

خوانشی رمانتی سیستی از داستان‌های کوتاه بیژن نجدی

مسعود فروزنده^۱

امین بنی طالبی^۲

ابراهیم ظاهری عبدوند^۳

پریوش میرزاییان^۴

چکیده

مکتب رمانتیسم، به عنوان یک مکتب اجتماعی، فکری و هنری که در اواخر قرن هجدهم در اروپا شکل گرفت، ادبیات دیگر ملل از جمله ایران را تحت تأثیر خود قرار داد و نشانه‌های این اثرگذاری را بر آثار مختلف فارسی، از دوره‌ی مشروطه تاکنون می‌توان مشاهده کرد. بیژن نجدی از نویسندگانی است که در پرداختن به مسائل مختلف نگرشی رمانتیکی دارد. این نویسنده، با درآمیختن شعر و داستان و کاربرد گسترده‌ی عناصر شاعرانه با محتوایی احساسی، سبک خاصی به وجود آورد که هدف در این پژوهش، خوانشی رمانتی سیستی داستان‌های کوتاه وی با روش توصیفی تحلیلی است. دستاوردهای پژوهش ناظر بر این است که نجدی از میان مؤلفه‌های مکتب رمانتیسم، بیشتر به طبیعت‌گرایی، عشق، گذشته‌گرایی، اندوه و ناامیدی، گریز به رؤیا توجه داشته است. روی گردانی از صنعت و تمدن شهری و توجه به طبیعت، دل‌بستگی به حیوانات و انتقال احساسات شخصیت‌ها به طبیعت، از جمله ویژگی‌های طبیعت‌گرایی نجدی در داستان‌های کوتاه است. در داستان‌های کوتاه وی، عشق بر خرد شخصیت‌ها غلبه دارد و آنان به امور مختلف مانند انسان، طبیعت و حیوانات عشق می‌ورزند. همچنین برای رهایی از اندوه، به گذشته که بیشتر دوران نوجوانی و جوانی است، پناه می‌برند. هم‌چنین برخی از شخصیت‌ها، برای گریز از واقعیت‌های تلخ زندگی، به رؤیا پناه می‌برند و بدین گونه خواسته‌های برآورده‌نشده‌ی خود را شکل عینی می‌بخشند. از سویی دیگر، در داستان‌های کوتاه نجدی، عناصر داستان مانند

^۱ - دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد (نویسنده‌ی مسؤل)

masoudfrouzandeh44@gmail.com

^۲ - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد aminbanitalebi@yahoo.com

^۳ - استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد zaheri_1388@yahoo.com

^۴ - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهرکرد mirzaeyan90@gmail.com

واژگان، تصاویر، لحن و صحنه‌پردازی، با ارتباطی اندام‌وار و منسجم، نقش مؤثری در انتقال نگرش رماتیک وی دارند.

واژه‌های کلیدی: رماتیسم، داستان‌های کوتاه نجدی، طبیعت‌گرایی، گذشته‌گرایی، اندوه، افسون واژه و تصویر

۱- مقدمه

داستان‌نویسی جدید به معنی واقعی آن، در دوره‌ی پیش‌رماتیسم شکل گرفته است و همین امر ما را به اهمیت عصر رماتیسم در شکوفایی داستان واقف می‌سازد. در واقع، «مکتب رماتیسم لوازم رشد و تکامل ادبیات داستانی‌ای را فراهم کرد که تا به امروز نیز با تحولات و دگرگونی‌هایی تداوم یافته است» (غنیمی‌هلال، ۱۹۸۶: ۲۰۷). با فروریختن نظام نئوکلاسیک، توجه به خلوص نوع‌های ادبی و اصول و قواعد و فرم و قالب کم‌رنگ می‌شود و راه برای غلیان احساس و تخیل باز می‌شود؛ در چنین فضایی، نوع ادبی رمان و داستان کوتاه شکوفا و پررونق می‌شوند. یان رید، ضمن اشاره به این نظر اوکانر که داستان کوتاه بر یک یا دو «فرد» متمرکز می‌شود و آن‌ها را تا حدودی جدا از دیگران بررسی می‌کند، پس از این لحاظ می‌توان آن را «رماتیک» به معنی عام و غیرتاریخی کلمه به شمار آورد؛ خود تأکید می‌کند که داستان کوتاه را حتی می‌توان «رماتیک» به معنی خاص و تاریخی آن نیز محسوب کرد. از نظر او پدیدآمدن داستان کوتاه مصادف با دوره‌ی رماتیسم است و می‌توان آن را فرمی رماتیک (فرم منشور رماتیک) دانست. او معتقد است که در آغاز، اغلب داستان‌های کوتاه مضامین و درونمایه‌های رماتیک را عرضه می‌کردند (رید، ۱۳۷۶: ۳۹). از سوی دیگر، در داستان‌های کوتاه ایران نیز جلوه‌هایی از مکتب رماتیسم اروپایی وجود دارد که به طور مستقیم یا غیرمستقیم از ادبیات غرب تأثیر پذیرفته است؛ همچنان که ابعاد و زمینه‌های اجتماعی و فکری پیدایش این جنبش در اروپا، تا حدودی در وضعیت اجتماعی و فکری ایران عصر جدید، مانند کشمکش جهان نو و کهن، تغییرات اقتصادی و ساختار اجتماعی و

تشکیل طبقه‌ی متوسط و ... قابل شناسایی است (جعفری، ۱۳۸۶: ۱۴). هم‌چنین، از آنجا که داستان کوتاه «معمولاً گستره‌ای محدود و سویه‌ای ذهن-مینا دارد و از این حیث همان قدر با شعر غنایی مشابهت دارد که رمان با حماسه» (رید، ۱۳۷۶: ۲۸)، داشتن ذهنیت شاعرانه از عوامل موفقیت نویسنده است تا بتواند عناصر داستان را هم‌چون اجزای شعر به طرز خلاقانه به یکدیگر پیوند دهد. از معدود نویسندگانی که جهان زندگی‌اش عین جهان هنری‌اش است و هستی را شاعرانه می‌بیند، شاعرانه زندگی می‌کند و شاعرانه می‌نویسد، بیژن نجدی (۱۳۲۰-۱۳۷۶) است. «بسیاری از نویسندگانی که می‌کوشند شاعرانه بنویسند، چون به جوهری شاعرانه دست نمی‌یابند، کارشان تا حدّ قطع‌های ادبی فرو کاسته می‌شود؛ اما زبان داستان‌های نجدی مشحون از شعر است» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۳۵۷). بیژن نجدی با درآمیختن شعر و داستان توانسته سبک خاصی را برای خود ابداع کند و کاربرد گسترده و موقّعی از عناصر شاعرانه همراه با محتوایی احساسی در داستان‌هایش داشته باشد. این ویژگی‌ها موجب شده است تا در مقاله‌ی حاضر به بررسی مهم‌ترین جلوه‌های رمانتیسیم در داستان‌های کوتاه نجدی، از جمله «سپرده به زمین، روز اسب‌ریزی، استخری پر از کابوس، سه‌شنبه‌ی خیس و مرثیه‌ای برای چمن» از دو مجموعه‌ی داستان «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» و «داستان‌های ناتمام» بر اساس روش توصیفی تحلیلی پرداخته شود.

۱-۲- پیشینه‌ی پژوهش

داستان‌های کوتاه بیژن نجدی در مقالات متعدّدی با رویکردها و نظریه‌های گوناگونی بررسی شده‌اند؛ از جمله «ذهن و جریان آن در داستان‌های بیژن نجدی» (رستمی و کشاورز، ۱۳۸۹: ۱۱۲-۹۷)، «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی» (عبداللهیان، ۱۳۸۵: ۱۲۸-۱۱۵)، «اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی» (صدیقی، ۱۳۸۸: ۱۶۰-۱۴۳)، «زاویه‌ی دید

در سه داستان کوتاه از بیژن نجدی «پورندآف حقی، اشرفزاده، تسلیمی و خائفی، ۱۳۹۴: ۱۵۲-۱۲۷)، «زبان هنری داستان-شعر در آثار بیژن نجدی» (مهربان و زینعلی، ۱۳۹۱: ۱۵۵-۱۳۹)، «بررسی عناصر جهان متن بر اساس رویکرد بوطیقای شناختی» (صادقی، ۱۳۸۹: ۱۷۴-۱۴۳) و ... با این همه، تاکنون پژوهشی مستقل در زمینه‌ی بررسی ویژگی‌های رماتیسم در داستان‌های بیژن نجدی صورت نگرفته است؛ به‌ویژه این‌که طبیعت‌گرایی و طبیعت‌دوستی از مفاهیم برجسته و مورد علاقه‌ی نجدی به شمار می‌آید.

