نیست تا واقعیت‌های صرف را به خواننده نشان دهد و این واقعیت‌ها را برای او باورپذیر کند، بلکه به‌دنبال آن است تا پایه‌هایی که داستان معمولاً بر آن قرار می‌گرفت را از یکدیگر جدا کند و با جابه‌جایی ارکان بنایی نو بسازد. «نویسنده در این نوع از داستان تلاش می‌کند تا داستان را بر پایهٔ ارکانی به‌هم‌پیچیده، اما پراکنده استوار سازد. زبان بر پایهٔ رمز، تضاد، تنافر،

شعرگونگی، تمسخر، طنز، اعتراض آشکار، لحن گزنده، ترکیب‌های زبانی صیقل‌یافته و شگفت‌آور، درهم‌تنیدن واژه‌های کهن و نو در ترکیب‌هایی زیبا و جذاب، زمان‌پریشی، دلالت‌مندی ممتد، جایگزین‌کردن ریتم تند به‌جای حرکت حوادث و گسترش استعاری داستان به‌جای گسترش عضوی شکل می‌گیرد»(نک: مستور، ۱۳۷۹). این مقاله در پی آن است که اثبات کند داستان کوتاه زیر سایبان از نجیب محفوظ براساس نظریهٔ فرگسن یک داستان کوتاه مدرن امپرسیونیستی است.

مبانی نظری پژوهش

نظریه‌پردازان مدرنیسم گونهٔ جدیدی از داستان کوتاه مدرن را معرفی کرده‌اند که «داستان کوتاه غنایی» نام دارد. چارلز می، که در ادامهٔ راه منتقدان پیش‌از خود به برجسته‌شدن کیفیت شعری داستان کوتاه اشاره داشت، به موضوع داستان کوتاه غنایی پرداخت و چخوف را نخستین نمایندهٔ این نوع داستان معرفی کرد»(نک: تشکری، ۱۳۹۵: ۱۴۵). مهم‌ترین شاخصه‌های این نوع از داستان کوتاه عبارت است از:

۱. در داستان کوتاه غنایی، جزئیات خاص رئالیستی با نوعی نثر شاعرمآبانهٔ رمانتیک ترکیب می‌شود و چهارچوب اصلی داستان براساس آرایه‌هایی همچون استعاره شکل می‌گیرد و به‌پیش می‌رود.

۲. حوادث داستان و شخصیت‌ها در یک طرح رئالیستی خلق نمی‌شود، بلکه این ذهن و ضمیر شخصیت‌هاست که نویسنده به آن نقب می‌زند و سعی در واکاوی آن دارد.

۳. پیرنگ داستان مفصل و مبسوط و متشکل از سلسله حوادث نیست، بلکه بیش‌تر به طرح یک داستان شبیه است و با واژگان اندک و بهره‌مندی از آرایه‌های ادبی و گاه حوادث نامرتبط به‌یکدیگر شکل گرفته است.

۴. «پیکرهٔ داستان حاصل تلفیق ابهام‌آمیز واقعیت‌های بیرونی با واقعیت‌های ذهنی نویسنده یا شخصیت‌هاست»(همان: ۱۴۶).

۵. به‌دلیل فشرده‌بودن داستان، سرعت روایت افزایش می‌یابد و به‌نظر می‌رسد داستان حاصل سلسله روایت‌های نامتوالی و غیرمرتبط است.

سوزان فرگسن، در روند شکل‌بخشیدن به داستان کوتاه غنایی در نوعی وام‌گیری از حوزهٔ مکتب‌های نقاشی، موضوع تأثرگرایی یا برداشت لحظه‌ای(امپرسیونیسم) را در این نوع داستان مطرح کرد. وی آمیختگی داستان کوتاه با ویژگی‌های امپرسیونیستی را مرز داستان مدرن و پیشامدرن می‌داند و به‌نوعی می‌توان گفت جنبش ادبی امپرسیونیسم با این مشخصات شکل گرفته است. «این ویژگی‌ها عبارت است از: ۱.محدود کردن و برجسته‌سازی زاویهٔ دید ۲.نمایش هیجانات و تجربه‌های درونی ۳.حذف عناصر متعددی از پیرنگ سنتی ۴.تمایل و تأکید بر کاربست استعاره و مجاز در تبیین وقایع و توصیف شخصیت‌ها ۵.روایت نامتوالی رخدادها ۶.ملحوظ داشتن ایجاز در هیئت ظاهری و ساختار روایی داستان ۷.برجسته‌سازی سبک(فرگسن، ۱۹۹۴: ۲۱۹ به نقل از تشکری، ۱۳۹۵: ۱۴۶)

این ویژگی‌ها، که داستان‌های کوتاه مدرن اغلب آنها را دربردارد، همگی در زیر سایبان از نجیب محفوظ خودنمایی می‌کند و فقط نمایش هیجانات و تجربه‌های درونی در آن کمتر به‌چشم می‌خورد؛ چراکه نویسنده بر روایت عینی تأکید زیادی دارد و از نقب‌زدن به درون شخصیت‌ها و نشان‌دادن هیجانات درونی آنان خودداری می‌کند.

پرسش‌های پژوهش

در این مقاله، ضمن اشاره به ویژگی‌های امپرسیونیستی این داستان، بر استعاری‌بودن پیرنگ و مکان داستان متمرکز می‌شویم و به‌دنبال پاسخ‌دادن به این پرسش‌ها هستیم:

۱. پیرنگ و مکان استعاری در این داستان چگونه شکل گرفته است؟

۲. زاویهٔ دید این داستان چیست و چرا؟

۳. بیان فانتزی و نمادین داستان چگونه رمزگشایی می‌شود؟

فرضیه‌های پژوهش

فرضیهٔ نگارندگان بر آن است که نویسنده با قرار دادن چند تصویر نامرتبط و ایجاد فضایی سورئال، که مرز میان واقعیت و خیال در آن مبهم است، تابلویی از استعاره‌های متعدد ساخته که خواننده باید با توجه به اطلاعات سیاسی و تاریخی خود از جهان عرب و آرمان‌های مهم این منطقهٔ حساس از جهان آن را رمزگشایی کند؛ زیرا این تابلو استعاره‌ای بزرگ‌تر از میهنی است که در منطقه‌ای پرآشوب محاصره شده است. زاویهٔ دید سوم‌شخص عینی است و دلیل استفاده از این زاویهٔ دید می‌تواند نشان‌دادن انفعال باشد.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ رمان‌های نجیب محفوظ کتاب‌ها و مقاله‌های زیادی نوشته شده، اما پژوهش مستقلی در زمینهٔ داستان زیر سایبان صورت نگرفته است؛ فقط در پیشگفتار کتاب خواب، که ترجمهٔ محمدرضا مرعشی‌پور از چند داستان کوتاه نجیب محفوظ است، تحلیل مختصری از برخی داستان‌های کوتاه وی از جمله محتوای این داستان کوتاه آمده است، بی‌آنکه به تکنیک‌ها و عناصر داستانی آن اشاره‌ای شود. بنابراین، مقالهٔ حاضر اولین گام در این زمینه است.

روش پژوهش

روش پژوهش به‌صورت توصیفی- تحلیلی و جمع‌آوری داده‌ها اغلب به روش کتابخانه‌ای است.

