پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی
شمارهٔ ۱ (پی‌درپی ۳۹) بهار ۱۳۹۹، صص ۲۰۵ – ۱۸۳

شگردهای مدرن روایت در مجموعه داستان «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند»

هما هوشیار[۱]، رضا صادقی شهپر[۲]، قهرمان شیری[۳]

چکیده

یکی از کلیدها و راه‌های گشودن پیچیدگی‌ها و درک یا رفع ابهام داستان‌های مدرن، درک شیوهٔ روایت‌گری و شگردهای روایت داستان است. هر داستان، پرسش‌ها و پاسخ‌های منحصربه‌فردی را در پیوند با شیوه‌های روایت‌گری می‌آفریند. انتخاب و آفرینش شیوهٔ روایت‌گری، در میان مفاهیم و مضامین کهنه یا تکرار شدهٔ روایت؛ دنیای تازه‌ای بر روی نویسنده می‌گشاید. بیژن نجدی یکی از داستان نویسان مدرنیست معاصر است که تکنیک‌های خاصی در داستان‌نویسی دارد و همین شگردهای خاص، داستان‌هایش را از آثار دیگر داستان‌نویسان معاصر متمایز می‌کند. در مقالهٔ حاضر، مجموعه داستان «*یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*» اثر بیژن نجدی، از منظر تکنیک‌های روایی مدرن موردبررسی قرار گرفته است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که وی در این مجموعه داستان از شگردهای روایی مدرن مانند سیلان روایت، تکثر راوی، روایت هذیان‌گونه، چرخش در زاویهٔ دید و... استفاده کرده‌است.

کلیدواژه‌ها: بیژن نجدی، داستان کوتاه، شگردهای روایت، مدرنیسم.

[۱]دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران hoshyarhoma9@gmail.com
[۲]دانشیار زبان و ادبیات فارسی، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران (نویسنده مسئول) r.s.shahpar@gmail.com
[۳]استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینای همدان ghahreman.shiri@yahoo.com
تاریخ وصول: ۱۳۹۸/۹/۱۴ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۲/۳۰

مقدمه

شیوهٔ روایت‌گری، ابزار کشف و شهود نویسنده است. درواقع نویسنده با به‌کارگیری ابزارهای روایت‌گری و استفادهٔ منحصربه‌فرد از گفتمان‌های روایی، منطق روایی و گفتمان خاصی را می‌آفریند و خواننده را وادار به پذیرفتن و یا اندیشیدن در چارچوب این منطق می‌کند. فاصلهٔ روایتی که راوی با داستان خود اختیار می‌کند، مشخص‌کننده و بازتابندهٔ فاصلهٔ روایی و حسی خواننده با داستان نیز هست. روایت داستان، ساختاری نسبتاً مشخص و ثابت دارد و می‌توان آن را خلاصه کرد یا برایش شکل‌شناسی تدوین کرد و یا بر مبنای تئوری‌های چارچوب‌مند روایت، آن را بررسی و تجزیه‌وتحلیل کرد؛ اما شیوهٔ روایت‌گری یا گفتار؛ اشکال نامحدود دارد. درواقع آنچه به مضامین گاه تکراری و یا قاعده‌مند داستان‌ها، تازگی و تنوع می‌بخشد، شیوهٔ روایت‌گری است. هر داستان شیوهٔ روایت‌گری مخصوص به خود را دارد و تلاش برای چارچوب‌مند کردن و نظریه‌مند کردن شیوه‌های روایت، بی‌نتیجه است.

هر داستان، بنا بر شیوهٔ روایی خود، تأثیر متفاوت بر خواننده می‌گذارد. راوی گاه قصد اقناع خواننده را دارد، گاه او را می‌فریبد، گاه او را در موضعی انتقادی یا تقابلی قرار می‌دهد و یا او را در موضع شناخت یا پذیرش یا هجو یا طنز قرار می‌دهد. گاه راوی حس ارزیابی و کنجکاوی خواننده را برمی‌انگیزد و گاه قصد دارد تا خواننده را دچار احساس ابهام یا سردرگمی کند و همچنین گاه داستان، حس شک یا پرسشگری را در خواننده برمی‌انگیزد. نویسندگان مدرن پی برده‌اند که شیوه‌های روایت پیشامدرن و سنتی قابلیت حمل محتویات و اندیشه‌های مدرن را ندارند و لذا برای انعکاس اندیشه‌ها و تجربیات خود متوسل به شیوه‌های جدیدی از روایت شدند. رمان مدرن، واجد شخصیت‌هایی است که دغدغه‌هایی را بازمی‌تابد که با دغدغه‌ها و مشغلهٔ انسان سنتی و پیشامدرن، بیگانه است از این رو ناچار است از تکنیک‌هایی برای بیان آن‌ها استفاده کند که تاکنون مرسوم نبوده است.

شیوهٔ روایت مورداستفاده در رمان‌های مدرن، بر اساس و منطبق با جهان بینی حاکم بر نویسندهٔ مدرن و کنش‌های شخصیت‌های زیسته در رمان است. ویژگی اصلی این روایت،

همانا عدم انسجام ظاهری و باز گذاشتن افق‌های درک متن برای خوانندهٔ اثر است. نویسنده در چنین حالتی از میان برمی‌خیزد و خواننده با تفسیرهای خودش در میان انبوهی از تک‌گویی‌ها و وهم‌گویی‌های شخصیت‌ها تنها رها می‌شود. خواننده با تفسیر و گره زدن تجربیات خود با تجربیات شناور و درهم‌پیچیدهٔ شخصیت رمان، به تجربه‌ای تازه دست می‌یازد و دوباره جهان داستان و واقعیت داستان را می‌سازد و می‌یابد.

مجموعه داستان کوتاه «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» نوشتهٔ بیژن نجدی در سال ۱۳۷۳ منتشر شد. بیژن نجدی، نویسنده‌ای مدرن، ساختارشکن و تجربه‌گرا بود، وی داستان‌نویسی بود که در عرصهٔ عمر کم و کارهای اندک خود وسواس بسیاری به خرج داد و در زمان حیاتش تنها به چاپ داستان یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، شامل ده داستان کوتاه اقدام کرد. این مجموعه داستان، جایزهٔ ادبی «گردون» را به خود اختصاص داد. در این مقاله، به بررسی شگردهای روایی در مجموعه داستان یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، پرداخته می‌شود.

اهداف و سؤالات پژوهش

تکنیک‌های روایی، همانند ابزاری در دست نویسندگان، برای القای معنای موردنظر و یا حتی معناسازی هستند که گاه موجب ایجاد ابهام یا پیچیدگی در متن داستان‌ها می‌شود. بنابراین درک بسیاری از داستان‌های مدرن امروز، در گرو تبیین، تحلیل و درک شیوه‌های روایی آن‌هاست. هدف این مقاله بررسی و تبیین شگردهای روایت در مجموعه داستان «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» به‌منظور گشودن ابهامات و پیچیدگی‌های روایت آن است. سؤال اصلی پژوهش این است که در این مجموعه داستان چه شگردهای روایت به کار رفته‌است و آیا این شگردها در تبدیل کردن روایت به روایتی مدرن مؤثر هستند؟

پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ شگردهای روایت مدرن در مجموعهٔ *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، تاکنون پژوهش مستقلی صورت نگرفته اما برخی پژوهش‌های دیگر درباره این مجموعه انجام شده که به مباحثی مرتبط با مدرنیسم پرداخته‌اند.

تشکری و همکاران (۱۳۹۵) به بررسی ساختار روایت در داستان‌های نجدی از منظر بوطیقای مدرنیسم بر اساس آراء چارلز می و سوزان فرگوسن پرداخته‌اند. نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که تمهیدات شکل‌گرایانه‌ای مانند تلفیق نظم و نثر در نحوهٔ به‌کارگیری زبان، پیچیده سازی ساختار روایت، درهم آمیختن عین و ذهن و گذشته و حال و بسیاری از تکنیک‌های روایت دیگر، مشابهت‌ها و مطابقت‌های گسترده‌ای با آراء چارلز می و سوزان فرگوسن دارد. رستمی (۱۳۸۷) در مقاله‌ای به بررسی تصاویر و عوامل مؤثر در شکل‌گیری آن در داستان‌های نجدی پرداخته است. عبداللهیان (۱۳۸۴) عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی را بررسی کرده است. مهربان و زینعلی (۱۳۹۱) به بررسی عناصر آفرینندهٔ سبک، مشخصه‌های زبانی و ویژگی‌های بلاغی داستان‌های نجدی پرداخته‌اند.

چارچوب نظری تحقیق

ادبیات داستانی ایران به‌ویژه رمان فارسی، از آغاز تا امروز ادوار و جریان‌های مختلفی را تجربه کرده است. از آغازین تجربه‌ها که با رمان‌های اجتماعی و انتقادی به سبک رئالیستی شکل می‌گیرد و سپس با گذار از مسیر پیشامدرن به دوران رمان‌های مدرنیستی می‌رسد (حوالی دههٔ چهل شمسی). در این سال‌ها «جریان مدرنیستی رو به رشد می‌نهد. گاهنامه‌هایی چون جُنگ اصفهان، دفترهای روزن و اندیشه و هنر امکان چاپ آثار نویسندگان جوان و نوگرا را فراهم می‌سازند» *(میرعابدینی،۱۳۸۳: ٦٦٤)*. و پس از انتشار نمونه‌های موفق مدرن، به‌تدریج زمینهٔ فکری و فرهنگی نویسندگان برای نوشتن در فضایی متفاوت‌تر مستعد می‌شود؛ یعنی، «داستان‌های پست‌مدرنیستی». گرچه تفکیک زمانی آن از دورهٔ مدرنیسم شاید غیرممکن باشد؛ زیرا نویسندگانی پیشرو در هر دو حوزهٔ مدرنیسم و پسامدرنیسم طبع‌آزمایی کرده‌اند.

مدرنیسم بر آن است تا باور به جهان- به‌مثابهٔ عرصهٔ دربردارندهٔ ساختاری ضروری، غایت‌مند و درنتیجه بامعنا- را درهم شکند و فروریزد. راوی داستان مدرن، هیچ‌گونه نظمی هدفمند را برای کیهان اعتبار نمی‌کند و خود را با قضاوت‌ها و داوری‌هایش وانهاده می‌بیند. در داستان‌های مدرن، روایت داستان اهمیت خاصی دارد. داستان‌های مدرن در پی محاکات از دنیای واقعی و ساخت جهانی بدیل جهان خارج از داستان و یا ارائهٔ بازتابی از

ذهن قهرمانان داستان نیستند، بلکه آنچه در داستان‌های مدرن اهمیت ویژه‌ای دارد خود روایتگری است. تکثر راوی و وجود چند راوی در داستان، چرخش در زاویهٔ دید، سیلان روایت، روایت متداخل و هم‌زمانی چند روایت، روایت هذیان‌گونه و تغییرات بدون قرینهٔ راوی ازجمله ویژگی‌های راوی و روایت در داستان‌های مدرن است.

در دوران مدرن، روایت به کلّی با نوعِ سنتی‌اش متفاوت است. «مدرنیست‌ها بر این باورند که توصیف واقعیت در قالب داستانی منسجم، معادلِ با تحمیل معانی پیش‌ساخته به عینیّتی است که به‌خودی‌خود معنایی را در خود حمل نمی‌کند، بلکه صرفاً "وجود دارد"» *(بیات،۱۳۸۷: ۷۵)*. مدرنیست‌ها بر این باورند که واقعیت منهای انسان و دخالت‌های انسان، فاقد آغاز، نقطهٔ اوج و پایان است. وقتی ما تجربه‌ای از واقعیت را به‌صورت داستان روایت می‌کنیم و در آن نقطهٔ آغاز، نقطهٔ اوج و نقطهٔ پایان قرار می‌دهیم، در حقیقت، ایده‌های ذهنی خود را بر واقعیتی تحمیل کرده‌ایم که فی‌نفسه، فاقد هرگونه آغاز و پایان و قطعیتی است.

«شخصیت اصلی رمان مدرن غالباً از تمرکز در روایت عاجز است. مدام در خاطراتش عقب و جلو می‌رود بدون اینکه اشاره‌ای به این روند داشته باشد یا ارجاعی در ضمایر داشته باشد. وی فاقد ذهنی متمرکز و بسامان است. شکل روایت در داستان مدرن، تبلوری از محتوای آن است. ضربه‌های روحی، روان راوی را مختل می‌کند و درنتیجه روایت را مغشوش» *(پاینده،۱۳۸۹: ۲٤)*.

بحث و بررسی

ویژگی‌های روایت در مجموعه داستان «*یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*»

در ادبیات داستانی مدرن، متأثر از جریان‌های فکری و فلسفی، تغییراتی در شیوه‌های روایت، راوی و انواع زاویهٔ دید شکل می‌گیرد. مهجور ماندن کاربرد زاویهٔ دید دانای کل که در آن تنها صدای مؤلف داستان به گوش می‌رسید و گشوده شدن درهای داستان برای صداهای متفاوت، ازجمله طبقات متفاوت اجتماعی، ازجملهٔ این تغییرات است. همچنین طرح داستان‌های روان‌شناختی و نوشتن داستان‌هایی بر اساس پیروی از قواعد تداعی‌های

ذهنی و مسائل درونی و ناخودآگاه انسان، موجب طرح جهان‌هایی متفاوت در دنیای داستان شد.

یکی از نویسندگان مدرن داستان معاصر ایران، بیژن نجدی نام دارد که توانسته با آثار خود جایگاه ممتازی در ادبیات داستانی معاصر به دست آورد. وی در ۲۴ آبان ۱۳۲۰ از پدر و مادری گیلانی در خاش زاهدان متولد شد. تحصیلات ابتدایی خود را در رشت گذراند و پس از اخذ دیپلم در سال ۱۳۳۹ وارد دانشسرای عالی تهران شد و در سال ۱۳۴۳ از همان دانشکده در رشتهٔ ریاضی دانش‌آموخته گردید و با سمت دبیر در دبیرستان‌های لاهیجان مشغول به تدریس شد. مهم‌ترین آثاری که از بیژن نجدی به جامانده عبارت‌اند از: «دوباره از همان خیابان‌ها»، «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند»، «برگزیدهٔ اشعار»، «خواهران این تابستان»

مجموعه داستان «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» در سال ۱۳۷۴ جایزهٔ قلم زرین را به خود اختصاص داد. در سال ۱۳۷۹ نیز برگزیدهٔ نویسندگان و منتقدان مطبوعات شد. بیژن نجدی در چهارم شهریور ۱۳۷۶ به دلیل بیماری سرطان ریه درگذشت. آرامگاه او در شهر لاهیجان در جوار شیخ زاهد گیلانی قرار دارد.

تکثر راوی

در برخی از داستان‌های مدرن، دو یا چند روایت به‌موازات هم پیش می‌روند، در طی داستان به یکدیگر تداخل پیدا می‌کنند و گاه تشخیص این روایت‌ها از یکدیگر دشوار می‌شود. «داستان‌های مدرن برخلاف روایات کلاسیک، مقید به داشتن صرفاً یک راوی نیستند. گاه در رمان مدرن از طریق چند ذهن بر موقعیت‌ها و شخصیت‌های مختلف پرتو افکنده می‌شود تا با حداقل دخالت نویسنده، شخصیت‌ها خود را آشکار کنند» *(ایدل، ۱۳٦۷: ٤۸-٤۹)*. البته این امر خود به‌دشواری روایت منجر نمی‌شود، بلکه دشواری از آنجا آغاز می‌شود که این راویان بدون مقدمه‌چینی به یکدیگر تبدیل می‌شوند.

جویس و پروست دراین‌باره می‌نویسند: «اگرچه شخصیت‌های داستان ابتدا در قالب اول‌شخص پدیدار می‌شوند ولی می‌توانند پس از گرفتن نیرو و زندگی از آفرینندهٔ خویش

به صورت سوم شخص پایان یابند و آفریننده دستکم به‌صورت فرضی خود را در قالب ناشناس تماشاگر به‌ظاهر بی‌طرف از صحنه کنار بکشد» *(همان: ١٦٤)*.

البته در برخی از رمان‌های مدرن، با الهام گرفتن از عالم خواب‌وخیال و رؤیا، شخصیت‌ها و حتی زمان‌ها و مکان‌ها نیز بدون مقدمه‌چینی به یکدیگر تبدیل می‌شوند. این امر اگرچه بر دشواری رمان می‌افزاید اما لغزیدن ذهن راوی را از طریق تداعی معانی نشان می‌دهد و البته اگر نویسنده در این تغییر و تبدیل‌ها، منطق خواب‌وخیال را رعایت نکند، این امر یا بسیار تصنعی می‌کند یا رمان را تبدیل به روایتی غیرقابل درک تبدیل می‌کند.

در مجموعه داستان *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، از مجموع ده داستان، هشت داستان با زاویهٔ دید دانای کل محدود و یک داستان با زاویهٔ دید اول‌شخص (چشم‌های دکمه‌ای من) روایت شده‌اند. تنها داستان «روز اسب ریزی» دارای دو راوی است. یک راوی دانای کل و یک راوی اول‌شخص که اسب است. نجدی در این داستان با آشنایی‌زدایی از زاویهٔ دید اول‌شخص و روایت از زبان یک اسب، داستانی متفاوت خلق می‌کند. در حقیقت نجدی از دو زاویهٔ دید، قهرمان داستان –اسب را – روایت می‌کند و دو نگاه متفاوت به یک شخصیت دارد. یک بار شخصیت «از فاصله‌ای نزدیک با راوی دیده می‌شود و به «من» تبدیل می‌شود و یک‌بار از فاصله‌ای دور، که به «او» تبدیل می‌شود» *(صادقی، ۱۳۸۹: ۱۳۲)*.

«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 و کمک کردند تا او بتواند از گاری بالا رود و روی گونی‌ها بنشیند. تا آن لحظه، روز خودش را لخت کرده بود و سرمایش را به تن اسب می‌مالید. 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 بوی چرم می‌داد» *(نجدی،۱۳۸۸: ۲۵)*.

چرخش در زاویه دید

گاهی نویسندگان مدرن از زاویهٔ دید متغیّر و جابه‌جا شونده استفاده می‌کنند. در این

صورت، داستان از زوایای دید مختلف روایت می‌شود. *(داد،۱۳۷۵: ۱۵۹)*. *تغییر* زاویهٔ دید یا استفاده از بیش از یک راوی، از ویژگی‌های مهم روایت‌گری در داستان مدرن است. در حقیقت نویسندگان مدرن، با تغییر زاویهٔ دید و چندگانه کردن منظرهٔ روایت، خواننده را به سمتی سوق می‌دهند که بتواند از دل تکثّر تحمیل شده، داستانی معنادار بیافریند. با این کار، خواننده در برساختن روایت مشارکت می‌کند. یکی از محاسن تغییر زاویهٔ دید در داستان مدرن این است که خواننده دعوت می‌شود که به جهان از چشمان شخصیت‌های مختلف بنگرد و عادت کند.

یکی از دلایل به‌کارگیری زاویهٔ دید متغیر، گریز از محدودیت‌های شیوهٔ روایتی انتخاب شده از سوی نویسنده است. تغییر زاویهٔ دید باعث ایجاد یک روایت چندصدایی می‌شود که خواننده را با ابعاد مختلف رویدادها و روایت آشنا می‌سازد. نجدی از میان تکنیک‌های روایی، از چرخش زاویهٔ دید بیشترین بهره را برده است. چرخش‌های بدون قرینه زاویه دید، جلوه‌ای چندوجهی به داستان‌های او بخشیده و نقش زیادی در به مشارکت طلبیدن خواننده ایفا می‌کند.

در داستان «استخری پر از کابوس»

در داستان «استخری پر از کابوس» زاویه دید به‌طور نامحسوسی دگرگون می‌شود. راوی (دانای کل) گفته‌های شخصیت داستان (مرتضی) را گاه از زبان و نگاه خودش تکرار می‌کند (آن‌ها را تأیید می‌کند) و گاه خودش از سکوت‌های او صدا می‌سازد:

«قو در استخر چلپ‌چلپ می‌کرد. مرتضی از قایق خم شده و دست‌هایش را به‌طرف قو دراز کرده بود. یهو بغلش کردم، کشیدمش تو قایق، حالا از بالش گرفته بودم یا از گردنش، یادم نمیاد» *(نجدی، ۱۳۸۸: ۱۹)*.

در داستان «روز اسب ریزی»

اصلی‌ترین شگردی که باعث جذابیت و تازگی داستان «روز اسب ریزی» شده، استفاده از نوعی زاویه دید متغیر است. داستان با دو زاویه دید سوم شخص نامحدود و

اول‌شخص روایت می‌شود. روایت با زاویه دید اول‌شخص از نگاه یک اسب شروع می‌شود و پس از دو صفحه، داستان از زاویه سوم شخص نامحدود ادامه می‌یابد. چرخش‌های زاویه دید، در سه صفحهٔ نخست داستان تنها دو بار اتفاق می‌افتد، اما از صفحهٔ چهارم، با چرخش‌های مداوم زاویهٔ دید از راوی اول‌شخص به راوی دانای کل مواجهیم که در ۲۹ بخش از روایت اتفاق می‌افتد. اولین چرخش زاویهٔ دید و ورود راوی دوم داستان، در صفحهٔ دوم داستان دیده می‌شود:

«(راوی اسب) از جیب دامنش یک حبه قند درآورد و آن را زیر لب‌هایم گرفت؛ نتوانستم بخورم. انگشتانش بوی عرق تنم را می‌داد و خود آسیه بوی جنگل. گفت بخور دیگه. گفت چیه از من بدت میاد؟ من فقط زین را نگاه می‌کردم. گفت: از اون بدت میاد؟ بدون زین میذاری سوار شم؟ (چرخش در زاویهٔ دید: راوی دانای کل) سطل کنار دیرک بود. آسیه سطل را وارونه کرد. روی آن ایستاد و مثل یک مشت ابر سوار شد. گرمایش را به تن اسب مالید. گردن اسب را بغل کرد. موهایش را روی آروارهٔ اسب ریخت» *(همان: ۲۲)*.

هر چه به پایان داستان نزدیک می‌شویم؛ تغییرات زاویه دید یا «چرخش فضایی» در روایت سرعت بیشتری می‌گیرد تا آنجا که در سطرهای آخر داستان، گاه در یک پاراگراف کوتاه زاویه دید چندین بار تغییر می‌کند: «پاکار گاری را کنار کشید و اسب ناگهان یک خالی بزرگ را پشت خودش احساس کرد. یکی از دست‌هایش را جلو برد. تمام سنگینی تنم روی دست‌هایم ریخت. پاهای اسب از دو طرف باز شد. شانه‌هایم پایین آمد و با صورت روی زمین افتادم» *(همان: ۲۷)*.

در پایان، داستان‌گویی «من- راوی» (اسب) و راوی دانای کل نامحدود با همدیگر یکی شده و یا در یکدیگر ادغام می‌شوند که این می‌تواند بیانگر غریبگی اسب با خودش و دور شدن از ذات خود در اثر تبدیل شدن به یک اسب گاری باشد. اسب آن‌چنان از ذات خود دور شده که مانند یک راوی غریبهٔ سوم شخص از خود سخن می‌گوید:

«من دیگر نمی‌توانستم بدون گاری را بروم یا بایستم، اسب دیگر نمی‌توانست بدون

گاری بایستد یا راه برود. من دیگر نمی‌توانستم...

اسب...

من...

اسب...» *(همان: ۲۸)*.

تغییر زاویهٔ دیدگاه به شگردی در جهت معناسازی یا معنا رسانی مبدل می‌شود. بدین گونه نجدی در این داستان از تغییرات زاویه دید برای القای مفهوم «غریبه‌شدگی» و «دوری از خود» بهره گرفته است. درواقع او از طریق این شکل روایتی تازه و منحصربه‌فرد و شگرد تغییر زاویه دید دست به معناسازی زده است. همچنین سرعت تغییر زاویه دید در داستان که از کند به تند، در تغییر است روند غریبه‌شدگی اسب را با خود بهتر نشان می‌دهد.

در داستان «خاطرات پاره‌پارهٔ دیروز»

داستان «خاطرات پاره‌پارهٔ دیروز» با زاویه دید متغیر نوشته شده است. بخش‌هایی از داستان به‌وسیلهٔ راوی دانای کل نامحدود و با زاویه دید سوم شخص روایت می‌گردد و بخش‌هایی نیز به‌صورت نقل‌قول از سوی چند «من- راوی» و با زاویه دید اول‌شخص روایت می‌شود؛ بنابراین داستان دارای دو زاویه دید بیرونی و درونی است. استفاده ازاین‌گونه زاویهٔ دید متغیر، درواقع تلاشی است از سوی نویسنده برای فائق آمدن بر محدودیت‌های هر یک از انواع زاویه دید. تغییر زاویه دید از سوم شخص به اول‌شخص و برعکس، بیشتر بر مبنای وحدت موضوعی است تا وحدت زمانی و مکانی، برای مثال:

«فردا عکس را با همان تکه‌های پیدا نشده قاب گرفتیم و زدیم روی همان مستطیل لخت دیوار. بیست‌وشش سال ماهرخ آن عکس را نگاه کرد، نگاه کرد تا اینکه خبر آوردند. میرآقا مرده و جسدش را در حیاط بقعهٔ اشکور دفن کرده‌اند.

ملیحه پرسید: صورت پدربزرگ یادته؟

طاهر گفت: نه پدربزرگ برای من همین عکس‌هاست.

ملیحه گفت: هرگز شد که بری سر خاکش؟ اصلاً کسی بود که زیر تابوتشو بگیره» *(همان: ٦٧)* ؟

در این قسمت از داستان، پاراگراف اول از زاویه دید اول‌شخص و با روایت «فردوس» نقل می‌شود؛ اما از گفتگوی «ملیحه و طاهر» داستان با زاویه سوم شخص نامحدود روایت می‌شود، پس از روایت فردوس با موضوع مرگ «میرآقا» و گم‌شدن تکه‌های عکس، راوی سوم شخص داستان را در خانه «طاهر و ملیحه» و سال‌ها پس از مرگ «فردوس» ادامه می‌دهد؛ اما «طاهر و ملیحه» نیز از مرگ «میرآقا» یا «پدربزرگ» و به میراث گذاشتن تکه‌های پیدا نشده عکس برای زن و بچه‌اش سخن می‌گوید که اگرچه روایت راوی دانای کل ازلحاظ زمانی فاصلهٔ زادی با روایت «من- راوی» (فردوس) دارد؛ اما ازلحاظ موضوعی با روایت «فردوس» مرتبط است.

نکتهٔ مهم و قابل‌توجه در «خاطرات پاره‌پارهٔ دیروز» شباهت نوع نگاه و زبان «من- راوی» ها و راوی دانای کل همه‌چیزدان است. به‌طورمعمول در این‌گونه روایت‌ها که زاویه دید آن‌ها ترکیبی از زاویه دید اول‌شخص و سوم شخص نامحدود است، نویسنده مجدانه سعی می‌کند روایت راوی دانای کل نامحدود و «من- راوی» ازلحاظ نوع نگاه، بیان، لحن و نگارش، کاملاً متفاوت و متمایز از همدیگر باشد. به‌گونه‌ای که خواننده برای تمایز و تشخیص روایت هرکدام از راویان با هیچ‌گونه مشکلی مواجه نشود. البته ذات این دو گونهٔ روایتی نیز آن‌چنان با یکدیگر متفاوت و گاه متضاد است که بدون آنکه نویسنده تلاش چندانی به خرج دهد، روایت این دو گونهٔ روایتی دارای تمایز خواهد شد؛ اما راوی دانای کل همه‌چیزدان این داستان اگرچه دارای ویژگی‌های خاص خود نیز هست، ازلحاظ لحن و نوع نگاه و شیوهٔ روایت نیز به «من- راوی» این داستان شباهت دارد. توصیفات، نوع نگاه و بیان و اندیشهٔ دو گونه روایتی در داستان، گاه آن‌چنان به یکدیگر شبیه می‌شود که مخاطب متوجه چرخش فضایی و تغییر راوی داستان نمی‌شود.

در این بخش‌ها که دقت خاصی از سوی خواننده می‌طلبند، تنها نشانه‌هایی خاص و

کوچک راهنمای مخاطب در تغییر زاویه دید هستند. برای نمونه می‌توان به این بخش از روایت «فردوس» اشاره کرد:

«یک دست وضو گرفته و یک دست وضو نگرفته در را باز کردم، تیمور بود. به‌طرف ساختمان دوید. با هر قدم، پاشنهٔ کفشش تکه‌ای از گل حیاط را برمی‌داشت و به پشت پالتوی بلند او پرت می‌کرد. خودم را به اتاق حاج‌خانم رساندم و گفتم: خانم می‌خوان ما رو بکشن.

ماهرخ در اتاقی پر از بوی خیس قنداق داشت برنج پاک می‌کرد. طبقچهٔ برنج روی پاهایش بود. قیطانی هم به انگشت بزرگ پایش گره خورده بود که با آن گهوارهٔ طاهر را تکان می‌داد. چنگ زد و قیطان را پاره کرد – رنگش مثل طبقچه پر از برنج سفید شد. گفت: یا ابوالفضل میرآقا کجاست» *(همان: ٦١)* ؟

در سطرهای بالا تنها نشانه‌ای که مخاطب را از تغییر زاویه دید از اول‌شخص به سوم شخص آگاه می‌کند به‌کارگیری کلمهٔ «ماهرخ» است؛ زیرا «فردوس» در بند اول از «ماهرخ» با نام محترمانهٔ خانم یاد می‌کند؛ اما راوی سوم شخص تا اینجای روایت، شخصیت‌ها را تنها با اسم کوچکشان معرفی می‌کند. البته هر چه داستان پیش می‌رود این نظم روایتی نیز به هم می‌خورد.

سیلان و روایت متداخل

ویژگی سیلان روایت و تداخل روایت‌ها موجب عدم استمرار روایی در داستان می‌شود و تغییر مداوم کانون‌های روایی، داستان را از حالت یک‌بعدی خارج می‌کند و ماهیتی چندوجهی به داستان می‌بخشد. سیلان روایت و درهم تنیدگی چند روایت در یکدیگر، ویژگی مهم دیگر روایتگری داستان‌های مجموعه داستان *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* است، نجدی در این داستان‌ها چند روایت را مطرح می‌کند، به‌گونه‌ای منقطع، این روایت‌ها را با یکدیگر می‌آمیزد و بدین ترتیب پیگیری خط سیر روایت اصلی را با دشواری مواجه می‌سازد.

در داستان «استخری پر از کابوس»

داستان «استخری پر از کابوس» توسط راوی دانای کل بازگو می‌شود، اما داستان دارای دو روایت است که با ویژگی سیلان روایت درهم‌آمیخته‌اند. یکی از روایت‌ها، روایتی است که عامل کانونی در آن، راوی دانای کل است و در روایت دیگر، عامل کانونی، شخصیت اصلی داستان، مرتضی است. شکل روایت داستان «استخری پر از کابوس» ساختاری سینمایی دارد، گویی هنگام روایت ماجرا توسط شخصیت داستانی، به‌واسطهٔ تغییر عامل کانونی، خواننده به خودِ صحنهٔ ماجرا برده می‌شود و آنچه به وقوع پیوسته، بی‌واسطه به او نشان داده می‌شود.

روایت داستان، با روایت دانای کل، با کانون بیرونی و تشریح صحنهٔ ورود مرتضی به شهربانی آغاز می‌شود؛ اما در میان گفتگوهای مرتضی با ستوان و بازجویی او، راوی دانای کل روایت دیگری را از ابتدای ورود مرتضی به شهر آغاز می‌کند:

«ستوان گفت شما را دیده‌ام...این بی‌رحمی است مگر قو را شما نکشته‌اید؟ مرتضی گفت: آره...مثل این که بله ... من کشتمش...همین‌طوری ...چطور بگم؟ یه دفعه دیدم نعشش روی دست‌های منه. صبح آن روز بعد از بیست سال همین‌که مرتضی کف پایش را روی زمین گذاشت بوی باغ‌های چای از ...یقه باز پالتو به پیراهنش رسید، با این که هوا سرد بود و طعم باران را داشت، مرتضی پیاده به سمت مسافرخانه رفت. ستوان پرسید چطور شد رفتی کنار استخر؟ مرتضی گفت: من نمی‌خواستم برم استخر، داشتم می‌رفتم آ سید حسن سر خاک» *(همان: ۱۵-۱۶)*.

روایت در داستان «استخری پر از کابوس» از دید دو عامل کانونی (سوم شخص و اول‌شخص) از آغاز داستان تا پایان آن، با تداخل در یکدیگر روایت می‌شود: «ستوان گفت: پس قوها کجا بودند؟ مرتضی گفت: آن‌طرف. من این‌طرف بودم آن‌ها آن‌طرف. اطراف استخر آن‌قدر خلوت بود که فقط پامالهای مرتضی روی برف راه می‌رفت. صدای آب شنیده نمی‌شد...ستوان پرسید: چرا می‌دویدید؟ مرتضی گفت: واسه این که صدای پاهام پشت سرم بود» *(همان: ۱۷)*.

در داستان «روز اسب ریزی»

در سطرهای پایانی داستان «روز اسب ریزی» روایت شکلی کاملاً متداخل به خود می‌گیرد و دو روایت با حروف عطف به یکدیگر می‌پیوندند و داستان با تلفیق این دو زاویهٔ دید پایان می‌یابد:

«اسب دست دیگرش را جلو برد. تمامی سنگینی تنم روی دست‌هایم ریخت. پاهای اسب از دو طرف باز شد. شانه‌هایم پایین آمد و با صورت به زمین افتادم. آتای و پاکار خودشان را کنار کشیدند، حالا دست‌های تاشدهٔ اسب به زمین چسبیده بود و تمام گردنم و نیمرخ اسب روی برف بود. آتای و پاکار باید کمک می‌کردند تا اسب را به گاری ببندند. من دیگر نمی‌توانستم بدون گاری راه بروم یا بایستم. اسب دیگر نمی‌توانست بدون گاری بایستد یا راه برود. من دیگر نمی‌توانستم. اسب... من ... اسب....» *(همان: ۲۷-۲۸)*

زمان پریشی در روایت و در هم ریختن زمان خطی

زمان و گذر آن، در کنار ذهن و کارکردهایش، یکی از مضامین اصلی داستان مدرن است و شاید از همین روست که برخی محققان، این نوع ادبی را «رمان زمان» نام نهاده‌اند. پس‌وپیش شدن زمان که باز هم در داستان مدرن به اوج رسید، محصول روایت داستان از جایگاه ذهن شخصیت است، زیرا زمان در ذهن با زمانِ خارج از ذهن تفاوت دارد و تداعی‌ها و یادها موجب می‌شود حوادث نظم زمانی خود را از دست بدهند.

اصولاً نگارش داستان از طریق راوی دانای کل و روایت خطی، ابزار تاریخ‌نگاران است و در میان رمان‌نویسان رئالیست اجتماعی قرن نوزدهم کاربرد داشت، اما نویسندگان مدرنیست، دانای کل را «تکنیک عینی گمراه‌کننده‌ای دانستند که جایی برای داستان‌گویی باقی نمی‌گذارد. همین‌طور زمان حال همواره سر راه هرگونه توصیف روشن و بی‌واسطه‌ای از زمان گذشته قرار می‌گرفت» *(چایلدز، ۱۳۸۶: ۴۳)*.

از زمان برگسون به بعد، زمان خطی و تک‌بعدی، مرکزیّت خود را از دست می‌دهد. وی شاید اولین کسی باشد که مسئلهٔ زمان ذهنی در برابر زمان عینی یا ساعتی را بیان

می‌کند. «از زمان برگسون به بعد این دیدگاه زمان مدور پیدا شد. قدما فقط یک زمان نجومی می‌شناختند که بر اساس آن یک روایت خطی، با مبدأ و مقصد مشخص به وجود می‌آید؛ اما انسان مدرن، یک زمان ذهنی هم دارد. خاطرات انباشته و آنچه در ضمیر ناخودآگاه جمعی و فردی‌اش انباشته شده. این‌ها زمان قطعی و مشخصی ندارند. تقدم و تأخر ندارند؛ اما در رمان نو توازی آن‌ها، نوعی پیوند میان آن‌ها برقرار می‌کند و وحدت رمان را به وجود می‌آورد» *(شمیسا،۱۳۸۹: ۷)*.

رمان‌نویس مدرن زمان را برحسب ذهن انسان‌ها می‌سنجد که در آن گذشته، حال و آینده درهم می‌آمیزد و تفاوت نهادی میان آن‌ها وجود ندارد. این نویسندگان، با توسل به فنونی از قبیل سیلان ذهن و بازگشت ناگهانی به گذشته، روایت رمان را از زمان حال به گذشته و از گذشته به آینده تغییر می‌دهند. نجدی نیز از این شیوه سود می‌جوید و گاه زمان داستان را جلو و عقب می‌برد؛ مثلاً در داستان «سپرده به زمین» طاهر و ملیحه، شخصیت‌های اصلی داستان، در صبح جمعه‌ای به یاد گذشته می‌افتند و داستان پس از این در زمان حال و گذشته نوسان دارد *(مهربان و زینعلی، ۱۳۹۱: ۱٤۹)*.

در داستان «تاریکی در پوتین»

داستان «تاریکی در پوتین» با راوی دانای کل روایت می‌شود و ساختار چندان پیچیده‌ای ندارد. ترتیب و توالی زمانی داستان در چند پی رفت از روایت به‌هم‌ریخته است. روایت با روز دومی که پدر به سمت رودخانه می‌رود و لباس آبی به تن دارد آغاز می‌شود: «بااینکه پدر طاهر تصمیم گرفته بود که هرگز لباس سیاهش را درنیاورد، یک بعدازظهر تابستان مردم دهکده او را دیدند که پیراهن آبی کهنه‌ای پوشیده است و به‌طرف رودخانه می‌رود» *(نجدی، ۱۳۸۸: ۲۹)*. و سپس با بازگشت به گذشته، ماجرای طاهر و جنازهٔ سوختهٔ او که به پدر داده‌اند بازگو می‌شود. پس از آن، پی رفت اول داستان روایت می‌شود که ماجرای روز اولی است که پدر به سمت رودخانه رفته است و در آنجا طاهر–پسری که در رودخانه شنا می‌کند– را می‌بینند. در پی رفت بعد، راوی به شرح ویژگی‌های ظاهری پدر می‌پردازد که منطقاً می‌بایست اول داستان باشد:

«پدر لاغر بود. حتی اگر موهایش را رنگ می‌کرد و با دهان بسته می‌خندید تا کسی دندان‌های مصنوعی‌اش را نبیند آن‌همه تنگ کردن چشم‌ها و زور زدن برای دیدن یک سفال، پیری‌اش را آفتابی می‌کرد» *(همان: ۲۹)*. *از* این قسمت داستان به بعد، توالی منطقی داستان حفظ می‌شود.

در داستان «سپرده به زمین» راوی برای تفکیک دو زمان روایت از یکدیگر از شگرد خاصی بهره می‌گیرد. بدین گونه که زمان حال روایت را معمولاً با این عبارت که چندین بار با ساختاری متفاوت در داستان تکرار می‌شود به خواننده اطلاع می‌دهد: «جمعه، پشت پنجره بود... پرده اتاق ایستاده بود و بخاری هیزمی با صدای گنجشک می‌سوخت» *(همان: ۷)*.

در داستان «گیاهی در قرنطینه»

روایت داستان «گیاهی در قرنطینه» نیز، مربوط به آزمون پزشکی سربازی «طاهر» است. راوی چندین بار برای گشودن گره‌های روایت، به گذشته «طاهر» بازمی‌گردد. داستان در دو زمان حال و گذشته و دو مکان بیمارستان و ده «طاهر» اتفاق می‌افتد و به روایت درمی‌آید.

در داستان «خاطرات پاره‌پارهٔ دیروز»

داستان «خاطرات پاره‌پارهٔ دیروز» دارای وحدت زمانی و مکانی نیست و به شیوهٔ خاطره‌گویی و بازگشت به گذشتهٔ خانوادهٔ «طاهر» روایت می‌شود. داستان توسط راوی دانای کل همه‌چیزدان و با توصیف عکس‌های آلبوم قدیمی «طاهر» آغاز می‌شود. آنچه نامعمول و متفاوت به نظر می‌رسد استفاده از راوی دانای کل نامحدود است، چرا که داستان‌هایی با این مضمون و ساختار، معمولاً از زبان «من- راوی» روایت می‌شوند. درواقع در این‌گونه داستان‌ها معمولاً یک «من- راوی» با فاصله زمانی زیادی به روایت یک رویداد «تاریخی شده» می‌پردازد. او که تمامی خاطرات شخصیت‌های داستان را از زبان خودشان شنیده، بخش‌هایی از داستان را از زبان آن‌ها نقل می‌کند و با میزان اطلاعاتی که از رویدادها دارد، همچون یک راوی دانای کل همه‌چیزدان توانایی تفسیر یا

قضاوت درباره اشخاص یا ماجراها را نیز دارد؛ اما در این روایت نجدی، برخلاف معمول، ترجیح داده است که بخش‌هایی از داستان را به‌وسیله راوی دانای کل همه‌چیزدان روایت کند، ازجمله بخش‌های مربوط به زمان حال روایت، یعنی زندگی «طاهر» و «ملیحه».

«شاید بتوان مهم‌ترین عنصر داستان مدرن را، رهایی از زمان دانست. گذشته و آینده از زمان حذف می‌شوند و فقط شهود محض از لحظهٔ حال برجسته می‌شود. ترتیب و توالی زمانی از بین می‌رود و ما با تراکمی از خاطرات درهم‌تنیده مواجه هستیم. درواقع زمان گذشته را صرفاً با ردیابی خاطره‌ها می‌توان، احساس کرد. زمان در ذهن شخصیّت است و ما از طریق خاطره‌ها و فرایندهای ذهنی شخصیّت می‌توانیم زمان را ردگیری کنیم. تقدّم و تأخّر زمانی را صرفاً بر اساس میزان عمیق بودن تجربهٔ شخص می‌توان احساس کرد. گذشته، حال و آینده درهم تنیده شده‌اند» *(بیات،۱۳۸۷: ۱۱۹)*. نقل‌قول «من- راوی» های داستان «خاطرات پاره‌پارهٔ دیروز» حول محور یک حادثهٔ قدیمی و خاطراتی که به آن حادثه مربوط می‌شود می‌چرخد. شیوهٔ روایت این خاطرات بر مبنای تداعی معانی و پرش‌های زمانی و مکانی است:

«یک صبح که از زندان قزل‌حصار بیرون آمدم و چسبیده به بوی عرق پیرهنم باز هم داشتم عرق می‌کردم همان‌جا درست بعد از صدای آهن و بسته شدن چفت‌های آهنی و دیدن ماهرخ که حالا حاج‌خانم شده بود و یک‌قدم دورتر از بخاری که از دهان اسب درشکه بیرون می‌آمد ایستاده بود و بی‌صدا گریه می‌کرد، یک بار دیگر هم به آسمان نگاه کردم که باز هم نصف شده بود، نصفش از کوه‌های شمیران پایین آمد و نصف دیگرش آن‌قدر دور بود که انگار هنوز بالای خانه و ایوان میرآقاست. میرآقا داد می‌کشید: من نمیام. من و ماهرخ جرئت نمی‌کردیم که برویم پیش مردها. تیمور گفت پس می‌بریمتان اشکور» *(نجدی، ۱۳۸۸: ٦٥)*.

در نقل‌قول بالا زمان روایت با جملهٔ «میرآقا داد می‌کشید» به سال‌های بسیار دورتر و زمان مرگ «میرزا کوچک خان» و تبعید خودخواستهٔ «میرآقا» بازمی‌گردد. این بخش به «فلش بک» در شیوه روایت سینما شبیه است.

روایت شاعرانه

تا پیش از ظهور داستان مدرن، تنها شعر محمل کاربرد نماد و هم‌خانواده‌های آن چون تمثیل و استعاره بود، اما در اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیست، با رشد نوع جدیدی که بیش از هر چیز، دغدغهٔ نمایش ذهن و تجربیات ذهنی انسان را داشت، فرم داستان به شعر نزدیک شد و استفاده از تمهیدات و صنایع شعری، ازجمله نماد و استعاره، نیز در آن باب شد.

درواقع باید گفت شعرگونگیِ داستان مدرن، خصیصه‌ای است که دیگر ویژگی‌های مدرنیسم، همگی برخاسته از آن است. ذهن‌گرایی و توجه به فرآیندهای روان، برای ساخت و پرداخت داستان، خود موجب گرایش داستان به تمهیدها و صنایعی می‌شود که پیش‌ازاین تنها در شعر کاربرد داشت. علاوه بر این، در تکنیک‌های مربوط به نوع ادبی جریان سیال ذهن، از شیوه‌هایی استفاده می‌شود که معمولاً توسط شعرا و به هنگام سرایش شعر به کار می‌رود، یعنی استفاده از تداعی‌های آزاد ذهنی، اندیشه‌های ابهام‌آلود و نماد. داستان مدرن‌نویس نیز، به‌مانند شاعر، در جست‌وجوی واژه‌ای است که بتواند تصویری شفاف از یک خاطره، تجربه، یا احساس بسازد و همین تداعی آزاد موجب به‌هم‌ریختگی زمان، نمادپردازی و آمیختن متن با متون دیگر می‌شود. گاه اتفاق می‌افتد که رمان‌نویس، به‌جای داستان، یک شعر را پیش‌نمونهٔ رمان قرار می‌دهد، همچنان که جوزف کنراد رمانِ *خط اشباح* را بر اساس شعری از سموئل تیلر کالریج نوشته و ولادیمیر نابوکوف نیز در نگارش *لولیتا* به شعرِ آنابلِ ادگار الن‌پو نظر داشته است *(لاج، ۱۳۸۸: ۱۷۷)*. اصولاً دغدغهٔ مدرنیست‌ها به چنگ آوردن لحظهٔ احساس و ثبت آن بوده است و در این راه به این نتیجه رسیده‌اند که استعاره بهترین ابزار ثبت و ضبط تجربه است. پروست می‌گوید: «تنها استعاره می‌تواند به شیوهٔ نگارش، گونه‌ای از ابدیت بخشد» *(ایدل، ۱۳٦۷: ۱۷٤)*.

نکتهٔ مهم و جالب دیگر، توجه رمان‌نویسان مدرن غربی به شعر است. علاوه بر استفاده از صنایع و تمهیدات شعری، چند تن از رمان‌نویسان، پیش از شروع به نوشتن رمان، شاعر بوده‌اند؛ ازجمله می‌توان به جویس اشاره کرد که مجموعه شعری به نامِ *Chamber Music* دارد و فاکنر نیز دو مجموعه شعر به نام‌های *The Marble Fann* و *A Green Bough*.

(«الههٔ مرمرین» و «شاخهٔ سبز») فی‌الواقع فاکنر فعالیت‌های هنری خود را با شعر آغاز کرد و همیشه خود را یک شاعر ناموفق می‌دانست که به نوشتن شعر منثور روایت روی آورده است.

نجدی دو مجموعه شعر با نام‌های «آثار» و «خواهران این تابستان» دارد اما اهل ادب وی را با داستان‌هایش می‌شناسند نه با اشعارش. نجدی با بهره‌گیری از تخیل خلاقانهٔ خود، به تصویرسازی‌هایی شاعرانه در داستان‌هایش پرداخته است. وی در مجموعه داستان *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* نویسنده‌ای تصویرگر است و نگاهی متفاوت به زبان دارد، به‌هرحال استفاده از زبان و نگاه شاعرانه در مجموعه داستان *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، خواننده را متوجه حضور یک راوی شاعر مسلک می‌کند که گاه سعی دارد با بیانی شاعرانه و ساختارشکنانه یا شگردهای زبانی، از تلخی مضمون داستان بکاهد. «در داستان‌های او، استعاری بودن زبان ذهن در پناه تصاویر فکری‌اش تبلور می‌نماید. تصاویر، همانند قافیه در شعر، انسجام دهندهٔ زنجیرهٔ ناخودآگاهی او هستند» *(رستمی و کشاورز، ۱۳۸۹: ۲)*

سراسر داستان «استخری پر از کابوس» پر است از توصیفاتی که برآیند نگاه شاعرانهٔ راوی است. این‌گونه توصیفات بیشتر در روایت‌هایی با زاویه دید اول‌شخص مرسوم است:

«مرتضی کف پایش را از اتوبوس روی زمین گذاشت، بوی باغ‌های چای از لای یقه باز پالتو به پیراهنش رسید. بااینکه هوا سرد بود و طعم باران داشت، مرتضی پیاده به‌طرف مسافرخانه رفت» *(نجدی، ۱۳۸۸: ۱۵)*.

راوی در برخی از بخش‌های داستان با نگاهی بی‌طرفانه و عینی به توصیف اتفاقات معمولی و روزمره پرداخته است که این نوع نگاه به پدیده‌های ساده و روزمره، توصیفی شاعرانه را رقم زده است: «مردی به لاستیک یک تریلی بدون بار، از این کمرشکن‌ها، لگد می‌زد» *(همان: ۱۸)* شرح و توصیف بدون هیچ‌گونه تفسیر یا درک انسانی راوی از رویداد سادهٔ «امتحان کردن باد طایرها» توصیفی شاعرانه ساخته است.

راوی در داستان‌های نجدی تقاضای متفاوتی از خواننده دارد. او با زبان شاعرانه و

نگاه خاص خود، مخاطب را میهمان درد و تلخی‌ای توأم با لذتی زبانی می‌کند. درواقع عمق تلخ مضمون روایت‌ها، گاه در اثر لذتی شاعرانه از بیان و نگاه راوی، گم یا کمرنگ می‌شود. «آنچه در اغلب داستان‌های کوتاه نجدی، برجسته می‌شود؛ حضور جهانی است پر از اشیاء و عوامل بی‌جانی که از حالت ایستایی خارج شده و به‌عنوان کُنش‌گر و فاعل عمل می‌کند. باد، میان درختان راه می‌رود، پاییز از زیر پاهای مرتضی رد می‌شود، رختخواب دراز می‌کشد، یک پیراهن تور و یک کت‌وشلوار سرمه‌ای راه‌راه، همدیگر را بغل می‌کنند، مرگ سیگاری روشن می‌کند و تا بند آمدن باران قدم می‌زند. مهم‌ترین دستاورد این فضاسازی قوی، شناور شدن مخاطب در هاله‌ای از احساسات نوستالژیک و هم ذات پنداری خواننده با تلاش‌های انسانِ غم‌زده از سرنوشتِ محتوم است» *(تسلیمی، ۱۳۹۱: ۳۰)* این راویِ شاعر، جهانی ورای ذهنیت روزمره و منطقی خوانندگان به تصویر می‌کشد و نگاه و منطق شاعرانهٔ او پذیرای بحث دربارهٔ قابل‌اعتماد بودن یا نبودن راوی نیست. همچنین به علت نوع نگاه و زبان خاص او، حضورش برای مخاطب دلپذیر و پذیرفتنی است.

نتیجه‌گیری

هر نویسنده‌ای برای بیان اندیشه‌ها و مفاهیم موردنظر خود علاوه بر انتخاب موضوع از روش، طرح، نشانه و شیوه‌های روایتگری خاص استفاده می‌کند. ویژگی مهم داستان‌های نجدی، که در کنار عوامل دیگر آثار او را در سبک داستان مدرن قرار می‌دهد، خلاقیت او در مباحث روایت است. نجدی در داستان‌های مجموعه داستان کوتاه *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، با تکثر راوی، تداخل روایت‌ها و چرخش در زاویهٔ دید؛ نویسنده‌ای پیشرو در زمینهٔ نگارش داستان‌هایی با نگاهی متفاوت در مبحث روایت داستان است. با توجه به حجم داستان کوتاه، توقع می‌رود که نویسندگان در این نوع ادبی، کمتر به تغییر زاویهٔ دید و استفاده از شیوهٔ چند روایتی بیندیشند اما در بررسی و تحلیل مجموعه داستان *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، نجدی باوجود محدودیت حجمی داستان کوتاه، در بسیاری از موارد از زاویهٔ دید متغیر بهره گرفته است؛ مثلاً در داستان «روز اسب ریزی» از چند شیوهٔ روایتی که گاه متضاد هم هستند بهره گرفته است و البته انسجام و تأثیر یکپارچهٔ اثر حفظ شده است که این خود نشانگر تبحر نجدی در شیوهٔ ابداعی خود بوده است. در داستان‌های این

مجموعه، راویان چنان به گسستن نظم زمانی رویداد گرایش و علاقه دارند که گویی روایت یک‌خطی کاملاً از بین رفته است. این داستان‌ها از تکنیک‌های گوناگونی برای برهم زدن نظم و روایت خطی و علت و معلولی داستان و ایجاد گسست در داستان بهره برده‌اند. گسست در راویت‌ها گاه روندی تند و سیلان ذهنی و هذیانی دارد و گاه نیز روند آن کند و بر اساس تداعی معانی آرام است. گسست‌های روایتی گاه از طریق نقل‌قول یا فصل‌بندی انجام می‌شود و گاه نتیجهٔ بیماری‌های روانی راوی یا سیلان ذهنی تداعی معانی اوست. خودآگاهی راوی و سخن گفتن او با مخاطب در این مجموعه داستان دیده می‌شود.

منابع

الف)کتاب‌ها

۱. ایدل، لئون. (۱۳۶۷)، *قصهٔ روان‌شناختی نو*. (ترجمهٔ فرزانه طاهری)، چاپ ۲، تهران: نشر شباویز.

۲. بیات، حسین. (۱۳۸۷)، *داستان‌نویسی جریان سیال ذهن*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۳. بورونوف، رولان. (۱۳۷۸)، *جهان رمان*، (ترجمه نازیلا خلخالی)، تهران: مرکز.

۴. پاینده، حسین. (۱۳۸۹)، *داستان کوتاه در ایران*، جلد دوم، تهران: انتشارات نیلوفر.

۵. چایلدز، پیتر. (۱۳۸۶)، *مدرنیسم*، (ترجمهٔ رضا رضایی)، چاپ ۲، تهران: نشر ماهی.

۶. داد، سیما. (۱۳۷۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. تهران: انتشارات مروارید.

۷. لاج، دیوید. (۱۳۸۸). *هنر داستان‌نویسی*، (ترجمهٔ رضا رضایی)، تهران: نشر نی.

۸. میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳)، *صدسال داستان‌نویسی ایران*، ج ۴، تهران: نشر چشمه.

۹. نجدی، بیژن. (۱۳۸۸) *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، تهران: نشر مرکز.

ب)مقالات

۱۰. امیری، ناتاشا. (۱۳۸۲)، *نویسنده‌ای با یک دنیا غرابت*، (بررسی سه مجموعه داستانی از بیژن نجدی)، «نشریهٔ پروین»، شمارهٔ ۱۲، اردیبهشت ۱۳۸۲.

۱۱. تسلیمی، علی. (۱۳۹۱)، *برجسته‌سازی در داستان کوتاه دوباره از همان خیابان‌ها*، شمارهٔ ۱۹، صص ۱۷-۳۸.

۱۲. تشکری، منوچهر. رضایی دشت ارژنه، محمود. قاسمی‌پور، قدرت. بخشی، مریم. (۱۳۹۵)، *تحلیل ساختار روایت در داستان‌های بیژن نجدی از منظر بوطیقای مدرنیسم*، (با تأکید بر آرای چالرز می و سوزان فرگوسن)، «متن پژوهی ادبی»، شمارهٔ ۷۰، صص ۱۴۳- ۱۶۸.

۱۳. رستمی، فرشته، کشاورز، مسعود (۱۳۸۹)، *ذهن و جریان آن در داستان‌های بیژن نجدی*، «مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی باهنر کرمان»، شمارهٔ ۲۷، صص: ۱-۲۰.

۱۴. ــــــــــــــ (۱۳۸۷)، *خوانشی نقادانه از «تصویرها» در داستان‌های بیژن نجدی*، «پژوهش‌های ادبی»، شمارهٔ ۱۹، صص ۴۵-۷۰.

۱۵. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۹). *مبانی رمان نو*. مصاحبه در «ماهنامهٔ اطلاعات حکمت و معرفت». شمارهٔ ۴۹، صص ۴-۸.

۱۶. صادقی اصفهانی، لیلا. (۱۳۸۹). *بررسی عناصر جهان متن بر اساس رویکرد بوطیقاشناختی در یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، «فصل‌نامه نقد ادبی»، سال سوم، شمارهٔ ۱۰، تابستان ۱۳۸۹، صص ۴۳-۱۷۴.

۱۷. صدیقی، علیرضا. (۱۳۸۸). *اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی*، «پژوهش زبان و ادبیات

فارسی»، شمارهٔ ۱۲، صص ۱۴۳-۱۶۰.

۱۸. عبدالهیان، حمید. (۱۳۸۴). ***عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی***، «نشریهٔ علوم انسانی الزهراء»، دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۵۶ و ۵۷، صص ۱۱۵-۱۲۸.

۱۹. مهربان، صدیقه. زینعلی، محمدجواد (۱۳۹۱) ***زبان هنری داستان- شعر در آثار بیژن نجدی***، «مجلهٔ ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی»، سال دوم، شمارهٔ اول، صص ۱۳۹- ۱۵۵.