Archive of SID

نشریّـــهٔ ادب و زبـــان
دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی
دانشگـــاه شهیـــد باهنر کرمان
دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲۷(پیاپی۲۴) بهار ۸۹

"ذهن" و جریان آن در داستانهای بیژن نجدی*

(علمی – پژوهشی)

فرشته رستمی
مربی دانشگاه جامع علمی – کاربردی اراک
مسعود کشاورز
مربـــی دانشگـــاه اراک

چکیده

همواره دربارهٔ آمیختگی پهنهٔ ادب داستانی با روان راوی و نویسنده، پژوهش هایی انجام شده است. جریان سیال ذهن Stream of Consciousness شیوه‌ای از نگارش داستان است که در آن محتوای ذهن، هرآنچه هست، نگاشته می‌گردد. در این طرز نگارش، نظم، که پیامدِ خودآگاهی است، راهی ندارد. کار نویسنده به واژه درآوردن رخدادهای ذهنی است.
بیژن نجدی نویسنده‌ای است که به یاری تصویرسازیِ واژگانی توانسته است، آشوبهای ذهنی انسان درمانده را به نمایش بگذارد. شخصیتهای داستانی او وازدگانی هستند که هر کدام به گونه‌ای و دلیلی به «تنهایی» رسیده‌اند. این تنهایان در ذهن خویش، هنگامه‌ها دارند که از طریق بازسازی رخدادها در جریان سیال ذهن، می‌توان آنها را دریافت. به بهانهٔ داستان، بیژن نجدی به حس گمشدهٔ خویش دست می یابند و «من»ی دیگر از خود را نشان می‌دهند.
از آن‌جا که داستان جریان سیال ذهن – هر چه هست در ذهن شخصیت داستان است – پس ما نیاز داریم ریزه‌های ذهن شخصیت را دریابیم. در نتیجه این گزارش در دو بخش به هم پیوسته سازمان یافته‌است. در بخش نخست به بررسی راویان داستانهای نجدی و پارانویای آنها، نقش زمان در سیالیت ذهن و

*تاریخ ارسال مقاله :۸۶/۱۲/۱۴ تاریخ پذیرش نهایی مقاله:۸۸/۲/۲۹
آدرس ایمیل:kashavarz368@yahoo.com

www.SID.ir

Archive of SID

تداعیها، پرداخته می‌گردد و در بخش دوم، نمادهای ادبی/روانشناسی در داستان A+B مورد کنکاش قرار می‌گیرد.
این گزارش می‌کوشد، جریان سیال ذهن را در داستانهای کوتاه بیژن نجدی بکاود و به این بهانه، روان و درون راوی شخصیت داستان را از ژرفا به رو آورد
روش پژوهش، برگرفته از بررسی کتابخانه‌ای و فیش‌برداری است.
کلید واژه ها : جریان سیال ذهن ، بیژن نجدی ، داستان فارسی امروز،ادبیات معاصر.

مقدمه

شیوهٔ جریان سیال ذهن را نخستین بار ویلیام جیمز در کتاب «اصول روان‌شناسی» در ۱۸۹۰ بیان کرد (رضایی:۱۳۸۲،۳۲۰). پس از او از پیروان این فن می‌توان ویرجینیا ولف، ویلیام فاکنر و جیمز جویس را برشمرد. در ایران نیز اگر خُردنگری را کنار بنهیم، بوف کور از صادق هدایت، شازده احتجاب از هوشنگ گلشیری، سمفونی مردگان از عباس معروفی، سنگ صبور از صادق چوبک، نیمهٔ غایب از حسین سناپور، نوشته‌های ابوتراب خسروی و با کمی چشم‌پوشی، روایتهای شهریار مندنی‌پور را می‌توان نمایندهٔ چنین سبکی دانست.این انگاره ،که نویسنده می‌تواند با شکافی عمودی به ذهنِ راوی، داستانی ذهنی بنویسد، هستهٔ نخستین داستانهای جریان سیال ذهن را به‌وجود آورده است. در این بین «دیدگاه فلسفی و روانشناختی فلاسفه‌ای چون هانری برگسون و ویلیام جیمز درباره مفاهیم حافظه، زمان و عملکرد ذهن و نتایج فروید و کارل گوستاویونگ درباره ماهیت ذهن وضمیر ناخودآگاه در فراهم شدن زمینه پیدایش داستانهای جریان سیال ذهن مؤثربوده است»(بیات: شماره شش، ۷). این گزارش بر آن سر است تا با نگاهی پژوهشورانه، ویژگیهای جریان سیال ذهن را در داستانهای بیژن نجدی[۱]، بکاود.

از آنجا که داستان کوتاه بیش از هر گونه ادبی به شعر مانندهتر است، خزیدن ناخودآگاهی و روان در نوشتار بیژن نجدی – که هم شاعر است هم نویسنده - بیشتر به چشم می‌خورد. شاید از آن رو که به گفتهٔ هایدگر «اثر هنری چیزی جز هستی خودش را آشکار می‌کند» (احمدی:۱۳۸۲،۵۵۳). هم‌آمیغیِ فلسفه اجتماعی، شعر و داستان، رویکردی به سوی سیالیت اندیشه به وجود آورده است و چیزی بیشتر از آنچه دیده می‌شود از

www.SID.ir

Archive of SID

داستان می‌توان دریافت؛ زیرا در داستان کوتاه نیز (همانند شعر) رخدادها در میان «بیان ناشده‌ها» می‌گذرد نه آشکارگیها.[۲]

تفاوت میان تک‌گفتار درونی (Internal Monologue) با جریان سیال ذهن (Stream Of Consciousness) و توهمات ذهنی (Mental illusion) در همین جستن گام به گام نشانه‌هاست. از نشانه‌ای به نشانه‌ای رفتن، کاری است که پژوهشگر جریان سیال ذهن باید انجام دهد.

در تک گفتار درونی، نویسنده/هنرمند، آگاهانه چیزهایی می‌گوید؛ از فلسفه، جامعه، روان، دین، اخلاق ... اما در جریان سیال ذهن، هنرمند ناخودآگاهانه به دام ناخودآگاهیش فرو می‌غلتد. واژه‌ها از اقتدار او بیرون می‌روند. فضای او درونی می‌گردد. حال که زِمام کار از عهدهٔ نویسنده بیرون می‌رود، این خوانندهٔ زیرک است که کارِ یَله شده را به دست می‌گیرد.

گمان می‌شود در همان حال، که جریان سیال ذهن فردی است و با نهادِ نهانِ حساسِ نویسنده سرشته، اما در سیمایی نو با افکار و درونگویه‌های خواننده نیز می‌تواند پیوندی استوار نهد. رنج شخصیت داستان، اندوه یا کاوشهای پیگیرش برای رازگشایی و چیزهای دیگر، لنگری در اندیشهٔ خواننده نیز دارد؛ تنها باید رازگشایی شود تا خواننده و نویسنده، همزمان با متن و نوشتار پیش روند. هانری کربن بر این پندار است که خواننده، آن گاه که با داستان همانند می‌شود، خود را حکایت قرار می‌دهد:« برای آنکه بتوانم خود را حکایت قرار دهم... باید سمبلهای آن به رویدادی در درون من برای من تبدیل شود»(شایگان:شماره۴۲، ۶۵).

همان‌طور که هر متن می‌تواند راویان گوناگون داشته باشد؛ نیز می‌تواند خوانندگان متفاوت بپذیرد. بسته به اینکه کدام صدای درونی خواننده، صدای همساز خویش را در متن - که از صداهای نویسنده پیکر یافته است – بیابد؛ شرری که از آن به «تجلی» یاد می‌گردد. دشواری ویژه برای بسیاری ازخوانندگان داستانهای جریان سیال ذهن، یافتن «زمینهٔ تفسیری کافی برای هر لحظه تجلی، هر صحنه یا هر قطعه است که کشف کرده شود» (سید:۱۳۸۲،۴۵).

www.SID.ir

Archive of SID

در ایـن دسـته از داسـتانها، رویـدادها سـاختی تودرتـو دارنـد؛ در ایـن شـیوه، افکـار و احساسهای راوی بدون زمان و مکانِ منطقـی آنهـا آشـکار مـی‌گـردد- البتـه ایـن بـه معنـی بی‌زمانی در داستان نیست- و خواننده ناگاه با نوشتاری روبه روست کـه مرزهـای خـواب و بیداری در آن شکسته، و قاعده‌های دستوری نیز فراموش شده است.

بیژن نجدی با داستانهای کوتاه «یوزپلنگـانی کـه بـا مـن دویـده‌انـد» و «دوبـاره از همـان خیابانها» در میان داسـتان نویسـان تـاریخ ادبیـات سـالهای ۷۵- ۶۵ نـام بـرآورده‌اسـت. و در «داستانهای ناتمام» به گونه‌ای بکر و پالایش نیافتـه ،افکـار راوی خـویش را هویـدا سـاخته- است. در این داستان از خودآگاهی نویسنده کمتر اثر دیده می‌شود.

