

فصلنامه علمی - پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»

شماره سی و نهم، زمستان ۱۳۹۴: ۱۵۲-۱۲۷

تاریخ دریافت: ۱۳۹۰/۰۸/۰۷

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۲/۰۵

## زاویه دید در سه داستان کوتاه از «بیژن نجدی»

\* شیوا پورندآف حقی

\*\* رضا اشرف زاده

\*\*\* علی تسلیمی

\*\*\*\* عباس خانفی

### چکیده

زاویه دید، دریچه‌ای است که نویسنده می‌خواهد خواننده از همان دریچه به داستان بنگرد. زاویه دید در داستان کوتاه به دلیل حجم کم آن، اهمیتی فراوان دارد. «نجدی»، داستان‌نویس مدرن و توانمند، جایگاهی ویژه در داستان کوتاه معاصر دارد. او به فرم و ساخت داستان بیشتر توجه دارد و در به کارگیری زاویه دید شگرد و مهارت خاصی دارد، به طوری که با هر زاویه دید و چرخش آن به معناآفرینی جدید و صورتی نو در داستان می‌پردازد. در این مقاله ابتدا زاویه دید و انواع آن معرفی می‌شود. سپس به عنوان نمونه زاویه دید، سه داستان «استخری پر از کابوس»، «روز اسب ریزی» و «دوباره از همان خیابان‌ها» از دو مجموعه آثار نجدی که زاویه دید در آنها نقش برجسته و تأثیرگذاری در ساختار و رسیدن به هدف و معنا و مفهوم دارد، تحلیل و بررسی می‌شود. نجدی در داستان اول، زاویه دید سوم‌شخص نامحدود سنتی را به مدرن تبدیل نموده است. در داستان دوم، نویسنده با چرخش‌های متناوب، زاویه دید اول و دوم‌شخص دو دنیای متفاوت را در یک دنیای کلی نشان می‌دهد. در داستان سوم با چرخش زاویه دید سوم‌شخص به اول‌شخص و به سبب زنده شدن شخصیت داستان و

Shivahaghghi@gmail.com

adu@mshdiau.ac.ir

taslimy1340@yahoo.com

Khaefi@ac.ir

\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد مشهد

\*\* نویسنده مسئول: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد مشهد

\*\*\* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان

\*\*\*\* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان

اعتراضش به نویسنده، نظریه «مرگ مؤلف و عدم قطعیت» وجود دارد. در مجموع زاویه دید در هر سه داستان دچار دگرگونی شده است و باعث آشنایی زدایی می شود که کاری فرمالیستی است و محتوا در آنها ارزش دست دوم دارد. این مقاله به بررسی همین دگرگونی های ساختاری در سه داستان یادشده می پردازد.

**واژه های کلیدی:** زاویه دید، داستان کوتاه، بیژن نجدی، راوی و روایت.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی  
پرتال جامع علوم انسانی

## مقدمه

زاویه دید، یکی از عناصر اساسی در داستان است که به آن شکل و ترکیب می‌بخشد و اغلب در داستان کوتاه به دلیل حجم کم و نبودن فرصت کافی برای اخت شدن خواننده با تغییرات آن ثابت است، اما نویسنده مدرنی چون «نجدی» در همین فرصت و حجم کوتاه با تغییر زاویه دید در برخی از داستان‌هایش و انتخاب درست زاویه دید برای تمام داستان‌هایش، دست به نوآوری زد و از این طریق با ارائه سبکی تأثیرگذار و کم‌سابقه ماندگار شد. او با شگردهای خاص خود از زاویه دید داستان برای آشنایندایی استفاده می‌کند و داستان‌هایش را در عین سکون، زنده و پویا می‌سازد و از چارچوب خشک داستان کوتاه می‌گریزد. به طوری که خودش می‌گوید:

«من در قصه‌هایم سر پرنده‌ای را بریده و پنهان کرده‌ام، تا خواننده به تحرک و تشنج تشدیدشده تن و بال و پاهایش خیره شود و بیش از آنکه پرنده بمیرد و تحرکش به سکون تبدیل شود، شما تپش و تحرک و زنده بودن را در دردناک‌ترین شکل آن می‌بینید که دیگر زندگی نیست، مرگ هم نیست، زیرا حرکت تندتر شده اندامش وجود دارد و زندگی آمیخته با مرگ.» (نجدی، ۱۳۸۹: ۱۸۱).

درباره زاویه دید، گروهی در عناصر داستانی از آن یاد کرده‌اند (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۲۳۹ و یونسی، ۱۳۶۹: ۶۳) و برخی چون ژنت، نظریه پردازانه بدان نگریسته است (تودورف، ۱۳۷۹: ۶۳). اما در این مقاله ما به عناصر داستانی و نیز برداشتهای آشنایی زدایانه و فرمالیستی آن رو کرده‌ایم. بنابراین در گام نخست به اختصار زاویه دید و اهمیت آن در داستان کوتاه بیان می‌شود و سپس با کندوکاو زاویه دید در سه داستان کوتاه بیژن نجدی از مجموعه داستان‌های «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» و «دوباره از همان خیابان‌ها» به دنبال شرح این مسئله هستیم که ثبات یا چرخش زاویه دید در فرم و محتوای آنها نقش اساسی دارد، به طوری که محتوا ارزش دست دوم پیدا می‌کند.

### پیشینه تحقیق

داستان‌های نجدی همواره مورد توجه بسیاری از منتقدان، صاحب‌نظران و پژوهشگرانی بوده که در زمینه نقد داستان و عناصر آن، گفتمان در متن، نشانه‌شناسی و... کار کرده‌اند. به عنوان نمونه می‌توان از مقالات پژوهشی چون: «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی» (ر.ک: عبداللهیان، ۱۳۸۵)، «صندوق‌خانه ایدئولوژی تأویل نشانه‌شناسی گیاهی در قرنطینه بیژن نجدی» (ر.ک: جهان‌دیده کودهی، ۱۳۹۱)، «بررسی نشانه‌ها و شگردهای بیان معانی ثانوی در داستان‌های نجدی با تکیه بر مجموعه داستان یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» (ر.ک: حسن‌زاده نیری و علی‌نوردی، ۱۳۹۳)، «اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی» (ر.ک: صدیقی، ۱۳۸۸)، «بررسی عناصر جهان متن بر اساس رویکرد بوطقیای شناختی در یوزپلنگانی که در من دویده‌اند اثر بیژن نجدی» (ر.ک: صادقی اصفهانی، ۱۳۸۹)، «ذهن و جریان آن در داستان‌های بیژن نجدی» (ر.ک: رستمی و کشاورز، ۱۳۸۹) و مقالات متعدد دیگر و نیز بخش‌هایی از پایان‌نامه‌هایی که در زمینه داستان کارکرده‌اند نام برد که هر یک به طور کلی با دیدگاه و رویکردی متفاوت از پژوهش حاضر به داستان‌ها پرداخته‌اند و همان‌طور که ذکر شد، این پژوهش اختصاصاً به نقش زاویه‌دید در روایت داستان‌هایش می‌پردازد.

ابزار و روش کار برای تحلیل بر اساس الگوی ساختارگرایی به دگرگونی‌های زاویه‌دید و کانونش در داستان می‌پردازد و یادآور می‌شود که دگرگونی‌های زاویه‌دید به متن جنبه فرمالیستی می‌بخشد.

### زاویه‌دید چیست؟

زاویه‌دید در لغت به معنی محل و گوشه است و پنجره‌ای است که نویسنده پیش روی خواننده می‌گشاید تا او از آن جایگاه، حوادث داستان را ببیند (داد، ۱۳۸۳: ۳۶۰). برای ارائه تعریفی جامع از زاویه‌دید می‌توان دو پرسش پیوسته اما متفاوت مطرح کرد، اینکه: «چه کسی می‌بیند؟» در مقابل «چه کسی می‌گوید؟». اولین کسی که به تمایز بین دیدن و گفتن در روایت پرداخت و این دو را در مقابل یکدیگر قرار داد، «ژرار ژنت» بود.

