

درآمدی بر تمهیدات فراداستانی بیژن نجدی

سیداحمد پارسا*

ناصر محبی**

چکیده

فراداستان یکی از مؤلفه‌های داستان‌های پست‌مدرنیستی است که با ورود نویسنده به عرصه داستان می‌کوشد خواننده را از غیرواقعی بودن آن بی‌گهانند. بیژن نجدی (۱۳۲۰-۱۳۷۶) از نویسندگانی است که در داستان‌هایش دارای رویکردی پست‌مدرنیستی است و می‌کوشد با تمهیدات گوناگون نوشته‌هایش را به سوی فراداستان سوق دهد. پژوهش حاضر به بررسی این مؤلفه در سه مجموعه داستانی *بوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، *دوباره از همان خیابان‌ها*، و *داستان‌های ناتمام* از این نویسنده می‌پردازد. روش پژوهش توصیفی - تحلیلی است و داده‌های پژوهش با استفاده از تکنیک تحلیل محتوا به شیوه کتابخانه‌ای بررسی شده است. نتیجه نشان می‌دهد نجدی با شگردهایی چون «آشکارکردن تمهید»، «توصیف»، «تعلیل‌های نامربوط» و «درهم‌آمیختن جهان واقعی و فانتاستیک» کوشیده است بر ترفندهای داستان‌نویسان رئالیست که سعی در باورپذیرکردن داستان‌ها دارند، خط بطلان بکشد و با این شگردهای نقیضه‌وار توانسته است غیرواقعی بودن داستان‌های خود را به خوانندگان خود بقبولاند و به‌خوبی از عهده این کار برآید.

کلیدواژه‌ها: بیژن نجدی، فراداستان، پست‌مدرنیسم، آشکارکردن تمهید، توصیفات فراداستانی.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی (نویسنده مسئول) dr.ahmadparsa@gmail.com

** دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی nasermohebbi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۲/۳۰، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۶/۱۱

۱. مقدمه

فراداستان (metafiction) یکی از مؤلفه‌های وضعیت پست‌مدرن است که سعی دارد واقعی‌نبودن داستان را برملا کند. صریح‌ترین جنبه فراداستان این است که نویسنده خود وارد داستان می‌شود و خواننده را از غیرواقعی‌بودن داستان آگاه می‌کند.

یک ویژگی مهم فراداستان این است که راوی درباره خود داستان و صناعات به‌کار رفته در نگارش آن اظهار نظر می‌کند. راویان رمان‌های قرن هجدهم (مانند رمان ترسترام شندی) نیز گه‌گاه چنین می‌کردند، اما راویان فراداستان خودآگاهی خویش را جمع به ماهیت داستان را مستمراً و به نحوی برجسته‌شده به‌نمایش می‌گذارند (پاینده، ۱۳۸۸: ۷۳).

پاتریشیا وو، از منتقدان مطرح پست‌مدرن، «فراداستان» را با بیان چند نمونه از دخالت‌ها و نقل‌قول‌های مستقیم نویسندگانی همچون استرن، جانسن، بارتلمی و ... در داستان‌هایشان مطرح کرد. از نظر او صریح‌ترین نوع فراداستان همین سخنان خودآگاه نویسنده است که عامدانه، غیرواقعی‌بودن داستان را به خواننده گوشزد می‌کند (وو، ۱۳۹۰: ۷-۸). جسی متس در این باره می‌نویسد: «فراداستان معمولاً راوی‌ای دارد که دائماً به روش‌های داستان‌گویی‌اش می‌اندیشد. گاه ممکن است این راوی، خود نویسنده باشد که می‌کوشد اثری داستانی خلق کند و پیوسته به مشکلات این کار فکر می‌کند» (۱۳۸۹: ۲۱۶). دیوید لاج نیز یکی از شیوه‌های انجام اتصال کوتاه (فاصله‌انداختن میان متن ادبی و جهان واقع) را «مطرح کردن نویسنده و موضوع نویسندگی در متن» می‌داند (لاج، ۱۳۸۹: ۱۸۷).

علاوه بر این، تمام ویژگی‌های نقیضه‌پردازانه یک متن داستانی را، که در پی ایجاد تردید در واقعی‌بودن داستان است، می‌توان ویژگی‌هایی فراداستانی دانست؛ ویژگی‌هایی همچون جابه‌جایی، عدم انسجام، فقدان قاعده، زیاده‌روی، اتصال کوتاه و سایر شگردهایی که نویسنده هنگام استفاده از آن‌ها قصد برملاکردن عرف‌های ادبی را دارد (همان، ۱۴۳-۱۸۶).

یکی از مباحثی که در پست‌مدرنیسم بسیار شایع است بحث رابطه ذهن و واقعیت است؛ بدین صورت که پست‌مدرنیسم سعی در وارونه‌کردن رابطه ذهن و واقعیت دارد. پست‌مدرنیست‌ها می‌خواهند نشان بدهند که واقعیت ساخته ذهن بشری است. بدین ترتیب، حوادث روزمره‌ای که برای ما اتفاق می‌افتد همه نتیجه حادثه‌ای ذهنی است. با چنین رویکردی داستان‌نویس پست‌مدرن نه تنها سعی نمی‌کند داستان خود را واقعی جلوه بدهد، بلکه به‌عمد از شگردهایی استفاده می‌کند که خواننده را از ساختگی و تخیلی‌بودن

داستانش آگاه کند. همان رویکردی که برتولد برشت نیز در نمایش نامه‌هایش بسیار به کار برده است. پاتریشیا وو در این باره می‌نویسد:

فرداستان اصطلاحی است که به نوشته‌ای داستانی اطلاق می‌شود که به شکلی خودآگاه و نظام‌مند، توجه خواننده را به ماهیت یا وضعیت خود به‌عنوان امری ساختگی و مصنوع معطوف می‌کند تا از این طریق پرسش‌هایی را در مورد رابطه میان داستان و واقعیت مطرح سازد. چنین نوشته‌هایی ... داستان‌وارگی یا خیالی‌بودن محتمل جهان خارج از متن داستانی ادبی را نیز مورد کنکاش قرار می‌دهند (۱۳۹۰: ۸).

نویسندگان واقع‌گرا با سرکوب همه شواهدی که اتکایشان بر قواعد روایتی را آشکار می‌سازد ما را به باورکردن داستان وامی‌دارند و به‌ویژه مراقباند ما خوانندگان پی‌نبریم که می‌خواهند واکنشمان را سمت و سو دهند، البته اگر چنین قصدی داشته باشند. اگر پی‌نبریم اعتباری که به داستان بخشیده‌ایم ناشی از خبرگی فنی نویسنده است، سخت تکان خواهیم خورد. البته نویسنده می‌تواند به‌جای هم‌نوایی با موشکافی نظری (تئوریک) یا خنثی کردن آن، آشکارا نشان دهد که داستان توهمی بیش نیست و ترفندهایی را برملا سازد که آن را واقعی می‌نمایاند (مارتین، ۱۳۸۹: ۱۳۲).

این‌گونه ترفندهای فرداستانی گونه‌هایی از آشنایی‌زدایی‌اند که خاستگاه آن را باید در نظریات فرمالیست‌های روس و به‌خصوص شکلوفسکی یافت:

واقع‌گرایی ادبیات داستانی حاصل فن (تکنیک) است نه مشاهده علمی واقعیت. نخستین گام در تازه‌نمودن دریافت از طریق روایت، آشکارساختن قواعد ادبی از راه هجو است. راویان با آشکارنمودن ترفندهای قصه‌گویی نشان می‌دهند که داستان ساختگی است؛ یعنی در مقایسه با دنیای واقعی، شخصیت‌های داستان باورناپذیر و رویدادها نامحتمل است (همان: ۳۰).

وو فرداستان را نقیضه‌ای در مقابل شگردهای داستان‌پردازی رئالیسم و مدرنیسم می‌داند و شگردهایی را که نوعی نقیضه‌پردازی مدرنیسم و رئالیسم باشند شگردهای فرداستانی به‌شمار می‌آورد (پاینده، ۱۳۸۸: ۷۵).

در این پژوهش، شگردهایی را بررسی کرده‌ایم که بیژن نجدی به‌وسیله آن‌ها سعی دارد مصنوعی و برساختگی بودن داستان‌هایش را نشان دهد. این شگردها را به‌طور کلی در سه دسته «فرداستان صریح»، «شخصیت‌پردازی»، و «توصیف» نشان داده‌ایم.

۲. پیشینه تحقیق

بیژن نجدی را می‌توان از داستان‌نویسان پیش‌تاز ایران در عرصه پست‌مدرن دانست. از او

سه مجموعه داستانی با نام‌های *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، *دوباره از همان خیابان‌ها*، و *داستان‌های ناتمام* به یادگار مانده است که مجموعه سوم پس از وفاتش و به دست همسرش گردآوری و تدوین شده است. نجدی در داستان‌نویسی سبکی منحصر به فرد دارد. کارهای نجدی هنوز چنان‌که باید، مورد تحقیق و معرفی قرار نگرفته است.

حجاری و قاسمی ویژگی‌های پست‌مدرنیستی داستان ناتمام (A+B) را بررسی کرده‌اند؛ اما از آن‌جایی که در بررسی ویژگی‌های پست‌مدرنیستی این داستان، سبک شخصی نجدی در داستان‌نویسی را از نظر دور داشته‌اند، و نیز به خاطر رویکرد جزم‌اندیشانه نویسندگان مقاله به مسئله پست‌مدرنیسم و ویژگی‌های آن، چنین پنداشته‌اند که یک داستان پست‌مدرن لزوماً، حاوی اغلب یا تمام ویژگی‌هایی است که منتقدان پست‌مدرن برشمرده‌اند؛ این پندار باعث گشته است که برخی از این خصصت‌ها را بدون داشتن کم‌ترین ارتباط در داستان نجدی جای دهند ولو با نادیده گرفتن قسمت‌هایی از متن؛ از جمله نواقص این مقاله این است که نویسندگان مقاله فقدان آغاز و پایان داستان ناتمام (A+B) شگردی پست‌مدرنیستی دانسته‌اند؛ در حالی که این فقدان آغاز و پایان، تنها یک افتادگی فیزیکی است؛ یعنی این‌که طبق گفته‌های همسر نجدی، «متأسفانه صفحه اول و صفحات آخر این داستان در طی سال‌های طولانی که بین دوستان دست به دست می‌گشت مفقود شده است» (نجدی، ۱۳۸۷: ۱۴). درباره آشکارسازی تمهید در این نیز نظر نویسندگان مقاله، به هیچ وجه صائب نیست و مثالی که در این باره ذکر کرده‌اند، مطلقاً نمی‌تواند مصداقی برای این مسئله باشد (حجاری و قاسمی، ۱۳۹۰).

دیگر این‌که نویسندگان مقاله بسیاری از تشبیهات شاعرانه نجدی در این داستان را مصداق اصل «زیاده‌روی» دانسته‌اند؛ این‌گونه برداشت‌ها به خاطر عدم توجه به سبک شخصی داستان‌نویسی نجدی است (همان). عبداللهیان عوامل شاعرانگی را در داستان‌های بیژن نجدی تا حدودی مورد بررسی قرار داده است (عبداللهیان، ۱۳۸۵: ۸۴-۸۵). به جز این، چند مقاله دیگر درباره داستان‌های نجدی نوشته شده است که موضوع آن کم‌تر به جنبه‌های هنری و فنی داستان‌ها مربوط بوده است.

۳. تمهیدات فراداستانی بیژن نجدی

۱.۳ فراداستان صریح / آشکار کردن تمهید

این نوع از فراداستان معمول‌ترین نوع فراداستان است و می‌توان آن را فراداستان «صریح»

نامید (وو، ۱۳۹۰: ۲۵). در این روش نویسنده صراحتاً اعلام می‌کند که در حال نوشتن داستان است و آنچه خواننده می‌خواند، حقیقت ندارد و داستانی بیش نیست. دیوید لاج این‌گونه اظهار نظرها و دخالت‌های نویسنده در متن را «نظرات فراداستانی» و در جای دیگر «صحبت‌های فراداستانی خطاب به خواننده» می‌نامد (لاج، ۱۳۸۹: ۱۵۲ و ۱۶۸). لاج معتقد است که این نوع «آشکارسازی تمهید» یکی از روش‌هایی است که نویسندگان برای ایجاد اتصال کوتاه استفاده می‌کنند (پاینده، ۱۳۸۲: ۱۶۷). مثلاً در داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» (از همین مجموعه) نویسنده به صراحت اعلان می‌کند که دارد داستان می‌نویسد. در این داستان، نویسنده به شخصیت‌ها اجازه می‌دهد تا به زندگی شخصی او وارد شوند. در این شیوه خود نویسنده نیز یکی از شخصیت‌های داستان می‌شود:

بلندتر از آن بود که من نوشته بودم. روی گریه چشم‌هایش عینک دودی زده بود. هرگز او را در ذهنم عینکی ندیده بودم ... گفت: منزل ... منزل آقای نجدی؟
گفتم: شما این جا چه کار می‌کنید؟ ... من می‌خواستم بنویسم که شما ...
آن پیرزنی که من نوشته بودم پیر و بدون اسم، ناگهان روی کاغذهای من به دنیا آمده بود ...

باید لباس‌هایش را عوض کنم و روسری‌اش را با یک روسری گل‌دار کشمیر (نجدی، ۱۳۸۹: ۶۳).

این‌گونه روایت‌گری نقیضه‌ای است بر تعاریف و تقسیم‌بندی‌های رایجی که نقد مدرن از انواع راوی داشته است؛ چنان‌که برای مثال، ژنت راوی را از حیث سطح روایت به دو نوع مهم‌تر «راوی فراداستانی» (راوی بالاتر از داستانی که روایت می‌کند) و «راوی میان‌داستانی» (راوی‌ای که در اولین روایت واگفته‌ی راوی فراداستانی از اشخاص داستان باشد) تقسیم‌بندی می‌کند؛ همچنین ژنت راوی را از حیث میزان مشارکتش در داستان به دو گونه‌ی راوی «متفاوت‌داستانی» (راوی‌ای که در داستان حضور ندارد) و راوی «همانندداستانی» (کسی که دست‌کم به سبب برخی آشکارسازی‌های شخصی در داستان حضور می‌یابد) دسته‌بندی می‌کند (ریمون - کنان، ۱۳۸۷: ۱۳۰).

در روایت فوق، راوی هویتی دو سویه و نقیضه‌وار دارد؛ هم «همه‌چیزدان» است و هم نیست؛ هم مشارکتی در داستان ندارد و هم در مقام یکی از شخصیت‌های داستان به ایفای نقش می‌پردازد.

در داستان ناتمام (A+B)، نیز نویسنده چند جا در اثنای داستان می‌نویسد:

این که در راه به آن‌ها چه گذشت به ما مربوط نمی‌شود و یا لاقلاً در داستان کوتاه نباید وارد چنین جزئیات کسل‌کننده شد. حتی این‌که در کوه بین طوفانی از برف، کتان پایان‌ناپذیری را روی نعش جاده انداخته بود... آیا مسئله‌ای است که من بنویسم و شما و من به آن فکر کنیم؟ (نجدی، ۱۳۸۷: ۸۳).

از حالا تا لحظه‌ای که رئیس بلدیۀ اعتصام را تا کنار پله کالسکه بدرقه و سفارش کند که مبدا به چوب‌های پل نخجیر کلایه اعتماد کرده و با کالسکه از روی آن رد شوند. شما فرصت دارید که سیگاری آتش زده و یک‌بار داستان را تا این‌جا در ذهنتان مرور کنید ... (همان: ۸۵).

گرچه در پایان این قصه حادثه‌ای شگفت‌انگیز را خواهید خواند، ولی بالاخره تا همین جا هم شما حق دارید پرسید که چی؟ (همان: ۸۹).

ساختارگرایان ژانر را گونه‌ای «متعارف‌سازی» و «حقیقت‌مانندی» می‌دانند:

متن ممکن است توجه را به سوی قراردادی‌بودن خود جلب کند یا ممکن است ادای برخی از قراردادهای ژانر را درآورد و بی‌اعتبارشان کند. اما این شیوه‌های نقیضه‌وار فرایند متعارف‌سازی و شگردهای آن را یک‌سره بی‌اعتبار نمی‌کنند، بلکه تا حدودی آن را پیچیده می‌کنند (بروین، ۱۳۸۸: ۳۷۶).

۲.۳ توصیف

دومین نمود فراداستان در داستان‌های بیژن نجدی، شگردهایی است که این نویسنده در توصیف به‌کار می‌برد و به این وسیله توصیفات رئالیستی را که برای خواننده معمول است زیر پامی‌گذارد و نقض می‌کند؛ زیرا همان‌طور که قبلاً نیز گفته شد «فراداستان از این‌که در نظر خواننده همچون زندگی واقعی جلوه کند، سرباز می‌زند و لذا با رئالیسم سرسازش ندارد» (پاینده، ۱۳۸۸: ۷۵).

نجدی در توصیفات خود به چند شیوه این‌گونه قواعد آشنا را نقض می‌کند:

۱.۲.۳ جملات طولانی

این‌گونه جملات به‌مراتب در داستان‌های نجدی به‌چشم می‌خورد، به‌گونه‌ای که گاه عملی معمولی و پیش‌پاافتاده با جمله‌ای طولانی و خسته‌کننده نشان داده می‌شود. این جملات، که اغلب طول آن‌ها به پنج شش خط می‌رسد، تنها هدفشان این است که به خواننده یادآور شود این متن داستان است و واقعیت ندارد. «وو» درباره‌ی این‌گونه جملات طولانی

می‌نویسد: «این تقلای ذله‌کننده و به‌ستوه‌آورنده برای توصیف چیزی، پندار یا توهم واقع‌نمای آن چیز را برنمی‌سازد؛ بلکه حضور زبان را به رخ خواننده می‌کشد» (۱۳۹۰: ۱۳۷).

چند مثال از جملات طولانی:

بیرون از حیاط درمانگاه ملیحه و طاهر بی آن‌که سیاه پوشیده باشند در هوایی که نه آفتابی می‌شد و نه می‌بارید کمی آهسته‌تر از مردی که زنبیل را می‌برد و گاهی آن را دست به دست می‌کرد و گاهی روی زمین می‌گذاشت، گاهی هم روی کنده یک درخت، راه می‌افتادند (نجدی، ۱۳۹۰: ۱۱).

دو صفحه قبل از تابوت و عکس‌هایی که حاج خانم را روی تخت‌خواب سرطانش، روی دست پسر عموها، روی قالیچه‌ای که فردوس هم دستش را دراز کرده بود (فردوس توده‌ای بود) تا گوشه‌ای از آن را بگیرد و حاج خانم را با چشم‌های باز و بدون نگاه از هشتی بیرون ببرند، پدر بزرگ از پشت شیشه‌های گرد عینک با خنده‌ای به زور مهارشده و گوشه‌قی آورده چشم‌هایش به دوربین زل زده بود (همان: ۵۹).

بالاخان ساعت‌ساز که تمام جوانی و چشم‌هایش را روی دیدن و درآوردن و سوارکردن فنر ساعت‌های کوچکی گذاشته بود و هرگز به هیچ ساعت کامپیوتری یا حتی همین ساعت‌هایی که با باطری کار می‌کنند ایمان نیاورده و آن‌قدر پیر شده بود که نمی‌توانست بدون کمک گرفتن از عالیه عینکش را روی میز پیدا کند، مگر آن‌که کورمال کورمال روی میز دست بکشد تازه دندان مصنوعی‌اش را در لیوان پر از آب گذاشته هنوز عینکش را برنداشته روی لبه تخت‌خواب نشسته بود و یکی از پاهایش را برای خواب قیلوله فرو برده بود در لحافی که عالیه با استخوان‌های ریز و موهای حنا گذاشته‌اش زیر آن گردک زده بود و می‌خواست پای دیگرش را هم ببرد که صدای انفجار را شنید (همان، ۱۳۸۹: ۱۱۱).

دقیقاً هم می‌دانستم که بین دایره قرمز سیبل و خون پاشیده بر آجرهای دیوار و آن بهت‌زدگی بدون پاسخ در چشم‌های کسی که باور نمی‌کند ستون فقراتش تا پوست سینه‌اش سوخته و تکه‌تکه شدن استخوان پیشانی‌اش صدای پاره شدن آسمان نیست چه فرقی وجود دارد (همان: ۱۷۹).

۲.۲.۳ سه نقطه یا قطع ناگهانی توصیف

از جمله شگردهای دیگر نجدی در توصیف، که آن را به‌مثابه نقیضه‌ای بر توصیفات رئالیستی در داستان‌هایش به‌کار می‌گیرد، قطع ناگهانی توصیف و گذاشتن سه نقطه (...) است. به این طریق توصیف و روایت را به صورتی ناقص رها می‌کند و به‌اصطلاح آن را

دست کم می گیرد. با این شیوه اذعان می کند که توصیف‌ها نیز چیزی برخاسته از ذهن است و واقعیت ندارد؛ پس نباید آن‌ها را چندان جدی گرفت و به راحتی می توان قید آن‌ها را زد؛ همچنین او با این کار به خواننده نیز حق مشارکت در آفرینش داستان را می دهد تا اگر خواست، جاهای خالی را به میل خود در ذهنش بسازد. جملات ذیل برخی از این گونه قطع‌های ناگهانی را نشان می دهد:

اطرافشان پر از اسباب بازی های کج و کوله و شکسته بود. یک عروسک پلاستیکی که ...
یک تفنگ پلاستیکی که ... ماشین هایی که روی سقف، چراغ های قرمزشان خاموش بود ...
جغجه هایی که ... قطارهایی که ... (همان: ۱۴۵).

شمسی آمد که باز هم داد بکشد، دید یک لیخند طلاشده صورت عنایت را پر کرده
است سرش را به سینه شوهرش چسباند و دستش را دراز کرد فتیله چراغ نفتی را تا ته
پایین کشید صبح که سهراب به اتاق پدر و مادرش رفت دید ... (همان: ۱۶۴).

فکر می کنم چند لحظه خوابم برد. آن قدر کوتاه که نشود کسی را خواب دید، حالا چه
سیاه پوش و یا ... چشمم را که باز کردم آن زن زیر درخت‌ها بود (همان: ۱۶۸).

ملیحه گفت: باید بگیم برایش سنگ بسازن.

طاهر گفت: باشه.

ملیحه گفت: باید برایش اسم بذاریم.

طاهر گفت: ...

ملیحه گفت: ... (همان، ۱۳۹۰: ۱۲).

۳.۲.۳ توصیفات نمایشی (بیان نمایشی)

منظور از توصیفات نمایشی توصیفات است که در آن راوی وانمود می کند که مقابل خواننده
نشسته و دارد برای او حرف می زند. در این گونه موارد، گاه راوی برای توصیف یک حالت
از دستش استفاده می کند و مثلاً بزرگی یک شیء را با حرکت دستش نشان می دهد:

این طرف لبش ورم کرده بود (همان، ۱۳۸۹: ۵۵).

انگشت های بازشان را در هوا تکان می دادند ... این طوری ... (همان: ۱۴۵).

استخوان های دنده اش زیر لگد طرف داران کوتاه شده بود این قدر این قدر (همان: ۹۲).

همان شب آرام پدرش را وادار کرد تا بعد از نماز شامنامه را از روی رف بردارد و
نخوانده برایش بگوید دشنه رستم کجای سهراب را پاره کرد، این طوری؟! (همان،
۱۳۸۷: ۱۳۳).

با این‌که این‌گونه توصیف‌ها بسامد چندان بالایی در داستان‌های نجدی ندارد، ولی همین تعداد اندک نیز خود نقیضه‌ای بر توصیفات رئالیستی و بیان دقیق جزئیات در این مکتب است.

۴.۲.۳ توصیفات نامتعارف و پیچیده

یکی دیگر از ویژگی‌های توصیف در نوشته‌های نجدی توصیفات است که به‌عمد دارای پیچیدگی و ابهام است؛ به‌گونه‌ای که خواننده باید برای درک آن گزاره کمی مکث کند. این‌گونه توصیفات نیز از آن‌جایی که ابهام اولیه آن عمدی است، می‌تواند نوعی نقیضه در برابر توصیفات رئالیستی باشد که در آن سعی می‌شود توصیفات متعارف و عاری از ابهام باشد:

هنوز نمی‌خواست باور کند که دلش می‌خواهد داد بکشد: بیاین بالا، دیوونه‌ها، که یکی یکی سر و کله بچه‌ها از آب بیرون آمد (نجدی، ۱۳۹۰: ۳۲).

تا قدم‌زنان به ایوان خانه‌اش باز گردد، روی لبه ایوان بنشیند و به سکوت پارس کشیدن سگی که در حیاط می‌دوید گوش کند (همان، ۱۳۸۹: ۳۸).

به‌نظرم رسید که یکی از مادرانم کر و لال بود. و بقیه، با زخم‌های پهناور، در تهاجم رادیو، پیچیده در چادر نمازهای سیاه در حاشیه پرتگاه‌ها به‌رکوع رفته‌اند (همان، ۱۳۸۷: ۵۱). اگر سرش را کمی بالاتر می‌آورد، می‌توانست تمام صورت استخوانی و چشم‌های گودرفته‌اش را ببیند که تا یرقان هرگز نگرفته‌اش زرد بود (همان، ۱۳۸۹: ۱۰۹).

گاه نیز از توصیفات پیچیده و در عین حال طولانی استفاده می‌کند:

خزه‌ها و گیاهان لزج و باکتری‌های گمنام و آن بی‌صدایی وهم‌آلودی که در دهانه گودال‌ها و دره‌های ته اقیانوس روی دایره‌هایی به مرکز آب‌های پیچیده، مکیده و گم می‌شود تیرگی نمود اطرافم را می‌پیمود و آن خال را تکان می‌داد ... (همان، ۱۳۸۷: ۲۹).

این‌گونه توصیفات باعث می‌شود که تا حدودی از جدیت سخن کاسته شود. چاشنی این توصیفات زیاده‌روی و شوخی است؛ شوخی‌هایی که نویسنده با نوشته‌ها و توصیفات رئالیستی می‌کند و به این طریق نوشته‌اش را به‌مثابه یک نوع بازی می‌نگرد.

۵.۲.۳ تعلیل‌های نامربوط

تعلیل‌های نامربوط نیز از جمله شگردها و شوخی‌های نجدی در امر توصیف است. به این صورت که گاه نویسنده برای یک امر دلیلی نامربوط ذکر می‌کند؛ این دلیل‌ها گاه چنان

نامربوطانند که خواننده ناآشنا با نوشته‌های نجدی را برای لحظاتی از ادامه داستان بازمی‌دارد تا بلکه بتواند برای آن تعلیل توجیهی بیابد. ماهیت این گونه تعلیل‌ها نیز جدی‌نگرفتن توصیفات رئالیستی است:

آن‌قدر داغ بود که برای دیدن سواری که دور شود و یا برای دیدن یک اسب برهنه، به تاریکی اطرافم چشم دوختم (همان: ۲۸).

اتاق‌های هم‌کف آن‌قدر تاریک بود که پرسی دست منصور را ول کرد (همان: ۸۷).
پشت دست‌های چروک‌برداشته‌عالیه روی سفیدی‌های شفاف و لکه‌های سیاه ورم‌کرده‌توپ آن‌قدر غریبه می‌نمود که ساعت‌ساز گفت: یه چیزی بیار این خورده‌شیشه‌ها را جمع کن (همان: ۱۱۲).

در مثال ذیل نیز اگرچه تعلیلی که نویسنده می‌آورد شاعرانه است؛ اما به علت پیچیدگی صور خیال، مخاطب برای درک ارتباط میان دو پاره کلام با مشکل روبه‌رو می‌شود. در ابتدا احساس می‌شود که تعلیل نویسنده نامربوط است:

اصلاً گاهی سکوت بین ما، آن‌قدر دامنه‌دار و طولانی می‌شد، که صبح‌ها، کلمات فراوانی را می‌دیدم که روی مسواک ما جمع شده است (نجدی، ۱۳۸۹: ۳۸).

۳.۳ شخصیت

نویسندگان رئالیست سعی دارند شخصیت‌های داستان‌شان را واقعی نشان دهند. به همین دلیل تلاش می‌کنند تا در تمام جنبه‌های شخصیت‌ها از نام‌های خاص گرفته تا اعمال، ویژگی‌های روحی و زبانی و ... واقع‌نمایی را رعایت کنند. توماس داهرتی درباره شخصیت‌پردازی در روایت پسامدرن می‌نویسد:

شخصیت‌پردازی پسامدرن حمله‌ای به تصور هویت، یا تصور خودبودگی ماهوی است که بُعد زمانی نمی‌تواند مانعی برای آن باشد، بُعدی که این خویشتن را با ناهمگونی خود تهدید می‌کند. به سخن موجز، شخصیت‌پردازی پسامدرن موجب می‌شود که در ساخت و پرداخت شخصیت‌ها (اگر که در عین موقعیت هستی‌شناسانه مغشوش‌شان، هنوز بتوان چنین نامی بر آن‌ها نهاد) وجود آن‌ها (و نه ماهیتشان) توسط تفاوت (و نه هویت) تعیین شود (داهرتی، ۱۳۸۷: ۳۰۳).

نجدی در مواجهه با شخصیت‌های داستانی به دو روش سعی در برانداختن اصل بازنمایی دارد؛ او می‌کوشد تا به خواننده بفهماند که این اشخاص به هیچ وجه شخصیت‌های

واقعی نیستند، بلکه برساخته نویسنده‌اند - دقیقاً برعکس رئالیست‌ها که سعی دارند خواننده را مجاب کنند که شخصیت‌ها واقعی‌اند.

۱.۳.۳ اسم خاص

«از آن‌جا که هر فرد در زندگی واقعی نام خاصی دارد، رمان‌نویسان نیز نوعاً با نام‌گذاری شخصیت‌ها سعی در خاص جلوه‌دادن آن‌ها دارند» (وات، ۱۳۸۹: ۲۵). خوانندگانی که هر سه مجموعه داستانی بیژن نجدی را خوانده باشند، حتماً بارها با نام‌های تکراری «طاهر»، «مرتضی»، و «ملیحه» برخورد کرده‌اند. نجدی در اغلب داستان‌هایش از این سه اسم خاص بهره برده و به خود زحمت یافتن اسم‌های متنوع و غیرتکراری را نمی‌دهد؛ به طوری که اسم «طاهر» در یازده داستان (صورت مونث آن یعنی «طاهره» نیز در دو داستان)، «مرتضی» در چهارده داستان، و «ملیحه» در نه داستان از سه مجموعه داستانی ذکر شده است. مهم‌ترین دلیل بسامد بالای این اسم‌ها جدی‌نگرفتن شخصیت‌ها به‌منزله اشخاص واقعی است.

کاربرد نام در داستان سستی غالباً جزئی از این مقصود بود که این واقعیت تحریف‌شده را نشان دهند که هیچ تفاوتی میان نام و چیز نامیده شده وجود ندارد؛ پنهان‌کردن این وجود کاملاً کلامی. از طرف دیگر، فراداستان بر آن است که کانون توجه را دقیقاً بر مسئله ارجاع قرار دهد. در این‌جا، اغلب دل‌بخواهی بودن یا گنگی ظاهری اسامی خاص به رخ کشیده می‌شوند (وو، ۱۳۹۰: ۱۳۴).

نجدی با تکرار مداوم نام‌های طاهر، مرتضی، و ملیحه به خواننده اعلام می‌کند که آن‌چه می‌خواند تنها یک داستان است و شخصیت‌ها جز کلماتی بر کاغذ چیز دیگری نیستند. وو در این مورد چنین اظهار می‌کند:

بی‌تردید، شخصیت‌های داستان بیش از هر چیز دیگر، نشانه‌هایی بر صفحه کاغذند. دلالت‌های ضمنی و پیامدهای چنین چیزی نقطه شروعی کاملاً خلاقانه برای اکثر بازی‌های فراداستانی است. آیا یک شخصیت بیش از یک کلمه یا مجموعه‌ای از کلمات است (همان: ۸۵).

۲.۳.۳ شخصیت‌های فانتاستیک

یکی از ویژگی‌های نوشته‌های فراداستانی این است که سعی دارند جهان واقعی و جهان‌های بدیل و فانتاستیک را در کنار هم قرار دهند تا هرچه بیش‌تر تقابل بین این دو جهان را کم‌رنگ سازند. تودوروف معتقد است:

اساس فانتاستیک آن است که هم درک و هم تعریف «واقعیت» خارج از داستان را به حالتی بی‌ثبات و متزلزل درمی‌آورد. تمامی متون فراداستانی دقیقاً در همین وجودِ تقلیل‌ناپذیرِ تقابل میان امر واقعی و امر غیرواقعی تردید می‌کنند و همین موضوع را به پرسش می‌کشند (همان: ۱۵۷).

در داستان‌های نجدی گاه شخصیت‌هایی بسیار فانتزی و تخیلی را می‌بینیم که به همراه شخصیت‌هایی انسانی و رئالیستی در یک داستان ایفای نقش می‌کنند. مثلاً در داستان «تن آبی، تنابی» می‌بینیم که نویسنده با جان‌بخشی به ماده‌ای هم‌چون پپسی او را در هیئت یک دختر نمایش می‌دهد و در کنار شخصیتی انسانی (منصور) وارد داستان می‌کند:

پپسی گفت: کسی ما رو نمی‌بینه. منصور گفت: تو دیوونه‌ای. پپسی گفت: باور کن ...
آن‌ها در اتاق می‌دویدند و فریاد می‌زدند.

کولا! کولا! کجا هستی کولا؟

... نفس منصور که برید گفت:

می‌گم نکنه توی یه بطری دیگه‌س.

پپسی گفت دیگه کدوم بطری؟ ... (نجدی، ۱۳۸۹: ۸۵).

هدف نویسندگان پست‌مدرن از آمیختن جهان‌های فانتزی و رئالیستی این است که شگردهای واقع‌گرایانه و ارجاعی رئالیست‌ها را برملا سازند و آن را به‌چالش بکشند. نجدی نیز در این داستان با آوردن شخصیت‌های تخیلی و فانتاستیک در کنار شخصیت‌های رئالیستی در پی بیان این نکته است که هر چه‌قدر هم شخصیت‌های یک داستان واقعی به‌نظر برسند، چیزی جز زاییده‌ی ذهن نویسنده نیستند و نباید آن‌ها را همچون واقعیت پنداشت؛ همان‌طور که نویسنده قادر به خلق شخصیت‌های وهمی و تخیلی است، به همان اندازه نیز می‌تواند شخصیت‌هایی خلق کند که واقعی به‌نظر برسند.

در داستان «شب سهراب‌کشان»، از مجموعه «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند»، می‌بینیم که نویسنده جهانی واقعی را وارد داستان می‌کند و به این طریق زمان و اشخاص رئالیستی را با زمان و اشخاص اساطیری در هم می‌آمیزد؛ شخصیت‌هایی همچون مرتضی، سید، مادر حسن، و صفر به همراه رستم، اسفندیار، سهراب، و سیاوش در یک داستان به ایفای نقش می‌پردازند؛ همین باعث شده است که فضای داستان فضایی خیال‌گون و غیرواقعی به‌نظر آید. در این داستان، اگرچه شخصیت‌های اساطیری ابتدا تنها تصویری بر روی پرده نمایش‌اند، اما رفته‌رفته حضور آن‌ها را در بین شخصیت‌های داستان احساس می‌کنیم؛ در آخر آن‌ها کاملاً وارد زمان حال می‌شوند:

اسفندیار بی آن‌که نیزه را از چشمش بیرون کشد سوار اسب شد، سهراب با همان دشنه فرورفته در استخوان دنده‌اش اسب را زین کرد ... همه منتظر بودند تا پیرمرد (رستم) پیدایش شود، همین‌که رستم با موهای سفید که تا وسط سرش ریخته بود با ریش شانه‌نکرده رسید، آن‌ها از اسب پیاده شدند. رستم خستگی‌اش را روی رکاب باره‌اش گذاشت. آن‌ها کمک کردند تا پیرمرد سوار شود. این طرف آن‌ها اسب‌هاشان را به درخت سپیدار بستند... و لخت به درون قهوه‌خانه رفتند. از پنجره قهوه‌خانه بوی قندسوخته می‌آمد، سرداران یک جسد زغال‌شده و چند تکه استخوان را بیرون آوردند ... مرتضی هم سوخته بود... (همان، ۱۳۹۰: ۴۵).

و درباره‌ی واردکردن فضاهای اساطیری به داستان می‌نویسد:

یک شیوه برای تقویت مفهوم داستان ادبی به‌مثابه جهان بدیل، کاربرد تلمیح یا اشاره ادبی و اساطیری‌ای است که وجود جهان خارج از مکان و زمان روزمره را به خواننده یادآور شود، وجود متنیت و بینامتنیت تام و تمام آن را (۱۳۹۰: ۱۶۱).

۴. نتیجه‌گیری

فراداستان شکلی از داستان‌گویی است که در عالم ادبیات، عادی تلقی نمی‌شود. بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان نقد ادبی جدید، ادبیات و به‌ویژه فراداستان را نوعی «بازی» دانسته و آن را نقیضه‌ای بر داستان‌نویسی رئالیستی به‌شمار آورده‌اند. بیژن نجدی در داستان‌های خود با رویکردی پست‌مدرنیستی با متن داستان مواجه می‌شود و با تمهیدات متفاوت نوشته‌هایش را به سوی فراداستان سوق می‌دهد. این تمهیدات را می‌توان در چند دسته آشکارکردن تمهید، توصیف، و آمیختن جهان واقع و فانتاستیک قرار داد؛ و آن‌ها را شگردهای نقیضه‌واری دانست که ترفندهای داستان‌پردازی رئالیستی را که سعی بر باورپذیرکردن داستان دارد، مورد تمسخر قرار می‌دهد. نجدی به‌وسیله شیوه‌هایی فراروایتی از قبیل ظهور شخص نویسنده در داستان، توصیفات طولانی و پیچیده، توصیفات پانتومیک و نمایشی، قطع روایت به‌صورتی ناگهانی و به دور از انتظار، بسامد بالای نام‌های خاص، و هم‌جوارکردن شخصیت‌های رئالیستی و فانتاستیک می‌کوشد تا تعاملی بازی‌گونه با جهان داستان داشته باشد و به این طریق غیرواقعی بودن داستان‌های خود را به خوانندگان خود بقبولاند.

منابع

بروین، فرانس (۱۳۸۸). «نقد ژانر»، *دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مه‌ران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

۵۰ درآمدی بر تمهیدات فراداستانی بیژن نجدی

- پاینده، حسین (۱۳۸۲). *گفتمان نقد، مقالاتی در نقد ادبی*، تهران: روزگار.
- پاینده، حسین (۱۳۸۸). *نقد ادبی و دموکراسی*، تهران: نیلوفر
- حجاری، لیلا و پروین قاسمی (۱۳۹۰). «نگاهی به ویژگی‌های پسامدرنیستی داستان ناتمام (A+B) اثر بیژن نجدی»، *بوستان ادب*، س ۳، ش ۱، شیراز.
- داهرتی، توماس (۱۳۸۷). «شخصیت‌پردازی در روایت پسامدرن»، *ادبیات پسامدرن*، ترجمه پیام یزدانجو، تهران: مرکز.
- ریمون - کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی، بوپتیقای معاصر*، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر.
- عبداللهیان، حمید (۱۳۸۵). «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی»، *فصل‌نامه علمی پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهراء (س)*، س ۱۵ و ۱۶، ش ۵۶ و ۵۷.
- لاج، دیوید (۱۳۸۹). «رمان پسامدرنیستی»، *نظریه‌های رمان*، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر.
- لاج، دیوید و دیگران (۱۳۸۹). *نظریه‌های رمان*، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر.
- مارتین، والاس (۱۳۸۹). *نظریه‌های روایت*، ترجمه محمد شهبان، تهران: هرمس.
- متس، جسی (۱۳۸۹). «رمان پسامدرن: غنی شدن رمان مدرن؟»، *نظریه‌های رمان*، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر.
- نجدی، بیژن (۱۳۸۷). *داستان‌های ناتمام*، تهران: مرکز.
- نجدی، بیژن (۱۳۸۹). *دوباره از همان خیابان‌ها*، تهران: مرکز.
- نجدی، بیژن (۱۳۹۰). *یوزبیلنگانی که با من دویده‌اند*، تهران: مرکز.
- وات، ایان (۱۳۸۹). «طلوع رمان»، *نظریه‌های رمان*، ترجمه حسین پاینده، تهران: نیلوفر.
- وو، پاتریشیا (۱۳۹۰). *فراداستان*، ترجمه شهریار وقفی‌پور، تهران: چشمه.
- یزدانجو، پیام (۱۳۸۷). *ادبیات پسامدرن*، تهران: مرکز.