فصلنامه علمی - پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س)
سال پانزدهم و شانزدهم، شماره ۵۶ و۵۷، زمستان ۱۳۸۴ و بهار ۱۳۸۵

عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی

دکتر حمید عبداللهیان[۱]

چکیده

بیژن نجدی (۱۳۲۰ ـ ۱۳۷۶) از نویسندگانی است که از عناصر شاعرانه در داستان‌های خود استفاده می‌کرد، به‌حدی که داستان‌های او را می‌توان داستان‌های شاعرانه دانست. معمولاً تلاش در زمینه درآمیختن شعر و داستان موفق نبوده ولی در این مورد بجا افتاده است. استفاده نجدی از عناصر شاعرانه سنجیده است و به‌خوبی توازن آن با عناصر داستان حفظ شده است. منتقدان عناصر شعر را در چهار گروه عمده دسته‌بندی کرده‌اند که عبارتند از: ۱ـ عاطفه ۲ـ تخیل ۳ـ زبان و اسلوب بیان ۴ـ موسیقی. از بین این چهار عنصر موسیقی به دلیل این‌که جنبه شعری آن بیشتر است و نجدی هم چندان در پی استفاده از آن در داستان‌هایش نیست، کنار گذاشته شده و سه عنصر اولیه در داستان‌های نجدی مورد بررسی قرار گرفته است.

واژه های کلیدی: داستان‌نویسی، داستان معاصر ایران، داستان شاعرانه، بیژن نجدی

---

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک abdollahian2002@yahoo.com

یکی از خصوصیات عمده داستان‌نویسی دهه‌های شصت و هفتاد در ایران، تلاش برای یافتن راه‌های تازه و گشودن دریچه‌های تازه به جهان داستان است. در بین تلاش‌های انجام شده در بین داستان‌نویسان این دو دهه، کارهای اندک بیژن نجدی جایگاه خاصی دارد. نجدی داستان‌نویسی است که در عرضه کارهای اندک خود وسواس بسیار به خرج داد. در زمان حیاتش تنها به چاپ مجموعه داستان **یوزپلنگانی که با من دویده‌اند** شامل ده داستان کوتاه رضایت داد. پس از مرگ به همت همسرش مجموعه بیست داستان دیگر با نام **دوباره از همان خیابان‌ها** چاپ شد. مانند بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری، نجدی نیز از داستان‌نویسانی بود که با شاعری آغاز کرد، سپس به داستان‌نویسی روی آورد. با این تفاوت که تا آخر به شاعری نیز ادامه داد. نجدی با درآمیختن شعر و داستان سبک خاصی برای خود ابداع کرد که با مهارت از عهده ظرافت‌های آن برآمد. به‌حدی که می توان او را صاحب این نوع سبک دانست که مقلد هم به شمار نمی‌آید. پیش از نجدی کسان دیگری هم تلاش کردند تا داستان شاعرانه بنویسند (مثل تلاش‌های نادر ابراهیمی) ولی هیچ کدام نتوانستند موفقیت و اعتبار نجدی را به‌دست آورند. در کاربرد شعر در داستان همواره احتمال چربیدن کفه شعر بر داستان می‌رود؛ در این صورت داستان لطمه خواهد خورد. مشکل عمده‌ای که دیگران داشتند در این بود که عناصر خاص شعر را در داستان به‌کار می‌بردند. بعضی بدون توجه به فضای مناسب و اقتضای متن تشبیه و استعاره‌های شاعرانه را در داستان به‌کار می‌گرفتند که به داستان‌هایشان حالت ساختگی و نامتجانس می‌داد یا بعضی دیگر از وزن عروضی و تکرار افاعیل استفاده می‌کنند که به گفته منتقدان به کارشان آسیب می‌رساند. (شاملو، ۱۳۷۸، ۹۱۴)

نجدی با درنظر داشتن این تجربه‌های ناموفق با ظرافت بیشتری عناصر شاعرانه را در داستان به‌کار می‌گیرد. داستان‌های او چندان محتوای متفاوتی ندارند. گاه روایت‌های تکراری نویسندگان دیگرند که با پرداخت هنرمندانه، زبان شاعرانه و ایجاز نویسنده تبدیل به شاهکار می‌شوند. عمده‌ترین کارکرد زبان در داستان انتقال اطلاعات و نقل حوادث است. داستان‌نویسان سنت‌گرا بیشتر در این چارچوب از زبان داستانی استفاده می‌کنند اما در دوره‌هایی زبان داستانی غیر از کارکرد روایی خود نقش زیبایی‌شناختی و هنجارگریزی هم دارد. تلاش در زمینه زیباسازی نثر