کسی که «می‌گوید»، راوی و کسی که «می‌بیند»، کانونی‌ساز است. در شکل‌شناسی روایت همواره راوی با حالت و کانونی‌ساز با بعد ارتباط دارد (اخوت، ۱۳۷۱: ۹۲).

ما می‌توانیم درباره آنچه دیگری می‌بیند یا دیده است حرف بزنیم. در زندگی واقعی نیز واکنش ما نسبت به گویندگان و شیوه بیان آنها متفاوت است. بارها اتفاق می‌افتد که مطلبی را از کسی بشنویم ولی نپذیریم، اما همان مطلب از دهان شخص دیگری برایمان کاملاً قابل قبول باشد، بدین ترتیب داستان‌نویسی که در پی بازآفرینی واقعیت است، می‌کوشد داستان را از نظرگاه شخصیتی نقل کند که تا جای ممکن آن را محتمل‌تر و پذیرفتنی‌تر بنمایاند و به بهترین نحو تأثیر واحدی را که مطمح دارد، در ذهن خواننده باقی بگذارد. به این نظرگاه که داستان را قابل قبول‌تر می‌کند، «زاویه‌دید» می‌گویند. در واقع «پدیده‌هایی که جهان خیال را می‌سازد، هرگز نه به‌خودی‌خود، بلکه از نظرگاه معین به ما عرضه می‌شود» (تودورف، ۱۳۸۸: ۳۲). بنابراین منظور از زاویه‌دید، کسی است که رویداد را می‌بیند، نه نقل می‌کند؛ چون نقل رویداد به عهده راوی است و منظور از کانون آن است که روایت از چه جایگاهی دیده می‌شود. برخی به جای اصطلاح «زاویه‌دید» از اصطلاح‌های دیگری چون «نقطه دید»، «دیدگاه»، «نظرگاه» و «کانون‌شدگی» استفاده می‌کنند و آنها را یکی دانسته‌اند، هر چند اختلاف جزئی دارند.

### تقسیم‌بندی زاویه‌دید

زاویه‌دید به چند شکل تقسیم می‌شود. در یک تقسیم‌بندی کلی با توجه به جایگاهی که نویسنده برای راوی انتخاب می‌کند تا داستان را روایت کند، می‌توان آن را به زاویه‌دید بیرونی و درونی و یا ترکیبی از هر دوی آنها تقسیم کرد. از سوی دیگر می‌توان زاویه‌دید را با توجه به رابطه نویسنده با داستانش به زاویه‌دید جسمانی (فیزیکی)، ذهنی و شخصی (میرصادقی، ۱۳۶۴: ۲۳۹) تقسیم کرد که زاویه‌دید شخصی، مهم‌ترین نوع زاویه‌دید در ارائه داستان است و هر نویسنده ناگزیر از به کار بردن یکی از انواع زاویه‌دید شخصی برای نقل داستانش است. انواع زاویه‌دید شخصی با توجه به جایگاه راوی عبارتند از:

### جایگاه (زاویه دید) درونی

شامل زاویه دید اول شخص می‌شود. داستان در زاویه دید اول شخص یا از قول یک «شخصیت اصلی» که در کنش‌ها نقش اساسی برعهده دارد، روایت می‌شود یا از طریق «شخصیت فرعی» که نقش اساسی در کنش‌ها ندارد و از زبان «شخصیت» ناظر نقل می‌شود که در کنش‌های داستان کاملاً بی‌تأثیر است. وی شخصیتی است که همه‌جا حاضر و ناظر است و مانند یک راوی نامریی، همه‌چیز را روایت می‌کند. راوی زاویه دید اول شخص «من - راوی» است؛ یعنی ضمیر روایتگر در زاویه دید اول شخص، «من» است.

### جایگاه (زاویه دید) بیرونی

که عبارت است از: زاویه دید «دوم شخص» با ضمیر روایتگری «تو»، «سوم شخص» که به دانای کل محدود، دانای کل نامحدود و نمایشی (عینی) تقسیم می‌شود. ضمیر روایتگری در این زاویه دید، «او» یا نام اشخاص است و زاویه دید «بدون شخص (راوی)» که نقل داستان از ذهن هیچ روایت‌کننده‌ای عبور نمی‌کند. نویسندگان هیچ‌گونه توضیح یا شرح در اثر بیان نمی‌کند. تنها خط کلی اثر را نشان می‌دهد. در این شیوه، داستان‌ها بیشتر به صورت نامه، یادداشت روزانه و یا یک گفت‌وگو بدون هیچ توضیح اضافی نقل می‌شود.

### جایگاه (زاویه دید) بیرونی و درونی

در این جایگاه، داستان با چند زاویه دید شخص، مثلاً اول شخص و سوم شخص روایت می‌شود که به آن زاویه دید «متغیر یا چندگانه» می‌گویند.

### اهمیت و نقش زاویه دید در داستان کوتاه

به گفتهٔ ارسطو، داستان‌نویس هنگامی که می‌خواهد تجربیات زندگی را در قالب داستانی کوتاه بازآفرینی کند، باید توجه وافری به زاویه دیدی که برای داستانش انتخاب می‌کند داشته باشد؛ زیرا ویژگی اساسی داستان کوتاه، موجز بودن آن و هدف از آن، ایجاد تأثیری واحد در خواننده است. برای رسیدن به این تأثیر واحد، نویسندهٔ داستان کوتاه باید از قبل بداند داستان او برای ایجاد چه تأثیری در خواننده نوشته می‌شود.

سپس با در نظر داشتن این تأثیر، همه عناصر داستان (زاویه دید، شخصیت و...) را به نحوی هنرمندانه درهم آمیزد.

نویسنده داستان کوتاه برخلاف رمان نویس برای حصول به هدف خود با محدودیت‌هایی روبه‌روست که ریشه در ساختار قالب انتخابی او دارد. او مجبور است طرح داستان را حول یک واقعه اصلی سازمان دهد، به نحوی که بتواند آن را به اوج و گره‌گشایی قابل قبول برساند. به همین دلیل باید هر یک از عناصر داستان را به گونه‌ای به کار برد که بیشترین کارایی را داشته باشد که در این میان زاویه دید، اهمیت خاصی دارد. نویسنده با انتخاب مناسب‌ترین زاویه دید می‌تواند طول داستان را به حداقل ضروری آن کاهش دهد و در عین حال بیشترین اطلاعات را در اختیار خواننده بگذارد. زاویه دید مقوله‌ای منحصر به فرد است و هیچ زاویه دیدی شبیه به زاویه دید دیگر نیست و بهره‌گیری هر یک از انواع زاویه دید، هر داستان را به داستان دیگری تبدیل می‌کند. اکنون با توجه به تعاریف مختصر و جامع زاویه دید در سطور بالا، به بررسی و تحلیل زاویه دید در سه داستان بیژن نجدی به نام «استخری پر از کابوس»، «روز اسب ریزی» و «دوباره از همان خیابان‌ها» پرداخته می‌شود.

### داستان «استخری پر از کابوس»

(از مجموعه داستان یوزپلنگانی که با من دویده‌اند)

#### خلاصه داستان

مرتضی پس از بیست سال دوباره وارد زادگاهش می‌شود و در همان روز اول به خاطر کشتن یک قو بازداشت می‌شود. شهردار از این موضوع ناراحت است و از ستوان می‌خواهد که مجرم را مجازات کنند. اما ستوان علی‌رغم حساسیت مقامات شهر به خاطر حسن نیت مرتضی که قصدش نجات دادن قو از آلودگی به گازوییل بود، او را آزاد می‌کند.

