فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره دوازدهم، بهار ۱۳۸۸: ۱۶۰-۱۴۳
تاریخ دریافت: ۱۳۸۶/۰۵/۰۹
تاریخ پذیرش: ۱۳۸۶/۰۹/۲۸

اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی

علیرضا صدیقی*

چکیده

بیژن نجدی، داستان‌نویسی است که در داستان‌هایش ــ به خصوص در داستان‌های مجموعه **دوباره از همان خیابان‌ها** ـ به مبهم کردن فضای داستان توجه و علاقه دارد. این ابهام علاوه بر عدم برقراری رابطه طبیعی میان دال و مدلول، علل متعدد دیگری نیز می‌تواند داشته باشد. این مقاله به بررسی اسباب و صور ابهام در داستان‌های نجدی می‌پردازد و برای تبیین موضوع، به عملکرد و ارتباط راوی و مخاطب، (فرستنده و گیرنده) در عمل روایت توجه می‌کند. کنشی که از نام‌گذاری داستان، آغاز و با پایان‌بندی آن تمام می‌شود. تغییر بدون قرینه زاویه دید، انتخاب کانون‌سازی بیرونی، نامعلوم بودن و گردش مخاطب، پوشیدگی ارتباط میان عناصر روایی، نام‌گذاری داستان‌ها، آغاز و انجام روایت، توجه به رئالیسم جادویی، سمبولیسم، جریان سیال ذهن و درآمیختن زمان‌ها در این شیوه و استفاده از زبان شاعرانه از موارد ابهام آفرین در داستان‌های نجدی است.

واژگان کلیدی: داستان‌نویسی معاصر، بیژن نجدی، ابهام، کانون‌سازی، زبان‌پریشی.

* استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاد دانشگاهی aa_sedighi@yahoo.com

Archive of SID

www.SID.ir

مقدمه

اگر رابطه میان دال و مدلول به‌طور طبیعی برقرار نشود، دریافت معنای مورد نظر فرستنده برای گیرنده، با اشکال روبرو خواهد شد و متن از تابعیت خالق اثر یا فرستنده پیام آزاد گردیده، منطق‌گریزی بر آن حاکم می‌شود. در این گونه موارد، مخاطب، معنی را که دیگر معنی یگانه‌ای نیست، به اقتضای حال و بافت حاکم بر زمان و مکان با مطالعه متن در می‌یابد. ساخت شکنی متن، همین خنثی کردن متن به یاری متن است تا بر معنی واحدی دلالت نکند. ساخت شکنی، کشف معنی پنهان متن نیست؛ بلکه تولید معنی از طریق درگیری و جدال با نیروهای دلالتی متن است تا مانع غلبه آشکار شیوه‌ای از دلالت بر شیوه‌های دیگر شود (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۷).

منظور از فرستنده در اینجا نویسنده/ راوی و مقصود از گیرنده نیز شنوندهٔ روایت/ خواننده است. راوی، گاه خود در مقام شنونده روایت قرار می‌گیرد؛ اما به نظر مایکل. جی تولان این نکته نقشی بر نقشها و گونه‌ای بر گونه‌های راوی و مخاطب نمی‌افزاید. در حقیقت در چنین مواردی، راوی تغییر نقش داده و در نقش شنوندهٔ روایت یا مخاطب ظاهر می‌شود. کسانی چون ریمون کنان و سیمور چتمن، علاوه بر چهار نقش یا مورد برشمرده، به مولف و خواننده مستتر نیز معتقد هستند. ظاهراً واژه مولف مستتر را واین بوث پیشتر به کار برده بود. در نگاه بوث، مولف مستتر، تصویری است که خواننده پس از خواندن متن، از مولف در ذهن بازسازی و مجسم می‌کند. چنان‌که پیداست این تصویر می‌تواند تصویر دلخواه و خوشایند مولف نباشد، به همین دلیل تولان، مولف مستتر را از نقش‌های ششگانه کنان و چتمن حذف و آن را در وجود خواننده خلاصه می‌کند.

به نظر تولان، زمانی که واین بوث اصطلاح مولف مستتر را مطرح کرد، به هیچ وجه به ذهنش خطور نمی‌کرد که این واژه در روایت نقشی مجزا و برجسته پیدا کند. تولان، چون مولف مستتر، به خواننده مستتر نیز اعتقادی ندارد (تولان، ۱۳۸۳: ۷۵ـ۷۱). شاید بتوان اصطلاحاتی نظیر خواننده مستتر و نیز اصطلاحاتی چون «خواننده بالفعل، خواننده ایده‌آل» که جرالد پرینس[1] نام می‌برد، (سلدون و ویدوسون،۱۳۷۲: ۷۱) و هر اصطلاح مربوط دیگر را که از تقسیمات عرضی است، زیر واژه شنوندهٔ روایت/ خواننده،

1. Gerald prince

Archive of SID

www.SID.ir

جمع کرد.

بیژن نجدی با چاپ داستان‌ها و اشعارش در نشریات شهرت یافت. با چاپ مجموعه داستان **یوزپلنگانی که با من دویده‌اند** و **خواهران این تابستان** در زمان حیات بر شهرتش افزوده شد. مجموعه داستان **دوباره از همان خیابان‌ها** پس از مرگش به چاپ رسید. داستان‌های بیژن نجدی به‌خصوص در مجموعهٔ اخیر، معمولاً فضایی کاملاً مبهم و مه‌آلوده دارد. فضایی که دریافت معنای واحد را در کلیت اثر دچار اشکال می‌کند. اسباب و شرایط متعددی باعث شده، تا چنین فضایی مبهم در برخی از داستان‌های نجدی شکل گیرد.

۱. نویسنده/ راوی

۱ـ۱. نام گذاری داستان‌ها

در داستان‌های نجدی گاه علت نام گذاری آشکار می‌شود و گاهی پوشیده می‌ماند، در داستان‌هایی که در دسته اول قرار می‌گیرند، گاه خواندن داستان، علت نام‌گذاری آن را روشن می‌کند، گاه برعکس نام داستان به فهم آن و باز شدن گره داستانی کمک می‌کند. برای مثال داستان «نگاه یک مرغابی» چنین خصلتی دارد. در داستان «مرثیه‌ای برای چمن»، نامی از چمن و از دست رفتن طبیعت برده نمی‌شود، اما عنوان داستان سمت و سوی فکری آن را آشکار می‌کند.