نگارندگان بر این باورند که داستانهای بیژن نجدی بـر اسـاس تصـویرپردازی، دغدغـه‌هـای ذهن انسانِ تنهای ایرانی را می‌کاود. کاویـدن ایـن دل نگرانیهـا و دلمشـغولیهای فـردی در هیاهوی جریان پر شتاب زندگی مدرن بر پایهٔ روش داستان‌نویسی او راهی نـو در شـناخت زوایای پنهان اندیشهٔ ایرانی معاصر پیش روی خواننده می‌نهد.

راوی در داستان جریان سیال ذهن – واگویه‌ای از نجدی

می‌دانیم که این نحوهٔ روایت است که پیام را در سامانهٔ خوانش به جریان مـی‌انـدازد و فرستنده و گیرنده، از بایسته‌های ایـن پیـام‌رسـانی اسـت. اقتـدار نوشـتار بـه اقتـدار راوی آن پیوسته است. از این روی، راوی با چند نمایه، بافتار روایت را بروز می‌دهد:

نمایهٔ آ > راوی «من» آشکار اسـت و دیـدگاه کـانونی داسـتان را دارد. او مـی‌توانـد هـم شخصیت اصـلی «مـن» باشـد و هـم بیننـدهٔ رخـدادها. «درش را بـاز کـردم، بـو کـردم. بعـد ریختمش توی یک لگن. روش آب ریختم. بعد دستهامو بردم توش. سردم شد. نـه سـرمای آسـتارا و کوچـه‌هـاش، یـه جـور سـرما کـه از پشـت پیشـانی آدم شـروع مـی‌شـه و روی استخوانهای آدم می‌ره پایین و با خودش هر چی رو که آدم دوستش داره و بـاورش کـرده می‌شوره و می‌بره پایین»(یه سرخپوست../۱۲). راوی «من» به سه شیوه خود را می‌نماید:

نخست با جمله‌های کوتاه و استوار که بیانگر عزم راسخ اوست در نفوذ بر خواننده.

دوم جمله‌های کوتاه، گویای چیرگی راوی بر واژه‌هاست.

سوم آمیزش آن جمله‌ها با شکسته‌نویسی (که بیشتر بر محاوره شدن سخن گرایش دارد) بـه تمامی بروز و نمودِ منِ راوی در داستان است.

www.SID.ir

Archive of SID

این «من» در«درش را باز کردم»، «بو کردم»، تمام می‌شود و منِ درونی راوی با «روش آب ریختم»، «دست هامو بردم توش سردم شد»، آغاز به سخن می‌کند که در نوشتار جریان سیال ذهن با این منِ درونی و راوی درونی سروکار داریم. بدین شیوه راوی با کاربرد ضمیر اول شخص،خودش را مخاطب قرار می‌دهد. بر پایه همین برهان از جمله‌های تعجبی، که بیانگر احساس تند است و می‌تواند باز گو کنندهٔ احساس راوی پنهان در داستانهای بیژن نجدی باشد، اثری نیست.

نمایهٔ ب› راوی، دانای کل محدود است.او آفریننده‌است. درون، بیرون، اندیشه و کنش شخصیتها را می‌داند؛از همه چیز آگاه است و با هیچ یک از شخصیتهای داستان این همانی نمی‌یابد: در این گونه روایت، نمی‌توان راویها را جایگزین کرد. راوی اول شخص «من» نمی‌تواند به جای سوم شخص «او» بنشیند. او داناست که در تمام فضای داستان چه می‌گذرد و نخ نامرئی داستان چگونه حرکت می‌کند.

«آنها، گونی‌ها را بار گاری کردند. من برای دیدن پشت سرم، سرک کشیدم. کارگران طناب را دور گونی‌ها گره زدند. زیر لمبر پاکار را گرفتند وکمک کردند تا او بتواند از گاری بالا رود ... خونی که در مویرگهای گردن اسب راه می‌رفت از زیر سفیدی پوستش دیده می‌شد. کمی دورتر از او، رودخانه از زیر پل می‌گذشت،تسمه‌ای لای دندانهایم بود. دهانم طعم چرم می‌داد»(روز اسب..،۲۵) . نخست ابژه‌ای چون اسب، کنش «آنها» را بیان می‌کند. فحوا، مفاد، نیت، رویه، تمایل، صدای زیر مردانه و Tenor [۳] کنش را در ابژه نشان می‌دهد. عمل روایت از «من» نسبت به «آنها» دگرگون می‌شود به «من» از دیدگاه خودم: سرک کشیدم، آنها طناب را دور گونی‌ها گره زدند. در این بیانِ ابژه‌ای، دیدگاه خود راوی وجود دارد واین خود راوی دانای کل است (=سوژه) که از دیدن آنها، سرک کشیدن من، تسمه‌ای لای دندانهایم بود و دهانم طعم چرم می‌داد، خُرد خُرد گام برمی‌دارد و می‌گذرد. یا در داستان بیگناهان ص ۲۹ یک بخش از روایت تصویری ذهنی را نشان می‌دهد که نمی‌توان برای آن جایگزینی نهاد.

نمایهٔ پ› نوع سوم راوی که شخصیت داستان است و به نویسندهٔ خدا رفتار توجه‌ایی نشان نمی‌دهد و خودش را در داستان روایت می‌کند و حتی نویسنده را در چرایی و چگونگی خلق شخصیت مورد بازخواست قرار می‌دهد. روایتهایی که با خواست راوی

www.SID.ir

Archive of SID

همگام نیست و وجودی خودکامه دارد. در گروه سوم از روایتها راوی به خودکامگی شخصیت و نوشتارش تن می‌دهد.

«سه روز پیش بساط کتابفروشی او را از پیاده‌روی کنار بانک ملی جمع کرده‌بودند و او هر دو روز گذشته (دلم می‌خواد بزنم یه چیزی رو بشکنم) لخ و لخ در خیابانها و محله های رشت راه رفته‌بود حتی یک بار به سرش زده‌بود که سنگی را به طرف چراغ زرد راهنمایی پرت کند (بی فصل و..،۱۳۹). می‌توان جایگزین کرد: او (= من) راه رفته‌بود(= راه رفته-بودم) به سرش زده‌بود (= به سرم زده‌بود) پرت کند (= پرت کنم) و با گفتن «دلم می‌خواد یه چیزی رو بشکنم» خواننده را آزاد می‌گذارد تا هر کدام را خواست، برگزیند.

صدا در نوشتار نجدی به دو دستهٔ صداهای متنی [مانند صدای راویان گوناگون] و صداهای برون متنی [مانند صدای نویسندهٔ واقعی] می‌پردازد. بدین‌سان با نمایش رفتار و کنش‌های ذهنی و عواطف درونی شخصیتْ، خواننده غیر مستقیم او را می‌شناسد و شعور آگاه و ناآگاه شخصیتهای داستان را درمی‌یابد (برداشت از عبداللهیان:۶۸،۱۳۸۱).در این داستانها، وارونهٔ داستانهای رئالیستی، که نویسنده داستان را می‌نوشت، بدون اینکه خود در آن آشکارا نقشی بیابد، «اتصالی کوتاه» یعنی ورود نویسنده به داستان وجوددارد که شالودهٔ یک فراداستان است: «پیرزن داستان گفت: منزلِ منزل آقای نجدی؟ گفتم: شما اینجا چکار می‌کنید. گفت: شما نجدی هستید؟» (دوباره از..،۶۲). در چنین متن‌هایی،هر یک از شخصیتها می‌توانند روایتی جداگانه داشته، فردی و خود رای باشند. پیگیری راوی در این داستانها دشواراست. در نوشته‌های نجدی این فن در کالبد گفتگو Dialogue بروز می‌کند. گفتگو میان شخصیت داستانی و نویسنده داستان که اکنون خود نیز شخصیت داستانی گشته‌است صورت می‌گیرد: «آن پیرزنی که من نوشته‌بودم، پیر و بدون اسم، ناگهان روی کاغذهای من به دنیاآمده‌بود. پیرزن گفت: چرا من باید...[پیرمرد را بکشم] گفتم: من فکر می‌کردم، این طوری بهتر است. پیرزن داد زد کدام بهتر؟... گفتم: نمی‌دانم، من اصلا نمی‌دانم.» پیرزن تن به خواست راوی نمی‌دهد. با افکار و اندیشه‌ای که خلق شده، رفتاری دیگرگون دارد. پس تن به سرنوشتی که خواست راوی است، نمی‌دهد ودر طول داستان برای خود سرنوشتی دیگر می‌تند. او شوهر پیر خود را در «داستان» نمی‌کشد: «بعد گفتم بالش را از روی دهان پیرمرد بردارد. پیرزن بالش را برداشت و از شوهرش پرسید:

www.SID.ir

Archive of SID

حالت خوب است؟ گفت: بله. کنار کاغذها نشستم تا پیرزن دو تا تخم مرغ را نیمرو کند»(همان،۶۹) .