۱-۳- مبنای نظری پژوهش

مکتب رماتیسم، شیوه‌ی اندیشه‌ی جامعه‌ی جدید و بیان جهان‌بینی نسلی بود که دیگر به ارزش‌های مطلق باور نداشت؛ دیگر نمی‌توانست به هیچ ارزشی بی‌آن‌که درباره‌ی نسبت آن و محدودیت تاریخی آن بیندیشد، باور کند. هر چیزی را وابسته به فرض‌هایی تاریخی می‌دید؛ زیرا به‌عنوان قسمتی از سرنوشت شخصی خود سقوط فرهنگ کهن و ظهور فرهنگ نو را تجربه می‌کرد (هاوز، ۱۳۶۱: ۲۰۶). در واقع، این مکتب، تنها یک جنبش ادبی نبود، بلکه جنبشی در هنر و حاکم بر تمام حوزه‌های فکری بود (وارنتن، ۲۰۱۵: ۳). منشأ این مکتب به قرن هجدهم برمی‌گردد که در این قرن، مجموعه‌ای از گرایش‌ها و تحولات، نظیر انحطاط نظام نئوکلاسیک باعث ایجاد آثار گسترده در کشورهای اروپایی شد (فورست، ۱۳۷۶: ۲۹). اصطلاح «رماتیسم» و «رماتیسم» در معنی مکتب ادبی را می‌توان در آلمان ۱۸۰۲، در فرانسه‌ی ۱۸۱۶، در ایتالیای ۱۸۱۸ و انگلستان ۱۸۲۳ پیدا کرد (رنه ولک، ۱۳۹۰: ۳۳). انتقال اصطلاح رماتیسم به قلمروی ادبی در سال ۱۷۹۷ از طریق تأملات و اندیشه‌های فریدریش شلگل صورت گرفت. او بود که پس از ارائه‌ی تعاریف گاهی جامع و کلی و گاهی محدود و موشکافانه، تعریفی نزدیک به واقعیت درباره‌ی رماتیسم ارائه داد و گفت: «آن چیزی رماتیسم است که موضوع و

محتوایی عاطفی و احساساتی را در شکل و صورت تخیلی و خلاقانه به تصویر درآورد» (فورست، ۱۳۷۶: ۳۰). در تعریف دیگر از رمانتیسم آمده‌است: «رمانتیسم گرایشی عمدی به تخیل، ذهنیت و تجربه‌ی شخصی در برابر خرد تقلیدی، واقعیت‌های سطحی و عینی و نیز ضدیت با اشرافیت و سرمایه‌داری زمان خود بوده‌است» (تسلیمی، ۱۳۹۶: ۱۱۳). ویژگی‌های برجسته‌ی این مکتب ادبی، عبارت‌اند از: طبیعت‌گرایی و طبیعت‌دوستی؛ آزادی در بیان جنبه‌های مختلف زندگی؛ فرمان‌روایی «من»؛ ابراز هیجانات و احساسات به‌ویژه اندوه؛ آزدگی از محیط و زمان موجود و گریز به سوی فضاها و زمان‌های دیگر؛ جایگزینی تخیل، امید، آرزو و معجزه به جای حقیقت؛ افسون سخن و ارزشمندی تخیل و تصویر؛ تداعی خاطرات گذشته به‌ویژه نوستالژی دوران کودکی؛ و ستایش عشق به‌ویژه عشق پاک، ناکام و آرمانی.

نویسندگان ایرانی، با استفاده از ترجمه‌ی آثار ادبی غرب به‌خصوص فرانسه و دسترسی به خود آثار و نیز متأثر از تحولات اجتماعی و تاریخی برخاسته از دنیای مدرن (مانند گذار از وضعیت سنتی به وضعیت جدید در آغاز دوره‌ی مشروطه) کم‌کم با این مکتب و بزرگان‌ش آشنا شدند و به تأثیر از آن به داستان‌نویسی روی آوردند. در واقع از همان آغاز شکل‌گیری داستان‌نویسی نوین، نویسندگان از این مکتب ادبی تأثیر پذیرفتند که این امر، حتی تا امروز نیز ادامه پیدا کرده است و بدین سبب، می‌توان پاره‌ای از ویژگی‌های رمانتیکی را در ادبیات جدید فارسی به‌ویژه رمان و داستان کوتاه یافت که در ادامه داستان‌های کوتاه بیژن نجدی بر اساس مؤلفه‌های این مکتب بازخوانی می‌شوند.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- طبیعت‌گرایی و طبیعت‌دوستی

رمانتیک‌ها برای طبیعت احترام بسیار قائل‌اند. «روسو مبلّغ زندگی ساده بود و شعار معروف او بازگشت به طبیعت است» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۶۳). طبیعت‌گرایی نجدی، با نگاه فردی، جزئی‌نگر و غیرکلیشه‌ای و برآمده از تخیلی خلاق است. طبیعت‌گرایی او، شامل پیوند احساسات با طبیعت، دل‌بستگی به حیوانات و روی‌گردانی از تمدن و صنعت شهری می‌شود که در ادامه به بررسی هر یک از آن‌ها پرداخته شده است.

۲-۱-۱- روی‌گردانی از صنعت و تمدن شهری و رؤی آوردن به جامعه‌ی روستایی و طبیعت

در آثار رمانتیک، علاوه بر عالم درون، در عالم خارج نیز در جست‌وجوی پدیده‌های طبیعی و خودجوش هستند و آن‌ها «شهر و تمدن را مظهر تباهی و روستا و طبیعت را مظهر پاکی و درستی می‌دانند» (جعفری، ۱۳۷۸: ۸۷). روسو معتقد است که فساد، ناشی از تمدن است و انسان را دچار حسرت، حسادت، فساد و انحراف می‌کند. راه‌حل روسو، بازگشت به طبیعت است؛ این دیدگاه بیان‌کننده‌ی اندیشه‌ای آرمانی از جامعه‌ی «پاک و نیالوده» و دارای حالت «طبیعی» است که در آن بر پاکی حالات ابتدایی تفکر و احساس و برتری و ارزش شیوه‌های ساده‌ی زندگی تأکید می‌شود (سیدحسینی، ۱۳۷۱: ۵۵). ویلیلم کوپر، این دیدگاه را چنین سروده است: «خداوند روستا را آفرید و انسان شهر را» (Raimond & Watson, 1994: 186).

در داستان «استخری پر از کابوس»، بر اساس دیدگاه روسو، مرتضی شخصیتی «نجیب» دارد؛ یعنی مطابق با قوانین و تأثیرات طبیعت عمل می‌کند. مرتضی که استخر بکر و دست‌نخورده‌ی بیست سال پیش را دیده بود، اکنون آن را با هیأتی شهری که اطرافش نرده، تیر چراغ برق، نیمکت و قایق است، می‌بیند که حتی گل و گون، آسمان و صدای آب (مظاهر طبیعت) هم از آن گرفته شده‌اند. تقابل بین صنعت (تریلی، شیشه‌ی روغن، بیت پلاستیکی، گازوئیل) و طبیعت

(قو، استخر) و بیزاری از آن و دل‌بستگی به این در سراسر داستان نمایان است. برای نمونه، احساس انزجار و نفرت مرتضی از تخریب‌گری صنعت شهری در قالب تشبیه (استفراغ) و جان‌بخشی (دل و روده) به طور مؤثر به مخاطب منتقل می‌شود: «گازوئیل مثل استفراغ، قاطی استخر می‌شد» (نجدی: ۱۳۸۹: ۱۸). هم‌چنین، مرتضی مظاهر تمدن و صنعت شهری مثل شوفاز را به تمسخر می‌گیرد و تعدادی از آن‌ها مانند چراغ‌های روشن، نیمکت‌های اطراف استخر، تریلی و قایق را بی‌فایده می‌داند. در فرجام داستان، راوی به شکلی غیرمستقیم، علت نابودی حیواناتی مانند قو یا مرغابی را صنعت شهری (تریلی) بیان می‌کند.

۲-۱-۲- توصیف درون‌گرایانه‌ی طبیعت و پیوند آن با احساسات و عواطف انسانی

رمانتیک‌ها، طبیعت را موجودی خودبنیاد و مستقل می‌دانند که ماهیتی پویا، ارگانیک، زنده و حالات و خصوصیات متنوعی همچون انسان دارد. این تلقی، سبب می‌شود تا «رمانتیک‌ها به جای توصیف صادقانه و دقیق طبیعت بیرونی، در پی آن باشند تا حالات و روحيات درونی خودشان را در طبیعت کشف کنند» (Fowler, 1994: 226). تا از این طریق، جراحات روح را با انتقال آن به طبیعت التیام بخشند؛ به‌ویژه در مواقعی که محیط طبیعی شباهت نزدیکی با حالت و وضعیت روح و ذهن انسان پیدا می‌کند؛ این نگرش همان «حالت منظره‌وار ذهن و روح» است (سیدحسینی، ۱۳۷۱: ۵۲) که نویسنده با رؤیاریبی با منظره، تمایز میان «خود» و «جز خود» را کم‌کم فراموش می‌کند؛ آن‌گونه که احساس و عاطفه‌ی او در طبیعت مستحیل می‌گردد و تنها به‌واسطه‌ی تصویر آن را به خواننده منتقل می‌کند.

در آستانه‌ی داستان سه‌شنبه‌ی خیس، عناصر طبیعت همچون باران و فصل پاییز، لطافت و آرام‌بخشی خود را از دست داده‌اند: باران با صدای زمختِ سفال و آسفالت و ناودان می‌بارد (رک: نجدی، ۱۳۸۰: ۱۳۶) و پاییز قصد دارد چادر و

چتر ملیحه را از دستش بر باید (همان: ۱۳۶). در واقع، این عناصر طبیعت به سبب تنهایی و حزن درونی ملیحه، در گوش و چشم او این گونه شنیده و دیده می‌شوند. زمانی که ملیحه از بازگشت پدرش ناامیدانه در حال بازگشت به خانه است، احساس دل‌تنگی و اندوهناکی او در محیط پیرامونش جلوه‌گر می‌شود: نور و گرمای آفتاب قبل از ظهر، در نظرش بی‌فروغ و رنگ‌رفته جلوه می‌کند؛ و کوچهای که سال‌ها از آن می‌گذشته، در این زمان، تنگ و تاریک است (همان: ۱۳۹). او پس از این که به خانه می‌رسد، حال و هوای بارانی چشمانش با بارش باران بیرون از اتاق هماهنگ می‌شود و گویی آسمان هم در غم و اندوه او گریه سر می‌دهد (همان: ۱۴۰).