داستانی در ادبیات کهن و ادبیات معاصر نمونه‌های بسیار دارد که بعضی از آن‌ها هم موفق است. بیشتر تلاش‌ها در جهت شاعرانگی زبان با توجه به بلاغت کهن فارسی بوده و تفاوت دیدگاه نجدی با دیگر استفاده کنندگان از زبان شاعرانه در همین نکته است. دایره استفاده نویسنده از عناصر شاعرانه گسترده است. نجدی اولا از نگاهی نو به بلاغت کهن فارسی بوده و تفاوت دیدگاه نجدی با دیگر استفاده‌کنندگان از زبان شاعرانه در همین نکته است. دایره استفاده نویسنده از عناصر شاعرانه گسترده است. نجدی اولا با نگاهی نو از بلاغت شعر استفاده می‌کند. ثانیا نه به‌عنوان یک تفنن در بعضی قسمت‌های داستان، بلکه به‌عنوان ویژگی سبکی و نوع نگاه خود، در همه جای داستان‌هایش از آن بهره می‌برد. ثالثا نجدی خود شاعر است ولی بیشتر کسانی که از زبان شاعرانه در داستان استفاده کرده‌اند شهرت و تبحری در شاعری نداشته‌اند.

منتقدان مهم‌ترین عناصر شاعرانگی یا ویژگی‌هایی که شعر را از انواع دیگر متمایز می‌کند در این موارد دانسته‌اند: ۱ـ عاطفه ۲ـ تخیل ۳ـ اسلوب ۴ـ موسیقی. (احمد امین، ۱۹۶۷، ۳۸) در این بین موسیقی را به دلیل این که بیشتر جنبه شعری دارد و نجدی هم در داستان‌هایش ظاهرا چندان در پی استفاده از آن نبوده کنار می‌گذاریم و سه عنصر اول را در آثار نویسنده بررسی می‌کنیم.

۱ـ عاطفه

تأثیر انگیزه‌های عینی و اشتغالات ذهنی بر روان انسان منجر به انفعال یا حالات روحی گوناگونی از قبیل غم و شادی و مهر و خشم و اعجاب می‌شود که به مجموعه این‌ها عاطفه گویند. (پورنامداریان، ۱۳۷۴، ۱۵۷) عاطفه در آثار ادبی دامنه وسیعی را فرا می‌گیرد. از احساسات غیرمستقیمی که با کاربرد اسم خاصی یا موسیقی کلمات و حروف در خواننده برانگیخته می‌شود تا احساسات مستقیمی که اتفاقات داستان در خواننده ایجاد می‌کند همه در دایره عواطف قرار می‌گیرند. عواطفی که داستان برمی‌انگیزد با عواطف شعری تفاوت دارد. عواطف داستانی تنوع بیشتری دارند. داستان‌های شاعرانه طبعا بار هر دو نوع عاطفه را به دوش می‌کشند. تأثیر و واقع‌پنداری که یکی از مهم‌ترین ضرورت‌های داستان است تا حد بسیاری تابع احساسات و عواطف نهفته در داستان است. عواطف داستانی را به دو گروه می‌توان تقسیم کرد:

الف) عواطف انگیخته: منظور از این نوع عواطف آن‌هایی هستند که در نویسنده برانگیخته شده و موجب پیدایش داستان شده‌اند. وقایع سیاسی، خاطرات شخصی و جمعی، مسائل اجتماعی، اقتصادی، حساسیت‌های فردی و روانی در انگیخته شدن عواطف، در نتیجه خلق اثر هنری هستند. تنها دلیل و نشانه بر این نوع عواطف آثار نویسنده، و احیاناً توضیحی که نویسنده درباره آثارش می‌دهد. این عاطفه‌ها به‌نحو گسترده‌ای با تخیل در ارتباط هستند. نجدی از نسل خاصی از داستان‌نویسان بود که دوره اجتماعی و سیاسی خاصی را گذراند و طبعا تابع جریانات حاکم بر فضای اجتماعش است. داستان‌هایی درباره جنگ، درباره فعالیت کمونیست‌ها در ایران، بازتاب‌های نهضت جنگل، آزادی زندانیان سیاسی و حتی ماجرای سیاهکل مستقیم و غیرمستقیم انگیزه های داستانی نویسنده به‌شمار می‌آیند. از سی داستان کامل منتشر شده نجدی دو داستان «چشم‌های دکمه‌ای من» و «زمان نه در ساعت» مستقیماً درباره جنگ است. اولی از زبان عروسکی نقل می‌شود که در شهری جنگ‌زده و متروک منتظر بازگشت صاحبش است و دومی درباره لحظه‌ای است که مجید در میدان جنگ می‌دود و با اصابت گلوله‌ای نصف صورتش کنده می‌شود. داستان «تاریکی در پوتین» درباره پدری است که به جای جنازه پسرش «تکه‌های جزغاله و سیاه و چشم‌های ترکیده و صورتی پر از دندان» را به او نشان داده‌اند. مستقیما اسمی از جنگ برده نمی‌شود ولی قرائن از آن خبر می‌دهد.

در داستان‌های «تاقچه‌های پر از دندان»، «یک حادثه کوچک»، «هتل نادری»، «از مجموعه دوباره از...» از کودتای مرداد ۳۲ صحبت به میان می‌آید. داستان «خاطرات پاره پاره دیروز» درباره باقی‌ماندگان نهضت جنگل است. داستان «سه شنبه خیس» درباره آزادی زندانیان سیاسی اوین در سال ۵۷ است. زیربنای بیشتر داستان‌ها سیاسی است و در بقیه هم جنبه اجتماعی بسیار قدرتمندی مورد توجه بوده است.