#### زاویه دید داستان

زاویه دید داستان، سوم شخص نامحدود است و نگاه راوی بیشتر از پشت سر است. در این شیوه نویسنده، عقل کل است. به قالب شخصیت‌های داستان می‌رود و از زاویه دید

۱۳۴ / پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره سی و نهم، زمستان ۱۳۹۴

آنها نسبت به شخصیت‌های دیگر و اوضاع و احوال حاکم بر داستان داوری می‌کند. زاویه‌دید «دانای کل نامحدود» بیانگر کوچکی انسان است. راوی در آن، شخصیت اصلی نیست. وی همه چیزهایی را که در مجموعه فضای داستان اتفاق می‌افتد می‌داند. او از موقعیتی برتر به همه اطلاعات مرتبط با وقایع شخصیت‌های داستان احاطه دارد و به راحتی می‌تواند از شخصیتی به شخصیت دیگر و از واقعه‌ای به واقعه دیگر گذر کند و هرچه را لازم بداند، در اختیار مخاطب قرار دهد یا پنهان کند. راوی در این دیدگاه گاهی «مفسر» است، زیرا هر جا که بخواهد، می‌تواند داستان را نگه دارد و به تفسیر، اظهار نظر و توضیح درباره اعمال و افکار شخصیت‌ها پردازد و گاهی نیز «مشروح» است و فقط به روایت آنچه می‌بیند می‌پردازد.

### شیوه نجدی در به کارگیری این زاویه‌دید

#### ۱- استفاده از توصیف

توصیف‌های این داستان بسیار دقیق و جزئی‌نگر است، هر چند اینگونه توصیف‌ها در حوزه زاویه‌دید اول شخص قرار می‌گیرد و زاویه‌دید سوم شخص نامحدود، توصیف کلی از محیط، فضا و... ارائه می‌دهد، به طوری که به قول مندنی‌پور، «زیر پای غول دانای کل آن زمان که به افق خیره می‌شود، جزییات له می‌شود» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۱۰۹)، بیژن نجدی با به کارگیری ترفندهای سینمایی و توصیف‌های تصویری خود راوی، زاویه‌دید سوم شخص را نیز جزئی‌نگر کرد. وی با شگرد خاص خود گاه دید شاعرانه داستان را به صورت نقل قول مستقیم به اول شخص می‌دهد و سپس به فاصله کم، جای آن را عوض می‌کند و رشته روایت را به دست راوی دانای کل می‌دهد، تا داستان به طور کلی از زاویه‌دید سوم شخص روایت شود؛ زیرا او می‌خواهد خواننده به همه قسمت‌های داستان احاطه داشته باشد و از این طریق به زاویه‌دید خواننده وسعت می‌بخشد. به عنوان نمونه:

«مرتضی گفت: من دست‌هایم را به طرف قو تکان دادم. داد زدم نیا

جلو، تو رو خدا نیا جلو.

ولی قوها انگار هیچی نمی‌شنفن یا فقط اون قو بود که چیزی

نمی‌شنفت. اصلاً منو نمی‌دید.



این بود که رفتم طرف قایق...» (نجدی، ۱۳۸۸ الف: ۱۹).

بلافاصله پس از این نقل قول، راوی دانای کل خود را نشان می‌دهد و از ویژگی‌های این راوی است که از همه چیزهایی که در فضای داستان اتفاق می‌افتد، باخبر است و برای خواننده توضیح می‌دهد:

«تا مرتضی قایق را برگرداند و آن را به آب بیندازد و به طرف قو پارو

بزند، ستوان از این طرف اتاق به آن طرف، از آن طرف به این طرف، راه رفت

و استوار سعی کرد پایه‌پای حرف‌های مرتضی، یادداشت بردارد» (همان).

سه جمله اول را نیز همان شخصیت داستان (مرتضی) می‌توانست روایت کند، به این

صورت: «قایق را برگرداندم، آن را به آب انداختم و به طرف قو پارو زدم...».

اما نویسنده عمداً آن سه جمله را نیز به عهده راوی دانای کل نامحدود نهاد و از حرف «تا» استفاده کرد و تصویری سینمایی را در اختیار خواننده قرار داد تا خواننده به تصویر ذهنی بیشتری از جریان داستان برسد و لذت بیشتری ببرد. دقیقاً مثل تکه‌ای از فیلم می‌ماند که متهم در حال شرح دادن حادثه است، بازجو در حالی که قدم می‌زند به سخنانش گوش می‌دهد و منشی‌ای که گفته‌های متهم را می‌نویسد.

دوربین از فاصله کمی دورتر می‌تواند فضای کلی اتاق بازجویی و حالت‌های شخصیت‌ها را نشان دهد. به همین دلیل است که نویسنده ترجیح می‌دهد با زاویه‌دید سوم شخص، یعنی با دور کردن کانون دید خود، این تصویر را به وجود آورد، کاری که زاویه‌دید اول شخص به خوبی نمی‌تواند از آن برآید.

#### ۱-۱- تفاوت توصیف با زاویه‌دید عینی و جایگاهش در این داستان

استفاده از ایماژ، تصویرهای سینمایی و توصیف جزئی و دقیق گاه این خطا را به وجود می‌آورد که نویسنده از زاویه‌دید سوم شخص عینی یا نمایشی استفاده کرده است. در زاویه دید عینی یا نمایشی، راوی همچنان دانای کل است، اما ترجیح می‌دهد تنها آنچه را می‌بیند، گزارش دهد. در این شیوه، نوشتن عین دیدن است و قلم نویسنده شبیه دوربین است که سطوح بیرونی ماجراهای مقابل خود را ثبت می‌کند و اثری از

۱۳۶ / پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره سی و نهم، زمستان ۱۳۹۴

حس همدردی و داوری در آن دیده نمی‌شود. تلاش برای کاهش حضور راوی و کم‌رنگ شدن او منجر به پیدایش چنین زاویه‌دید شد.

با توجه به تعریف یادشده، به کارگیری زاویه‌دید عینی نوعی روایت (بی‌طرفانه) را به دنبال دارد و روایت و توصیف هر چند بسیار به هم شبیه هستند، موضوعشان متفاوت است. «روایت بر اساس توالی زمان وقایع است و توصیف نشان‌دهنده اشیا کنار هم چیده‌شده و مقارن است» (بورنوف، ۱۳۷۸: ۱۲۸).

و ما در این داستان، روایت بی‌طرفانه‌ای نمی‌بینیم، بلکه با توصیف‌هایی مواجه هستیم که با دخالت، اظهارنظر و توضیح (که بیشتر در داخل پرانتز است) همراه است؛ مانند:

«قند حتی بعد از آب شدن توی دهان مرتضی، باز هم سفیدیش را داشت. همین‌طور که چای پایین می‌رفت، مرتضی گلوی خود را، قفسه سینه‌اش را، بعد یک مشت از معده‌اش را روی رد داغ چای پیدا می‌کرد» (نجدی، ۱۳۸۸ الف: ۱۸).

اظهارنظر راوی درباره سفیدی قند که پس از آب‌شدن در دهان مرتضی، باز سفید بود و بیان تک‌تک احساس مرتضی از خوردن چای داغ، چیزی که در درون و وجود مرتضی اتفاق می‌افتد، از راوی زاویه‌دید عینی چون آن را نمی‌بیند بر نمی‌آید. بنابراین این قسمت‌ها زاویه‌دید عینی نیست، بلکه توصیف راوی همه‌چیزدان سوم‌شخص است که حتی به درون جسم شخصیت راه می‌یابد. این قسمت حتی از عهده تصویرسازی سینمایی نیز بر نمی‌آید، مگر آنکه خود بازیگر به سخن درآید و یا با حرکت نشان دهد که گلوش یا معده‌اش از داغی چای سوخته یا داغ شده است. اما داستان‌نویس مدرنی چون بیژن نجدی به راحتی تمامی این احساس را با روایت سوم‌شخص بدون اینکه شخصیت داستان سخنی بگوید، به خواننده القا می‌کند و این شاید یکی از ابزارهای است که نویسنده را در مقابل فیلم‌بردار یا کارگردان که امکانات بیشتری دارند، قدرتمند می‌سازد.

