Journal of Research in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

A Glass Filled with Music (An Investigation in the Poetics of Bijan Najdi's Story)

Hafez Hatami[1*] | **Nabiollah Bastan Farsani**[2]

1. Corresponding Author, Assistant Professor, Faculty of Persian language and literature, University of Payam-e noor (PNU), Tehran, Iran. E-mail: hatami.hafez@pnu.ac.ir
2. Master's degree in Persian language and literature, University of Payam-e noor (PNU), Farsan, Iran. E-mail: hatami.hafez@pnu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 20/05/2021
Received in revised form: 13/02/2022
Accepted: 28/02/2022

Keywords:
Short story,
Story elements,
Formalism,
Image and imagery,
Poetic language,
Bijan Najdi.

ABSTRACT

The researchers of various literary fields, including the field of contemporary Persian literature, with careful and scientific research and reflection by penetrating into in the mysterious and complex inner layers of the literary work, and thoughts and views of the creator, are always looking for a convincing answer or posing questions and ideas and even persuasion. In this exploration, they look for new openings to enter the magnificent and mysterious world of literary texts. Contemporary fiction literature and, accordingly, the short story with all its ups and downs, diversity, complexity and mysterious aspects, have taken a greater share of these researches. The purpose of this research, which has been done via a documentary- descriptive analysis and, to some extent, content analysis, is to analyze the short stories of Bijan Najdi and to investigate the specifics of the literary writing of this personal style writer. Najdi's works, with the selection of soft, abrasive, and impressive language and close to poetry, have capacities worthy of attention for exploration. This article, finally, comes to the conclusion that Bijan Najdi, with a rich taste and imagination and using all kinds of imaginary images, new images, verbal music according to the reading of Tahamid and Sanaat in the theory of formalists, and on the other hand, with continuous highlighting and defamiliarization and Other aesthetic capacities and taking a great distance from the usual, everyday, and automatic language, pursues a new way that can be called poetic language or, in other words, the language-poetry.

Cite this article: Hatami, H., Bastan Farsani, N. (2024). A Glass Filled with Music (An Investigation in the Poetics of Bijan Najdi's Story). *Journal of Research in Narrative Literature*, 12 (4), 103-125.

© The Author(s).
Publisher: Razi University
DOI: 10.22126/rp.2022.6395.1329

Journal of Research in Narrative Literature
Homepage: https://rp.razi.ac.ir/
Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Extended Abstract

Introduction:
The spread of Persian language and literature has been associated with the birth of numerous species since the distant past and with a faster pace in recent years, and of course these emerging species are also associated with the name of a person or persons. Fiction literature has not been far from this transformation and its most prominent feature in the sixties and seventies was the effort to find new ways to the world of fiction. In a brief look at the style and style of poets and writers of the past and present eras, sometimes we come across figures and works that had a completely different style. But the contemporary short story and of course one of the writers of this type of literature; Bijan Najdi, with relatively few works, but full of substance and index, has another story. With a quick look at his works, it can be seen that Najdi is a poet before being a storyteller. His dramatic images scream the unconscious mind of the reader; Images that know no boundaries for poetry and short stories; Because the short story is the closest type of literary prose to poetry. Anyway, if the structure of the short story is such that nothing can be removed or added to it, the poetic image in this construction is considered the most important feature of the text.

Methodology:
In this article, we seek to find elements in Bijan Najdi's stories that blur or even destroy the border between poetry and short story, and we want to show why this important thing happens in the works of this author. The method used in this article is a descriptive-documentary method that ends with gathering, discussion, criticism and analysis. In the end, we can say: the theory of Russian formalism provides us with the best suggestions for examining Najdi's stories, but how Najdi and his stories can lead us to the principles and presuppositions of formalism and how this theory It can reveal the surprise better. For us, his stories are one of the important topics of the plot in this topic.

Results and Discussion:
In addition, most of Najdi's works are idealistic and committed in terms of content, and in terms of expression, technical and modern, in addition to observing the features of story writing, he has used special elements and components of poetry to present an attractive and enjoyable combination to the reader.In general, it can be said: Najdi stories are among the best stories that show the suggestions of formalists such as Ashkolevsky, Jacobsen and Eichenbaum; Stories whose dominant aspect is benefiting from preparation and industry and defamiliarization method desired by formalists.

