# تحلیل ساختار روایت در داستان‌های بیژن نجدی از منظر بوطیقای مدرنیسم (با تأکید بر آرای چارلز می و سوزان فرگوسن)

**منوچهر تشکری***
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران
**محمود رضایی دشت‌ارژنه****
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز، شیراز، ایران
**قدرت قاسمی‌پور*****
دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران
**مریم بخشی******
دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران
(تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۰/۰۸؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۴/۱۲)

## چکیده

بیژن نجدی از داستان‌نویسان پرآوازهٔ معاصر است که حاصل تراوش‌های قلم او شگفتی و تحسین مخاطبان عام و خاصّ ادبیّات داستانی را برانگیخته است. به کار بستن خلاّقانهٔ تمهیدهای شکل‌گرایانه‌ای همچون تلفیق امکانات نثر و نظم در نحوهٔ به‌کارگیری زبان، پیچیده‌سازی ساختار روایی به واسطهٔ کاربست روایات ذهنی و نیز بهره‌جویی از شگردهای گسست در روایت، در هم آمیختن عین و ذهن و گذشته و حال در سطحی گسترده، بهره‌گیری از پیرنگ‌های حذفی و استعاری و بسیاری از تکنیک‌های روایی دیگر که در این نوشتار به تفصیل بدان‌ها پرداخته‌ایم، افزون بر آنکه سیاق داستان‌نگاری وی را به عنوان سبکی مستقل، منحصر به فرد و با قابلیّت پیروی و تداوم در حافظهٔ تاریخ داستان‌نویسی ادب فارسی به ثبت می‌رساند، مشابهت‌ها و مطابقت‌های گسترده‌ای را در ساختار روایی- تکنیکی داستان‌های او با آنچه نظریّه‌پردازان مدرنیستی همچون چارلز می و سوزان فرگوسن در آرای خود به شرح و تبیین آن پرداخته‌اند، رقم می‌زند. بر همین اساس، در این جستار بر آن بوده‌ایم که داستان‌های او را از منظر نظریّات این دو منتقد صاحب‌نام بازخوانی کنیم تا ضمن شناسایی و ارزیابی وجوه کمّی و کیفی این تطابق‌ها، ابداعات و خلاّقیت‌های سبک‌آفرین نجدی در این زمینه را نیز با نگاهی تحلیل‌گرانه بکاویم.

**واژگان کلیدی: بیژن نجدی، داستان کوتاه مدرنیستی، ساختار روایی، چارلز می، سوزان فرگوسن.**

---

* **E-mail:** tashakori_m@yahoo.com
** **E-mail:** mrezaei355@gmail.com
*** **E-mail:** ghasemipour@yahoo.com
**** **E-mail:** marybakhshi64@yahoo.com (نویسندهٔ مسئول)

**مقدّمه**

مدرنیسم در هنر و ادبیّات اروپا به جریانی اطلاق می‌گردد که در فاصلهٔ سال‌های ۱۸۹۰ تا ۱۹۴۰ به شکوفایی رسید. در تعریف مدرنیسم ادبی گفته‌اند: «مدرنیسم به گسستی تمام‌عیار و رادیکال از سنّت‌های فرهنگی و هنری غرب و خلق شکل‌های نوین بیان هنری اطلاق می‌شود. متفکّران این دوره، منطق‌گرایی، قطعیّات دنیای قدیم در حوزهٔ ساختار اجتماع، مذهب، اخلاقیّات و تلقّی سنّت از انسان را به تمسخر گرفته و نقد می‌کنند» (نجومیان، ۱۳۸۳: ۱۸).

بزرگترین تحوّل ایجاد شده در ساحت فکری ـ فلسفی عصر مدرنیته را باید تسلّط جهان‌بینی اومانیستی دانست. به دنبال غلبهٔ تفکّرات اومانیستی در غرب که انسان را به مثابهٔ موجودی «دانا، شناسا، متمرکز و کامل» که در قلب جهان هستی جای دارد (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۷۷: ۸۵)، به جهانیان می‌شناساند، به‌تدریج این انسان‌مداری در عرصهٔ ادبیّات نیز متجلّی می‌گردد، به گونه‌ای که انسان، جایگاه او در هستی و گزارش تجربه‌های نامحدود او در جهان به یگانه‌محور موضوعی آثار ادبی بدل می‌شود (ر.ک؛ دستغیب، ۱۳۸۳: ۱۸۵ــ۱۸۶). ویژگی‌هایی همچون «فردگرایی»، «معناگریزی»، «شکل‌گرایی»، «نسبیّت‌گرایی»، «اعتراض به جهان صنعتی مدرن»، «ساختارشکنی»، «آشنایی‌زدایی» و «تأمّلات هستی‌شناسانه» را از عمده‌ترین خصیصه‌های داستان‌نویسی مدرن برشمرده‌اند. امّا در ایران، مدرنیسم به دلیل فراهم نبودن زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی، تقریباً با یک قرن تأخیر و غالباً با تأثیرپذیری هنرمندان روشنفکر و پیشرو از ادبیّات غرب مجال ظهور یافت. میرعابدینی، صادق هدایت را پایه‌گذار مدرنیسم در ادبیّات داستانی ایران دانسته است و *بوف کور* او را سرچشمهٔ همهٔ داستان‌های مدرنی می‌داند که پس از آن به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند. امّا در واقع، نخستین جلوه‌های نوگرایی در ادبیّات داستانی ایران به شکلی گسترده و سازمان‌یافته را باید در دههٔ چهل و در آثار نویسندگانی چون صادق چوبک، سیمین دانشور، تقی مدرّسی، بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری جستجو کرد؛ نویسندگانی که با عدول از شیوه‌های سنّتی نگارش و به واسطهٔ نگرشی تازه نسبت به داستان و داستان‌نویسی توانستند عرصه‌های تازه‌ای از ذهنیّات، مناسبات و موقعیّت‌های انسانی را به نمایش بگذارند (ر.ک؛ میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۶۶۲). گرچه جریان مدرن‌نویسی پس از

انقلاب اسلامی به حاشیه رانده شد، امّا در دههٔ هفتاد، مجدّداً مورد توجّه ارباب داستان‌نویسی واقع گردید و در این میان، نقش هوشنگ گلشیری را به مثابهٔ تأثیرگذارترین نظریّه‌پردازان داستان‌نویسی مدرن نباید نادیده انگاشت که از رهگذر تألیف و انتشار داستان‌هایش و نیز برگزاری دوره‌های آموزش داستان‌نویسی، نویسندگان نوجوی نسل جوان را به نگارش داستان‌هایی با سبک و سیاق مدرنیستی ترغیب می‌کرد.

## ۱ـ مبانی نظری پژوهش

در میان نظریّه‌پردازان مدرنیسم، نظریّات چارلز می (Charles May) و سوزان فرگوسن (Suzanne Ferguson) در زمینهٔ داستان کوتاه، باب تازه‌ای را در مطالعات و پژوهش‌های انتقادی پیرامون این ژانر ادبی گشود. چارلز می، نظریّه‌پرداز سرشناس آمریکایی که پژوهش‌های گسترده‌ای در زمینهٔ داستان کوتاه انجام داده است، در ادامهٔ راه منتقدانی همچون ایان رید (Ian Reid) و آیلین بالدشویلر (Eileen Baldeshwiler) که به برجسته شدن کیفیّت شعری داستان کوتاه مدرن اشاره داشته‌اند، نظریّهٔ «داستان کوتاه غنایی» را مطرح کرد.

می در جستاری با عنوان *چخوف و داستان کوتاه مدرن*، به معرّفی گونه‌ای جدید از داستان کوتاه با عنوان «داستان کوتاه غنایی» می‌پردازد که شاخصهٔ بنیادی آن عبارت است از «ترکیب کردن جزئیّات خاصّ رئالیستی با غنایی‌نویسی شاعرمآبانهٔ رمانتیک» (May, 1994: 199). وی ضمن تبیین جایگاه حایز اهمیّت چخوف، نویسندهٔ نامدار روس، در پدیدآیی این نوع داستان کوتاه، به شرح این گونهٔ نوظهور پرداخته است و مهم‌ترین شاخصه‌های آن را چنین برمی‌شمرد:

۱ـ در این دست از داستان‌ها، شخصیّت بر مبنای اهداف رئالیستی، خلق و توصیف نمی‌گردد و بیش از آنکه کارکردی نمادین داشته باشد و ابزاری برای بازتاب آیینه‌وار واقعیّت‌های اجتماعی باشد، خود و ذهنیّات وی در کانون نگاه جستجوگر نویسنده واقع شده، مورد واکاوی قرار می‌گیرد.

۲ـ داستان، برخلاف سیاق مرسوم پیشین، واجد قصّه‌ای پیرنگ‌مدار و مبسوط و متشکّل از سلسله‌وقایع درهم پیچیده نیست، بلکه طرح‌واره‌ای است کمینه (Minimal) که با کاربست حدّاقل واژگان و بهره‌جویی از مایه‌های غنایی نگارش یافته است.

۳ـ پیکرهٔ داستان، حاصل تلفیق ابهام‌آمیز واقعیّت‌های بیرونی با واقعیّت‌های ذهنی شخصیّت اصلی است (Ibid: 199-207).

سوزان فرگوسن نیز در نظریّه‌ای که مکمّل تقریرات چارلز می است، برخورداری از خصلت امپرسیونیستی را از ویژگی‌های داستان کوتاه مدرنیستی و فصل ممیّز آن از داستان پیشامدرن می‌داند. وی هفت مشخّصه را برای داستان کوتاه مدرن برمی‌شمرد که رنگ و بوی تأثیرپذیری از مبانی مکتب هنری امپرسیونیسم آشکارا در آن‌ها مشهود است. این مشخّصات عبارتند از:

۱ـ محدود کردن و برجسته‌سازی زاویهٔ دید. ۲ـ نمایش هیجانات و تجربه‌های درونی. ۳ـ حذف عناصر متعدّدی از پیرنگ سنّتی. ۴ـ تمایل و تأکید بر کاربست استعاره و مجاز در تبیین وقایع و توصیف شخصیّت‌ها. ۵ـ روایت نامتوالی رخدادها. ۶ـ ملحوظ داشتن ایجاز در هیئت ظاهری و ساختار روایی داستان. ۷ـ برجسته‌سازی سبک (Ferguson,1994: 219).

در حقیقت، «از نظر هنرمند امپرسیونیست (خواه داستان‌نویس و خواه نقّاش)، ذهنِ مُدرِک و شیءِ مُدرَک دو امر جدا از هم یا دو ساحت متمایز نیستند. ذهن در برساختن آنچه ادراک می‌کند، نقش دارد. لذا ادراک‌های هر فردی، مبیّن ذهنیّت همان فرد است» (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۷۳). لذا هنرمندان و داستان‌نویسان امپرسیونیست درصددند ماوقع جهان پیرامون خود را آن‌چنان که در ذهنشان متجلّی شده است و بر مبنای استنباط‌های آنی و ادراک‌های شخصی خود بنمایانند.

