

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

منوچهر تشکری*

استادیار دانشگاه شهید چمران، اهواز

محمود رضایی دشت‌ارژنه**

دانشیار دانشگاه شیراز

قدرت قاسمی پور***

دانشیار دانشگاه شهید چمران، اهواز

مریم بخشی****

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران، اهواز

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۱۰/۰۸؛ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۵/۰۴/۱۲)

چکیده

بیژن نجدی از داستان‌نویسان پرآوازه معاصر است که حاصل تراوش‌های قلم او شگفتی و تحسین مخاطبان عام و خاص ادبیات داستانی را برانگیخته است. به کار بستن خلاقانه تمهیدهای شکل‌گرایانه‌ای همچون تلفیق امکانات نثر و نظم در نحوه به کارگیری زبان، پیچیده‌سازی ساختار روایی به واسطه 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 استعاره 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 قابلیت پیروی و تداوم در حافظه تاریخ داستان‌نویسی ادب فارسی به ثبت می‌رساند، مشابهت‌ها و مطابقت‌های گسترده‌ای را در ساختار روایی-تکنیکی داستان‌های او با آنچه نظریه پردازان 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 نظریات این دو منتقد صاحب‌نام بازخوانی کنیم تا ضمن شناسایی و ارزیابی وجوه کمی و کیفی این تطابق‌ها، ابداعات و خلاقیت‌های سبک‌آفرین نجدی در این زمینه را نیز با نگاهی تحلیلی گرانه 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 (نویسنده مسئول)

مقدمه

مدرنیسم در هنر و ادبیات اروپا به جریانی اطلاق می‌گردد که در فاصله سال‌های ۱۸۹۰ تا ۱۹۴۰ به شکوفایی رسید. در تعریف مدرنیسم ادبی گفته‌اند: «مدرنیسم به گسستی تمام‌عیار و رادیکال از سنت‌های فرهنگی و هنری غرب و خلق شکل‌های نوین بیان هنری اطلاق می‌شود. متفکران این دوره، منطق‌گرایی، قطعیات دنیای قدیم در حوزه ساختار اجتماع، مذهب، اخلاقیات و تلقی سنت از انسان را به تمسخر گرفته و نقد می‌کنند» (نجومیان، ۱۳۸۳: ۱۸).

بزرگترین تحوّل ایجاد شده در ساحت فکری-فلسفی عصر مدرنیته را باید تسلط جهان‌بینی اومانیستی دانست. به دنبال غلبه تفکرات اومانیستی در غرب که انسان را به مثابه موجودی «دانا، شناسا، متمرکز و کامل» که در قلب جهان هستی جای دارد (ر.ک؛ احمدی، ۱۳۷۷: ۸۵)، به جهانیان می‌شناساند، به تدریج این انسان‌مداری در عرصه ادبیات نیز متجلی 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: ۱۸۵-۱۸۶). ویژگی‌هایی همچون «فردگرایی»، «معناگرایی»، «شکل‌گرایی»، «نسبیت‌گرایی»، «اعتراض به جهان صنعتی مدرن»، «ساختار شکنی»، «آشنایی زدایی» و «تأملات هستی‌شناسانه» را از عمده‌ترین خصیصه‌های داستان‌نویسی مدرن برشمرده‌اند. اما 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 ادبیات غرب مجال ظهور یافت. میرعبدینی، صادق هدایت را پایه‌گذار مدرنیسم در ادبیات داستانی ایران دانسته است و بوف کور او را سرچشمه همه داستان‌های مدرنی می‌داند که پس از آن به رشته تحریر درآمده‌اند. اما در واقع، نخستین جلوه‌های نوگرایی در ادبیات داستانی ایران به شکلی گسترده و سازمان‌یافته را باید در دهه چهل و در آثار نویسندگانی چون صادق چوبک، سیمین دانشور، تقی مدرسی، بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری جستجو کرد؛ نویسندگانی که با عدول از شیوه‌های سنتی نگارش و به واسطه نگرشی تازه نسبت به داستان و داستان‌نویسی توانستند عرصه‌های تازه‌ای از ذهنیات، مناسبات و موقعیت‌های انسانی را به نمایش بگذارند (ر.ک؛ میرعبدینی، ۱۳۸۳: ۶۶۲). گرچه جریان مدرن‌نویسی پس از

انقلاب اسلامی به حاشیه رانده شد، اما در دهه هفتاد، مجدداً مورد توجه ارباب داستان‌نویسی واقع گردید و در این میان، نقش هوشنگ گلشیری را به مثابه تأثیرگذارترین نظریه‌پردازان 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.

۱- مبانی نظری پژوهش

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

می در جستاری با عنوان *چخوف و داستان کوتاه مدرن*، به معرفی گونه‌ای جدید از داستان کوتاه با عنوان «داستان کوتاه غنایی» می‌پردازد که شاخصه بنیادی آن عبارت است از «ترکیب کردن جزئیات خاص رئالیستی با غنایی نویسی شاعرانه رمانتیک» (May, 1994: 199). وی ضمن تبیین جایگاه حایز اهمیت چخوف، نویسنده نامدار روس، در پدیدآیی این نوع داستان کوتاه، به شرح این گونه نوظهور پرداخته است و مهم‌ترین شاخصه‌های آن را چنین برمی‌شمرد:

۱- در این دست از داستان‌ها، شخصیت بر مبنای اهداف رئالیستی، خلق و توصیف نمی‌گردد و بیش از آنکه کارکردی نمادین داشته باشد و ابزاری برای بازتاب آینه‌وار واقعیت‌های اجتماعی باشد، خود و ذهنیات وی در کانون نگاه جستجوگر نویسنده واقع شده، مورد واکاوی قرار می‌گیرد.

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

۳- پیکره داستان، حاصل تلفیق ابهام‌آمیز واقعیت‌های بیرونی با واقعیت‌های ذهنی شخصیت اصلی است (Ibid: 199-207).

سوزان فرگوسن نیز در نظریه‌ای که مکمل تقریرات چارلز می است، بر خورداری از خصلت امپرسیونیستی را از ویژگی‌های داستان کوتاه مدرنیستی و فصل ممیز آن از داستان پیشامدرن می‌داند. وی هفت مشخصه را برای داستان کوتاه مدرن برمی‌شمرد که رنگ و بوی تأثیرپذیری از مبانی مکتب هنری امپرسیونیسم آشکارا در آن‌ها مشهود است. این مشخصات عبارتند از:

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

در حقیقت، «از نظر هنرمند امپرسیونیست (خواه داستان‌نویس و خواه نقاش)، ذهن مدرک و شیء مدرک دو امر جدا از هم یا دو ساحت متمایز نیستند. ذهن در برساختن آنچه ادراک می‌کند، نقش دارد. لذا ادراک‌های هر فردی، مبین ذهنیت همان فرد است» (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۷۳). لذا هنرمندان و داستان‌نویسان امپرسیونیست درصددند مآووقع جهان پیرامون خود را آن‌چنان که در ذهنشان متجلی شده است و بر مبنای استنباط‌های آنی و ادراک‌های شخصی خود بنمایانند.