Conclusion:
In this research, after examining the story elements and linguistic, emotional, imaginative and aesthetic features; That is, the main elements of the poetic text in the stories of Bijan Najdi, we come to the conclusion that: the stories of this author, while benefiting from the elements and components of the poetic language, have a new and somewhat unique and special style, which

was not found in the works of almost any writer with this scope before him. and distinction is not found; Although limited experiences of this type of approach to the text can be seen in the works of Hoshang Golshiri, Bahram Sadeghi, Nader Ebrahimi, etc. Najdi's ability to revive and dynamize traditional and dead words in a way that has a different effect on the reader's mind and language distinguishes him from others. A skill that Viktor Shklovsky, a Russian formalist, called "resurrection of words" in defining poetry.

Keywords: Short story, story elements, formalism, image and imagery, poetic language, Bijan Najdi.

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/
شاپـــای چـاپـی: ۶۵۳۱-۲۶۷۶
شاپای الکترونیکی: ۶۵۴x-۲۶۷۶

لیوانی پر از موسیقی (جُستاری در شاعرانه‌های داستان بیژن نجدی)

حافظ حاتمی[۱] | نبی‌الله باستانِ فارسانی[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی ، واحد تهران، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.
رایانامه: hatami.hafez@pnu.ac.ir

۲. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، مرکز فارسان، دانشگاه پیام نور، فارسان، ایران.
رایانامه: hatami.hafez@pnu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۲/۳۰

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۱۱/۲۴

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۰۹

واژه‌های کلیدی:
داستان کوتاه،
عناصر داستانی،
صورتگرایی،
تصویر و تصویرسازی،
زبان شاعرانه،
بیژن نجدی.

چکیده

پژوهشگران عرصه‌های گوناگون ادبی و ازجمله حوزهٔ ادبیّات فارسی معاصر، همواره برای دریافت پاسخی قانع‌کننده یا طرح پرسش و ایده‌ای و حتّی اقناع و لذّت دریافت، با تحقیق و تأمّل دقیق و علمی، به لایه‌های مرموز و پیچیدهٔ درونی آثار، اندیشه‌ها و دیدگاه‌های خالق اثر نفوذ می‌کنند و در این کاوش به جست‌وجوی دریچه‌هایی نو برای ورود به دنیای باعظمت و رمزآلود متون ادبی‌اند. ادبیّات داستانی معاصر و به‌دنبال آن، داستان کوتاه با همهٔ فرازوفرودها، تنوّع، پیچیدگی و جنبه‌های غامض، سهم بیش‌تری را از این پژوهش‌ها به‌خود اختصاص داده است. هدف از این مقاله که به شیوهٔ اسنادی ـ توصیفی و تااندازه‌ای تحلیل محتوا انجام پذیرفته است، واکاوی داستان‌های کوتاه بیژن نجدی و پژوهش در اختصاصات نگارش ادبی این نویسندهٔ صاحب سبک است. آثار نجدی با گزینش زبانی نرم، سایشی و تأثیرگذار و نزدیک به شعر، ظرفیّت‌های درخورتوجّهی برای کندوکاو دارند. این مقاله سرانجام به این نتیجه می‌رسد که بیژن نجدی با برخورداری از ذوق و تخیّل سرشار، از یک‌سو، با بهره‌گیری از انواع صُوَر خیال، تصاویر نو، موسیقی کلامی مطابق خوانش تمهید و صناعات در نظریهٔ صورتگرایان و از سوی دیگر، با برجسته‌سازی‌ها و آشنایی‌زدایی‌های پیوسته و دیگر ظرفیّت‌های زیبایی‌شناختی و فاصله‌گرفتن بسیار زیاد از زبان معمول روزمره و خودکار، درپی شیوه‌ای تازه است که می‌توان آن را «زبانِ شاعرانه یا به‌عبارتی زبانْ‌شعر» نامید.