چنان‌که مؤلّف *داستان کوتاه در ایران* اظهار داشته‌اند، «ذهنیّت شعرپسند ایرانی که در بخش اعظم تاریخ ادبی خود اساساً ادبیّات را مترادف شعر دانسته، امروز هم در تولید ادبی بیشتر با ژانری عجین شده که به مراتب به شعر نزدیک‌تر است تا به داستان‌های منثور مطوّل» (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۷). لذا در دهه‌های اخیر، شاهد شکل‌گیری موج قابل‌توجّهی از گرایش داستان‌نویسان نوگرا به آفرینش داستان‌هایی با خصلتی شعرگونه، چنان‌که چارلز می در نظریّهٔ خود به تبیین و تشریح آن پرداخته، هستیم. برجسته‌ترین نمونه‌های این داستان‌شعرها را باید در داستان‌های بیژن نجدی جست. شگردهای آشنایی‌زدایانه و نوآورنهٔ نجدی در بهره‌جویی از امکانات زبانی و بیانی سبب شکل‌گیری ساختارشکنی‌هایی در نثر داستانی گردید که داستان را از بافتی متّکی بر حادثه‌پردازی و پیرنگ‌سازی خارج ساخت

و تلاش برای دست یافتن به تکنیک‌های روایی جدید و خلق زبانی نوین و مبتنی بر لحنی شاعرانه را جایگزین آن کرد و همین مسئله بسیاری از منتقدان ادبی را بر آن داشته تا وی را مبدع سبک «شعرداستان»نویسی بدانند. مشاهدهٔ مطابقت‌های گسترده در ساختار روایی ـ تکنیکی داستان‌های نجدی با آنچه چارلز می و سوزان فرگوسن در نظریّه‌های خود به شرح و تبیین آن پرداخته‌اند، ما را بر آن داشت تا دراین جستار، داستان‌های او را از منظر آرای این دو منتقد صاحب‌نام بازخوانی کنیم تا ضمن شناسایی و ارزیابی وجوه کمّی و کیفی این تطابق‌ها، ابداع‌ها و خلاّقیّت‌های نجدی در این زمینه را نیز که موجد سبکی منحصر به فرد و با قابلیّت تداوم و پیگیری از سوی داستان‌نویسان فارسی‌نگار است، با نگاهی تحلیل‌گرانه مورد بررسی قرار دهیم.

## ۲ـ پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ آثار داستانی بیژن نجدی، تحقیق‌ها و تألیف‌های متعدّدی صورت پذیرفته است، امّا در هیچ یک از آن‌ها رهیافت مورد نظر این جستار، مبنای کار واقع نگردیده است. تنها در جلد دوم کتاب ارزندهٔ *داستان کوتاه در ایران* که به عنوان یکی از منابع غنی نیز در این پژوهش مورد استفاده قرار گرفته است، داستان «سه‌شنبهٔ خیس» نجدی با رویکردی مشابه این جستار، البتّه به صورت موردی و آن هم تنها از منظر یکی از جلوه‌های داستان مدرنیستی یعنی بازنمایی حالات ذهنی مورد بررسی قرار گرفته است، امّا گسترهٔ تحقیقاتی پژوهش حاضر که در فرایند تحلیل و استنتاج به تمام داستان‌های مندرج در دو مجموعه‌داستان *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* و *دوباره از همان خیابان‌های* نجدی نظر داشته است و نیز نوع رویکرد و عملکرد ما در یافت، تحلیل و استنتاج از نمونه‌ها، سیر و سلوک مقاله را به سمت و سویی دیگر می‌کشاند. لذا می‌توان گفت در زمینهٔ موضوع پژوهش پیش رو، به طور مستقل و مبسوط، تحقیق و تألیفی صورت نپذیرفته است.

## ۳ـ بحث و بررسی

بر اساس آنچه در شرح نظریّات مدرنیستی چارلز می و سوزان فرگوسن گفته شد، تمهیدهایی همچون تلفیق امکانات نثر و نظم در نحوهٔ به‌کارگیری زبان، پیچیده‌سازی ساختار روایی با کاربست روایات ذهنی و نیز بهره‌جویی از شگردهای گسست در روایت، گرایش زبان به قطب استعاری، در هم آمیختن عین و ذهن و ترکیب واقعیّت و خیال در

سطحی گسترده، ادغام گذشته و حال و بسیاری از شگردهای مدرنیستی دیگری که نجـدی به گونه‌ای خلاّقانه در پیکربندی نظام روایی داستان‌های خود از آن‌ها بهره جسته است و در ادامهٔ نوشتار، به تفصیل آن‌ها خواهیم پرداخت، آثـار وی را از ظرفیّـت فـوق‌العـاده‌ای بـرای نقد و تحلیل بر مبنـای نظریّـات مدرنیسـتی دو منتقـد مـذکور برخـوردار مـی‌سـازد. گرچـه مصادیق روایت مدرنیستی، کم و بیش در تمام داستان‌های نجدی به چشم می‌خورد، امّـا در جریان تطبیق تحلیلی هر نظریّه با داستان‌های او، سعی بر آن داشته‌ایم که شـواهد خـود را از خصیصه‌نماترین داستان‌های او برگزینیم.

## ۴ـ نظریّهٔ «داستان کوتاه غنایی»

### ۴ـ۱) شخصیّت به مثابهٔ حالتی ذهنی

چنان‌که چارلز می اظهار می‌دارد، «شخصیّت» در داستان‌های مـدرن غالبـاً بـا رویکـردی نوآیین، با هدف بازنمایی حالات ذهنی خاص، ساخته و پرداخته می‌گردد؛ به دیگـر سـخن، برخلاف شیوهٔ معمول داستان‌های پیشامدرن که به بازنمایی جنبه‌های مشهود و بیرونی جهان (واقعیّت‌های بیرونی) می‌پرداختند، در بوطیقای مدرنیسم، ترسیم حـالات عـاطفی و روحـی شخصیّت‌ها و فعل و انفعالات نامشهود ذهن آن‌ها (واقعیّـت‌هـای درونـی) بـه عنـوان هـدف غایی روایت داستانی مورد تأکید قرار می‌گیرد. به همین سبب، حـدیث‌نَفْس‌هـای طویـل و یک‌نَفَس، تداعی‌های نامنسجم و جریان‌های سیّال ذهن در سـاختار داسـتان‌هـای مدرنیسـتی برجستگی ویژه‌ای می‌یابند. در پـیش گـرفتن چنـین رویکـردی مبنـی بـر متمرکـز شـدن بـر مکنونـات ذهنـی اشـخاص و بـی‌اعتنـایی بـه عینیّـات، در حقیقـت، ریشـه در نگـرش نـوین مدرنیسم به مقولهٔ «واقعیّت»دارد. بر اساس بوطیقـای مدرنیسـتی، واقعیّـت وجهـه‌ای یگانـه و همگانی ندارد، بلکه امری متکثّر و قـائم بـه فـرد اسـت و آنچـه در داسـتان بایـد بـه نمـایش گذاشته شود، همین سیمای متکثّر و انعکاس‌های گونـاگون آن در اذهـان ادراک‌کننـدگان مختلف است. جان هلپرین (John Halperin) نیز ادراک رئالیستی از واقعیّت را که مبنی بر وجود واقعیّتی یگانه و تلاش برای ثبت آن است، برداشتی سـاده‌لوحانـه مـی‌دانـد و از خـود انسان و قوای ذهنی و ادراکی او به عنوان یگانـه آفرینـندگان واقعیّـت یـاد مـی‌کنـد (ر.ک؛ هلپرین، ۱۳۷۴: ۵۵). ویرجینیا وولف، هنرمند پیشرو و پیشتاز مدرنیسـت نیـز در بیـانی مؤیّـد تقریر هلپرین با لحنی خشونت‌آمیز می‌گویـد: «هنـر نسـخهٔ دوم جهـان واقعـی نیسـت. از آن

"کثافت" همان یک نسخه کافی است» (احمدی، ۱۳۷۸: ۲۶۸). لذا داستان مدرن با تکیه بر عنصر شخصیّت و بازآفرینی فضای ذهنی شخصیّتی خاص، شرایطی فراهم می‌آورد تا خواننده به ابعاد نامشهود و پیچیدهٔ واقعیّات ذهنی که تا کنون مغفول واقع شده بود نیز وقوف یابد.

ساختار روایی غالب داستان‌های نجدی نیز حول محور یک شخصیّت داستانی و بازنمایی حالات ذهنی او در جریان یک واقعه یا تجربهٔ عاطفی، شکل می‌پذیرد. در اکثر قریب به اتّفاق داستان‌های او، شخصیّت‌هایی منزوی و تک‌افتاده که هیچ‌گونه مراوده‌ای با اطرافیان خود ندارند، از طریق تک‌گویی‌های نامنسجم خود و یا با نمایش جریان سیّال ذهنیّات خود از طریق راوی برون‌داستانی به برون‌ریز مافی‌الضّمیر خود می‌پردازند. گاه داستان‌ها مجلای ظهور ذهنیّات آن‌هاست که غالباً معطوف است به مرور واقعه‌ای تأثیرگذار که در گذشته‌ای دور یا نزدیک روی داده است و بر زندگی آن‌ها تأثیری ماندگار بر جای نهاده است و گاه عرصهٔ تک‌گویی‌های راویانی خیالاتی و وهم‌زده است که تسکین آلام درونی و آرزوهای کام‌نیافته ایشان را در پناه بردن به عالم اوهام و خیال‌پردازی می‌جویند. در «آرنا یرمان و دشنه و کلمات در بازوی من»، ساختار روایی داستان بر اساس تک‌گویی‌ها و جریان سیّال ذهن راوی و شرح ابهام‌آمیز و سورئالیستی او از ماجرایی شکل می‌گیرد که جز در عالم خیال و وهم، قابل‌توجیه نیست. راوی این داستان، در خلسهٔ پس از مصرف افیون ادّعا می‌کند که مرد ترکمن دستفروشی پس از اینکه به‌شدّت از سوی رهگذری در خیابان بی‌رحمانه مضروب می‌شود، از نقش پنجرهٔ خالکوبی‌شده روی بازوی او به درونش وارد شده است. داستان «تاقچه‌هایی پُر از دندان»، حدیث‌نَفْس‌های رمانتیستی ـ سورئالیستی مردی تک‌افتاده و تنهاست که سال‌ها پیش همسرش را از دست داده و هنوز هم چشم‌به‌راه بازگشت اوست: «هرچه گیاهان حیاط بزرگ‌تر می‌شود، اتاق‌ها و ایوان مادام خودشان را روی زمین می‌کشند و دور می‌شوند. گاهی می‌ترسم نکند یک روز از خواب بیدار شوم و ببینم که درخت‌ها، اتاق مادام را خورده و آجرهایش را کنار پاشویه تُف کرده‌اند. غروب همیشه از آنجا شروع می‌شود، از پشت پاشویه. بعد خودش را می‌مالد به علف، به دیوارها، به سفال...» (همان: ۹۲). در«مرثیه‌ای برای چمن»، توپی که ناگهان در مسیر طاهر قرار می‌گیرد، خاطرات ناب و شیرینی را در ذهن او تداعی می‌کند که در گذشته‌های دور برای او منشاء لذّت و شادکامی بوده‌اند:

«توپ را زمین گذاشت و چند قدم عقب رفت... همین که یکی از پاهایش به زمین می‌رسید، بچّه‌ها از ۱۳۵۵ تا... اطراف طاهر می‌دویدند... هر کدامشان چیزی را مشت کرده بودند که اگر بازش می کردند، اطراف طاهر پُر از هفت صبح شنبه نوزدهم آبان، ده فروردین، فروردین ۶۴... باران ۶۶، زمستان ۶۸ می‌شد. هر بار که طاهر با پاهای باز از هم در هوا قدمی به توپ نزدیکتر می‌شد... بچّه‌ها داد می‌زدند: بزنش طاهر!...» (همان: ۱۱۰).

داستان «بیگناهان»، شرح توهّمات فردی روان‌رنجور است که بارها برای مشاهدهٔ یک فیلم که در طیّ آن زنی به قتل می‌رسد، به سینما می‌رود و در حقیقت، اضطراب و هراس ناشی از تقدیر نامعلوم و آیندهٔ پیش‌بینی‌ناپذیر را با تجربهٔ چندین و چندبارهٔ لذّت ناشی از اِشراف همه‌جانبه بر سرنوشت شخصیّت‌های فیلم جبران می کند. نجدی در سایر داستان‌هایش نیز با در پیش گرفتن چنین سیاقی، ترسیم حالات ذهنی و عاطفی شخصیّت‌های داستانش از طریق تک‌گویی‌ها و تداعی‌های ذهنی آنان را به عنوان یکی از شاخصه‌های بنیادی سبک روایی‌اش برجستگی می‌بخشد. لوکاچ، ایدئولوژی اکثریّت نویسندگان مدرنیست را مبتنی بر تغییرناپذیری واقعیّت و عجز و مقهور بودن بشر در برابر آن می‌داند (ر.ک؛ موقن، ۱۳۶۹: ۳۹). جرمی هاثورن نیز بازنمایی تسلّط یأس و بدبینی بر جهان‌بینی انسان مدرن و انزواجویی و عزلت‌گزینی او را وجههٔ اصلی اهتمام داستان‌نویسان مدرنیست معرّفی می کند (ر.ک؛ هاثورن، ۱۳۸۷: ۲۲). اشتغال شخصیّت‌های داستان‌های مدرن، از جمله داستان‌های نجدی، به بازپروری مکرّر توهّمات و ذهنیّات و نیز دست‌وپا زدن‌های مستمرّ آن‌ها در عالم اوهام را باید مبیّن چنین ادراکی از واقعیّت دانست.

### ۴ـ۲) داستان کوتاه به منزلهٔ طرح‌وارهٔ کمینه

بر اساس نظریّهٔ چارلز می، در داستان‌های کوتاه غنایی، نویسندهٔ مدرنیست با کاربست شگردی مبدعانه از طریق بازگویی جزئیّات عینی و محسوس یک وضعیّت، یک حالت ذهنی یا عاطفی پیچیده را متجلّی می‌سازد، بی‌آنکه مستقیماً از آن حالت سخن بگوید. این همان اصلی است که شاعر مدرنیست، تی. اِس الیوت آن را «هم‌پیوندی عینی» می‌نامد. الیوت تنها راه بیان هنری یک احساس را متبادر ساختن تلویحی آن به ذهن مخاطب می‌داند؛ بدین‌صورت که شاعر یا نویسنده با ذکر برخی جنبه‌های واقعیّت که واجد بار عاطفی خاصّی هستند، امر ناگفته‌ای را به طور غیرمستقیم نشان می‌دهد ( Eliot, 1950:

145): «چون شاعر [نویسنده] با این کار نوعی پیوند دوسویه بین واقعه‌ای در دنیای بیرونی (عینیّت) و احساسی در ذهن خواننده (ذهنیّت) برقرار می‌کند، این تکنیک را می‌توان "هم‌پیوندی عینی" نامید» (پاینده، ۱۳۸۹: ۱۷۹).

این صناعت، همان تکنیکی است که نجدی در روایتگری داستان‌هایش برای القای احساسی که غالباً به طور مستقیم بدان تصریح نشده به کار می‌بندد. او معمولاً تمایلی به صریح و بی پرده گفتن واقعیّت ندارد. لذا در اغلب مواقع، صرفاً به توصیف دلالتمند جزئیّات یک رویداد یا یک موقعیّت مکانی یا زمانی اکتفا می‌کند، امّا نحوهٔ بیان او به گونه‌ای است که هم‌زمان با فرایند خوانش داستان، طیفی از عواطف ملازم با آن موقعیّت هم به خواننده القا می‌شود و بدین ترتیب، نویسنده در تلقین معانی مورد نظر خود به خواننده کامیاب می‌گردد. حاصل کاربست چنین صناعتی، شکل گرفتن داستانی طرح‌واره است که در نگاه نخست ممکن است ملغمه‌ای از وقایع نامرتبط و توجیه‌ناپذیر بر اساس اصل علّیّت به نظر برسد، امّا در خلال فرایند خوانش داستان و با تمرکز بر توصیف‌های دلالتمند نویسنده، به‌تدریج مطالب فراوانی بر خواننده رخ می‌نمایاند. نمونهٔ خصیصه‌نمایی از این داستان‌ها، داستان «می‌دانست دارد می‌میرد» از نجدی است. داستان، پیرنگ پیچیده و پرماجرایی ندارد. لُبّ مطلب این داستان، تعقیب و گریز شخصی است به نام مرتضی از سوی چند ژاندارم در جنگل و سرانجام، کشته شدن او بر اثر اصابت گلوله. نویسنده با صرف‌نظر از توضیحات روشن‌گر پیرامون اصل ماجرا و با بهره‌گیری از تکنیک هم‌پیوندی عینی از طریق توصیف موقعیّت مکانی و جزئیّات رویدادها، طرح‌واره‌ای کمینه می‌آفریند؛ بدین ترتیب که به طور مستقیم هیچ گونه سخنی از چندوچون ماجرا، علّت گریز مرتضی، جُرمی که مرتکب شده است و برحق یا ناحق بودن او بر زبان نمی‌آورد، امّا با توصیف‌هایی که در طول داستان از جزئیّات عینی و موقعیّت مکانی ارائه می‌کند، به طور غیرمستقیم نگرش جانبدارانه‌اش از مرتضی را برملا می‌سازد. برای نمونه، بنگرید به نحوهٔ تبیین و توصیف نویسنده از این صحنه که مرتضی پاهایش را در رودخانه‌ای که تصویر آسمان در آن منعکس شده، فرو برده است: «مرتضی کف پاهایش را روی آسمان گذاشت...» (همان: ۱۸۸) و یا این جملهٔ راوی: «صف درازی از گل‌های آفتابگردان از کنارش می‌گذشتند و هر کدام روی او دو رکعت نماز می‌خواندند» (همان: ۱۸۹). چنین توصیف‌هایی، مرتضی را در نگاه خواننده چونان قدّیسی بلندمرتبه جلوه‌گر می‌سازد که آسمان زیر پاهای اوست و عناصر هستی به تجلیل و ستایش او مشغول‌اَند.

جلوه‌ای دیگر از عظمت شأن و جایگاه مرتضی در ذهن نویسنده، دخیل ساختن مظاهر شکوه‌مند طبیعت همچون درخت، جنگل و فصول سال در توصیف حالات و احساسات آنی مرتضی و یا در تلاش برای یاری رساندن به اوست: «پاییز آن‌قدر خودش را به پاهای مرتضی مالید، تا توانست خون زانوی او را بند بیاورد» (همان: ۱۹۱)؛ «بیرون از مرتضی، جنگل نَفَس نمی‌کشید و برگ‌هایش را به طرف شاخه‌هایی می‌فرستاد که دور تا دور ساق و زانوی او بسته شده بود» (همان: ۱۹۱). در مواردی، احساسات مرتضی را به عناصر طبیعت تسرّی می‌دهد: «آن طرف رودخانه، جنگل آنقدر خسته بود که مرتضی دیگر نمی‌توانست بدود» (همان: ۱۸۸) و یا در صحنه‌ای که مرتضی مورد اصابت گلوله قرار می‌گیرد، راوی از درد کشیدن مرتضی حرفی نمی‌زند، امّا با توصیف رویش دردناک دانه‌های برنج، درد کشیدن او را به خواننده القا می‌کند: «...استخوان زانوی چپ مرتضی تکّه‌تکّه شد. کمی دورتر، دانه‌های برنج درد می‌کشیدند و نمی‌توانستند خاک را پاره کنند و خودشان را از زمین بیرون بکشند. مرتضی افتاد» (همان: ۱۸۹)و در نهایت، پایان‌بندی داستان مبنی بر تلاش جنگل برای استتار جسد مرتضی و استحاله یافتن مرتضی به هیئت یک درخت، جملگی مجموعه‌ای از احساسات را در خواننده برمی‌انگیزد که مبیّن امر ناگفته‌ای است که همان بی‌گناهی مرتضی و برحق بودن اوست. بدین‌ترتیب، در این داستان یکی از شیوه‌های تقریب داستان کوتاه مدرن به شعر غنایی که «میل به سکوت و القای غیرمستقیم احساس از طریق پیرنگی کمینه (مینیمال) است» نمود می‌یابد.