در داستان‌های دسته دوم، به داستان‌هایی بر می‌خوریم که نام آنها یکی از اسباب ابهام است و زمینه را برای تاویل‌های گوناگون فراهم می‌آورد. نام داستان‌های «زمان نه در ساعت»، «تن آبی، تنابی» و « بی‌فصل و نادرخت» چنین خصلتی دارد.

«زمان نه در ساعت»، داستان کودکی دو ساله به نام مجید را روایت می‌کند که می‌خواهد بداند آدم‌ها چگونه به وجود می‌آیند. مجید که از پدر و مادر پاسخی نمی‌گیرد، با گریه به سراغ مادربزرگ می‌رود و پرسش خود را تکرار می‌کند و پاسخش را می‌گیرد؛ «آدم‌ها زیر کدو به دنیا میان. توی آن باغچه». مجید بعدها در جبهه زخمی می‌شود و در همان حال «دستش را برای برداشتن یک مشت از تابستان دراز کرده بود که نوک انگشتانش روی انحنای سنگ کشیده شد» و می‌گوید:

«چقدر شبیه کدوست! آدم که زیر کدو به دنیا نمیاد، مادربزرگ!» (نجدی، ۱۳۸۳: ۱۳۵)

Archive of SID

www.SID.ir

«تن آبی، تنابی»، داستان کارگر نقاشی به نام منصور است که پس از بازکردن در نوشابه‌ای با دختری به نام پپسی روبرو می‌شود و برای یافتن برادر دختر، کولا، به کارخانه نوشابه‌سازی می‌رود پپسی به درون یکی از بطری‌ها می‌پرد و منصور که دلباخته پپسی شده‌است با ناراحتی به خانه باز می‌گردد (همان: ۹۰ـ۸۲).

مرتضی در داستان «بی‌فصل و نادرخت» که بساطش را از جلوی بانک ملی جمع کرده‌اند، عصبانی و کلافه بازارچه‌ها و خیابان‌ها را می‌پیماید تا به راسته نجارها می‌رسد. جلوی یکی از مغازه‌ها آن قدر به رنده کشیدن نجار نگاه می‌کند که نجار می‌گوید: «حتماً کاری می‌خوای» و سپس چند پنجره ساخته شده را به او می‌سپارد تا به شیرخوارگاهی در جیر کوچه ـ یکی از محله‌های قدیمی رشت ـ ببرد. مرتضی پرسان پرسان به شیرخوارگاه می‌رسد و پس از دیدن بعضی از بچه‌ها، بدون توجه به حرف‌های انباردار، پنجره را برمی‌دارد و همین‌قدر که خودش بتواند بشنود، می‌گوید: «این... مال منه... این پنجره مال منه... و از شیرخوارگاه بیرون می‌آید» (همان: ۱۴۷).

۲ـ۱. زاویه دید

نجدی گاه در داستان‌هایش بدون قرینه، زاویه دید داستان را تغییر می‌دهد. در داستان بی‌فصل و نادرخت، راوی که زاویه دید سوم شخص و دانای کل را برگزیده است، درباره مرتضی می‌گوید: «... سه روز پیش بساط کتاب فروشی او را از پیاده روی کنار بانک ملی، جمع کرده بودند و او هر دو روز گذشته (دلم می‌خواد بزنم یه چیزی رو بشکنم) لخ لخ در خیابان‌ها و محله‌های رشت راه رفته بود...» (همان: ۱۳۹). آیا جمله داخل پرانتز بیان ذهنیات مرتضی از زبان خود اوست؟ در این صورت چرا در میانه جمله‌های راوی سوم شخص آمده است؟ آیا راوی برای نشان دادن آشفتگی ذهن مرتضی این گونه ساختارشکنی می کند؟ آیا این کار نشان دهنده آشفتگی ذهن راوی است؟

این کار باز هم در این داستان تکرار می شود: «و مرتضی به یاد آورد که بعد از آن درد روی شقیقه‌اش فقط ران‌هایش را از ترس به هم چسبانده بود (مسخره‌س آدم گاهی یادش می‌ره که می‌شه گریه کرد)» (همان:۱۴۱). عبارت داخل پرانتز که این بار به شیوه سوم شخص گفته شده است، باز هم مخاطب را برسر دو راهی می‌گذارد.

درآمیختن زاویه دید سوم شخص با اول شخص در داستان «به چی می‌گن گرگ به

Archive of SID

www.SID.ir

چی می‌گن...» به شکل دیگری تکرار شده‌است. در این داستان که به شیوه جریان سیال ذهن نوشته شده‌است، زاویهٔ دید سوم شخص به اول شخص تبدیل شده، تا پایان، به‌رغم بازگشت به ماجرایی که داستان با آن شروع می‌شود، حفظ می‌گردد. با اتخاذ این شیوه معلوم نمی‌شود راوی اول داستان کیست و چرا در آغاز، یک زاویه و در ادامه زاویه دید دیگری برگزیده شده است؟ راوی با این تغییر زاویه دید و اتخاذ شیوهٔ جریان سیال ذهن، تداخل زمانی ایجاد می‌کند که نوعی زمان پریشی[1] در داستان به وجود می‌آورد و بر ابهام آن می‌افزاید.

زمان داستان «به چی می‌گن گرگ به چی می‌گن...» در آغاز، گذشته است. ظاهراً طاهر با مادرش سوار بر پیکان، راهی جایی هستند. با ورود به تونل و گذشتن از زیر هر چراغی که در سقف تونل هست، درون ماشین دائم خاموش و روشن می‌شود: «تونل با سقفی از چراغ‌های دور، به رنگ زرد خودش را می‌ریخت، اتومبیل برمی‌داشت، دوباره می‌ریخت، باز هم برش می‌داشت و صورت طاهر با آن پوستی که حالا حالاها به فکر مو درآورن نبود، گاهی دیده می‌شد گاهی هم نه» (همان:۱۹۴).

در ادامه، ماجراهای مربوط به سال‌ها بعد با زاویه دید اول شخص، روایت می‌شود و راوی گفتگوی مردم را در قهوه خانه‌ای در سیاهکل نقل می‌کند و سپس دوباره به یاد همان رنگ زرد داخل تونل می‌افتد، اما این بار زمان را به گذشته نمی‌برد و در حال می‌ماند؛ «حالا آن زرد را پیدا کرده بودم. توی تونل بود و چادر مادرم زیر صورتم یخ کرده‌بود. راننده می‌گفت دم دمای صبح می‌رسیم. همچین که هوا گرگ و میش بشه» و دوباره روایت ماجراهای مربوط به سیاهکل (یعنی همین حالا) را پی می‌گیرد: «سردم شد با همان سرمای پیش از چپور شدن دست‌ها و آن زرد توی سرم از قهوه خانه زدم بیرون...» این کار به نوعی تا پایان ادامه می‌یابد. در بخشی از داستان، بدون هیچ قرینه ای دوباره چراغ‌های زرد تونل در زمان فعلی روایت داخل می‌شود و بر ابهام داستان هر چه بیشتر می‌افزاید؛ «آن روز دو نفر روی سنگ غسال خانه بی‌هیچ مرده‌ای آب می‌ریختند و درها طاق به طاق باز بود...درها؟ کدام درها؟ (این رنگ زرد چراغ‌های تونل نمی‌گذارد، آن روز را همان طور که بود به یاد آورم)» (همان:۱۹۶).