استناد: حاتمی، حافظ؛ باستانِ فارسانی، نبی‌الله (۱۴۰۲). لیوانی پر از موسیقی (جُستاری در شاعرانه‌های داستان بیژن نجدی). *پژوهشنامهٔ ادبیات داستانی*، ۱۲ (۴)، ۱۰۳-۱۲۵.

ناشر: دانشگاه رازی

حق‌مؤلف © نویسندگان.

DOI: 10.22126/rp.2022.6395.1329

۱. پیشگفتار

گسترهٔ زبان و ادبیّات فارسی از گذشتهٔ دور و با سیر تندتری در سال‌های اخیر با تولّد گونه‌های متعدد همراه بوده است و البته این گونه‌های نوظهور با نام فرد یا افرادی هم عجین گشته‌اند. ادبیات داستانی هم از این تحوّل دور نبوده است و برجسته‌ترین ویژگی آن در دو دههٔ شصت و هفتاد، تلاش برای یافتن راه‌های تازه به جهان داستان بود. در نگاهی اجمالی به سبک و سیاق شاعران و نویسندگان ادوار گذشته و حال، گاهی به چهره‌ها و آثاری برمی‌خوریم که طرز و سبکی کاملاً متفاوت داشته‌اند.

گاهی از تأثیر شاعرانی در گذر از تغزّل به قالب مستقل غزل، سخن به میان می‌آید و گاه سبک شاعرانی را در نزدیک‌کردن زبان زُمُخت و خشنِ قصیده به زبان نرم و لطیف غزل می‌بینیم که «غزل‌قصیده» سروده‌اند. زمانی، گویندگان و نویسندگانی نام‌آشنا تلاش کرده‌اند با هنر والای خود، به جهان سرایندگان دیگر سرک بکشند و نثر را به شعر نزدیک کنند و قالبی را - که امروزه ما شعرِ منثور می‌شناسیم- بنا نهاده‌اند.

نگاهی اجمالی به اقوال معروف به «شطح و طامات» عرفایی چون بایزید بسطامی، روزبهان بقلی، عین‌القضات همدانی و نثر برخی از آثار و متون عرفانی ازجمله آنچه آثار خواجه عبدالله انصاری، النوبهٔ الثالثهٔ در تفسیر *کشف‌الاسرار* رشیدالدّین میبدی، حالات و سخنان شیخ ابوسعید ابوالخیر در *اسرارالتوحید* محمّد ابن منّور، *مقالات شمس* تبریزی، آثار مکتوب مولانا و ده‌ها نمونه دیگر و حتّی در آثار فلاسفه‌ای مانند شیخ شهاب الدّین یحیی ابن حُبَش سهروردی و... مشاهده می‌شود، نشان می‌دهد که گزینش این گونهٔ زبان، چه در حالات کشف و شهود و سُکر و خلسهٔ عرفانی و چه در صحو و هشیاری موردتوجّه بوده است.

از سوی دیگر، داستان کوتاه معاصر و البته یکی از نویسندگان این نوع ادبی؛ بیژن نجدی، با آثاری نسبتاً کم؛ امّا پُرمایه و شاخص حکایتی دیگر دارد. با نگاهی گذرا به آثار او، مشاهده می‌شود که نجدی پیش از این‌که داستان‌نویس باشد، شاعر است. تصاویر نمایشی وی فریادرسان ذهن ناخودآگاه خواننده است؛ تصاویری که مرزی برای شعر و داستان کوتاه نمی‌شناسد؛ زیرا داستان کوتاه نزدیک‌ترین نوع ادبی منثور به شعر است. به هر حال، اگر ساختار داستان کوتاه به‌گونه‌ای است که نمی‌توان چیزی از آن کاست یا به آن چیزی افزود، تصویرِ شاعرانه در این ساخت مهم‌ترین ویژگی متن به حساب می‌آید.

> «محبوبیّت داستان کوتاه در ایران و صناعت‌مندتر بودن آن از رمان ایرانی، ریشه در پیشینهٔ بسیار قوّی شعر در ادبیّات کهن ما دارد» (پاینده، ۱۳۹۱: ۳۶).