### ۴ـ۳) تلفیق لاینفکّ واقعیّت و خیال

بر اساس نظریّهٔ چارلز می، داستان‌های کوتاه غنایی غالباً تصویری پُرابهام از واقعیّت ارائه می‌دهند؛ بدین صورت که در ساختار روایی این داستان‌ها، خیال و واقعیّت پی‌درپی جایگزین یکدیگر می‌شوند، به گونه‌ای که خواننده در تشخیص مرزهای خیال از واقعیّت بازمی‌ماند و در نتیجه، داستانی حاصل می‌شود که موقعیّتی معلّق میان واقعیّت و خیال دارد؛ نیمی از آن در فضایی رئالیستی روایت می‌گردد و نیمی دیگر حال و هوایی سورئالیستی می‌یابد (ر.ک؛ پاینده، ۱۳۸۹: ۱۸۹). در واقع، یکی از علل توجّه به ساحت ذهن و روان بشر و اهمیّت یافتن بیان سازوکارهای ذهن او در قرن بیستم را باید انتشار نظریّات روانکاوانهٔ فروید در ابتدای این سده دانست (ر.ک؛ اولیایی‌نیا، ۱۳۸۹: ۸۵).

در داستان «خال»، شخصی که برای پاک کردن نقش خالکوبی روی بازویش مبادرت ورزیده، مدّعی است روزی که زیر سایهٔ درختان جنگلی در حالتی بین خواب و بیداری به سر می‌برده، زنی ناگهان وارد پنجرهٔ خالکوبی‌شدهٔ روی بازویش شده، مدّتی با او دمخور بوده، پس از چندی خارج شده است. در بخشی از داستان که به روایت این واقعه پرداخته می‌شود، داستان سیری بطیء و کُند می‌یابد و راوی با توصیف‌های وهم‌آلود از مشهودات خود، سبب می‌شود که بین دو ساحت واقعیّت (خواب بودن مرد) و خیال (ورود زن به بازوی او) تلفیقی گیج‌کننده در ذهن خواننده صورت گیرد.

توصیف‌هایی که راوی از آن زن ارائه می‌دهد، بر تعلّق نداشتن او به عالم واقعیّت دلالت دارد و از ماهیّت خیالی او پرده برمی‌دارد: «...شبیه هیچ زنی نبود. کسی نمی‌توانست او را خواب ببیند. نباید اسمی می‌داشت. اصلاً اسم نداشت. کسی هم او را نزاییده بود...» (همان: ۱۶۹). یا: «... زنی که فقط یک بار از خواب آدم می‌گذرد و هرگز هیچ کجای دیگر هرگز پیدایش نمی‌شود» (همان: ۱۶۸). امّا راوی با مرور ماجرا و شرح موبه‌موی جزئیّات آن، سعی دارد به خود القا کند که آنچه در عالم اوهام او گذشته، عین واقعیّت است، امّا حقیقت ماجرا چیز دیگری است. راوی روان‌رنجور داستان که سال‌های مدیدی از زندگی خود را در حبس و تنهایی سپری کرده، اکنون در پی احساس خلاء عاطفی شدید، در عالم اوهام خود، زنی را تصوّر می‌کند که از دریچهٔ پنجرهٔ خالکوبی‌شده روی بازویش به درون او وارد می‌شود و مدّتی به جای تمام زنان ازدست‌رفتهٔ زندگی‌اش یا به تعبیر خود او، چونان «یک معشوق ـ مادر» با او می‌زید و بدین سان تألّم‌های ناشی از تنهایی خود را تسکین می‌دهد. برخلاف داستان‌های رئالیستی، در اینجا شخصی داستان را بازمی‌گوید که از فرط اشتغال ذهن به بازپروری توهّمات و مرور مکرّر خیالات خود، از تمییز بین مرزهای واقعیّت و غیرواقعیّت عاجز است و متحیّروار از طریق بازگویی آنچه بر او گذشته، می‌کوشد به چندوچون ماجرا وقوف یابد.

نجدی در داستان دیگری نیز با عنوان «هتل نادری»، به روالی مشابه داستان پیشین، شخصیّت را به تجسّمی از یک حالت ذهنی تبدیل می‌کند و با توصیف‌هایی که پیرامون تأثیر واقعه‌ای دردناک و ندامت‌بار در زندگی او می‌دهد، احساسات خواننده را برمی‌انگیزد. داستان «هتل نادری» را یک راوی روایت می‌کند که سال‌ها پیش در تبعیّت از دستورهای حزب، شخصی به نام سیامک پورزندی را که با او رفاقتی نیز داشته، به قتل

رسانده است و اکنون پس از گذشت سال‌ها، وجدانی معذّب و سایهٔ سنگین گناهی که بدان ارتکاب ورزیده، در خواب و بیداری، زندگی او را به کابوسی هولناک و پایان‌ناپذیر بدل ساخته است. چنان‌که در شرح نظریّهٔ چارلز می یاد شد، «داستان کوتاه، فرایندهای زندگی روزمرّه را به سازوکارهایی روانی تبدیل می‌کند» (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۳۱). بر همین اساس، در روایتگری داستان هتل نادری، مرز توهّم و واقعیّت و نیز گذشته و حال به سبب نوسان‌های مکرّر راوی بین این ساحات کاملاً محو شده است. راوی که از کشتن سیامک پورزند به‌شدّت احساس ندامت می‌کند، طی فرایندی مازوخیستی و خودویرانگرانه، بارها فضای شب حادثه را در ذهن خود بازسازی می‌کند، به گونه‌ای که آن شب به مبدأیی نوین در تاریخ زندگی وی بدل شده است و اکنون پس از گذشت ۱۷سال از آن ماجرا، راوی هنوز نتوانسته تکّه‌پاره‌های شخصیّت متلاشی‌شدهٔ خود را جمع‌آوری کند: «...داشتم تکّه‌پاره‌های خودم را از پشت شیشهٔ هفده‌ساله‌ای که جیوه‌اش ریخته بود، برمی‌داشتم و دوباره سَرهَمَش می‌کردم» (نجدی، ۱۳۸۸: ۱۸۰). آینهٔ کهنه‌ای که راوی به گفتهٔ خود مکرّراً درآن می‌نگرد و سعی دارد از طریق آن، شخصیّت ویران‌شده‌اش را بازسازی کند، در حقیقت، «نمادی جهان‌شمول برای بازنمایی ضمیر ناخودآگاه است و نگاه کردن در آن، حکم دیدن امیال و انگیزه‌ها و هراس‌هایی را دارد که در تاریک‌ترین و ژرف‌ترین سطوح ذهن در ادراک و گفتار و رفتار ما تأثیر می‌گذارند، ولی ما خود از آن بی‌خبریم» (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۵۷). راوی از زندگی در حال، عاجز است و مرتّب در خاطرات گذشته پرسه می‌زند. زندگی در بیداری برای او برابر است با پذیرش حقیقت تلخ کشتن سیامک. لذا ترجیح می‌دهد در اوهام و تخیّلات خود زندگی کند.

### ۴ـ۴) صبغهٔ امپرسیونیستی داستان کوتاه مدرن

چنان‌که پیش از این گفته شد، فرگوسن، تأثیرپذیری از اصول و مبانی مکتب امپرسیونیسم را یکی از ویژگی‌های داستان کوتاه مدرن معرّفی می‌کند. نویسندهٔ امپرسیونیست نیز «ثبت یک تصویر ذهنی یا حسّی آنی» دربارهٔ زندگی را به عنوان هدف اوّلیّهٔ خود برمی‌گزیند و بدین منظور، «استنباطی لحظه‌ای از شخصیّت‌های داستان یا زمان و مکان رخدادها را بر حسب ادراک‌های شخصی یا ذهنیّت راوی عیناً بر روی کاغذ می‌آورد» (همان: ۲۷۳).

### ۴ـ۴ـ۱) زاویهٔ دید محدود، برجسته و معطوف به انعکاس احساسات درونی شخصیّت

هنرمندان امپرسیونیست متأثّر از فلسفهٔ پدیدارشناسی هوسرل که گفتمان مسلّط فلسفی در قرن بیستم بود، بر این باورند که «ذهن، پذیرندهٔ منفعل محرّک‌های جهان عینی نیست، بلکه ماهیّتی خلاّق دارد... و این بدان معناست که در فرایند ادراک هر چیزی، ذهن فعّالیّتی معناسازانه انجام می‌دهد و واقعیّت را برمی‌سازد» (Faulkner, 1991: 32). لذا در خلق آثار خود بر شیوه‌های گوناگون ادراک حقیقت در اذهان منفرد تأکید می‌کنند. داستان‌نویسان امپرسیونیست نیز کندوکاو در ذهنیّت منحصر به فرد شخصیّت‌های اصلی داستان را به عنوان هدف بنیادین خود برمی‌گزینند و بدین منظور، داستان را از منظری درون‌داستانی با گزینش زاویهٔ دید اوّل شخص روایت می‌کنند یا روش ذهنیّت مرکزی را برمی‌گزینند که بر اساس آن، تمام وقایع پس از عبور از فیلتر ذهن یکی از شخصیّت‌ها و متأثّرشدن از احساسات او به خواننده عرضه می‌گردد (Ferguson, 1994: 220).

مصداق بارزی از این نوع داستان‌ها، داستان «بی‌فصل و نادرخت» است. در این داستان، نویسنده برخلاف شیوهٔ معمول داستان‌های رئالیستی، به شرح جزئیّات فراوان در توصیف رویدادها، مکان‌ها و شخصیّت‌ها نمی‌پردازد، بلکه با به‌کاربستن کمترین تعداد واژگان و عباراتی که البتّه دارای بیشترین میزان بار عاطفی هستند، به توصیف پدیده‌ها مبادرت می‌ورزد. در این داستان اندوه وسیعی سراسر وجود مرتضی را که با بی‌رحمی بساط کتابفروشی او را از کنار پیاده‌رو جمع کرده‌اند، فراگرفته است. داستان به شیوهٔ ذهنیّت مرکزی و از کانون نگاه مرتضی روایت می‌شود. بر همین اساس، همه چیز چون او مغموم و غصّه‌دار به نظر می‌رسد: «صبح تا آخرین لحظه‌اش با وانت‌ها و کامیون‌های لَکَنته میدان را دور زد و یک روز آفتابی ... زیباترین *فلکهٔ غمزدهٔ* رشت را از کارگران خالی کرد. آن قدر خالی آن‌قدر *غمبار* که مرتضی بتواند احساس تنهایی کند» (نجدی، ۱۳۸۸: ۱۳۹)؛ «خانمی از کفش تا نگاهش سیاه، بین قصّابی و مرتضی راه می‌رفت. به نظر می‌رسید یک *عزای فراموش‌شده* از کوچه می‌گذرد...» (همان: ۱۴۳)؛ «...صندلی روی پایهٔ خمیده‌اش *تکان مصیبت‌بارش* را شروع کرد» (همان: ۱۴۰)؛ «جلوی مغازه تکّه‌هایی از تن درختان افتاده بود... *چوب‌هایی که راست‌راستی مرده بودند* و هیچ کس یک ذرّه از آن‌ها را دفن نکرده بود» (همان: ۱۴۰). در پس تمام این توصیف‌ها، نویسنده بنا دارد تا حالت ذهنی شخصیّت

مغموم داستان را به خواننـده منتقـل کنـد. درونمایـهٔ ایـن داسـتان، توصـیف دنیـای محـزون مرتضی است و فرایند خوانش این داستان سفری است بـه دنیـای درونـی او. شخصـیّت ایـن داستان چنان‌که روال غالب داستان مدرن است، تلاش می‌کند پس از یک بار زخم خوردن از انسان‌های پیرامونش، بار دیگر برقراری مراوده با آن‌ها را تجربه کند. لذا بر آن می‌شود تا در رساندن پنجره‌ای که نجّاری برای کودکان شیرخوارگاه مهیّا کـرده، بـه او کمـک کنـد، امّا در شیرخوارگاه، پس از مشاهدهٔ وضعیّت فلاکت‌بار کودکان ناقص‌الخلقـه و بـی‌تفـاوتی دیگران به وضعیّت اسف‌بار و دردناک آن‌ها، بار دیگر به دنیای درونی خود پناه می‌برد.