ب) عواطف انگیزنده: منظور از این عواطف احساساتی هستند که نویسنده با اثر خود در پی برانگیختن آن در خواننده است. نویسنده با توسل به شگردهای هنری در پی تحت تأثیر قرار دادن خواننده است. داستان‌های نجدی بسیار صمیمانه نوشته شده و با خواننده به‌راحتی ارتباط برقرار می‌کند. دلسوزی و رنج خاصی را می‌توان در داستان‌ها یافت. نجدی از رنج‌هایی می‌گوید که

برای همه ما آشناست. اسبی که به جرم سریع دویدن و چموشی مورد خشم قرار گرفته به گاری بسته می‌شود و آن‌چنان به سختی به‌کار گرفته می‌شود که گاری را جزء تن خود می‌پندارد. پسرک کر و لالی که شناختش از زندگی و فضای اطراف ناقص است و می‌خواهد راز نقل سهراب کشان را بفهمد و برای آن، نیمه شب خود و قهوه‌خانه را به آتش می‌کشد. دختر جوانی که سال‌ها پس از اعدام پدرش در زندان اوین، روز آزادی زندانیان سیاسی به در زندان می‌رود و چتری را بجای پدرش به خانه می‌برد. عروسکی که در بمب باران شهری به خیابان پرت شده و منتظر است تا فاطی برگردد. زوج سالخورده‌ای که در نداشتن فرزند اجازه می‌گیرند که جنازه کودک ناشناسی را بجای بچه‌شان دفن کنند. پدری که چهار سال پس از مرگ پسرش لباس سیاهش را از تن بیرون نمی‌آورد و... عواطف زیربنایی داستان‌های نجدی هستند. سال‌ها رنج کشیدن نجدی، دست و پنجه نرم کردن با بیماری و سرانجام مرگش در اثر سرطان به او شناختی کافی از رنج بشر داده است و شاید به همین دلیل جنبه احساسی داستان‌هایش بسیار قوی است. به همه این موارد باید تأثیر شاعرانگی و ابهام شعرگونه داستان‌ها را افزود که بیشتر از تصریح مؤثر است.

۲- تخیل

تخیل انعکاس تجارب گذشته است که مصالح موجود را تغییر می‌دهد و براساس آن‌ها ایماژهای جدیدی به‌وجود می‌آورد که هم محصول فعالیت خلاق انسان هستند و هم پیش‌نمونه‌هایی که این فعالیت برپایه آن‌ها استوار است. (میرصادقی، ۱۳۶۷، ۱۲۲) مهم‌ترین عامل در آفرینش داستان تخیل است اگر تخیلی نباشد داستانی شکل نخواهد گرفت. هر چه تنوع آثار نویسنده‌ای بیشتر باشد نشان‌دهنده گستردگی دامنه تخیل اوست. نجدی با وجود کمی آثارش در دامنه‌های مختلفی نوشته است؛ از داستان‌هایی از زبان عروسک و اسب گرفته تا داستان‌های تخیلی درباره آزمایشگاه‌های مجهز پزشکی آینده. فضای داستان‌هایش هم متنوع است از لاهیجان و رشت تا تهران و خوزستان و ترکمن صحرا و... و زمان داستان‌ها هم از دوره نهضت جنگل تا پزشکان قرن آینده را دربر می‌گیرد.

الف) تخیل خلاق: این تعبیر را در مقابل صور خیال به کار می‌برم تا تفاوتی باشد بین قدرت آفرینندگی که داستانی را با حوادث و شخصیت‌ها می‌سازد با تخیلی که کنایه یا تشبیهی می‌سازد یا به‌کار می‌برد. نجدی از نوعی رئالیسم جادویی بسیار ظریف و شاعرانه بهره می‌گیرد که یادآور تجربه‌های ماندگار گابریل گارسیا مارکز است. حادثه‌ای غیرطبیعی در داستان اتفاق می‌افتد و بعد رفتار شخصیت‌های طبیعی گرداگرد آن شکل می‌گیرد. سرخپوستی در آستارا پیدا می‌شود که می‌خواهد به مسکو برود و ماجرای قبیله‌اش را تعریف می‌کند و معجون مخصوصی می‌دهد که سال‌ها بعد دست راوی را اندازه سنجاق قفلی می‌کند. مردی بر بازوی خود پنجره‌ای نیمه باز خالکوبی کرده و در دو داستان در یکی زنی و در دیگری ترکمنی از لای پنجره به داخل می‌روند. پیرزنی مردش را خفه می‌کند و از داستان درآمده در کوچه‌ها می‌رود تا بالاخره به در خانه نجدی می‌رسد تا با کمک هم دوباره داستان را ادامه دهند. نجدی با پیرزن از خانه خارج شده و به خانه پیرزن برمی‌گردند و بالش را از روی دهن پیرمرد برمی‌دارند و نویسنده به شکلی دیگر داستان را ادامه می دهد. کارگر ساختمانی در شیشه نوشابه‌اش را باز می‌کند و از طوفان گاز نوشابه دختری قد بلند پیدا می‌شود که خود را پپسی معرفی می‌کند دختر با کارگر به‌دنبال برادرش کولا روانه می‌شوند. وقتی دست هم را می‌گیرند کسی آن‌ها را نمی‌بیند. آن‌ها به‌همه جا سر می‌زنند و سرانجام پپسی در کارخانه به داخل یک شیشه نوشابه دیگر می‌رود. توپی که در کوچه سرگردان است و بعد از دست به دست شدن‌های متوالی، شب قل خورده به حرکت درمی‌آید و از کهکشان می‌گذرد. قناری که نوکش طلا می‌شود و صاحبش آن‌را کشته طلاها را می‌فروشد و بعد از مدتی گربه ناخن‌هایش طلا می‌شود و همین بلا سرش می‌آید و سرانجام دندان‌های زن و مرد طلا می‌شود. مبارزی که در تعقیب مأموران تیر می‌خورد و تبدیل به درخت می شود تا نتوانند جنازه‌اش را پیدا کنند. این‌ها همه دامنه تخیل خلاق و گسترده نجدی را نشان می‌دهد. منطق شعر به‌روشنی بر این نوع نگاه حکم می‌راند. خواننده اگر به این نکته توجه داشته باشد که این همه تنوع تنها در دو کتاب کوچک آمده است، بیشتر به عظمت کار نجدی پی خواهد برد.

