ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
سال دوم، شمارهٔ اول، بهار و تابستان ۱۳۹۱، صص ۱۳۹-۱۵۵

زبان هنری داستان ـ شعر در آثار بیژن نجدی

صدیقه مهربان*

محمدجواد زینعلی**

چکیده

در این جستار، ضمن بیان عوامل پدیدآورندهٔ سبک، به تحلیل روش و سبک هنری، ساختار، و ویژگی‌های زبانی آثار نویسندهٔ معاصر، بیژن نجدی (۱۳۲۰-۱۳۷۶)، می‌پردازیم. نجدی با فرم و محتوای ارزشمند و آمیختن شعر و داستان مبدع سبک خاصی شده است و با مهارت از عهدهٔ ظرافت‌های آن برآمده است. استعداد کم‌نظیری در ادبیات داستانی داشته است اما با مرگ زودهنگام فرصتی برای خلق آثاری بیش‌تر نیافت. تحقیق و بررسی در آثار نجدی و مطالعهٔ ویژگی‌های زبانی، بلاغی، و شاعرانگی آثار او، که نوعی تشخص سبکی به آثار وی بخشیده است، شاید بتواند راهی برای خوانش بهتر و دقیق‌تر آثار دیگر نویسندگان امروز ایران باشد؛ زیرا ناشناخته‌ماندن نویسندگانی که از شیوه و سبکی نو در روایت داستان‌هایشان بهره برده‌اند مطالعات ادبی را محدود می‌کند و علاقه‌مندان را از توجه به ادبیات معاصر بازمی‌دارد.

در این مجال، سه اثر داستانی نجدی را با نام‌های *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، *دوباره از همان خیابان‌ها*، و *داستان‌های ناتمام* بررسی می‌کنیم. بیژن نجدی با به‌کارگیری زبان شاعرانه و با دایره‌ای گسترده و بسیار سنجیده و هم‌چنین با رعایت توازن عناصر داستان به زبان شعر نزدیک شده است. ازاین‌رو، داستان‌هایش را می‌توان داستان شاعرانه نامید. پیش از نجدی کسان دیگر در زمینهٔ درآمیختن شعر و داستان تلاش کرده‌اند، اما هیچ‌یک نتوانستند موفقیت نجدی را به‌دست آورند.

---

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران (نویسندهٔ مسئول) Se.mehraban@gmail.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور سمنان
تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۱۱/۳، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۰/۲/۲۶

Archive of SID
www.SID.ir

نخست، به عوامل پدیدآورندهٔ سبک ادبی، چگونگی بیان در روایت داستان، و عوامل شاعرانگی و آشنایی‌زدایی پرداخته می‌شود و سپس می‌کوشیم آن عوامل را در داستان‌های نجدی بیابیم و با ذکر نمونه‌هایی بازشناسیم. فرض در این نوشتار بهره‌گیری نویسنده از اصول زبانی، بلاغی، و شاعرانگی است. سعی شده است با مطالعهٔ دقیق آثار، تحلیل جزئیات آن، و تطبیق داستان‌های نویسنده با اصول زبانی، بلاغی، و ساختاری این موضوع اثبات شود.

کلیدواژه‌ها: بیژن نجدی، داستان شاعرانه، زبان، ساختار، آشنایی‌زدایی.

مقدمه

از دیرباز، مطالعه و تحلیل آثار ادبی از دیدگاه محتوا و فرم در ادبیات فارسی، به‌ویژه در ادبیات داستانی، مطرح بوده است. افراط متقدمان در توجه صرف به محتوای آثار ادبی تفریط بسیاری از متقدمان را در فرم‌گرایی درپی داشته است.

جانشین‌شدن «تعهد بشری» به‌جای «تعهد سیاسی» از ویژگی‌های بارز ادبیات داستانی بعد از انقلاب اسلامی ایران بوده است که در اواخر دههٔ ۱۳۶۰ و اوایل دههٔ ۱۳۷۰ مدافعان بسیاری به‌دست آورده است. به ساختار، شکل، و فرم داستان به‌نوعی بیش از محتوا توجه شده و زبان به‌منزلهٔ یکی از اصلی‌ترین ارکان داستان مدرن و نوگرا مطرح شده است.

به‌رغم مخالفت با چنین رویکردی، داستان‌نویسی با نقد ساختاری در کشور رواج یافت. هرچند فعالیت در این زمینه کوتاه بوده است اما توجه روزافزون نویسندگان به پیچیده‌نویسی موجب تغییر در سلیقهٔ ادبی خوانندگان ادبیات شد. گذشته از گلشیری، پیش‌گام این جریان نو، و براهنی، نویسنده‌ای که ساختارهای نگارش دستور زبانی را درهم شکسته است، می‌توان از بیژن نجدی، از موفق‌ترین نویسندگان این جریان ادبی، یاد کرد. نجدی با کارهای اندک خود جایگاه خاصی یافت و، در عین گمنامی، برای خوانندگان جدی ادبیات نامی آشنا و محبوب است. نجدی نویسنده‌ای ساختارشکن و تجربه‌گراست، داستان‌نویسی است که در عرضهٔ کارهای اندک خود وسواس بسیاری به‌خرج داد. در زمان حیاتش تنها به چاپ داستان *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، شامل ده داستان کوتاه، رضایت داد. دقت و سخت‌گیری در انتخاب این مجموعه آن را به اثری ماندگار در ادبیات معاصر تبدیل کرد و جایزهٔ ادبی «گردون» را به خود اختصاص داد. پس از مرگ وی، مجموعهٔ بیست داستان دیگر، با نام *دوباره از همان خیابان‌ها*، به همت

www.SID.ir

همسرش در ۱۳۷۹ چاپ شد. نجدی، مانند بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری، از داستان‌نویسانی است که کارش را با سرودن شعر آغاز کرد و سپس به داستان‌نویسی روی آورد؛ با این تفاوت که تا آخر به شاعری نیز ادامه داد.

نجدی با درآمیختن شعر و داستان سبک خاصی ابداع کرد و با مهارت از عهدهٔ ظرافت‌های آن برآمد تا جایی که می‌توان گفت در این سبک مقلد به‌شمار نمی‌آید و خود صاحب سبک است. پیش از نجدی کسانی مانند نادر ابراهیمی تلاش کردند تا شاعرانه بنویسند اما هیچ‌یک نتوانستند موفقیت وی را به‌دست آورند.