داستان «می‌دانست دارد می‌میرد» نیز یکسره شرح ذهنیّات و حالات و احساسـاتی اسـت که مرتضی در حین گریز از مأموران پلیس در جنگل تجربه می‌کند. داستان چنان‌که چـارلز می‌گوید، طرح‌وارهٔ کمینه‌ای است که با کاربرد حدّاقل کلمات، امّا دلالتمندترین آن‌هـا و با استفاده از شیوهٔ ذهنیّت مرکزی، خواننده را در جریـان عواطـف و افکـار مرتضـی قـرار می‌دهد؛ به عنوان مثال، توصیف احساس سرما و خستگی مفـرط و طاقـت‌فرسـا در مرتضـی چنین تبیین می‌شود: «با آن همه سرما که زیـر پوسـت مرتضـی راه مـی‌رفـت، زمسـتان فقـط سفید بود» (همان: ۱۹۰)؛ «خستگی از ساق پاها، استخوان‌به‌استخوان تـا مهـره‌هـای گـردنش بالا رفته، گلویش را خشـک کـرده و از چشـم‌هـایش بیـرون مـی‌ریخـت...» (همـان: ۱۸۸). خلاّقیت نویسنده در لحاظ کردن رویکردی غنایی در محور همنشینی و جانشینی کلمات تـا به اندازه‌ای است که در مواردی، حاصل در کنـار هـم قـرار گـرفتن کلمـات و جمـلات در ذهن مخاطب، حالتی شبیه به خواندن شعری منثور یا مشاهدهٔ یـک تـابلوی نقّاشـی را ایجـاد می‌کند؛ به عنوان نمونه: «...دست‌های مرتضی بین برگ‌ها بـود. پاهـایش لای ریشـه‌هـا فـرو رفته. گونه‌های صورتش برگ شده بود. پوستش چسـبیده بـه چـوب خـیس و چشـم‌هـایش توی مشت پاییز دور می‌شد» (همان: ۱۹۱) و «رنگ‌های اطـرافش او را دور مـی‌زدنـد و هـر رنـگ کمـی از خـودش را بـه او مـی‌مالیـد. سـفید سـرمایش را روی مرتضـی ریختـه بـود، همان‌طورکه سرخ، استخوان‌هایش را گرم می‌کرد» (همان).

داستان «هتل نـادری» نیـز تمامـاً واگویـه‌هـای هـذیان‌آلـود فـردی اسـت کـه در فضـایی سورئالیستی به خواننده ارائه گردیده است. خواننده خود از طریق پیگیـری ایـن واگویـه‌هـا، نقبی به روان راوی زده، از چندوچون ماجرا سر در مـی‌آورد. احسـاس هـراس و اضـطراب آمیخته با ندامت راوی به سبب قتلی که سال‌ها پیش بدان مرتکـب شـده بـود و پـس از آن،

تمام ایّام و اوقات زندگی‌اش را تحت‌الشّعاع قرار داده بود، چنین در نگرش او به محیط پیرامونش بازتاب می‌یابد: «... در خیابان‌های تهران، تا صبح راه رفته بودم... توی کوچه‌هایی که قبر دراز و باز شده و بدون مرده‌ای بود که تاریکی‌های پُر از چراغ تهران در آن دفن شده باشد...» (همان: ۱۸۱). احساس ناامنی و واهمه‌ای که از برملا شدن حقیقت دارد، سبب شده که همهٔ اشیای پیرامونش در نظر او چونان چشم‌هایی جلوه‌گر شوند که شبانه‌روز او را رصد می‌کنند: «دور تا دورم پر از نگاه‌هایی بود که چشم نداشت و چشم‌هایی که بدون صورت در هوای اطرافم شناور بودند» (همان) و «احساس می‌کردم که اشیاء اتاق آنقدر لیز شده که انگار قبلاً هر کدامشان یک چشم بود...» (همان: ۱۸۲).

### ۴ـ۴ـ۲) پیرنگ در داستان کوتاه امپرسیونیستی

در داستان‌های مدرن امپرسیونیستی، معمولاً التزام به رعایت اجزای ساختاری پیرنگ سنّتی مورد بی‌اعتنایی واقع می‌شود. این امر به دو روش محقّق می‌گردد: «در روش نخست، نویسنده برخی رویدادها را حذف می‌کند و در روش دوم، رویدادهایی نامنتظر یا ناساز که با بقیّهٔ وقایع در داستان همخوانی ندارند، جایگزین عناصر حذف شدهٔ پیرنگ می‌گردند. فرگوسن روش اوّل را «پیرنگ حذفی» و روش دوم را «پیرنگ استعاری» می‌نامد» (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۸۵).

### الف) پیرنگ حذفی

با قطعیّت می‌توان اظهار داشت که در تمام داستان‌های نجدی، پیرنگ به سبک و سیاق مدرنیستی خود به کار گرفته شده است. در بیشینهٔ داستان‌های او، مؤلّفه‌هایی همچون حذف عناصر متعارف و شناختهٔ پیرنگ سنّتی، همچون زمینه‌چینی، گره‌افکنی، گره‌گشایی و...، بی‌اعتنایی به توجیه چرایی و علل و اسباب رخدادها، ارائه ندادن پیشینه‌ای روشن از شخصیّت‌ها و تبیین نکردن موقعیّت آن‌ها در داستان، موجب تحقّق پیرنگ حذفی گردیده است.

از خصیصه‌نماترین داستان‌های نجدی که واجد پیرنگ حذفی هستند، می‌توان به داستان «به چی می‌گن گرگ، به چی می‌گن...» اشاره کرد. در این داستان که روایت گنگی دارد، راوی در پرش‌های مکرّر از گذشته به حال و بالعکس، تلویحاً و به صورتی

گذرا به وقایعی اشاره می‌کند و بی‌آنکه توضیحات لازم و روشنگری پیرامون آن‌ها بدهد، خواننده را در ابهام باقی می‌گذارد. آغاز داستان با جریان سیّال ذهن طاهر حول محور خاطره‌ای در گذشته شکل می‌گیرد؛ خاطره‌ای که معطوف است به ماجرای سفر او با مادرش در دوران کودکی و اصطلاح «گرگ و میش» که رانندهٔ ماشین به کار می‌گیرد و طاهر معنای آن را درنمی‌یابد. تا پایان داستان، بخش‌هایی از این خاطره موتیف‌وار در جای‌جای داستان ذکر می‌شود. در خلال داستان، از شورش عدّه‌ای مبارز انقلابی علیه رژیم شاه در روستای راوی سخن گفته می‌شود، امّا پایان کار آن‌ها نامعلوم می‌ماند. از اعدام مرتضی یاد می‌شود که یادآوری آن بغض را در گلوی مادر راوی می‌شکند، امّا از علّت و چگونگی آن اعدام و ارتباط آن با راوی حرفی زده نمی‌شود. بدین ترتیب، داستان به صورت ترکیبی از حوادث ظاهراً نامرتبط که به یکدیگر وصله پینه شده‌اند، ساخت می‌پذیرد.

در بسیاری از داستان‌های دیگر نجدی نیز روالی مشابه داستان فوق به‌کار گرفته می‌شود. در «هتل نادری» راوی از بیان صریح و بی‌پردهٔ اصل ماجرا امتناع می‌ورزد و خواننده صرفاً از طریق اشارات پراکنده و نامنسجم او می‌تواند تصویر مبهم و ناتمامی از واقعه (قتل سیامک پورزندی به دست راوی) را در ذهن خود بازسازی کند. در «می‌دانست دارد می‌میرد»، شخصی در حال گریز از مأموران ژاندارمری است و در نهایت، به ضرب گلولهٔ آن‌ها کشته می‌شود، امّا تا پایان داستان نویسنده از چندوچون ماجرا سخنی به میان نمی‌آورد و بدون آنکه خود را مقیّد به شرح جزءبه‌جزء ماوقع، مبتنی بر ساختار مرسوم پیرنگ (متشکّل از مقدّمه‌چینی، گره‌افکنی و...) کند، تنها به بیان گزیده‌ای سورئالیستی ـ امپرسیونیستی از واقعیّات ذهنی و احساسی شخص در حال گریز اکتفا کرده است. در «تاقچه‌هایی پُر از دندان»، باز هم با حدیث نَفْس‌های یک راوی مواجهیم که تنها بازگوکنندهٔ بخشی از وقایع است و بخش‌های دیگر را که برای بازسازی پیرنگ داستان در ذهن خواننده و درک ماجرا ضروری به نظر می‌رسد، مسکوت می‌گذارد. بدین سان، در تمام این داستان‌ها اپیزودهای حایز اهمیّتی از داستان حذف گردیده‌اند که حذف آن‌ها فرایند درک داستان را در ذهن خواننده دچار اختلال و تأخیر می‌سازد و او را ناگزیر می‌کند که با بازخوانی تک‌گویی‌های راوی و کنار هم گذاشتن نکاتی که از خلال این

تک‌گویی‌ها بر او آشکار می‌شود و اعمال کردن تجزیه و تحلیل‌های خود بر آن‌ها، ارتباط منطقی وقایع را در ذهن ترسیم کند.

مطلب دیگری که بهترین مدخل برای گشودن باب سخن دربارهٔ آن همین جا به نظر می‌رسد، مبحث نحوهٔ پایان‌بندی داستان‌های مدرنیستی است. داستان‌های مدرنیستی با پایانی به اصطلاح باز یا گشوده به نهایت می‌رسند و بدین ترتیب، دریچه‌ای از پرسش و ابهام را پیش روی خواننده گشوده، بی‌آنکه پیام خاصّی را به او تحمیل کنند، چنان‌که والتر بنیامین می‌گوید، شرایطی را فراهم می‌سازند تا مخاطب با دخیل ساختن تفکّرات خود در برساختن معنا و دلالت نهایی اثر در فرایند آفرینش داستان مشارکت کند (ر.ک؛ بنیامین، ۱۳۶۶: ۱۰). در واقع، آنچه در این‌گونه از داستان‌ها اهمیّت می‌یابد، فرجام آن‌ها نیست، «بلکه بصیرتی است که دربارهٔ تأثیرگذاری‌ها و قانونمندی‌های علّت و معلولی و نحوهٔ اثرگذاری این عوامل بر روابط انسان‌ها به دست می‌آوریم» (هانیول، ۱۳۸۳: ۱۴).

نجدی در آفرینش داستان‌های خود به مسئلهٔ پایان‌بندی توجّه ویژه‌ای مبذول داشته است. بسیاری از آن‌ها با پایانی گشوده، در حالی که هنوز ابهام‌ها مرتفع نشده است و برخی نیز با واقعه‌ای غیرمنتظره خاتمه می‌یابند که خود سیلی از ابهامات تازه را به ذهن خواننده متبادر می‌سازد. پایان داستان «تاریکی در پوتین» به گونه‌ای رقم خورده که سرنوشت نهایی پدر داغدیدهٔ طاهر در هاله‌ای از ابهام می‌ماند و تنها خوانندهٔ تیزبین است که دلالت ضمنی گذر رودخانه از روی پدر طاهر را درمی‌یابد. رودخانه کهن‌الگوی تولّد دوباره یا گذر از یک جهان به جهان دیگر است که عبور آن از روی پدر طاهر به مرگ او دلالت دارد. در «شب سهراب‌کشان»، پس از به آتش کشیده‌شدن قهوه‌خانه از سوی مرتضی در پایان داستان، قهرمانان اسطوره‌ای ایران به صحنهٔ پایانی داستان بازخوانده می‌شوند و در حالی که بر مرتضی ـ که سهراب دیگری است ـ می‌گریند، دست به کار فرونشاندن آتش می‌شوند. بدین سان، واقعیّت و داستان به هم می‌آمیزند و پایان داستان به شکلی بدیع و خلاّقانه رقم می‌خورد. در «یک سرخپوست در آستارا»، راوی داستان که خود نویسندهٔ آن نیز هست، ادّعا می‌کند که بر اثر برخورد معجون مخصوص سرخپوست‌ها، انگشت‌هایش به اندازهٔ یک سوزن ته‌گرد کوچک شده، به طوری‌که دیگر قادر به نوشتن نیست و از همسرش می‌خواهد که داستان را بنویسد. در «مرثیه‌ای برای چمن»، روایت سورئالیستی فرجام توپی که برای طاهر یادآور خاطرات شیرین و لحظاتی ناب می‌گردد، از زمرهٔ پایان‌بندی‌های

خلاّقانهٔ نجدی است. در این داستان، نجدی سرنوشت طاهر، پیرزن و پیرمردی را که شخصیّت‌های اصلی داستان هستند، ناتمام رها کرده، با اتمام داستان با شرح سوررئالیستی سرگذشت توپ، او را به قهرمان اصلی داستان بدل می‌کند.

## ب) پیرنگ استعاری

در داستان‌های واجد پیرنگ استعاری، سطح ظاهری داستان در حقیقت، در حکم استعاره‌ای است برای لایهٔ معنایی ژرف‌تری که مضامین مهمّی را در ارتباط با هستی انسان، روابط و مناسبات انسانی و... افاده می‌کند. در این گونه داستان‌ها، «مجموعه‌ای از ایماژها یا رخدادهایی که غالباً کم‌اهمیّت یا نامرتبط به نظر می‌رسند، در داستان گنجانده می‌شوند که در واقع، متناظر یا هم‌عرض با وقایعی در پیرنگ فرضی داستان هستند» (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۸۹).

نجدی نیر در نگارش برخی از داستان‌هایش از این تکنیک روایی مدرن بهره جسته است. تقابل سنّت و مدرنیسم و مظاهر آن‌ها و نیز تنهایی، انزوا و احساس بیگانگی انسان در سایهٔ گسترش مدرنیسم و پیامدهای ویرانگر آن، درون‌مایهٔ واحدی است که در بسیاری از داستان‌های این نویسنده در قالب پیرنگ‌های متفاوت بدان پرداخته شده است. به عنوان مثال، در داستان «بیمارستان، نه قطار»، آن‌چه در سطح رویین داستان رخ می‌دهد، از این قرار است: مأموران قطار ـ که نویسنده با نام قُلتشن از آن‌ها یاد می‌کند ـ مردی کم‌بضاعت را به علّت نداشتن بلیت، بی‌رحمانه از قطار به بیرون پرت می‌کنند، به‌گونه‌ای که مرد به‌شدّت مجروح می‌شود. در مقابل بی‌اعتنایی و بی‌تفاوتی انبوه مردم حاضر در ایستگاه در برابر چنین رفتار ددمنشانه‌ای، فقط مرتضی است که نه تنها به یاری او می‌شتابد، بلکه حتّی تا آخرین لحظهٔ زندگی‌اش آن حادثهٔ تلخ را که گویا به مرگ آن مرد می‌انجامد، فراموش نمی‌کند. مرتضی در این داستان به عنوان «نماد سنّت» عمل می‌کند؛ شواهد بسیاری را دال بر صدق این ادّعا در داستان می‌توان یافت؛ مثلاً اصرار نویسنده برای برقراری تشابه میان مرتضی و درخت به عنوان جزئی از طبیعت (که همواره به عنوان مظهر سنّت از آن یاد شده است): «اگر کنار درختی می‌ایستاد، با خودتان می‌گفتید: آره، اینم یه درختـه که پوست و گوشت کسی رو پوشیده!» (نجدی، ۱۳۸۸: ۷۳). همچنین است سَرِ ناسازگاری و عناد او با مظاهر مدرنیسم؛ به عنوان نمونه، پمپ‌بنزین‌ها در نظرش چونان قبرهایی ایستاده جلوه

می‌کنند (ر.ک؛ همان: ۷۹) و صدای ترمز قطار مثل کشیده‌شدن چدن روی استخوان‌هایش برای او آزاردهنده است. قطار، ریل راه‌آهن، جاده، ماشین پیکان که جابه‌جای داستان در تقابل با مظاهر سنّت از آن‌ها یاد می‌شود نیز به عنوان نمادهای مدرنیسم ظاهر می‌گردند: «هر چند دقیقه یک بار، از لای *درختان* دو طرف جاده *قطاری* بیرون می‌آمد و عرض جاده را می‌برید» (همان: ۷۷) و «*پیکان* پا به پای *آب* پیش می‌رفت» (همان: ۷۸). با این تفاسیر، تلاش جنون‌آمیز مرتضی را برای سوار کردن مجدّد مرد به قطار با اینکه به‌شدّت مجروح گردیده است و بیشتر نیازمند انتقال به بیمارستان به نظر می‌رسد تا قطار، می‌توان نوعی کنش دلالتمند برای غلبه بر مدرنیسم قلمداد کرد.

داستان «به چی می‌گن گرگ به چی می‌گن...» که ساختار روایی نامنسجمی دارد، ملغمه‌ای است از حدیث‌نَفْس‌های مکرّر راوی و سیر تداعی خاطرات او و بازگویی دیالوگ‌های وی با مادرش که بی‌هیچ توالی منظّمی در کنار یکدیگر چینش یافته‌اند. در خلال این تک‌گویی‌ها، راوی اشاره‌هایی به شورش عدّه‌ای مبارز انقلابی علیه رژیم شاهنشاهی می‌کند و نیز به اعدام یکی از دوستانش به نام مرتضی که گویا فعّالیّت سیاسی داشته اشت، و احساس رضایت و یا به تعبیر خودش، «دلشورهٔ شیرینی» که با شورش مسلّحانهٔ چریک‌ها علیه حکومت، زیر پوست ساکنان سیاهکل دوانده شده بود. بر مبنای آنچه از برآیند گفته‌های او حاصل می‌شود، می‌توان این داستان را شرح نارضایتی و اعتراض غیرمستقیم و توأم با ترس و اضطراب راوی از خفقان و استبداد عصر ستم‌شاهی دانست که به منظور بازسازی شرایط اختناق سیاسی و اجتماعی آن عصر در ذهن مخاطب، در پیرنگی استعاری عرضه شده است. شاید بتوان جهش‌های مکرّر زمانی و مکانی و از شاخه‌به‌شاخه‌پریدن‌ها و زبان غیرصریح راوی را که موجب ایجاد اختلال و تأخیر در فرایند درک و دریافت معنا می‌گردد، تمهیدی مبتکرانه برای القای این خفقان قلمداد کرد.

### ۴ـ۴ـ۳) نقش استعاری مکان

در داستان کوتاه مدرن، زبان برخلاف داستان‌های رئالیستی که مبتنی بر قطب مجازی بود، بر اساس قطب استعاری ساخت می‌پذیرد. بنا به استدلال سوزان فرگوسن، در داستان‌های کوتاه مدرن، حتّی عنصر مکان نیز کارکردی استعاری می‌یابد؛ بدین صورت که علاوه بر دلالت اوّلیّه‌اش که تشریح جایگاه وقوع رویدادها به منظور ارتقای سطح

واقع‌نمایی داستان است، از دلالتی ثانوی نیز برخوردار می‌گردد. بدین ترتیب، توصیف مکان یا «جایگزین اپیزودهای ناگفته‌ای از داستان» می‌شود، یا در راستای تقویت شخصیّت‌پردازی و یا القای درونمایه‌ای خاص به کار گرفته می‌شود (ر.ک؛ پاینده، ۱۳۸۹: ۲۹۱ـ۲۹۸). از تمهیدات دلالتمند نویسنده در این زمینه، بهره‌جویی از «باران»، «پاییز»، «برف» و «سرما» به مثابهٔ عناصری فضاساز در ساختار روایی داستان‌هایی است که درونمایه‌ای غم‌انگیز یا نوستالژیک دارند. در داستان‌های متعدّدی از جمله «استخری پُر از کابوس»، «روز اسب‌ریزی»، «خاطرات پاره‌پارهٔ دیروز»، «مرثیه‌ای برای چمن» و... ، نجدی به واسطهٔ توصیف فضاهای پاییزی، بارانی یا برفی که با کارکردی براعت‌استهلال‌گونه در آغاز داستان‌ها یا در جای‌جای آن‌ها تعبیه شده‌اند، اندوه حاکم بر فضای داستان را به مخاطب منتقل می‌کند.