این زمان‌پریشی باز هم در داستان‌های نجدی تکرار می‌شود. در «آرنایرمان، دشنه و کلمات در بازوی من» در فاصله‌ای که عالیه چشمش را روی پنجره خالکوبی شده روی

Archive of SID

www.SID.ir

دست راوی می‌گذارد تا داخلش را ببیند، راوی فرصتی یافته به معرفی غیرمستقیم عالیه می‌پردازد و برای این کار به گذشته‌ها می‌رود:

«چند سال پیش از طاهر پرسیده بودم؛

ـ چرا بهش می‌گن عالیه چناری؟

گفته بود: «از خودش بپرس» یک شب بین دو تا سیگار، عالیه گفت که توی محله آنها شهرداری چند تا چنار کاشته بود، این هوا، نازک و پا کوتاه. عالیه و مرتضی اون جا وعده می‌ذاشتن. یک هفته بعد از فرستادنش به خاش (مرتضی رو می‌گفت) یکی از چنارها رو با ریشه‌ش کشیدم بیرون، کندمش و همین طور روی زمین کشوندمش تا پست خونه.

ـ گفته بود که چنار رو براش پست کنن به شهربانی خاش، بند سه.

ـ پست خونه ریخت به هم و آبدارچی عالیه رو برده‌بود توی قهوه خانه اداره. (یادم نیس اولش یه نعلبکی چای خوردم بعد زدم زیر گریه. یا اولش گریه کردم بعد نعلبکی... یادم نیس).

همین که صورتش را از روی خال برداشت، دیدم آن استکان‌ها بفهمی نفهمی ترک برداشته...» (همان:۱۶).

راوی با آوردن سخن عالیه که از گذشته‌ها می‌گوید (جمله داخل پرانتز)، باز زمان حال روایت را به گذشته می‌برد ولی در ادامه، حادثه واقع شده در گذشته را با زمان حال روایت گره می زند و استکان‌هایی را که عالیه از آنها سخن می‌گوید به زمان حال می‌آورد، اما منظور راوی از استکان‌ها در عبارت پایانی چیست؟

این زمان پریشی در داستان همچنان ادامه می‌یابد و وقتی راوی برای سوزاندن خال آماده می‌شود می‌گوید: «حالا دود وسط اتاق پله پله شده. رفته تا گچبری سقف. پشتم را داده‌ام به متکا و از روی پله‌ها پرت می‌شوم روی سیگار. از سیگار می‌افتم ته راهرو و سطل شکوفه جدیدها را می‌برم که خالیش کنم. بچه‌هایی که سیاسی نیستند سطل را از دستم می‌گیرند و صدای بنان دریچه‌های پنجره را باز و بسته می‌کند. ترکمنی قشقرق راه انداخته. هربار که پرده کنار می‌رود آفتاب به اندازه تن عالیه روی قالی دراز می‌کشد. بشقابی پر از کلمه روی یکی از پله‌هاست. کلمات خیس از بشقاب می‌افتند روی یک چاقو. (پس این طاهر چی شد؟) چند تا کله پاره شده. ترکمنی روی گریه‌اش

Archive of SID

www.SID.ir

عینک دودی زده» (همان: ۱۷).

نکته جالب آن است که پایان بندی این داستان هم مثل داستان «به چی می‌گن گرگ به چی می‌گن...» است یعنی در پایان داستان درباره وجود عنصری که پیشتر از آن سخن گفته شده، شک می‌شود. در داستان «به چی می‌گن گرگ به چی می‌گن...» راوی از درها می‌پرسد؛ درها طاق به طاق باز بود...درها؟ کدام درها؟ و در پایان «آرنا یرمان دشنه و کلمات در بازوی من» نیز وقتی راوی از عالیه می‌پرسد پس این طاهر چی شد، عالیه پاسخ می‌دهد کدام طاهر؟ به نظر می‌رسد نجدی در این دو داستان عامدانه شگردهایی یکسان را تکرار می‌کند.

۳ـ۱. کانون سازی

تمایز عمده بین مطالعات دیدگاه و کانون‌سازی این است که صرف مطرح کردن مفهوم کانون‌سازی دربردارنده این مهم است که بین گفتن و دیدن در روایت، تفاوت عمده‌ای وجود دارد. مسئله‌ای که در بررسی دیدگاه، نادیده گرفته می‌شود. اولین کسی که به تمایز بین دیدن و گفتن در روایت پرداخت و بدین ترتیب دو عامل کانون ساز و روایتگر را در مقابل هم قرار داد، ژرار ژنت بود (بیاد و نعمتی، ۸۵:۱۳۸۴). بنابراین کسی که می‌گوید، راوی و کسی که می‌بیند، کانون ساز است «در شکل‌شناسی راوی، راوی با حالت[1] و کانون ساز با بعد[2] ارتباط دارد» (اخوت،۱۳۷۱: ۹۲).

در داستان «خال»، راوی از زنی جادویی سخن می‌گوید که از پنجره خالکوبی شدهٔ روی دستش، وارد بازوی او می‌شود. راوی خود نیز زن را به درستی نمی‌شناسد، به همین دلیل توصیفاتش از او، از منظری بیرونی (۲) است و همین موضوع برپیچیدگی موجود در داستان می‌افزاید. «یکی از شانه هایش همان که طرف چمدان بود، روی هر قدم خم می‌شد. نصف تنش خسته به نظر می‌آمد و نصفه دیگرش می‌توانست مادربزرگم باشد یا زنی که فقط یک بار از خواب آدم می‌گذرد و هرگز هیچ کجا دیگر هرگز پیدایش نمی‌شود و سن و سال مشخصی نداشت یا لااقل برای من که سرم روی علف بود مجبور بودم هر چیزی را از پایین به بالا نگاه کنم و سال‌های زیادی از عمرم در اتاقی گذشته بود که روز با لامپ روشن می‌شد و تا گرسنه نمی‌شدیم باور نمی‌کردیم که ظهر شده

1. mode
2. perspective

Archive of SID

www.SID.ir

است و همین که سردمان می‌شد، خیال می‌کردیم پاییز شده است. مخصوصاً من که باید سرم را از طبقه دوم تختخواب آویزان می‌کردم تا از کسی مثلاً کبریت بخواهم و باید هر چیزی را از بالا به پایین نگاه می‌کردم، آن خانم سن و سال مشخصی نداشت» (نجدی، ۱۳۸۳: ۱۶۸).