۲- استفاده از ترفندهای سینمایی

مهم‌ترین ترفند سینمایی این داستان استفاده از «فلاش‌بک» است که سبب می‌شود

خط زمانی داستان گم شود و گذشته و حال به هم گره بخورد و خواننده با دقت بسیار آن را درمی‌یابد.

«از آن طرف خیابان صدای شستن استکان و نعلبکی می‌آمد. مرتضی وارد قهوه‌خانه شد.

ستوان پرسید: چطور شد رفتید کنار استخر؟  
مرتضی گفت: من نمی‌خواستم برم استخر. داشتم می‌رفتم  
آسیدحسین... از یه خانم که نون خریده بود پرسیدم...  
خانم دستش را با سنگک از چادر بیرون آورد و سفیدی خیابان را به  
مرتضی نشان داد. ته آن برف و صبح به هم چسبیده بود» (نجدی، ۱۳۸۸ الف: ۱۶).

در این قسمت زمان گذشته و حال به هم گره می‌خورد و درست مثل یک فیلم که آزادانه به آینده، حال و گذشته می‌رود، مرتضی حوادث گذشته را با زمان اکنون خود یکی می‌کند.

### ۳- استفاده از روایان این زاویه دید

با توجه به زاویه دید، راوی داستان گذشته‌نگر است؛ یعنی حوادث گذشته را یک‌به‌یک در ذهن مرتضی که شخصیت کانونی است تداعی می‌کند. راوی داستان اکثر حوادث را از نگاه و برداشت «مرتضی»، تفسیر و روایت می‌کند و از این طریق از او جانب‌داری می‌کند.

این داستان دارای هر دو نوع راوی زاویه دید سوم شخص نامحدود است. همان‌طور که می‌دانیم راوی سوم شخص نامحدود می‌تواند به دو صورت باشد: راوی مفسر و راوی مشروح. **راوی مفسر:** راوی مفسر ضمن شرح حوادث، کنش‌ها، افکار و احساسات به اظهارنظر و تفسیر نیز می‌پردازد که در این داستان، برخی اظهارنظرهای خود را داخل پرانتز برای توضیح بیشتر آورده است؛ مانند:

«...سرش را برگرداند و چراغ‌های روشن اطراف استخر را دید که

همین‌طور الکی روشن بودند و خیال می‌کردند که هنوز از دیشب چیزی

باقی مانده است» (همان: ۱۶).

۱۳۸ / پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره سی و نهم، زمستان ۱۳۹۴  
عبارت «همین طور الکی» اظهار نظر راوی دانای کل نامحدود است که در حین  
توصیف بیان می‌کند.

«استوار مانده بود که به شانه‌های لاغر ستوان نگاه کند یا به مرتضی و  
یا به لبه براق کلاهی که روی میز بود. گرمای اتاق با برفی که بیرون  
می‌بارید، جور در نمی‌آمد» (نجدی، ۱۳۸۸ الف: ۱۸).

راوی از چرخش نگاه استوار که گاهی به مرتضی نگاه می‌کرد، گاهی به کلاه روی  
میز و گاهی به ستوان، به تردید و درماندگی استوار تفسیر می‌کند و نظرش را درباره  
گرمای اتاق و سردی برف بیان می‌کند.

«استوار به طرف پاگرد شهربانی رفت تا افسر نگهبان را زیر آسمان  
پارچه‌ای (چتر دستش بود) از حیاط رد کند» (همان: ۱۴).

راوی مفسر توضیح بیشتر را داخل پرانتز برای خواننده می‌آورد.

**راوی مشروح:** «راوی مشروح» فقط به گزارش وقایع و گفت‌وگوی شخصیت‌ها  
می‌پردازد، بدون دخالت دادن نظر شخصی. در حقیقت «راوی مشروح»، نقش گزارشگری  
را دارد که هر آنچه را می‌بیند توصیف می‌کند. هر چند از این راوی در زاویه‌دید  
سوم‌شخص نامحدود کم استفاده می‌شود و این ویژگی را در راوی زاویه‌دید نمایشی که  
آن را «راوی بی‌طرف» می‌نامند می‌بینیم، از آنجا که روایت از توصیف جداست و راوی در  
زاویه‌دید سوم‌شخص نامحدود همچون خدایی است که بر بالای تپه‌ای ایستاده و بر  
همه چیز احاطه دارد و حتی با دوربین خود به درون اشخاص نفوذ می‌کند، گاه می‌تواند  
دیده‌های خود را بدون هیچ اظهار نظر یا دخالتی به شیوه سینمایی یا «راوی بی‌طرف»  
برای خواننده توصیف کند. مانند:

«قایقی وارونه روی برف بود. بین استخر و جاده، مردی به لاستیک یک  
تریلی بدون بار، از این کمرشکن‌ها، لگد می‌زد و گاهی توی دست‌هایش  
هامی کرد» (همان: ۱۸).

#### ۴- استفاده از فضای خالی (نقطه چین)

یکی از ویژگی دیگر این داستان، استفاده از نقطه چین برای جابه جایی چشم انداز یا نشان دادن درگیری ذهنی و... است. و همین جابه جایی نگاه در هنگام توصیف سبب می شود تا داستان پویاتر شود. مانند:

«غیر از تصویر تیرک چراغ‌ها، چیزی روی آب نیفتاده بود چرا... آسمان هم افتاده بود. منتهی آن قدر ابری بود که اصلاً دیده نمی شد» (نجدی، ۱۳۸۸ الف: ۱۶).

چشم انداز یا نگاه با نقطه چین عوض شد و آسمان هم در آب دیده شد.  
«هنوزم هم پالتوم بوی نفت می دهد... ببینید تمام تنم بوی فتیله چراغ می ده!» (همان: ۱۹).

از بوی نفت به تداعی فتیله چراغ رسید و چشم انداز تغییر کرد.

#### تأثیر این شیوه بر محتوای داستان

بیژن نجدی با به کارگیری این فنون داستان نویسی، زاویه دید سوم شخص نامحدود سنتی را که در قرن نوزدهم رواج داشت، به سوم شخص نامحدود مدرن تبدیل کرد و با دادن نگاه نرم، لطیف و حساس به راوی همه چیزدان، او را از راوی دانای کل خشک سنتی به راوی دانای کل انعطاف پذیر مدرن مبدل ساخت؛ زیرا راوی این داستان با ارزش های شخصیت کانونی داستان همسو می شود و اظهار فضل نمی کند. بیژن نجدی با استفاده از تمام ابعاد زاویه دید سوم شخص در حجم کم داستان کوتاهش، وسعت دید خواننده را تا افق ها می برد و اینگونه زاویه دید سوم شخص را با مفهوم جدیدی به کار می گیرد.

#### داستان «روز اسب ریزی»

(از مجموعه یوزپلنگانی که با من دویده اند)

#### خلاصه داستان

اسب دوساله قالاخان در مسابقه برنده می شود و یک زین براق دوزی و یک پوستین بلند پر از منجوق جایزه می گیرد. قالاخان به این اسب توجه ویژه می کند، به طوری که

۱۴۰ / پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره سی و نهم، زمستان ۱۳۹۴ —————  
به پاکار می‌گوید در اسطبل، خاک اره بریزد، تا اگر گاهی اسبش بخواهد غلت بزند، پوست پهلو و شانه‌هایش خراش بر ندارد. روز بعد دختر قالاخان بدون زین، سوار اسب می‌شود و اسب و آسیه، دهکده را به هم می‌ریزند. فردای آن روز وقتی قالاخان خواست روی اسب زین بگذارد و سوارش شود، اسب به او لگد می‌زند و او را زخمی می‌کند. قالاخان نیز این اسب نازپرورده را به گاری می‌بندد. بعد از مدتی گاری را از اسب می‌گیرند. برای اسب بسیار سخت است. احساس می‌کند که پشتش خالی شده است. در پایان راوی و اسب به گونه‌ای هم‌ذات‌پنداری می‌یابند.