بحث و بررسی

نجیب محفوظ، داستان‌نویس مصری که در ۱۹۸۸م جایزهٔ ادبی نوبل را از آن خود کرد، در داستان‌های کوتاه خود تکنیک‌های متفاوتی را تجربه کرده است. زیر سایبان

نـام داسـتانی کوتـاه از یـک مجموعـهٔ داسـتان بـه‌همـین نـام اسـت. از تکنیـک‌هـای پیچیده‌سازی ساختار روایی، پیرنگ نامتعارف، گـرایش بـه اسـتعاره و مجـاز بـه‌ویـژه در مکان داستان، ترکیب واقعیت و خیـال، تصـویرهای فـانتزی و سورئالیسـتی و... بهـره جسته است. براساس مؤلفه‌هایی مطرح شده از سـوی سـوزان فرگسـن(نک: پاینـده، ۱۳۸۹: ۲۶۷)، عدم توالی رویدادها، زاویهٔ دید محدود، روایت نامتوالی، نقش استعاری مکان و سبک‌پردازی را می‌توان از ویژگی‌های برجستهٔ داستان زیر سایبان دانسـت. از سوی دیگر، ایجاز و سـرعت روایـت و رویـدادهای نـامرتبط مـی‌توانـد، از یـک داسـتان کوتاه، داستان مینی‌مال(یا طرح‌وارهٔ کمینه که از زیرساخت‌های داستان کوتاه اسـت) بسازد. نویسنده در طرح‌واره از نمادها بیش‌ترین استفاده را می‌کنـد. ازایـن‌رو، حـوادث داستان کاملاً نامرتبط و توجیه‌ناپذیر به‌نظر می‌آیـد، امـا بـا دقـت و تمرکـز در نمادهـا و توصیف‌هایی که نویسنده ارائه می‌دهد، خواننده مـی‌توانـد رمزگشـایی کنـد و بـه درون ناگفته‌های نویسنده راه ببرد.

خلاصهٔ داستان

راوی ابتدا از دستگیری مردی سخن می‌گوید کـه تعقیـب‌کننـدگان وی را دزد خطـاب می‌کنند و چندی بعد همین دزد برایشان سـخنرانی مـی‌کنـد، مـی‌رقصـد و آنـان بـا او همراهی می‌کنند. سپس، دو ماشین با سرعت زیاد وارد صحنه می‌شوند و به‌شـدت بـا هم تصادف می‌کنند و پس از آن زن و مردی روی یک جنازه بـه معاشـقه مـی‌پردازنـد. آنگـاه ابتـدا کـاروانی از شـتران، سـپس اتومبیـل جهـان‌گـردان یهـودی وارد صـحنه می‌شوند. گروهی از کارگران می‌آیند و قبری حفر می‌کنند و جنـازه‌هـا و نیـز زن و مـرد معاشقه‌کننده را زنده در گور دفن می‌کنند. از آن پـس شخصـی، کـه بـه‌نظـر مـی‌رسـد قاضی است، می‌آید و حکمی را قرائت می‌کند. یک نفر بـه‌ظـاهرکـارگردان در خیابـان دیده می‌شود، سپس، در حالی‌کـه گـویی از دسـت پلـیس مخفـی فـرار مـی‌کنـد، گـم

می‌شود. در پایان، حاضرانی که زیر سایبان ایستاده‌اند با شلیک گلوله‌های پاسبانی کشته می‌شوند.

چنان‌که دیدید بین رویدادهای داستان هیچ ترتیب علی و معلولی وجود ندارد؛ زیرا شیوهٔ روایت داستان‌های کوتاه مدرن به چینش منظم و مرتب و خطی رویدادهای داستان سنتی شباهتی ندارد. «پیکرهٔ رویدادهای داستان‌های سنتی را معمولاً می‌توان به سه بخش تقسیم کرد: آغاز، میانه، پایان. عنوان خطی به‌همین دلیل به این داستان‌ها اطلاق می‌شود»(پاینده، ۱۳۸۹ : ۲۹۶)، اما در داستان مدرن شیوهٔ بازگویی رویدادها و ترتیب و توالی آنها از ذهن راوی تبعیت می‌کند و تداعی‌های ذهن نویسنده شالوده‌ای برای بازگویی اپیزودهای جدا و نامرتبط است. این رویدادها گویی کیفیتی سیال یافته‌اند و بر روی هم می‌لغزند. دلیل این آشفتگی در روایت حوادث می‌تواند آشفتگی ذهن نویسنده باشد یا اینکه حذف برخی قسمت‌های پیرنگ این عدم انسجام را به‌وجود آورد.

استعاره

استعاره یعنی عاریه‌گرفتن یک واژه از معنای حقیقی برای معنای مجازی مثلاً «شیر» برای «انسان»(نک: شمیسا، ۱۳۸۶: ۵۳). مبنای استعاره تشبیه است که در آن یکی از دو طرف تشبیه(مشبّه با مشبهٌبه)، ادات تشبیه و وجه‌شبه حذف شده‌است. «برای مثال، وقتی می‌گوییم "دریایی را دیدم که سخنرانی می‌کرد"، در اینجا واژهٔ دریا در معنای اصلی خود به‌کار نرفته‌است. در اینجا علاقهٔ مشابهت گستردگی دانش سخنران و پهناوری دریاست و قرینه نیز واژهٔ سخنرانی‌کردن است»(دادبه و فرزانه، ۱۳۶۷، ج۱۳: ۲۴۷). استعاره در آغاز همان تشبیه است، یعنی در ذهن به‌صورت تشبیه پدید می‌آید، سپس مشبّه و ادات تشبیه در آن حذف می‌شود. در واقع، هر تشبیه خوب می‌تواند تلخیص شود و به استعاره بدل گردد. مهم‌ترین تفاوت تشبیه با استعاره این است که هنرمند در استعاره مخاطب خود را هوشمند می‌انگارد و اجازه

می‌دهد در این فرآیند عمیق ذهنی درنگ و تأمل کند و بیش‌ترین لذت را ببرد. استعاره در ادبیات مدرن با نگاه رمانتیست‌ها به استعاره شروع می‌شود. آنان نظرات خود را راجع به استعاره از نگاه افلاطون دربارهٔ تخیل استخراج کردند: «افلاطون تخیل را وجه آفریننده در هنر می‌داند و این همان کاری است که استعاره نیز در زبان انجام می‌دهد. به گفتهٔ «ریکور» استعاره سویه آفرینندهٔ زبان است»(احمدی، ۱۳۹۱: ۴۲۶).

مدرنیست‌ها معتقدند استعاره فقط واژه نیست، استعاره می‌تواند هر گزاره، جمله و سخنی باشد که باعث گسترش معنا در زبان می‌شود، ابهام و چندمعنایی را وارد زبان می‌کند که این خود باعث عمق بیش‌تر کلام می‌شود. نکتهٔ دیگر اینکه در نظریه‌های سنتی استعاره ابزاری زبانی است، اما در رویکرد معاصر استعاره موضوعی است مربوط به اندیشه. در حقیقت، استعاره دیگر یک واژه یا عبارت نیست، بلکه مجموعه‌ای از تناظرهای مفهومی است. «به‌دلیل خصلت مبتنی بر استعارهٔ بسیاری از فرایندهای ذهنی، نویسندگان بسیاری برای نزدیک شدن به حال‌وهوای ذهن در نگارش تک‌گویی درونی سعی کرده‌اند بیش از هر چیز سازوکارهای استعاری زبان را برجسته کنند»(بیات،۱۳۸۷: ۱۰۴). از سوی دیگر، «وقتی استعاره در دیدگاه سنتی به ابزار تبدیل می‌شود، مایهٔ زیبایی کلام و آذین‌بستن آن می‌شود، اما در رویکرد معاصر استعاره یک نشانه است، یعنی تجلی بیرونی و عینی مفاهیم ذهنی بشری»(نک: سجودی و قنبری، ۱۳۹۱: ۱۴۴). شاعر مدرن استعاره‌هایی می‌سازد که پاسخ‌های شخصی به جهان را محقق می‌سازد یا می‌کوشد چنین کند و سعی می‌کند تا به درجه‌ای از دقت این پاسخ را منتقل کند(هاوکس، ۱۳۸۲: ۳۴). پس استعاره دیگر کارکردی صرفاً تزئینی ندارد.