ب) صور خیال: نوع دیگر از تخیل در اندازه کوچک‌تر و ظریف‌تر به‌شکل صور خیال در داستان نشان داده می‌شود. عمده‌ترین صور خیال را تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز دانسته‌اند. (شفیعی

کدکنی، ۱۳۷۰، ۵۳) در سال‌های اخیر تحت تأثیر بلاغت غربی تقسیم‌بندی‌های تازه و جزئی‌تری عرضه شده است. چون هدف نجدی نوشتن داستان است پس استفاده از عناصر شاعرانه و از جمله صور خیال، حکم وسیله را می یابد. مهم‌ترین صور خیال نجدی عبارتند از: ۱ـ تشبیه: تشبیه به دلیل صراحتش کمتر مورد توجه نجدی است به‌نظر می‌رسد تنها به تشبیه‌هایی نظر دارد که قدرت هنجارگریزی بیشتر دارند. سعی دارد تشبیه‌هایی اندک اما به‌جا به‌کار برد مثل: دهانش مثل ماهی تازه صید شده باز و بسته می‌شد و مثل کسی که خوابیده باشد با سرو صدا نفس می‌کشید. (یوزپلنگان، ۱۵) گلوی مرتضی مثل کاغذ سمباده شده بود. (یوزپلنگان، ۱۷) گازوئیل مثل استفراغ قاطی استخر می‌شد. (یوزپلنگان، ۱۸) جوری گردنش را روی آب خم کرده بود که آدم... سرش را روی یک آلبوم پایین میاره. (یوزپلنگان، ۱۸) زین و تسمه خراشم می‌داد مثل براده شیشه. (یوزپلنگان، ۲۱) صدایی نرم مثل علف (یوزپلنگان، ۲۲). خون مردگی پوستم طوری می‌سوخت که انگار کسی با آتش سیگار روی سفیدی تنم چیزی می‌نوشت (یوزپلنگان، ۲۶) دانه‌های باران نرم بود مثل صبح... مثل پیراهن مادرش. (یوزپلنگان، ۳۸) صدا شبیه یورتمه اسبی روی یخ یا شیشه بود. (یوزپلنگان، ۵۳) [صدای هواپیما] انگار هزاران مرده با دهان بسته مویه می‌کردند (دوباره...۷) یک ته استکان عرق خوشگلی (دوباره...، ۱۴) خودش را مثل ملافه انداخته بود رو تشک (دوباره...، ۱۶) بازجویی‌های طولانی به درازای خیابانی تا بازداشت‌گاه (دوباره، ۲۵) رشته خشکار بی‌ماه رمضان مثل چهارشنبه سوری بعد از عیده، مثل سیر ترشی تو ظرف مربا است، مثل خنده زن باباس شب سال ننه آدم. (دوباره، ۴۴) انگار چنگک چاه خانه تیزیش را بندازه تو دل آدم (دوباره، ۵۲) کوچه مثل طناب باز شده از گردن ورزاهای ذبح شده افتاده زیر پنجره‌ام. (دوباره، ۹۶)

۲- **استعاره:** استعاره کمتر از تشبیه کاربرد دارد. خودمان را ریختیم لای بچه‌ها (دوباره، ۴۸) پشم‌هایش ریخته (دوبـاره، ۵۲) تشتی پر از چراغ (چراغ اتاق عمل) ولی به شکل شخصیت بخشی (personification) یا فراتر از آن در قالب آنیمیسم (animism) بیشتر دیده می‌شود:

شخصیت‌بخشی: آب طاهر را بغل کرده بود (یوزپلنگان، ۷) صدای افتادنش را تمام گیاهان شنیدند (دوباره، ۷۴) پنجره توانست گریه بی‌صدای پسی را بشنود. (دوباره، ۸۴) پاییز برگ شده‌ای از کوچه می‌گذشت (دوباره، ۱۱۲) جمعه پر از بوی دواهایی بود که برای ملیحه می‌خرید

(دوباره، ۱۲۶) پاییز روی درختان می‌نویسد «پاییز» (دوباره، ۱۴۰) تابستان کتف‌های مرتضی را گرفت تا او بتواند بنشیند (دوباره، ۱۹۰).