چنان‌که مؤلف داستان کوتاه در ایران اظهار داشته‌اند، «ذهنیت شعرپسند ایرانی که در بخش اعظم تاریخ ادبی خود اساساً ادبیات را مترادف شعر دانسته، امروز هم در تولید ادبی بیشتر با ژانری عجین شده که به مراتب به شعر نزدیک‌تر است تا به داستان‌های منشور مطول» (پاینده، ۱۳۸۹: ۳۷). لذا در دهه‌های اخیر، شاهد شکل‌گیری موج قابل‌توجهی از گرایش داستان‌نویسان نوگرا به آفرینش داستان‌هایی با خصلتی شعرگونه، چنان‌که چارلز می در نظریه خود به تبیین و تشریح آن پرداخته، هستیم. برجسته‌ترین نمونه‌های این داستان‌شعرها را باید در داستان‌های بیژن نجدی جست. شگردهای آشنایی‌زدایانه و نوآورانه نجدی در بهره‌جویی از امکانات زبانی و بیانی سبب شکل‌گیری ساختار شکنی‌هایی در نثر داستانی گردید که داستان را از بافتی متکی 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 «شعر داستان» نویسی بدانند. مشاهده مطابقت‌های گسترده در ساختار روایی - تکنیکی داستان‌های نجدی با آنچه چارلز می و سوزان فرگوسن در نظریه‌های خود به شرح و تبیین آن پرداخته‌اند، ما را بر آن داشت تا در این جستار، داستان‌های او را از منظر آرای این دو منتقد صاحب‌نام بازخوانی کنیم تا ضمن شناسایی و ارزیابی وجوه کمی و کیفی این تطابق‌ها، ابداع‌ها و خلاقیت‌های نجدی در این زمینه را نیز که موجد سبکی منحصر به فرد و با قابلیت تداوم و پیگیری از سوی داستان‌نویسان فارسی‌نگار است، با نگاهی تحلیل‌گرانه مورد بررسی قرار دهیم.

۲- پیشینه پژوهش

در زمینه آثار داستانی بیژن نجدی، تحقیق‌ها و تألیف‌های متعددی صورت پذیرفته است، اما در هیچ یک از آن‌ها رهیافت مورد نظر این جستار، مبنای کار واقع نگردیده است. تنها در جلد دوم کتاب *ارزنده داستان کوتاه در ایران* که به عنوان یکی از منابع غنی نیز در این پژوهش مورد استفاده قرار گرفته است، داستان «سه‌شنبه خیس» نجدی با رویکردی مشابه این جستار، البته به صورت موردی و آن هم تنها از منظر یکی از جلوه‌های داستان مدرنیستی یعنی بازنمایی حالات ذهنی مورد بررسی قرار گرفته است، اما گستره تحقیقاتی پژوهش حاضر که در فرایند تحلیل و استنتاج به تمام داستان‌های مندرج در دو مجموعه داستان *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 زمینه موضوع پژوهش پیش رو، به طور مستقل و مبسوط، تحقیق و تألیفی صورت پذیرفته است.

۳- بحث و بررسی

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

سطحی گسترده، ادغام گذشته و حال و بسیاری از شگردهای مدرنیستی دیگری که نجدی به گونه‌ای خلاّقانه در پیکربندی نظام روایی داستان‌های خود از آن‌ها بهره جسته است و در ادامه نوشتار، به تفصیل آن‌ها خواهیم پرداخت، آثار وی را از ظرفیت فوق‌العاده‌ای برای نقد و تحلیل بر مبنای نظریات مدرنیستی دو منتقد مذکور برخوردار می‌سازد. گرچه مصادیق روایت مدرنیستی، کم و بیش در تمام داستان‌های نجدی به چشم می‌خورد، اما در جریان تطبیق تحلیلی هر نظریه با داستان‌های او، سعی بر آن داشته‌ایم که شواهد خود را از خصیصه‌نماترین داستان‌های او برگزینیم.

۴- نظریه «داستان کوتاه غنایی»

۴-۱) شخصیت به مثابه حالتی ذهنی

چنان‌که چارلز می‌اظهار می‌دارد، «شخصیت» در داستان‌های مدرن غالباً با رویکردی نوآیین، با هدف بازنمایی حالات ذهنی خاص، ساخته و پرداخته می‌گردد؛ به دیگر سخن، برخلاف شیوه معمول داستان‌های پیشامدرن که به بازنمایی جنبه‌های مشهود و بیرونی جهان (واقعیت‌های بیرونی) می‌پرداختند، در بوطیقای مدرنیسم، ترسیم حالات عاطفی و روحی شخصیت‌ها و فعل و انفعالات نامشهود ذهن آن‌ها (واقعیت‌های درونی) به عنوان هدف غایی روایت داستانی مورد تأکید قرار می‌گیرد. به همین سبب، حدیث‌نفس‌های طویل و یک‌نفس، تداعی‌های نامنسجم و جریان‌های سیال ذهن در ساختار داستان‌های مدرنیستی برجستگی ویژه‌ای می‌یابند. در پیش گرفتن چنین رویکردی مبنی بر متمرکز شدن بر مکونات ذهنی اشخاص و بی‌اعتنایی به عینیات، در حقیقت، ریشه در نگرش نوین مدرنیسم به مقوله «واقعیت» دارد. بر اساس بوطیقای مدرنیستی، واقعیت وجهه‌ای یگانه و همگانی ندارد، بلکه امری متکثر و قائم به فرد است و آنچه در داستان باید به نمایش گذاشته شود، همین سیمای متکثر و انعکاس‌های گوناگون آن در اذهان ادراک‌کنندگان مختلف است. جان هلپرین (John Halperin) نیز ادراک رئالیستی از واقعیت را که مبنی بر وجود واقعیتی یگانه و تلاش برای ثبت آن است، برداشتی ساده‌لوحانه می‌داند و از خود انسان و قوای ذهنی و ادراکی او به عنوان یگانه آفرینندگان واقعیت یاد می‌کند (ر.ک؛ هلپرین، ۱۳۷۴: ۵۵). ویرجینیا وولف، هنرمند پیشرو و پیشتاز مدرنیست نیز در بیانی مؤید تقریر هلپرین با لحنی خشونت‌آمیز می‌گوید: «هنر نسخه دوم جهان واقعی نیست. از آن