کارکرد اصلی استعاره توسّع زبان است و شاعر با استفادهٔ آگاهانه از استعاره به‌گونه‌ای فعال به گسترش دادن زبان مشغول است. اگر کار شعر، به‌خصوص استعاره، گسترش زبان باشد، این اتفاق در داستان کوتاه مدرنیستی که بیش‌ترین

نزدیکی را به شعر غنایی دارد نیز می‌افتد. اگر خیابان فقط کلمهٔ خیابان در زبانِ متعارف باشد، یک معنای قاموسی از آن به‌دست می‌آید، اما خیابان در این داستان مکانی استعاری است. خیابان به‌طور استعاری می‌تواند جایگزین هر شهر، کشور و یا حتی جهان و جامعهٔ انسانی باشد که در این صورت اتفاقاتی که در آن می‌افتد هر کدام جایگزین اتفاقی مهم‌تر و بزرگ‌تر در جهان واقعی است. استعاره از این نوع استعاره در سخن است، یعنی در چیزی فراتر از کلمه نقش دارد و موجب ابهام و چندمعنایی در همهٔ داستان می‌شود. خیابان می‌تواند طیفی از مکان را به‌خاطر آورد، پس اتفاقاتی که در یک خیابان به معنای قاموسی آن می‌افتد می‌تواند در زبان شعری قابل تعمیم به جهان باشد.

استعارهٔ خیابان و سایبان

استعارهٔ کلاسیک استعاره را تشبیه فشرده‌ای می‌داند که تنها یک جزء آن باقی مانده و یا مجازی است که علاقهٔ آن مشابهت است. مجاز مانند استعاره به‌کار بردن واژه است در غیر معنای حقیقی، یعنی شاعر و نویسنده معنای قاموسی واژه را درنظر نمی‌گیرد، بلکه با معنای هنری آن سروکار دارد. در مجاز گوینده از معنای اصلی، که در آغاز بدان وضع شده، تجاوز کرده و آن را چه به‌خاطر تشبیه و چه براساس پیوند و ملابستی که میان معنای نخستین و معنای دوم داشته به‌کار گرفته است.

بر این اساس، خیابان در این داستان یا استعاره یا مجاز مرسل از جهان است که تنها جزئی از آن یعنی خیابان باقی مانده است؛ خیابانی که به‌طور استعاری محل وقوع همهٔ حوادث است. زیر سایبان مکانی خاص در خیابان است که نام داستان از آن گرفته شده است. سایبان می‌تواند هر چیزی باشد که انسان‌ها برای حفظ موقعیت خود به آن چنگ می‌زنند تا شرایط را برای خود امن نگه دارند و یکی از ملائمات آن یادآوری مفهوم امنیت است. در هر استعاره، یک جابه‌جایی صورت می‌گیرد. ممکن است این جابه‌جایی در کلمه باشد یا در جمله و یا حتی این جابه‌جایی می‌تواند در متن کامل داستان صورت بگیرد که باعث ایجاد پیرنگ استعاری در داستان می‌شود.

«در ادبیات آنچه تصریح نمی‌شود واجد اهمیت است نه آنچه به‌صراحت بیان می‌شود. در داستان کوتاه این امر تشدید شده‌تر است. نویسنده خود آن وضعیت خیالی را در داستان نمی‌گنجاند، بلکه با استفاده از استعاره، به‌عنوان تمهیدی ساختاری در پیرنگ، مجموعه‌ای از نشانه‌ها را جایگزین رویدادها، شخصیت‌ها، رابطه‌ها و مطالبی می‌سازد که در عین مسکوت ماندن می‌بایست به ابژۀ تفکر خواننده تبدیل شوند»(پاینده، ۱۳۸۹: ۳۴).

خیابان، محل وقوع اتفاقات، در تفکر خواننده شناسایی می‌شود؛ زیرا مکانی است که بسیار بیش‌تر از یک خیابان خاص برای خواننده آشناست؛ مکانی که یادآور جامعه‌ای است که انسان‌ها در آن زندگی می‌کنند. خیابان زیر سایبان جهانِ درگیری اعراب و اسرائیل است، پس خیابان جایگزین جهان عرب شده است. علاوه‌بر این، خیابان می‌تواند معانی دیگری هم داشته باشد؛ چراکه روابط انسانی حاکم بر آن چنین وضعیت استعاری را میسر می‌کند. محفوظ می‌گوید: «من برای بررسی قضیه به سبک تجریدی پناه می‌برم؛ چون از واقعیت شناخت کامل نداریم. بیان تجریدی به واقعیت اشاره می‌کند، اما نسبت به آن صراحت ندارد و اشیاء را بررسی می‌کند، بی‌آنکه بگذارد معادل آن را در واقعیت جست‌وجو کنیم»(محفوظ، ۱۳۹۱: ۲۵). این جملات محفوظ نشان می‌دهد که خود نیز به استعاری بودن داستانش معترف است. وقتی بیان تجریدی به واقعیتی اشاره می‌کند که نسبت به آن صراحت ندارد، استعاره واقعیتی مجدد می‌آفریند. این جمله می‌تواند نشان‌دهندۀ این باشد که بنا به عوامل زمانی، اجتماعی، زبانی و مکانی ممکن است گاهی در مقطعی خواندن یک داستان استعاره از چیزی باشد و معنایی بدهد که در شرایط دیگر این معنا را دربرنگیرد، به‌عبارتی، صنعت استعاره وجود دارد، چون استعاره‌ها وجود ندارند.

خیابان زیر سایبان دچار بی‌زمانی شده است. یکی از ویژگی‌هایی که داستان را به سطح استعاری نزدیک می‌کند همین سرعت وقایع است که هر چه بیش‌تر آن را به

کابوس و رؤیا نزدیک می‌کند. در بخشی از داستان یکی از ناظران می‌گوید: «انگار در رؤیا هستیم، رؤیایی وحشتناک... بهتر است برویم»(همان: ۱۴۱).

«استعاره نیز معنای ظاهری خود را جایگزین معنای سرکوب‌شده می‌کند تا میل شخص آشکار شود؛ زیرا آنچه شخص خواهان آن است دائماً خود را بروز می‌دهد. استعاره را می‌توان نشانه‌ای از بیماری دانست؛ نشانه‌ای که بیانگر میلی سرکوب‌شده است و دسترسی به ضمیر ناخودآگاه را در آن سوی مرز دال‌ومدلول امکان‌پذیر می‌کند»(رایت، ۱۳۷۳: ۱۰۹). پس معاشقهٔ زن و مرد بر روی یک جنازه می‌تواند جایگزین از بین رفتن عاطفه میان انسان‌ها باشد؛ انسان‌هایی که حساسیت خود را نسبت به یکدیگر از دست داده‌اند.

پیرنگ استعاری

در داستان‌نویسی سه نوع پیرنگ وجود دارد. اولی پیرنگ متعارف ارسطویی است که آغاز و میانه و فرجام دارد و نوع دوم پیرنگ حذفی است و بخش‌های زیادی از پیرنگ حذف می‌شود تا ابهام و رازآلودگی داستان و حس تعلیق آن افزایش یابد. در پیرنگ حذفی «نویسنده مجاز است رویدادهای کم‌اهمیت را کنار بگذارد و گسترهٔ وسیع روایت را با اسلوبی موجز نمایان سازد»(تولان، ۱۳۸۳: ۹۰). تکنیکی که برای گسترش‌دادن گِرِه‌ها و ایجاد تعلیق در این داستان به‌کار رفته است، آوردن روایت‌های مختلف از یک ماجرا از زبان شخصیت‌های مختلف است. البته مشخص هم نمی‌شود که کدام روایت صحیح است، اما به هر حال این روایت‌ها گِرِه‌های داستان را گسترش می‌دهد. می‌توان گفت تعلیق پُررنگ‌ترین عنصر پیرنگ این داستان است؛ زیرا شک و تردید و پرسش در همهٔ داستان وجود دارد. نکتهٔ دیگر اینکه روایت زیر سایبان خطی نیست و راوی به شکلی هذیان‌وار از این شاخه به آن شاخه می‌پرد که پیرنگ داستان را به حذفی‌بودن نزدیک می‌کند. نوع سوم، که در این مقاله موردنظر ماست، پیرنگ

استعاری است. در پیرنگ استعاری، سیر اتفاقات استعاره از مفهومی است که نویسنده مدنظر داشته است. در پیرنگ استعاری باید به معنای تلویحی کلمات دقت کنیم؛ زیرا در داستان کوتاه با معنای قاموسی کلمات سروکار نداریم، بلکه مهم آن است که معنای دوم کلمات را دریافت کنیم.