جاندارپنداری (animism): منظور از این تعبیر جاندار یا عاقل‌پنداری بعضی از عناصر طبیعت است که چندان تشخیص هم نیست: از وسط خیابان آینه بلندی می‌گذشت سمسارها دنبالش می‌دویدند. (دوباره، ۶۸) آفتاب از مرز خراسان گذشته روی گنبد قابوس کمی ایستاده و از آنجا به دهکده آمده بود. (یوزپلنگان، ۸) یک گلوله توی مغز این صندلی شلیک می‌کردم (دوباره، ۹۲) تاریکی دستش را در پوتین فرو برده بود (یوزپلنگان، ۳۳) سرما از کنار ما می‌گذشت. سرش را می‌برد تو سمساری. خودش را به آینه می‌مالید. (دوباره، ۶۷) چراغ‌ها خیال می‌کردند که هنوز از شب چیزی مانده است. (یوزپلنگان، ۱۶)

یا به صورت حس‌آمیزی که بیشتر صدا به چیزی دیدنی یا قابل لمس تبدیل می‌شود.

حس‌آمیزی: تشتی پر از صدای باران (دوباره، ۵۹) کنار صدای سماور (دوباره، ۶۷) دلش می‌خواست جیغ و داد روزنامه فروش را بغل کند (دوباره، ۷۳) از موسیقی اطرافش چند قطره خون توی گوشش می‌ریخت (دوباره، ۱۰۸) کف دست‌هایش پر از صدای دویدن پاهایش شد. (دوباره، ۱۱۰) ترسش را قورت داده بود (دوباره، ۱۱۲) بیات ترک از لبه طاقچه بر کف اتاق می‌ریخت (دوباره، ۱۵۳) به صدای تلفن نگاه کرد (یوزپلنگان، ۱۴) صدای کوچک دویدن بچه‌ها. (یوزپلنگان، ۳۵)

۳- کنایه: کنایه‌هایی که نجدی به‌کار می‌برد بیشتر برگرفته از گفتار و زندگی روزمره مردم است و می‌توان گفت خود در هیچ‌کدام مبتکر نیست؛ ترش کرد (دوباره، ۴۸) زدیم به چاک (دوباره، ۴۸) یخ کردیم (دوباره، ۵۲) چوب تو آستینمون می‌کنن (دوباره، ۸۵) پاتیلت در میره (دوباره، ۱۱۷) سنگ تمام گذاشتند. (دوباره، ۱۱۸)

٤- مجاز: مجاز کمتر از بقیه موارد است و حالت کهنگی معمولی این صورت خیالی هم کمتر محسوس است: گریه‌ای را با قنداق به عالیه داد (دوباره، ۱۵۶) از ته خیابان آهن پاره بزرگی (تانک) پیش می‌آمد. (یوزپلنگان، ۴۹)

فرم شکل: منظور از فرم یا شکل به طور کلی نظم و هارمونی است که بین تمامی اجزای یک اثر هنری وجود دارد. بنابراین بعضی از مباحث پیشین نیز جزء فرم اثر به‌شمار می‌آیند ولی در اینجا برای تفکیک دقیق‌تر شکل ظاهری اثر از بقیه موارد جدا شده است.

در این‌جا منظور از فرم مجموعه زبان، بیان و ساختار داستان است که جنبه هنری شالوده اثر را در خود دارد.

الف) زبان: شامل دو قسمت صرف و نحو است.

صرف: نجدی از داستان‌نویسانی که واژه‌سازی می‌کنند نیست. از شکل خاصی از واژه‌ها استفاده نمی‌کند و سعی در زنده کردن واژه‌های محلی هم ندارد تنها درحدی که به کارش ارتباط دارد از کلمه‌های گیلکی استفاده می‌کند. کلمه‌هایی مثل رشته خشکار و واینه (می‌برد). یا اسم اماکنی مثل جیر کوچه، سبزه میدان، خار امام، اشکور و امامزاده هاشم. گاهی تنها ترکیبات خاصی که بنای آن‌ها بیشتر بر تشبیه است به‌کار می‌گیرد مثل: آسمان پارچه‌ای (چتر) (یوزپلنگان، ۱۴) سقفی با گچ‌بری‌های آب، اتاق‌هایی با دیوارهای آب (یوزپلنگان، ۳۱) ترحم بهت‌زده (یوزپلنگان، ۴۴) تختخواب سرطان (یوزپلنگان، ۵۹) دست‌های جن‌زده (یوزپلنگان، ۶۳).