در داستان «روان رها شدهٔ اشیاء»، درماندگی، بی‌حوصلگی و احساس تنهایی زنی که به‌تازگی همسرش را از دست داده، از طریق توصیف اتاق محلّ زندگی او اینچنین منعکس گردیده است: «روبه‌روی آینهٔ بلند، یک صندلی خالی نشسته بود. پرده تا وسط اتاق می‌آمد و بوی تن گوسفند را از روی قالی خیس برمی‌داشت و از پنجره به خیابان می‌ریخت. صدای یخچال از لنگه‌های باز دَرِ آشپزخانه، مزهٔ سرد غذای پس‌مانده را می‌آورد و از زیرسیگاری پُر از ته سیگار رد می‌شد...» (نجدی، ۱۳۸۸: ۱۵۰) و «کنار کاسهٔ کوچک قیمه و روغن سردشدهٔ دور بشقاب، آن طرف غذای نیم‌خوردهٔ روزنامه‌ای روی صفحهٔ آگهی تسلیت باز بود» (همان: ۱۵۲). در این جملات، بی‌مبالاتی زن در باز گذاشتن پنجرهٔ اتاق در روزی بارانی و خیس شدن قالی و تخت خواب و پرده، نشسته باقی گذاشتن ظروف در آشپزخانه و بی‌توجّهی به نظافت اتاق، همه و همه نشانه‌هایی دلالتمندند که بر بی‌حوصلگی و احساس ناامیدی مفرط زنی داغدیده پرتوافشانی می‌کنند. همچنین نحوهٔ روایت راوی از صحنه‌ای که زن در آن عکس‌های خانوادگی را نگاه می‌کند نیز تمهیدی جانانه از سوی نویسنده است که نمایانگر تمایل راوی به زنده نگه داشتن خاطرات گذشته است: «[آلبوم را] باز کردند. جیغ و داد ساکت مهمانی‌ها، خنده‌های خشک‌شده، صدای دست زدن زنان دور رقص دختر شش ـ هفت‌ساله‌ای، از آلبوم بیرون ریخت. بوی شیر کنار گهواره‌ای بود و دریا روی شانه‌های مردی که تا سر و گردنش در آب بود، اصلاً تکان نمی‌خورد» (همان: ۱۵۳).

در «بی‌فصل و نادرخت» نیز تألّمات جسمی و روحی مرتضی که بساط کتابفروشی خود را با بی‌رحمی و ضرب و شتم شدید از کنار پیاده‌رو جمع کرده‌اند، بدین سان در توصیف‌های مکانی انعکاس یافته است: «ردّ پای زلزلهٔ ۱۳۶۹ روی آجرهای تَرَک برداشتهٔ برج پایین می‌آمد. پنجره‌های شکسته را لگد می‌کرد و تکّه‌های باقی‌ماندهٔ گچ را با سفیدی میّت از دیوارها و آن معماری باشکوه و ماتم‌زده روی آسفالت می‌انداخت» (همان: ۱۳۸) و در جای دیگر: «...او می‌توانست پشت اتاق‌ها را هم ببیند. اتاق‌های له‌شده‌ای که توی هم می‌پیچیدند... قالیچه‌های مچاله که گل‌هایشان ریخته بود و بوی زُخم می‌داد... پلّکان‌هایی که لای اتاق‌ها، تکّه‌تکّه شده، افتاده بودند، مرده بودند» (همان: ۱۴۳ـ۱۴۴).

## ۴ـ۴ـ۴) روایت نامتوالی

از دیگر ویژگی‌هایی که سوزان فرگوسن در توضیح خصایل امپرسیونیستی داستان کوتاه مدرن از آن یاد می‌کند، سیر نامتوالی روایت رویدادهاست. چنان‌که می‌دانیم، قصّه را «حرکتی... از بی‌نظمی به نظم و از پیچیدگی به سوی یکپارچگی و حرکتی از تشتّت به سوی تصمیم» دانسته‌اند (براهنی، ۱۳۴۸: ۲۱۹)، امّا نویسندگان مدرنیست به سنّت‌های دیرین داستان‌نویسی پشت کرده، با ثبت ذهنیّات و سیلان غالباً غیرارادی و نامنسجم خاطرات شخصیّت‌های داستان، ساختاری مبتنی بر نداشتن انتظام و انسجام را در آثار خود می‌آفرینند که در آن، گویی زمان‌ها کیفیّتی سیّال یافته، بر روی هم می‌لغزند. بر همین اساس، نمی‌توان از داستان‌های مدرنیستی، پیروی از ساختار منسجم پیرنگ ارسطویی (متشکّل از آغاز ـ میانه ـ فرجام) و سیستم روایی زمانمند خطّی را توقّع داشت. ژرار ژنت از این شگرد روایی با اصطلاح «زمان‌پریشی» یاد می‌کند (ر.ک؛ تولان، ۱۳۸۳: ۵۵ـ۵۶). در داستان مدرن، شکل روایت به منزلهٔ تابعی از محتوای آن محسوب می‌گردد و «نویسندهٔ مدرنیست که در پی بازنمایی آشفتگی فکری شخصیّت اصلی است، با شیوهٔ روایت کردن داستان، توالی زمان را بر هم می‌ریزد تا با این تمهید، توجّه خواننده را به وضعیّت روانی شخصیّت اصلی معطوف کند» (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۴).

در داستان‌های نجدی نیز زمان کیفیّتی سیّال یافته، از برون(عینیّت) به درون (ذهنیّت) انتقال یافته، به تابعی از جریان سیّال و نامنسجم ذهن راوی بدل گردیده است. در داستان‌های او، گسستگی روایت از طریق گذشته‌نگری‌ها و آینده‌نگری‌های مکرّر محقّق

می‌گردد که به طور غالب در کسوت تداعی‌های آزاد و جریان سیّال ذهن اشخاص داستانی نمایان شده، عمدتاً با کارکردهایی همچون تعلیق‌آفرینی و ترغیب یا اطّلاع‌رسانی به کار گرفته می‌شوند. پاره‌ای از داستان‌ها با توصیف موقعیّتی یا اشاره به ماجرایی آغاز می‌شوند که بعد از چند پاراگراف مشخّص می‌گردد، ثبت جریان سیّال ذهن راوی و تداعی خاطراتی مربوط به گذشته است که دفعتاً به ذهن راوی خطور کرده‌اند و بعد مجدّداً روایت به زمان حال بازمی‌گردد، امّا این تداخل در سطح زمان داستانی مکرّراً رخ می‌دهد. داستان‌هایی چون «یک سرخپوست در آستارا»، «زمان نه در ساعت»، «به چی می‌گن گرگ به چی می‌گن...» از چنین ساختاری برخوردارند. روایت برخی دیگر از داستان‌ها نیز از زمان حال آغاز می‌گردد، امّا به واسطهٔ تحریک ذهن شخصیّت داستانی بر اثر محرّکی بیرونی، ذهن جریان می‌یابد و ادامهٔ روایت به عرصه‌ای برای مرور خاطرات و تداعی‌های ذهن شخصیّت داستانی مبدّل می‌گردد که البتّه این روند نیز با رفت‌وآمدهای مکرّر ذهن شخصیّت به زمان حال دچار اختلال می‌گردد. «خال»، «آرنایرمان و دشنه و کلمات در بازوی من»، «روان رهاشدهٔ اشیاء»، «خاطرات پراکندهٔ دیروز»، «تاریکی در پوتین»، «سپرده به زمین» و بسیاری دیگر از داستان‌های نجدی چنین ساختاری یافته‌اند. برای نمونه، در «آرنایرمان و دشنه و کلمات...»، مردی که برای پاک‌کردن خالکوبی روی بازویش به خانهٔ زنی «عالیه»نام رفته، بر اثر دود حاصل از مصرف مواد مخدّر در حالت خلسه فرو می‌رود و ذهنش مجرای عبور خاطرات وی از دوران حبس و تصاویری از صحنهٔ زد و خورد میان دو نفر در خیابان می‌گردد که از آن‌ها با نام ترکمنی و قُلتشن یاد می‌کند و به نحوی هذیان‌آلود و درهم در کنار یکدیگر چینش می‌یابند:

> «حالا دود وسط اتاق پلّه‌پلّه شده. رفته تا گچ‌بری سقف... از روی پلّه‌ها پَرت می‌شوم روی سیگار. از سیگار می‌افتم ته راهرو قصر... صدای بنان دریچه‌های یک پنجره را باز و بسته می‌کند. ترکمنی قِشقِرِق راه انداخته. هر بار که پرده کنار می‌رود، آفتاب به اندازهٔ تن عالیه روی قالی دراز می‌کشد. بشقابی پر از کلمه روی یکی از پلّه‌هاست. کلمات خیس از بشقاب می‌افتند روی یک چاقو. (پس این طاهر چی شد؟!). چند تا کلّه پاره شده و ترکمنی روی گریه‌اش عینک دودی زده...» (نجدی، ۱۳۸۸: ۱۷).

در «هتل نادری» نیز زمام روایت چنان به تداعی‌های نامنظّم ذهن و تک‌گویی‌های هذیان‌آلود و لاینقطع راوی روان‌رنجور سپرده شده که داستان را به آیینهٔ تمام‌نمای ذهن

پریشان او مبدّل ساخته است. در این داستان، گذشته و حال و واقعیّت و خیال به واسطهٔ تداخل مکرّر، چنان در یکدیگر عجین شده‌اند و هم‌سطح گردیده‌اند که تشخیص هرگونه مرز میان آن‌ها امری دشوار و گاه نزدیک به محال به نظر می‌رسد:

«چند میز دورتر مردی روزنامه می‌خواند که نمی‌دانست به اندازهٔ خاک شدن یک سیگار نگاهش کرده‌ام (چقدر چاق شده!) صورتش انگار تمام نمک و سمّ تن او را مکیده... در حالی که همین صورت باید بدون گوشت، با شقیقهٔ سوراخ و استخوان ترکیده پیشانی‌اش، سال‌ها پیش دفن می‌شد...» (همان: ۱۷۹).

یکی از نوآوری‌های نجدی در راستای براندازی مفهوم گاهشمارانهٔ زمان و بخشیدن مفهومی ذهنی و شخصی بدان، ابداع معیارهایی بدیع برای سنجش زمان است که برخلاف مقیاس‌هایی چون ثانیه، دقیقه، ساعت و... با کاربردی عام و دلالت‌هایی جهان‌شمول، کارکردی شخصی و دلالت‌هایی عاطفی دارند؛ برای نمونه، در داستان «هتل نادری» می‌نویسد: «چند میز دورتر مردی روزنامه می‌خواند که نمی‌دانست به اندازهٔ خاک‌شدن یک سیگار نگاهش کرده‌ام» (همان: ۱۷۸) و نمونه‌هایی دیگر از این‌گونه موارد که کاربردی وسیع در داستان‌های نجدی یافته‌اند:

ـ «حیاط مادام تا سیاه شدن علف تاریک بود» (همان: ۹۴).