چنین شگردی یعنی هم‌آمیزی دنیای واقعی و داستان در داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» به چشم می‌خورد. این‌گونه نوشتن، یعنی نوشتن از شخصیتهایی که داستان زندگی خود را می‌خوانند،«فرا داستان» نامیده می‌شودکه خود پدیده‌ای در داستانهای پسامدرن است. شاید اگر دیگر بایسته‌های نوشته‌های پسامدرن در روایتهای بیژن نجدی وجودداشت، می‌توانستیم آن نوشته‌ها را کوششی پسامدرن از ایران بنامیم.

راوی و هراس پارانویایی

از بررسی راویان داستانهای بیژن نجدی دریافته می‌گردد که بیشینهٔ ایشان به هراس پارانویایی دچارند. با توجه به زندگی اجتماعی/سیاسیِ پر فراز و فرود بیژن نجدی، کسی که رخدادهای پیش از ۱۳۲۰ را از نسل پیشین شنیده و تا سال ۱۳۷۶ که تاریخ مرگِ نجدی است، قیامها،حزبها[۴] و سرکوبهای گوناگون را دیده، حتی گاه خود نیز درگیر بوده‌است؛ همانند جنگ ۱۳۵۹ ایران و عراق و حضور نجدی در کردستان؛ تمامی، گواهِ ترس شخصیتها از قرار گرفتن در آماج بداندیشی و دلهره است که چون سایه‌ای با شخصیتهای داستان نجدی همراه شده‌است، بنا به ضرب المثلی نغز: «صدای آب از ناهمواری زمین است». «هیچ شبی نیست که من برای خوابیدن لباسهایم را دربیاورم، دور تا دورم پر از نگاههایی بود که چشم نداشتند و چشمهایی که بدون صورت در هوای اطرافم شناور بودند»(هتل نادری،۱۸۱).

او در داستان هتل نادری به شیوایی، ابتری و ناکامی ایدئولوژی رادر ایران می‌نمایاند: «از آن شب به بعد، همیشه عده‌ای از کنار یک تاریک و یا از پشت روشن نگاهم می‌کردند. حتی آنهایی که بعد از مصاحبه دبیرکل حزب در تلویزیون از مرز زده بودند بیرون. همه جا همیشه پر از چشمهایی بود که تا شرمندگی چیدن سیب پلک می‌زدند.

تشویشی از این باور« که جامعه در پی آزار رساندن به فرد است» (پاینده:۱۳۸۳،۹۹) ، همراه راویان داستانهای بیژن نجدی گشته‌است. راویِ بیشینهٔ داستانهای نجدی، زیرکانه، گرفتاری خود در پارانویا را بیان می‌کند که حتی دور نیست برای رهایی از این تشویش پارانویایی نوشته شده‌اند."بُری لوییس" Barry Leowis می‌گوید:

www.SID.ir

Archive of SID

خود را در معرض این خطر می‌بینند که از هر حیث در نظام فکری کس دیگری احاطه شوند. این حدس و گمان در ذهن قوت می‌گیرد که پارانویای شخصیتهای یاد شده، بازنمایی و تقلید غیر مستقیمی است از حال و هوای هراس و سوء ظنی که در تمام دورهٔ جنگ سرد مستولی بود(پاینده:۱۳۸۳،۹۹).

تکرارهای ذهن ← زمان، سیالیت، داستان

پس از بیان حضور و نقش راوی در نوشته‌های جریان سیال ذهن نجدی، دومین سامانهٔ سیلان ناخودآگاهی، تکرارهای ذهنی است که بنلاد آن از استعاری بودن زبانِ درون، تار و پود می‌یابد.در داستانهای نجدی، استعاری بودن زبان ذهن در پناه تصاویر فکری‌اش تبلور می‌نماید. تصاویر – همانند قافیه در شعر- انسجام دهندهٔ زنجیرهٔ ناخودآگاهی او هستند. ج.ل.لوز از «اتمهای قلاب شده یا از تصاویر و مفاهیمی سخن می‌گوید که مدتی کوتاه در عمق چاه اندیشیدن ناخودآگاهانه فرومی‌افتند و پس از اینکه دستخوش «دگرگونی عمیق» شدند، دوباره سر برمی‌آورند »(لوز:۱۹۲۷،۹۳-۹۲).

بیشترین بارِ فراموش نکردنهای انسانْ بر دوش تداعیهاست.در این گونه داستان‌ها، تداعیها، ذهن را به زمان گذشته می‌برند اما باز در یک تداعی دیگر این ذهن است که دوباره به زمان حال باز می‌گردد.[۵]در نمونه زیر، ذهن نجدی با تداعی معنایی، واژگان را همگون و سازمند می‌گرداند: «الکل مرا به یک خط کش تبدیل می‌کند تا همه چیز را متر کنم. این درازتر، این پهن‌تر،این بدتر، چه قدر بَدیْ خوب است، بدی رودخانه است. بدی سبز است، بدی تپانچه است. بدی شیرین است. بدی عزا است، هی ،،،هی ،،، پشت سرتان را دیده اید؟»(A+B، ۲۴). می‌دانیم بیژن نجدی در زندگی بیرونیReal Author(دبیر ریاضی و هندسه است. دیدن خط کش، متر کردن و... بافتِ رویه‌ای ذهن را تشکیل می‌دهد.در زندگی درونی (Implied Author) او هنرمندی است که قلاب ذهنی او فروافتاده تا یادواره‌هایی را بِه دَر کشد. فعلها زمان حال است. گذشته با حال می‌آمیزد. اگر فعلی از زمان گذشته در سخن بیاید، چیزی است که باید در همان نهانخانه باقی بماند؛ زیرا چیرگی با زمان حال است. در نمونه‌ای که خواهدآمد به ماضی بعید که میان استمراریها ناتوان مانده و به گذشته سپرده شده است، درنگ می شود:

www.SID.ir

Archive of SID

«همهٔ توانایی‌ام در حرکت آرام نگاهی به هدر می‌رفت که از تکان نرم پرده می‌گذشت؛ به گوشت پوک عرقچین هندوانه می‌رسید؛ به بالکن می‌رفت؛ سقف را می‌پیمود و بالاخره روی آیینه‌ای که به زاویهٔ طاقچه تکیه داشت و قاب عکس بزرگ آن مرده را... قاب عکس پدرم را بلعیده بود از حرکت باز می‌ماند.» نمونه‌ای دیگر از تصویر و استمرار: «ذهنم مثل شیر جوشیده پُف می‌کرد، بعد سرد می‌شد، بعد مثل شیر فاسد و بریده شده ازهم وامی‌رفت.»

کاربرد فعلهای استمراری، استمرار دنیای داستان در پیِ دنیای واقعی را برجسته می‌گرداند و اینکه چیزی پایان نیافته‌است.

تکرارهای ذهن، گاه با ضرباهنگ واژه‌ای، ثابت می‌ماند؛ همانند صدای چرخ خیاطی که در صدای ذهن جذب می‌شود [نگاه شود به A+B،۳۶-۳۵] .زمانی‌که جمله‌ها کوتاه گزینش می‌شود،آهنگ سخن، نواختِ ضربه‌ای است کارا؛ چند ضربه کوتاه تا زمینهٔ بایسته فراهم شود برای آن ضربهٔ ماندگار: «دماغها را لگد کردم، چشمها را لگد کردم، دنده‌ها را لگد کردم، بیضه‌ها را لگد کردم و به جایی رسیدم که مادرم، کنار توده‌ای از قرص‌های اوژنیون.. مادرم، مادرم، مادرم...(همان،۳۱). زمان بیرونی و زمان درونی با هم همخوانی ندارد. برای همین حرکت بیرونی کُند و روی یک واژه ایستا باقی می‌ماند،اما زمان درونی ذهنِ راوی با شتاب لایه‌های سلولی را در می‌نوردد. این ویژگی بیشتر برای بیانِ هیاهوی ذهنی است. راوی ناخودآگاهانه می‌خواهد در ذهن خود سکوت یا نظمی برقرار کند تا از گیجی رهایی یابد: «هنوز کف دستش را به زمین می‌کشید روی زمین، روی زمین، روی زمین» (آرنایرمان،۲۱). «روی جلد کتاب دشنه بزرگ و خمیده‌ای بود. توی یک دیس، پرنده‌ای بالای دیس لای درختان پر از قمه می‌پرید. ترکمنی دشنه را از روی دیس برداشت. از روی دیس، دشنه را برداشت. برداشتش آن دشنه را از روی دیس» (همان).این ضرباهنگها، کانون کشفِ ذهنی نویسنده‌است؛ پژواکشان بر رخدادهای داستان می‌پیچد؛ به داستان کُندی می‌دهد، زیرا ذهن در پی یافتن جرقه و اخگری درونی ثابت مانده‌است.