این شیوه همچنان ادامه می‌یابد: «چمدان را برداشت یادم نیست که با کدام دستش این کار را کرد. فقط می‌آمد، می‌آمد، می‌آمد. حالا دیگر شبیه هیچ زنی نبود کسی نمی‌توانست او را خواب ببیند. نباید اسمی می‌داشت. اصلاً اسم نداشت. کسی هم او را نزاییده بود. مادرم نبود یک چیزی بود چطور بگویم معشوقه‌ای که پیر شده و یا مادری که بعد از من بالاخره یک روز به دنیا می‌آمد. شاید اگر می‌نشستم از کنارم رد می‌شد و یا اگر ایستاده بودم از راهی که آمده بود، برمی‌گشت و یا شاید نمی‌دانم اگر راه می‌رفتم مثلاً در یکی از پیاده‌روها اصلاً دیده نمی‌شد».

راوی حتی به ذهنیات خود نیز نمی‌تواند رسوخ کند. «تمام تنم تیر کشید و کف پاهایم داغ شد. این جور دردها که مثل خون در تمام تن آدم راه می‌رود آخرش آرام و آهسته، آهسته و آرام به لذتی تبدیل می‌شود که خیس است یا سیاه یا این که من فکر می‌کردم که خیس بود یا سیاه یا واقعاً سیاه و خیس بود. حالا که به یاد می‌آورم، شک برم داشته است» (همان:۱۷۱) گویی راوی که با انتخاب منظری بیرونی و تداخل زمان‌ها، دریافت معنی را دشوار ساخته، خود نیز در ادامه گرفتار همان دشواری‌هایی شده که برای مخاطب فراهم کرده است. در واقع راوی خود نیز سر کلاف را از دست داده و رودخانه روایت، او را به هر سویی که بخواهد می‌برد، سمت و سویی که ناشناخته است. به همین دلیل علاوه بر زبان‌پریشی، متن پر از واژگان و جملاتی است که بر شک و تردید دلالت می‌کنند. این کار در داستان «روان رها شده اشیا»، نیز دیده می‌شود.

۴ـ۱. پوشیدگی ارتباط میان عناصر روایت

نجدی گاه عناصر به ظاهر بی‌ارتباط با یکدیگر را به عنوان علت و معلول در کنار یکدیگر ذکر می‌کند و به نوعی، آشنایی زدایی می‌کند. این کار، گاه نوعی طنز به وجود می‌آورد؛ «گفته بودند که الاغ دم در حمام عروس باید سفید باشد. آن‌قدر سفید و بلند که سفیدی عروس قاطی خاکستری زمین نشود» (همان: ۱۱۷).

در داستان «خاطرات پاره پاره دیروز»، طاهر، آلبوم عکسی را باز و گذشته‌ها را با

Archive of SID

www.SID.ir

زنش ملیحه مرور می‌کند، آن گاه که خود طفلی چند ماهه بیش نبود و میر آقا (پدربزرگش) از ترس رضاخان به سبب همکاری با میرزا کوچک خان و سایر جنگلی‌ها به اشکور می‌گریزد و همان جا می‌میرد. در پایان داستان ملیحه به طاهر می‌گوید: «ببین طاهر من یه چیزی رو نفهمیدم. سن وسال تو به اون سال‌ها نمی‌خوره. و طاهر داد می‌کشد: نمی‌خوره؟ چی نمی‌خوره؟ سه روز بعد از هر کدام از این عکس‌ها دکتر حشمتو کشتن، کشتنش حشمتو... کشتنش...» (نجدی،۱۳۸۴: ۶۷) چرا طاهر تا این اندازه اصرار دارد در پاسخ به پرسش همسرش حادثه کشتن دکتر حشمت را تکرار کند؟ این پاسخ شخصیت طاهر را نیز با ابهام روبرو کرده است. البته پرش ذهن راوی و توجه به ایجاز در روایت را نیز می‌توان از اسباب این پوشیدگی به حساب آورد. این ایجاز از ویژگی‌های سبکی آثار نجدی است. به عبارت دیگر، گاه پرش‌های ذهن راوی آن‌قدر زیاد است که درک رابطه یا روابط میان عناصری که پشت سر هم ردیف شده‌اند، دشوار می‌شود. در داستان به چی می‌گن گرگ به چی می‌گن... پس از آن که راوی و مادرش را از حمام بیرون می‌کنند، می‌گوید: «زدیم بیرون... نبش کوچه مادرم بقچه‌اش را به صورتش چسباند و از پشت بقچه گفت: خدا... خدا ذلیلت کنه استالین. خدا تو رو ذلیل ... تا سال‌ها بعد من نتوانستم حمام و استالین را با هم جفت و جور کنم» (نجدی،۱۳۸۳: ۱۹۸). از سخن راوی می‌توان استنباط کرد که او پس از مدت زیادی بالاخره متوجه منظور مادر می‌شود و ارتباط میان استالین و حمام را درمی‌یابد، اما از ذکر روایت آن در داستان چشم پوشی می‌کند.