نحو: در محدوده ترکیب جملات و جمله‌بندی نویسنده از تنوع بیشتری استفاده می‌کند: ماچش را چسباند به یارو (دوباره، ۵۱) از روی چمباتمه اش پا شد. (دوباره، ۱۳۹)

نحوهای غلط‌انداز: باران ناگهان نبارید. (دوباره، ۱۹۴)

عامیانگی: بعضی جملات عمداً عامیانه نوشته شده‌اند این عامیانگی بیشتر به‌شکل کاربرد جمله‌ای معترضه در داخل جمله اصلی دیده می‌شود مثل جمله قیدی همین‌طور الکی در جمله زیر: چراغ‌ها همین‌طور الکلی روشن بودند (یوزپلنگان، ۱۶) یا جمله پرسشی دیدید که؟ در جمله زیر: یکی از باران های دلگیر رشت، دیدید که، تاریکی شب را خیس کرده بود. (دوباره، ۹۵) یا قسم خوردن به ابوالفضل در جمله: به ابوالفضل همیشه دوستش داشتم (دوباره، ۱۰۰) یا استفاده از مثل کنگر خوردن...: تاریکی کنگر خورده بود و لنگر انداخته بود (دوباره، ۱۶۳) یا تعبیر: جیگرشو برم مادرم رَب و رُب سرش نمی‌شد (دوباره، ۱۹۷) این کاربردها ضمن برجسته‌سازی از طریق ناگهانی

بودن و جلب توجه، ایجاد صمیمیت می‌کنند و از طریق فرافکنی فضای ذهنی و حالات راوی و شخصیت‌های داستانی را نشان می‌دهند.

از ویژگی‌های نحوی ظریف نجدی استفاده از بیان نمایشی در داستان است. یعنی وقتی قهرمان داستان درباره چیزی صحبت می‌کند و مثلاً با دستش اندازه آن را نشان می‌دهد. نویسنده همان جمله را بدون در نظرگرفتن موقعیت غیرتصویری خواننده می‌آورد؛ به لاستیک یک تریلی از این کمرشکن‌ها لگد می‌زد. (یوزپلنگان، ۱۸) این طرف لبش ورم کرده بود. (دوباره، ۵۴) نقشه لول شده همین خاورمیانه. (دوباره، ۵۵) استخوان دنده‌اش شده بود این قدر این قدر. (دوباره، ۹۲) انگشت‌های بازشان را در هوا تکان می‌دادند... این‌طوری.. (دوباره، ۱۴۵)

ب) ساختار بیانی: منظورم از ساختار بیانی مباحثی است که گرچه در مقوله زبانی گنجانده می‌شود اما از دایره صرف و نحو خارج است. چیزی است که تا حدودی به (text) مربوط می‌شود. مثال‌ها بیشتر منظور را روشن می‌کند.

استدلال غیرمنطقی: البته شاید بتوان اسم بهتری برای این ویژگی برگزید ولی منظور ارتباط به‌ظاهر غیرموجهی است که نویسنده بین کنش‌های داستانی ایجاد می‌کند مثلا در جمله زیر نویسنده خواسته بین نگاه و لبخند احمقانه در یک جمله به‌نوعی پیوند ایجاد کند: چشمانش آن‌قدر احمق بود که می‌توانست لبخندش را لو بدهد. (دوباره، ۷۲) یا در جمله زیر زمان گذر موتور و پک به سیگار به‌نحوی به ظاهر غیرمنطقی با هم پیوند خورده‌اند: آن‌قدر به سیگارم پک نزدم که موتور سیکلت تمام شد. (دوباره، ۹۴) یا در جمله زیر نویسنده گذر مردم را با ساک نشانه رفتن (نه آمدن) دانسته است و وقتی در کوچه‌ای کسی با ساک تردد نکند یعنی از این کوچه خوشش می‌آید و قصد رفتن ندارد: مردم تک تک رد می‌شدند بدون ساک، بدون چمدان و همین یعنی جیر کوچه را دوست داشتند. (دوباره، ۱۴۴)

اطلاعات زائد شبهه انگیز: نویسنده در جایی که موردی ندارد به چیزی غالباً به شکل منفی اشاره می‌کند درحالی که خواننده انتظار شنیدن تأیید آن را دارد. در جمله زیر نویسنده می‌خواهد زردی چشم را در غیر از بیماری یرقان بداند. اما جمله را می‌پیچاند تا یرقان به ذهن وارد شود. ظرافت هنر نجدی در این است که زردی و گودی چشم از نشانه‌های اعتیاد است و به‌نوعی رد گم