برجسته‌ترین عنصری که شعر را از انواع ادبی دیگر متمایز می‌کند، برجستگی در جوهرهٔ خیال[1] یا به‌عبارتی خیال‌انگیزی است و از منظر نقد نو و نظریهٔ «کارکرد زبان» یاکوبسن[2] و دیگر صورت‌گرایان ثانویه و حتّی نظریهٔ «استعاره و مجاز» ساختارگرایان به‌جای آن، تخیّل[3] را مطرح کرده‌اند. احساس و عاطفه، تخیّل، ساختار زبانی و موسیقایی بسیار مؤثّرند و هنجارشکنی زبانی یا به‌بیانی «رستاخیز کلمات» به‌گونه‌ای است که در تعاریف تجویزی یا دستوری گاه شعر را «گره‌خوردگی عاطفه و تخیّل» دانسته‌اند که در «زبانی آهنگین» شکل گرفته باشد یا به قول *احمد شاملو* «شعر کلامی است که بدون استعانت از منطق، بر خیال و عاطفه اثر بگذارد» (ر.ک. زیادی، ۱۳۸۰: ۱۵).

پس با تأمّلی بر آرا و اندیشهٔ متأخّران، نسبت به تعریف شعر، که زبان آهنگین و موسیقی را از تعریف جنس شعر حذف نموده‌اند، می‌شود با اندکی تسامح و البته جسورانه نتیجه گرفت هر کلامی که از تخیّل، عاطفه و ساختار زبان بهره‌مند باشد، می‌تواند شعر یا کلام شاعرانه باشد. در نهایت، موضوعی که پیش می‌آید، پیداکردن عناصری در داستان‌های بیژن نجدی است که مرز شعر و داستان را کم‌رنگ می‌کند یا حتّی از بین می‌برد و ما در پی نشان‌دادن چراییِ این اتّفاق هستیم. می‌توان گفت: نظریهٔ صورتگرایی روسی بهترین پیش‌نهادها را برای بررسی داستان‌های نجدی در اختیار ما قرار می‌دهد؛ امّا این‌که نجدی و داستان‌هایش چگونه می‌توانند ما را به اصول و مفروضات صورتگرایی برسانند و این مکتب چگونه می‌تواند شگفت‌انگیزی داستان‌های او را بهتر برای ما آشکار کند، از موارد مهمّ طرح در این مبحث هستند.

۱-۱. ضرورت، اهمّیّت و پیشینهٔ پژوهش

می‌توان چنین ادعا کرد که پژوهش در آثار ادبی معاصر و نقد، بررسی و تحلیل زوایا و خفایا و در نهایت شناخت و شناساندن آنها، نسبت به واکاوی در زمینهٔ متون متقدّم، ضرورتی دوچندان دارد؛ چرا که نقد یک اثر، زمانی نتایج ارزشمندی خواهد داشت که هنوز چندان گَرد قدمت و حتّی فراموشی، گِرد آن اثر ننشسته باشد. درموردِ سبک و سیاق و نوع نگرش بر آثار نجدی، آثاری اندک و البته باارزش چاپ و منتشر شده است که می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

1. fiction
2. Roman Jackobson
3. imagination

عبداللّهیان، (۱۳۸۴و ۸۵)، با دسته‌بندی عناصر چهارگانهٔ شعر؛ عاطفه، تخیّل، زبان و اسلوب بیان و موسیقی در «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی» و با یادآوری نقش مهمّ موسیقی در شعر و این‌که نجدی از این ظرفیت استفاده نکرده است، به بررسی و تحلیل کوتاه و ناقصی از دیگر مصادیق و مؤلّفه‌های شاعرانه پرداخته است. رستمی، (۱۳۸۸) با طرح رابطهٔ روان و هنر و به دنبال آن، تخیّل و تصویر، تلاش کرده است به عناصری چون تخیّل و تصویر، نماد و کهن‌الگو، تصاویر سیاه، هم‌ذات‌پنداری و نگاه کودکانه در ترسیم تصویر در «خوانشی نقّادانه از تصویرهای داستان‌های بیژن نجدی»، خوانشی روان‌کاوانه و اسطوره‌شناختی به دست بدهد. صدیقی، (۱۳۸۸) در «اسباب و صُوَر ابهام در داستان‌های بیژن نجدی» به عنصر کلیدی ابهام و توجّه و علاقهٔ این نویسنده به ابهام در فضای داستان‌ها، اسباب و صُوَر آن و عدم ارتباط طبیعی بین دال و مدلول پرداخته است. نویسنده تلاش کرده است خوانشی مطابق اصول رئالیسم جادویی، نمادگرایی و جریان سیّال ذهن از داستان‌ها ارائه دهد که در نهایت با درآمیختن زمان‌ها (زمان‌پریشی) و استفاده از زبان شاعرانه، به‌عنوان امور ابهام‌ساز، پایان می‌یابد. تلاش بنی‌طباء، (۱۳۸۹)، در «تحلیل ساختاری داستان‌های کوتاه بیژن نجدی» بر بررسی عناصر داستانی دو مجموعهٔ *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* و *دوباره از همان خیابان‌ها* متمرکز شده است. مهربان و زینعلی، (۱۳۹۱)، هم در «زبان هنری داستان ـ شعر در آثار بیژن نجدی» نگاهی نقّادانه به برخی از عناصر و عوامل پدیدآورندهٔ سبک و تحلیل روش و سبک هنری، ساختار، ویژگی‌های زبانی و... سه مجموعهٔ این نویسنده داشته‌اند؛ کار آنها با طرح برخی از صناعات و اصطلاحات موردتوجّه صورتگرایان، نزدیک‌ترین پژوهش به مقاله حاضر است. مقدّم فلاح (۱۳۹۵) نیز در «بررسی شخصیت و تکنیک‌های شخصیت‌پردازی در داستان‌های بیژن نجدی» این زاویه از عناصر داستانی نویسنده را برجسته کرده است.

همان‌گونه که اشاره شد و بنابر سخن معروف «الفضلُ للمتقدّم» آثاری با روی‌کرد معرّفی این نویسنده و آثارش، از چشم‌اندازهای گوناگون انجام شده است؛ امّا مواردی که موجب تمایز این پژوهش می‌گردد، الف) جامعیّت و نگاه کلّی به همهٔ آثار این نویسنده و هم‌چنین توجّه به همهٔ ظرفیت‌ها و عناصر و مؤلّفه‌های شاعرانه و حتّی عناصر داستانی و مانند آن در این متون است. ب) از دیدگاه این پژوهش، خوانش مطابق میل نظریه‌پردازان فرمالیست، بهترین شیوه در نقد و بررسی داستان‌های بیژن نجدی است که در این‌جا به‌کار گرفته شده است. ج) نگاهی به پیشینهٔ این موضوع؛ یعنی گزینش عناصر و مؤلّفه‌های زبان شاعرانه و روند رو به رشد آن در متون متقدّم فارسی نیز به ما

کمک می‌کند که در این پژوهش به نمونه‌هایی نیز اشاره شده است.

۱-۲. پرسش‌های پژوهش

اهمّیّت، نقش و جایگاه بیژن نجدی در داستان معاصر در کجاست؟ مختصات سبک نوشتاری داستان‌های کوتاه این نویسنده چگونه است؟ آیا سبک اختصاصی دارد؟ آثار بیژن نجدی را با کدام رویکرد نقد و نظریهٔ ادبی می‌توان مطالعه، بررسی و تحلیل نمود؟ کدام‌یک از کلیدواژه‌ها و عناصر و مؤلّفه‌های نظریهٔ شکلگرایی (صورتگرایی) روسی در آثار این نویسنده برجسته‌ترند؟

۲. بیژن نجدی، آثار و سبک نوشتار

بیژن نجدی (۱۳۲۰ ـ ۱۳۷۶.ش) شاعر و داستان‌نویس گیلانی اصل و متولّد شهر خاش است. تحصیلات وی تا مقطع کارشناسی رشتهٔ ریاضیات بود و مدّت‌ها هم دبیر دبیرستان‌های لاهیجان بود. آغاز فعّالیّت‌های ادبی او به (۱۳۴۵) برمی‌گردد. او مجموعهٔ *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* (۱۳۷۶) را در زمان حیات منتشر کرد و سال بعد، قلم زرین جایزهٔ *گردون* را به خود اختصاص داد. بقیهٔ آثار وی پس از درگذشت و به همّت همسرش چاپ شده است. مجموعهٔ داستان *دوباره از همان خیابان‌ها* (۱۳۷۹) موردتوجّه نویسندگان و منتقدان مطبوعات قرار گرفته است. نجدی هم‌چنین، تندیس یادمان «بنیاد شعر فراپویان» و لوح افتخار پاس‌داشت سروده‌هایی در آیین‌های ملّی و میهنی را در کارنامهٔ ادبی خود برجا گذاشته است. برخی از داستان‌های او، ازجمله *تاریکی در پوتین*، *سپرده در زمین*، *گیاهی در قرنطینه*، *استخری پر از کابوس*، *مرثیه‌ای برای چمن*، *بیمارستان*، *نه قطار* توجّه فیلم‌سازان را نیز جلب کرده گرفته است. از این نویسنده، اشعاری به گویش گیلکی باقی مانده است.

مجموعهٔ ناتمام سوم و چهارم نجدی؛ یعنی *داستان‌های ناتمام* و *خواهران این تابستان* در این پژوهش کمتر موردتوجه قرار گرفته‌اند.

> «نخستین داستان مجموعهٔ *داستان‌های ناتمام* با نام $A+B$ در سه فصل نوشته شده است و به‌گفتهٔ همسر *نجدی*، نگارش آن به اواخر دههٔ چهل برمی‌گردد و احتمالاً مقدّم بر داستان‌های دو مجموعهٔ دیگر است» (نجدی، ۱۳۸۹: ۱۴).

$A+B$ زبانی شاعرانه دارد و گاهی مرز میان داستان و شعر در آن واضح است که خواننده عبور از این مرز را به‌خوبی حس می‌کند. نشانه‌های سبک واقع‌گرایی و الهام از زندگی محسوس و ملموسِ

شخصیت‌ها در بخش‌هایی از داستان‌ها و هم‌چنین نشانه‌های سبک فراواقع‌گرایی[1] و هم‌ذات‌پنداری با اشیای بی‌جان در تعداد دیگری از داستان‌های وی به‌چشم می‌خورد. هم رمانتیک‌ها و هم آثار مورد توجّه نظریه‌پردازان «نقد نو» مثل الیوت[2] ریچاردز[3] و... از عنصر «خیال و لوازم هنری و زیبایی‌شناختی» استقبال کرده‌اند؛ این موضوع نزد صورتگرایان *روسی* و به‌ویژه در مکتب پراگ و «نظریهٔ کارکرد زبان» برای فرار از ایستاییِ «تمهید و صناعت[4]» و برجسته‌سازی‌های[5] مداوم و در نهایت آشنایی‌زدایی[6] محسوس‌تر است که اتّفاقاً شگرد اصلی و خمیرمایهٔ داستان‌های نجدی است.

> به‌عبارتی «بیژن نجدی یکی از صناعت‌گراترین داستان‌نویسان مدرن است. شعر نیز سروده است و به‌عنوان شاعر هم شناخته می‌شود؛ چرا که داستان کوتاه مدرن ما صبغه‌ای شعری دارد و نوشتن داستان شاعرانه جزو توانایی‌های ذاتی یا کهن‌الگویی نویسندگان ایرانی است» (پاینده، ۱۳۹۱: ۱۲).

البته پیش از نجدی، کسان دیگری چون نادر ابراهیمی تلاش کرده بودند تا داستان شاعرانه بنویسند؛ ولی هیچ‌کدام نتوانستند موفّقیّت و اعتبار او را در این زمینه به‌دست بیاورند. در کاربرد شعر و داستان همواره احتمال چرب‌بودن کفهٔ شعر بر داستان وجود دارد؛ در این صورت، داستان لطمه خواهد خورد. مشکل عمده‌ای که دیگران داشتند، این بود که عناصر خاصّ شعر را به‌طور مستقیم در داستان به‌کار می‌بردند. بعضی بدون توجّه به فضای مناسب و اقتضای متن، تشبیه و استعاره‌های شاعرانه را در داستان به‌کار می‌گرفتند که به داستان آنان حالت ساختگی و نامتجانس می‌داد یا بعضی دیگر از وزن عروضی و تکرار افاعیل استفاده می‌کنند که به‌گفتهٔ منتقدان آسیب می‌رساند (ر.ک. شاملو، ۱۳۷۸: ۹۱۴).

نجدی با نگاهی نو، ویژگی‌های متن شاعرانه را در آثارش به‌کار می‌برد و درجهتِ عکسِ دیگر تلاشگرانِ این عرصه، نه به‌عنوان یک تفنّن در بخشی از داستان، بلکه به‌عنوان یک سبک ویژه در همه جای آن‌ها از این شیوه بهره می‌جست.

---

1. Surrealism
2. T. S. Eliot
3. I. A. Richards
4. device
5. foregrounding
6. defamiliarization

یکی از واقعیت‌های ادبیّات داستانی ما این است که هرگز نمی‌توان آنها را در یک سبک و قالب و یا مکتب خاص قرار داد. اغلب نویسندگان و اگر اغراق نباشد، همهٔ آنها، در آثار متعدّد و گاهی حتّی در یک اثر، بخش‌هایی از عناصر حاکم، خصلت‌ها، خصیصه‌ها، شیوه‌ها و شگردهای مکاتب مختلف را تجربه کرده‌اند. نجدی هم از این منظر جایگاه ممتازی دارد؛ به‌گونه‌ای که گاهی با تأمّلی در اثری از وی با مواردی متعدّد از ویژگی‌های واقع‌گرایی، مانند توصیفات دقیق و جزءبه جزء حوادث، فضاسازی و صحنه‌پردازی‌ها، شرح حالات، روحیات و کنش‌ها و واکنش‌های شخصیت‌ها، تغییر زاویه‌دیدها و مانند آن مواجه‌ایم و به همان اندازه به «ضمیر ناخودآگاه» افراد نفوذ می‌کند و با «روان‌کاوی» شخصیت‌ها و حرکت در مسیر «جریان سیّال ذهن»، خصیصه‌های فراواقع‌گرایی را ترسیم می‌کند. مواردی فراوان و بسیار زیبا و شاعرانه از کاربرد «آشنایی‌زدایی» موردتوجّه فرمالیست‌ها تا «بی‌مرزی و روایت‌های کلان» پسامدرن‌ها، وجه غالب آثار این نویسنده است. علاوه‌برآن، وجود جملات و «عبارات شاعرانه» و بهره‌گیری از عناصر زیبایی‌بخش، نثر را تا مجاورت شعر می‌کشاند.

۲-۱. عناصر داستانی آثار نجدی

داستان برای شکل‌گیری و ارائه، جز شکل، ساختار زبانی، تخیّل، احساس و عاطفه و سبک نگارش، به عناصری سازنده نیاز دارد که بخش عمده‌ای از مهارت و شگردهای داستان‌نویسی، وابسته به استفادهٔ درست و به‌جا از این عناصر داستانی است. داستان‌نویس پیش از هر کاری، دورنمایی از همهٔ عوامل سازندهٔ داستان در ذهن خود دارد که چون پی‌رنگی بر بوم نقّاشی و به‌عبارتی، پیوستگی میان حوادث و پیدایش رابطهٔ علّت و معلولی را در داستان به‌وجود می‌آورد که همان «هسته یا پی‌رنگ[1]» است. پی‌رنگ گاهی بسته است که نظم حوادث در آن بیش‌تر ساختگی، پیچیده و تخیّلی است و گاهی باز که در آن نظم حوادث عینی و طبیعی است (ن.ک: روزبه، ۱۳۸۱: ۳۳). نجدی در کاربرد طرح داستان‌ها از هر دو نوع استفاده کرده است؛ مثلاً در داستان *مرا بفرستید به تونل* از طرح بسته و تخیّلی و در داستان *هتل نادری* از طرح باز بهره جُسته است. گاهی نیز با مهارت در یک داستان، از تلفیق دو نوع طرح بهره برده است. ملیحه، شخصیت داستان *سه‌شنبهٔ خیس* در یک روایت کاملاً عینی برای آزادی پدرش به زندان می‌رود. نویسنده ناگهان در یک چرخش، از چاشنی تخیّل استفاده می‌کند و در شرح بازگشت این شخصیّت و چتری را - که به‌عنوان پدر در دستانش نشان داده می‌شود - طرحی