با خلق تصاویر انتزاعی، آمیختن رؤیا و واقعیت، و شخصیت‌بخشی به اشیا، ازطریق زبان و عملکرد آن‌ها درطی داستان و پای‌بندی به اصول داستان‌نویسی نوگرا، رویکرد تازه‌ای از جایگاه زبان را در ادبیات داستانی به‌نمایش گذاشت و کوشید همواره در محتوا و فرم داستان تغییراتی دهد. اندیشهٔ داستانی نجدی، در عین هم‌گرایی با جامعه، با نوعی انتقاد زهردار همراه است و همین امر سبب می‌شود وی بیان‌گر مسائلی باشد که انسان امروزی در جامعه گرفتار آن است. از این بُعد، بسیاری او را با صادق هدایت مقایسه کرده‌اند. کسی که درد را می‌بیند، بیان می‌کند، و می‌نمایاند، اما باور دارد که درمان با نویسنده نیست. یکی دیگر از شباهت‌های نجدی با هدایت، در خارج‌کردن انسان از محور اصلی داستان و توجه بیش‌تر به طبیعت و حتی اشیای بی‌جان است. کاری که صادق هدایت شروع کرد، اما با مرگش ناتمام ماند. داستان‌های بیژن نجدی در زبان آفریده شده‌اند، نه به‌وسیلهٔ زبان. داستان‌هایی که در آن زبان مصرف نمی‌شود، بلکه ویران می‌شود و این شعر است.

پس از مرگ نجدی، دو مجموعه شعر نیز، با نام *مجموعه آثار* و *خواهران این تابستان*، به همت همسرش منتشر شد. گرچه در شعر نجدی ویژگی‌های یگانه و متفاوتی به‌چشم می‌آید و از این نظر شعر او تشخص می‌یابد، اما نجدی از معدود شاعرانی است که جهان زندگی‌اش عین جهان هنری‌اش است. هستی را شاعرانه می‌بیند و شاعرانه زندگی می‌کند. خود را چنین معرفی می‌کند:

> به‌شکل غم‌انگیزی بیژن نجدی هستم، متولد خاش، گیله‌مرد هستم، متولد ۱۳۲۰، تحصیلات لیسانسیهٔ ریاضی، یک دختر و یک پسر دارم. اسم همسرم پروانه است. او می‌گوید او دستم را می‌گیرد، من می‌نویسم (نجدی، ۱۳۸۵ الف: ۳).

ادب‌دوستان به داستان‌های وی بیش از اشعارش توجه کردند. از مجموعهٔ *داستان‌های ناتمام*، که شامل داستان‌هایی بود که یا ناتمام رها شده بودند و یا از پرداخت نهایی بی‌بهره

www.SID.ir

بودند، به‌شدت انتقاد شد. از دیدگاه منتقدان، چاپ این اثر به‌دست همسر نجدی با سخت‌گیری و دقت نویسنده، در انتخاب و چاپ آثارش، در تضاد و تعارض کامل بود.

در داستان‌های او فضا و جهانی کاملاً شاعرانه روایت می‌شود. بهره‌گیری فراوان وی از صنعت تشبیه و استعاره موجب برجستگی و تمایز سبک وی در نثر و نزدیکی آن به شعر شده است؛ چنان‌که می‌توان او را بنیان‌گذار «داستان ـ شعر» در ادبیات دانست که این ویژگی پیش از نجدی در داستان‌های ابراهیم گلستان، البته از لحاظ تناسبات موسیقیایی کلام، به‌چشم می‌خورد.

بیژن نجدی، افزون بر نویسندگی، معلم ریاضی بود و شاید همین ریاضی‌دان‌بودن او نظمی ذهنی به وی بخشیده بود و فرم مشخصی به داستان‌هایش. نجدی روز چهارم شهریور ۱۳۷۶ بر اثر سرطان درگذشت و مزارش کنار قبر شیخ زاهد گیلانی واقع است (www.fa.wikipedia.org). مرگ ناگهانی او جامعهٔ ادبی ایران را غافل‌گیر کرد و به‌رغم حضور کوتاه‌مدت او، تأثیر آثار وی در جریان‌های ادبی چشمگیر بوده است.

در این جستار، به تحلیل روش و سبک استفادهٔ او از زبان خواهیم پرداخت؛ چراکه او مبدع نوع جدیدی از داستان‌نویسی در دههٔ اخیر است که اندک‌اندک پیروانی را به‌دست آورده است.

۱. سبک ادبی و عوامل به‌وجودآورندهٔ آن

اصولاً آنچه سبب می‌شود شاعر یا نویسنده‌ای از شاعر و نویسندهٔ دیگر بازشناخته شود افتراق سبکی آثار آن‌هاست. سبک باعث به‌وجودآمدن انواع ادبی و ملاکی برای نقد است. سبک را بنابر اعتقاد اُدبا می‌توان برحسب عدول و خروج از معیارها مطالعه کرد و این عدول را می‌توان سنجید و ارزیابی کرد. امروزه این مطلب اساس بحث‌های سبک‌شناسی است. کم‌تر متن ادبی و زبان هنری است که در هر بند یا حتی جملهٔ آن عدول و خروجی از زبان متعارف نباشد. خاقانی می‌گوید: «رخسار صبح پرده به‌عمدا برافکند» حال آن‌که صبح رخسار ندارد. همین موارد است که از قدیم علمای بیان و بدیع بدان‌ها توجه کرده‌اند و در آن هنرها جُسته‌اند. بسیاری از مسائل زیباشناسیِ امروزه برای ما به‌سبب کثرت استعمال عادی شده و بنابراین تأثیر خود را از دست داده‌اند، اما با غریب‌سازی می‌توان دوباره از آن‌ها استفاده کرد. امروزه به‌جای اصطلاح غریب‌سازی، اصطلاح آشنایی‌زدایی (defamiliarization) مرسوم شده است. آشنایی‌زدایی از ارکان اصلی مکتب فرمالیسم روسی است و دلالت بر ناآشناساختن واقعیت مألوف دارد تا به‌جای شناسایی صرف امور پیرامونمان به درک واقعی آن‌ها نائل شویم. شکلوفسکی (V. B. Shklovski)، نمایندهٔ نخستین گروه فرمالیست‌های

www.SID.ir

روس، مفهوم آشنایی‌زدایی را برای نخستین‌بار در محافل ادبی باب کرد (مقدادی، ۱۳۷۸: ٢٤). هنر عادت‌ها را دگرگون می‌کند و آشناها را بیگانه می‌سازد. آشنایی‌زدایی مقولهٔ وسیعی است، هم جنبهٔ معنایی دارد و هم لفظی، اما عمدتاً مسائل زبانی را دربرمی‌گیرد. به چند طریق به آشنایی‌زداییِ مرسوم در ادبیات می‌پردازیم:

۱.۱ مجاز و استعاره و کنایه

در این مسائل کلان علم بیان، محور اصلی هنرها خروج لغات از معانی اصلی است. مثلاً شاعر، به‌جای اسم آشنای خورشید، می‌گوید: «کاشف معدن صبح». اگر کاشف معدن صبح آمد، خبر کن مرا (شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۵۹).

۲.۱ صناعات ادبی

بسیاری از صنایع ادبی در اصل نقش آشنایی‌زدایی داشتند، اما خود این صنایع بعد از مدتی آشنا می‌شوند و احتیاج به آشنایی‌زدایی پیش می‌آید. این وضع را در تحول سبک‌ها می‌توان دید. مثلاً، حافظ در بسیاری از صنایع و تلمیحات آشنایی‌زدایی کرده است. قدما این معنی را «تصرف» می‌نامیدند (همان).

۳.۱ تعریف دوباره

به‌عبارت دیگر، این تعریف روایت تازه یا ارائهٔ تصاویر تازه است. مثلاً صائب دست‌درازکردن را برای گدایی، که تصویری مبتذل است، به پل‌بستن برای گذشتن از آبرو تعبیر کرده است:

دست طمع چو پیش کسان می‌کنی دراز پل بسته‌ای که بگذری از آبروی خویش

(همان: ١٦١)

٤.١ تصرف در محور هم‌نشینی

هرگونه دست‌کاری دستوری یا تغییر در رابطهٔ افقی کلمات با هم است:

> مثلاً حافظ می‌گوید: "شعر خونبار من ای دوست بدان یار رسان"، حال آن‌که خونبار معمولاً صفت شعر واقع نمی‌شود. این بحث بسیار مفصل است و می‌توان وجوه متعددی را در آشنایی‌زدایی مشخص کرد. درکل، باید توجه داشت که تصاویر تازه ادراکات تازه می‌طلبد. ازاین‌رو، بحث عادت‌زدایی یک جنبهٔ روان‌شناسانه هم دارد (همان).

www.SID.ir

۲. بررسی روش‌های آشنایی‌زدایی و عناصر شاعرانه در داستان‌های بیژن نجدی

بیژن نجدی در آمیختن شعر و داستان مبتکر سبک خاصی است که، با استادی هرچه تمام، از عهدهٔ این امر برآمد. پیش از وی کسان دیگر هم تلاش کردند تا داستان شاعرانه بنویسند، مثل تلاش‌های نادر ابراهیمی، ولی هیچ‌یک قادر به کسب موفقیت و اعتبار نجدی نبودند. در اغلب این تلاش‌ها، در به‌کارگیری شعر در داستان، همواره شعر بر داستان برتری یافته و به عناصر داستانی آسیب زده است. مشکل عمدهٔ دیگر داستان‌نویسان در این بود که عناصر خاص شعر را در داستان به‌کار می‌بردند. برخی، 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 برخی دیگر از وزن عروضی و تکرار افاعیل استفاده می‌کردند که به گفتهٔ منتقدان به اثرشان آسیب می‌رساند (عسکری پاشایی، ۱۳۷۸: ۲/ ۹۱٤). نجدی، با درنظرداشتن این تجربه‌های ناموفق، با ظرافت بیش‌تری عناصر شاعرانه را در داستان به‌کار می‌گیرد. با نگاهی نو از بلاغت شعر استفاده می‌کند، نه به‌منزلهٔ یک تفنن، حتی در برخی از قسمت‌های داستان به‌مثابهٔ ویژگی سبکی و نوع نگاه خود از آن بهره می‌برد. نکتهٔ مهم دیگر این‌که نجدی خود شاعر است، درحالی‌که بیش‌تر کسانی که از زبان شاعرانه در داستان استفاده کرده‌اند شهرت و تبحری در شاعری نداشته‌اند.

منتقدان ادبی عاطفه، تخیل، اسلوب، و موسیقی را مهم‌ترین عناصر شاعرانه در یک اثر به‌شمار می‌آورند. در داستان‌های نجدی، جز موسیقی سه عنصر دیگر نیز نقش بسیار مهمی داشته‌اند. در آثار ادبی، عاطفه دامنهٔ وسیعی را فرامی‌گیرد. عاطفه تأثیر انگیزه‌های عینی و اشتغالات ذهنی در روان انسان است که منجر به انفعال یا حالات گوناگون از قبیل غم، شادی، مهر، خشم، و اعجاب می‌شود (پورنامداریان، ۱۳۷٤: ۱۵۷).

عواطفی که داستان را برمی‌انگیزد با عواطف شعری تفاوت دارد. عواطف داستانی تنوع بیش‌تری دارند. داستان‌های نجدی بسیار صمیمانه نوشته شده است و با خواننده به‌راحتی ارتباط برقرار می‌کند و درطی داستان عواطف و احساسات خواننده را برمی‌انگیزد. عامل مهم دیگر در آفرینش داستان تخیل است. تخیل انعکاس تجارب گذشته است که مصالح موجود را تغییر می‌دهد و براساس آن‌ها سبب خلق ایماژهای جدیدی می‌شود که هم محصول فعالیت خلاق انسان‌اند و هم پیش‌نمونه‌هایی که این فعالیت بر پایهٔ آن‌ها استوار است (میرصادقی، ۱۳٦۷: ۱۲۲). هرچه تنوع آثار نویسنده بیش‌تر باشد، نشان‌دهندهٔ گستردگی دامنهٔ تخیل اوست. نجدی با وجود کمی آثارش در دامنه‌های گوناگونی نوشته

www.SID.ir

است. نوع دیگری از تخیل در اندازهٔ 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)، زیرا هدف نجدی نوشتن داستان است. پس استفاده از عناصر شاعرانه، آشنایی‌زدایی، و صور خیال حکم وسیله را می‌یابد که در جای خود به آن خواهیم پرداخت. آنچه سبک نجدی را از سایر داستان‌نویسان معاصر وی متمایز می‌سازد، افزون بر استفادهٔ نو و بدیع از عناصر داستان، آشنایی‌زدایی‌های بی‌بدیل و زیبایی است که از آن‌ها بهره می‌گیرد. چنان‌که گفته شد اصولاً عامل مهم در تفاوت سبک‌ها و انتقال از سبکی به سبک دیگر همین آشنایی‌زدایی‌هاست. در ادامه، عوامل چهارگانه‌ای را که سبب‌ساز آشنایی‌زدایی در آثار نجدی‌اند بررسی خواهیم کرد و سپس از آن‌جا که غریب‌سازی مفهومی نامحدود است، اصول تازه‌ای را که می‌توان با توسّع این معنی به آن‌ها رسید با ذکر نمونه خواهیم آورد.

۱.۲ به‌کارگیری مجاز، استعاره، و کنایه در داستان‌های نجدی

در مجاز، استعاره، و کنایه، جدا از تفاوت آن‌ها با هم، عامل مشترک این است که به‌جای نام‌بردن از چیزی کلمهٔ دیگری جانشین آن می‌شود. این جانشینی یا به‌سبب مجاورت در مجاز، یا شباهت در استعاره، یا توصیف در کنایه است (استعاره و مجاز در این تعریف با برداشت یاکوبسن (R. Jakobson) از آن‌ها تفاوت دارد و مراد استعاره و مجاز بلاغی است). در داستان‌های نجدی استعاره بیش‌ترین کاربرد را دارد.

نجدی، در مجموعهٔ داستان‌هایش، استعارهٔ مصرّحه را ۲۰ مورد و استعارهٔ مکنیّه را ۲۷۷ مورد به‌کار برده است. این آمار نشان می‌دهد ذهن خیال‌پرداز او شعر و نثر را به‌هم درمی‌آمیزد و ترکیبی دل‌پذیر در داستان می‌آفریند. شگفت این‌که از نمونه‌های تکراری کم‌تر بهره می‌گیرد و می‌کوشد استعاره‌هایی بیافریند که خاص خود اوست و، به‌معنی واقعی، آشنایی‌زدایی و نوآوری را درمورد آن‌ها به‌کار می‌گیرد. در ادامهٔ مقاله، فهرستی از نمونه‌های محدود وی را، که زیبایی استعارهٔ خاص او را نشان می‌دهند، بیان خواهیم کرد.

پس از استعاره، مجاز و کنایه در داستان‌های او نمود دارد. استفاده از مجاز، ۲۸ مورد است و البته، این موارد به غیر از مجازهای معمولی و متداولی است که انسان‌ها ناخودآگاه در تعاملات روزمره از آن‌ها استفاده می‌کنند. مجازهایی که نجدی از آن‌ها استفاده کرده است همه خلاقانه و ساختهٔ خود اوست، ولی کنایاتی که او به‌کار برده است کنایه‌های معمول و آشنا و بیشتر برگرفته از گفتار در زندگی روزمرهٔ مردم است و می‌توان گفت خود

www.SID.ir

در هیچ‌یک مبتکر نیست. به‌همین‌سبب، از ذکر مثال‌های جزئی خودداری شده است؛ چراکه اصولاً هدف از این نوشتار بررسی نوآوری‌های فنی و زبانی اوست.

۲.۲ به‌کارگیری صناعات ادبی در داستان‌های نجدی

نجدی از صناعات ادبی آن‌جا بهره می‌گیرد که یاری‌گر او در بیانِ تأثیرگذار اندیشه‌هایش باشند. به‌عبارت دیگر، در داستان‌های او صناعات ادبی جنبهٔ تزئینی ندارند و تقلیدی از نمونه‌های پیشین نیستند، بلکه حساب‌شده و به ضرورت متن به‌کار گرفته شده‌اند. کاربرد ظریف و نامحسوس صناعات ادبی، که از گذشته ویژگی استادان بزرگ نظم و نثر بوده است، در داستان‌های نجدی نیز رعایت شده است، چنان‌که به جزئی تفکیک‌ناپذیر در آثارش تبدیل شده‌اند. خوانندهٔ آشنا به ادبیات اذعان دارد که به‌کاربردن صناعات ادبی، به‌منظور آشنایی‌زدایی از آن‌ها، تا چه حد دشوار است و نیاز به قلمی توانا دارد. آشنایی‌زدایی‌هایی که نجدی در آثارش به‌کار می‌گیرد همه در خدمت القای تفکر اوست و بسیار نظام‌مند و مشخص به‌کار رفته‌اند. به‌بیانی، در غریب‌سازی صرفاً به شکل توجه نداشته است و، از آن‌جا که فکرش نو و تازه است، همهٔ آن‌ها برای تشریح تفکر و آرمان اوست. درمجموع، استفاده از آرایه‌های ادبی در داستان‌های نجدی چنین بسامدی دارد: پارادوکس یا متناقض‌نما ۳۸ بار؛ حس‌آمیزی ۳۹ بار؛ ایهام ٦ بار؛ حسن تعلیل ٤ بار؛ واج‌آرایی ۳۱ بار؛ جناس تام ۱ بار؛ و توازن آوایی، که همان سجع در بلاغت قدیم است، ۲۲ بار. با توجه به این‌که نثر حوزهٔ تحقیق در دست است، به‌کارگیری همین مقدار صناعات ادبی نیز درخور توجه و دقت است. افزون بر این، او از آرایه‌های مبتذل و تکراری استفاده نمی‌کند و همه زاییدهٔ ذهن خلاق اوست. مواردی از این آشنایی‌زدایی‌ها در صناعات ادبی در ادامهٔ این نوشتار خواهد آمد.

۳.۲ تعریف دوباره در داستان‌های نجدی

در آثار او، تعریف دوباره و ارائهٔ تصاویر تازه را به‌وفور می‌توان دید. روایت‌های نوی که او از انسان‌ها و اشیای پیرامونش دارد گویی جهان تازه‌ای را برای ما می‌سازد که باید در آن تأمل کرد. مثلاً «مرگ»، که در آثار ادبی گذشته و معاصر ما، اغلب چهره‌ای منفی و زشت دارد، در آثار او وجه متفاوتی را نشان می‌دهد. برای صحنه‌ای که ماهی‌ها از تور صیادی بیرون می‌افتند و کم‌کم با دست‌وپازدن می‌میرند چنین تابلویی ساخته است:

عجیب این‌که ماهی‌ها بلد نیستند جیغ بکشند. روزهای بارانی، آن‌ها دیر می‌میرند. در

www.SID.ir

آخرین لحظه، وقتی که رمق ندارند، دمشان را تکان می‌دهند و از گرم‌شدن پولک‌هایشان چیزی نمی‌فهمند (فقط ما آدم‌ها می‌دانیم که می‌میریم، می‌فهمی که)، چند قطره باران مرگ را دو سه قدم از ماهی‌ها دور می‌کند. می‌شود این‌طوری هم گفت که مرگ سیگاری روشن می‌کند و آن‌قدر همان طرف‌ها قدم می‌زند تا باران بند بیاید (نجدی، ۱۳۸۵ ب: ۳).

نوع برداشت انسان‌وارهٔ او از مفهوم مرگ را، در میان شاعران پیش از او، می‌توان در اشعار سپهری دید:

مرگ گاهی ودکا می نوشد
گاه در سایه نشسته است و به ما می‌نگرد
(سپهری، ۱۳۷۱: ۲۹۶).

هنگام خواندن اشعار سپهری یا دیگر شاعران نوآور، بعید نیست که با چنین توصیفاتی مواجه شویم، ولی معمولاً انتظار نداریم موقع خوانش داستان چنین تصویر شاعرانه‌ای از مرگ را ببینیم و این خود آشنایی‌زدایی بزرگی است که در سراسر داستان‌های نجدی دیده می‌شود. اصولاً به‌کارگیری صناعات ادبی و تصاویر شاعرانه در داستان انتظار نمی‌رود. همین دید تازه سبب می‌شود همواره، در مطالعهٔ داستان‌ها، از برداشت‌های او شگفت‌زده شویم. آن‌چنان‌که تصاویر مبتذل و تکراری در داستان‌هایش بسامد بسیار پایینی دارند.

٤.٢ تصرفات نجدی در محور هم‌نشینی

نکتهٔ دیگری که می‌توان دربارهٔ سبک نجدی گفت این‌که در جملات او جابه‌جایی ضمیر متصل و ترکیبات مقلوب اضافی و وصفی کاربرد دارند که هم می‌توان آن‌ها را گونه‌ای از جابه‌جایی در محور هم‌نشینی دانست و هم هنجارگریزی نحوی، زیرا این جابه‌جایی سبب تغییر ارکان دستوری جمله می‌شود. شمیسا نیز درمورد این موضوع و تعریفِ «تصرف در محور هم‌نشینی» می‌نویسد:

هرگونه دست‌کاری دستوری یا تغییر در رابطهٔ افقی کلمات با هم (شمیسا، ۱۳۸۵: ۱٦۱).

بنابر این تعریف، می‌توان یکی از آشنایی‌زدایی‌های خاص نجدی را نیز مشمول این قضیه دانست. نجدی در داستان‌هایش، آن‌جا که بر اسم مورد نظرش تأکید می‌ورزد، از ضمایر استفاده نمی‌کند و از تکرار اسم ابایی ندارد. بر اثر این تکرار، افزون بر نشان‌دادن اصرار نویسنده بر آن مفهوم، نوعی آهنگ و موسیقی به متن داده می‌شود که خوانش داستان را دل‌پذیرتر می‌کند. در جایی می‌نویسد:

www.SID.ir

روی یکی از پله‌ها پیرمردی نشسته بود که بطری نوشابه از نگاه پیرمرد گذشت (نجـدی، ۱۳۸۵ج: ۸۲).

با تکرار «پیرمرد» نه‌تنها تأکید را برجسته می‌کند، بلکه تکرار واج «پ» در کنار کلمهٔ پله‌ها نغمهٔ حروف زیبایی را می‌سازد که با توجه به سبک نجدی کاملاً آگاهانه است. از آن‌جا کـه بحث آشنایی‌زدایی بسیار وسیع است و محدود به نمونه‌های یادشده نیست، در ادامـه چنـد عنوان غریب‌سازی را می‌خوانیم که در آثار نجدی به‌وضوح یافت می‌شود.

۵.۲ تغییر محوریت وصف

در آثار نجدی محوریت وصف تغییر یافته است؛ یعنی به‌جای آن‌که مطـابق عـرف ادبـی و معمول، نویسنده نخست به توصیف انسان بپردازد و سپس حالـت اشـیا را در تقابـل بـا او بسنجد و وصف کند، این اشیای بی‌جان‌اند که محوریت توصـیف‌هـای نجـدی را تشـکیل می‌دهند و انسان‌ها هم به‌منزلهٔ جزئی از طبیعت، نه محور آن، حضوری مستمر دارنـد. ایـن آشنایی‌زدایی در داستان‌های او بسیار جلب توجه می‌کند و باعث خلق سبک ویژه‌ای بـرای نجدی شده است که به‌نوعی به امضای نویسنده تبدیل می‌شود. مثلاً چنین می‌نویسد:

فنجان سفیدی را دید که در یک سینی به طرف ستوان می‌رود (همان: ۱۷).

در نگاهی فراتر، گاه قهرمان داستان‌های او حتی انسان‌ها نیستند و یک حیوان یا شیء در نقش اول ظاهر می‌شود. نجدی در جای‌جای داستان‌هایش می‌کوشد غبار عادت را از مقابل دیده و ذهن خوانندگان بزداید، بنابراین شخصیت‌هایی را که به‌ظاهر ممکن است عجیب و غیر واقعی باشند وارد داستان می‌کند.

٦.۲ وصف حوادث روی‌نداده

در روش معمول وصف، نویسنده به توصیف اتفاقاتی می‌پردازد که قبلاً رخ داده‌اند یا درحال رخ‌دادن‌اند، ولی نجدی با سبک ویژه‌ای که دارد اتفاقاتی را شرح می‌دهد کـه رخ نـداده‌انـد، بدین‌ترتیب نوعی برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی در داستان‌ها پدید می‌آورد؛ برای مثال:

تا غروب همان روز، تا بعد از نیامدن صدای قطار، ملیحه چشم‌هایش را باز نکرد (همان: ۱۱).

گویی نویسنده، که در همه‌چیز دقیق است و موشکافی مـی‌کنـد، حتـی بـه حـوادثی کـه رخ نداده‌اند، ولی می‌توانستند رخ بدهند، هم توجه ویژه‌ای دارد و آن‌ها را در متن داستان ذکر می‌کند.

www.SID.ir

۷.۲ درهم‌ریختن زمان خطی

یکی دیگر از راه‌های آشنایی‌زدایی، در مقالهٔ "هنر به‌مثابهٔ فن" نوشتهٔ شکلوفسکی، درهم‌ریختن زمان خطی است (سجودی، ۱۳۸۰: ۳٤).

رمان‌نویس مدرن زمان را برحسب ذهن انسان‌ها می‌سنجد که در آن گذشته، حال، و آینده درهم می‌آمیزد و تفاوت نهادی میان آن‌ها وجود ندارد. این نویسندگان، با توسل به فنونی از قبیل «سیلان ذهن» و «بازگشت ناگهانی به گذشته»، روایت رمان را از زمان حال به گذشته و از گذشته به آینده تغییر می‌دهند. نجدی نیز از این شیوه سود می‌جوید و گاه زمان داستان را جلو و عقب می‌برد؛ مثلاً در داستان *سپرده به زمین*، طاهر و ملیحه، شخصیت‌های اصلی داستان، در صبح جمعه‌ای به یاد گذشته می‌افتند و داستان پس از این در زمان حال و گذشته نوسان دارد.

۸.۲ نوآوری در تشبیه

حجم بالایی از تصاویر شاعرانهٔ بیژن نجدی برمبنای یافتن رابطهٔ شباهت میان دو امر و نشان‌دادن آن رابطه به وجهی هنری و تحسین‌برانگیز ساخته شده‌اند. نجدی از جمله نویسندگانی است که بر این گفتهٔ فلوبر (G. Flaubert) صحه می‌گذارد:

برای بیان هرچیز تنها یک جمله یا عبارت است که بهترین است (سیدحسینی، ۱۳۸٤: ۲/ ٦٥٤).

حقیقت این امر را می‌توان با بررسی داستان‌های او دریافت. نجدی نویسنده‌ای است که همیشه در جست‌وجوی بهترین‌هاست. بهترین ساختار، بهترین جمله‌بندی، و بهترین تصاویر برای ادای مقصود. به‌همین‌سبب است که تصاویر او اغلب بکرند و تشبیهات او نیز شامل تشبیهات پیش‌پاافتاده و دم‌دستی نمی‌شوند.

نجدی از تشبیه، که موجب می‌شود داستان با شعر پهلو بزند، فراوان بهره برده است و از عواملی که سبب‌ساز سبک خاص او می‌شود، و می‌توان آن را داستان ـ شعر نامید، همین امر است. در آثار او بسامد به‌کارگیری تشبیه ۱۷٦ مورد است که برای نثر آمار بالایی است. گفتنی آن‌که این تشبیهات، در مقایسه با نوآوری‌های سابق وی، بدیع و تازه است و خواننده را با خود درگیر می‌کند، تا آن‌جا که او نیز تحریک می‌شود از دریچهٔ نگاه نجدی به محیط بنگرد و بین امور نه‌چندان متجانس پیوند و شباهت برقرار کند. این دسته از تشبیهات، با آماری که گفته شد، نوع اول از تشبیهات به‌کاررفته در داستان‌های نجدی‌اند، اما او پا را از این نوآوری‌ها فراتر نهاده است و از تشبیهاتی بهره می‌برد که در نگاه اول خواننده را با

www.SID.ir

مکث و تأمل جدی همراه می‌سازند. نجدی به شیوهٔ جدیدی در این‌گونه تشبیهات، که اساساً تشبیه نیستند، دست زده است. مهارت او در این است که تشبیهاتی بدون وجه‌شبه بسازد و می‌گوید که بین این دو شباهتی نیست، ولی درعین حال، تشبیه ساخته شده است. درواقع، ساختار تشبیه را رعایت می‌کند، ولی در محتوا شباهتی دیده نمی‌شود. او تعمد دارد میان دوچیز که اصلاً شباهتی به هم ندارند یا حداقل شباهتشان برای خواننده مفهوم نیست ارتباط برقرار کند. به‌نظر می‌رسد، این سبک تشبیهات بی‌سابقه و مختص نجدی باشد.

۳. فهرست آشنایی‌زدایی‌ها در داستان‌های نجدی

نمونه‌هایی که خواهد آمد، صرفاً موارد مجملی است از آشنایی‌زدایی‌های متعددی که نجدی به‌کار برده است.

۱.۳ مجاز

۱. گریه‌ای را با قنداق به عالیه داد (نجدی، ۱۳۸۵ ب: ۱۵٦): «گریه» مجاز از کودک؛

۲. چادرهای مشکی هنوز به فلکه نرسیده بودند (همان: ۱۲٦): «چادرهای مشکی» مجاز از زنان.

۲.۳ استعارهٔ مصرّحه

۱. روبه‌روی آن‌ها، ته جاده. چند قبرِ ایستاده، از دور دیده می‌شد (همان: ۷۹): «قبر» استعاره از پمپ بنزین؛

۲. ... و یک مشت خون، روی صورت خیابان می‌ریخت (همان: ۱۳۹): «خون» استعاره از رنگ قرمز چراغ راهنما؛

۳. در زمستانی که بوی چرم درشکه می‌داد، درختی را تا کنار درشکه بدرقه کردیم که دیگر درخت نبود (نجدی، ۱۳۸۵ ج: ٦٦): «درخت» استعاره از مبارز.

۳.۳ استعارهٔ مکنیّه

۱. تاریکی شب قطره‌قطره از یالم می‌ریخت (همان: ۲٦)؛

۲. پوتین روی ماسه افتاده بود و تاریکی دستش را در آن فروبرده بود (همان: ۳۳)؛

www.SID.ir

۳. قدم‌هایش را روی صدای قدکشیدن علف‌ها ریخت (همان: ٤٠)؛
٤. پلکان رمق نداشت تا ایوان بالا برود (همان: ٦٤)؛
۵. باران، مثل خون، از زخم‌های چتر می‌ریخت (همان: ۷۰)؛
٦. همهٔ درخت‌ها پابه‌پای مینی‌بوس راه افتادند (همان: ۷۲)؛
۷. صبح سرمای لیزش را به تن ما می‌چسباند (نجدی، ۱۳۸۵ ب: ۹)؛
۸. عطر باقلوا روی لجن جوی کنار پیاده‌رو لم داده بود (همان: ٦۱)؛
۹. به احترام بارانی که می‌بارید بدون چتر بیرون زد (همان: ۳۱)؛
۱۰. مرتضی قدبلندتر از بیست‌سالگی‌اش بود (همان: ۱۱۷)؛
۱۱. روی صبح جمعه، مرتضی دمر افتاده بود (همان: ۱۸۹)؛
۱۲. تاریکی پوست نازکی داشت که گاهی با روشنی پنجره‌ای جر می‌خورد (نجدی، ۱۳۸۵ الف: ۱۱۳)؛
۱۳. پاییز پیراهنش را درآورده بود و زخم‌هایش را ... نشان می‌داد (همان: ١٤٦)؛
١٤. بالش، زیر زرداب و کف، به اندازهٔ نیم‌رخ و پیشانی مرگ فرورفته بود (همان: ١٤٨)؛
۱۵. حداقل نیمی از پاهای دنیا باید خاطره‌ای از کفش‌های تنگ داشته باشند (همان: ١٥٤).

٤.۳ صناعات ادبی

۱.۴.۳ پارادوکس

۱. ... و به سکوت پارس‌کشیدن سگی که در حیاط می‌دوید، گوش کند (نجدی، ۱۳۸۵ ج: ۳۳)؛
۲. آن طرف میز، پارچ آب، بدون یک قطره آب، پر از آب بود (همان: ٧٤).

۲.۴.۳ حس‌آمیزی

۱. صدای تمام‌شدن روز را می‌شنیدم (همان: ٢٦)؛
۲. مرتضی صدای لرزیدن خیابان را، با مچ پاهایش، می‌شنید (نجدی، ۱۳۸۵ ب: ١٤٢).

۳.۴.۳ ایهام

۱. پول‌هایش هم مثل رخت‌هاش نجس بود (همان: ٢٦)؛ «نجس» در رابطهٔ با «پول» معنی حرام‌بودن و در رابطه با «رخت» معنی نجس‌بودن ظاهری دارد. بنابراین، ایهام استخدام به زیبایی به‌کار رفته است؛

www.SID.ir

۲. دیدن بشقاب‌هایی پر از پلو آن وقت صبح و سیخ‌های خون‌آلود دل و جگر گوسفند اشتهای مرا کورتر از چشم‌های عباس میرزا کرده بود (نجدی، ۱۳۸۵ الف: ۹۲)، «کورتر» در رابطه با «اشتها» معنی سیری می‌دهد و در رابطه با «چشم» نابینایی را افاده می‌کند. بنابراین، ایهام استخدام دارد.

۴.۴.۳ حسن تعلیل

چراغ‌های روشن اطراف استخر را دید که همین‌طور الکی روشن بودند و خیال می‌کردند که هنوز از دیشب چیزی باقی مانده است (نجدی، ۱۳۸۵ ج: ۱۶).

۵.۴.۳ واج‌آرایی

۱. اسب زینی از زخم را به پشت داشت (همان: ۲۷)، تکرار صامت «ز» تأکید نویسنده بر کلمهٔ زخم را بیش‌تر کرده است؛

۲. آسیه پوست سرخ سیاه‌شده‌ای داشت (همان: ۲۲)، در این‌جا نیز تکرار صامت «س» افزون بر خلق نوعی لطافت، تأکیدی بر کلمهٔ «آسیه» است که وصف درمورد او به‌کار رفته است. در دیگر نمونه‌ها نیز نجدی واج‌آرایی را برای برجسته‌سازی مفهوم تأکیدشده‌اش به‌کار می‌برد، نه یک آرایهٔ صرفاً تزئینی.

۶.۴.۳ جناس تام

فقط یک نمونهٔ جناس تام در داستان‌های نجدی دیده می‌شود:

پنجره باز هم باز بود (نجدی، ۱۳۸۵ ب: ۱۷۵).

۷.۴.۳ توازن آوایی

توازن آوایی را شاید بتوان مانند سجع در متون کلاسیک دانست. از آن‌جا که زبان نجدی شاعرانه و خیال‌انگیز است، به بهترین نحو از آن بهره می‌گیرد و گاهی نوع قرارگرفتن دو واژه، که با هم از نظر آوایی توازن دارند، شبیه قافیه است؛ مثلاً در این جمله «کرد» می‌تواند نقش ردیف و «دراز» و «باز» نقش قافیه را بازی کنند:

۱. انگشتش را به طرف دکمه دراز کرد تا باز هم زنگ بزند که پیرمرد خواب‌آلودی در را بازکرد (نجدی، ۱۳۸۵ ج: ۱۶)؛

۲. طاهر آوازش را در حمام تمام کرد (همان: ۸)؛

۳. کاسه‌های چینی پر از صدا بود. طاقچه‌ها و رف‌ها پشت دود (نجدی، ۱۳۸۵ ب: ۱۳۲).

www.SID.ir

۵.۳ تعریف دوباره

اصولاً سبک نجدی بر پایهٔ روایتی نو از همه‌چیز بنا شده است. بنابراین، فهرست جملاتی که در آن‌ها نگاه تازه‌ای دیده می‌شود قریب به اتفاق داستان‌هایش را فراخواهد گرفت. این موارد نمونه‌هایی از آن‌هاست:

۱. غروب به لحظه‌ای رسیده بود که مرده‌ها با خستگی از این شانه به آن شانه غلت می‌زنند (همان: ۱۰۹)؛

۲. روز به لحظه‌ای رسیده بود که همه تردید دارند چراغ اتاقشان را روشن کنند یا نکنند (همان: ۱۷۲)؛

۳. صورت همهٔ آدم‌هایی را داشت که هرگز منتظر شنیدن صدای زنگ نیستند (همان: ۹۷).

٦.۳ تصرف در محور هم‌نشینی

۱. دورتادور او ریش‌سفیدهای پیری پوستشان را چسبانده بودند به کف داغ حمام (همان: ۷۹): به‌جای «پوست پیرشان» می‌نویسد «پیری پوستشان» و همین تصرف موجب آشنایی‌زدایی می‌شود؛

۲. پاییز خودش را به آبی چتر می‌زد (نجدی، ۱۳۸۵ ج: ٦۹): «آبی چتر» به‌جای «چتر آبی».

۷.۳ تغییر محوریت وصف

۱. آن صدا با پاهای پسر جوانی ته کوچه بود (نجدی، ۱۳۸۵ ب: ۹٤)؛

۲. در آینه، گوشه‌ای از سفرهٔ صبحانه کنار نیم‌رخ ملیحه بود (نجدی، ۱۳۸۵ ج: ۸)؛

۳. فنجان سفیدی را دید که در یک سینی به طرف ستوان می‌رود (همان: ۱۷).

۸.۳ وصف حوادث روی‌نداده

۱. برای این‌که شانه‌اش به کسی نخورد، بیرون از پیاده‌رو کنار لجن جوی خیابان راه رفت. شاید هم برای این‌که اجسادی را که از پنجره‌ها روی آسفالت نمی‌افتاد، لگد نکند (نجدی، ۱۳۸۵ ب: ۳۱)؛

۲. درخت زیتون آن‌قدر پیر شده بود که اگر کسی به آن تکیه می‌کرد، با برگ‌هایی که نداشت و دانه‌های زیتونی که نیاورده بود می‌افتاد (همان: ۱۸۸).

www.SID.ir

۹.۳ نوآوری در تشبیه

۱. مرد زنبیل را زیر تیر چراغی گذاشت که بی‌هیچ شباهت به درخت، به اندازهٔ یک درخت، روی زمین قد کشیده بود (نجدی، ۱۳۸۵ ج: ۱۱)؛

۲. حیاط شهربانی، بی‌آن‌که بوی زندان را داشته باشد، حیاط زندان‌ها را به‌یاد می‌آورد (همان: ۱۳)؛

۳. روشنی پردهٔ اسلاید اصلاً به تکه‌ای از آسمان، که از سوراخ یک گور دیده شود، شباهت نداشت (همان: ۵۵)؛

٤. زن‌ها شروع کردند به جیغ‌کشیدن؛ جیغ‌هایی که اصلاً به رقص آن‌ها، دور آتش‌های شکرگزاری، شباهت نداشت (نجدی، ۱۳۸۵ ب: ۷).

نتیجه‌گیری

در مطالعهٔ متون ادبی جز محتوا شیوهٔ بیان هم باید مد نظر قرار گیرد. بنابراین، چگونگی بیان، از آنچه بیان می‌شود، اهمیت بیش‌تری می‌یابد.

پس از واکاوی عناصر آفرینندهٔ سبک در داستان‌های بیژن نجدی و مشخصه‌های زبانی، بلاغی، و شاعرانگی آثار وی و بیان نمونه‌هایی جزئی از آثارش، سبک خاص و بدیعی در نوشتار او یافت شد که تاکنون مجال اندکی برای طرح و شناسایی داشته است. این سبک ویژه مختص خود او و به دور از هرگونه تقلید است. آشنایی‌زدایی‌ها و تصویرسازی‌های او برای آراستن لایهٔ بیرونی اثر نشان داده است که با جهان‌بینی خاص و با بهره‌گیری از فنون بلاغی دست به نوشتن زده و برای ساخت تصاویر صناعات ادبی را از زاویه‌ای تازه به‌کار گرفته و کوشیده است همواره در محتوا و فرم داستان تغییراتی بیافریند. از نظر محتوا، داستان‌هایش آرمان‌گرایانه و متعهد و از لحاظ ساختار و فرم بدیع، فنی، و محکم است. ضمن وفاداری به عناصر داستان و ضمن رعایت اصول داستان‌نویسی، با حفظ سبک خاص خود، می‌کوشد آشنایی‌زدایی‌های بکری در آن‌ها به‌کار ببندد. این توفیق ناشی از دارابودن احساس لطیف و کنجکاو، قدرت برقراری ارتباط بین زبان روزمره و زبان لطیف طبیعت، و توانایی نزدیک‌کردن محتوا و ساختار است. همین عوامل دست به دست هم داده و سبب شده است داستان‌هایی متولد شوند که خوانش آن‌ها، افزون بر تأثیرگذاری محتوایی و معنویِ در خواننده، موجب التذاذ هنری شود. سبک خاص او را می‌توان داستان ـ شعر نامید که اکنون مقلدانی نیز دارد.

www.SID.ir

منابع

پارسی‌نژاد، کامران (۱۳۷۸). *ساختار و عناصر داستان*، تهران: حوزهٔ هنری.
پورنامداریان، تقی (۱۳۷٤). *سفر در مه*، تهران: زمستان.
سپهری، سهراب (۱۳۷۱). *هشت کتاب*، تهران: طهوری.
سجودی، فرزان (گردآورنده و مترجم) (۱۳۸۰). *ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی، و مطالعات ادبی: مجموعه مقاله: سوسور، ...*، تهران: حوزهٔ هنری.
سیدحسینی، رضا (۱۳۸٤). *مکتب‌های ادبی*، ج ۲، تهران: نگاه.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰). *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگاه.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۷). *سبک‌شناسی نثر*، تهران: میترا.
شمیسا، سیروس (۱۳۸۵). *نقد ادبی*، تهران: میترا.
عسکری پاشایی (۱۳۷۸). *نام همهٔ شعرهای تو: زندگی و شعر احمد شاملو "ا. بامداد"*، ج ۲، تهران: ثالث.
مقدادی، بهرام (۱۳۷۸). *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی*، تهران: فکر روز.
میرصادقی، جمال (۱۳٦۷). *عناصر داستان*، تهران: شفا.
میرصادقی، جمال (۱۳۷۲). *جهان داستان*، تهران: نارون.
نجدی، بیژن (۱۳۸۵ الف). *داستان‌های ناتمام*، تهران: مرکز.
نجدی، بیژن (۱۳۸۵ ب). *دوباره از همان خیابان‌ها*، تهران: مرکز.
نجدی، بیژن (۱۳۸۵ ج). *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، تهران: مرکز.

www.fa.wikipedia.org

Archive of SID

www.SID.ir