در داستان «مانیکور»، ملیحه زن جوان مرتضی را به سبب لاک روی ناخن، نمی‌توانند غسل داده، کفن کنند. از این رو مادر ملیحه، مرتضی را برای خریدن آستن به داروخانه می‌فرستد، راوی پس از فراهم آمدن آستن و غسل دادن ملیحه، می‌گوید: «دست ملیحه آن‌قدر سفید و ناخن‌هایش طوری بلند و کشیده بود، طوری تمیز شده بود که توانستند ملیحه را دفن کنند» (همان:۱۳۰) و داستان پایان می‌یابد. تاکید بر پاک کردن لاک از روی دست میت برای غسل دادن او طبیعی است، اما تاکید راوی در پایان داستان بردفن زن به واسطه سفیدی دست‌ها و بلندی و کشیدگی ناخن‌هایش چه دلیل یا دلایلی می‌تواند داشته باشد؟

پوشیدگی ارتباط میان عناصر روایت، گاه به سبب اطلاعات مبهمی است که راوی

Archive of SID

www.SID.ir

می‌دهد. راوی داستان‌های نجدی گاه مخاطب را لحظه به لحظه با عناصری روبرو می‌کند که ناگزیر باید درباره آنها بیندیشد. آن‌گاه که مخاطب به چنین رویه‌ای خو گرفت، راوی روالی دیگر در پیش می‌گیرد و مخاطب از تعیین اصلی یا بدلی بودن عناصر درمی‌ماند و نمی‌داند آیا این عنصر یا عناصر به کار تحلیل و تاویل داستان می‌آید یا نه؟ آیا تکرار عنصر یا عناصر صرفاً برای ایجاد فضایی طنزآلود است؟ آیا به سبب منظری است که راوی کانون ساز برگزیده است و خود نیز از جزئیات ماجرا خبر ندارد؟

در «آرنایرمان، دشنه و کلمات در بازوی من»، دعوای قلتشن و مرد ترکمنی را در پیاده رویی روایت می‌کند که یک خرازی در آن هست. اصابت صندلی‌ای که ترکمن به سوی قلتشن پرتاپ می‌کند به شیشه خرازی و افتادن نیم تنه مانکنی که با روسریش لبخند می‌زند روی شیشه‌های ادوکلن و ول شدن بوی زن‌های آرایش شده از خرازی در خیابان، همه و همه ممکن است به انتخاب مکان به وسیله راوی مربوط باشد و هیچ خصلت نمادینی نداشته باشد. اما راوی باز خرازی را رها نمی‌کند. ترکمن برای دفاع از خود به سوی ویترین خرازی می‌رود و ساق پای پلاستیکی را برمی‌دارد و با آن به سر و صورت لندهور می‌زند. راوی در روایت این بخش باز تاکید می‌کند «گفتم که جوراب نایلن پاش بود» قلتشن وقتی با چاقو به سمت ترکمن حمله می‌برد، دوباره راوی پای پلاستیکی و جوراب و ناخن‌های لاک زده‌اش را می‌بیند و مخاطب درمی‌ماند آیا این تاکیدها صرفاً برای ایجاد فضایی طنزآلود است یا این‌که در پس این همه تاکید، منظور و مقصودی دارد؛ «چاقو هوای پیاده رو را پاره کرده. ساق پای پلاستیکی با جوراب جر خورده افتاد. هر پنج ناخنش لاک زده بود. روی پاشنه‌اش سه چهار بار تکان خورد، بعد هیچی. انگار زنی در آسمان تهران قیمه قیمه شده و باد یکی از پاهایش را انداخته باشد روی پیاده روی کنار اتوبوس. چشمم را که از روی ساق پا برداشتم دیدم چاقو از لای دنده یا زیر بغل ترکمنی آمد بیرون» (همان:۲۱).

پوشیدگی میان عناصر روایت، گاه به سبب تکرار برخی از عناصر است. در داستان دوباره از همان خیابان‌ها راوی در گذر از خیابان‌ها به یک سمساری می‌رسد و زنی را می‌بیند که آینه بلندی را به سمسار می‌فروشد و پولش را می‌گیرد و می‌رود (همان: ۶۶). در ادامه مسیر، راوی به فلکه‌ای می‌رسد «در فلکه، جلوی مغازه قصابی را آب گرفته بود. مردم از روی دو تا الوار می‌گذشتند...» و دوباره همان آینه را می‌بیند «از

Archive of SID

www.SID.ir

وسط خیابان آینه بلندی می‌گذشت سمسارها دنبالش می‌دویدند. آینه کنار دری ایستاد. زنی برایش در باز کرد. آنها همان جا همدیگر را بغل کردند و در بسته شد» (همان:۶۸).

در داستان «گیاهی در قرنطینه»، عنصر درخت به خصوص درخت زیتون چند بار تکرار می‌شود. راوی طاهر را با قفلی که به روی کتف دارد، چون درختی می‌بیند و قفل همان برگ درخت است. شاید در پرداخت این تصویر، سنت دخیل بستن به درخت موثر بوده است. اما علت تاکید راوی بر درخت زیتون چیست؟ و چرا از میان همه درخت‌ها، درخت زیتون، برگزیده شده است؟درخت زیتون چه ارتباطی با طاهر، شخصیتی که کارکرد درخت در داستان به او نیز محول شده‌است، دارد؟

راوی در اوایل داستان، می‌گوید: «از چوب درختانی که کف اتاق را پوشانده بود، بوی برگ نمی‌آمد، همان‌طور که صدایی از طاهر به خاطر درد شنیده نشد» (همان: ۸۰). یا «به مادر طاهر، مارجان می‌گفتند و این در دهکده‌هایی پر از درخت زیتون یعنی مادری عزیزتر از زمین و زیتون» (همان: ۸۱) یا «چیزی به اندازه چند زیتون تلخ گلوی میرآقا را پر کرد» (همان: ۸۴)در پایان داستان باز بر یکی بودن طاهر و درخت تاکید می‌شود. «همان روز طاهر را به بیمارستان پادگان بردند. دکترها برای دیدن قفل او را مثل درختی در اسفند ماه لخت کردند. قفل فقط یک برگ بود... او را دمر روی تخت جراحی زیر طشتی پر از چراغ دراز کردند. این بار فقط برای کندن یک برگ از درخت زیتون» (همان: ۸۵).

۵ـ۱. زبان راوی

راوی داستان‌های نجدی گاه دچار زبان‌پریشی است. این زبان‌پریشی، با وجود استفاده از شیوه جریان سیال ذهن، زمان‌پریشی‌هایی که گاه در سایه آن ایجاد می‌شود، توجه به استعاره در معنایی که مد نظر برخی از زبان‌شناسان مثل یاکوبسن است (یاکوبسن، ۱۳۶۹: ۴۷ـ۳۹) و فضایی نمادین که به سبب توجه به استعاره در داستان حاصل می‌شود، باز فضای داستان را با ابهام روبرو می‌کند.

در داستان «خال»، در توصیف زنی جادویی که وارد پنجره خال‌کوبی شده روی بازوی راوی شده است، می‌گوید: «حالا دیگر شبیه هیچ زنی نبود. کسی نمی‌توانست او را خواب ببیند. نباید اسمی می‌داشت. اصلاً اسمی نداشت. کسی هم او را نزاییده بود. مادرم نبود. یک چیزی بود. چطور بگویم، معشوقه‌ای بود که پیر شده و یا مادری که بعد

Archive of SID

www.SID.ir

از من بالاخره یک روز به دنیا می‌آمد» (همان: ۱۶۹).

در داستان «آرنایرمان و دشنه و کلمات در بازوی من»، با انتخاب بخش‌هایی از داستان که پیش از این روایت کرده بود و ایجاز در روایت، گزاره‌هایی را در کنار هم می‌گذارد که به ظاهر تناسبی با یکدیگر ندارند. «ترکمنی قشقرق راه انداخته. هر بار که پرده کنار می‌رود آفتاب به اندازه تن عالیه روی قالی دراز می‌کشد. بشقابی پر از کلمه روی یکی از پله‌هاست. کلمات خیس از بشقاب می‌افتند روی یک چاقو. (پس این طاهر چی شد؟) چند تا کله پاره شده. ترکمنی روی گریه‌اش عینک دودی زده» (همان: ۱۷).

زبان شاعرانه

«مانند بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری، نجدی نیز از داستان‌نویسانی بود که با شاعری آغاز کرد، سپس به داستان‌نویسی روی آورد. با این تفاوت که تا آخر به شاعری نیز ادامه داد... در کاربرد شعر در داستان همواره احتمال چربیدن کفه شعر بر داستان می‌رود، در این صورت داستان لطمه خواهد خورد» (عبداللهیان، ۱۳۸۵ :۱۱۶). نجدی در داستان‌های **یوزپلنگانی که با من دویده‌اند** و **دوباره از همان خیابان‌ها** نشان می‌دهد که شعر معاصر را خوب می‌شناسد و از امکانات آن برای غنای داستان‌هایش بهره می‌جوید. بسیاری از نویسندگانی که می‌کوشند شاعرانه بنویسند، چون به جوهری شاعرانه دست نمی‌یابند، کارشان تا حد قطعه‌ای ادبی فرو کاسته می‌شود، اما زبان داستان‌های نجدی مشحون از شعر است... نجدی با وهم، چنان پرتوی بر عادی‌ترین امور و اشیا می‌اندازد که انگار برای نخستین بار است که آنها را می‌بینیم (میرعابدینی،۱۳۸۳: ۱۳۵۷).

بهره‌گیری از این زبان با آشنایی‌زدایی‌هایی که خاص آن است، گاه داستان‌های نجدی را مبهم می‌سازد و این پوشیدگی، دامن عناصری چون حوادث، شخصیت‌ها، زمان، مکان و ... را می‌گیرد. برای مثال در «آرنا یرمان، دشنه و کلمات در بازوی من»، می‌گوید «یک شب بین دو تا سیگار عالیه گفت که توی محله آنها شهرداری چند تا چنار کاشته بود، این هوا، نازک و پا کوتاه» (نجدی، ۱۳۸۳: ۱۶) عبارت شاعرانه بین دو سیگار نه تنها کمکی به شناختن شخصیت عالیه نمی‌کند که آن را دچار ابهام نیز می‌کند؛ آیا عالیه زنی خوش نام و مثبت است یا بدنام و منفی؟

Archive of SID

www.SID.ir

در داستان «بی‌گناهان» باز هم فضایی کاملاً سورئالیستی را با زبانی شاعرانه طراحی می‌کند، که تنها بر ابهام فضا می‌افزاید. راوی در سینمایی در حال دیدن فیلمی است که در آن زنی کشته می‌شود؛ «لحظه‌ای کف دست‌هایش پر از کلمه می‌شد. درختان دو طرف پیاده‌رو، روی ریشه‌هایشان می‌چرخیدند و شاخه‌هایشان را با سرطان به طرف دست‌ها و پاهای از هم بازشده زن می‌فرستادند هوا کنار می‌رفت» (همان:۲۴).

در «سپرده به زمین»، ملیحه و طاهر که در آرزوی داشتن فرزند می‌سوزند، به تشییع جنازه کودکی بی‌کس وکار می‌روند. آنان می‌خواهند کودک متعلق به آنها باشد به همین دلیل پس از رفتن قبرکن‌ها، کودک را از دل خاک در آورده، قبری دیگر برایش مهیا می‌کنند. راوی می‌گوید: «وقتی قبرکن‌ها رفتند، باز هم صدای بیل شنیده می‌شد... ملیحه گفت: اون دیگه مال ماس، مگه نه؟ حالا ما یه بچه داریم که مرده...» (نجدی،۱۳۸۴: ۱۲و نیز نک: میرعابدینی،۱۳۸۳: ۱۳۶۰).

گاهی به زبان شاعرانه داستان‌ها، واژگان گیلکی نیز اضافه می‌شود. اگر چه نجدی گاهی واژگان گیلکی به کار رفته در روایت را معنی می‌کند اما در برخی موارد نیز از کنار آنها رد می‌شود و با این کار مخاطب را دچار مشکل می‌کند. برای نمونه، دانستن این که تازه آباد، نام گورستانی در رشت است به دریافت درست فضایی که راوی در عبارات زیر خلق کرده است، می‌تواند کمک کند.

«در حیاط مدرسه مثل پنجشنبه‌های «تازه آباد» تکه‌تکه عده‌ای دور هم بودند» (نجدی، ۱۳۸۴: ۳۸).

ساغریسازان و آسید جلال در عبارات زیر نیز چنین است.

«رفته بود وسط معرکه‌گیر ساغریسازان» (همان: ۵۰)

«یارو تعزیه خون آسید جلال بود، آورد فروختش» (همان:۵۲)

ساغریسازان نام محله‌ای در رشت و آسیدجلال نیز مرقد مطهر آقا سیدجلال اشرف در آستانه اشرفیه است. در حالیکه در عبارت نجدی، می‌توانست شخصی حقیقی تصور شود و ذهن را به سمت وسویی دیگر ببرد.

۲. مخاطب

نامعلوم بودن مخاطب

یکی از ویژگی‌های سبکی نجدی، کشاندن مخاطب به میانه داستان است و در همان

Archive of SID

www.SID.ir

حال نوعی حذف به قرینهٔ حضور را نیز اعمال می‌کند تا گونه‌ای گره را هم در داستان افکنده باشد. در حقیقت مخاطب داستان می‌پندارد تمام خطاب‌های داستان به اوست، اما در پایان در می‌یابد که راوی برای کسی دیگر که در کنارش حاضر بوده، داستان را روایت می‌کرده است.