نمایش ذهنیت هنرمند با جوهر موسیقی و ضرباهنگ، خواننده را به این تردید می‌رساند که آیا این کُندی واقعیت زندگی است یا کشف مرحله‌ای از داستان‌نویسی که در آن

www.SID.ir

Archive of SID

ضرباهنگ با واقعیت می‌آمیزد و خودِ نویسنده در پی این کشف است؟ گمان می‌شود در این ضرباهنگهااست که نقطهٔ مشترک Real Author وImplied Author و روایت Narration آشکارا می‌شود. برای بیژن نجدی، آهنگ ذهن با دیدن، درست دیدن پیرامون حاصل می‌شود.او در پیوندی که میان چیزها می‌یابد و تصویری که به دست می‌آید به یاد وخاطره‌ای درگذشته چنگ می‌زند وته‌نشین شده‌های به‌رویه‌آمده،داستان ساز می‌گردد، که در بخش نماد سازی به آن پرداخته می‌گردد.

گاه با الگوبرداری از صدای چیزی، ضرباهنگ ساعت ساخته‌می‌شود: «پیسی سرش را برگرداند، اتاق پر از صدای نبض شد تپ تپ تپ تپ تپ تپ»(تن‌آبی، تنابی، ۸۴) و نمونه‌های دیگر از حرکت کند و تکراری زمان: «تا صیادها با تور از آب بیایند هی.. ها .. هی.. ها..»(یه سرخپوست، ۳) .«برف پاک کن روی شیشه تلک تلک می‌کرد»(بیمارستان نَه، قطار،۷۸).هم چنین: (A+B ، ۷۰).

در این نمونه‌ها ، تداعی –از دیدگاه سوسور– به شیوهٔ آوایی انجام پذیرفته، همانند صدای صیادها یا برف پاک کن، با ضرباهنگ درونی راوی و آهنگ اندیشهٔ او، صدای بیرون با صدای درون یگانه و همسو گشته‌است.

تکرارهای ذهنی در داستانهای جریان سیال، بیشتر در کالبد ساعت بروز می‌یابد. زمان – در نمایهٔ ساعت– در این داستانها برهم زنندهٔ نظم زندگی است. رویدادهای آن با کشف لحظه‌ای از زندگی همراه می‌شود. رخدادهای داستان در برهم زدن زمان موجود و ایجاد یک زمانِ داستانی تا جایی پیش می‌رود که اوج داستان و کشف درونی راوی را نمایان سازد؛گویی حالتی نهانگرایانه و وِرد و سِحر به وجود می‌آورد. در این حالت، وارونه آنچه در بالا گفته‌شد، ساعت بیرونی در حرکت است اما زمان ذهنی میخکوب گشته‌است «درسرتا سر اتاق هیچ چیز جز عقربه ساعت تکان نمی‌خورد. پرده ایستاده‌بود. رختخواب دراز کشیده‌بود. صندلی چمباتمه زده‌بود»(A+B،۲۷). راوی، تکان ساعت را در کنار زمان ذهنیِ ایستا با نگاه به رختخواب و پرده و صندلی نشان داده‌است. نمونه‌هایی دیگر: «اتاق پُر از صدای تیک تیک ساعتهایی بود که صاحبانشان برای تعمیر به بالا خان داده‌بودند و پیرمرد هر روز خودش را با باز و بسته کردن فنر آنها سرگرم می‌کرد»(مرثیه‌ای..،۱۱۳). هم‌چنین در A+B، ۴۰و ۷۰ [۶].

www.SID.ir

Archive of SID

گمان می‌شود در گستره جریان سیال ذهن، نقش زمـان و تکرارهـای ذهنـی بـه همراهـی تداعیها و یادآوریها رمزگشا و رازنمایِ نوشتار و متن می‌گردد. جیمز جـویس نیـز در آثـار هنری خود به نقش محرکها و انگیزه‌هایی همانند بو یا صدا یا درک ناگهانی یک اندیشه یـا خاطره درنگ داشته‌است؛ البته « تداعیها اغلب ذهن را از حال به گذشته می‌برد و گاهی هم از گذشته ای به گذشتهٔ دیگر، و یا به تفکری انتزاعی اما همیشه اتفاقات پیرامـون شخصـیت او را به زمان حال باز می‌گرداند » (سناپور:۱۳۸۷،۱۱۴).

زبان ناخودآگاهی ← ذهن ← نماد Symbol

***برای ژرف‌کاوی بهترِ جریان سیال ذهن و نماد در داستان‌های بیژن نجدی، نمونه‌ها تنها از داستان A+B آورده شده‌است تـا بتـوان آن را بـه عنـوان نمونـه‌ای بـرای بررسـی دیگـر داستانها پیشنهاد کرد.

آ › مادر، زن شوم یا راهنما: A+B

داستان A+B جریان پریشنده و سویمندْ شدهٔ ذهنی‌است کـه ناسـرگیها و آغشـتگیهای ذهن پسری نوجوان را می–نمایاند.این پسر به تـازگی پـدر خـویش را از دسـت داده‌اسـت. مرگ پدر با روزنامه و خیابان و گروه‌های مخفی پیوند دارد، پس بایـد شـیوهٔ مـرگ پنهـان داشته شود: «هر که پرسید بگو او بیمار شد ومرد.» حال پسر مانْد و مـادری بیـوهْ کـه جـوان است. پسر میان نوجـوانی آزاد و رهـای خـویش و پـذیرش سرپرسـتی مـادر و درگیـری بـا اخلاقیات جامعه، دچار افت و خیز شده‌است.

کامه و آرزوی پسر و ذهن او آن است که مردی شود همانند پدر؛ جانشین پدر؛پشـتیبان مادر که مادر، سایه‌سار و پناه‌جای خـویش را در او بجویـد. ایـن راوی در راه مـرد شـدن و رسیدن به بلوغ رفتاری با سه زن روبه روست:

نخست: زن = مادر بیوه‌ای که راوی بایـد هـم تیمـاردار او گـردد،هم خـود را بشناسـد و بـا مسئولیتی که اجتماع بر گردنش نهاده، بلوغ زود هنگام خود را باور کند.

دوم: زن = مادر وحشتناک، مادینه منفی و بدِ روان راوی

سوم: زن = مادر نیکو، مادینه مثبت روان راوی

از آنجا که بروز مادینه روان چهار مرحله کشف دارد[برگرفتـه از دیـدگاه‌هـای یونـگ] در این روایتِ جریان سیال ذهن، مادر به‌عنوان مادینهٔ مثبت، دو مرحله نیـروی جسـمی و روح

www.SID.ir

Archive of SID

مبتکررا در بر می گیرد که توانایی برنامه‌ریزی دارد؛ گاه نیز شرور و مادر وحشتناک می‌گردد. در بخش نخست، یعنی مادر در نقش بیوه، نمایه‌ای از مرحله گفتاری مادینه روان را بروز می‌دهد. پسر در دستیابی به مرحله چهارم مادینه روان که مرحله اندیشگی است و والاترین مرحله، ناتوان است و آن را نمی‌نمایاند. پسر برای اینکه روی پای خویش بایستد به رشد بیشتری نیاز دارد. این چیزی است که مرگ زود هنگامِ پدر آن را به سختی و دشواری انداخته است و شاید هیچ‌گاه روی ندهد.

بیژن نجدی در داستان A+B بسیار توانا، خواننده را به چالش می‌کشد. چندین شیوه و فرجام در ریختِ ناتمامِ این داستانها، شگردهایی است که عدم قطعیت را در جریان سیال ذهن و نماد پردازی می‌نمایند. پاراگرافهای درهم‌ریخته، قسمتهای متلاشی شدهٔ داستان، هم‌آمیزی میان واقعیتِ نویسنده آنجاکه می‌گوید:«اگرچراغها را خاموش نکنید، من نمی‌توانم بنویسم» و آزاری که «نور» برای او دارد، تمامی بر جریانِ روایتِ ناآگاهانهٔ ذهنی او گواه است.