ـ «آن‌قدر بایستد تا صدای گریه از استخوان‌هایش بگذرد، برود توی سینه‌اش، بعد بیاید در گلویش، از آنجا برود زیر پوست صورتش تا او بتواند صورتش را با دست‌هایش بپوشاند و به اندازهٔ همان کف دست‌ها گریه کند» (همان: ۵۹).

ـ «بچّه‌ها تا سیاه شدن رگ گردنشان داد کشیدند: الهم...» (همان: ۳۶).

### ۴ـ۴ـ۵) لحن و سبک غنایی

فرگوسن کوشش برای خلق سبکی غنایی و منحصر به فرد را که القاکنندهٔ فضای عاطفی ویژه‌ای به اثر است، شاخصهٔ داستان‌های امپرسیونیستی می‌داند. او عمده‌ترین شگردهای دستیابی به این سبک را به‌کارگیری هنرمندانهٔ واژه‌ها از طریق کاربست صنایع بدیعی که بیشتر در شعر کاربرد دارند و نیز آفرینش قالب‌های نحوی یا آوایی خاص به منظور ایجاد لحنی متناسب با موضوع داستان می‌داند (ر.ک؛ پاینده، ۱۳۸۹: ۲۹۹). در واقع، چنان‌که آیلین بالدشویلر متذکّر می‌گردد، اصطلاح «غنایی» بیشتر ناظر به سویه‌های زبانی،

موضوعی و لحن حاکم بر این دست از داستان‌هاست (Baldeshwiler, 1994: 231). نجدی به اقتضای سبک و سیاق مدرنیستی و نوگرای داستان‌هایش به مسئلهٔ برجسته‌سازی زبان یا به تعبیری، پرداخت سبک زبانی توجّه ویژه‌ای نشان داده است. وی با بهره‌گیری از عناصر زبان شعری در داستان‌هایش به حدّ وفور، امّا سنجیده و مقتضی توانسته سبکی منحصر به فرد از داستان‌نویسی ابداع کند که در حدّ فاصل شعر و داستان واقع شده است و می‌توان آن را «شعر-داستان» نامید و پس از وی، از آن استقبال شد و الهام‌بخش بسیاری از نویسندگان در خلق داستان‌هایشان شده است. البتّه در تاریخ داستان‌نویسی معاصر فارسی، بوده‌اند نویسندگانی که کوشیده‌اند با کاربست عناصر شعری داستان‌هایی شعرگونه خلق کنند (مثل: ابراهیم گلستان و نادر ابراهیمی)، امّا هیچ یک نتوانسته‌اند اعتبار و محبوبیّت نجدی را کسب کنند و این خود حکایت از یکّه‌تازی نجدی در میدان خلاّقیت داستان‌هایی با خصلت شعرگونه دارد. در ادامه، به برخی از موارد کاربست صنایع بدیعی که از اسباب بنیادین شکل‌گیری لحن غنایی در داستان‌های نجدی هستند، نمونه‌وار اشاره خواهیم کرد:

* **مجاز:** «...زنی عالیه را بیدار کرد و گریه‌ای را با قنداق به عالیه داد» (نجدی، ۱۳۸۸: ۱۵۶) [گریه، مجاز از کودک گریان].

* **تشبیه:** «آب، بی‌صدایی و داغی اتاق اوین را داشت» (همان: ۱۱۷).

* **استعاره مصرّحه:** «یک ظهر مشت‌شده توی گلویم بود...» (همان: ۹) [ظهر، استعاره از بغض].

* **پارادوکس:** «جیغ و داد ساکت میهمان‌ها، خنده‌ای خشک‌شده و... از آلبوم فروریخت» (همان: ۱۵۳).

* **حسّامیزی:** «زمستان سفیدی، آن طرف پنجره، سرمای سفیدش را راه می‌برد...» (همان، ۱۳۸۹: ۷۶).

* **انسان‌انگاری:** «هر پنجره آن‌قدر روشن بود که بتواند نگاهم کند» (همان: ۱۸۱).

* **آنیمیسم:** «درد، گوشتِ تنش را می‌جوید» (همان: ۱۵۶).

## نتیجه‌گیری

بیـژن نجـدی را بایـد از نویسـندگان خـلاّق، خـوش‌ذوق و صـاحب‌سـبک تـاریخ داستان‌نویسی فارسی دانست. او با بهره‌جویی خلاّقانه از تکنیک‌های فرم‌گرایانه‌ای همچـون تلفیق امکانات نثر و نظم، پیچیدگی ساختار روایی به واسطهٔ کاربست روایـات ذهنـی و نیـز بهره‌جویی از شگردهای گسست در روایت، همچون ادغام گذشته در حال، بـه‌هـم‌آمیخـتن عینیّات و ذهنیّات، بازگویی بخشی از واقعیّت و حذف اپیزودهای حایز اهمیّتـی از واقعیّـات داستانی که فرایند درک داسـتان را در ذهـن خواننـده دچـار اخـتلال و تـأخیر مـی‌سـازد (= پیرنگ حذفی)، بهره‌گیـری از پیرنـگ اسـتعاری، طفـره رفـتن و نداشـتن صـراحت در بیـان مستقیم ماجرا، ملحوظ داشتن نقش استعاری برای مکان، دوری جستن از انسـجام‌بخشـی بـه کلّیّت روایت از طریق پایان‌بندی‌های باز و مبهم، ضمن توسّع بخشیدن به سویه‌هـای دلالتـی و معنایی متن روایی، داستان‌هایی می‌آفرینند که از هر سو با نگره‌های «داستان غنایی» چـارلز می و «داستان امپرسیونیستی» سـوزان فرگوسـن تطـابق دارنـد. امّـا او بـرخلاف خیـل عظـیم نویسندگان مدرن‌نگار معاصر خود، به کـاربرد مکـانیکی و خـالی از لطـف ایـن تکنیـک‌هـا بسنده نکرده، بلکه با اتّکا بر قوّهٔ خلاّقهٔ خود، برای محقّق‌سازی این تکنیـک‌هـا، ابـداعات و نوآوری‌هایی را نیز عرضه داشته است که موجب پیدایش سبکی مستقل و با قابلیّـت پیـروی و تداوم در تاریخ داستان‌نویسی فارسی گردیده است. ابداع مقیاس‌های جدید برای سنجش زمان در متن روایی، در راستای براندازی مفهوم گاهشمارانهٔ زمـان در داسـتان مدرنیسـتی و بخشیدن مفهومی حسّی و شخصی بدان، و نیز احضار زمان گذشته در حال بـه نحـوی بـدیع که به هم‌سطح‌سازی گذشته و حال منجر می‌شـود، از جملـه مصـادیق شـگردهای مبدعانـهٔ نجدی در این زمینه است. نکتهٔ چشمگیر دیگر در باب داستان‌های نجدی این است کـه وی از امکانات فنّی و تکنیک‌های داستان‌پردازی بر اساس تمایلات تفنّن‌طلبانه و فرم‌گرایی‌های مفرط مدرنیستی بهره نمی‌جوید، بلکه این امکانات غالباً در راستای تقویت سطوح محتوایی و غنای فضای عاطفی داستان‌ها به کار گرفته می‌شوند.

## منابع و مآخذ

احمدی، بابک. (۱۳۷۸). ***آفرینش و آزادی***. چ۲. تهران: نشر مرکز.

ـــــــــــــ . (۱۳۷۷). ***معمّای مدرنیته***. چ۱. تهران: نشر مرکز.

اولیایی‌نیا، هلن. (۱۳۸۹). «مدرنیسم و پسامدرنیسم در آثار داستان‌کوتاه‌نویسان معاصر ایران». ***کتاب ماه ادبیّات***. ش۴۴. صص ۸۴ـ ۹۵.

براهنی، رضا. (۱۳۴۸). ***قصّه‌نویسی***. چ۲. تهران: انتشارات اشرفی.

بنیامین، والتر. (۱۳۶۶). ***نشانه‌هایی به رهایی***. ترجمهٔ بابک احمدی. تهران: انتشارات تندر.

پاینده، حسین. (۱۳۸۹). ***داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)***. ج ۲. چ۱. تهران: نیلوفر.

تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). ***درآمدی نقّادانه ـ زبان‌شناختی بر روایت***. ترجمهٔ ابوالفضل حرّی. تهران: نیلوفر.

دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۸۳). ***کالبدشکافی رمان***. تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

موقن، یدالله. (۱۳۶۹). «لوکاچ و مدرنیسم». ***مجلّهٔ گردون***. ش ۸ و ۹. س۱. صص ۳۱ـ۳۶.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳). ***صد سال داستان نویسی ایران***. ج ۱ و۲. چ۳. تهران: انتشارات چشمه.

نجدی، بیژن. (۱۳۸۹). ***یوزپلنگانی که با من دویده‌اند***. چ۱۲. تهران: نشر مرکز.

ـــــــــــ. (۱۳۸۸). ***دوباره از همان خیابان‌ها***. چ۶. تهران: نشر مرکز.

نجومیان، امیر. (۱۳۸۳). ***درآمدی بر مدرنیسم در ادبیّات***. چ ۱. اهواز: نشر رسش.

نوذری، حسینعلی. (۱۳۷۹). ***پُست‌مدرنیته و پُست‌مدرنیسم***. تهران: نقش جهان.

هاثورن، جرمی. (۱۳۸۷). «نمود رئالیسم و مدرنیسم». ***نشریّهٔ ادبیّات داستانی***. ترجمهٔ جلیل جعفری یزدی. ش ۵۰. صص ۲۰ـ۲۲.

هانیول، آرتور. (۱۳۸۳). «طرح در رمان». ***مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان***. گزینش و ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: روزنگار.

هلپرین، جان. (۱۳۷۴). ***نظریّهٔ رمان***. گردآوری حسین پاینده. چ ۱. تهران: نشر مرکز.

Baldeshwiler, Eileen. (1994). "The Lyric Short Story: The Sketch of History" in *Charles E. May (Ed).* ***The New Short Story Theories.*** Athens, Ohio: Ohio University Press.

Eliot, T.S. (1951). "Hamlet and His Problems". ***Selected Essays***. London: Fabor & Fabor.

Faulkner, Peter. (1991). ***Modernism***. London: Routeledge.

Ferguson, Suzanne C. (1994)."Defining the Short Story: Impressionism and Form" in Charles E. May (Ed). ***The New Short Story Theories.*** Athens, Ohio: Ohio University Press.

May, Charles E. (1994). "Chekhov and the Modern Short Story" in Charles E. May(Ed). ***The New Short Story Theories***. Athens, Ohio: Ohio University Press.