کنی و اشاره غیرمستقیم با توجه به بار منفی قضیه به نرمی این‌گونه از آن می‌گذرد: چشم‌های گود رفته‌اش تا یرقان هرگز نرفته‌اش زرد بود (دوباره، ۱۰۹) یا در جمله زیر: هیچ‌کسی در کوچه دنبال هیچ چیزی نمی‌دوید (دوباره، ۱۰۹) وقتی هیچ کسی نباشد طبعا کسی دنبال چیزی نخواهد دوید. هم‌چنین است در جمله‌های زیر: لیوان چای را به طرف دهان خالی از خاک و پنبه‌اش برد. (دوباره، ۱۷۹) با برگ‌هایی که نداشت و دانه‌های زیتونی که نیاورده بود می‌افتاد. (دوباره، ۱۸۸) تا غروب تا بعد از نیامدن صدای قطار ملیحه چشم‌هایش را باز نکرد. (یوزپلنگان، ۱۱) پلی در پنجره بی‌هیچ شباهت به پرنده‌ای از این طرف استخر به آن طرف می‌رفت. (یوزپلنگان، ۱۴) پاکار برف روی کلاهش را نمی‌تکاند. گرسنه نشده بود. (یوزپلنگان، ۲۵) تیزی‌های سیم خاردار در بارانی که نمی‌بارید فرو رفت. (یوزپلنگان، ۷۲) یک ریز با بی‌صدایی آدامس جویدن حرف می‌زد. (دوباره، ۱۳۸)

تکرار: بیشتر در جاهایی که می‌خواهد حالات احساسی را بیان کند از تکرار استفاده می‌کند. تکرار گاه به شکل نقل جمله‌ای کامل است: زبان نازک گربه که می‌رفت توی سفیدی شیر می‌آمد بیرون. می‌رفت توی سفیدی شیر می‌آمد بیرون. (دوباره، ۱۶۳) یا تکرار یک ترکیب اضافی: تنه‌اش توی بغلم بود و سرش افتاده بود کف قایق.. کف قایق.. کف قایق.. کف قایق. (یوزپلنگان، ۲۰) باران هنوز تا بلند کردن بوی خاک، بوی خاک، بوی خاک سیاهکل باید دانه‌هایش را زیاد می‌کرد. (دوباره، ۱۹۷) با همان صدای افتادن سکه افتادن سکه افتادن سکه بود که طاهر بیهوش شد. (یوزپلنگان، ۸۵) یا تکرار فعل: فقط می‌آمد، می‌آمد، می‌آمد. (دوباره، ۱۶۹)

تعلیل نامربوط: گاه نویسنده عناصری را که ربطی به عوامل داستان ندارند برای انتقال مفاهیم مورد نظرش در داستان نقل می‌کند. روشن شدن چراغ‌ها دم غروب برای ارتباط یافتن با توپ به این شکل توجیه می‌شود: چراغ‌های کوچه و خانه‌ها برای این توپ سیاهی‌هایش را در تاریکی‌ها گم نکند روشن شد. (دوباره، ۱۱۴) آسفالت آن‌قدر سیاه بود که گاهی روشنی چراغ‌ها فراموش می‌شد. (دوباره، ۱۹۴) پرسید اسمت چیه؟... به فکرم رسید بگویم مرتضی. شاید به این خاطر که جایی، کسی به اسم مرتضی مرده بود و من می‌شناختمش و این خانم می‌توانست مادر و یا همسر همان مرتضی باشد. (دوباره، ۱۷۳) مرتضی هم سوخته بود زیرا دیگر بین مردم نبود. (یوزپلنگان،

۴۶) کاشی‌های گلدسته آن‌قدر آبی به‌نظر می‌آمد که مطمئن بودم فاطی زیر آجرها له و لورده نشده است. (یوزپلنگان، ۴۸) اگر پیله‌های باد کرده زیر چشم‌هایش را بخاراند آب مرواریدش می‌ریزد. (دوباره، ۱۶۰)

بیان از دیگر سو: گاهی اوقات عامل ساکن را متحرک و متحرک را ساکن می‌بیند: هیچ دهکده‌ای از دور نمی‌آمد. (یوزپلنگان، ۲۵) پوست صورت مسافران به خنکی صبح چسبیده بود. (دوباره، ۷۲) ایستگاه خودش را عقب کشید. (دوباره، ۷۵) وقتی درخت‌ها ایستادند، مرتضی داشت نفس نفس می‌زد. (دوباره، ۱۲۴) گریه طاهر را سیاه کرده بود. (یوزپلنگان، ۶۳) همین که استارت زد تپه‌های اوین تکان خورد. (یوزپلنگان، ۷۲)

فاعل غیراصلی: در پاره‌ای از موارد برای تمرکز بر نقش ابزار و عوامل محیط آن‌ها به‌عنوان فاعل اصلی به‌جای آن به‌کار می‌روند: فنجان از روی میز بلند شد. (یوزپلنگان، ۱۷) یک پل از روی رودخانه گذشت. یک جاده مالرو بین دو مزرعه افتاد. یک پنجره خودش را باز کرد. (یوزپلنگان، ۴۰) سینی چای و لیوان بلند آب حوض را دور زد. (دوباره، ۷۵) آمدن قطار روزنامه‌ها را ورق زد. (دوباره، ۷۹) نئون روی بطری راه می‌رفت. (دوباره، ۸۶) یک خلط سینه یک آسم یک سرفه گفت: ته کوچه. (دوباره، ۱۴۳)

بیان متناقض نما: مادری که بعد از من بالاخره یک روز باید به‌دنیا می‌آمد. (دوباره، ۱۶۹) سال‌ها پیرتر از مردنش. (دوباره، ۱۸۰) بی‌هیچ صدایی آن همه داد بکشد. (یوزپلنگان، ۴۳)