### زاویه دید داستان

داستان حدیث نفس یک اسب به عنوان قهرمان اصلی داستان است؛ اما این خودگویی از دو زاویه دید و با دو راوی روایت می‌شود، یعنی داستان دارای زاویه دید متغیر یا چندگانه است که به طور موازی دو دیدگاه و جهان را در یک جهان کلی حاکم بر داستان نشان می‌دهد.

### زاویه دید متغیر یا چندگانه

گاه یک داستان از چند دیدگاه روایت می‌شود؛ یعنی نویسنده در آن داستان خود را محدود به یک زاویه دید نمی‌کند، بلکه از دو یا چند زاویه دید استفاده می‌نماید و اینگونه بر محدودیت‌های هر یک از زاویه دیدها فائق می‌شود. بنابراین به کارگیری چند زاویه دید در یک داستان، خود زاویه دید جدیدی به وجود می‌آورد که می‌توان آن را «زاویه دید متغیر» یا «مختلط» و یا «چندگانه» نامید. به عنوان مثال، نویسنده ممکن است از دو زاویه دید اول شخص و سوم شخص در داستانش استفاده کند و یا بیشتر، که بالطبع جایگاه راوی نیز درونی و بیرونی خواهد شد. یکی از ویژگی‌های داستان‌های مدرن و پست‌مدرن، به کارگیری زاویه دیدهای متغیر و غریب است. به طور کلی در رمان‌های پست‌مدرن از همه انواع زاویه دید به شکل‌های گوناگون استفاده می‌شود.

### شیوهٔ نجدی در به کارگیری این نوع زاویه دید

این داستان از جمله داستان‌های کوتاه مدرن است که نویسندهٔ آن با به خدمت گرفتن فرم و صنعت داستان‌نویسی، محتوا را می‌سازد. به عبارت دیگر، بیژن نجدی با به کارگیری زاویه‌دید مناسب و توجه ویژه به ساختار داستان توانست محتوای داستان را به جذاب‌ترین و تأثیرگذارترین صورت بیافریند.

داستان با زاویه‌دید اول شخص از زبان اسب آغاز می‌شود. در این زاویه‌دید، داستان از قول یکی از شخصیت‌های آن روایت می‌شود. گویی یک نفر مقابل خواننده نشسته است و داستان را برای او تعریف می‌کند. نویسنده در این دیدگاه، خود را در دل روایت اول شخص پنهان می‌کند. به همین دلیل همه چیز از منظر و زبان اسب روایت می‌شود. تعبیرها و تشبیه‌ها از زبان یک حیوان است و درخور ذهنیت یک حیوان. مانند:

«روزی که توانستم از دیوارک کاج‌های پاکوتاه جست بزنم و بی آنکه پل

را ببینم قالاخان را از روی آب رد کنم...» (نجدی، ۱۳۸۸ الف: ۲۲).

عبارت «بی آنکه پل را ببینم»، ذهنیت اسب از پل است که بدون آگاهی از پل پرید.

«صدایی نرم، مثل علف گفت: سلام. انگشتانش بوی عرق تنم را می‌داد

و خود آسیه بوی جنگل» (همان: ۲۲).

«علف، جنگل» درخور نگاه یک اسب است؛ زیرا اینها برای یک اسب مهم است. تا آشنایی آسیه و اسب، زاویه‌دید اول شخص و راوی «من» است و جهان حاکم بر داستان یک بُعد دارد. نویسنده می‌توانست همین روال را تا پایان ادامه دهد که در این صورت داستان به یک روایت ساده تبدیل می‌شد و اصلاً داستان تبدیل به یک روایت ساده کودکانه می‌شد.

پس از آشنایی آسیه و اسب، ناگهان فضای داستان عوض می‌شود؛ یعنی زاویه‌دید با چرخش فضایی به سوم شخص نامحدود تغییر می‌یابد و راوی دانای کل روایت می‌کند. تقریباً تا پانزده سطر زاویه‌دید داستان، سوم شخص است. با تغییر زاویه‌دید، چشم‌اندازها نیز عوض می‌شود و به تعبیر و درک انسانی نزدیک می‌شود:

«آسیه سطل را وارونه کرد. روی آن ایستاد و مثل یک مشمت ابر سوار

اسب شد...

همین که گفت: هی، اسب و آسیه دهکده را به هم ریختند.

طناب رخت وسط حیاط پاره شد. سبدهای پنبه از روی چهارچرخه‌ای

افتاد.

سگ‌های کنار قصابی دهکده، لای پای مردم دویدند...» (نجدی،

۱۳۸۸ الف: ۲۲).

سپس زاویه دید، اول شخص می‌شود و این تغییر از اول شخص به سوم شخص و برعکس، تا پایان این داستان هشت صفحه‌ای، ۲۹ بار رخ می‌دهد به طوری که در برخی قسمت‌ها، خواننده به سختی و یا اصلاً نمی‌تواند دریابد که این قسمت‌ها از دید چه کسی روایت می‌شود. مانند:

«هنوز کمی از روز باقی مانده بود. قالاخان با دست چپی که به گردنش

بسته شده بود و با دست راست مشمت شده دور یک دو لول، وارد اصطبل

شد. به پاکار تشر زد. این گلنگدن رو بکش. پاکار تفنگ را گرفت و گلنگدن

را کشید.

- بزنش

پاکار گفت: نکنید آقا... آقا!

قالاخان گفت: بزنش حروم‌زاده» (همان: ۲۳).

#### تأثیر این شیوه بر محتوای داستان

اکنون این سؤال پیش می‌آید که نویسنده با انتخاب این نوع زاویه دید متغیر، آن هم اول شخص به سوم شخص، چه هدفی دارد؟ به دنبال چه تأثیری بر خواننده است و یا چرا نویسنده داستان را با زاویه دید سوم شخص آغاز نکرد که روایتش قاطع تر و فراگیرتر است بعد اول شخص. به بیان دیگر چرا خواننده را از فضای بیرون به درون داستان نکشاند. و اما جواب، شریعتی در کتاب «کویر» خود می‌گوید: «آری روح من یک اسب است.



اما دریغ که در اینجا که منم، اسب تازی را نیز به خراس می‌بندند و با اسب گاری هم زنجیر می‌کنند» (شریعتی، ۱۳۶۲: ۳۰۶).

شاید کل این سخن، پاسخ انتخاب زاویه‌دید نویسنده باشد. زاویه‌دید اول شخص که از نوع خودگویی و «حدیث نفس» است، دنیای درون اسب را نشان می‌دهد، هر چند این شناخت آن قدر عمیق نیست و بر سطح احساس اول شخص قرار دارد؛ زیرا هرچه باشد از زبان یک اسب روایت می‌شود. زاویه‌دید سوم شخص از دنیای بیرون روایت می‌کند. دنیای بیرون حاکم که می‌خواهد همه چیز را مطیع و رام خود کند. به کار بردن این دو زاویه دید، دو جهان مختلف (درون و بیرون) را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد و داستان در وضعیتی دوگانه قرار می‌گیرد. زاویه‌دید سوم شخص نامحدود با راوی دانای کل همچون حاکمی است که بر کل داستان احاطه دارد، اما دیده نمی‌شود. اسب تازی را که نمی‌خواهد محدودیت داشته باشد (که محدودیتش زینش بود) و به دنبال آزادی خود است، تبدیل به اسب گاری می‌کند، به طوری که او دیگر یادش می‌رود روزی چگونه از رودخانه می‌پرید، بدون اینکه پل را ببیند و به گاری که به او بسته‌اند خو می‌گیرد و مسخ می‌شود.

نویسنده، داستان را با زاویه‌دید اول شخص شروع می‌کند. وقتی داستان از زبان اول شخص روایت می‌شود، فضای صمیمی به وجود می‌آید و چون خواننده روایت را از زبان کسی که حوادث برایش رخ داده می‌شنود، راحت تر می‌پذیرد و ارتباط نزدیکی با داستان پیدا می‌کند. در اینجا خواننده تقریباً تا دو صفحه داستان را از زبان اسب می‌شنود و به خاطر زبان شیرین و توصیف‌های زیبا با داستان اخت می‌شود و با خیال آسوده بدون هیچ فکر و زحمتی به دنبال اسب راوی می‌رود و توقع دارد که اسب داستان با دل‌انگیزی شرح حال خود را بگوید. اما هنگامی که فضای داستان به قسمت احساسی‌اش می‌رسد، زاویه‌دید به‌طور غیر منتظره تغییر می‌کند و خواننده با دیدن کلمه اسب دچار سردرگمی و مکث می‌شود و به فکر فرو می‌رود: «مثل یک مشت ابر سوار اسب شد. گرمایش را به تن اسب مالید.»

اولین تأثیر این تغییر، «آشنازدایی» و به تعبیر دیگر «غریبه‌شدگی» خواننده با داستان است. غیبت راوی اول شخص درست سر بزنگاه، خواننده‌ای را که با وی مانوس شده بود

۱۴۴ / پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره سی و نهم، زمستان ۱۳۹۴

به تعمق وامی دارد و وی دچار چالش فکری می‌شود. نجدی از این طریق داستان را از روال عادی خارج می‌کند و کمی زاویه نگاه خواننده را از داستان دور می‌کند، تا بهتر به داستان و فضای حاکم بر آن بنگرد و ساختار داستان را خوب دریابد؛ زیرا در این داستان ساختار متن است که معنای متن و منظور خالق اثر را مشخص می‌کند. تغییر زاویه دید و فاصله گرفتن از داستان درست زمانی است که داستان مهیج شده و همه چیز در حال حرکت و تغییر است. به ویژه اینکه نویسنده در ارائه این قسمت، از زاویه دید دوربین استفاده کرده است.

«درختان غان راه باز کردند، برگ‌های افتاده به طرف شاخه‌ها رفتند»

(نجدی، ۱۳۸۸ الف: ۲۳).

زمانی که همه چیز آرام می‌شود و دوباره سر جای خود برمی‌گردد، نویسنده مجدداً زاویه دید را عوض می‌کند و به درون اسب می‌رود. همین مهارت در تشخیص بجای تغییر زاویه دید که چه هنگام اول شخص باشد و چه هنگام سوم شخص، سبب می‌شود که خواننده به جای بریده شدن از داستان، بیشتر با داستان ارتباط برقرار کند و معنای «تغییر» و «دگرگونی» را با همین تغییرها دریابد. وقتی ساختار داستان دوگانه می‌شود، خواننده را نیز دچار دوگانگی و تعارض می‌کند و در پایان، یکی بر دیگری تسلط می‌یابد. داستان کوتاه به سبب حجم کوتاهش مجال زیادی برای توضیح، تفسیر، دلیل آوردن، چون و چراها و قضاوت‌های ممکن برای رسیدن به یک مفهوم را ندارد. بیژن نجدی با استفاده از این ساختار و شگرد توانست «غریبه‌شدگی»، «دوری از خود»، «مسخ» و... را به طور عملی به خواننده نشان دهد و خواننده را نیز درگیر این دگرگونی کند و به آگاهی‌اش بیفزاید. البته این تغییرات ابتدا بسیار آرام و آهسته صورت می‌گیرد و سپس آن قدر تند و سریع می‌شود که خود شخص نمی‌فهمد که کی و چگونه این اتفاق برایش افتاد. درست مثل تغییر زاویه دید این داستان که فاصله تغییرها ابتدا صفحه، سپس بند و بعد به جمله و در پایان به کلمه رسید:

«اسب دست دیگرش را هم جلو برد. تمام سنگینی تنم روی دست‌هایم

ریخت...»

«تمام گردنم و نیمرخ اسب روی برف بود.

اسب... من... اسب...» (همان: ۲۸)

## داستان «دوباره از همان خیابان‌ها»

(از مجموعه داستان دوباره از همان خیابان‌ها)

### خلاصه داستان

پیرزنی بالش را روی دهان بدون دندان شوهرش می‌گذارد و او را خفه می‌کند. پس از تمیز کردن اتاق و پوشیدن لباس سیاه از خانه محقرش بیرون می‌آید. در مسیرش از جلوی داروخانه‌ای رد می‌شود که روز قبل از آنجا برای شوهرش دارو خریده بود. از جلوی یک مدرسه که از دیوارش صدای دویدن بچه‌ها می‌آمد عبور می‌کند. از لنگه باز در، پسر کوچک لختی را می‌بیند که مادرش به دنبالش می‌دود و متوجه می‌شود که مردم جنازه‌ای را تشییع می‌کنند و او فکر می‌کند جنازه شوهرش است. در کوچه‌ای کنار شیرینی‌فروشی خود را از مردم دور می‌کند و از بین شماره خانه‌ها، خانه نجدی را پیدا می‌کند و به سبب روند داستان به او اعتراض می‌کند و نجدی را با خود به خانه‌اش برمی‌گرداند. در راه متوجه می‌شود زمان و ویژگی‌های مکانی که او در داستانش توصیف کرده، با آنچه می‌بیند بسیار متفاوت است و حتی وقتی به خانه پیرزن می‌رسند، می‌بیند که شوهر پیرزن نمرده و یا اینکه دوباره زنده شده است و نجدی پایان داستانش را عوض می‌کند.

### زاویه دید داستان

از نوع «متغیر یا چندگانه» است. با سوم شخص شروع می‌شود، سپس به اول شخص برمی‌گردد و تمام می‌شود.

### شیوه به کارگیری این زاویه دید در این داستان

این داستان را می‌توان جزء داستان‌های مدرن دشوار و یا از «داستان‌های پسامدرن آسان» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۸۹) دانست که مؤلفه‌های زنده‌شدن شخصیت داستان، بی‌مرزی میان رؤیا و واقعیت، مرگ مؤلف و عدم قطعیت در آن وجود دارد و همه این مؤلفه‌ها را نجدی با تغییر زاویه دید در داستانش به وجود آورد.

۱- استفاده از «مرگ راوی»

داستان با زاویه دید سوم شخص دانای کل محدود آغاز می‌شود. راوی پیرزنی را معرفی می‌کند که از دست شوهر مریضش خسته شده است. به همین دلیل او را خفه می‌کند و از خانه بیرون می‌آید. راوی این تصور را به وجود می‌آورد که پیرزن از خانه فرار کرده، اما مقصد او را نشان نمی‌دهد و فقط قدم به قدم پشت سر او حرکت می‌کند و همه نگاه‌ها و چشم‌اندازها را از زاویه دید پیرزن روایت می‌کند. گویی راوی او را تعقیب می‌کند، تا پیرزن نتواند از زیر بار این قتل شانه خالی و فرار کند. اما وقتی پیرزن به در خانه‌ای می‌رسد و به شدت زنگ خانه را فشار می‌دهد، ناگهان زاویه دید داستان به اول شخص برمی‌گردد:

«پیرزن خودش را به در ۲۱ رساند. انگشتش را روی دکمه زنگ گذاشت و

دیگر برنداشت» (نجدی، ۱۳۸۸: ب: ۶۲).

جمله «دیگر برنداشت» با توجه به ژرف ساخت معنایی داستان، گویی بیانگر اتمام کار راوی دانای کل است و وی داستان پیرزن را تا همین جا دنبال می‌کند و از این به بعد قدرت خود را از دست می‌دهد.

پس از «مرگ راوی دانای کل»، خواننده داستان را با زاویه دید اول شخص دنبال می‌کند. به این دلیل از اصطلاح «مرگ راوی» استفاده شد که معمولاً وقتی زاویه دید عوض می‌شود، راوی نیز باید عوض شود. اما راوی اول شخص این داستان خود نویسنده و حضور تعدد آمیز وی در داستان است. هر چند او نیز داستان را با ضمیر روایتگری «من» روایت می‌کند، از آنجا که «راوی، موجودی است که از کلمات ساخته شده، نه مثل نویسنده از پوست و استخوان، او تنها در تعامل با رمانی که روایت می‌کند و فقط تا زمانی که داستانی را باز می‌گوید، زندگی می‌کند» (وارگاس یوسا، ۱۳۸۷: ۲). نمی‌تواند راوی باشد و مرجع ضمیر «من»، خود نویسنده است که بدون واسطه در داستان حضور دارد، زیرا «راوی» یک رابط و واسطه بین خواننده و نویسنده است. راوی کسی یا چیزی است که به وسیله نویسنده خلق می‌شود و نویسنده خود را در پشت او پنهان می‌کند. به همین دلیل است که بین راوی و نویسنده همواره تفاوت وجود دارد.

در اینجا با چرخش زاویه دید، ناگهان با حضور نویسنده داستان روبه‌رو می‌شویم. غیبت راوی دانای کل سبب شد که نویسنده از پشت پرده روایت بیرون آید و نشان دهد که اوست دارد داستان را می‌نویسد:

«با آن همه صدای کش‌دار و آزاردهنده زنگ، دیگر نمی‌توانستم بنویسم»  
(نجدی، ۱۳۸۸: ب: ۶۲).

## ۲- استفاده از «مرگ نمادین مؤلف»

پس از «مرگ راوی»، حضور نویسنده در داستان (که در پشت پرده همچون خدایی عمل می‌کرد و می‌توانست هر شخصیتی و هر کنشی را بیافریند و به آنها جنبه مثبت و منفی بدهد، مثل پیرزن که او را تبدیل به یک قاتل کرد) واضح و آشکار می‌شود. وقتی زاویه دید به اول شخص می‌چرخد و نویسنده وارد داستان می‌شود، با حضور آشکار او، شخصیت داستان نیز زنده می‌شود و اینگونه مرز میان رؤیا و واقعیت برداشته می‌شود. توصیفی که نویسنده از اتاق و حیاط خانه‌اش در چند خط اول ارائه می‌دهد، تقریباً شبیه خانه پیرزن است. زنده شدن شخصیت داستان و به دست گرفتن سرنوشت خود و اعتراض به نویسنده نیز رؤیا و واقعیت را درهم می‌آمیزد. وقتی شخصیت داستان، رشته کلام یا بهتر است بگوییم قلم نویسنده را به دست می‌گیرد تا خود سرنوشت خودش را تعیین کند و به تعبیر دیگر، خود از خود داستان بگوید، مؤلفه «مرگ مؤلف» (بارت، ۱۳۷۳: ۳۸۱) در داستان پدیدار می‌شود البته نویسنده به طور نمادین به کنار می‌رود اما این کناره‌گیری در روند داستان تأثیر می‌گذارد به طوری که اختیار و اقتدار نویسنده در فضای داستان از دستش خارج می‌شود:

«پیرزن گفت: من فقط دلم می‌خواهد برگردم به خانه‌ام. دلم می‌خواهد بدانم که اسمم چیست؟ چند سال دارم؟ پوست تنم طوری است که انگار پیر هستم. نه؟»

گفتم: شما را به خدا این همه داد نکشید.

پنجره‌های آن طرف حیاط باز شد و زنان همسایه به طرف ما سرک کشیدند.

پیرزن باز هم فریاد کرد: مرا برگردان به خانه‌ام» (نجدی، ۱۳۸۸: ب: ۶۲).

تحکم شخصیت به نویسنده سبب می‌شود که نویسنده مطیع او شود و جریان داستان به دست شخصیت بیفتد و از اقتدار نویسنده بکاهد. شخصیت، نویسنده را از همان خیابان‌هایی که در قسمت اول داستان رد شده بود، می‌برد و نویسنده می‌بیند آنچه نوشته بود، با آنچه می‌بیند بسیار متفاوت است و به او می‌فهماند که دنیای ذهنیت و عینیت با هم متفاوتند و برای دیدن دنیای بیرون باید بیرون باشد. همان‌طور که در این داستان، دنیایی که از زاویه دید سوم‌شخص دیده می‌شود، از منظر زمانی و مکانی با دنیایی که از زاویه دید اول‌شخص دیده می‌شود، کاملاً متفاوت است:

زاویه دید سوم شخص:

«یک مدرسه آن طرف تر بود که از دیوارش صدای دویدن بچه‌ها و تاپ‌تاپ کردن توپ به گوش رسید» (نجدی، ۱۳۸۸: ب: ۶۰).

زاویه دید اول شخص:

«...مدرسه را نتوانستم پیدا کنم. دیوار نداشت... پنجره کلاس‌ها باز بود و مدرسه بوی جمعه‌ها را داشت» (همان: ۶۵).

حتی شخصیت داستان به نویسنده‌اش کمک می‌کند تا بتواند حقایق را بپذیرد:

«گفتم کمکم کنید این چند قدم راه را نیفتم. پیرزن زیر بغلم را گرفت» (همان: ۶۹).

نویسنده در این داستان به طور نمادین می‌میرد؛ زیرا شخصیت داستان از سرنوشتی که برایش مشخص شده راضی نیست و نویسنده را متقاعد به تغییر سرنوشت خود می‌کند. بنابراین باز این نویسنده است که داستان را به پایان می‌برد و تصمیم می‌گیرد داستانش با توجه به کلامش و تسلیم نشدن شخصیت به پایانی دیگر برسد؛ زیرا هرچه باشد، اوست که شخصیت داستان را خلق کرده است. به همین دلیل، پایان داستان عقب‌رفت (فلاش‌بک) به قسمت اول داستان می‌شود، در حالی که همه چیز برعکس می‌شود؛ درست مثل فیلم سینمایی که از پایان به ابتدا برمی‌گردد.

«به پیرزن گفتم: پنجره را ببندد و پرده را ببندد و لگن استفراغ را ببرد خالی کند...»

بعد گفتم به طرف تختخواب برود.  
بعد گفتم بالش را از روی دهان پیرمرد بردارد...  
کنار کاغذها نشستم تا پیرزن دو تا تخم مرغ را نیمرو کند.  
باید لباس هایش را با یک پیراهن آبی عوض کنم و روسری اش را با یک  
روسری گل دار کشمیر» (نجدی، ۱۳۸۸: ب: ۶۹).

### ۳- استفاده از عدم قطعیت

اگر بخواهیم زاویه دید این داستان را بدون توجه به بقیه خصوصیات و عناصر دیگر آن مانند: زبان، نوع روایت، ترفندهای سینمایی و... بررسی کنیم، گویی زاویه دید سوم شخص محدود با ضمیر روایتگر «او» در مقابل زاویه دید اول شخص با ضمیر روایتگر «من» قرار گرفته است. وقتی داستان دارای زاویه دید سوم شخص است، همه چیز در دست راوی است. او سرنوشت ساز داستان است؛ حکمرانی می کند؛ از بد و خوب شخصیت با خبر است و آن را به پیش می برد؛ زیرا برای دانای کل سنتی، واقعیت همچون قطعیتی یکپارچه و تمام شده است و آدم ها یا چیزها، نقشی در روایت یا سرنوشت خود ندارند. با چرخش زاویه دید گویی قهرمان داستان می خواهد که خودش سرنوشتش را بسازد و اجازه نمی دهد که از او یک شخصیت منفی بسازند. وی در نیمه راه به جنگ با تقدیر می رود و از نویسنده می خواهد که از نو بنویسد و به آن دانای کل همه چیزدان بفهماند که همه چیز را نمی داند و در واقع این نگاه دیگری است به زندگی بشری و اینکه برای زندگی انسان هیچ قانون تغییرناپذیری وجود ندارد و هیچ چیز دارای قطعیت نیست. تغییر زاویه دید در حقیقت مسیر خطی و عمودی روایت را می شکند و آن را دچار چندگانگی می کند.

### تأثیر این شیوه بر محتوای داستان

از آنجا که هدف داستان، نشان دادن برشی از زندگی روزمره به زبان دیگر است، پس این داستان نیز می تواند نمادی از رابطه انسان با سرنوشتش باشد و ما این معنا را در ژرف ساخت این داستان درمی یابیم. هر چند همان طور که در داستان پیش نیز ذکر شد، نجدی نیز چون نویسندگان مدرن به فرم و صورت بیشتر توجه می کند و وی با این

۱۵۰ / پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره سی و نهم، زمستان ۱۳۹۴

شگرد آگاهانه از اقتدار نویسندگان می‌کاهد و در حقیقت می‌گوید «نیت مؤلف» سخن نهایی داستان نیست و گاهی زبان و قلم نویسنده را به سوی دیگر می‌کشاند.

اگر داستان با یکی از این دو زاویه‌دید روایت می‌شد، شاید به خاطر قلم زیبایی نجدی و زبان شاعرانه او این داستان نیز مانند دیگر داستان‌هایش دلنشین و روان بود و با شگرد خاصی که نجدی دارد کمی هم پیچیدگی به خود می‌گرفت و خواننده به راحتی به پایان داستان نمی‌رسید و حتی همه احساسات خواننده را نیز برمی‌انگیزاند. اما در این صورت این داستان، دیگر داستانی مجزا از داستان‌های دیگر نجدی نمی‌شد که نظر بسیاری از منتقدان را به خود جلب کرده است.

### نتیجه‌گیری

با توجه به تحلیل و بررسی ساختار این سه داستان می‌توان گفت: نویسنده به زاویه‌دید در این داستان‌ها فقط به عنوان یک عنصر از عناصر داستانی ننگریسته، بلکه زاویه‌دید در دست او یک ابزار و فن بوده است و با دادن شکل و فرم به زاویه‌دید هر داستان، محتوای آنها را ساخته است. هر چند تغییر زاویه‌دید در رمان و داستان‌های ایرانی به وفور دیده می‌شود و این فقط مختص نجدی نیست، بیژن نجدی از معدود نویسندگانی است که در داستان‌های کوتاه‌اش به این عنصر توجهی خاص کرده است و با به خدمت گرفتن درست همین عنصر به معناسازی و معناآفرینی داستان دست یافته و از این طریق بر بسیاری از محدودیت‌های داستان کوتاه فائق آمده است. در واقع وی با گزینش و چیدمان درست زاویه‌دید و نیز چرخش به موقع آن، داستان کوتاه را با وجود حجم کم و ظرفیت محدودش چندبعدی و منشورگونه می‌سازد. حتی اگر زاویه‌دید داستان ثابت باشد؛ مثلاً در داستان «استخری پر از کابوس» با عوض کردن شکل روایت، راوی آن از دانای کل قدرت‌زدایی می‌کند و «قطعیت» او را از بین می‌برد. وی با به کارگیری اینگونه شگردها توانسته در پیکره ادبیات داستانی معاصر جایگاهی ممتاز به دست آورد و الگوی مناسب برای داستان‌نویسانی معاصر باشد.



## منابع

- اخوت، احمد (۱۳۷۱) دستور زبان داستان، اصفهان، فردا.
- بارت، رولان (۱۳۷۳) «مرگ مؤلف» مترجم داریوش کریمی، پایگاه تخصصی مجلات (نورمگز)، شماره ۲۵، صص ۳۷۷-۳۸۱.
- بورنوف رولان، رئال اوئله (۱۳۷۸) جهان رمان، ترجمه نازیلا خلخالی، تهران، مرکز.
- پاینده، حسین (۱۳۶۸) «اهمیت زاویه دید در داستان کوتاه»، مجله اطلاع‌رسانی و کتابداری کیهان فرهنگی، شماره ۶۴، تیرماه، صص ۵۶-۵۸.
- تسلیمی، علی (۱۳۸۸) گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)، چاپ دوم، تهران، کتاب آمه.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۸۸) بوطیقای نثر، پژوهش‌هایی نو درباره حکایت، ترجمه انوشیروان گنجی‌پور، تهران، نی.
- (۱۳۷۹) بوطیقای ساختارگرا، ترجمه محمد نبوی، تهران، آگه.
- جهاندیده کودهی، سینا (۱۳۹۱) «صندوق‌خانه ایدئولوژی تأویل نشانه‌شناسی گیاهی در قرنطینه بیژن نجدی»، مجله نقد ادبی، دانشگاه تربیت مدرس، شماره ۱۷ صص ۱۱۰-۱۲۰.
- حسن‌زاده نیری، محمدحسن و زهرا علی‌نورد (۱۳۹۳) «بررسی نشانه‌ها و شگردهای بیان معانی ثانوی در داستان نجدی (با تکیه بر مجموعه داستان یوزپلنگانی که با من دویده‌اند)»، مجله پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، شماره ۲، صص ۱-۱۸.
- داد، سیما (۱۳۸۳) فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، مروارید.
- رستمی، فرشته و مسعود کشاورز (۱۳۸۹) «ذهن و جریان آن در داستان‌های بیژن نجدی»، نشریه ادب و زبان (نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی)، دوره جدید، شماره ۲۷، صص ۱۱۵-۱۳۸.
- شریعتی، علی (۱۳۶۲) هبوط در کویر، چاپ هفتم، تهران، چاپخش.
- صادق اصفهانی، لیلا (۱۳۸۹) «بررسی عناصر جهان متن براساس بوطیقای شناختی در یوزپلنگانی که با من دویده‌اند»، نشریه نقد ادبی، تابستان ۱۳۸۹، دوره ۳، شماره ۱۰، صص ۱۱۵-۱۴۲.
- صدیقی، علی‌رضا (۱۳۸۸) «اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی»، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی جهاد دانشگاهی، شماره ۱۲، بهار، صص ۱۴۳-۱۶۰.
- عبداللهیان، حمید (۱۳۸۴-۸۵) «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی»، مجله علوم انسانی، دانشگاه الزهراء، سال پانزدهم، شماره ۵۶-۵۷، صص ۱۱۵-۱۲۸.
- مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۳) ارواح شهرزاد، تهران، ققنوس.
- میرصادقی، جمال (۱۳۶۴) عناصر داستان، تهران، شفا.
- نجدی، بیژن (الف) (۱۳۸۸) یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، چاپ یازدهم، تهران، مرکز.
- (ب) (۱۳۸۸) دوباره از همان خیابان‌ها، چاپ ششم، تهران، مرکز.

۱۵۲ / پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره سی و نهم، زمستان ۱۳۹۴

----- (۱۳۸۹) داستان‌های ناتمام، چاپ پنجم، تهران، مرکز.  
وارگاس یوسا، ماریو (۱۳۸۷) قصه‌گو، ترجمه یحیی خویی، تهران، چشمه.  
یاکوب، لوته (۱۳۸۸) مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما، ترجمه احمد نیک فرجان، چاپ دوم، تهران، مینوی خرد.  
یونسی، ابراهیم (۱۳۶۹) هنرداستان نویسی، تهران، نگاه.