در داستان «یک سرخپوست در آستارا» چند بار از شگرد برگفته استفاده می‌کند. در جایی می‌گوید: «بچه صیادها برای گرفتن ماهی به دریا نمی‌روند (رودخانه، چرا) آنها کنار دریا روی ماسه جایی که دریا کف دهانش را بالا می‌آورد (دیدی که) بازی می‌کنند. راه می‌روند یا می‌نشینند تا صیادها ماهی‌هایی را که دمشان را تا زخم به زمین می‌زنند و قبل از آن که مرگ چشم‌هایشان را پر کند (می‌دانی که ماهی‌ها پلک نمی‌زنند. اصلاً آنها پلک ندارند) از تور بیرون می‌کشند و پرت می‌کنند روی ماسه.... و از گرم شدن پولک‌هایشان چیزی نمی‌فهمند (فقط ما آدم‌ها می‌دانیم که می‌میریم، می‌فهمی که)» (همان: ۳) و در پایان داستان معلوم می‌شود مخاطبی که راوی ماجرا را برایش روایت می‌کند، همسرش پروانه است... «اینه که من حالا انگشت ندارم... یعنی دارم... اما هر کدامشون شده اندازه یه سنجاق ته گرد... اینه که هر چی از مرتضی... از سرخپوست...از کردها یادم مونده دارم برات می‌گم «بنویس پروانه تو رو خدا بنویس» می‌بینی که من دستهام این جوریه، پروانه تو رو خدا بنویسش» (همان: ۱۲).

برخلاف داستان یک سرخپوست در آستارا، راوی گاهی در پایان داستان مخاطب خود را معلوم نمی‌کند. در واقع آشکار نمی‌شود که مخاطب، خود راوی، یکی از شخصیت‌های داستان، یا مخاطب عام داستان است که راوی او را به میانه داستان کشانده و در کنار خود فرض می کند یا بیرون داستان ایستاده است و به صدای او گوش می‌دهد. برای مثال در داستان تاقچه‌های پر از دندان در جایی می‌گوید: «گاهی پا می‌شدم تا جستجوی غم‌انگیزم را از پنجره تا بخاری (بخاری این جاست. خاموش است) تا کنار اجاق گاز لای روزنامه‌ها برای پیدا کردن کبریت شروع کنم» (همان: ۹۴) «می‌شد گفت چیزی را پیدا کرده بودم (نه هنوز پیدایش نکرده بودم) که از دست‌های رشت پرت شده، توی دیواری فرو رفته بود» (همان: ۹۵) و در صفحه بعد که راوی نواری را پیدا می‌کند و آن را در ضبط می‌گذارد، دیگر تعیین مخاطب و حتی راوی دشوار می‌شود و معلوم نمی‌شود راوی همچنان با مخاطب پیشین خود سخن می‌گوید یا

Archive of SID

www.SID.ir

خود تبدیل به مخاطب شده است و اکنون صدای نوار با او سخن مـی‌گویـد: «کاسـت را گذاشتم توی ضبط و صدایش را آن‌قدر پایین آوردم که... حالا یک استکان چای و یـک سیگار. آیا هرگز در دنیا چیزی به اسم ماشین جمس وجود داشت آن هـم سـیاه. بـدون شماره. پله‌های سـاختمان پسـت و تلگـراف چـی؟ خانـه فـردوس پشـت سـبزه میـدان طرف‌های چهار باغ بود. فردوس؟ کدام فردوس؟ کاست را آوردم. برگرداندمش و دوبـاره گذاشـتم. مـادام یـک ردیـف دورتـر از آنـدره ... کلیسـای رشـت... آنهـا همـدیگر را نمی‌شناسند» (همان: ۹۶).

این چند سطر که پس از گذاشتن نوار در ضبط روایت می‌شود خلاصه وقایعی اسـت که پیش از این روایت شده‌است. فردوس را روزی با یک ماشین جمس می‌برنـد و دیگـر خبری از او نمی‌شود و راوی هرچه پس از سال ۵۷ و پیروزی انقلاب اسلامی منتظر آزاد شدن او می‌ماند، نتیجه‌ای نمی‌گیرد. آندره نیز پس از کودتای ۲۸ مـرداد روی پلـه‌هـای اداره پست و تلگراف قیمه قیمه شد و استخوان دنده‌اش زیر لگد طرفداران کودتـا شـده بود این‌قدر (همان:۹۳ـ۹۲) اما آیا مخاطب این چند سطر، راوی اول شخصـی اسـت کـه داستان را روایت می‌کرده است؟ یا مخاطبی است که راوی اول شخص داستان را برایش روایت می‌کند؟ آیا راوی دوباره دچار زمان پریشی شده اسـت؟ نـوع روایـت بـه گونـه‌ای اسـت کـه گـویی محتـوای نـوار بازگوکننـده جلسـه بازپرسـی اسـت وکسـی در برابـر پرسش‌هایی که از او می‌شود، خود را به بی‌خبری می‌زند. این پرسش و پاسـخ‌هـا، راوی اول شخص را به یاد خاطراتش درباره فردوس و آندره می‌اندازد و حوادث پیش آمـده را با ایجاز و پرش ذهنی که پیشتر از آن سخن رفت، روایت می‌کند.

راوی که با شنیدن نوار احتمالاً متوجه مرگ فردوس مـی‌شـود، ادامـه مـاجرا را پـی می‌گیرد؛ «باید زیر سیگاری‌ام را خالی می‌کردم و از ضبط صوت صدای خش خش تمام شدن نوار شنیده می‌شد و من دلم نمی‌خواست سرم را به طرف دندان‌ها برگردانم. شاید اگر به فردوس و آن خنده پلاستیکی نگاه می‌کردم، باز هم می‌رفتم سراغ تلفن و ۵۶۲۹. حتماً گوشی را می‌گذاشتم کنار ضبط نمی‌دانم. خسته شده‌ام، چند بار بگویم که تاریکی آن جا بود. باران آن طوری می‌بارید، چراغ‌ها باز وبسته می‌شد. چقدر بنویسم کوچه مثل طناب باز شده از گردن ورزاهای ذبح شده افتاده زیر پنجره‌ام. آدم کـه نمـی‌توانـد تمـام عمر با استخوان شکسته، با تیزی استخوان‌های شکسته گلوی خودش حرف بزنـد. حـالا فرض کنید هیچ موتور سیکلتی در هیچ کدام از کوچه‌های رشـت نیسـت» (همـان:۹۶).

Archive of SID

www.SID.ir

واقعاً مخاطب راوی در سطرهای پایانی کیست؟ چرا بی هیچ قرینه‌ای به ناگاه راوی به هنگام تخاطب از صیغه جمع استفاده می‌کند؟ (فرض کنید).