مبالغه‌های شاعرانه: برای انتقال احساس قهرمانان داستان گاهی مبالغه‌هایی که جنبه طنز نیز دارد می‌آورد؛ گوشهایش را گرفت تا صدای تمام شدن دنیا را نشنود. (دوباره، ۸۹) تمام اتاقم شده بود دستگیره در (دوباره، ۹۵) خانم‌ترین رب دوشامبر دنیا تنش بود. (دوباره، ۹۷) هر بار که با پاهای باز به توپ نزدیک‌تر می‌شد، منظومه شمسی روی خودش پیچ می‌خورد. (دوباره، ۱۱۰) جهنمی به اندازه یک شعله کبریت توی مغز مرتضی روشن شد. (دوباره. ۱۴۳) آن‌ها بیش از بیست سال راه رفتند تا به آینه رسیدند (دوباره، ۱۵۷) مرتضی کف پاهایش را روی آسمان گذاشت دوباره خورشید را لگد کرد و تا پیراهن خودش را به آب زد. (دوباره، ۱۸۹) فردوسی در تمام این

هزار سال ندیده بود کسی مثل مرتضی لای بوته‌های تمشک با آن‌همه دلشوره بدود. (یوزپلنگان، ۴۳)

تعریف‌های موهوم: تعریف و توضیح‌ها برای روش شدن ابهام‌هاست، ولی نجدی از تعریف گاه برای مبهم‌تر شدن استفاده می‌کند که البته این ابهام به تقویت جنبه هنری داستان کمک می‌کند: اتومبیلی آرام تر از کابوس و تندتر از مالیخولیا دور می‌شد. (دوباره، ۱۱۲) کمی جوانتر از پیری مادرم بود و خیلی پیرتر از تبریزی تازه کاشته. (دوباره، ۱۶۹) همیشه عده‌ای از کنار یک تاریک و یا از پشت روشن نگاهم می‌کردند. (دوباره، ۱۸۱) روشنی پرده اسلاید اصلا به تکه‌ای از آسمان که از سوراخ یک گور دیده شود شباهت نداشت. (یوزپلنگان، ۵۵)

رعایت محور عمودی: نکته‌ای است که نجدی از شعر گرفته است. در شعر سعی می‌شود برای حفظ وحدت و عدم از هم پاشیدگی بین ابیات پی‌در پی، زنجیره‌ای از تداعی و تکرارها رعایت شود تا سیر منطقی شعر محسوس باشد و نجدی در داستان این نکته را رعایت می‌کند. هر جمله و سطری گره خورده با بافت جمله‌ها و سطرهای دیگر است. هرجمله ادامه منطقی جمله قبلی است و خود زمینه‌ساز چیزهایی است که در جمله بعدی خواهد آمد. برای مثال در داستان «آن سال‌ها هر سال دوبار پاییز می‌آمد» از مجموعه دوباره... داستان با معرفی سهراب در پیری شروع می‌شود بعد از چند خط به زمان کودکی سهراب برمی‌گردد. از مادر و پدر سهراب به اسم یاد نمی‌شود. مادر سهراب است تا این که پدرش می‌گوید: بیار ببینمش شمسی و از این به بعد اسم مادرش شمسی می‌شود و با این اسم در داستان می‌آید و مادرش می‌گوید: تو رو خدا عنایت تو اتاق ولش نکن. و از آن به بعد نام پدر سهراب عنایت می‌شود. هر جمله در داستان‌های نجدی پر است از اشاره‌های ظریفی که به جمله‌های قبلی و بعدی دارد. این اشاره‌ها مجالی مناسب برای پرش‌های زمانی متعدد و پراکنده‌گویی‌های نویسنده فراهم می‌کند و ذهن خواننده را از پیش آماده می‌کنند.

منابع و مآخذ

امین، احمد، (۱۹۶۷)، *النقد الادبی*، طبعه الرابعه، بیروت، دارالکتب العربی.

پورنامداریان، تقی، (۱۳۷۴)، *سفر در مه*، چاپ اول، تهران، زمستان.

شاملو، احمد، (۱۳۷۸)، *زندگی و شعر احمد شاملو*، ع. پاشایی، ج۲، چاپ اول، تهران، ثالث.

شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۷۰)، *صور خیال در شعر فارسی*، چاپ چهارم، تهران، آگاه.

عبداللهیان، حمید، (۱۳۸۱)، *جنبه‌های ادبی در تاریخ بیهقی*، چاپ اول، اراک، دانشگاه اراک.

میرصادقی، جمال، (۱۳۶۷)، *عناصر داستان*، چاپ دوم، تهران، شفا.

نجدی، بیژن، (۱۳۸۲)، *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، چاپ چهارم، تهران، نشر مرکز.

نجدی، بیژن، (۱۳۸۰)، *دوباره از همان خیابان‌ها*، چاپ دوم، تهران، نشر مرکز.

نجدی، بیژن، (۱۳۸۰)، *داستان‌های ناتمام*، چاپ اول، تهران، مرکز.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی