برجسته‌سازی در داستان کوتاه
«دوباره از همان خیابان‌ها»
(اثر بیژن نجدی)

دکتر علی تسلیمی*

چکیده

برجسته‌سازی یکی از اصطلاحات مرتبط با فرمالیسم روس است. بر اساس این نظریه دریافت ما از زندگی همواره در اثر عادت ملال‌آور می‌شود چرا که جریان خودکارسازی همه چیز را فرسوده می‌کند، لذا نویسندگان از طریق صناعات چشمگیر زبانی و هنجارگریزی‌های خلاقانه می‌توانند زبان را رو به جلو هدایت کرده و از وضعیت پس‌افتادگی، ایستایی و رکود بیرون آورند.

در این مقاله داستان کوتاه «دوباره از همان خیابان‌ها» اثر بیژن نجدی از منظر برجسته‌سازی مورد بررسی قرار گرفت و نتیجه آن، نشان داده شده است که نجدی با به کارگیری زبان شاعرانه در داستان از طریق پارادوکس، تشخیص، تصاویر اکسپرسیونیستی، تقابل، تکرار، تشبیه‌های آشنایی‌زدایانه، حسامیزی و تکنیک‌های پسامدرنی چون فراداستان، زاویه دید لغزنده، بازگشت به گذشته، زبان داستان خویش را برجسته و خود را به عنوان داستان‌نویس خلاق مطرح کرده است.

واژه‌های کلیدی

برجسته‌سازی، داستان کوتاه، فرمالیسم، هنجارگریزی، بیژن نجدی

* دانشگاه گیلان، گروه زبان و ادبیات فارسی، ایران، رشت.

تاریخ دریافت: ۹۲/۱۱/۲ تاریخ پذیرش: ۹۳/۱/۲۷

مقدمه

«برجسته‌سازی»[1] یکی از مفاهیم اساسی نقد فرمالیستی محسوب می‌شود که در نظریه و تحلیل داستان بسیار حائز اهمیت است و در واقع به معنای مجموعه فنون و تکنیک‌های ادبی است که نویسندگان و شعرا با آگاهی از هنجارگریزی و قاعده‌افزایی زبان از آن بهره می‌جویند و در نهایت با استفاده عملی و بهینه از آن شگردها از قبیل: ۱ــــ فراهنجاری‌های واژگانی۲ــــ فراهنجاری‌های دستوری ۳ــــ فراهنجاری نوشتاری ــــ دیداری ٤ ــــ فراهنجاری معنایی ٥ ــ فراهنجاری‌های در زمانی یا باستان‌گرایی ٦ ـ فراهنجاری در عناصر داستان چون زاویه دید، شخصیت‌پردازی و غیره زبان را از خودکارشدگی به سمت کارکردگرایی یعنی فرآیند پیش‌زمینگی و پس‌زمینگی به پیش می‌رانند. بر اساس نظریه برجسته‌سازی، آشنایی‌زدایی نیز باید دَم به دَم تازه شود تا از خودکار شدن به در آید و اگر شیوه‌ای برای نخستین‌بار در پیش گرفته نشود، خود به خود حرف‌های گذشته از پس‌زمینه به پیش‌زمینه می‌آید. به بیانی دیگر شیوه‌های آشنایی‌زدایانه بر اثر تکرار به آشناگردانی و عادت‌زدگی بدل می‌گردد که صاحبان نظریه «کارکرد» نام آن را «خودکار شدن» می‌گذارند.

امّا برجسته‌سازی و داستان کوتاه دو مقوله‌ای است که متأسفانه در نقد ادبی ایران کمتر بدان پرداخته شده است. شواهد حاکی از آن است که منتقدان ایرانی به ندرت ذهن خود را با برجسته‌سازی و تکنیک‌های مرتبط به آن و به طور کلی مسائل وابسته به فرمالیسم درگیر کرده‌اند. نتیجه آن‌که تحقیق‌های جدی با رویکردهای برجسته‌سازی و اساساً کارکردگرایی، در ایران کمتر صورت پذیرفته است. در مورد داستان کوتاه نیز که از پُرخواننده‌ترین انواع ادبی مدرن شمرده می‌شود به ندرت توجهی انتقادی مناسب با اهمیّت آن داده شده است. معمولاً در دید و اذهان عموم، داستان کوتاه در مقابل رمان، فرزند آن به حساب می‌آید. کتاب‌های بسیار زیادی در باب رمان نوشته شده امّا کتاب‌های پرمحتوا درباره داستان کوتاه به غایت اندکند. بر این اساس سیر تکاملی و حرکت رو به رشد داستان کوتاه در ایران از منظر برجسته‌سازی جای تأمل دارد و بررسی این سیر بی‌شک در جستجو کردن آثاری نهفته است که از این رهگذر بر جای مانده‌اند.

بدین دلیل در این مقاله تلاش شده تا اثر نویسنده مطرح داستان کوتاه مورد مطالعه قرار گیرد؛ بدین شیوه که پس از تبیین اجمالی نظریه برجسته‌سازی و شگردهای آن، داستان کوتاه «دوباره از همان خیابان‌های» نجدی و تکنیک‌هایی نظیر شاعرانگی در داستان، زاویه دید لغزنده، استفاده از فراداستان، بازگشت به گذشته و...، مورد نقد و بررسی واقع می‌شود.

برجسته‌سازی

برای رفع ابهامات و تبیین کامل مقوله برجسته‌سازی ناگزیریم که گذاری بر فرمالیسم روسی داشته باشیم چرا که بنیاد این نظریه از آن‌جا نشأت می‌گیرد.

مرحله اوّل فرمالیسم با سیطره ویکتور اشکلوفسکی[2] مشخص می‌شود که نظریاتش تحت تأثیر فوتوریست‌ها (آینده‌گرایان) زنده و سنّت‌شکنانه بود. شکلوفسکی یکی از جذاب‌ترین مفاهیم خود را «آشنایی‌زدایی» («غریبه کردن») نامید. به گفته او دریافت‌های ما از زندگی همواره در اثر عادت ملال‌آور می‌شود: «جریان خودکارسازی همه چیز را فرسوده می‌کند، از لباس و مبلمان ما گرفته تا همسران ما را» (هارلند، ۱۳۸٦: ۱۸۳). «به گفته او ما هرگز نمی‌توانیم تازگی دریافت‌هایمان از اشیاء را حفظ کنیم. الزام‌های وجود متعارف ایجاب می‌کند که آنها تا حدود زیادی «خودکار»[3] شوند و هدف اثر هنری دگرگون کردن شیوه ادراک خودکار و عملی ما به شیوه‌ای هنری است» (سلدن،۱۳۷۷: ٤٧). «هنر امکان رویکردهای ناآشنا و شیوه‌های نامنتظر دیدن را فراهم می‌آورد تا بتوانیم از منظری به چیزها نگاه کنیم که گویی آنها را برای نخستین بار می‌بینیم»

1- foregrounding
1- viktor v. chklovski
2- automatic

(هارلند،۱۳۸٦: ۱۸۳ـ۱۸٤).

شکلوفسکی در کتاب هنر به مثابه صناعت (۱۹۱۷) این نکته را روشن می‌سازد:

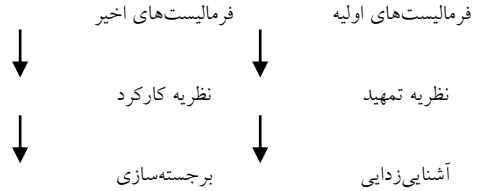
هدف هنر احساس مستقیم و بی‌واسطه اشیا است بدان‌گونه که به ادراک حسی در می‌آیند نه آن‌گونه که شناخته شده و مألوفند. صناعت هنری عبارت است از آشنایی‌زدایی از موضوعات، دشوارکردن قالب‌ها، افزایش دشواری و مدّت زمان ادراک حسی؛ زیرا فرآیند ادراک حسی، فی‌نفسه یک غایت زیبایی‌شناسانه است و باید طولانی شود. هنر، شیوه‌ای است برای آن که هنری بودن یک موضوع به تجربه درآید؛ خود موضوع اهمیتی ندارد (نک. سلدن،۱۳۷۷: ٤۷ـ۵۱).

شکلوفسکی معتقد است: تولستوی با نام نبردن از شیء آشنا باعث می‌شود آشنا، غریب به نظر آید. او یک شیء را چنان توصیف می‌کند که گویی آن را برای نخستین‌بار دیده است، و واقعه را چنان‌که گویی برای نخستین‌بار رخ داده است. او در توصیف چیزی، از نام‌های پذیرفته‌شده بخش‌های آن پرهیز می‌کند و درعوض بخش‌های همانند دیگر اشیاء را نام می‌برد. مثلاً، تولستوی، در «شرمساری»، فکر شلاق‌زدن را به این طریق «ناآشنا» می‌سازد: «لخت کردن مردمی که قانون را شکسته‌اند، پرت‌کردنشان به روی زمین، و شلاق‌زدن بر کفل آن‌ها» و پس از چند سطر، «تازیانه زدن بر نشیمنگاه عریان»، سپس می‌نویسد: آخر چرا دقیقاً این وسیله احمقانه وحشیانه دردآور و نه وسیله‌ای دیگر. چرا شانه‌ها یا بخش دیگری از بدن را با سوزن سوراخ نکنند، دست‌ها و پاها را در یک گیره نفشارند؟ این شیوه ویژه تولستوی در نیشترزدن بر وجدان است. عمل آشنای شلاق‌زدن با توصیف و با پیشنهاد تغییر شکل آن بدون تغییر ماهیّت آن ناآشنا می‌شود. تولستوی پیوسته از این فن «آشنایی‌زدایی» استفاده می‌کند (نک. سجودی،۱۳۸۰: ٦۱ـ ٦۲، به نقل از شکلوفسکی).

به طور کلی می‌توان گفت فرمالیست‌ها معتقدند که آنچه حوزه تحلیل ادبی را شکل می‌دهد متن نیست بلکه تمهیدات[٤]معینی هستند که در متن به کار رفته‌اند. این تمهیدات در زبان ادبی از وزن و قافیه تا صورخیال و تکنیک‌های دیگر را شامل می‌شود که میزان استفاده از این تمهیدات وابسته به ذوق و آگاهی هنرمند از آن است.

بنا بر آن‌چه رفت فرمالیست‌های اوّلیه متن را به گروهی از تمهیدات صوری و صناعات ایستا و ذاتی محدود می‌کردند. آنها هنوز اصطلاح «خودکار» شدن زبان را به کار نمی‌بردند. این اصطلاح بعدها از سوی کارکردگرایان و منتقدان مکتب پراگ رایج گردید. با پاگیری این اندیشه‌ها، گروهی از فرمالیست‌ها که به نوعی حلقه ارتباطی فرمالیسم و ساختارگرایی بودند «مکتب پراگ» را پی‌ریزی کردند. گروهی چون یاکوبسن[۵] و بعدها موکاروفسکی[٦] از صاحب‌نظران این مکتب بودند. موکاروفسکی به تأثیر از«عنصر غالب» یاکوبسن، «برجسته‌سازی» را در برابر«آشنایی‌زدایی» پیشنهاد کرد.

اینک می‌توانیم برای تبیین بهتر مطلب از چنین نموداری استفاده کنیم:



تعبیر "foregrounding" به عنوان معادلی برای برجسته‌سازی زبان، ناظر به نوعی تلقّی از زبان است که به پیش و جلوی خود نظر دارد. این اصطلاح در لغت به معنی «پیش‌زمینه» و نقطه مقابل"Backgrounding" به معنی «پس‌زمینه» به کار می‌رود؛ یعنی گونه‌ای از زبان ادبی و غیر معیار که به پیش"fore" نظر دارد و می‌کوشد زبان روزمره را به زبانی «رو به جلو» هدایت کند

1- device
1- jackobson
2- Mukarovski

و آن را از وضعیت پس‌افتادگی، ایستایی و رکود بیرون آورد.

برجسته‌سازی به گونه‌ای همان «هنجارگریزی» زبانی است که نویسنده را از زبان خودکار و کلیشه‌ای دور می‌سازد. استعاره‌های مدرن و همه صناعات چشمگیر زبانی در فرآیند برجسته‌سازی قرار می‌گیرد. برجسته‌سازی توجّهی است به عناصر چشمگیر و غالب متن که عناصر غیرغالب به پیرامون رانده می‌شود. در یک کلام می‌توان گفت برجسته‌سازی به گونه‌ای همان آشنایی‌زدایی است امّا از نوع پویای آن.

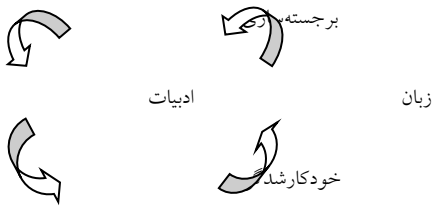
شگردهای «برجسته‌سازی»

«لیچ‌پس» معتقد است، برجسته‌سازی به دو شکل امکان‌پذیر است: نخست آنکه نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار، انحراف صورت پذیرد و دوم آن که قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار افزوده شود. به این ترتیب، برجسته‌سازی از طریق دو شیوه هنجارگریزی و قاعده‌افزایی تجلّی خواهد یافت.

هنجارگریزی

هنجارگریزی انحراف از قواعد حاکم بر زبان هنجار است و منظور از این تعریف، هرگونه انحراف از قواعد زبان هنجار نیست زیرا در گروهی از این انحرافات، خلاقیّت هنری وجود ندارد.

شفیعی‌کدکنی در این رابطه معتقد است که میان دوگونه انحراف مستعمل و خلّاق تمایز وجود دارد. هنجارگریزی مستعمل، انحرافی است که بر اثر کثرت استعمال مبتذل شده و به تدریج در زبان هنجار نیز به کار گرفته شده است. وی در این مورد (لوبیای چشم‌بلبلی) را نمونه می‌آورد و به این نکته اشاره می‌کند که این ترکیب تشبیهی بر اثر کثرت استعمال، برجسته‌سازی خود را از دست داده است، در حالی که در آغاز نوعی بدعت هنری به شمار می‌رفته است. بنابراین می‌توان گفت که فرآیند برجسته‌سازی با گذر از زبان به ادبیات تحقق می‌یابد و عکس آن یعنی استعمال موردی از ادبیات در زبان خودکار تحت فرآیند خودکارشدگی مطرح می‌گردد. در این مورد می‌توان نمودار زیر را ترسیم کرد (نک.صفوی،۱۳۷۳: ٤٤ـ٤٩).



هنجارگریزی شامل: ۱ـ هنجارگریزی واژگانی ۲ـ هنجارگریزی صرفی و درهم‌ریختگی نحوی ۳ ـ هنجارگریزی نوشتاری ٤ ـ هنجارگریزی معنایی ۵ ـ هنجارگریزی زمانی ٦ـ هنجارگریزی در زاویه دید ۷ـ هنجارگریزی در شخصیت‌پردازی و... می‌شود.

قاعده‌افزایی[۷]

«قاعده‌افزایی برخلاف هنجارگریزی، انحراف از قواعد زبان هنجار نیست، بلکه اعمال قواعدی اضافی بر قواعد زبان هنجار به شمار می‌رود و به این ترتیب ماهیتاً از هنجارگریزی متمایز است. بنابراین قاعده‌افزایی گریز از زبان هنجار نیست، بلکه افزودن نظم بر قواعد زبان هنجار است»(همان: ۵۵).

1- Extra regularity

بیژن نجدی از داستان‌نویسان نسل سوم (۱۳۲۰ـ۱۳۷۶)

نجدی یکی از نویسندگان مطرح داستان‌نویسی است که با شکستن قواعد و قوانین معهود داستان کوتاه، تحوّلی در ادبیات داستانی ایجاد کرد. او با ذهنیّت شاعرانه خود به کشف زبانی ویژه فراتر از زبان معیار داستان که تا آن زمان از نظرها پنهان مانده بود دست یازید. آن‌چه در اغلب داستان‌های کوتاهش برجسته می‌شود حضور جهانی است پر از اشیاء و عوامل بی‌جانی که از حالت ایستایی خارج شده و به عنوان کنش‌گر و فاعل عمل می‌کنند. باد، میان درخت‌ها راه می‌رود، پاییز از زیر پاهای مرتضی رد می‌شود، رختخواب دراز می‌کشد، یک پیراهن تور و کت و شلوار سرمه‌ای راه راه هم‌دیگر را بغل می‌کنند، مرگ سیگار روشن می‌کند و تا بند آمدن باران قدم می‌زند. مهم‌ترین دستاورد این زبان فضاسازی قوی، شناور شدن مخاطب در هاله‌ای از احساسات نوستالژیک و هم‌ذات‌پنداری خواننده با تلاش‌های انسان غم‌زده از سرنوشت محتوم است.

علاوه بر زبان غریبه‌گردان، ارایه مدل‌های تصویری و سینمایی، تعلیق‌های ساختاری، فلاش‌بک‌های خلاقانه، به کارگیری رئالیسم جادویی، بازی با زاویه دید، استفاده از فراداستان، به کارگیری اشیاء بی‌جان و حیوان به عنوان راوی و کنش‌گر، شکستن خط زمانی، پایان ضربه‌دار داستان‌ها و... او را به عنوان نویسنده‌ای صاحب سبک معرفی می‌نماید.

آشنایی‌زدایی در داستان‌های نجدی، بخشی از فرم داستان است. این آشنایی‌زدایی از نام مجموعه و نام داستان‌ها گرفته تا زبان و نثر داستان را شامل می‌شود. البته او آشنایی‌زدایی ایستای فرمالیست‌های اولیه را به کار نمی‌گیرد بلکه با آشنایی‌زدایی پویا و برجسته‌سازی تکنیک، فرم را به پیش‌زمینه و محتوای متن را به پس‌زمینه می‌راند تا لذّتی که مخاطب از فرم و زبان داستان‌هایش می‌برد کمتر از معنا نباشد. این خصیصه سبب شده تا نویسنده با وجود داشتن فقط سه مجموعه داستان کوتاه «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند»، «دوباره از همان خیابان‌ها» و «داستان‌های ناتمام» ثابت کند برای مانایی و جاودانگی نیازی به داشتن کتاب‌های رنگارنگ نیست.

به هر تقدیر در این قسمت از مقاله از مجموعه «دوباره از همان خیابان‌ها» داستان کوتاه «دوباره از همان خیابان‌ها» که اثری با رگه‌های پُست‌مدرنیستی است انتخاب شد که پس از ذکر خلاصه داستان با تکیه بر متن به تفسیر و تحلیل برجسته‌سازی در این اثر می‌پردازیم.

خلاصه داستان

پیرزنی از بیماری شوهرش خسته می‌شود و با بالشی که روی چهره‌اش می‌گذارد، خفه‌اش می‌کند. برای کمک گرفتن به خیابان می‌رود و از کنار داروخانه، مدرسه و خانه‌هایی می‌گذرد و ناگهان در خانه نجدی (نویسنده همین داستان) را می‌زند و نسبت به نوشته‌اش که زندگی او را بد رقم زده، اعتراض می‌کند. پیرزن هویت و نام خود را از نجدی می‌پرسد و ماجرای کشتن شوهر را همراه با اعتراض بدو می‌گوید. نویسنده که تاکنون در داستان حضور داشته و با زاویه دید سوم شخص داستان را روایت می کرده، هم اکنون از دیدگاه اول شخص به گونه‌ای متفاوت از پیش به گزارش آن می‌پردازد؛ به ویژه آن‌که با ورود نجدی به خانه پیرزن شوهرش زنده می‌شود(نک۰ نجدی،۱۳۷۹: ۵۸ـ۶۹).

برجسته‌سازی در داستان «دوباره از همان خیابان‌ها»

۱ـ بازگشت به گذشته:

«بازگشت‌به‌گذشته» معادل«فلاش‌بک»[1] یکی از فرم‌های مدرن داستان‌نویسی است که به معنی برگشتن، به خاطر آوردن و بازگشت ناگهانی خاطره است. «این اصطلاح از سینما وارد ادبیات شده است. در سینما گاه در ضمن جریان داستان فیلم،

1- flash back

واقعه یا وقایعی از گذشته از دیدگاه یکی از شخصیت‌ها یادآوری می‌شود. در چنین موردی صحنه اصلی زمان حاضر قطع و آن‌چه در گذشته پیش آمده است نشان داده می‌شود. در ادبیات نیز همین شگرد برای نشان‌دادن صحنه‌ها یا حوادثی که قبل از صحنه حاضر در داستان اتفاق افتاده است، به کار گرفته می‌شود و نویسنده با جهش‌هایی به گذشته (از طریق تداعی مرتب یا آزاد) بخش‌هایی از آنچه را که در گذشته اتفاق افتاده و به صحنه زمان حال داستان مربوط است از ذهن یکی از شخصیت‌های داستان می‌گذراند تا صحنه حاضر را تکمیل کند» (میرصادقی،۱۳۷۷: ٤٠). نکته مهّم در داستان‌نویسی مدرن و البته فیلمنامه‌نویسی، نحوه ورود به این بازگشت‌ها است. در فیلم‌های قدیمی اغلب شخصیت به گوشه‌ای می‌نشست، به فکر فرو می‌رفت و کم‌کم صحنه از تمرکز خارج شده و فیلم به صحنه «بازگشت به گذشته» وارد می‌شد. مشابه همین روش در داستان‌نویسی وجود داشت که فرد در خواب یا در خیال خود، «فلاش‌بک» را ایجاد می‌کرد. امروزه این روش‌ها بر اثر کثرت تکرار، آشناسازی شده است و داستان‌نویس خلاق می‌داند که باید با تکنیکی جدید؛ تونلی برای بازگشت به گذشته ایجاد کند.

در داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» این تکنیک بدین شکل خلق می‌شود که در شروع داستان، پیرزنی از بیماری شوهرش خسته شده و با بالشی که روی دهانش می‌گذارد خفه‌اش می‌کند. برای کمک گرفتن به خیابان می‌رود از مسیری می‌گذرد و در خانه نجدی، نویسنده واقعی داستان را می‌زند و با او به آغاز متن رجوع می‌کند. در واقع مثل نوار فیلمی، تمام تصاویر داستان به جلو می‌رود و یک‌دفعه با ورود نویسنده به داخل متن و همراهی او با شخصیت کانونی به عقب برمی‌گردد.

تصاویر آغاز داستان:

«پیرزن بالش را روی دهان بدون دندان شوهرش گذاشت... و رفت تا پرده اتاق را کنار بزند. پنجره را باز کند و هوای پر از بوی دوا و پنبه‌های الکل‌زده، بوی لگن خالی نشده استفراغ را روی سنگفرش حیاط بریزد... روی لبه تختخواب کنار پاهای شوهرش که از مچ تا ناخن بیرون از ملحفه بود نشست... از بشقاب‌های اتاق بوی غذای پس‌مانده می‌آمد.»

تصاویر پایان داستان:

«به پیرزن گفتم پنجره را ببندد و پرده را بیندازد و لگن استفراغ را ببرد خالی کند. بعد گفتم برای شستن ظرف‌ها یک کتری آب روی اجاق بگذارد. بعد گفتم به طرف تختخواب برود. بعد گفتم بالش را از روی دهان پیرمرد بردارد.»

بدین ترتیب آغاز و پایان داستان با همان نشانه‌ها مترتّب و برجسته می‌شود و نویسنده برای ارتباط شروع و پایان و فلاش‌بک بین این دو، خود مستقیماً وارد داستان شده و دست شخصیت اصلی‌اش را می‌کشد و دوباره به همان آغاز متّصل می‌کند. گویی نجدی پیرزن را از نقطه A درون یک ریل قطار به حرکت درآورده و دوباره از همان ریل و همان مسیر به نقطه A باز می‌گرداند و بدین طریق صحنه در پایان به آغاز بازگشت می‌شود. با این تفاوت که در این گذر و گذار اگر فضا در نقطه A مرگ و اندوه است با این فلاش‌بک، فضای پایان، زندگی است. امّا این زندگی دوباره و شیرینی حاصل از آن مخاطب را به تلذّذ نمی‌رساند. چرا که حیات دوباره پیرمرد، با برجسته شدن این تکنیک، هماغوشی توامان مرگ و زندگی را بیش از پیش «پیش‌نماسازی» می‌نماید.

۲ـ تغییر ناگهانی زاویه دید

زاویه دید به عنوان یکی از مؤلفه‌های اصلی داستان، به نویسنده کمک می‌کند تا احساس خود را به شکلی تأثیرگذارتر به مخاطب انتقال دهد. بیشترین تلاش فرمالیست‌ها نیز در دشوارسازی، غریبه‌گردانی و هنجارگریزی‌ها در تغییر زاویه دید به چشم می‌خورد. در واقع هر زاویه دید تازه‌ای می‌تواند اعمال نوعی آشنایی‌زدایی در داستان محسوب شود.

روایت در این داستان از آغاز توسط دانای کل همراه با مونولوگ‌هایی که از زبان شخصیت کانونی داستان یعنی پیرزن است ارائه می‌گردد تا بدان‌جا که «پیرزن خودش را به در ۲۱ رساند، انگشتش را روی دکمه زنگ گذاشت و دیگر برنداشت.» به طور ناگهانی با یک عمل فراداستانی، زاویه دید از سوّم شخص به اوّل شخص تغییر موضع می‌دهد. «با آن همه صدای کشدار و آزاردهنده زنگ دیگر نمی‌توانستم بنویسم.» این تغییر زاویه دید تا انتها همراه با دیالوگ‌های نویسنده با شخصیت اصلی داستان گسترش می‌یابد.

پرش زاویه دید در این داستان همراه با دو رویکرد است:

الف) لغزندگی روایت

برآیند دو زاویه دید در داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» لغزندگی و تمایز دو روایت از هم است. به طور مثال در روایت دوم (اوّل شخص) خیابان همان خیابان است امّا دختری که بوی نان می‌دهد از آن نمی‌گذرد، هیچ دری نیست که روی بوی گوشت سرخ کرده، بسته شده باشد. این بار مدرسه دیوار ندارد و داروخانه تعمیرگاه است. خود نویسنده می‌گوید: «بلندتر از آن بود که من نوشته بودم...» و تا انتهای متن، مخاطب درنمی‌یابد که کدام یک از این دو روایت‌ها واقعی‌ترند. ورود نویسنده به جهان متن یا ورود پیرزن به جهان بیرونی؟ و هم‌چنین مرگ پیرمرد واقعی‌تر است یا زنده بودن او در روایت دوم (پس از ورود نجدی؟). بر اساس نظریه روایت ژرار ژنت همواره سخن راوی اوّل شخص درست‌تر و کانونی‌تر است. بنابراین روایت دوم (دیده‌های نجدی) در برابر روایت نخست (گفته‌های نجدی) باید درست‌تر و واقعی‌تر باشد (نک.تسلیمی، الف۱۳۸۸: ۲۲۰ـ۲۲۳). به هر روی برایند این دو روایت متناقض، لغزندگی و چند لایگی معنا در اثر حاضر است.

ب) لغزندگی راوی

از آغاز داستان، خواننده با یک راوی قدرتمند در تماس است. راوی با زاویه دید اکسپرسیونیستی خود همه چیز را به شیوه دانای کل به تصویر می‌کشد. این راوی همچنان به قدرت خود باقی می‌ماند تا زمانی که نویسنده مستقیماً به عنوان راوی اوّل شخص وارد جهان متن می‌شود. در این نقطه راوی قدرت گذشته خویش را از دست می‌دهد به شکلی که وقتی شخصیت اصلی داستان از او می‌پرسد: «پس تو چه چیز را می‌دانی؟» نمی‌تواند پاسخی در خور دهد. نجدی در این داستان چنان به شخصیت؛ جایگاه و فضای دموکراتیک می‌دهد که پیرزن، نویسنده را زیر سوال می‌برد، دستور می‌دهد و حتّی به او کمک می‌کند. «صورتش را پایین آورد و دهان بازش را روی کف دستهایم گذاشت و ها کرد...گفت گرم شدی؟...گفتم: کمکم کنید این چند قدم راه را نیفتم.» در پایان روایت، داستان‌نویس با فلاش‌بک زدن، سهم پیرزن را کم کرده و بر قدرت خود می‌افزاید. «به پیرزن گفتم پنجره را ببند و پرده را بیندازد... بعد گفتم... بعد گفتم... بعد گفتم...» نویسنده با تکرار جمله «بعد گفتم» اقتدار از دست رفته خویش را در داستان بازسازی می‌نماید. این عمل نشان می‌دهد چگونه نویسنده در دست شخصیت‌های داستانی و مخاطب در دست نویسنده به بازی گرفته می‌شود. از آن‌جا که یک فراداستان در حال خلق شدن است لذا خواننده به طور ناخودآگاه به خود داستان و چگونگی آن می‌اندیشد. چرا که فراداستان در نهاد خود، نوعی نقد داستان محسوب می‌شود.

۳ـ استفاده از «فراداستان»[۹]

در داستان‌های مدرن همواره فاصله میان دنیای داستانی و دنیای خواننده در پس‌زمینه قرار می‌گیرد در حالی که در داستان‌های پُست‌مدرن با برجسته کردن این فاصله، بر تفاوت میان دنیای نویسنده (واقعیت خارج از متن) و دنیای داستانی تأکید می‌شود. فراداستان به عنوان یک نوع از داستان‌های پسامدرن، داستانی است خود ارجاع که با فنون گوناگون نحوه

1- metafiction

برسـاخته شـدن خود را آشـکار می‌سـازد و موجب برجسـته شدن بُعد وجودشناسانه متن می‌گردد. فراداستان در واقع یکی از راهکارهای سـاختارشکنی است که به واسطه آن نویسنده می‌تواند تمایز دنیای خود و دنیای داستانی را به پیش‌زمینه بیاورد. به بیانی سـاده‌تر می‌توان گفت «فراداسـتان، داسـتانی درباره خود داسـتان یا نوع به خصـوصی از داستان است که در مورد اعتبار داسـتان بحث می‌کند» (میرصادقی،۱۳۷۷ :۲۰۷) و در درستی این مفهوم تردید روا می‌دارد که نویسنده همچون یک خداست و نقشی خداگونه برای نویسنده قائل نیست.

کلین کوتیز[۱۰] سه روش اصلی برای فراداستان بر شمرده است: «۱ـــ ورود نویسنده به متن یا اتصال کوتاه ۲ـــ برجسته کردن بُعد فیزیکی کتاب و بازیگوشـی‌های چاپی۳ـــ برسـاختن ماشـین‌وار کتاب و کاربرد افراطی فنون داسـتان‌نویسی (کلین کوتیز، ۱۹۸۸: ۸۳٦).

نمونه‌ای از شـگردهای فراداسـتان بدین شـکل اسـت که مثلاً رمان‌نویس معاصـر انگلیسی جان فاولز [۱۱]رمان «زن ستوان فرانسـوی» [۱۲]را می‌نویسـد و بعد، سـه پایان متفاوت ارائه می‌دهد و از خواننده خود می‌خواهد تا هر کدام از این سـه پایان پیشـنهادی را پسـندید، انتخاب کند و یا مثلاً ویلیام گسـرمان[۱۳] «زن تنهای ویلی مسـتر» را بر روی کاغذهای آبی، سـبز، قرمز، سـفید به همراه تصـاویر مختلف یک زن به چاپ می‌رسـاند تا با بازیگوشـی‌های چاپی، بُعد فیزیکی داستان را برجسته سازد. بدین طریق او از شـیوه نثر تجسّمی بهره می‌برد و کلمات متن را به شکل یک جسم به چاپ می‌رساند. چنین آثاری می‌کوشد تا بر آگاهی و برداشـت خود از قراردادهای ادبی، خط بطلان بکشـد چرا که شـالوده فراداستان، برساختن و براندازی قواعد و نظام آشنایی‌سازی شده داستان‌نویسی است.

در داسـتان «دوباره از همان خیابان‌ها» شـخصـیت کانونی داستان مسیری را طی می‌کند تا به زنگ در خانه‌ای می‌رسد تا این نقطه در داستان هیچ اتفاق غیرداستانی رخ نمی‌دهد. زمانی که شخصیت اصلی داستان می‌گوید: «منزل آقای نجدی؟ گفتم: شـما این‌جا چه کار می‌کنید. گفت: شما نجدی هستید؟» در واقع یک عمل فراداستانی به وقوع می‌پیوندد. همواره در هر حادثه غم‌باری دلمان می‌خواهد به عقب برگردیم و پایانی شـاد برای آن بسازیم. نجدی در آغاز حادثه‌ای شوم را به بار می‌نشاند و با ایجاد فضـای پشیمانی و ترس، حادثه را گسترش می‌دهد و با یک تکنیک داستانی گره‌گشایی می‌نماید. ورود ناگهانی نویسنده وارد داسـتان، متن را به اندامی زنده، پویا و دگرگون شـونده تبدیل می‌کند و نوعی برجسـته‌سازی روایت و آشنایی‌زدایی را به همراه دارد. خواننده‌ای که با ذهن سنتی خود عادت کرده است تا یک روایت را در داستان کوتاه بشنود با این عمل فراداستانی، دو روایت، دو زاویه دید و دو تصـویر را که گاهی متضاد با هم‌اند تجربه می‌کند. روبه‌رو شدن با چنین تجربه‌هایی مخاطب را با این تفکر آشنا می‌سازد که عمر کلیشه‌های نظام‌مند داستان‌نویسی به پایان رسیده است. بدین ترتیب در این داستان یک عمل فراداسـتانی و فراروایتی از مطلق‌های داسـتان‌نویسی ساختارشکنی کرده و مرز میان واقعیت و ناواقعیت از هم گسسته می‌شود. نـاگهان پیرزنی پیر و بدون اسـم، روی کاغذهای نویسـنده به دنیا می‌آید. اسـتفاده از چنین تکنیک‌هایی حاکی از نوع نگاه مرزگریز نویسـنده است که با هر گونه خط و مرزی اعم از زندگی و زوال، شعر و داستان، طنز و جدّیت و واقعیت و رویا در ستیز است. لذا همه چیز از عناصر داستان تا معنا را به سخره می‌گیرد تا بدین طریق داستان خود را به لحاظ نگرش به انسان و جهان و از لحاظ صناعت به اثری پُست‌مدرن مبدّل سازد.

۴ـ زبان غریبه‌گردان

فرمـالیسـتـهـا اثری را هنری می‌داننـد کـه از طریق کُنـدی ادراک بیش‌ترین تأثیر را در مخاطب ایجاد کند و یکی از

2- klinkowitz

john fowles-[۱۱]

The French lieutenant s woman-[۱۲]

William Gass-[۱۳]

راهکارهای کُندی ادراک استفاده از زبان شاعرانه است. همان طور که می‌دانیم در زبان خودکار نقش ارجاعی زبان متبلور می‌شود و جهت‌گیری پیام به سمت موضوع است. امّا در برجسته‌سازی، نقش ارجاعی زبان مطرح نیست زیرا مدلول از مصداق دور شده است و اکثراً نقش ادبی زبان خودنمایی می‌کند. در واقع کلام از طریق برجسته‌سازی به سوی شعر می‌رود. چنانچه برجسته‌سازی به شیوه‌ای نو صورت پذیرد، سخن تازه می‌گردد. حال سوالی که در مواجهه با آثار نجدی مطرح می‌شود، این است که خصیصه تمام داستان‌های او چیست؟ و پاسخ به این پرسش یک جمله است. کیفیتی شعرگونه. در اغلب صحنه‌های داستان‌های نجدی، عبارت‌های غیرمستقیم و شاعرانه آورده می‌شود تا مرزی میان شعر و داستان وجود نداشته باشد. این برجسته‌سازی زبانی و شالوده‌شکنی در داستان، خاص نجدی است. او با بازی‌های زبانی عملاً نشان می‌دهد که هیچ واقعیتی به غیر از زبان وجود ندارد. نجدی با آزاد کردن زنجیره تداعی‌های که زبان را احاطه کرده است، توجه مخاطب را به واژه به عنوان واژه و زبان به منزله زبان جلب می‌کند. به این ترتیب زبان از خودکارشدگی جدا و به شیوه معمول عمل نمی‌کند.

در این اثر غریبه‌گردانی زبان به چند طریق صورت می‌پذیرد:

۱ـــ پارادوکس[۱۴] یا متناقض کلامی است که ظاهراً خود را نقض می‌کند و پوچ به نظر می‌آید، امّا در پشت معنی پوچ ظاهری آن، حقیقتی وجود دارد. در نثر، پارادوکس بیشتر در آن‌چه به «نکته» معروف است به کار می‌رود و اغلب رنگی از طنز دارد (میرصادقی، ۱۳۷۷: ٤٩).

«عطر باقلوا روی لجن جوی کنار پیاده‌رو لم داده بود.»

درآمیزی دو ترکیب عطر باقلوا و لجن جوی کنار پیاده‌رو در کنار هم، معنای پارادوکسی ایجاد می‌کند که نشانگر نهایت هم‌آغوشی مرگ و زندگی در این داستان است.

«گفتم: من زمستان‌ها لخت می‌شدم، می‌رفتم توی آب. پیرزن گفت: باور نمی‌کنم. گفتم: چرا؟ سرما که می‌زد به استخوان ما، پدرم ما را می‌بُرد چشمه‌های آب گرم. تا گردن می‌رفتیم توی آب. بوی گند داشت، ولی گرم بود. برف هم یکریز روی موها و صورت ما می‌ریخت. حالا باور می‌کنید. پیرزن گفت: نه.گفتم: راستش را بخواهید من هم باور نمی‌کنم ولی فکر می‌کنم این طوری هم می‌شود گرم شد.

در این قسمت تناقض با کارکرد طنز است. نویسنده با جدیّت به شخصیت اصلی دروغ می‌گوید و زمانی که او نپذیرفت با جدیّت دروغش را می‌پذیرد.

«هم چرت می‌زد و هم مثنوی می‌خواند.»

«ده‌ها بار هفت قدم با مردم دنبال جنازه راه رفت.»

در دو مثال بالا نویسنده واژه‌های متناقض نمی‌سازد، بلکه معانی متضاد را برجسته می‌نماید.

«گفتم: آن داروخانه است؟ پیرزن گفت: حتماً. گفتم: سر آن نبش باید یک داروخانه باشد. پیرزن گفت: حتماً... گفتم: اینجا اصلاً داروخانه نیست.پیرزن گفت: آره تعمیرگاه است. انگار تعمیرگاه دوچرخه است.»

پیرزنی که در آغاز با تکرار کلمه حتماً، قاطعیت و مطلق بودن قضیه را نشان می‌دهد به راحتی بعد از مدّتی می‌گوید: آره تعمیرگاه است. این پارادوکس کارکرد معناگرایانه دارد.

در این اثر، از حرف‌های نویسنده گرفته تا شخصیت کانونی داستان، از واژه گرفته تا معنا اغلب در بستر تناقض شکل

1- Paradox

می‌گیرد چرا که داســـتان خود روایت تناقض مرگ و زندگی اســـت. در واقع همه چیز در میان واقعیت و فراواقعیت در گذر است

۲ـ تکرارهای برجسته به واسطه کارکرد نمادگرایانه

نجدی به وسیله تکرار و و تلفیق آن با عنصر «تشخیص» به برجسته‌سازی زبان دست می‌یازد و بدین طریق تکرار، کارکرد نمادگرایانه می‌یابند.

تشت زیر هرّه:

«یک تشت زیر هرّه بود پُر از صدای باران... تشت مسی کنار هرّه بود پُر ازآب کهنه شده باران... کنار هرّه یک تشت مسی بود پُر از تاریکی.»

در آغاز داستان، تشت خانه پیرزن پر از صدای باران است، زمانی که پیرزن در خانه نجدی را می‌زند همان تشت وجود دارد اما پُر ازآب کهنه شده باران، دوباره در پایان، تشت مسی برجسته می‌شود و این‌بار همان تشت پر از تاریکی است. در واقع نجدی با استفاده از تکرار، سبب تشخّص ظرف می‌شود و این مسئله در نهایت منجر به پویا متن می‌گردد. تصاویری که به شکل تکرار در فلاش‌بک‌های داستان نمود می‌یابد به نوعی تغییر عقربه زمان از صبح تا شب را برجسته و به شکلی روال زندگی به سوی مرگ را تداعی می‌کند.

آینه:

آینه در این داستان نقش فرامعنایی و نمادگرایانه می‌یابد. هیچ کس در این اثر رو به آینه نمی‌ایستد.

«صورتش را به طرف آینه برنگرداند... زن پول‌ها را بشمُرد و از مغازه بیرون آید و پشت به آینه از ما دور شود.»

تمام شخصیت‌ها در این متن روبه‌روی زندگی و پشت به مرگ ایستاده‌اند. حتی خود نویسنده نیز پشت به آینه است از همین روســـت که پایان داســـتان را با زندگی تمام می‌کند. چرا که نمی‌خواهد نیمه حقیقی زندگی یعنی مرگ را بپذیرد و در نهایت داستان آینه با تشخّص بخشی و طنز به پایان می‌رسد.

«از وسط خیابان آینه بلندی می‌گذشت سمسارها دنبالش می‌دویدند. آینه کنار دری ایستاد. زنی برایش در باز کرد. آن‌ها همان‌جا همدیگر را بغل کردند و در بسته شد.»

اعداد:

اعداد به کار رفته در این متن ۷، ۱۱، ۱+۱۲، ۱۵ ،۱۷ ،۲۱ است. استفاده از اعداد فرد در مقابل زوج نماد فردیت پیرزن و تنهایی او در طول روایت است.

۳ـ تشخیص و فاعلیت موجودات بی‌جان

«تشخیص به عنوان نوعی مجاز به معنی جاندارپنداری و شخصیت بخشیدن به اشیاء است. در واقع تشخیص، اسناد مجازی است که از طریق آن به اشیاء بی‌جان، حیوانات، گیاهان، امور مجرد و انتزاعی و مظاهر طبیعت، خصوصیت انسانی بخشیده می‌شود» (میرصادقی،۱۳۷۷: ٦۳). نجدی با استفاده آشنایی‌زدایانه از این شگرد سبب نزدیک شدن داستان‌هایش به زبان شعر شده است.

«واریس روی ساق پای از خوشگلی افتاده او، درد نازکی را بالا می‌برد... پرده روی پنجره، خیابان را نگاه می‌کرد... روی گریه چشمهایش عینک دودی زده بود... سرما از کنار ما می‌گذشت، سرش را می‌برد توی سمساری... صداهایی که از خیابان

راهی سردخانه شده بود».

۴ـ نفی و تضاد

«در داستان‌های نجدی جمله‌هایی آورده می‌شود که از جهت دستور زبان منفی‌اند و نامستقیم به معنایی اشاره دارند و گاهی در جملات منفی بودنشان، زاید به نظر می‌رسد امّا چنین نیست. این جملات مدلول‌های متضادی را ارائه می‌کنند. تنها ظاهراً غیر ضروری می‌نماید» (تسلیمی، ب۱۳۸۸: ۲۵۳).

«صورتش را به طرف آینه برنگرداند. به قاب عکس روی دیوار نگاه نکرد... بی‌آنکه پنجره را ببندد و یا به جنازه پشت کند از اتاق خارج شد.»

۵ـ تشبیه‌های آشنایی‌زدایانه

چگونگی به کار بردن تشبیهات تازه از یک سو به دگرگونی زندگی عصر جدید مرتبط می‌شود و از سوی دیگر به نیرومندی تخیل نویسنده که میان اشیاء و امور به ظاهر دور از هم پیوند و مناسبت برقرار می‌کند. در سنت ادبی کشورمان همواره برای تشبیه از مشبه‌به‌های مخصوصی استفاده می‌شد. «مثلاً وقتی شاعری می‌خواست زلف یار را تشبیه کند، ده، بیست کلمه از پیش معلوم به عنوان مشبه‌به وجود داشت را انتخاب می‌کرد و گویی ذهن به مثابه دایره‌ای می‌شد که مرکز کلمه، زلف و تمام کلمات قراردادی مذکور به عنوان مشبه‌به برروی خط محیطی دایره قرار می‌گرفت که به منزله تابع آن تشبیه محسوب می‌شدند. بنابراین هم‌چون مواد شیمیایی که قبل از ترکیب حاصل مرکّب آن‌ها معلوم است، بدون دخالت شاعر رابطه قراردادی خود را برقرار می‌کردند» (حقوقی، ١٣٦٤: ١١) و در گذر و گذار زمانه این مسأله بدان‌جا رسیده بود که با گفتن مشبه، مخاطب مشبه‌به را حدس می‌زد. مثلاً عمدتاً گیسو به کمند، ابرو به کمان، چشم به نرگس، قامت یار به سرو، تشبیه می‌شد؛ امّا امروز شعرا و نویسندگان توانستند با خلاقیت و نوآوری خویش، تشبیهات بسیار بکر و تازه‌ای را در اثر منتقل کرده و به نوعی آشنایی‌زدایی انجام دهند.

«پوست تنش مثل انگشت بچه‌هایی که از حمام آمده باشند، خیلی چین برداشته است... چراغ گوشه فلکه مثل پنبه‌ای که روی زخم گذاشته باشند لکه سرخی داشت.»

۶ـ حس‌آمیزی استعاری

نجدی گاهی شیء را با عنصر تشخیص در شیء دیگر می‌دمد و گاهی شیء بی‌جان را جاندار می‌سازد.

«از بشقاب‌های اتاق بوی غذای پس‌مانده می‌آمد... یک تشت زیر هرّه بود پر از صدای باران.»

۷ـ تصاویر اکسپرسیونیستی همراه با تشخّص

اکسپرسیونیسم[۱۵] مکتبی است ضد واقع‌گرایی که شبیه‌سازی، تقلید و تکرار واقعیت و طبیعت در آن راهی ندارد؛ زیرا هنرمند پیرو این مکتب بیشتر سعی دارد تعبیری را که خود از دنیای واقعی دارد به خواننده القا کند. از این نظر، آثار اکسپرسیونیستی نمایانگر تعبیر هنرمند از واقعیت است. به بیانی بهتر هر جا در آثار هنری تحریف استادانه‌ای از واقعیت انجام گرفته باشد نشانه‌ای از اکسپرسیونیسم می‌توان یافت. در این گونه داستان، نویسنده زندگی را آن‌گونه که ناظری بی‌علاقه، سرسری و بی‌توجّه می‌بیند، نشان نمی‌دهد، بلکه آن را چنان بیان می‌کند که از دیدگاه شخصیت پر شور و سودازده‌ای دیده می‌شود (نک. میرصادقی، ۱۳۷۷: ۲۵ـــ۲۷). تصاویری که نجدی در داستان‌هایش خلق می‌کند به لحاظ خاصیّت شعرگونگی

1- expressionism

بخصـوص «تشـخیص» جنبه‌های اکسـپرسـیونیستی به خود می‌گیرد و بدین ترتیب نویسنده تعبیرهای آشنایی‌زدایانه خود را از واقعیت بیان می‌دارد.

«چکش در ۱۵ یک دسـت مشـت شـده بود که از مچ بریده باشـند... در حیاط، طناب رخت از روی حوض گذشته، تنه درختی را دور زده برگشـته بود تا دو باره از بالای پاشـویه کنار حوض بگذرد... همان‌جا هم آن قدر بایستد تا صدای گریه از استخوان‌هایش بگذرد، برود توی سینه‌اش، بعد بیاید در گلویش، از آن جا برود زیر پوست صورتش تا او بتواند صورتش را با دست‌هایش بپوشاند و به اندازه همان کف دست‌ها گریه کند.»

۸ـ تقابل

«بوی دهانش، مفصـل به مفصـل. استخوان به استخوان در تنم راه می‌رفت و پوکه‌های تازه برف روی سیاهی روسری او ننشسته آب می‌شد.»

در مثال فوق بوی دهان پیرزن در درون تن نویسـنده به نوعی رسـوخ می‌کند امّا پوکه‌های برف روی روسـری پیرزن ننشسته آب شده و از بین می‌رود.

در این داسـتان روبروی پیرزن، بوی تند رب، بوی گوشت سرخ کرده، صدای دویدن بچه‌ها، تاپ تاپ کردن توپ، بوی نان داغ اسـت و پشت سرش صدای لا اله الا الله را می‌شنود که تقابل مرگ و زندگی و همزیستی توأمان آن دو را بارها توسط فلاش‌بک در داستان برجسته می‌کند.

ماحصـل کلام اینکه شـروع و پایان داستان توسط تکنیک «بازگشت به گذشته» همراه با عمل فراداستانی به هم دوخت و دوز می‌شـوند و در پهنای این شـروع و پایان آن‌چه به ایجاد فضـای دموکراتیک در داستان دامن می‌زند، به کارگیری دو زاویه دیـد با دو راوی متفاوت، لغزندگی راوی، لغزندگی روایت، پارادوکس و شـاعرانگی داسـتان اسـت. این ویژگی‌ها جهانی پُسـت‌مدرن را در منظر دید خواننده می‌گشـاید که هر عنصر مطلقی قابل تغییر است؛ چرا که عموماً در جهان پُست‌مدرن عدم قطعیت معنا برجسته می‌شود.

نتیجه

دستاورد این پژوهش آن است که بنیاد نظریه برجسته‌سازی از درون یکی از جذاب‌ترین مفاهیم شکلوفسکی (نویسنده و منتقد روس)، یعنی آشنایی‌زدایی به وجود آمد. بر اساس این نظریه آشنایی‌زدایی ممکن است در گیر و دار حضور و غیبت عنصر مسلط و تکرار ارزش زیبایی‌شناختی خود را از دست بدهد لذا نویسندگان همواره نیاز به تمهیدات و شگردهای تازه‌ای دارند تا به واسطه آن تازگی دریافت‌های مخاطب از اشیاء را حفظ نموده و زبان را از خطر خودکار شدن و کلیشه بودن دور سازند.

این شگردها از هنجارگریزی واژگانی، صرفی و نحوی، نوشتاری، معنایی، زمانی گرفته تا هنجارگریزی در عناصر داستان چون زاویه دید، شخصیت‌پردازی و... ، هم‌چنین تکنیک‌های داستانی را شامل می‌شود. استفاده بهینه از چنین شگردهایی زبان را از خودکار شدن به سمت کارکردگرایی یعنی فرآیند پیش‌زمینگی سوق می‌دهد. البته برجسته‌سازی‌های ذکر شده بنا به دوره‌های مختلف متفاوت و متغیّر است و در هر زمانی به شکلی تازه به رخ کشیده می‌شود.

در این مقاله بررسی نمود عینی برجسته‌سازی در داستان کوتاه «دوباره از همان خیابان‌های» بیژن نجدی نشان داد که او به عنوان داستان‌نویس مطرح نسل سوم «از شگردهایی چون: ۱ــ تکنیک بازگشت به گذشته ۲ــ تغییر ناگهانی زاویه دید با دو رویکرد لغزندگی روایت و لغزندگی راوی ۳ــ تکنیک فراداستان ٤ــ زبان غریبه‌گردان یعنی شاعرانگی در داستان توسط پارادوکس، تکرار، تشخیص و جانداری فضای داستان، نفی و تضاد، تشبیه‌های آشنایی‌زدایانه، حس‌آمیزی استعاری، تصاویر اکسپرسیونیستی و تقابل بهره برده است.

مطالعه موردی بر روی این داستان، از یک سو جایگاه نویسنده را در فضای داستان امروز مشخص ساخت و از سوی دیگر نشان داد که نظریه برجسته‌سازی چگونه می‌تواند معیار و شاخصی برای ارزیابی نویسنده پیشرو و خلّاق از نویسنده متوسط باشد.

منابع و مآخذ

۱ـ تسلیمی، علی. **نقد ادبی (نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی)**. تهران: کتاب آمه، الف ,۱۳۸۸

۲ـ تسلیمی، علی. **گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران(داستان)**. تهران: کتاب آمه، ب ۱۳۸۸.

۳ـ حقوقی، محمد. **شعر نو از آغاز تا امروز**. تهران: یوشیج، ,۱۳٦۹

٤ـ سجودی، فرزان. **ساخت‌گرایی، پساساخت‌گرایی و مطالعات ادبی**. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری، ۱۳۸۰.

۵ـ سلدن، رامان؛ ویدسون، پ. **راهنمای نظریه ادبی معاصر**. ترجمه عباس مخبر. تهران: طرح نو، ۱۳۷۷.

٦ـ صفوی،کوروش. **از زبان‌شناسی به ادبیات**. ج۱، تهران: چشمه، ,۱۳۷۳

۷ـــ میرصادقی،جمال. میرصادقی، میمنت. **واژه‌نامه هنرداستان‌نویسی (فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی)**. تهران: کتاب مهناز، ۱۳۷۷.

۸ـ نجدی، بیژن. **دوباره از همان خیابان‌ها**. تهران: مرکز، ,۱۳۷۹

۹ـ هارلند، ریچارد. **دیباچه‌ای تاریخی بر نظریه ادبی از افلاطون تا بارت**. ترجمه بهزاد برکت. رشت. دانشگاه گیلان، ۱۳۸٦.

10- shklovsky ,victor,1988,"Art as Technique",in Lodge,David(ed), Modern criticism and Theory,London :Longman.

11- klinkowitz, Jerome,1998,"metafiction" the Encyclopedia of the novel.chicago, London: Fitzroy Dearborn publishers.