«در داستان‌های واجد پیرنگ استعاری، سطح ظاهری داستان در حقیقت در حکم استعاره‌ای است برای لایهٔ معنایی ژرف‌تری که مضامین مهمی را در ارتباط با هستی انسان، روابط و مناسبات انسانی و... افاده می‌کند. در این گونه داستان‌ها، مجموعه‌ای از ایماژها یا رخدادهایی که غالباً کم‌اهمیت و غیرمرتبط به‌نظر می‌رسند، در داستان گنجانده می‌شوند که در واقع متناظر یا هم‌عرض با وقایعی در پیرنگ فرضی داستان هستند»(پاینده، ۱۳۸۹: ۲۸۹) پیرنگ داستان زیر سایبان از وقایع نامرتبطی تشکیل شده است که در ظاهر ارتباطی با هم ندارد، ولی خواننده می‌تواند با دریافت مفهوم نمادهای این پیرنگ معنای منسجمی را از آن استخراج کند:

۱)عبور دزد از خیابان و دستگیری او ۲)ورود دو ماشین که به‌شدت با هم تصادف می‌کنند. ۳)ورود زن و مردی که روی یک جنازه به معاشقه می‌پردازند. ۴)ورود کاروان شتران ۵)ورود اتومبیل یهودی‌ها ۶)ورود کارگران برای ساخت قبر ۷)ورود مردِ ردا برتن، یعنی قاضی ۸)ورود مرد چهارشانه یعنی کارگردان که ناظران او را مسبب اتفاقات می‌دانند. ۹)در پایان، ناظران بی‌آنکه نقشی در وقوع اتفاقات داشته باشند با شلیک گلوله‌های پاسبان کشته می‌شوند.

بیان فانتزی و تصویری

متن‌های پست‌مدرن برآن است تا ساخت‌های قراردادی و از پیش تعیین‌شده را بشکنند، ازهمین‌روست که می‌کوشد تا تمایز میان واقعیت و خیال را از بین ببرد(Basler، 2007: 120) و به‌سمت بیان فانتزی گرایش پیدا می‌کند. نجیب

محفوظ در داستان زیر سایبان به‌بیان تجریدی و انتزاعی پناه برده است. بیان انتزاعی صراحت ندارد، اما به وقایع اشاره می‌کند. به‌عبارت‌دیگر، در بیان تجریدی نمی‌توانیم معادل واقعی اشیاء و اشخاص را در جهان خارج ببینیم، اما می‌توانیم، از مکان کوچک و فشرده‌شده در داستان و شخصیت‌ها و حوادث، جهانی را در ذهن خود بسازیم که به واقعیت نزدیک است. حالت وهم و رؤیا فضایی سورئالیستی به داستان می‌بخشد و ترس را در سراسر داستان حاکم می‌کند. مثلاً معاشقه‌ای که بر روی یک جنازه صورت می‌گیرد نمی‌تواند واقعی باشد، داستان رویکردی ذهنی دارد، واقعیتی را به ما نشان می‌دهد که در زندگی روزمره به آن برنمی‌خوریم. شاید طبق‌نظر فروید، که رؤیا اندیشه‌های نهفته و منع‌شده را به نمایش می‌گذارد، در اینجا نیز فضای کابوس‌گونهٔ داستان جایگزین چیزی شده است که نمی‌تواند بیان شود. تصاویری که محفوظ از شخصیت‌ها و رفتارهای آنان ارائه می‌دهد، غبارآلود و درهم و محو و بی‌ارتباط است. اینها دقیقاً یادآور نقاشی‌های سبک امپرسیونیسم است؛ «نقاشی‌هایی که در آنها هر نقطه احاطه شده در یک هالهٔ رنگ است و نقاش آنچه را مشاهد می‌کند به‌گونه‌ای به‌تصویر می‌کشد که گویا از میان مه و غبار دیده می‌شود»(چایلدز، ۱۳۸۳: ۱۴۹- ۱۵۰). آدم‌های شبح‌گون، ایستادن در مرز خیال و واقعیت، سرعت خیره‌کننده از عناصر مهمی است که کار تصویرسازی در زیر سایبان را انجام می‌دهد. پیش‌بینی‌ناپذیری، تخیل، آشنایی‌زدایی، شگفتی، نسبی‌گرایی، پایان باز، دگرگونی، ایجاد موقعیت‌های بازی‌گونه از جمله اصول فانتزی است(نک: محمدی، ۱۳۷۸) که در این داستان کوتاه نمود یافته است. تصویرها اغلب سینمایی به‌نظر می‌رسد، یعنی آنقدر دور از ذهن است که کسی باور نمی‌کند واقعیت داشته باشد.

زاویهٔ دید

راوی یکی از مهم‌ترین ارکان روایت است که نقش عمده‌ای در شکل‌دادن به بافت

معنایی و ساختاری روایت و جلو راندن آن دارد. راوی حلقهٔ ارتباط روایت و روایت‌شنو است که در هر روایت حضوری برجسته دارد تا جایی‌که تصور روایت بدون راوی ممکن نیست. روایت بر مثلث ثابت (راوی-روایت- روایت‌شنو) استوار است و رابطهٔ بین این عناصر یک رابطهٔ ارتباطی است که بر پایهٔ (پخش، وصول و دریافت) شکل می‌گیرد. پس از خواندن یک داستان از خود می‌پرسیم که راوی این داستان چه کسی است؟ با پاسخ به این سؤال زاویهٔ دید را مشخص کرده‌ایم. «زاویهٔ دید در حکم دریچه‌ای است که نویسنده بر روی مخاطب می‌گشاید تا از طریق آن حوادث موجود در داستان را نظاره‌گر باشد»(داد، ۱۳۹۲: ۲۲۹). راوی در داستان‌های کوتاه اغلب دو گونه است: ۱)راوی اول‌شخص(راوی درون داستانی) که روایتگر یکی از شخصیت‌های داستان است و در جریان داستان قرار دارد. ب)راوی سوم‌شخص(راوی برون داستانی) یا دانای کل که از بیرون به داستان می‌نگرد و از وقایع داستان آگاهی کامل دارد.

زاویهٔ دید در زیر سایبان سوم‌شخص یعنی برون‌داستانی است، اما سوم‌شخص عینی. «سوم‌شخص عینی معمولاً به داستانی گفته می‌شود که در آن نویسنده ضمیر من را برای اشاره به خودش به‌کار نمی‌برد»(مارتین، ۱۳۸۲: ۱۰۱). زاویهٔ دید در این داستان برخلاف داستان‌های رئالیستی محدود است. زاویهٔ دید زیر سایبان به‌شیوهٔ داستان‌های امپرسیونیستی محدود است. داستان از زبان نویسنده روایت می‌شود، اما نوع روایت عینی است. سوم‌شخص عینی مانند دوربین مداربسته‌ای است که حوادث را بدون کم‌وکاست از بیرون روایت می‌کند و حتی گاه صدای گفت‌وگوی شخصیت‌های داستان را به‌علت فاصلهٔ زیاد نمی‌شنود و نمی‌تواند آنها را نقل کند: «ولكنهم أحاطوا باللص. تبادلو كلمات غير مسموعة معه و هم يلهثون: اما آنان دزد را احاطه کرده بودند و در حالی‌که نفس‌نفس می‌زدند حرف‌هایی با او می‌زدند که شنیده نمی‌شد»(محفوظ، ۱۳۹۱: ۲۸).

عینی بودن زاویهٔ دید سوم‌شخص باعث می‌شود که راوی نتواند به ذهن

شخصیت‌های داستان نفوذ کند و فقط آنچه را به‌چشم دیده می‌شود روایت کند. وی از نگاه ناظران، که منفعل هستند، ماجرا را تعریف می‌کند.

هماهنگی فرم و محتوا

«شکل روایت در داستان مدرن تبلوری از محتوای آن است»(پاینده ۱۳۸۹: ۲۴). نجیب محفوظ در این داستان سعی کرده است فرم(تکنیک) و محتوا را هماهنگ کند، به این معنا که در داستان زیر سایبان انفعال و بی‌هویتی موج می‌زند و تأکید نویسنده بر همین دو اصل است؛ زیرا از سویی استفاده از زاویهٔ دید سوم‌شخص عینی می‌تواند نشان‌دهندهٔ انفعال باشد، یعنی راوی توان ورود به ذهن شخصیت‌ها را همچون دانای کل ندارد و اصلاً اهمیتی به این موضوع نمی‌دهد. همچنان‌که پیرنگ حذفی نیز، از سوی دیگر، اینکه پاسبان در صحنه حاضر است و هیچ واکنشی به مردمی، که دزد را گرفته‌اند یا سر بریده‌ای که به سمت ایستگاه اتوبوس فرومی‌غلتد، نشان نمی‌دهد، نشان منفعل‌بودن مجریان قانون در جامعه است. در جای دیگر داستان، گروهی از مردم شخصی را تعقیب می‌کنند و او را «دزد» خطاب می‌کنند. این شخص در زیر باران برای تعقیب‌کنندگانش سخنرانی می‌کند! و آنان گوش می‌دهند، سپس لباس‌هایش را از تن درمی‌آورد و با تنی عریان ماهرانه می‌رقصد و تعقیب‌کنندگانش برای او دست می‌زنند و او را همراهی می‌کنند!!(محفوظ، ۱۹۹۳: ۶) و این همراهی و هدایت شدنِ ناخودآگاه کمال انفعال است. نویسنده می‌خواهد بگوید هیچ‌یک از نقش‌هایی که در زندگی اجتماعی خود ایفا می‌کنیم واقعی و آگاهانه نیست و به‌راحتی دچار انفعال شده و نقش خود را عوض می‌کنیم، حتی سایبان نیز، که عده‌ای آن را سرپناه خود قرار داده بودند، در انتهای داستان ناامن می‌شود و کسانی که زیر سایبان جمع شده بودند از سوی پاسبان کشته می‌شوند و سایبان مفهوم خود را از دست می‌دهد.

بی‌نام بودن شخصیت‌ها و تردید دربارهٔ هویت آنان نیز نشان بی‌هویتی است و این انفعال را تشدید می‌کند. در این داستان، هیچ‌کس اسم ندارد. همه در داستان با موقعیت صنفی خود مانند پاسبان، کارگردان، کارگر، قاضی یا جنسیت خود یعنی مرد یا زن نامیده می‌شوند. دلیل عدم نامگذاری می‌تواند این باشد که نویسنده بر بی‌هویتی آدم‌های داستانش تأکید دارد. نام هویت می‌آورد و هویت زمینهٔ معرفت را فراهم می‌آورد و معرفت پایبندی و اصرار و اعتقاد ایجاد می‌کند که نقطهٔ مقابل انفعال قرار می‌گیرد. زاویهٔ دید سوم‌شخص عینی، چنان‌که پیش‌تر گفتیم، بر منفعل بودن راوی یعنی ناظر صحنه‌های داستان دلالت دارد و انتخاب این نوع زاویهٔ دید در راستای مضمون داستان یعنی انفعال و بی‌هویتی قرار می‌گیرد و کاملاً دلالت‌مند است.

خوش‌آغازی

در پاراگراف اول داستان، شاهد نوعی براعت استهلال یا خوش‌آغازی هستیم که هم موجب تعلیق می‌شود و هم نخستین نشانه‌ها را از پیرنگی که در ادامهٔ داستان شکل می‌گیرد به‌صورتی فشرده به‌دست می‌دهد. «طراحی صحنهٔ آغازین دشوارترین مرحله در فرایند نگارش رمان است. اولین صحنه باید آنقدر گیرا و تأمل‌انگیز باشد که خواننده را به ورود به جهان خیالی رمان، همراهی با شخصیت‌ها و دنبال کردن رویدادهایش ترغیب کند»(پاینده،۱۳۹۳: ۱۰). این داستان با تصاویری از ابرهای متراکم آغاز می‌شود: «ابرها همچون شبی تیره درهم پیچیدند و متراکم شدند و باران نم‌نم باریدن گرفت. هوایی سرد و سرشار از رطوبت فضای خیابان را درنوردید. عابران بر شدت گام‌هایشان افزودند، فقط چند نفری بودند که زیر سایبان ایستگاه اتوبوس جمع شدند. نزدیک بود تصویر خیابان ثابت و یکنواخت شود که یک مرد به خیابان دوید. او مثل افراد دیوانه می‌دوید. از خیابان کناری آمد و در خیابان دیگری در آن سوی صحنه گم شد. چند نفر مرد و نوجوان او را تعقیب می‌کردند و فریاد می‌زدند: دزد..دزد را بگیرید.

طولی نکشید که فریادها به‌تدریج کم شد تا اینکه از نفس افتاد و باران ادامه یافت»(محفوظ، ۱۹۹۳: ۵). با خواندن این ده سطر از ابتدای داستان می‌توانیم به حال‌وهوای همهٔ داستان پی ببریم. ابر و مه فضایی وهم‌آلود و ناشناخته را تداعی می‌کند که وقتی متراکم شود و روشنایی‌ها را از بین ببرد و آنقدر پایین بیاید که تیرگی آن به شب بدل شود، سرنوشتی تیره‌وتار را برای اهالی خیابان رقم می‌زند. سخن از دزد و تعقیب با پس‌زمینهٔ سیاسی، که از نویسندگان عرب سراغ داریم، می‌تواند مفهوم غصب و اشغال فلسطین از سوی اسرائیل را تداعی کند، به‌ویژه اینکه این دزد با سرعت و مهارت می‌گریزد.

مکان استعاری

مکان در زاویهٔ دیدِ سوم‌شخصِ عینی موقعیت بیرونی است، یعنی راوی چشم پرنده دارد و مکان داستان را به‌صورت چشم‌انداز هوایی یا دیدگاه چشم پرنده در برابر مشاهده‌گر محدود قرار می‌دهد. در چشم‌انداز هوایی، کانونی‌گر در جایی بسیار فراتر از اشیای موردنظر خود می‌ایستد. این چشم‌انداز همان موقعیت کلاسیک راوی کانونی‌گر بیرونی است. یکی از شاخص‌های روایی کانونی‌گر بیرونی روایت زیر سایبان ادراک قابل تحسین او در توصیف مکان روایی متن است. «کانونی‌گر بیرونی با حدوحدود خود در چشم‌انداز هوایی با مکان‌ها در موقعیت‌های مختلف داستان آشنایی کامل دارد و می‌داند چشم پرنده او تا چه اندازه توانایی دیدن و رصد کردن مکان داستان را دارد. او در مکان‌هایی که حضور دارد و موقعیت داستانی را با چشم و گوش خود ادراک کرده است، توضیحات دقیقی از مکان ارائه می‌دهد، اما در مکان‌هایی که فرصت یا اجازهٔ حضور نیافته است، حدود خود را در متن مشخص می‌کند و با کمک چشم‌انداز کانونی‌گر درونی به توصیف مکان می‌پردازد»(حدادی، ۱۳۸۹: ۷).

در داستان زیر سایبان، کانونی‌گر بیرونی آنقدر خیابان یعنی صحنهٔ داستان را عینی و قابل درک توصیف کرده است که مخاطب به‌آسانی آن را در ذهن خود تصویر می‌کند، گویی در آنجا حضور دارد و وقایع را به‌چشم خود می‌بیند. به‌علاوه اینکه نجیب محفوظ در توصیف صحنه مهارتی کامل دارد و هیچ‌یک از زوایای مکان روایت و حرکات حاضران در آن از چشم تیزبین او پنهان نمی‌ماند. راوی در این داستان قضاوت نمی‌کند، فقط آنچه را می‌بیند بیان می‌کند. به‌عبارت‌دیگر، او کانونی‌گر درونی نیست. در همهٔ داستان فقط یک‌جا هست که راوی نظر خودش را بیان می‌کند و آن را نیز در هاله‌ای از تردید قرار می‌دهد: «اما استاد پرشی ناگهانی کرد. گویی می‌خواهد پشت آنان پنهان شود. دیگر آن نخوت در نگاهش نبود و تکبر نداشت، انگار که سالخورده شده یا به مرضی گرفتار آمده باشد»(محفوظ، ۱۳۹۳: ۹).

عنصر مکان در داستان‌های امپرسیونیستی کارکردی متفاوت دارد. مکان در این داستان‌ها بیش از آنکه محلی برای روی دادن حوادث باشد، حاکی از حالات ذهنی شخصیت‌های آن است. یعنی دلالت مکان در آن با حوزهٔ رئالیسم متفاوت است و کارکردی استعاری دارد(پاینده، ۱۳۸۹: ۲۹۱). در داستان زیر سایبان نیز، به‌مانند داستان‌های امپرسیونیستی، عنصر مکان صرفاً محلی برای روی دادن حوادث نیست، بلکه از حالات ذهنی و درونی شخصیت اصلی حکایت می‌کند. مکان این داستان خیابان است، اما جنس این خیابان با داستان‌های رئالیستی یا ناتورالیستی متفاوت است و کارکرد آن استعاری است. خیابان در اینجا مکانی است برای رویدادهای سورئالیستی و نمادین. این خیابان به خیابان‌های معمول شباهتی ندارد. این امپرسیون و برداشت نویسنده از تقابل مرگ و زندگی تابلویی شاعرانه، اما تلخ و غم‌انگیز خلق کرده است. در واقع، می‌توان خیابان را استعاره از میهنی گرفت که سرقت، خطابه، معاشقه، رقص، اعتراض و قتل بر چهرهٔ آن نقش بسته است.

زمان در داستان

زمان یک مقولهٔ انتزاعی است و بر مبنای اشیاء یعنی پدیده‌ها و مکان‌ها درک می‌شود. «نظریه استعاره معتقد است نه تنها زبان، بلکه شیوهٔ درک ما از مقولات انتزاعی جهان بر مبنای استعاره استوار است و استعاره اساساً فرایندی ذهنی و شناختی است. مطالعات اخیر نشان می‌دهد مفهوم انتزاعی زمان، در قالب مفهوم ملموس‌تر مکان، درک و بیان می‌شود. براساس نظریهٔ «لیکاف» گذر زمان به‌مثابهٔ حرکت در مکان است، به‌این‌ترتیب که زمان به‌گونه‌ای استعاری بر مبنای اشیاء یعنی پدیده‌ها و مکان‌ها حرکت و درک می‌شود»(سجودی و همکار، ۱۳۹۱: ۱۳۸). در این داستان زمان در ظاهر مشخص نیست، اما از توصیف‌ها به‌نظر می‌رسد این داستان در فصل پاییز یا زمستان اتفاق افتاده است، یعنی گذر زمان از راه تغییر وضعیت و دگرگونی در محیط درک می‌شود: «ابرهای سیاه درهم پیچیده و متراکم شدند و همچون شب تاریک فضا را اشغال کردند و سپس دانه‌های ریز باران باریدن گرفت و هوایی سرد همراه با بوی رطوبت فضای خیابان را پر کرد»(محفوظ، ۱۹۹۳: ۷). به‌علاوه، همین توصیف‌ها بیانگر ساختار مفهومی داستان نیز هست. وجود ابرهای تیره و متراکم و هوای سرد آغشته به رطوبت که سرما را گزنده‌تر می‌کند نشان‌دهندهٔ خفقان و یأس ودلزدگی فضای حاکم بر خیابان است. پاییز و زمستان از سوی دیگر می‌تواند به کهن‌الگوی مرگ اشاره داشته باشد.

فقدان قهرمان

در این داستان‌گویی ناظرانی که زیر سایبان ایستاده‌اند، شخصیت‌های اصلی داستان هستند؛ شخصیت‌هایی منفعل که تا پایان داستان هیچ‌کاری برای بهبود شرایط موجود انجام نمی‌دهند؛ چون حفظ سایبان یا جان برایشان بیش‌ترین اهمیت را دارد و برای نجات انسان‌هایی که داخل خیابان و به نوعی داخل جامعهٔ انسانی هستند

هیچ‌کاری انجام نمی‌دهند. یکی از ناظران پس از تصادف شدید دو اتومبیل و دیدن مجروحی که از اتومبیل خارج می‌شود، می‌گوید: «در این نزدیکی‌ها تلفنی باید باشد»(محفوظ، ۱۳۹۱: ۱۳۹)، اما هیچ‌کس برای تلفن‌زدن اقدام نمی‌کند. ترس و محافظه‌کاری در شخصیت‌های داستان دیده می‌شود.

«دورهٔ مدرن دورهٔ زوال قهرمان‌گرایی حماسی است. قهرمانان پیشامدرن هم از نظر جسمانی از مردم عادی قوی‌تر بودند و هم از نظر شجاعت و قدرت اراده‌شان. آرمان‌گرایی آنان باعث می‌شد که همهٔ سختی را به جان بخرند و تا پای جان در راه اهدافشان مبارزه کنند»(پاینده، ۱۳۸۹: ۳۲).

پاسبان یکی دیگر از شخصیت‌های داستان است که با توجه به نامش باید نگهدارندهٔ جان و مال مردم باشد، اما هیچ‌کاری برای نجات جان مردم انجام نمی‌دهد و فقط نظاره‌گر اتفاقات است. «نگاه کنید پاسبان در مدخل ساختمان بی‌خیال ایستاده...»(محفوظ، ۱۳۹۱: ۱۳۸)، اما دزد شخصیتی است که برای فرار از شرایط موجود خود تلاش می‌کند. وی زمانی‌که از سوی مردم در خیابان دستگیر می‌شود مقاومت می‌کند و ضربه‌هایی کور به این طرف و آن طرف می‌زند. شخصیت‌ها اگر چه در یک خیابان و در کنار هم هستند، اما هر کدام سرانجام تنها می‌مانند. «ماهیت پارادوکسیکال عصر مدرن در این است که در عین تسهیل ارتباط بین آدم‌ها فردگرایی و عزلت‌گزینی توأم با بی‌اعتنایی را نیز تشدید می‌کند»(پاینده، ۱۳۸۷: ۴۰).

معناباختگی

صحنه در داستان زیر سایبان یک خیابان است همچون صحنهٔ تئاتر، همان‌طورکه در صحنهٔ تئاتر هنرپیشه‌ها به‌نوبت وارد صحنه می‌شوند، در این داستان نیز افرادِ نمایش وارد می‌شوند. ورود به صحنه موضوعی است که دائماً تکرار می‌شود: ورود دو ماشین، ورود زن و مرد، ورود کاروان شتران، ورود اتومبیل یهودی‌ها، ورود کارگران برای ساخت قبر، ورود مرد ردا برتن، ورود مرد چهارشانه.

با فروپاشی ارزش‌های انسانی و امکان‌ناپذیر شدن مراودهٔ معنادار بین انسان‌ها، زندگی در جهان عاری از معنا شده است. جزءجزء گفت‌وگوها و رفتار شخصیت‌های این نمایش حکایت از عبث‌بودن تعامل انسان‌ها در جامعهٔ معاصر دارد و نابه‌سامانی‌های گوناگون زندگی در چنین جامعه‌ای را از دیدگاه انتقادی نشان می‌دهد. ناگفته پیداست که برملاکردن روابط غیرانسانی و حیات عبث و معناباختهٔ آدمیان به‌طور تلویحی حکم فراخوانی برای پایان بخشیدن به این وضعیت و ایجاد شالوده‌ای معنادار برای جامعهٔ انسانی را دارد(رابرتس، ۱۳۸۹: ۱۰).

در داستان زیر سایبان نیز همچون تئاتر معناباختگی و فروپاشی روابط انسانی قابل رؤیت است و این فروپاشی چندان گسترده و خانمان‌سوز است که گاه داستان را به کابوس بدل می‌کند. صدای انسان‌ها به‌هم نمی‌رسد و هیچ‌کس پاسخی برای پرسش‌های خود نمی‌یابد. برقراری ارتباط در این فضای کابوس‌مانند به گوهری نایاب تبدیل شده است که زندگی را معنا و مفهوم می‌بخشد: «حرکت اعضای بدن دزد نشان می‌داد که دارد با قدرت از خودش دفاع می‌کند، اما کسی حرف او را باور نمی‌کرد. دست‌هایش را طوری تکان داد که گویی سخنرانی می‌کند، اما صدایش در فضا و ریزش بی‌امان باران گم شد. وی بی‌تردید سخنرانی می‌کرد و آنان نیز به او گوش فرامی‌دادند، اما مانند افرادی لال در زیر باران فقط به او نگاه کردند. حاضران زیر سایبان نیز به او خیره مانده بودند»(محفوظ، ۱۹۹۳: ۷).

هرچه داستان جلو می‌رود صدای ریزش باران بیش‌تر می‌شود و همین عاملی است که اجازه نمی‌دهد حاضران زیر سایبان صدای او را بشنوند. جهان جایی است که در آن انسان‌ها صدای یکدیگر را نمی‌شنوند و از خواسته‌های هم بی‌اطلاع می‌مانند و رابطه‌ای میان انسان‌ها شکل نمی‌گیرد. دنیای واقعی دنیای تهدید کننده، ویرانگر و ناشناخته است که انسان‌ها موفق به برقراری ارتباط با یکدیگر و درک همدیگر نمی‌شوند. ناظران زیر سایبان نمی‌توانند با پاسبان یا مردمی که در خیابان

رفت‌وآمد می‌کنند و وقایع را رقم می‌زنند(کارگردان، مرد ردا برتن و...) ارتباطی برقرار کنند. «داستان‌های مدرن غالباً روایت فروپاشی رابطه‌هاست در جهان بی‌عاطفه‌ای که بی‌اعتنایی به انسانیت اصل بنیادین تعامل انسان‌ها شده است»(پاینده، ۱۳۸۹: ۳۱).

خیابان در این داستان استعاره از جهانی است که آدم‌های آن ارتباط انسانی با یکدیگر ندارند. در این خیابان، روابط انسان‌ها یا عدم ارتباط بین انسان‌ها باعث ایجاد خشونت است و می‌توان گفت به نوعی جنگ میان آدم‌ها حکم‌فرماست؛ مردانی‌که شخصِ به‌ظاهر دزد را تعقیب می‌کنند، جنازه‌ای که روی آن معاشقه می‌شود، سربریده‌ای که به‌سمت ناظران زیر سایبان می‌غلتد، کارگرانی که دو عاشق را زنده به‌گور می‌کنند، پاسبانی که ناظران را در پایان داستان می‌کشد، همه و همه نابودی عاطفهٔ انسانی را نشان می‌دهد.

نوآوری

نجیب محفوظ در این داستان نوآوری‌هایی دارد که با روح داستان مدرن سازگار است:

الف)نسبی‌گرایی: نخستین نوآوری وی نوعی عدم قطعیت و نسبی‌گرایی است که آن را در سراسر داستان مشاهده می‌کنیم. راوی برای تأکید بر این عدم قطعیت چند بار از کلمات «گویی و انگار و شاید» استفاده کرده است: «انگار تعقیبی داغ باشد»، «انگار بخواهد تن لخت خود را به نمایش بگذارد»، «گویی سخنرانی می‌کند»، «انگار در رؤیا هستیم»، «انگار که حکمی را قرائت می‌کند»، «گویی می‌خواهد پشت آنان پنهان شود»، «انگار که سالخورده شده»، «چه کسی می‌تواند باشد»، «شاید دزد باشد»، «شاید او و تعقیب‌کنندگانش صحنه‌ای از یک فیلم سینمایی باشند»(محفوظ، ۱۹۹۳: ۵- ۸).

ب)بی‌زمانی: زمان در این داستان به‌هیچ‌روی قابل درک و تشخیص نیست.

ج)ناسازواری(پارادوکس): باران که عامل طراوت و شادابی و رویش است در این

داستان می‌تواند نشانهٔ مرگ و نابودی باشد؛ زیرا هرچه باران تندتر می‌شود کابوس‌ها وحشتناک‌تر می‌شوند. پس باران در درون خود دو وجه متناقض را جای داده است. قتل و رقص نیز پاردوکس هستند که نویسنده آنها را در کنار یکدیگر قرار داده است.

د)آشنایی‌زدایی: باران در ادبیات معمولاً نماد برکت و شادابی و مفاهیم مثبت است، اما به‌نظر می‌رسد در این داستان نجیب محفوظ آن را نماد سیطرهٔ حاکمان و ظلم و بی‌عدالتی قرار داده است. اگر چنین باشد در استفاده از این نماد نوعی آشنایی‌زدایی به‌کار برده است؛ زیرا باران که، در ذات خود، پاکی و رشد و طراوت دارد، در اینجا مظهر رذالت و جمود و ایستایی قرار گرفته است. واژهٔ باران بارها در سراسر داستان زیر سایبان تکرار می‌شود و نویسنده تأکید دارد که همهٔ حوادث داستان زیر باران اتفاق می‌افتد. در واقع، ریتم حوادث با ریتم باران هماهنگ است.

باران در چهار مقطع از داستان حضوری برجسته می‌یابد. یک‌بار در اول داستان که حاصل تراکم و تیرگی ابرهاست: «انعقد السحاب و تکاثف کلیل هابط ثم تساقط الرزاز: ابرها همچون شبی تیره درهم پیچیدند و متراکم شدند و بارانِ نم‌نم باریدن گرفت». بار دوم از شدت باران سخن می‌گوید، به‌طوری‌که لباس افراد حاضر در خیابان به تنشان چسبیده است: «واشتدّ الرزاز فتواصل أسلاکا فضیة برهة ثم انهمر المطر.. التصقت الملابس بأجسادهم: باران شدت گرفت. برای لحظاتی به‌شکل رشته‌های نقره‌ای درآمد، سپس سیل‌آسا فروبارید. لباس‌ها به تنشان چسبیده بود». بار سوم از بی‌توجهی افراد به باران اشاره می‌کند: «واصلوا النقاش بإصرار دون أدنی اکتراث بالمطر.. لم‌یبالو بهما کما لایبالون بالمطر: بگومگویشان را با اصرار و بدون کوچک‌ترین توجهی به باران ادامه دادند.. به آن دو توجهی نکردند، همان‌طورکه به باران بی‌توجه بودند». بار چهارم از آتش گشودن پاسبان به‌روی افراد حاضر در زیر سایبان سخن می‌گوید و اینکه بر زمین افتادند و بدن‌هایشان زیر سایبان و سرهایشان روی جدول کنار خیابان زیر باران قرارگرفت: «انطرحت أجسادهم تحت المظلة أما

الرؤوس فتوسّدت الطوار تحت المطر: تنشان زیر سایبان ماند، ولی سرشان روی جدول پیاده‌رو زیر باران قرارگرفت».

هـ)عنصر غافلگیری: ورود ماشین‌هایی که با سرعت حرکت می‌کردند، دو تصادف شدید آنها و ورود دیگر اشخاص و عناصر صحنه همگی غافلگیرکننده است. خواننده پی‌در پی و ناگهان با حوادثی غیر مترقبه روبه‌رو می‌شود که به‌هیچ‌روی از پیش قابل حدس نیست. عنصر غافلگیری در این داستان به‌خوبی به‌کار گرفته شده است، همان‌طورکه، در جهان واقعیت، مردم همواره از سوی حاکمان و تصمیم‌سازان جهانی غافلگیر می‌شوند. در واقع، نویسنده می‌خواهد بگوید ما همواره غافلگیر می‌شویم.

نتیجه‌گیری

۱. داستان زیر سایبان از نجیب محفوظ، داستان‌نویس مصری و برندهٔ جایزهٔ ادبی نوبل، داستانی نامتعارف در مجموعه داستان‌های کوتاه او به‌شمار می‌رود که در این داستان، علاوه‌بر محتوا، به فرم و تکنیک نیز اهمیت زیادی داده شده است.

۲. پیچیده‌سازی ساختار روایت و زاویهٔ دید، پیرنگ نامتعارف، گرایش به استعاره و مجاز به‌ویژه در پیرنگ و مکان داستان، ترکیب واقعیت و خیال، تصویرهای فانتزی و سورئالیستی و... از ویژگی‌های تکنیکی این داستان است.

۳. روایت زیر سایبان خطی نیست و راوی به‌شکلی هذیان‌وار از این شاخه به آن شاخه می‌پرد که پیرنگ داستان را به حذفی‌بودن نزدیک می‌کند.

۴. پیرنگ داستان استعاری است. خیابان در این داستان استعاره از جهانی است که از ارتباط‌های انسانی تهی شده است. در این خیابان، روابط انسان‌ها یا عدم ارتباط بین انسان‌ها باعث ایجاد خشونت است و می‌توان گفت به نوعی جنگ میان آدم‌ها حکم‌فرماست؛ مردانی که شخصِ به‌ظاهر دزد را تعقیب می‌کنند، جنازه‌ای که روی آن معاشقه می‌شود، سربریده‌ای که به‌سمت ناظران زیر سایبان می‌غلتد، کارگرانی

که دو عاشق را زنده به‌گور می‌کنند، پاسبانی که ناظران را در پایان داستان می‌کشد، همه و همه نابودی عاطفهٔ انسانی را نشان می‌دهند.

۵. زاویهٔ دید در زیر سایبان سوم‌شخص یعنی برون‌داستانی است، اما سوم‌شخص عینی یا کانونی‌گر بیرونی. راوی آنقدر خیابان یعنی صحنهٔ داستان را عینی و قابل درک توصیف کرده است که مخاطب به‌آسانی آن را در ذهن خود تصویر می‌کند.

۶. نجیب محفوظ در این داستان سعی کرده است فرم(تکنیک) و محتوا را هماهنگ کند، به این معنا که در داستان زیر سایبان انفعال و بی‌هویتی موج می‌زند و تأکید نویسنده بر همین دو اصل است، زاویهٔ دید سوم‌شخص عینی نشان‌دهندهٔ انفعال است، همچنان‌که محتوای داستان نیز همین را می‌رساند.

۷. خوش‌آغازی، پیرنگ و مکان استعاری، بیان فانتزی و تصویری، بی‌زمانی، فقدان قهرمان و... از تکنیک‌های به‌کار رفته در این داستان است.

۸. شکل‌گیری داستان بر پایهٔ استعاره و نماد، پیرنگ به‌هم‌ریخته و حوادث نامرتبط، تلفیق واقعیت‌های بیرونی با واقعیت‌های ذهنی، باعث شده است این داستان به داستان کوتاه امپرسیونیستی نزدیک شود. نوآوری‌های نجیب محفوظ در این داستان عبارت است از: نسبی‌گرایی، بی‌زمانی، ناسازواری، آشنایی‌زدایی.

۹. نویسنده در عین ارائهٔ این تکنیک‌ها توانسته است اهمیت و مرکزیت فلسطین در جهان عرب و مسئلهٔ اشغالگری و جنگ‌های نیابتی را با تصاویری فانتزی نشان دهد و بر معناباختگی و انفعال جامعهٔ عربی تأکید کند.

منابع

- احمدی، بابک، (۱۳۹۱)، ساختار و تأویل متن، تهران: مرکز.
- بیات، حسین، (۱۳۸۷)، داستان‌نویسی جریان سیال ذهن، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- پاینده، حسین، (۱۳۹۳)، گشودن رمان، تهران: مروارید.
- ـــــــ ، (۱۳۸۹)، داستان کوتاه در ایران، ج۲، تهران: نیلوفر.

- تشکری، منوچهر و محمود رضایی دشت‌ارژنه و قدرت قاسمی‌پور و مریم بخشی، (۱۳۹۵)، «تحلیل ساختار روایت در داستان‌های بیژن نجدی از منظر بوطیقای مدرنیسم(با تأکید بر آرای چارلز می و سوزان فرگسن)»، فصلنامهٔ متن‌پژوهی ادبی، سال۲۰، شمارهٔ۷۰، صص۱۴۳- ۱۶۹.
- تولان، مایکل جی، (۱۳۸۳)، درآمدی نقادانه ـ زبان‌شناختی بر روایت، مترجم: ابوالفضل حری، چ۱، تهران: نیلوفر.
- حدادی، الهام، (۱۳۹۰)، «درآمدی بر روایت‌شناسی در حوزهٔ نقد ادبی با نگاهی به داستان‌های کلاسیک و مدرن فارسی»، مجموعهٔ مقالات نخستین همایش ملی نظریه و نقد ادبی در ایران، چ۱، تهران: نشر خانه کتاب.
- دادبه، اصغر و بابک فرزانه، (۱۳۶۷)، دائرةالمعارف بزرگ اسلامی، جلد ۱۳، مدخل بیان، تهران: انتشارات دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- داد، سیما، (۱۳۹۲)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، چ۶، تهران: مروارید.
- رایت، الیزابت، (۱۳۷۳)، «نقد روانکاوانهٔ مدرن»، فصلنامهٔ ارغنون، مترجم: حسین پاینده، شمارهٔ۴، صص۹۷- ۱۲۴.
- سجودی، فرزان و زهرا قنبری، (۱۳۹۱)، «بررسی معناشناختی استعارهٔ زمان در داستان‌های کودک به زبان فارسی(گروه‌های سنی الف، ب، ج)»، فصلنامهٔ علمی پژوهشی نقد ادبی، سال۵، شمارهٔ ۱۹، صص۱۳۵-۱۵۶.
- السعدون، نبهان حسون، (۲۰۱۵)، بنية تشكيل الخطاب قراءات في الرواية العربية المعاصرة، اردن: دار غيداء.
- الماضي، شكرى عزيز، (۲۰۰۵)، أنماط الرواية الجديدة، بيروت: عالم المعرفة.
- محمدی، محمد هادی، (۱۳۷۸)، فانتزی در ادبیات کودکان، تهران: روزگار.
- مستور، مصطفی، (۱۳۷۹)، مبانی داستان کوتاه، تهران: مرکز.
- یزدانجو، پیام، (۱۳۷۹)، ادبیات پسامدرن، تهران: مرکز.
- هاوکس، ترسن، (۱۳۷۷)، استعاره، مترجم: فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
- هایدگر، مارتین، (۱۳۸۹)، هستی و زمان، مترجم: عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی.
- Basler, Charles E, (2007), Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice, new jersey, Pearson prentice Hall, Fourth edition.