در داستان مرثیه‌ای برای چمن، مجروح و زخمی شدن تمام اعضای بدن طاهر بر اثر شکنجه‌های بازپرسان، سبب شده پس از رهایی از زندان سیاسی، فصل پاییز در نگاهش، همانند انسانی جذام گرفته جلوه کند و تمام زخم‌های تنش را در برگ‌های شکسته و خردشده‌ی پاییز ببیند (رک: نجدی، ۱۳۸۰: ۱۴۲). حتی صدای پاییز و باران در گوش طاهر، به شکل صدای بازداشت و گریه طنین‌انداز می‌شود (همان: ۱۴۳)، بوی پاییز و باران در مشام او، بوی تعفن و جراحت است (همان: ۱۴۴) و کوچ‌های پاییزی در چشمانش، قبر دراز جلوه می‌کنند (همان: ۱۴۳). این جملات ضمن پیوند احساس طاهر با محیط و طبیعت پیرامونش، در ترسیم فضایی دلهره‌آور و آکنده از مرگ و بیماری (رمانتیسیم منفی) در سراسر داستان نقش مؤثری دارند. ضمن آنکه در دو داستان مذکور، طبیعت (هوای بارانی و پاییز) هویت فردی یافته است؛ یعنی نجدی عناصر طبیعت را برای نشان دادن وضعیت‌های دلهره‌آور و دردناک اجتماعی و سیاسی، نظیر خفقان و استبداد جامعه‌ی قبل از انقلاب اسلامی (شکنجه‌ها و زندانی شدن‌ها) و تبعات جبران‌ناپذیر جنگ تحمیلی (مانند فقدان پدر) استفاده کرده است.

در داستان روز اسبریزی، زمانی که آسیه‌ی طبیعت‌دوست، بدون «زین» (نمادی از اسارت) سوار بر اسب می‌شود، با اسب یکی می‌شود و همه‌ی طبیعت و محیط پیرامون آن‌ها، ندای آزادی و رهایی سر می‌دهند و راه را برای آن‌ها باز می‌کنند: «درختان غان راه را باز کردند. برگ‌های افتاده به طرف شاخه‌ها رفتند...» (نجدی، ۱۳۸۹: ۲۳)؛ اما هنگامی که اسب، تن به سوارکاری «با زین» به قالان‌خان نمی‌دهد، قالاخان او را به گاری می‌کشد. در چنین شرایط بی‌رحمانه و اسارت باری، آفتاب نیز شور و گرمای خود را از دست می‌دهد و درختانی که قبلاً راه را برای او باز می‌کردند، این بار قدرت و بازدارندگی خود را بروز می‌دهند: «آفتاب بی‌گرمای پیش از برف، روی زمین افتاده بود. کلاهی از دسته‌های کلاغ روی درختان غان بود... باد، تگه‌های ریز گل را از زمین برمی‌داشت و به صورت اسب می‌زد» (همان: ۲۴). در واقع، تشبیه دسته‌های کلاغ به کلاه که «بیانگر اقتدار و قدرت است» (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۹۴)، احساس بازدارندگی و اسارت را در نگاه اسب عینیت بخشیده است.

۲-۱-۳- دلبستگی به حیوانات

از دیگر مظاهر طبیعت‌گرایی رمانتیک‌ها، دلبستگی و علاقه به حیوانات است. رمانتیک‌ها معتقدند که با حیوانات همواره باید به عنوان غایت رفتار شود و نه صرفاً به عنوان ابزار و وسیله. از نظر آنان، انسان برتر از طبیعت و مالک آن نیست و حق بهره‌کشی از آن را ندارد؛ بلکه انسان در حکم کارگزار طبیعت، مسؤول حفظ آن و ارزش‌هایش است. حیوان‌دوستی در داستان روز اسبریزی و استخری پر از کابوس محور اصلی داستان قرار گرفته است. آسیه در داستان روز اسبریزی، در دهکده‌ای در دامن طبیعت تربیت یافته که تمام توجه و علاقه‌اش به جانب اسب تازه‌رام‌شده‌ی پدرش است. او احساس اسب را در آزاردهندگی زین به دلیل خراش دادن بدنش درک می‌کند. به همین علت، بدون زین سوار اسب می‌شود (رک: نجدی، ۱۳۸۹: ۲۲). آسیه تنها حامی اسب

است: «بین سقف و شانه‌های اسب، پر از ابر شد» (همان: ۲۴). ابر، تجلی از آسیه و آسیه تجلی‌گاه همه‌ی عناصر طبیعت است که با تمام وجود، خودش را به پدرش می‌رساند تا با صدایی چون «طراوت باران و نرمی علف» (همان: ۲۲ و ۲۴) و بویی همچون «بوی جنگل» (همان: ۲۲) از اسب محافظت کند و جلوی کشته‌شدن او را بگیرد. در واقع، پیوند آسیه با حیوانات و تشابه او با عناصر طبیعت، بیان‌کننده‌ی تقابل انسان و طبیعت است که در آن طبیعت، مظهری از آزادی و رهایی است و انسان (قالان‌خان و پاکار) و دست‌ساخته‌های او (زین و گاری) جلوه‌ای از اسارت و سلطه‌گری. نجدی با آوردن تصاویری همچون «مشتی از هوا، صدایی مثل باران، صدایی نرم مثل علف، مشت ابر، دیواری از باران، بوی جنگل» در رابطه با آسیه، سعی کرده با افزایش حالت سایه‌وار و غیرشفاف شخصیت او، بُعد رمانتیک‌وار و طبیعت‌گرای او را افزایش دهد؛ زیرا «در تصاویر رمانتیک غالباً بر ویژگی‌های ناپیدای اشیا و اشخاص تکیه می‌شود؛ گویی نویسنده پدیده‌ها و اشخاص را تار و مبهم می‌بیند و آن‌ها حاصل نگاه خیالی و رؤیایی او هستند» (فتوحی، ۱۳۸۴: ۸). در داستان استخری پر از کابوس، شخصیتی طبیعت‌دوست و رمانتیک (مرتضی) به یاری پرنده‌ای رمانتیک (قو) می‌رود که نماد پاکی و شاعرانگی طبیعت است. حتی او علت آمدنش به شهر را فراموش و برای نجات پرنده از استخری پر از گازوئیل (صنعت شهری) تلاش می‌کند (رک: نجدی، ۱۳۸۹: ۲۰-۱۹). او در سرمای سخت زمستان با انگشتانی یخ‌زده و با تلاش بسیار قو را به داخل قایق می‌کشد؛ اما بر اثر تقلای قو در نهایت، تلاش مرتضی به جایی نمی‌رسد.

۲-۲- عشق و روابط عاشقانه

برخلاف نئوکلاسیک‌ها، که همه چیز را بر عقل و خرد و منطق استوار می‌کردند، «رمانتیک‌ها با ستایش احساسات و عشق به شورش علیه خردگرایی پرداختند» (ثروت، ۱۳۸۵: ۸۰). در نزد رمانتیک‌ها، احساسات و عشق‌گرایی گونه‌ای تفکر

محض و مسیری امن به سوی حیات چیزها و راهی پرصلابت به سوی وجه ناپیدای وجود است (هیث، ۱۳۸۸: ۵۶). از این جهت، عشق ناکام و پاک مادرانه، موضوع داستان «سپرده به زمین»، و عشق پر از اندوه و هجران بین پدر و دختر، موضوع داستان «سه‌شنبه‌ی خیس» است. در داستان «سپرده به زمین»، ملیحه با شنیدن کلمه‌ی «مادر» از مردی غریبه در کنار پل، هیجان‌زده به سمت طاهر می‌رود و گویی از همین‌جا عشق مادرانه در وجود او متبلور می‌شود و آن بچه‌ی مرده را فرزند خود تلقی می‌کند و همواره در پی مهرورزی و ابراز عطف خود به اوست تا جهان یکنواخت، سرنوشت نادلخواه و هنجارهای خشک جامعه را تغییر دهد و مطابق میل و احساس خود جهانی آکنده از روابط عاشقانه‌ی مادر و فرزندی بیافریند؛ در پایان داستان نیز، ملیحه و طاهر با عشقی غریب اما دلپذیر، کودک را دوباره از دل خاک درمی‌آورند و قبری دیگر برایش مهیا می‌کنند تا او برای همیشه متعلق به آن‌ها باشد (رک: نجدی، ۱۳۸۹: ۱۰ و ۱۲). در این داستان، ضمن بیان عشق مادر به فرزند، به صورت تلویحی و در قالب توصیفات، عشق بین زن و شوهر (ملیحه و طاهر) نیز منعکس شده است؛ چرا که طاهر، صدای پای ملیحه را همچون موسیقی دلپذیری می‌داند که هر صبح او را از خواب بیدار می‌کند (همان: ۸) یا وصف کمک‌ها و دلسوزی‌های زن و شوهر به یکدیگر کاملاً عاشقانه است: «آن‌ها به هم چسبیدند. کسی نمی‌توانست بفهمد که کدام یک از آن‌ها دارد به دیگری کمک می‌کند» (همان: ۱۲). در سراسر داستان روز اسبریزی، عشق و علاقه‌ی بین آسیه و اسب - که شخصیتی انسانی پیدا کرده - در رفتارها و گفتارهایی که بین آن‌ها درمی‌گیرد، بروز یافته است. از طرفی، آسیه دوستدار و نجات‌بخش اسب است؛ او را خشک، نوازش و بغل می‌کند، قند می‌دهد، برایش می‌گرید، از نگاهش احساس او را درک می‌کند و از طرفی دیگر، تنها قوت قلب اسب در لحظات دشوار و رنج‌آور، مهربانی‌های آسیه است: «اگر انگشتان آسیه یک حبه

قند را به لبم نزدیک می‌کرد، صورتم را به کف دستش تکیه می‌دادم» (نجدی، ۱۳۸۹: ۲۶).