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

ساختار روایی غالب داستان‌های نجدی نیز حول محور یک شخصیت داستانی و بازنمایی حالات ذهنی او در جریان یک واقعه یا تجربه عاطفی، شکل می‌پذیرد. در اکثر قریب به اتفاق داستان‌های او، شخصیت‌هایی منزوی و تک‌افتاده که هیچ‌گونه مرادده‌ای با اطرافیان خود ندارند، از طریق تک‌گویی‌های نامنسجم خود و یا با نمایش جریان سیال ذهنیات خود از طریق راوی برون‌داستانی به برون‌ریز مافی الضمیر خود می‌پردازند. گاه داستان‌ها مجلای ظهور ذهنیات 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 عرصه 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 سیال ذهن راوی و شرح ابهام‌آمیز و سورئالیستی او از ماجرای شکل می‌گیرد که جز در عالم خیال و وهم، قابل توجیه نیست. راوی این داستان، در خلصه پس از مصرف افیون ادعا می‌کند که مرد ترکمن دستفروشی پس از اینکه به شدت از سوی رهگذری در خیابان بی‌رحمانه مضروب می‌شود، از نقش پنجره خالکوبی شده روی بازوی او به درونش وارد شده است. داستان «تاقچه‌هایی پُر از دندان»، حدیث‌نفس‌های رمانتیستی - 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 بینم 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»، تویی که ناگهان در مسیر طاهر قرار می‌گیرد، خاطرات ناب و شیرینی را در ذهن او تداعی می‌کند که در گذشته‌های دور برای او منشاء لذت و شادکامی بوده‌اند:

«توپ را زمین گذاشت و چند قدم عقب رفت... همین که یکی از پاهایش به زمین می‌رسید، بچه‌ها از ۱۳۵۵ تا... اطراف طاهر می‌دویدند... هر کدامشان چیزی را مشت کرده بودند که اگر بازش می‌کردند، 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... بچه‌ها داد می‌زدند: بزنش طاهر!...» (همان: ۱۱۰).

داستان «بیگناهان»، شرح توهمات فردی روان‌رنجور است که بارها برای مشاهده یک فیلم که در طی آن زنی به قتل می‌رسد، به سینما می‌رود و در حقیقت، اضطراب و هراس ناشی از تقدیر نامعلوم و آینده پیش‌بینی‌ناپذیر را با تجربه چندین و چندباره لذت ناشی از اشراف همه‌جانبه بر سرنوشت شخصیت‌های فیلم جبران می‌کند. نجدی در سایر داستان‌هایش نیز با در پیش گرفتن چنین سیاقی، ترسیم حالات ذهنی و عاطفی شخصیت‌های داستانش از طریق تک‌گویی‌ها و تداومی‌های ذهنی آنان را به عنوان یکی از شاخصه‌های بنیادی سبک روایی‌اش برجستگی می‌بخشد. لوکاج، ایدئولوژی اکثریت نویسندگان مدرنیست را مبتنی بر تغییرناپذیری واقعیت و عجز و مقهور بودن بشر در برابر آن می‌داند (ر.ک؛ موقن، ۱۳۶۹: ۳۹). جرمی هاثورن نیز بازنمایی تسلط یأس و بدبینی بر جهان‌بینی انسان مدرن و انزواجویی و عزلت‌گزینی او را وجهه اصلی اهتمام داستان‌نویسان مدرنیست معرفی می‌کند (ر.ک؛ هاثورن، ۱۳۸۷: ۲۲). اشتغال شخصیت‌های داستان‌های مدرن، از جمله داستان‌های نجدی، به بازپروری مکرر توهمات و ذهنیات و نیز دست‌وپا زدن‌های مستمر آن‌ها در عالم اوهام را باید مبین چنین ادراکی از واقعیت دانست.

۲-۴) داستان کوتاه به منزله طرح‌واره کمینه

بر اساس نظریه چارلز می، در داستان‌های کوتاه غنایی، نویسنده مدرنیست با کاربست شگردی مبدعانه از طریق بازگویی جزئیات عینی و محسوس یک وضعیت، یک حالت ذهنی یا عاطفی پیچیده را متجلی می‌سازد، بی‌آنکه مستقیماً از آن حالت سخن بگوید. این همان اصلی است که شاعر مدرنیست، تی. اس الیوت آن را «هم‌پیوندی عینی» می‌نامد. الیوت تنها راه بیان هنری یک احساس را متبادر ساختن تلویحی آن به ذهن مخاطب می‌داند؛ بدین صورت که شاعر یا نویسنده با ذکر برخی جنبه‌های واقعیت که واجد بار عاطفی خاصی 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 (عینیت) و احساسی در ذهن خواننده (ذهنیت) برقرار می‌کند، این تکنیک را می‌توان "هم‌پیوندی عینی" نامید» (پاینده، ۱۳۸۹: ۱۷۹).

این صنعت، 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 بی‌پرده گفتن واقعیت ندارد. لذا در اغلب مواقع، صرفاً به توصیف دلالت‌مند جزئیات یک رویداد یا یک موقعیت مکانی یا زمانی اکتفا می‌کند، اما نحوه بیان او به گونه‌ای است که هم‌زمان با فرایند خوانش داستان، طیفی از عواطف ملازم با آن موقعیت هم به خواننده القا می‌شود و بدین ترتیب، نویسنده در تلقین معانی مورد نظر خود به خواننده کامیاب می‌گردد. حاصل کار بست چنین صنعتی، شکل گرفتن داستانی طرح‌واره است که در نگاه نخست ممکن است ملغمه‌ای از وقایع نامرتبط و توجیه‌ناپذیر بر اساس اصل عینیت به نظر برسد، اما در خلال فرایند خوانش داستان و با تمرکز بر توصیف‌های دلالت‌مند نویسنده، به تدریج مطالب فراوانی بر خواننده رخ می‌نمایند. نمونه خصیصه‌نمایی از این داستان‌ها، داستان «می‌دانست دارد می‌میرد» از نجدی است. داستان، پیرنگ پیچیده و پرماجرایی ندارد. لب 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 صرف نظر از توضیحات روشن‌گر پیرامون اصل ماجرا و با بهره‌گیری از تکنیک هم‌پیوندی عینی از طریق توصیف موقعیت مکانی و جزئیات رویدادها، طرح‌واره‌ای کمینه می‌آفریند؛ بدین ترتیب که به طور مستقیم هیچ‌گونه سخنی از چند و چون ماجرا، علت گریز مرتضی، جرمی که مرتکب شده است و برحق یا ناحق بودن او بر زبان نمی‌آورد، اما با توصیف‌هایی که در طول داستان از جزئیات عینی و موقعیت مکانی ارائه می‌کند، به طور غیرمستقیم نگرش جانبدارانه‌اش از مرتضی را برملا می‌سازد. برای نمونه، بنگرید به نحوه 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 جمله 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 قدیسی بلندمرتبه جلوه‌گر می‌سازد که آسمان زیر پاهای اوست و عناصر هستی به تجلیل و ستایش او مشغول‌اند.

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 نفس نمی کشید و برگ‌هایش را به طرف شاخه‌هایی می فرستاد که دور تا دور ساق و زانوی او بسته شده بود» (همان: ۱۹۱). در مواردی، احساسات مرتضی را به عناصر طبیعت تسری 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، اما با توصیف رویش دردناک دانه‌های برنج، درد کشیدن او را به خواننده القا می‌کند: «...استخوان زانوی چپ مرتضی تگه‌تگه 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 مبین امر ناگفته‌ای است که همان بی‌گناهی مرتضی و برحق بودن اوست. بدین ترتیب، 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.

۳-۴) تلفیق لاینفک واقعیت و خیال

بر اساس نظریه چارلز می، داستان‌های کوتاه غنایی غالباً تصویری پُرابهام از واقعیت ارائه می‌دهند؛ بدین صورت که در ساختار روایی این داستان‌ها، خیال و واقعیت پی‌درپی جایگزین یکدیگر می‌شوند، به گونه‌ای که خواننده در تشخیص مرزهای خیال از واقعیت بازمی‌ماند و در نتیجه، داستانی حاصل می‌شود که موقعیتی معلق میان واقعیت 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 توجه به ساحت ذهن و روان بشر و اهمیت یافتن بیان سازوکارهای ذهن او در قرن بیستم را باید انتشار نظریات روانکاوانه 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 سایه درختان جنگلی در حالتی بین خواب و بیداری به سر می‌برده، زنی ناگهان وارد پنجره خالکوبی شده 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 گُند می‌یابد و راوی با توصیف‌های وهم‌آلود از مشهودات خود، سبب می‌شود که بین دو ساحت واقعیت (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 تعلق نداشتن او به عالم واقعیت دلالت دارد و از ماهیت خیالی او پرده برمی‌دارد: «...شبه 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 جزئیات آن، سعی دارد به خود القا کند که آنچه در عالم اوهام او گذشته، عین واقعیت 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 دریچه پنجره خالکوبی شده روی بازویش به درون او وارد می‌شود و مدّتی به جای تمام زنان ازدست‌رفته زندگی‌اش یا به تعبیر خود او، چونان «یک معشوق - مادر» با او می‌زید و بدین سان تألم‌های ناشی از تنهایی خود را تسکین می‌دهد. برخلاف داستان‌های رئالیستی، در اینجا شخصی داستان را بازمی‌گوید که از فرط اشتغال ذهن به بازپروری توهمات و مرور مکرر خیالات خود، از تمییز بین مرزهای واقعیت و غیرواقعیت عاجز است و متخیروار 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، شخصیت را به تجسمی 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 تبعیت از دستورهای حزب، شخصی به نام سیامک پورزندگی را که با او رفاقتی نیز داشته، به قتل

رسانده است و اکنون پس از گذشت سال‌ها، وجدانی معذب و سایه سنگین گناهی که بدان ارتکاب ورزیده، در خواب و بیداری، زندگی او را به کابوسی هولناک و پایان‌ناپذیر بدل ساخته است. چنان‌که در شرح نظریه چارلز می‌یاد شد، «داستان کوتاه، فرایندهای زندگی روزمره را به سازوکارهایی روانی تبدیل می‌کند» (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۳۱). بر همین اساس، در روایتگری داستان هتل نادری، مرز توهم و واقعیت و نیز گذشته و حال به سبب نوسان‌های مکرر راوی بین این ساحات کاملاً محو شده است. راوی که از کشتن سیامک پورزند به شدت 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 ۱۷ سال از آن ماجرا، راوی هنوز نتوانسته تگه‌پاره‌های شخصیت متلاشی‌شده خود را جمع‌آوری کند: «...داشتم تگه‌پاره‌های خودم را از پشت شیشه هفده‌ساله‌ای که جیوه‌اش ریخته بود، برمی‌داشتم و دوباره سرهمش می‌کردم» (نجدی، ۱۳۸۸: ۱۸۰). آینه کهنه‌ای که راوی به گفته خود مکرراً در آن می‌نگرد و سعی دارد از طریق آن، شخصیت 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 مرتب در خاطرات گذشته پرسه می‌زند. زندگی در بیداری برای او برابر است با پذیرش حقیقت تلخ کشتن سیامک. لذا ترجیح می‌دهد در اوهام و تخیلات خود زندگی کند.

۴-۴) صبغه 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 معرفی می‌کند. نویسنده امپرسیونیست نیز «ثبت یک تصویر ذهنی یا حسی آنی» درباره زندگی را به عنوان هدف اولیه خود برمی‌گزیند و بدین منظور، «استنباطی لحظه‌ای از شخصیت‌های داستان یا زمان و مکان رخدادها را بر حسب ادراک‌های شخصی یا ذهنیت راوی عیناً بر روی کاغذ می‌آورد» (همان: ۲۷۳).

۴-۴-۱) زاویه دید محدود، برجسته و معطوف به انعکاس احساسات درونی شخصیت

هنرمندان امپرسیونیست متأثر از فلسفه پدیدارشناسی هوسرل که گفتمان مسلط فلسفی در قرن بیستم بود، بر این باورند که «ذهن، پذیرنده منفعل محرک‌های جهان عینی نیست، بلکه ماهیتی خلاق دارد... و این بدان معناست که در فرایند ادراک هر چیزی، ذهن فعالیتی معناسازانه انجام می‌دهد و واقعیت 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 ذهنیت منحصر به فرد شخصیت‌های اصلی داستان را به عنوان هدف بنیادین خود برمی‌گزینند و بدین منظور، داستان را از منظری درون‌داستانی با گزینش زاویه دید اول شخص روایت می‌کنند یا روش ذهنیت مرکزی را برمی‌گزینند که بر اساس آن، تمام وقایع پس از عبور از فیلتر ذهن یکی از شخصیت‌ها و متأثر شدن از احساسات او به خواننده عرضه می‌گردد (Ferguson, 1994: 220).

مصدق بارزی از این نوع داستان‌ها، داستان «بی‌فصل و نادرخت» است. در این داستان، نویسنده برخلاف شیوه معمول داستان‌های رئالیستی، به شرح جزئیات فراوان در توصیف رویدادها، مکان‌ها و شخصیت‌ها نمی‌پردازد، بلکه با به کار بستن کمترین تعداد واژگان و عباراتی که البته 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 شیوه ذهنیت مرکزی و از کانون نگاه مرتضی روایت می‌شود. بر همین اساس، همه چیز چون او مغموم و غصه‌دار به نظر می‌رسد: «صبح تا آخرین لحظه‌اش با وانت‌ها و کامیون‌های لگنته میدان را دور زد و یک روز آفتابی ... زیباترین فلکه غم‌زده رشت را از کارگران خالی کرد. آن قدر خالی آن قدر غمبار که مرتضی بتواند احساس تنهایی کند» (نجدی، ۱۳۸۸: ۱۳۹)؛ «خانمی از کفش تا نگاهش سیاه، بین قصابی و مرتضی راه می‌رفت. به نظر می‌رسید یک عزای فراموش شده از کوچه می‌گذرد...» (همان: ۱۴۳)؛ «...صندلی روی پایه خمیده‌اش تکان مصیبت‌بارش را شروع کرد» (همان: ۱۴۰)؛ «جلوی مغازه تگه‌هایی از تن درختان افتاده بود... چوب‌هایی که راست‌راستی مرده بودند و هیچ کس یک ذره از آن‌ها را دفن نکرده بود» (همان: ۱۴۰). در پس تمام این توصیف‌ها، نویسنده بنا دارد تا حالت ذهنی شخصیت

مغموم داستان را به خواننده منتقل کند. درونمایه این داستان، توصیف دنیای محزون مرتضی است و فرایند خوانش این داستان سفری است به دنیای درونی او. شخصیت این داستان چنان که 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 نجاری برای کودکان شیرخوارگاه مهیا کرده، به او کمک کند، اما در شیرخوارگاه، پس از مشاهده وضعیت فلاکت‌بار کودکان ناقص‌الخلقه و بی‌تفاوتی دیگران به وضعیت اسف‌بار و دردناک آن‌ها، بار دیگر به دنیای درونی خود پناه می‌برد.

داستان «می‌دانست دارد می‌میرد» نیز یکسره شرح ذهنیات و حالات و احساساتی است که مرتضی در حین گریز از مأموران پلیس در جنگل تجربه می‌کند. داستان چنان که چارلز می‌می گوید، طرح‌واره کمینه‌ای است که با کاربرد حداقل کلمات، اما دلالتمندترین آن‌ها و با استفاده از شیوه ذهنیت مرکزی، خواننده را در جریان عواطف و افکار مرتضی قرار می‌دهد؛ به عنوان مثال، توصیف احساس سرما و خستگی مفرط و طاقت‌فرسا در مرتضی چنین تبیین می‌شود: «با آن همه سرما که زیر پوست مرتضی راه می‌رفت، زمستان فقط سفید بود» (همان: ۱۹۰)؛ «خستگی از ساق پاها، استخوان‌به‌استخوان تا مهره‌های گردنش بالا رفته، گلوش را خشک کرده و از چشم‌هایش بیرون می‌ریخت...» (همان: ۱۸۸). خلافت نویسنده در لحاظ کردن رویکردی غنایی در محور همنشینی و جانشینی کلمات تا به اندازه‌ای است که در مواردی، حاصل در کنار هم قرار گرفتن کلمات و جملات در ذهن مخاطب، حالتی شبیه به خواندن شعری منثور یا مشاهده یک تابلوی نقاشی را ایجاد می‌کند؛ به عنوان نمونه: «...دست‌های مرتضی بین برگ‌ها بود. پاهایش لای ریشه‌ها فرو رفته. گونه‌های صورتش برگ شده بود. پوستش چسبیده به چوب خیس و چشم‌هایش توی مشت پاییز دور می‌شد» (همان: ۱۹۱) و «رنگ‌های اطرافش او را دور می‌زدند و هر رنگ کمی از خودش را به او می‌مالید. سفید سرمایش را روی مرتضی ریخته بود، همان‌طور که سرخ، استخوان‌هایش را گرم می‌کرد» (همان).

داستان «هتل نادری» نیز تماماً واگویه‌های هذیان‌آلود فردی است که در فضایی سورئالیستی به خواننده ارائه گردیده است. خواننده خود از طریق پیگیری این واگویه‌ها، نقبی به روان راوی زده، از چندوچون ماجرا سر در می‌آورد. احساس هراس و اضطراب آمیخته با ندامت راوی به سبب قتلی که سال‌ها پیش بدان مرتکب شده بود و پس از آن،

تمام ایام و اوقات زندگی اش را تحت الشعاع 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).

۴-۴-۲) پیرنگ در داستان کوتاه امپرسیونیستی

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

الف) پیرنگ حذفی

با قطعیت می‌توان اظهار داشت که در تمام داستان‌های نجدی، پیرنگ به سبک و سیاق مدرنیستی خود به کار گرفته شده است. در بیشینهٔ داستان‌های او، مؤلفه‌هایی همچون حذف عناصر متعارف و شناختهٔ پیرنگ سنتی، همچون زمینه‌چینی، گره‌افکنی، گره‌گشایی و...، بی‌اعتنایی به توجیه چرایی و علل و اسباب رخدادها، ارائه ندادن پیشینه‌ای روشن از شخصیت‌ها و تبیین نکردن موقعیت آن‌ها در داستان، موجب تحقق 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 مکرر 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 سیال 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 راننده ماشین به کار می‌گیرد و طاهر معنای آن را در نمی‌یابد. تا پایان داستان، بخش‌هایی از این خاطره موتیف‌وار در جای‌جای داستان ذکر می‌شود. در خلال داستان، از شورش عده‌ای مبارز انقلابی علیه رژیم شاه در روستای راوی سخن گفته می‌شود، اما پایان کار آن‌ها نامعلوم می‌ماند. از اعدام مرتضی یاد می‌شود که یادآوری آن بغض را در گلوی مادر راوی می‌شکند، اما از علت 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 به کار گرفته می‌شود. در «هتل نادری» راوی از بیان صریح و بی‌پرده اصل ماجرا امتناع می‌ورزد و خواننده صرفاً از طریق اشارات پراکنده و نامنسجم او می‌تواند تصویر مبهم و ناتمامی از واقعه (قتل سیامک پورزندگی به دست راوی) را در ذهن خود بازسازی کند. در «می دانست دارد می‌میرد»، شخصی در حال گریز از مأموران ژاندارمری است و در نهایت، به ضرب گلوله آن‌ها کشته می‌شود، اما تا پایان داستان نویسنده از چند و چون ماجرا سخنی به میان نمی‌آورد و بدون آنکه خود را مقید به شرح جزء به جزء ماوقع، مبتنی بر ساختار مرسوم پیرنگ (متشکل از مقدمه چینی، گره افکنی و...) کند، تنها به بیان گزیده‌ای سورئالیستی - امپرسیونیستی از واقعیات ذهنی و احساسی شخص در حال گریز اکتفا کرده است. در «تاقچه‌هایی پُر از دندان»، باز هم با حدیث نَفَس‌های یک راوی مواجهیم که تنها بازگوکننده 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 اهمیتی 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 درباره آن همین جا به نظر می‌رسد، مبحث نحوه 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 خاصی را به او تحمیل کنند، چنان‌که والتر بنیامین می‌گوید، شرایطی را فراهم می‌سازند تا مخاطب با دخیل ساختن تفکرات خود در بر ساختن معنا و دلالت نهایی اثر در فرایند آفرینش داستان مشارکت کند (ر.ک؛ بنیامین، ۱۳۶۶: ۱۰). در واقع، آنچه در این گونه از داستان‌ها اهمیت می‌یابد، فرجام آن‌ها نیست، «بلکه بصیرتی است که درباره تأثیر گذاری‌ها و قانونمندی‌های علت و معلولی و نحوه اثر گذاری این عوامل بر روابط انسان‌ها به دست می‌آوریم» (هانیول، ۱۳۸۳: ۱۴).

نجدی در آفرینش داستان‌های خود به مسئله پایان‌بندی توجه 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 داغ‌دیده طاهر در هاله‌ای از ابهام می‌ماند و تنها خواننده تیزبین است که دلالت ضمنی گذر رودخانه از روی پدر طاهر را درمی‌یابد. رودخانه کهن‌الگوی تولد 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 کشیده شدن قهوه‌خانه از سوی مرتضی در پایان داستان، قهرمانان اسطوره‌ای ایران به صحنه پایانی داستان بازخوانده می‌شوند و در حالی که بر مرتضی - که سهراب دیگری است - می‌گیرند، دست به کار فرونشاندن آتش می‌شوند. بدین سان، واقعیت و داستان به هم می‌آمیزند و پایان داستان به شکلی بدیع و خلاقانه رقم می‌خورد. در «یک سرخپوست در آستارا»، راوی داستان که خود نویسنده آن نیز هست، ادعا می‌کند که بر اثر برخورد معجون مخصوص سرخپوست‌ها، انگشت‌هایش به اندازه یک سوزن ته‌گرد کوچک شده، به طوری که دیگر قادر به نوشتن نیست و از همسرش می‌خواهد که داستان را بنویسد. در «مرثیه‌ای برای چمن»، روایت سورئالیستی فرجام تویی که برای طاهر یادآور خاطرات شیرین و لحظاتی ناب می‌گردد، از زمره پایان‌بندی‌های

خلاقانهٔ نجدی است. در این داستان، نجدی سرنوشت طاهر، پیرزن و پیرمردی را که شخصیت‌های 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 مهمی را در ارتباط با هستی انسان، روابط و مناسبات انسانی و... افاده می‌کند. در این گونه داستان‌ها، «مجموعه‌ای از ایماژها یا رخدادهایی که غالباً کم‌اهمیت یا نامرتب به نظر می‌رسند، در داستان گنجانده می‌شوند که در واقع، متناظر یا هم‌عرض با وقایعی در پیرنگ فرضی داستان هستند» (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۸۹).

نجدی نیز در نگارش برخی از داستان‌هایش از این تکنیک روایی مدرن بهره جسته است. تقابل سنت 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 - که نویسنده با نام قُلُتشن از آن‌ها یاد می‌کند - مردی کم‌بضاعت را به علت نداشتن بلیت، بی‌رحمانه از قطار به بیرون پرت می‌کنند، به گونه‌ای که مرد به شدت 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 حتی تا آخرین لحظهٔ زندگی‌اش آن حادثهٔ تلخ را که گویا به مرگ آن مرد می‌انجامد، فراموش نمی‌کند. مرتضی در این داستان به عنوان «نماد سنت» عمل می‌کند؛ شواهد بسیاری را دال بر صدق این ادعا در داستان می‌توان یافت؛ مثلاً اصرار نویسنده برای برقراری تشابه میان مرتضی و درخت به عنوان جزئی از طبیعت (که همواره به عنوان مظهر سنت از آن یاد شده است): «اگر کنار درختی می‌ایستاد، با خودتان می‌گفتید: آره، اینم یه درخته که پوست و گوشت کسی رو پوشیده!» (نجدی، ۱۳۸۸: ۷۳). همچنین است سرِ 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 کشیده شدن چدن روی استخوان‌هایش برای او آزاردهنده است. قطار، ریل راه آهن، جاده، ماشین پیکان که جابه‌جای داستان در تقابل با مظاهر سنت 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 مجدد مرد به قطار با اینکه به شدت 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 حدیث‌نفس‌های مکرر راوی و سیر تداعی خاطرات او و بازگویی دیالوگ‌های وی با مادرش که بی‌هیچ توالی منظمی در کنار یکدیگر چینش یافته‌اند. در خلال این تک‌گویی‌ها، راوی اشاره‌هایی به شورش عده‌ای مبارز انقلابی علیه رژیم شاهنشاهی می‌کند و نیز به اعدام یکی از دوستانش به نام مرتضی که گویا فعالیت سیاسی داشته است، و احساس رضایت و یا به تعبیر خودش، «دلشوره شیرینی» که با شورش مسلحانه 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 مکرر زمانی و مکانی و از شاخه‌به‌شاخه پریدن‌ها 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.

۳-۴-۴) 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، حتی عنصر مکان نیز کارکردی استعاری می‌یابد؛ بدین صورت که علاوه بر دلالت اولیه‌اش 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 شخصیت‌پردازی و یا القای درونمایه‌ای خاص به کار گرفته می‌شود (ر.ک؛ پاینده، ۱۳۸۹: ۲۹۱-۲۹۸). از تمهیدات دلالت‌مند نویسنده در این زمینه، بهره‌جویی از «باران»، «پاییز»، «برف» و «سرما» به مثابه عناصری فضا‌ساز در ساختار روایی داستان‌هایی است که درونمایه‌ای غم‌انگیز یا نوستالژیک دارند. در داستان‌های متعددی از جمله «استخری پُر از کابوس»، «روز اسب‌ریزی»، «خاطرات پاره‌پاره دیروز»، «مرثیه‌ای برای چمن» و...، نجدی به واسطه 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 شده اشياء»، درماندگی، بی‌حوصلگی و احساس تنهایی زنی که به تازگی همسرش را از دست داده، از طریق توصیف اتاق محل زندگی او اینچنین منعکس گردیده است: «روبه‌روی آینه 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 در آشپزخانه، مزه سرد غذای پس‌مانده را می‌آورد و از زیرسیگاری پُر از ته سیگار رد می‌شد...» (نجدی، ۱۳۸۸: ۱۵۰) و «کنار کاسه کوچک قیمة و روغن سردشده دور بشقاب، آن طرف غذای نیم‌خورده روزنامه‌ای روی صفحه آگهی تسلیت باز بود» (همان: ۱۵۲). در این جملات، بی‌مبالاتی زن در باز گذاشتن پنجره اتاق در روزی بارانی و خیس شدن قالی و تخت خواب و پرده، نشسته باقی گذاشتن ظروف در آشپزخانه و بی‌توجهی به نظافت اتاق، همه و همه نشانه‌هایی دلالت‌مندند که بر بی‌حوصلگی و احساس ناامیدی مفرط زنی داغ‌دیده پرتوافشانی می‌کنند. همچنین نحوه 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 خشک شده، صدای زدن زنان دور رقص دختر شش - 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 «بی فصل و نادرخت» نیز تألمات 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: «رد پای زلزله ۱۳۶۹ روی آجرهای ترک برداشته برج پایین می‌آمد. پنجره‌های شکسته را لگد می‌کرد و تگه‌های باقی‌مانده 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 میچاله که گل‌هایشان ریخته بود و بوی رُخم می‌داد... پلکان‌هایی که لای اتاق‌ها، تگه‌تگه شده، افتاده بودند، مرده بودند» (همان: ۱۴۳-۱۴۴).

۴-۴-۴) 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، قصه را «حرکتی... از بی‌نظمی به نظم و از پیچیدگی به سوی یکپارچگی و حرکتی از تشّت به سوی تصمیم» دانسته‌اند (براهنی، ۱۳۴۸: ۲۱۹)، اما نویسندگان مدرنیست به سنت‌های دیرین داستان‌نویسی پشت کرده، با ثبت ذهنیات و سیلان غالباً غیرارادی و نامنسجم خاطرات شخصیت‌های داستان، ساختاری مبتنی بر نداشتن انتظام و انسجام را در آثار خود می‌آفرینند که در آن، گویی زمان‌ها کیفیتی سیال یافته، بر روی هم می‌لغزند. بر همین اساس، نمی‌توان از داستان‌های مدرنیستی، پیروی از ساختار منسجم پیرنگ ارسطویی (متشکل از آغاز - میانه - فرجام) و سیستم روایی زمانمند خطی را توقع داشت. ژرار ژنت از این شگرد روایی با اصطلاح «زمان پریشی» یاد می‌کند (ر.ک؛ تولان، ۱۳۸۳: ۵۵-۵۶). در داستان مدرن، شکل روایت به منزله تابعی از محتوای آن محسوب می‌گردد و «نویسنده مدرنیست که در پی بازنمایی آشفته‌نگی فکری شخصیت اصلی است، با شیوه روایت کردن داستان، توالی زمان را بر هم می‌ریزد تا با این تمهید، توجه خواننده را به وضعیت روانی شخصیت اصلی معطوف کند» (پاینده، ۱۳۸۹: ۲۴).

در داستان‌های نجدی نیز زمان کیفیتی سیال یافته، از برون‌عینیت به درون‌ذهنیت (ذهنیت) انتقال یافته، به تابعی از جریان سیال و نامنسجم ذهن راوی بدل گردیده است. در داستان‌های او، گسستگی روایت از طریق گذشته‌نگری‌ها و آینده‌نگری‌های مکرر محقق

می‌گردد که به طور غالب در کسوت تداعی‌های آزاد و جریان سیال ذهن اشخاص داستانی نمایان شده، عمدتاً با کارکردهایی همچون تعلیق آفرینی و ترغیب یا اطلاع‌رسانی به کار گرفته می‌شوند. پاره‌ای از داستان‌ها با توصیف موقعیتی یا اشاره به ماجرای آغاز می‌شوند که بعد از چند پاراگراف مشخص می‌گردد، ثبت جریان سیال ذهن راوی و تداعی خاطراتی مربوط به گذشته است که دفعتاً به ذهن راوی خطور کرده‌اند و بعد مجدداً روایت به زمان حال بازمی‌گردد، اما این تداخل در سطح زمان داستانی مکرراً 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، اما به واسطه تحریک ذهن شخصیت داستانی بر اثر محرکی بیرونی، ذهن جریان می‌یابد و ادامه روایت به عرصه‌ای برای مرور خاطرات و تداعی‌های ذهن شخصیت داستانی مبدل می‌گردد که البته این روند نیز با رفت و آمدهای مکرر ذهن شخصیت به زمان حال دچار اختلال می‌گردد. «خال»، «آرنایرمان و دشنه و کلمات در بازوی من»، «روان رهاشده اشياء»، «خاطرات پراکنده 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 پاک کردن خالکوبی روی بازویش به خانه زنی «عالیه» نام رفته، بر اثر دود حاصل از مصرف مواد مخدر در حالت خلسه فرو می‌رود و ذهنش مجرای عبور خاطرات وی از دوران حبس و تصاویری از صحنه 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 پله پله شده. رفته تا گچ‌بری سقف... از روی پله‌ها پرت می‌شوم روی سیگار. از سیگار می‌افتم ته راهرو قصر... صدای بنان دریچه‌های یک پنجره را باز و بسته می‌کند. ترکمنی قشقرق راه انداخته. هر بار که پرده کنار می‌رود، آفتاب به اندازه تن عالیه روی قالی دراز می‌کشد. بشقابی پر از کلمه روی یکی از پله‌هاست. کلمات خیس از بشقاب می‌افتند روی یک چاقو. (پس این طاهر چی شد؟!): چند تا کله پاره شده و ترکمنی روی گریه‌اش عینک دودی زده...» (نجدی، ۱۳۸۸: ۱۷).

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

پیشانی او مبدل ساخته است. در این داستان، گذشته و حال و واقعیت و خیال به واسطه تداخل مکرر، چنان در یکدیگر عجین شده‌اند و هم‌سطح گردیده‌اند که تشخیص هر گونه مرز میان آن‌ها امری دشوار و گاه نزدیک به محال به نظر می‌رسد:

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

یکی از نوآوری‌های نجدی در راستای براندازی مفهوم گاه‌شمارانه 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 اندازه خاک شدن یک سیگار نگاهش کرده‌ام» (همان: ۱۷۸) و نمونه‌هایی دیگر از این گونه موارد که کاربردی وسیع در داستان‌های نجدی یافته‌اند:

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

- «آن قدر بایستد تا صدای گریه از استخوان‌هایش بگذرد، برود توی سینه‌اش، بعد بیاید در گلوش، از آنجا برود زیر پوست صورتش تا او بتواند صورتش را با دست‌هایش

پوشاند و به اندازه همان کف دست‌ها گریه کند» (همان: ۵۹).

- «بچه‌ها تا سیاه شدن رگ گردنشان داد کشیدند: اللهم...» (همان: ۳۶).

۴-۵-۴) لحن و سبک غنایی

فرگوسن کوشش برای خلق سبکی غنایی و منحصر به فرد را که القاکننده فضای عاطفی ویژه‌ای به اثر است، شاخصه داستان‌های امپرسیونیستی می‌داند. او عمده‌ترین شگردهای دستیابی به این سبک را به کارگیری هنرمندانه 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، چنان که آیلین بالدشویلر متذکر 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 نوگرایی داستان‌هایش به مسئله برجسته‌سازی زبان یا به تعبیری، پرداخت سبک زبانی توجه ویژه‌ای نشان داده است. وی با بهره‌گیری از عناصر زبان شعری در داستان‌هایش به حدّ وفور، اما 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. البته در تاریخ داستان‌نویسی معاصر فارسی، بوده‌اند نویسندگانی که کوشیده‌اند با کاربست عناصر شعری داستان‌هایی شعرگونه خلق کنند (مثل: ابراهیم گلستان و نادر ابراهیمی)، اما هیچ‌یک نتوانسته‌اند اعتبار و محبوبیت نجدی را کسب کنند و این خود حکایت از یگانه‌سازی نجدی در میدان خلاقیت 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 مشت شده توی گلویم بود...» (همان: ۹) [ظهر، استعاره از بغض].

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

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

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

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

نتیجه‌گیری

بیژن نجدی را باید از نویسندگان خلاق، خوش ذوق و صاحب‌سبک تاریخ داستان‌نویسی فارسی دانست. او با بهره‌جویی خلاقانه از تکنیک‌های فرم‌گرایانه‌ای همچون تلفیق امکانات نثر و نظم، پیچیدگی ساختار روایی به واسطه‌ی کاربری روایات ذهنی و نیز بهره‌جویی از شگردهای گسست در روایت، همچون ادغام گذشته در حال، به‌هم‌آمیختن عینیات و ذهنیات، بازگویی بخشی از واقعیت و حذف اپیزودهای حایز اهمیت از واقعیات داستانی که فرایند درک داستان را در ذهن خواننده دچار اختلال و تأخیر می‌سازد (= پیرنگ حذفی)، بهره‌گیری از پیرنگ استعاری، طفره رفتن و نداشتن صراحت در بیان مستقیم ماجرا، ملحوظ داشتن نقش استعاری برای مکان، دوری جستن از انسجام‌بخشی به کلیت روایت از طریق پایان‌بندی‌های باز و مبهم، ضمن توسعه بخشیدن به سویه‌های دلالتی و معنایی متن روایی، داستان‌هایی می‌آفریند که از هر سو با نگره‌های «داستان‌غنایی» چارلز می و «داستان امپرسیونیستی» سوزان فرگوسن تطابق دارند. اما او برخلاف خیل عظیم نویسندگان مدرن‌نگار معاصر خود، به کاربرد مکانیکی و خالی از لطف این تکنیک‌ها بسنده نکرده، بلکه با اتکا بر قوه‌ی خلاقه‌ی خود، برای محقق‌سازی این تکنیک‌ها، ابداعات و نوآوری‌هایی را نیز عرضه داشته است که موجب پیدایش سبکی مستقل و با قابلیت پیروی و تداوم در تاریخ داستان‌نویسی فارسی گردیده است. ابداع مقیاس‌های جدید برای سنجش زمان در متن روایی، در راستای براندازی مفهوم گاه‌شمارانه‌ی زمان در داستان مدرنیستی و بخشیدن مفهومی حسی و شخصی‌بدان، و نیز احضار زمان گذشته در حال به نحوی بدیع که به هم‌سطح‌سازی گذشته و حال منجر می‌شود، از جمله مصادیق شگردهای مبدعانه‌ی نجدی در این زمینه است. نکته‌ی چشمگیر دیگر در باب داستان‌های نجدی این است که وی از امکانات فنی و تکنیک‌های داستان‌پردازی بر اساس تمایلات تفنن‌طلبانه و فرم‌گرایانه‌ی مفرط مدرنیستی بهره نمی‌جوید، بلکه این امکانات غالباً در راستای تقویت سطوح محتوایی و غنای فضای عاطفی داستان‌ها به کار گرفته می‌شوند.

منابع و مأخذ

- احمدی، بابک. (۱۳۷۸). *آفرینش و آزادی*. چ ۲. تهران: نشر مرکز.
 _____ . (۱۳۷۷). *معنای مدرنیته*. چ ۱. تهران: نشر مرکز.

- اولیایی نیا، هلن. (۱۳۸۹). «مدرنیسم و پسامدرنیسم در آثار داستان کوتاه نویسان معاصر ایران». *کتاب ماه ادبیات*. ش ۴۴. صص ۸۴-۹۵.
- براهنی، رضا. (۱۳۴۸). *قصه نویسی*. چ ۲. تهران: انتشارات اشرفی.
- بنیامین، والتر. (۱۳۶۶). *نشانه‌هایی به رهایی*. ترجمه بابک احمدی. تهران: انتشارات تندر.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۹). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن)*. ج ۲. چ ۱. تهران: نیلوفر.
- تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه - زبان شناختی بر روایت*. ترجمه ابوالفضل حرّی. تهران: نیلوفر.
- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۸۳). *کالبدشکافی رمان*. تهران: انتشارات سوره مهر.
- موقن، یدالله. (۱۳۶۹). «لوکاج و مدرنیسم». *مجله گردون*. ش ۸ و ۹. س ۱. صص ۳۱-۳۶.
- میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳). *صد سال داستان نویسی ایران*. ج ۱ و ۲. چ ۳. تهران: انتشارات چشمه.
- نجدی، بیژن. (۱۳۸۹). *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*. چ ۱۲. تهران: نشر مرکز.
- _____ (۱۳۸۸). *دوباره از همان خیابان‌ها*. چ ۶. تهران: نشر مرکز.
- نجومیان، امیر. (۱۳۸۳). *درآمدی بر مدرنیسم در ادبیات*. چ ۱. اهواز: نشر رشش.
- نوذری، حسینعلی. (۱۳۷۹). *پست مدرنیته و پست مدرنیسم*. تهران: نقش جهان.
- هائورن، جرمی. (۱۳۸۷). «نمود رئالیسم و مدرنیسم». *نشریه ادبیات داستانی*. ترجمه جلیل جعفری یزدی. ش ۵۰. صص ۲۰-۲۲.
- هانبول، آرتور. (۱۳۸۳). «طرح در رمان». *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. گزینش و ترجمه حسین پاینده. تهران: روزنگار.
- هلپرین، جان. (۱۳۷۴). *نظریه 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: Routedledge.
- 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.