روایت جریان سیال ذهن –این داستان– در سه فصل نوشته می‌شود که در هر سه، پسر و مادر برای رفتن به مهمانی آماده می‌شوند.این مهمانی برای آن است که آنها از عزای سرپرست خانواده «پدر» به‌دَر آیند. شاید خواننده در گردابِ یک بازیِ خود ساخته از سوی بیژن نجدی گرفتار آمده‌است. خواننده می‌تواند به گونه‌ای دیگر این داستانها را بخواند؛ می‌تواند شمارهٔ آن را دگرگون سازد. اما در هر حال، این اوست (خواننده) که داستان را بازی می‌کند. در این رویکرد، خواننده و نویسنده به گفتگو دست می‌یازند. نویسنده نیز قربانی بازی خویش شده‌است. این سه بخش را از انتها آغاز می کنیم:

«بخش سوم» جامعه از پسر می‌خواهد ستون خانه گردد؛ چیزی هم‌ردهِ پدر؛ اما مادر او را "کودک" می‌انگارد. مادر، پسر را آمادهٔ رفتن به مهمانی می‌کند: «مرا روی لبه تختخواب می‌نشاند و پیراهنم را در می‌آورد؛ اتو می‌کشد و.. کراواتم را گِره می‌زند»(ص ۶۶). در میان راه مهمانی نیز مادر رفتار مراقبتی خویش را پی می‌گیرد: «چرا گره این صاحب مرده را شل کردی؟ لبه چادر را گاز گرفت و گره کراواتم را بالا برد»(ص۶۸). در این بخش، مادر بر همه کس چیره است. نیروی جسمانی و برنامه‌ریزی را با هم داراست. زیبایی و طنازی‌اش وسوسه‌انگیز است: «بوی پودر و چیزی که به موهایش زده‌بود

www.SID.ir

Archive of SID

می‌توانست هر غریبه‌ای را به هیجان آورد. هم چنین فراوفزون و کم‌وکاست کارها را در دست دارد: «پنجره را بسته‌ای؟ پرده را کشیده‌ای؟ نکند علاءالدین روشن باشد؟ کلید چراغ را بزن پایین، در اتاق را قفل کن، در آن اتاق را قفل کن، در مستراح را قفل کن، در آشپزخانه را قفل کن،در سرسرا را قفل کن.(پسر:) سخت دستپاچه‌ام کرده بود»(ص۶۷). چنین مادری به یاری‌دهنده، ستون، تکیه‌گاه یا هر چیز دیگری از این دست نیازی ندارد و پسر را حتی مزاحمی برای زندگی آیندهٔ خویش می‌بیند (مادر:).«روزگارم را سیاه کرده‌ای. خوش به حال ملوک سادات که اجاقش کور بود، مرده شور مرا ببرد که همان موقع ولش (پدر) نکردم، یک لندهور بی مصرف کاشت و رفت قاطی خیابان، الهی آتش به قبرش بیفته، نه ارثیه‌ای، نه پولی، نه یک حقوق بازنشستگی، فقط توی تنه‌لش را روی دستم گذاشت که مثل کَنه به جوانیم بچسبی،(پسر:) باید پس پسکی می‌رفتم تا سوار برگُرده یک اسپرماتوزویید به یاخته‌ها و سلولهای پدرم باز می‌گشتم تا کارها بر وفق مادر بیوه‌ام می‌شد» (ص ۷۱ –۶۹).

در تمام این فصل، ذهنِ راوی، مادر را در حال حرف‌زدن نشان می‌دهد و در نمادشناسی، بیانگر پاشیدگی آرامش درونی پسر است.او نمی‌تواند با خودش تنها باشد.

همان‌گونه که پسر در ابتدای فصل سوم می‌گوید اندک‌اندک راه مادر و پسر از هم دو تا می‌شود.پسر ۱۴ تا ۱۷ ساله در حالی که از دغدغه نگاهداشتِ مادر رها شده‌است سوت زنان با دفترها و کتابهایش از خانه خارج می‌شود.روسپی، زن نابودگر، تاریکی و مثله شدن،اختگی و مرگ از ویژگیهای دهشتناک مادر منفی است که در بخش سوم با این زن روبه روییم که پسر در فرجام کار او را رها می‌سازد.

«بخش نخست» مادر، بیوه‌ای محترم و خواستنی بود و این از چشم هیچ‌کدام از عموها پنهان نمانده بود. مادر به حمام می‌رود تا برای مهمانی آماده شود و پسر را فرامی‌خواند تا پشتش را لیف بزند، مادر پسرش را به‌عنوان جانشینِ سرپرست از دست رفته، پذیرفته‌است. پسر، پیش از اینکه مادر او را بخواند در فکر پدر بود و پس از رفتن به حمام دچار دستپاچگی می‌شود. تاریکی، آب و حمام هر سه نمادی برای گشایش دروازه‌های ناخودآگاهی هستند. پسر لرزان است. گویا او آمادهٔ پذیرش چنین بار سنگینی نیست و با قرار گرفتن در گرمای مرطوب و سکوت و بخار متحرک اطرافش، پرنده‌ای لهیده را

www.SID.ir

Archive of SID

می‌بیند که نمادی است از درونگرایی پسر.پسر پس از دیدن آن به سفری ذهنی می‌رود. آشوبهای درونی، پسر را در راهی شگفت و بس دراز و پُرآی و رو می‌نهد. او در راه این مهمانی، که بهتر است مهمانی بلوغ رفتاری پسرْ نامش نهیم، همواره از دیدن جنازه‌های ترکیدهٔ پرندگان هراسان است. «هنوز من و مادرم پشت به هم داشتیم که دیدم به فاصله یک قدم، روی خاک لاشه مرغی خاکستری افتاده‌است.»

در فصل نخست، مادر لباس خاکستری را برای مهمانی آماده‌کرده و پوشیده‌است. در فصل دوم و سوم، مادر سرگرم دوختن آن است. در این نمایه لباس، دامن و در جای دیگر چادر، روسری، چیزی است که می تواند فرد را در پناه گیرداز دو روی، هم دیگران را به خود بخواند، هم فرد را از نگاه دیگران پنهان دارد؛ چیزی که در دلشوره‌های همواره راوی(پسر جوان) دیده‌می‌شود.

در طول فصل یکم، مادر همواره به پسر تکیه دارد. آنها همواره بیم از دیده‌شدن دارد. جمعیت و مردم، خلوت ایشان را بر هم می‌زنند. به گمان پسر، آنها به گناهی ذهنی گرفتارند و در تنهایی، آرامش دارند: «مادرم به من تکیه داشت... برای اینکه کمتر دیده شویم ، شانه‌هایمان را تا سرحد امکان، کوچک کرده بودیم بتدریج دورتر می‌شدیم و اطراف ما خلوت‌تر می‌شد»(ص ۲۸-۲۷). در این میان سیاهی شب پایین‌تر می‌آمد و پسر بیش‌تر در دنیای درونی خود و ناخودآگاهی فرومی‌رود. در این مرحله، مادر و پسر هر دو به یک میزان‌تکیه‌گاه همند.هرکدام درسایه‌ساریکدیگر،ناتوانی خودرا پنهان می سازند.

در میان راه مهمانی، مادر از پسری ۱۴ تا ۱۷ ساله که جلوی در خانه‌ای نشسته، نشانی تاکستان را می‌خواهد. پسر شرورانه، شیون به راه می‌اندازد و مردم – به شکل نیم دایره – به مادر نزدیک می‌شوند. مادر خود را از میان جمعیت می‌رهاند و پسرِ خود را دور از جمعیت می‌برد. تردیدی نیست که میان پسر ۱۴ تا ۱۷ ساله شرور با این پسر ۱۴ تا ۱۷ ساله که راوی است، یگانگیهایی به چشم می‌خورد. آن پسرِ فریفتار، درونِ نوجوانی است که خواهان حمایت مادر است نه اینکه خود، تکیه‌گاه مادر شود. چنانکه در فصل سوم دیده می‌شود، پسر به رهایی می‌رسد و سوت‌زنان از خانه خارج می‌شود. تنها بدون مادر. در پایان بخش اول پسر دلش می‌خواهد با اورانیوم از جمعیت عموها و دایی‌ها که مادر نیز در بین

www.SID.ir

Archive of SID

آنهاست، پذیرایی کند و همه را بکشد.او راه حل مشکل نوجوان ماندن یا مرد شدن خود را در حذف مادر وجامعه می‌بیند.

«بخش دوم» «من می‌خواستم لخت شوم ولی مادرم در بالکن بود. می‌ترسیدم. از این می‌ترسیدم که ناگهان به اتاق بیاید و تنم را ببیند و بفهمد که مدتهاست مرد شده‌ام. گرچه او از بودن در بالکن، آن‌قدر لذت می‌برد که من از رختخواب. بالاخره یک روز این بالکن می‌افتاد و از شرش راحت می‌شدم. تا آمدن مادرم به اتاق، من پشت قرمزی پرده و روشنی سیگار می‌نشستم و انگشت شستم را می‌مکیدم. به تنم دست می‌زدم و نگاه می‌کردم به آیینه، سیگار را از پالتوی پدرم کِش رفته بودم.»

نوسان رفتار کودک (= مکیدن دست) جوان (=سیگارکشیدن) که چارچوب رفتار نوجوان را پدید می‌آورد، واهمه وهراس او از مرد شدگی و روبه رو شدن با زندگی راستین است، هم‌چنان در فصل دوم نیز دیده‌می‌شود. در این بخش او بادکنک و کاریکاتوری از خود و مادر می‌بیند. انگاره‌های سِتَرونی از آنچه هستند. پسر فکر می کند همه به او و مادر می‌خندند: «عموها و داییها با خنده و صحنه‌های مضحک می‌آمدند، همه بادکنکها به شکل کاریکاتور من و مادرم، ورم می‌کرد، رها می‌شد و بالا می‌رفت. در این بخش از یاری رساننده‌هایی چون:

آ› پیرزن؛ یاری‌گری چون پیرزن عنصر مادینه‌ای‌است که پشتیبان مرد می‌گردد. او به آنها راه را نشان می‌دهد تا از کجا به فراز کوه بروند.

ب› مردی سوار که تنومنداست «و مثل اسبش سفید و برهنه. بدون چشم‌برداشتن از مادرم پیاده می‌شود و از شیب تند دره پایین می‌رود و در مِه ناپدید می‌شود. مادرم.. نمی‌دانم چرا به گردن و سینه‌اش دست می‌کشد.»

پ› چند نفر دیگر که به مادر کمک می‌کنند تا سوار قاطر شود، راهبرهایی هستند بیگانه. پسر آنها را نمی‌شناسد. آنها نیروهای مرموز ناخودآگاهی هستند که به یاری پسر آمده‌اند در پذیرش بلوغ رفتاریش. او شرمگین‌است: «شرم اینکه در کمک به مادرم دستی نداشته‌ام مانع می‌شود، مدتها پس از آن به‌صورتش نگاه‌کنم.

ت› یاری‌گر غیر زمینی دیگری که از راه می‌رسد، مردی است که وارد مسجد می‌شود، ظاهراً مردی بود که در دود تریاک پیچیده شد. «مثل پدرم در هر قدم خودش را به جلو

www.SID.ir

Archive of SID

هُل می‌داد. این مرد، روحِ پدر درگذشتهٔ پسر است که رفتار او را می‌سنجد. آن مرد در لابه‌لای خطوط باران پنهان‌است و در پوشیدگی مساجد در زوایای هشتی، کِز کرده‌است و به ویرانی صورتش دست می‌کشد؛ ویرانی آنچه داشته همسر و پسر.

راهِ سربالایی (= زندگی و دریافت منِ بالغ راوی) وحشتناکتر می‌شود. «هرچه کوره راهِ مالرو و باریکتر و خطر سقوط بیش‌تر می‌شود ،همراهان فاصله صلوات‌گویی را کوتاهتر می‌کنند. یک نفر بی وقت اذان می‌زند. همه از یک موهوم می‌ترسیم. این آمیختگی خودِ فردی راوی با خود جمعی او که با مذهب و یاریگرهای دینی هم‌آجین گشته‌اند، پسر را به دریافت خود وهمسو گشتن درون ناخودآگاه و بیرون خودآگاه یاری‌می‌دهند تا جایی که در کوششی ناتمامْ، پسر خود را همانند پدر می‌بیند. نه چون خودْ آن‌گونه که هست: «حالا من و پدرم مثل سیبی هستیم که نصفمان کرده‌باشند»(ص۶۵).

مهمانی بر روی کوه به شکلی کهن‌الگوی ماندالا (=گرد و دایره‌ای شکل) نمایندهٔ آن بخش از وجود است که خودِ راستین راوی در آن قرار گرفته است و با دستیابی به آن به یگانگی در روح و جان و زندگی واقعی خواهدرسید و این راه برای نوجوانی که پدر را نیز از دست داده، دشواریاب است که هم خود را بیابد، هم مادر را دریابد. او باید گُذار از یک ناشناخته به شناخته داشته باشد. گرچه پدر به شیوه‌ای پنهان او را زیرِ نگاه خویش گرفته، این خودِ پسر است که راه را باید طی‌کند. درهیاهوی ذهن نویسندهٔ پنهانِ متن، ناگهان نویسندهٔ واقعی می‌گوید: «اگر آن چراغ را خاموش نکنید، من نمی‌توانم حرف بزنم. گویی چراغ و نور آگاهی را زودتر از زمان فرامی‌خواند. روشنی سخن اینکه خودآگاه راوی، خود می‌خواهد به این کشف و جستجو بپردازد.

به هرروی و رای در بخش سوم، پسر مزاحم مادر است و مادر مردی دیگر، تواناتر و تنومندتر می‌خواهد. در بخش اول، مادر همه جا بر پسر تکیه دارد، او مرد شده و می‌تواند ستونی سُتْوار برای مادر بیوهٔ جوان خود باشد.

ب› جمعیت فراوان، شلوغی: A+B

در هر سه بخش از این داستان بر جمعیت زیاد پافشاری می‌شود که می‌توان آن را نمادی از ناتوانی و وازدگی روانی و جایگاهی خطرناک از در بَندبودن «خودِ» راستین دانست. «خودْ» آزمندِ آن است تا بُروزنماید؛که نمایی از کشمکش درونی راوی

www.SID.ir

Archive of SID

است؛جایی که ناسازیهای درون او را بارزمی‌گرداند. زمانی‌که خانواده شلوغ و پراکندهٔ داییها و عموها هستند،آن‌ها جهان پُر آشوب راوی را می‌نمایانند و گاه در داستان نیستند، ولی راوی مردم را می‌بیند. «همه ما در انبوه نگاه‌ها و صورتها محاصره شده بودیم. به مادرم گفتم: می‌بینید؟ همه ما را نگاه‌می‌کنند. مادرم گفت: کدام همه؟ گفتم: مردم. مادرم ایستاد. دور و برش را با تعجب نگاه‌کرد. بی هیچ مهربانی گفت: زده به سرت هنوز که به شهر نرسیده‌ایم» (ص ۶۸).

پ› نماد صدا در A+B

ذهن راوی پر از صداهای گوناگون، شلوغ و پُرهیاهوست، صداها در صورت او جِر می‌خورند؛ انفجاری هستند، صداهاْ گورگاهِ هر چه آرامش‌است، هستند.این صداها گاه از دسته‌های عزاداری محرم می‌آید؛ گاه از کاروان حاج صادق فقیه و گاه از خانواده پُرهیاهوی عموها و داییها و گاه از تشییع جنازه و کارخانه‌ها و غیره که حالت پریشانی روانِ جمعیِ راوی در داستان است. آمیختگی عرف و شرع، اجتماعِ صنعت‌زده و بریده از سنت در گونه‌گونه بودنِ آنْ برجسته است. صدا «در واقع همان دخالت «خود» است و بیانگر شناختی است که از بنیانهای جمعی روان سرچشمه می‌گیرد» (یونگ:۱۳۸۴،۴۳۳). در نمونه‌ای که خواهد آمد آمیغی از نیروهای صنعتی، انسان، چهار جهت اصلی، صدا و دَوَران را می‌توان‌دید. چنین فرایندی بخوبی‌گواه زبان نماد داستان نجدی‌ست. «صدای التهاب آور اتومبیلها و دَوَران آرامِ زنجیرِ دوچرخه‌هاکه دسته دسته، مردها و زنها را از جهتهای مختلف به این شمال می‌آورد، ما را از چهار جهت اصلی دور می‌کرد.»(ص ۳۸).

در بخش دوم وسوم داستان صدای کارخانه‌ها و شلوغی، گه گاه در گذرگاه کوهستان شنیده می‌شود. آنها که در لابه‌لای واژگان داستان خودنمایی می‌کنند، بیانگر پویایی و نیرویی هستند که دور از دسترس راوی قرار گرفته‌اند؛ به اندرون راوی رانده شده‌اند و او بی‌بهره از تکاپوی آنهاست. هم‌چنین یادآور نیروی جوانِ راوی است که کارکردی برای مادر ندارد. مادر آن نیرو را نمی‌بیند. خواه‌ناخواه راویِ جوان از اینکه نمی‌تواند پناهی برای مادر بیوهٔ خود باشد، رنج می‌برد. صداهای هنگامه‌خیز در واگویه‌های رخدادها بیانگر همین آشفتگی روانی راوی است. فشاری که از سوی سنت، مذهب و مردم بر ذهن این جوان

www.SID.ir

Archive of SID

واردمی‌شود، نگاه او را به صنعت و کارخانه که قدرت پنهان، نَزّینگی و توان است می-کشاند.

ت› گذرگاه کوهستان: A+B

راوی در فراخوانی از درون خویش، تالارِ تاریک، حمامْ، شهر تاریک، گردنهٔ کوهستان تاریک وهنگام غروب را می‌گذراند. این تاریکی بیشتر و بیشتر با او همگام می‌شود که می‌تواند نشانی از درونگرایی راوی داشته‌باشد. اما چون بر سیاهی آن پا فشاری می‌شود و به همراهی دیگر نشانه‌ها گویشی است از پرده و نقابی که بر «خود» راستین افتاده‌است.

گذر از گردنهٔ‌کوهستان – که در بخش دوم و سوم داستان ریزبینی شده‌است – «نماد شناخته شدهٔ گذر از شیوه‌های نگرش قدیم به نگرش جدید است...این بدان معناست که داشته‌های ذهنیْ برایش باری گران شده یا دست کم باید شیوه‌های رفتاری خود را تغییر دهد » (یونگ: ۱۳۸۴، ۴۳۲).

راوی در بخش دوم و سوم از گردنهٔ کوهستان گذر نکرده وهم چنان نیروهای درونی و روانی او با راوی دل یکدله نکرده‌اند. اما در بخش اول از کوهستان و گردنه، نشانی نمی‌بینیم؛ تنها تاریکی و حمام باقی می‌مانند؛ بیشتر از روشنی به تاریکی می‌رود.روشنی که خودآگاهِ راوی است، آرام آرام جای خود را به تاریکی و ناخودآگاهی او می‌دهد. در این بخش [بخش نخست] آینه و تالار و تاریکی، نمادی از نهادِ ناخودآگاهِ راوی است. در این بخش از واگویه‌ها روشنیْ ،جای خود را به تاریکی می‌بخشد.مثال در(ص۴۷ –۴۵) .

ث›نمادِ تمامیت در A+B

گردی، دایره و درک چهار جهت اصلی، نشانه‌ای بر تمامیت هماهنگی درون و بیرون است. اما راوی در بخش اول، مردم را به گونهٔ نیم‌دایره می‌بیند که به او نزدیک می‌شوند. «روی یک نیم‌دایره به ما نزدیک می‌شدند »(ص۳۱).«دستهایم خارج از اراده و تصورِ من چهار جهت اصلی را پاره می‌کنند »(ص ۶۲).«همه مردهایی که از چهارجهت اصلی آمده‌اند به من و راهنما کمک می‌کنند (ص۴۷).

قرار گرفتن نیروهایی که از چهار جهت [= تمامیت] به یاری راوی می‌آیند، بیانی از رویارویی نیروهای یاری‌دهندهٔ درونی با پندارهای اهریمنی راوی است و در داستانْ

www.SID.ir

Archive of SID

روشنگرِ ترسِ پسر از رویارویی با چهرهٔ راستین زندگی و هراس از اخلاق، بایدها و نبایدهای دست‌وپاگیر، که خود را بایستهٔ آن می‌داند برای نمونه بنگرید به (ص۲۳) پیامد آن در داستان، وجودِ مِه، وَهم، مواد مخدر، بادهای موذی و حرارت سمجْ، برهانی بر آن هراس و هولْدلی پسری جوان است که فکر می‌کند باید سرپرست مادر شود. او هراس خود را با نماد «باد» چنین بیان می‌کند: «ما می‌دانستیم که بیماریهای ناشناخته‌ای با باد می‌آید » (ص۱۹).

ج› آب: A+B

از نمادهای فراوان در داستانهای بیژن نجدی «آب» است. آب در نمادشناسی، مؤنث است و نشانی از روشنی و پاکی دارد. از سویی دیگر نگاه کردن به آب، گاه به کشف نیروهای ناشناخته می‌انجامد.بیژن نجدی آب را واژه‌ای راهوار برای بیان ناخودآگاهی خویشْ می‌یابد و با دادن چنین رمزی به درون ذهن راویان داستانهایش شکاف می‌زند و چون آب، باریکْ راه‌های نهاد را لغزانْ پیش می‌رود: «در ایستگاه برف می‌بارید؛ ترن مثل آب می‌گذشت؛ مثل آب گریه می‌کردم؛ در جاده‌ای که مثل آب می‌رفت؛ آفتاب، مثل آب، ازکوه می‌ریخت...آب، آب، آب..»(ص۱۹).آب تمامی‌خودآگاهی را با خود می‌شوید و می‌بَرَد. راویان داستان‌های او هرگاه در سیلابِ سیالیت ذهن غلتیده‌اند در کنار آب بوده‌اند و به آب نگاه می‌کرده‌اند.

نتیجه

در پایان، گرچه جریان سیال ذهن، گونه‌ای دشواریاب از داستان‌نویسی است، کنش خواندن، شیوه‌ای که خواننده و نویسنده همدیگر را در متن بیابند به شیواترین روش آشکار می‌گردد. شیوایی آن زمانی است که دشواریها هموار گردد که اگر نباشد یاریِ روانکاوی متن، این دشوار هرگز انجام نمی‌پذیرد.

در بخش نخست این گزارش، به راوی داستانهای نجدی، آنها که سیالیتِ ذهنْ را دارا هستند، پرداخته‌شد. آنها به پشتیبانی نظریه‌های روایت‌شناختی (= Narratology) به سه دسته تقسیم شدند:

آ› راوی «من» دیدگاه کانونی داستان را داراست. در این گروه از داستانها میانِ راویِ داستانْ و نویسندهْ هم‌آمیزی عمیقی دیده می‌شود. گویا نویسنده خود را خطاب قرار داده

www.SID.ir

Archive of SID

است. سیرِ ذهنْ گاهْ از راویْ به نویسنده و گاه از نویسنده به راوی حرکت می‌کند. این داستانها بیان سوژه‌ای است که ذهن انسان نقطه کانونی آن است.

ب› راوی دانای کل است. در بخشهایی از داستان ،که راوی دانای کل است، می‌توان راوی داستان را از نویسنده جدا ساخت. در این دسته داستانها، بیژن نجدی بیان سوژه‌ای دارد و سیر ذهن سوژه‌ای خویش را که گاه اسب یا عروسک و... است بیان می‌دارد.

پ› راوی خودکامه است. راویان خودکامه به آن دسته از راویانی گفته می‌شود که پس از شکل گرفتن بر صفحهٔ کاغذ، خود به تنهایی –به دور از خواستِ نویسنده– وارد عمل می‌شوند. آنها حتی می توانند سرنوشت داستان را در دست بگیرند. در داستان دوباره از همان خیابان‌هاراوی داستان، خودْ بیژن نجدی را نیز به چالش داستانی انداخته‌است. می‌توان گفت بیژن نجدی فراداستانهای کوتاه آفریده‌است.

بررسی جریان سیال ذهن آشکار می‌کند در هر سه دسته از گونه‌های راویان، هراسِ پارانویایی نویسنده ،که برخاسته از جدالهای ایدئولوژی سالهای ۷۶-۱۳۲۰ است، دیده می‌شود. این ذهن هراسان، همواره با راویان بیژن نجدی قدم می‌زند.

در بخش بعدی، تکرارهای ذهن با ویژگی بارز زمان پی گرفته گردید . زمان با تداعیهای آنی، معنایی و آوایی، خود را می‌نمایاند. اساس داستان بر پایهٔ دوگانگی میان زمانِ ذهنی و زمانِ واقعی شکل می‌گیرد. گاهْ زمانِ ذهنْ ثابت، اما زمان بیرونی حرکت می‌کند و گاه زمانِ بیرونی ثابت اما ذهن حرکتِ زمانی به گذشته و آینده دارد. در این هنگام تداعیهای آنی و معنایی بوجودآورندهٔ دوگانگی میان زمان ذهنی و زمان بیرونی هستند.

زمان، خواننده را با برشی عمودی و افقی از دو سو در متن پیش می‌برد و خواننده می‌تواند تا اندازه‌ای تمیز دهندهٔ نویسندهٔ واقعی (=Real Author) از نویسندهٔ درونی(=Implied Author) گردد.

در واپسین بخش، نمادهایی بررسی شده است که بیانگر روایتِ ذهنی بیژن نجدی و زبان ناخودآگاهی او است. آنها رازگشای رمزِ درون راوی می‌شود.

روایت A+ B سه بار و با سه شیوهٔ گوناگون روایت در داستان ها ناتمام آمده‌است. داستان A+B روایت پسری است که از یک سو دوران بلوغ جسمی را می‌گذراند و از

www.SID.ir

Archive of SID

سوی دیگر، مرگ زودهنگام پدر، او را در جریان اخلاق و چشمداشتهای اجتماع می‌نهد. اینکه او باید از مادر بیوهٔ خود پشتیبانی کند و مَرد او شود یا مادرْ خود خواهان چنین ستونِ لرزانی نیست و یا پسر و مادر هر دو به یک میزان پناهجای یک دیگر می‌گردند، چیزی است که گزارش آن را وارسیده است. به همین دلیل در ترتیب تحلیل روایت، ابتدا روایت سوم، سپس روایت اول، سرانجام روایت دوم آورده‌شده‌است.