۲-۳- تداعی خاطرات گذشته

رماتیسیسم، تصویرگر «فاصله» است؛ بنابراین، طرفداران این مکتب، برای ایجاد فاصله‌ی زمانی و گریز از واقعیت اکنون به گذشته‌های دور و دوران کودکی یا به آینده پناه می‌برند؛ زیرا از رؤیاریویی با واقعیت دل خوشی ندارند و همین امر نیز در تشدید رنج و ناامیدی و غم آن‌ها تأثیر به‌سزایی می‌گذارد. آن‌ها در اثر کشمکش بین واقعیت و فرار از واقعیت، به درون خود می‌گریزند تا آنچه را در خارج نمی‌توانند تحقق بخشند، در درون خود متحقق سازند و در این امر به خاطرات گذشته و امور دور از دسترس برخورد می‌کنند. آنچه می‌بینند تصویر تار و پرغبار و سرشار از رنج، اندوه و ناامیدی و وحشت دنیای درون است (رک: فتوحی، ۱۳۹۳: ۱۳۲). «بیژن نجدی نیز در پیوندی که میان چیزها می‌یابد و تصویری که به دست می‌آید به یاد و خاطره‌ای در گذشته چنگ می‌زند و تهنشین‌شده‌های به رویه آمده، داستان‌ساز می‌گردد» (رستمی و کشاورز، ۱۳۸۹: ۱۰).

در اوایل داستان «سپرده به زمین»، ملیحه اول صبح به طاهر می‌گوید: «با تو هستم طاهر، ببین بیرون چه خبره؟» (نجدی، ۱۳۸۹: ۸). کلمه‌ی «بیرون» ذهن طاهر را به بیرون از زمان و مکان حاضر می‌برد و خاطره‌ی یک روز چسبنده‌ی تابستان برایش تداعی می‌شود. او همراه همسرش با تداعی هر روزه-ی آن خاطره‌ی شیرین و در عین حال حسرت‌برانگیز، از اندوه نداشتن فرزند و از ایستایی و روزمرگی زندگی خود به لحظاتی امیدبخش و پرهیجان گذشته که رنگی از فرزندداری به خود گرفته بود، پناه می‌برد و همین یادآوری جذاب است که سبب می‌شود تمام داستان در زمان گذشته نقل شود؛ گویی که تنها حرف قابل گفتن میان آنان که سبب دلگرمی و احساس رضایت درونی‌شان می‌شود،

یادآوری همین واقعه است. هم‌چنین، در مراسم تشییع جنازه‌ی پسر بچه، هنگامی که ملیحه و طاهر به نزدیکی بالکن (نمودی از ارتباط) خانه‌ی خودشان می‌رسند، روزگار پرشور و هیجان دوران جوانی با حال و روز کسل‌کننده و یکنواخت کنونی‌شان همچون صفحه‌ای شطرنجی در هم ممزوج می‌شود و با رفت و آمد پی‌درپی بین زمان حال و گذشته و تضاد بین دو دوره یا بین دو احساس، ناآرامی و پریشانی درونی طاهر بازتاب می‌یابد. به گفته‌ی او، شگل ادبیات رمانتیک، عبارت است از «جمع اضداد» و ذوق رمانتیک پایبند نزدیکی مداوم امور بسیار متضاد است (سیدحسینی، ۱۳۷۱: ۸۸). در داستان «سه‌شنبه‌ی خیس» ملیحه ناامید از بازگشت پدر، به خانه برمی‌گردد و خاطرات زندگی با پدر برایش تداعی می‌شود: «سرش را بالا کرد و از این طرف پارچه‌ی آبی به آفتاب آبی بالای سرش نگاه کرد. همان‌طور با چتر وارد اتاقش شد. پارچ خالی آب روی میز پر از آبی بود. درپچه‌های اتاق، با آن ارسی‌های رنگارنگ، روز تگه‌تگه‌شده‌ای را روی قالی ریخته بود» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۴۰).

«آبی، نشانه‌ی وفاداری و پایداری و صداقت است» (لوشر، ۱۳۷۴: ۷۶) و این رنگ در مورد چتر از یک سو، بیان‌کننده‌ی وفاداری و پایداری پدر ملیحه و به طور کل پدران رزمنده‌ای است که صادقانه تمام هستی‌شان را برای دفاع از وطن و آرمان خود فدا کردند و در مورد سایر چیزهایی که در نظر ملیحه آبی به نظر می‌آیند (مثل آفتاب و پارچ) «از دیدگاه فیزیولوژی به معنای آسایش خاطر و از دیدگاه روانشناسی به معنای خرسندی همراه با امنیت و عاری از تنش است» (همان: ۷۶) که ملیحه با یادآوری خاطرات پدرش به این آرامش می‌رسد. از سوی دیگر، «وقتی رنگ آبی برای شیئی به کار می‌رود، شکل آن را سبک و غیرمادی می‌کند و سطحی که آبی بشود دیگر سطح نیست» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۷: ۴۳)؛ همان‌طور که چتر، پارچ و آفتاب در نگاه ملیحه مادیتی ندارند و از طریق آن‌ها وارد دنیای رؤیاگونه و زیبایی گذشته‌ی خود می‌شود که

در آن با پدرش بر سر میز می‌نشست و از مهر و محبت پدران بهره‌مند بود؛ اما اکنون بدون پدر و تنها با یادگاری‌های او زندگی را می‌گذرانند و هرگاه فقدان او آزاردهنده می‌گردد، به سراغ گذشته می‌رود. در واقع، هدف نویسنده از این‌که ملیحه محیط پیرامونش را آبی می‌بیند، از یک سو، نشان‌دهنده‌ی ارزش‌های ثابت اوست که مانع از به فراموشی سپردن گذشته می‌شود و از سوی دیگر، بیان‌کننده‌ی عمق احساسات و رقت و نازکی عواطف اوست. در داستان «مرثیه‌ای برای چمن»، طاهر با دیدن توپ در میان خیابان، آن را برمی‌دارد و دو سه بار به زمین می‌زند. بی‌اختیار، دریغ و افسوس خاطرات شیرین دوران نوجوانی و پاک‌ی و معصومیت زوال‌یافته‌ی آن دوران در وجودش رخنه می‌کند. در آن دوران با پاهای سالم و بدون زخم شکنجه و بی‌اعتنا به مسائل سیاسی، با شوری وصف‌ناپذیر می‌توانست با توپ بازی کند. او توپ را به زمین می‌گذارد تا ضربه‌ای بزند. می‌بیند دیگر پاهای سالم یازده سال پیش را ندارد؛ چرا که ناخن‌های کشیده و گوشت برآمده‌ی پاها توان چنین کاری را از او گرفته‌اند. از این رو، دلزده از هرگونه فعالیت سیاسی، در خاطرات نوجوانی مستغرق می‌گردد تا احساس درد و پوچی روزگار کنونی‌اش را در هیاهوی بازی، خوشی و بی‌تفاوتی دوران نوجوانی کم‌رنگ سازد؛ همان دورانی که بی‌توجه به مسائل سیاسی از جمله نفت بر روی روزنامه غلت می‌زد: «توپ را با هر دو دست گرفته بود و از پشت دود نگاهش می‌کرد تا ببیند می‌تواند چمن، کوچه‌ها، گُل بدون توری که با چهار تا آجر درست شده بود و بُرو و بیای بچه‌های بدون اسم بدون صدا را به یاد آورد که بعد از فوتبال رفته بودند تا روی صفحه‌ی اول روزنامه‌ها دمر بیفتند با دهان باز و بدون کلمه کنار کلمات؟» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۴۴).

۲-۴- اندوه و ناامیدی

اندوه و ناامیدی در آثار رمانتیک جلوه‌ای برجسته دارد. شاید بتوان اندوه و ناامیدی را مشهورترین صفت رمانتیک‌ها برشمرد که در نتیجه‌ی روی آوردن به

دنیای اسرارآمیز ناخودآگاه و جنبه‌های تاریک ذهن و تأمل عاطفی در اعماق وجود انسان شکل گرفته است (جعفری، ۱۳۷۸: ۸۴). در داستان‌های نجدی پاییز غمگین و زمستان سرد بیش از سرسبزی بهار و گرمای تابستان حضور دارند. رنگ‌های خاکستری و سیاه بیش از رنگ‌های شاد و سرزنده فضا را رنگ می‌زنند و شخصیت‌های داستانی «نجدی غالباً تنها و غم‌زده‌اند و نویسنده آن‌ها را بهانه‌ای برای بیان حسی گمشده و فرورفتن در اعماق احساسات و افکار خود و نیز بیان دغدغه‌های ذهن انسانِ تنهای ایرانی قرار داده است» (رستمی و کشاورز، ۱۳۸۹: ۴). در داستان «سپرده به زمین»، اندوه و دردمندی ناشی از فقدان فرزند سبب شده که تمامی لحظات زندگی طاهر و ملیحه بوی تکرار، کهنگی و فراموشی به خود بگیرد. حتی بیان نمایشی که راوی از ظاهر ملیحه ارائه می‌دهد، بیان‌کننده‌ی غم‌زدگی و ناامیدی شدید اوست: «این طرف و آن طرف شصت سالگی‌اش بود. لاغر، لب‌هایش خمیدگی گریه را داشت. دیگر نمی‌توانست آخرین بند انداختن صورتش را به یاد آورد» (نجدی، ۱۳۸۹: ۸). غم نداشتن فرزند، آنچنان بر وجود او مسلط شده که گاه‌گاه به شکل اشک از چشمانش ظهور می‌کند و آنچنان او را ناتوان کرده که پیوسته از شوهرش (طاهر) برای ایستادن یاری می‌طلبد (همان: ۹). در فرجام داستان، دلخوشی ملیحه به فرزندی مرده، بیان‌کننده‌ی شیوه‌ای پارادوکسیکال در جستجوی امید در ناامیدی و مرگ است که سبب شکل‌گیری احساسی دردناک و شفقت-آمیز در وجود مخاطب نسبت به ملیحه می‌شود. در داستان «سه شنبه‌ی خیس»، ملیحه از غم فراق پدر «روی گردنش غمباد کوچکی داشت که آن را با روپوش یقه بلندی پوشانده بود» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۳۹). او که پدرش را در میان رزمندگان بازگشته از جنگ نمی‌بیند، اندوه آنچنان در وجودش رخنه کرده که حتی صدای پایش را که در ایستگاه قطار پیچیده است، نمی‌شنود و بر روی «قالیچه از سکوت» به خانه برمی‌گردد. در حین مسیر بازگشت به خانه،

همه جا (خودروها، آفتاب، کوچه، پیاده‌روها) رنگ اندوه و غم به خود گرفته است و پس از رسیدن به خانه، با یادآوری روزهایی که با پدر زندگی خوبی داشته، ابرهای اندوهناک دلش شروع به باریدن می‌کنند. در داستان «مرثیه‌ای برای چمن» در میان پارازیت‌های رادیو کسی آواز سر می‌دهد: «اندوه خاکستری است، اندوه خاکستری است...» (همان: ۱۴۳). حتی پس از تمام شدن این ترانه، طاهر دوباره آن را در ذهن مرور می‌کند. در واقع، این ترانه، ندای روح و ذهن سراسر ناامید و غم‌زده‌ی طاهر است که همه‌جا را خاکستری می‌بیند. «رنگ خاکستری، نماد سوگواری و افسردگی است» (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۷۰). او با خود می‌اندیشد که نکند در یک «صفر مطلق» افتاده است. آنچه سبب چنین پریشانی و اندوهی در وجود او شده است، تضاد میان آرمان با واقعیت، و ارتباط ناخوشایند با محیط اجتماعی است. به عقیده‌ی آبرامز، گاهی اثر بزرگ رمانتیک از دل تجربه‌ی جزئی یا عام یأس و سرخوردگی ناشی از شکست، به‌ویژه شکست مبارزه‌های انقلابی و اجتماعی نشأت می‌گیرد (Abrams, 1960: 335) که داستان مرثیه‌ای برای چمن هم گونه‌ای از همین تجربه است.

۲-۵- نپذیرفتن واقعیت موجود و گریز به رؤیا و خیال‌پردازی

رمانتیک‌ها در پی دستیابی به محیطی موافق و هماهنگ با طبع لطیف خویش هستند تا بتوانند احساسات و آرمان‌های خود را عینیت دهند؛ اما از آنجا که آنان محیط پیرامونشان را بر اثر فسادهای اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و... در تعارض با خواسته‌ها و تمایلات خویش می‌بینند و نمی‌توانند همیشه دست به اقدامی اصلاح‌جویانه همانند رمانتیسیم انقلابی-در این نوع رمانتیسیم، نابودی سرمایه‌داری و خلق آینده‌ی یوتوپیایی مورد نظر است که در آن، برخی از ارزش‌های جوامع ماقبل سرمایه‌داری دیده می‌شود- بزنند، بر اساس قوه‌ی خیال و ذهنیت خلاق خود، جهانی دلپذیر و مورد پسند خویش خلق می‌کنند.

بر این اساس، «آرزودگی از محیط و زمان موجود و فرار به سوی فضاها یا زمان-های دیگر و سفر روی بال‌های خیال از ویژگی‌های ادبیات رمانتیک است» (سیدحسینی، ۱۳۷۱: ۹۲). در داستان «سپرده به زمین»، ملیحه میان خواست خود (داشتن فرزند) با آنچه برایش مقدر شده (فقدان فرزند) ناهماهنگی می‌بیند و موجب می‌شود از کارکرد روانشناختی «ارضای جانشین، جبران یا دلداری» استفاده کند: «در حالی که احساس می‌کرد چیزی دارد از پوست سینه به پیراهنش نشسته می‌کند، از کنار زنبیل رد شد» (نجدی، ۱۳۸۹: ۱۱). این که زنی هنوز بچه‌ای را به دنیا نیاورده چنین احساسی داشته باشد، در دنیای واقع امکان‌پذیر نیست. ملیحه با خیال‌پردازی خویش، آرزوی خود را در ذهن مرور می‌کند: «کاشکی یکی از این درخت‌ها پسر طاهر بود» (همان: ۹). درخت مظه‌ری است از فرزند که در پایان داستان، طاهر و ملیحه، پسر بچه‌ی مرده را مانند درختی قطع شده در زمین می‌کارند. یونگ معتقد است: «انسان همواره نوعی پیوستگی پدر-فرزندی با درخت احساس می‌کند» (یونگ، ۱۳۵۲: ۲۴)؛ به همین علت از میان مظاهر طبیعی، درخت انگاره‌ی نسب‌شناسی محسوب می‌شود و رمز بالندگی، رشد و روان انسان است (زمردی، ۱۳۸۷: ۴۲). در چند جای دیگر هم از واژه‌ی درخت استفاده شده است: «مردی که زنبیل را می‌برد و گاهی آن را دست به دست می‌کرد... گاهی هم روی کُنده‌ی یک درخت می‌گذاشت... جلوی قهوه‌خانه مرد زنبیل را زیر تیر چراغی گذاشت که بی‌هیچ شباهت به درخت، به اندازه‌ی یک درخت روی زمین قد کشیده بود» (نجدی، ۱۳۸۹: ۱۱). تیر چراغی که تنها از نظر اندازه شبیه درخت است، همان پسر بچه‌ی مرده‌ای است که تنها از نظر ظاهر شبیه بچه‌ی زنده است یا در تعبیری دیگر، همان کُنده‌ی درختی است که پیوندش با زندگی قطع شده است؛ زیرا «اعتقاد به وجود روح در نباتات و رطوبت درون گیاهان که تمثیل روح در بدن است، در میان نویسندگان و شاعران ایرانی مرسوم بوده است»

(زمردی، ۱۳۸۷: ۴۰). بنابراین، آرزوی داشتن فرزند، در سراسر داستان به شکل کهن‌الگوی درخت بازتاب یافته است و آمدن قیده‌های «کاشکی، ای کاش، شاید و...» بیان‌کننده‌ی نارضایتی ملیحه از واقعیت موجود و گریز به جهان خیال است که سبب ایجاد مناسبت میان درخت و فرزند شده است.

۲-۶- نقش عناصر زبانی و داستانی در انتقال اندیشه‌های رماتیسمی در داستان‌های کوتاه نجدی

۲-۶-۱- افسون کلمات و تصاویر

در داستان کوتاه، به‌ویژه آثار رماتیک، مجموعه‌ی معینی از نشانه‌های واژگانی و تصاویر شاعرانه وجود دارد که دلالت صریح و شفاف در آن‌ها مطرح نیست؛ بلکه مفاهیم ضمنی و رمزی آن‌ها مورد نظر است. در حقیقت، به حکم کوتاه بودن این نوع از ادبیات داستانی و خاصیت ادب رماتیک، واژه‌ها و تصاویر «مقتصدانه» و «کارکردگرایانه» استفاده می‌شوند و در کمترین کلمه و فشرده‌ترین تصویر، بیشترین معنا و احساس به خواننده القا می‌شود. بنابراین، تصاویر و واژگان رماتیک از آنجا که با احساس گره می‌خورند و با آن یکی می‌شوند، از معنی و مقصود جدا نیستند و برای خود اهمیت خیال‌انگیزی، عاطفی و ارتباطی ویژه‌ای دارند؛ به طوری که بر اساس نظریه‌ی فرم ارگانیک - که ویلهلم شلگل از آن استفاده کرد- در اثر ادبی مطلوب، باید ماده و شکل، عبارت و معنا چنان کاملاً در هم ممزوج شوند که یک کل واحد را تشکیل دهند و نتوان آن‌ها را به طور مستقل و جدا از کلیت شکل تحلیل کرد.

در داستان سپرده به زمین آمده: «روزی که آفتاب از مرز خراسان گذشته، روی گنبد قابوس ایستاده و از آنجا به دهکده آمده بود تا صبحی شیری رنگ را روی طناب رخت پهن کند...» (نجدی، ۱۳۸۹: ۸). در این جمله، نجدی با خلق تصویری متناسب با احساسات ملیحه، آرام آرام مخاطب را برای طرح گره

داستان آماده می‌سازد. ذکر هنرمندانه‌ی صفت «شیری‌رنگ» به جای صفات «روشن، نورانی و ...» و ترکیب اضافی «طناب رخت» به جای «پشت بام، دیوار خانه و ...» اشاره‌ای ضمنی و رمانتیک‌وار به احساس مادرانه‌ی ملیحه و حسرت او در داشتن فرزند است که از طریق شخصیت‌بخشی در وجود آفتاب بازنمایی شده است. در جای دیگر داستان هم آمده است: «قهوه‌چی با پارچ، آب ریخت و مرد دست‌هایش را شست و همانجا با نعلبکی یک لیوان شیر داغ خورد» (همان: ۱۱). نجدی می‌توانست به جای شیر از قهوه یا چای استفاده کند که در قهوه‌خانه‌ها متداول‌تر است؛ اما از کلمه‌ی «شیر» استفاده می‌کند تا بیش از پیش بر روی عواطف مادرانه ملیحه متمرکز شود. نویسنده در این داستان، بدون این که در هیچ جای داستان به طور مستقیم به بچه‌دارنشدن ملیحه اشاره کند، به وسیله‌ی واژگان و تصاویر چندلایه و اثرگذار، احساسات و باور ملیحه را نشان داده است. برای مثال: «طاهر بازوی ملیحه را گرفت. پل و آن مرد و رودخانه دور زدند و از چشم‌های ملیحه دور شدند» (نجدی، ۱۳۸۹: ۹). پل، جلوه‌ای از گذر ملیحه از مرحله‌ی نداشتن فرزند به مرحله‌ی فرزندخواندگی است که در کنار پل با دیدن جنازه‌ی پسر بچه‌ای این حس در وجود او برانگیخته می‌شود و همین «پل» در داستان «روز اسبریزی» نیز تجلی‌گاه انتقال از مرحله‌ی آزادی به مرحله‌ی اسارت است. آن مرد، تجلی‌گر انسان نویدبخشی است که ملیحه را با کلمه‌ی «مادر» صدا زده و ملیحه با شنیدن آن به وجد آمده است؛ و رودخانه، بیان رمانتیک‌وار از جریان زایایی و تغییر در زندگی ملیحه است که با گذشتن تمامی این موارد (پل، مرد، رودخانه) از جلوی چشم او، احساس ناامیدی در وجودش متبلور شده است. حتی ذکر چندین باره‌ی واژه‌ی «قطار» در این داستان، جلوه‌ای است برای گذر زمان یکنواخت و ملال‌آور که طاهر و ملیحه آن را احساس نمی‌کنند و زمان از دستشان دررفته است. اما گه‌گاه نور امید در دل ملیحه سوسو می‌زند: «باد

توت‌پزان بی‌آنکه درخت توتی پیدا کرده باشد، برگشته بود و چادر را روی سینه‌ی ملیحه تکان می‌داد» (همان: ۹). بادِ توت‌پزان دگر دیس‌شده‌ی رودخانه-ای (هر دو مظه‌ری از زیایی و تغییرند) است که قبلاً از مقابل چشمان ملیحه گذر کرده بود؛ اما این بار برگشته است تا با نفس ثمره‌بخش خود، ملیحه را به آرزوی دیرینه‌ی خود یعنی مادرشدن برساند. چنین اندوه و حسرتی نه تنها ملیحه که طاهر را نیز در همه‌ی لحظات حتّی وقتی به حمام می‌رود، به خود مشغول می‌کند و پیوند عمیقی میان احساسات او با محیط ایجاد می‌سازد: «طاهر به صدای آب گوش داد. آب را نگاه کرد... آب طاهر را بغل کرده بود» (نجدی، ۱۳۸۹: ۷). نگاه‌کردن، گوش‌کردن و بغل‌کردن آب، ضمن شخصیت‌بخشی به آب در حکم فرزند و ایجاد معنای ثانویه‌ی باروری و تازگی، مظه‌ری است از نفوذ به ناخودآگاه و کشف دغدغه‌های انباشته‌شده‌ی ذهنی طاهر که همان پیرشدن، از دست دادن نیروی جوانی و گذر سریع زمان است که از طریق پایین‌افتادن سریع دانه‌های آب از بدن طاهر در داستان عینیت یافته است. بنابراین، همه‌ی این کلمات و تصاویر، ضمن داشتن معانی چندلایه و متنوع، در ساختار پیوسته و منسجم تکمیل‌کننده‌ی همدیگرند و قصد آن‌ها، القای «تجربه‌ی واحد عاطفی» به خواننده است. در داستان «سه‌شنبه‌ی خیس» آمده: «پاییز خودش را به آبی چتر می‌زد و چادر را از تن ملیحه دور می‌کرد و چتر را از دست‌های او می‌کشید» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۳۶). کلمات «پاییز»، «چتر» و «چادر» با چندین بار تکرار، نقش به‌سزا و محوری در این داستان دارند. پاییز، بیان‌کننده‌ی خشونت و دشمنی است که می‌خواهد عفت و نیز سایه‌ی سر ملیحه و امثال او را بگیرد؛ اما بعد از پایان جنگ و بازگشت رزمندگان، حاج‌خانم با دیدن پسر رزمنده‌اش «روی آخرین روزهای پاییز غلت زدند» (همان: ۱۳۸) و به آرامش و اطمینان دست یافتند. همچنان که این کلمه محوری و پربرسامد در داستان مرثیه‌ای برای چمن نیز بارها برای القای

احساس ناامنی و نمایش محیطی خفقان‌آور ذکر شده است. چتر، جلوه‌ای است از پدر ملیحه و یا به طور عام، مردان رزمنده‌ای که خانواده‌هایشان همیشه چتر حمایت آنان را بر سرشان احساس کرده‌اند و عصای دست و ستون اطمینان-بخش آنان بوده‌اند: «حاج خانم چتر را مثل عصا و پاهایش جلو برد» (همان: ۱۳۸). ذکر تعابیری مثل «استخوان‌های چتر»، «زخم‌های چتر»، «مردن چتر» «پیداه‌شدن چتر» احساس غم و تنهایی ملیحه را به دلیل از دست‌دادن پدر خود و نیز جامعه‌ای که مردمانش نسبت به او بی‌تفاوت و بی‌اعتنا هستند، به شکلی برجسته و مؤثر به خواننده القا می‌کند. چادر، بیان‌کننده‌ی پرهیزگاری و عفت ملیحه و زنانی است که حاضرند پدر و عزیزانشان (چتر) را برای حفظ آبرو و ناموس (چادر) راهی میدان جنگ کنند: «این بود که ملیحه با هر دو دست به چادرش چسبید و دسته‌ی چتر را رها کرد» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۴۱) و نیز مردان و رزمندگانی همچون امیرحسین، ناموس و عفت سرزمین‌شان را با دستانشان حراست و محافظت می‌کنند: «تگه‌ای از پشت چادر حاج‌خانم توی مشتم امیرحسین بود» (همان: ۱۳۸).

درضمن، نجدی اهمیت بسیاری برای کاربرد رنگ‌ها (مثل آبی‌های چتر، سفیدی برف و ...) قائل است تا بتواند امور حسی را با محتوای معنوی افکار و احساسات خویش، آشتی دهد و از این طریق، ضمن دمیدن روح و احساس در مادیات، تمایلات فکری، عاطفی و اجتماعی شخصیت اصلی داستان‌های خود را به شکلی غیرمستقیم و شاعرانه به خواننده منتقل کند. در داستان استخری پر از کابوس آمده: «سفیدی خیابانی را به مرتضی نشان داد که ته آن برف و صبح به هم چسبیده بود» (نجدی، ۱۳۸۹: ۱۶). «قند حتی بعد از آب‌شدن توی دهان مرتضی، باز هم سفیدیش را داشت» (همان: ۱۸). در این جملات، رنگ سفید در ارتباط با طبیعت، بیان‌کننده‌ی سادگی و پاکی طبیعت است که در برابر آلودگی و کثافت زندگی و تمدن شهری (رنگ خاکستری و بنفش) قرار

می‌گیرد و در ارتباط با مرتضی که حتی سفیدی قند هنوز در دهانش باقی مانده بود، مظهري از بی‌گناهی و معصومیت او در جریان پرونده‌ی نابودی قو است. در داستان «روز اسبریزی»، رنگ سفید به عناصر طبیعت (اسب و برف) منسوب شده است: «اسب با سفیدیش روی سفیدی برف ریخت» (همان: ۲۶). رنگ سفید طبیعت با سیاهی و تاریکی جامعه‌ی انسانی تقابل پیدا می‌کند که نمادی از سلطه‌گری و زورگویی انسان علیه حیوانات است. اما نویسنده‌ی رماتیک «با استفاده از تخیل خلاق خود و فرورفتن در عمق ذهن و درون خود، قواعد سنتی را کنار می‌زند و آنچه دل تنگش می‌خواهد می‌گوید» (جعفری، ۱۳۷۸: ۹۳). برای مثال، نجدی از رنگ «سیاه» در دو معنای مثبت و منفی در یک جمله‌ی داستان روز اسبریزی استفاده می‌کند: «گله‌هایی از اسب‌های سیاه، تاریکی را هل می‌دادند و لای درخت‌ها می‌دویدند. دندان‌هایشان را می‌دیدم که تاریکی را گاز می‌زد» (همان: ۲۶). اگرچه رنگ سیاه برخلاف جمله‌ی گذشته به گروهی از اسبان منتسب شده؛ سیاهی در اینجا در معنای مثبت به کار رفته است و بیان‌کننده‌ی «ثبات‌قدم و شکوه و سرسختی» (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۷۲) اسبان در مبارزه با تاریکی است؛ همان‌گونه که در داستان‌های حماسی ایران اسبان سیاه (شبرنگ بهزاد کیخسرو و سیاوش و ...) دارای شکوه و قدرتمندی بودند. ضمن این‌که «هل‌دادن» و «گاز زدن»، نفرت و انزجار اسبان را نسبت به تاریکی برجسته‌تر کرده است و مفهوم تقابل آزادی طبیعت با سلطه‌گری انسان را مؤثرتر به مخاطب القا می‌کند. در داستان «مرثیه‌ای برای چمن»، رنگ زرد در خدمت القای معنا و فضای داستان و نیز احساسات طاهر درآمده است: «طاهر سرش را روی کالسه‌کم خم کرد. گریه زیر یک پتوی زرد بود» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۴۶). این‌که چرا رنگ پتو، زرد انتخاب شده است، از چندین جهت با فضای داستان مناسبت دارد: یکی این‌که در این داستان همواره صحبت از فصل پاییز است که جذام گرفته؛ بنابراین، رنگ زرد هم رنگ پاییز و هم

نمایش‌دهنده‌ی بیماری از جمله طاعون و جذام است؛ دوم این‌که در قسمت‌هایی از داستان از چهره‌ی زردرنگ و بیمار طاهر «که تا یرقان هرگز نگرفته‌اش زرد بود» (همان: ۱۴۴) سخن رفته است و طاهر با شنیدن گریه‌ی زیر یک پتوی زردرنگ یاد زخم‌ها و دردهای گذشته می‌افتد؛ سوم این‌که از چراغ‌های خطر زردرنگ حرف زده شده که بیان‌کننده‌ی محدودیت‌ها و هشدارهای فضای جامعه است که طاهر آن‌ها را همچون پتو کنار زده است.

۲-۶-۲- لحن

لحن داستان با تمام عناصر سبک یعنی زبان (واژگان و نحو)، معنی‌شناسی، تصویرپردازی و موسیقی سر و کار دارد. «لحن شیوه‌ی پرداخت یا زاویه‌ی دید نویسنده نسبت به موضوع داستانش است» (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۵۲۳). لحن داستان «سپرده به زمین»، غم‌انگیز و تأثربرانگیز است که در توصیفات و گفتگوها و به‌ویژه سخنان ملیحه درک می‌شود. از ۳۳ مورد گفتگویی که ملیحه با طاهر و دیگر شخصیت‌های داستان (دکتر، دختر جوان) داشته، ۲۰ مورد جملات سؤالی و ۶ مورد جملات تردیدی و آرزویی است که با کلمات «انگار، شاید، میشه، اگه» بیان شده‌اند؛ هم‌چنین، اکثر این جملات کوتاه (میانگین ۵ کلمه) و دارای ریتمی سریع و تند هستند که احساس پریشانی و بی‌قراری ملیحه را برای ارضای هرچه زودتر عشق مادرانه برجسته می‌کنند. تکرار کلمات و جملات «نیومد، دفنش کنیم، بدین به ما، انگار، دوستش دارم و...» و تصویرپردازی خلاقانه و احساسی که همراه با صنعت تشخیص است، در القا و برجسته‌تر کردن لحن تأثربرانگیز و اندوهناک داستان اثرگذارند. اساساً یکی از شگردهای نجدی برای تأکید بر حالت احساسی، تکرار کلمه، عبارت یا جمله و نیز مقطع بودن جملات است؛ به عنوان مثال، برای برجسته‌کردن اندوه و غم مرتضی در کشته‌شدن قو، از تکرار و کوتاهی جملات استفاده می‌کند: «تنه‌اش توی بغلم بود و سرش افتاده بود کف قایق... کف قایق... کف قایق... کف قایق»

(نجدی، ۱۳۸۹: ۲۰). لحن داستان «مرثیه‌ای برای چمن»، نفرت‌انگیز و بیزارطلبی است که البته در بخش‌هایی از داستان، چاشنی ناامیدی و حسرت نیز به خود می‌گیرد. آنچه سبب تکوین و تقویت لحن این داستان شده، صحنه‌پردازی و فضاسازی داستان است که تمامی اجزای صحنه و تصویر مکمل و تعریف‌کننده‌ی همدیگرند. نویسنده چنین لحنی را در تصاویری از جمله: «اگر همان‌طور کنار پلاستیک می‌ایستاد، زردآب معده‌اش آن قدر بالا می‌آمد که روی آن همه پاییز باید عق می‌زد» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۴۴) و در رفتار طاهر «دو سه باری روی داشبورد مشت زد و انداخت توی چهار» (همان: ۱۴۵) و گفتار او «وَرش دار دیگه لعنتی...» (همان: ۱۴۶) و در کلماتی مانند «بوی کافور، خون، چرک مرده، عرق و درد خیس، گوشت، یرقان، استخوان جمجمه، انگشتان بدون ناخن، زگیل، صرع، کثافت، آشغال، غذای پس‌مانده، آب زیپو و...» بازتاب داده است. در واقع، در این داستان، نجدی بر اساس نظریه‌ی «زشت زیباست» از امور زشت و کثیف برای لحن‌آفرینی و احساس‌برانگیزی استفاده کرده است. لحن داستان «استخری پر از کابوس»، تقابلی از لحن بازجویانه و تندخویانه‌ی ستوان (نماینده‌ی قانون و شهر) با لحن صادقانه و صمیمی مرتضی (نماینده‌ی طبیعت و روستا) است. لحن بازجویانه و خشن ستوان در جملات کوتاه، سؤال‌ی، امری و روشن و مستقیم که دارای ریتم سریع هستند، بازتاب یافته است و لحن صادقانه و صمیمی مرتضی در پاسخ‌های مبهم و دست‌پا شکسته، قسم-دادن‌ها، تکرار حرف‌ها به شکلی کوتاه، تردید درباره‌ی شنیده‌شدن یا نشدن صدا و به یاد نیامدن ماجرا، کاربرد کلمات «فکر می‌کنم، مثل این‌که، انگار، نمی‌دانم» منعکس شده است.

۲-۶-۳- صحنه‌پردازی

بیژن نجدی از تمام اجزای صحنه (مکان، زمان، پیشه‌ی شخصیت، خصوصیات خلقی و مقتضیات روحی و فکری) برای تکوین و گسترش حال و هوای

رمانتیک و القای احساسات و عواطف شخصیت‌ها به مخاطب استفاده می‌کند. آنچه در این زمینه بین داستان‌ها مشترک است، استفاده از فصل‌های «پاییز و زمستان» و آب و هوایی «سرد، بارانی و برفی» برای به تصویر کشیدن وقایع و عمل داستانی است که هم جنبه‌ای رمانتیک دارند و هم نشان‌دهنده‌ی «اندوه و ناامیدی» شخصیت‌های داستانی هستند. در داستان «روز اسب‌ریزی» زمان وقوع داستان، به دوران ارباب-رعیتی و نیز فصل سرد و پر برف زمستان مربوط می‌شود. مکان نیز دهکده‌ای در یک سمت رودخانه است که با پلی به سمت دیگر متصل می‌شود. زمانی که قالاخان زین بر پشت اسب می‌نهد، هوا بارانی است. وقتی اسب به گاری بسته می‌شود، برف می‌بارد و همه چیز حتی رنگ پوستش خاکستری است. اسب در تاریکی شب در سرمای سخت و هوایی برفی، باری سنگین به دوش می‌کشد که در ترسیم فضای مستبدانه و ظالمانه‌ی محیط پیرامون و سردی رفتار انسان‌ها با حیوان اثرگذارند. نجدی از تمامی ارکان صحنه مثل «عبور از روی پل» استفاده می‌کند تا احساس آزادی را در برابر احساس اسارت قرار دهد؛ زیرا اسب تا قبل از به گاری کشیده شدن به راحتی از روی رودخانه می‌جهید؛ اما اکنون به سختی از روی آن عبور می‌کند. صحنه‌ی داستان «استخری پر از کابوس»، شهری در شمال کشور است که در استخر آن چند قو وجود دارد. با آمدن مرتضی به این شهر، رنگ و بوی اقلیم شمال کشور در ذهن مخاطب صورت می‌بندد و همزمانی رسیدن پای مرتضی به زمین و رسیدن بوی چای به پیرهن او، شگرد نویسنده‌ی گیله‌مرد است برای عینیت‌بخشی به احساسات و روحيات طبیعت‌دوست مرتضی؛ گویی طبیعت به استقبال او آمده و او را در آغوش کشیده است. ضمن آنکه، فصل زمستان و باریدن برف برای مرتضی یادآور خاطرات خوش سال‌های گذشته است؛ حال آنکه برای شهرنشینان سبب زحمت و دردسر است. صحنه‌ی برجسته و آغازین داستان «سپرده به زمین» این‌گونه بیان می‌شود: «جمعه، پشت پنجره بود. با

همان شباهت باورنکردنی‌اش به تمام جمعه‌های زمستان. یکی از سیم‌های برق زیر سیاهی پرنده‌ها، شکم کرده بود. پرده‌ی اتاق ایستاده بود و بخاری هیزمی با صدای گنجشک می‌سوخت» (نجدی، ۱۳۸۹: ۷). ایستادن پرده‌ی اتاق و کنار نرفتن آن، مظهری از پابرجایی و غلبه‌ی احساس اندوه و یکنواختی بر فضای خانه‌ی ملیحه و طاهر است. گنجشک که بیان‌کننده‌ی ناچیزی و خردی است و فضای اندوه‌بار و ناامیدانه را با آتش ناچیز بخاری منعکس می‌کند، صدایش می‌تواند جلوه‌ای از جنبش و شادمانی باشد که با سوختنش، شادمانی‌ها و نشاط‌های کوچک زندگی ملیحه و طاهر نیز می‌سوزد. شکم‌کردن سیم برق بیان‌کننده‌ی احساس فروخورده‌ی فرزنددوستی طاهر است که آنچنان در او متبلور شده که محیط بی‌جان پیرامونش هم‌رنگ ذهنیت و احساسات او گردیده است. مکان و زمان وقوع داستان «مرثیه‌ای برای چمن» سال‌های پُرهیاهوی پیش از انقلاب اسلامی در شهر تهران است. داستان در فصل پاییز به پیش می‌رود و شخصیت اصلی (طاهر)، یک مبارز سیاسی است. در این داستان ارتباط بسیار تنگاتنگ و معناداری میان صحنه‌ی داستان با محتوا و احساسات شخصیت اصلی برقرار است. احساس تنفر و درد ناشی از شکنجه از طریق توصیف جلوه‌های پاییزی (مثل گریه‌ی باران، لخت‌شدن درختان، ور آمدن برگ‌ها و زخم‌های جذام آن‌ها) و مظاهر آلوده‌ی شهری ظهور می‌یابد و خالی‌بودن کوچه، خالی‌بودن و پوچی زندگی طاهر را گوشزد می‌کند. از دلایلی که می‌توان برای اهمیت صحنه‌پردازی و نقش آن در القای عواطف و احساسات شخصیت‌ها در طرز نگارش بیژن نجدی بیان کرد، کاربرد محیط و اجزای آن به جای فاعل اصلی است: «پرده‌ی اتاق ایستاده بود» (نجدی، ۱۳۸۹: ۷)، «فنجان از روی میز بلند شد» (همان: ۱۷)، «هیچ دهکده‌ای از دور نمی‌آمد» (همان: ۲۵)، «پیاده‌روها با او راه می‌رفتند» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۳۹)، «فلکه به خاطر ملیحه یک بار دور آب نمای کوچکش چرخید» (همان: ۱۳۹)، «برف پاک‌کن