نتیجه گیری

ابهام که حاصل برقرار نشدن رابطه طبیعی میان دال و مدلول است به دلایل مختلف در داستان‌های نجدی ایجاد می‌شود و ارتباط میان فرستنده و گیرنده را با اشکال روبرو می‌کند. نام‌گذاری برخی از داستان‌ها به گونه‌ای است که نه تنها کمکی به گره‌گشایی آنها نمی‌کند بل بر ابهام موجود می‌افزاید. دلیل دیگر، تغییر زاویه دید داستان‌ها بدون هیچ قرینه‌ای است. درآمیختن زاویه دید اول شخص و سوم شخص با یکدیگر، باعث درآمیختن زمان‌های روایت شده، سبب ایجاد گونه‌ای زبان‌پریشی در داستان می‌شود. این زبان‌پریشی، گاه به سبب پوشیدگی ارتباط میان عناصر داستان اتفاق می‌افتد. آن‌چه این پوشیدگی را بیشتر می‌کند، ایجاز، پرش‌های ذهن راوی، تکرار و اطلاعات مبهمی است که به خواننده داده می‌شود. استفاده از جریان سیال ذهن، رئالیسم جادویی و سمبولیسم از دیگر دلایل ابهام در داستان‌هاست که در برخی موارد با زمان و زمان‌پریشی ارتباط می‌یابند.

راوی گاه از شخصیت‌ها و ذهنیات آنها آگاهی دقیقی ندارد، این مسأله باعث استفاده او از کانون‌سازی بیرونی می‌شود که فضایی مبهم ایجاد می‌کند. این فضای مبهم زمانی بیشتر می‌شود که راوی در بیان ذهنیات خود نیز از همان منظر بیرونی بهره می‌جوید.

نجدی از داستان‌نویسانی است که به زبان شاعرانه بسیار اهمیت می‌دهد و کاربرد همین زبان شاعرانه در روایت، گاه فضای داستان‌ها را مبهم می‌کند. راوی گاه بدون توجه به مخاطبانش، واژگان گیلکی را در زبان به کار می‌برد که ناآشنایی با آنها هم، فهم بخشی از داستان را با اشکال روبرو می‌کند. گردش مخاطب و سپردن بخشی از روایت به او، بدون قرار دادن قرینه‌ای در داستان، یکی دیگر از دلایل مهم ابهام در داستان‌های نجدی است. در این گونه موارد تشخیص راوی و مخاطب از یکدیگر بسیار دشوار می‌شود.

Archive of SID

www.SID.ir

پی‌نوشت

۱. زمان پریشی عبارت است از هر پاره‌ای از متن که در نقطه‌ای زودتر یا دیرتر از موقعیت طبیعی یا منطقی توالی رخداد نقل می‌شود. دقیق‌تر بگوییم زمان‌پریشی حتی در جمله‌ای ساده مثل «شاه از غصه دق کرد، چرا که ملکه را از دست داده بود» نیز دیده می‌شود. جمله چرا که ملکه را از دست داده بود، دارای زمان پریشی است. زیرا پس از گزارش مرگ شاه عرضه شده است، گرچه رخدادی است که در داستان به لحاظ منطقی و طبیعی پیش از مرگ شاه به وقوع پیوسته است. در روایت‌های طولانی، زمان پریشی‌ها پیچیده‌تر از زمان پریشی در جمله پیش گفته است. زمان پریشی‌ها به دو نوع بازگشت به عقب[1] و رفتن به آینده (طیران/ پرش)[2] یا به اصطلاح ژنت به گذشته‌نگرها[3] و آینده‌نگرها[4] تقسیم می‌شوند. در زمان‌پریشی گذشته نگر، حادثه‌ای که به لحاظ زمانی زودتر به وقوع پیوسته، بعداً در متن نقل می‌شود، و در زمان پریشی آینده‌نگر رخداد آتی زودتر از موعد مقرر نقل می‌شود (تولان، ۱۳۸۳: ۵۶).

۲. کانون‌سازی بیرونی بیشتر در روایات سوم شخص شایع است و منتسب به عامل روایتگر است که نسبت به ادراکات و احساسات داستانی موقعیتی بیرونی اتخاذ کرده است... البته این کانون‌سازی را در روایات اول شخص مثل بیگانه کامو نیز می‌توان ملاحظه کرد (بیاد و نعمتی، ۱۳۸۴: ۸۸). وقتی کانون شونده از بیرون مورد کانون‌سازی واقع می‌شود، تنها تجلی‌های بیرونی، به عبارتی پدیدهٔ قابل رویت را در اختیار داریم. در این مورد کانون‌ساز اجازه ورود به ذهنیت کانون شونده را ندارد... راوی ـ کانون‌ساز باید بر اساس شواهد فیزیکی و قابل رویت، افکار و احساسات راوی را حدس بزند و این عنصر حدس و گمان را به خصوص می‌توان از استعمال مکرر راوی از کلمات بیگانه‌ساز چون گویی، شاید، مثل این‌که، انگار، احتمالاً، پیدا بود که و... استنباط کرد (همان:۹۱).

1. Flash back.
2. flash forward
3. analepses
4. prolepses

Archive of SID

www.SID.ir

منابع

اخوت، احمد (۱۳۷۱) دستور زبان داستان، اصفهان، نشر فردا.
بیاد، مریم و نعمتی، فاطمه (۱۳۸۴) کانون‌سازی در روایت، مجله پژوهش‌های ادبی، سال دوم، شماره هفتم.
پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰) در سایه آفتاب، چاپ اول، تهران، سخن.
تولان، مایکل. جی (۱۳۸۳) درآمدی نقادانه ـ زبان شناختی بر روایت، ترجمه ابوالفضل حری، چاپ اول، تهران، انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.
عبداللهیان، حمید (۱۳۸۵ـ۱۳۸۴) «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی»، مجله علوم انسانی دانشگاه الزهرا، سال پانزدهم، شماره ۵۷ـ۵۶.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳) صد سال داستان نویسی، ج۴، تهران، نشر چشمه.
نجدی، بیژن (۱۳۸۳) دوباره از همان خیابان‌ها، چاپ سوم، تهران، نشر مرکز.
نجدی، بیژن (۱۳۸۴) یوزپلنگانی که با من دویده اند،چاپ ششم، تهران، نشر مرکز.
یاکوبسن، رومن (۱۳۶۹) «قطب‌های استعاری و مجازی در زبان‌پریشی»، ترجمه مریم خوزان، در: مجموعه زبان‌شناسی و نقد ادبی، تهران، نشر نی.

Archive of SID

www.SID.ir