در بخش سوم از روایت A+B، مادری جوان حضور دارد که با رفتارش به پسر ۱۷- ۱۴ سالهٔ خود می‌فهماند که پسر سَربارِ مادر است؛ اگر آن پسر نمی‌بود، مادر دوباره ازدواج می‌کرد. پسر، مادر وحشتناک و بخش شوم را در این مادینهٔ روان می‌بیند.

در بخش نخست از روایت A+B مادر همواره به پسر تکیه دارد . اما پسر در خود این آمادگی را نمی‌بیند که بتواند پذیرای نقش سرپرست خانواده گردد. اما جامعه و مادر از او چنین انتظاری دارند. رفتار این پسر شرورانه است.

در بخش دوم از روایت A+B پسر نیمی کودک، نیمی جوان است. در این بخش با اینکه نیروهای ناخودآگاهی در قامت پیرزن، مرد تنومند، و مردی که همانند پدر درگذشتهٔ پسر است به او یاری می‌رسانند اما باز هم پسرْ مادر را مزاحم خود می‌بیند و می‌پندارد باری بیش از توان یک نوجوان بر عهده‌اش گذاشته‌اند. در هر سه نمایه ، پسر با احساسهای گوناگون خود آشنا می‌شود. او می‌کوشد خود را با وضعیت جدید ،که مرگ پدر است، وفق دهد.

این زمینه به یاری مادینهٔ روان و تجلی آن در چهار حالت، پی گرفته می‌گردد: نیروی جسمی و زیبایی، روح برنامه ریز، مرحله گفتاری ودر آخِر مرحله اندیشگی. راوی داستان بیژن نجدی سه مرحله را پشت سر گذاشته، اما به مرحله چهارم که اندیشگی و والاترین نمود وبروز مادینه روان است، دست نیافته است.

بیژن نجدی آدمهای تنهایی را نشان می‌دهد که در درون خود هیاهوهای بسیاری دارند یا از آن رو که دوران نوجوانی را سر می کنند و در کشاکش خواسته‌های جامعه، خانواده و دریافتهای خود قرار می‌گیرند یا جوانانی که دلزده و وامانده از همرده‌های خویش مانده-اند و به تنهایی تبعید شدند و گروه دیگر کسانی که تنهایی را خود برگزیده‌اند. در تمامی این گروه‌ها، فرد انسان نمای ظاهری دارد اما در ذهن خود افراد، جایها و دورانهای

www.SID.ir

Archive of SID

گوناگونی را یَدَک می‌کشد که هر کدام بخشی از تاریخ معاصر ایران را می‌سازد. جریان سیال ذهن در داستانهای بیژن نجدی نمایانگر درون پر تشویش این انسانهای تنهاست.

پی نوشت

۱. بیژن نجدی هنرمند معاصراو که بوی برنج و صورت خستهٔ شالیکاران و عطر چای و سبزی زیتون در آثارش به ما یادآور می‌شود که شمالی است و فریاد انسانها و خون و تکه‌تکه شدنها و پارگیها در جای جای داستانهایش خبر از انفجار پی در پی مَرامی و مردمی می‌دهد و بازسازِ سالهای ۱۳۷۶- ۱۳۲۰ است. تصویرها، جزئی نگریها و کوتاه سخن گفتن‌هایش، بیانگر داستان‌نویسی شاعر یا شاعری داستان‌نویس است. او بَرندهٔ جایزه ادبی گردون شد.

۲. داستان کوتاه همانند کوه یخی است که شما یک قسمت آن را روی آب می بینید و هشت قسمت آن در زیر آب پنهان مانده‌است .

۳. زمانی که چیزی مفهومی را بر چیز دیگر سوار می‌کنیم؛همانند «مرد پشمینه‌پوش» کنایه از درویش، در اینجا درویش = Tenor. (Abrams : 1999, 155)

۴. هدف از حزب در این گزارش، تمامی گروه‌های سیاسی سالهای جوانی و میانسالی بیژن نجدی است؛ همانند بهاییگری، کسروی بازی، فراماسونری، حزب توده، سوسیالیست‌های نیروی سوم، جبهه ملی و...

۵.در باور سوسور، تداعی و یادآوری به شیوه‌های گوناگون انجام می‌پذیرد.سه گونه از کاربردی‌ترینشان تداعی آنی، تداعی معنایی و تداعی آوایی است.

۶. اگر به دیدگاه سوسور باز گردیم، گروه دیگری از تداعیها – در داستان‌های نجدی – «تداعی آنی» است.« تداعی آنی، بروز شرایط روانی خاصی است که مخل انسجام گفتاری و ضعف در کنترل گسترهٔ معنایی و آوایی می‌شود[در این حالت] کلمه بر اساس شباهت آوایی‌اش به کلمهٔ پیشین و بدون ملاحظه تفاوتهای معنایی انتخاب می‌شود. این حالتْ بارها به هم ریختگی‌های حاصل از افسردگی مانیک و اسکیزوفرنیک مشاهده شده‌است.» (نادری: شماره ۱۰، ۷۶)

www.SID.ir

Archive of SID

فهرست منابع

منابع فارسی

۱- احمدی، بابک. (۱۳۸۲ چ ۶) **ساختار و تاویل متن**، تهران: نشر مرکز.

۲- احمدی، بابک. (۱۳۸۳چ۵) **کتاب تردید**، تهران: نشر مرکز.

۳- بیات، حسین. «**زمان در داستانهای جریان ذهن**» پژوهش‌های ادبی، زمستان ۱۳۸۳، انجمن زبان و ادبیات فارسی، شماره ۶.

۴- پاینده، حسین.(۱۳۸۳) **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، تهران: نشر روزنگار.

۵- پاینده، حسین.(۱۳۸۲) گفتمان نقد، تهران: نشر روزنگار.

۶- داد، سیما. (۱۳۷۸چ ۳) **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: انتشارات مروارید.

۷- دلاشو، م. لوفلر.(جلال ستاری).(۱۳۶۴) **زبان رمزی افسانه‌ها**، تهران: انتشارات توس.

۸- رضایی، عربعلی. (۱۳۸۲) **فرهنگ واژگان توصیفی ادبیات**، تهران: فرهنگ معاصر.

۹- سناپور، حسین.(۱۳۷۸) **جادوهای داستان**، تهران: نشر چشمه.

۱۰- سید، دیوید. (منوچهر بدیعی). (۱۳۸۲) **قرائتی نقادانه از رمان** "چهره مرد هنرمند در جوانی" جیمز جویس، تهران: نشر روزنگار.

۱۱- شایگان، داریوش. «**چندگانگی فرهنگی**» بخارا، خرداد– تیر ۱۳۸۴، شماره .۴۲

۱۲- ضیمران، محمد.(۱۳۸۰) **اندیشه‌های فلسفی در پایان هزارهٔ دوم**؛ ژاک لاکان: زبان و ناخودآگاه، تهران: انتشارات هرمس.

۱۳- عبداللهیان، حمید. (۱۳۸۱) **شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر**، تهران: انتشارات آن.

۱۴- نادری، نوید. «**مرگ مجاز**» کتاب ماه، شماره ۱۰ .

۱۵- نجدی، بیژن.(۱۳۷۹) **دوباره از همان خیابان‌ها**، تهران: نشر مرکز.

۱۶- نجدی، بیژن.(۱۳۸۰)**داستانهای ناتمام**، تهران: نشر مرکز.

۱۷- نجدی، بیژن.(۱۳۸۰چ۳) **یوزپلنگانی که با من دویده‌اند**، تهران: نشر مرکز.

۱۸- یونگ، کارل گوستاو.(محمود سلطانیه).(۱۳۸۴چ۵)**انسان و سمبول‌هایش**، تهران: انتشارات جام.

www.SID.ir

Archive of SID

منابع انگلیسی

19- Abrams, M.H.(1999) A Glossary Of Literary Terms, Cornel University. 7th . ed.155.
20- Bressler, Charles. E. Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice . Englewood Cliffs: Prentice –Hall,1994.
21- Byatt, A.S. Passions of the Mind .London: Chatto & Windus ,1991.
22- Curran, Stuart(Ed.)A Cambridge Companion to British Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press,1993.
23- Humphrey, Robert. Stream Of Consciousness In The Modern Novel. New Haven. 2007.
24-Lowes,J.L.The Road to Xanadu :A Study in the ways of the Imagination, Boston 1927.

www.SID.ir