خودش را به شیشه می‌زد» (همان: ۱۴۵) و... این کاربرد ویژه در داستان‌های نجدی، ضمن آنکه سبب محو کامل مرز میان انسان و اشیا می‌شود و احساسات شخصیت‌های اصلی داستان‌ها را در اشیا و مکان‌ها متبلور می‌سازد، سبب پویایی و تحرک جریان داستان و در نتیجه، درک مؤثرتر مخاطب از احساس مورد نظر نویسنده می‌شود.

۳- نتیجه‌گیری

رمانتیسیم به معنی خاص و تاریخی آن، اساساً پدیده‌ای اروپایی است؛ اما کم‌کم از قرن نوزدهم و عمدتاً در دوره‌های بعد به سرزمین‌های دیگر نیز راه یافت و بر جنبه‌های گوناگون فرهنگی و اجتماعی ملل مختلف از جمله ادبیات داستانی ایران تأثیر گذاشت. یکی از نمودهای برجسته‌ی این تأثیرپذیری، داستان‌های شاعرانه‌ی بیژن نجدی است. در میان داستان‌های او، پنج داستان «سپرده به زمین»، «روز اسبریزی»، «استخری پر از کابوس»، «سه‌شنبه‌ی خیس» و «مرثیه‌ای برای چمن» از دو مجموعه‌ی داستان «بوزپلنگانی که با من دویده‌اند» و «داستان‌های ناتمام» ویژگی‌های رمانتیسیم را به شکلی برجسته نشان داده‌اند. این ویژگی‌ها، شامل طبیعت‌گرایی، تداعی خاطرات گذشته، غم‌گرایی و ناامیدی، توجه به عشق، نارضایتی از محیط و زمان موجود و گریز به رؤیا و خیال هستند. بیژن نجدی برای بازتاب چنین ویژگی‌هایی در داستان‌هایش از شگردها و ابزارهای گوناگونی بهره برده است. از جمله‌ی این شگردها، استفاده از واژه‌ها و تصاویر «مقتصدانه» و «کارکردگرایانه» است. او از طریق کمترین کلمه و فشرده‌ترین تصویر، بیشترین معنا و احساس را به خواننده منتقل کرده است. نجدی توانسته است تمام عناصر سبک خود از جمله زبان (واژگان و نحو)، معنی‌شناسی، تصویرپردازی و موسیقی را در خدمت القای مؤثرتر لحن داستان‌هایش به کار گیرد و از تمام اجزای صحنه برای تکوین و گسترش حال و هوای رمانتیک در داستان‌هایش استفاده کند. آنچه در این

زمینه بین داستان‌ها مشترک است، استفاده از فصل‌های «پاییز و زمستان» و آب و هوایی «سرد، بارانی و برفی» برای به تصویر کشیدن وقایع و عمل داستان است که هم جنبه‌ای رمانتیک دارند و هم نشان‌دهنده‌ی احساسات و خُلقیات شخصیت‌ها به‌ویژه «اندوه و ناامیدی» هستند. در نهایت، شیوه‌ی تصویرپردازی نجدی در ایجاد حال و هوایی رمانتیک و شاعرانه در داستان‌هایش نقش مؤثر داشته است؛ چرا که برای او تصویر نه برای توضیح و تزیین معنی به‌کار می‌رود؛ بلکه خود موقعیتی محوری و نقش بیانگرانه‌ای در داستان برعهده دارد و ظرف تجلی احساس و شعور نویسنده شمرده می‌شود تا از این طریق، حالات روحی خود به‌ویژه غم و حسرت و ناامیدی، طبیعت‌گرایی و عشق‌ورزی را به مخاطب منتقل کند.

منابع و مأخذ

- پورندآف حقی، شیوا؛ اشرف‌زاده، رضا؛ تسلیمی، علی؛ و خائفی، عباس (۱۳۹۴) «زاویه دید در سه داستان کوتاه از بیژن نجدی»، *فصلنامه‌ی پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره‌ی ۳۹، ص ۱۲۷-۱۵۲.
- ثروت، منصور (۱۳۸۵) *آشنایی با مکتب‌های ادبی*، چاپ اول، تهران: سخن.
- تسلیمی، علی (۱۳۹۶) *پژوهشی انتقادی کاربردی در مکتب‌های ادبی*، چاپ اول، تهران: نشر کتاب‌آمده.
- جعفری، مسعود (۱۳۸۶) *سیر رمانتیسیم در ایران (از مشروطه تا نیما)*، چاپ اول، تهران: مرکز.
- (۱۳۷۸) *سیر رمانتیسیم در اروپا*، چاپ اول، تهران: مرکز.
- رستمی، فرشته؛ کشاورز، مسعود (۱۳۸۹) «ذهن و جریان آن در داستان‌های بیژن نجدی»، *نشریه‌ی ادب و زبان*، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲۷ (پیاپی ۲۴)، ص ۹۷-۱۱۲.
- رید، یان (۱۳۷۶) *داستان کوتاه*، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران: مرکز.
- زمردی، حمیرا (۱۳۸۷) *نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی*، چاپ اول، تهران: زوآر.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۷۱) *مکتب‌های ادبی*، جلد ۱، تهران: نگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۳) *مکتب‌های ادبی*، چاپ پنجم، تهران: قطره.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۷۷) *فرهنگ نمادها*، ترجمه‌ی سودابه فضایی، جلد ۱، تهران: جیحون.
- صادقی، لیلیا (۱۳۸۹) «بررسی عناصر جهان متن بر اساس رویکرد بوطیق‌ای شناختی»، *پژوهش نقد ادبی*، سال سوم، شماره‌ی ۱۰، ص ۱۴۳-۱۷۴.
- صدیقی، علیرضا (۱۳۸۸) «اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی»، *فصلنامه‌ی پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شماره‌ی دوازدهم، ص ۱۴۳-۱۶۰.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۳) *بلاغت تصویر*، چاپ سوم، تهران: سخن.
- (۱۳۸۴) «تصویر رمانتیک؛ مبانی نظری، ماهیت و کارکرد»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، شماره‌ی ۹ و ۱۰، ص ۱۵۱-۱۸۰.
- فورست، لیلیان (۱۳۷۶) *رمانتیسیم*، ترجمه‌ی مسعود جعفری، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- عبداللهیان، حمید (۱۳۸۵) «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی»، *فصلنامه‌ی علوم انسانی دانشگاه الزهراء (س)*، سال پانزدهم و شانزدهم، شماره‌ی ۵۶ و ۵۷، ص ۱۱۵-۱۲۸.
- غنیمی‌هلال، محمد (۱۹۸۶) *الرومانتیکه*، بیروت: دارالعودة.
- کوپر، ج.سی. (۱۳۷۹) *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمه‌ی ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.

- لوشر، ماکس (۱۳۷۴) *روانشناسی رنگ‌ها*، ترجمه‌ی لیلا مهادپی، چاپ چهارم، تهران: حسام.
- مهربان، صدیقه؛ زینعلی، محمدجواد (۱۳۹۱) «زبان هنری داستان-شعر در آثار بیژن نجدی»، *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، سال دوم، شماره‌ی اول، ص ۱۳۹-۱۵۵.
- میرصادقی، جمال (۱۳۹۲) *عناصر داستان*، چاپ هشتم، تهران: سخن.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳) *صد سال داستان‌نویسی*، جلد ۴، تهران: چشمه.
- نجدی، بیژن (۱۳۸۹) *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، چاپ دوازدهم، تهران: مرکز.
- (۱۳۸۰) *داستان‌های ناتمام*، چاپ اول، تهران: مرکز.
- ولک، رنه (۱۳۹۰) *رمانتیسم در ادبیات*، ترجمه‌ی امیرحسین رنجبر، در *رمانتیسم (ارغنون ۲)*، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- هاووز، آرنولد (۱۳۶۱) *تاریخ اجتماعی هنر*، ترجمه‌ی امین مؤید، ج ۳، تهران: نشر دنیای نو.
- هیث، دانکن (۱۳۸۸) *رمانتیسم*، ترجمه‌ی کامران سپهران، چاپ اول، تهران: نشر و پژوهش شیرازه کتاب.

- Abrams, M.H (1960) *English Romantic Poets*, A Galaxy Book, Oxford University Press.
- Fowler, Alastair (1994) *A History of English Literature*, Blackwell.
- Varnetn, Paul.)2015 *Historical Dictionary of Romanicism in Literature*, Lanham: Rowman & Littlfield.
- Raimond, Jean and Watson, R.)1994 *A Handbook to English Romanticism*, st. Martin's press.