1. plot

بسته ارائه می‌دهد. او در بخش نخست *مرثیه‌ای برای چمن* از طرح باز و عینی استفاده کرده است و در پایان با فرستادن توپ به فضا و گذراندن آن از لایهٔ اوزون، طرح بسته را جایگزین می‌کند.

معمولاً شیوهٔ معرّفی و ارائهٔ شخصیت‌ها و حضورشان در ساحت داستان و خروج از آن را به‌شکل مستقیم، غیرمستقیم و بینابین نقل کرده‌اند؛ با این تفاوت که حضور، رشد و کمال شخصیت‌ها در رمان با داستان کوتاه تفاوت اساسی دارد. افراد حاضر در داستان‌های نجدی، نه خیر مطلق و نه شرّ مطلق‌اند، بلکه بیش‌تر برگرفته از درون جامعه و افراد عادی و سفید وسیاه و خاکستری‌اند.

نویسنده، گاهی در معرّفی شخصیّت‌ها از شیوهٔ بینابین استفاده کرده است؛ یعنی شخصیّت‌ها را هم با کُنش و هم ضمن روایتِ راوی نشان داده است. برخی از شخصیّت‌های وی شخصی و فردی‌اند؛ امّا مواردی مانند طاهر یا مرتضی ـ که مانند خالد و محمّد مکانیک داستان‌های احمد محمود به‌عنوان شخصیّتی کلیدی در اغلب داستان‌ها حضور دارند ـ شخصیّت‌های نوعی[1]اند.

مرتضی در داستان *بی‌گناهان*، *یک سرخ‌پوست در آستارا*، *بیمارستان نه*، *قطار*، *بی‌فصل و نادرخت*، *می‌دانست که دارد می‌میرد* و... شخصیّتی معمولی و از طبقهٔ فرودست جامعه انتخاب شده است. او گاهی شورشگر، ماجراجو و درگیر، به تغییرجو و تنوّع‌خواه، قربانی، شهید، روشن‌فکر، وابسته به ایدئولوژی یا همان نفوذ مارکسیست‌ها و مانند آن حضور دارد که همواره در پایان داستان‌ها بی‌گناه است.

موضوع[2] و محور فکری حاکم بر داستان‌های نجدی، اهداف و آرمان‌های نویسنده است و صرفاً بهانه‌ای برای پرکردن حواشی داستان نیست و با در نظر گرفتن فضای قوّی و تأثیرگذار، می‌توان آنها را عمیق، انسانی و پرداخت‌شده تلقی کرد. موضوعات در آثار وی اغلب ازطریقِ سیر کلّی حوادث نشان داده می‌شود تا این‌که به‌طور مستقیم و در کلام راوی یا شخصیّت‌ها آورده شود؛ درعین‌حال، مضمون[3] و پیام داستان‌ها اغلب سیاسی- اجتماعی و گاهی هم متفاوت است.

مضمون داستان *مرا بفرستید به تونل* علاوه‌بر خاص‌بودن در مقایسه با داستان‌های دیگر وی، با داستان‌های کوتاه چند دههٔ اخیر نویسندگان ایرانی دیگر هم تفاوت محسوس دارد. این داستان با مضمونی علمی- تخیّلی و نگاه آینده به ضمیر ناخودآگاه آدمی اشاره می‌کند. چیزی که این داستان

1. typical characters
2. subject
3. theme

علمی- تخیّلی را بیش‌ازپیش خلّاقانه و شگفت‌انگیز می‌کند، عینی‌کردنِ مفهومی ذهنی است که در داستان‌نویسی ایرانی اتّفاقی منحصربه‌فرد است. اگر از دیدگاه فرمالیستی ایجاد شگفتی در مخاطب یک عنصر هنری به‌حساب بیاید، این داستان از این جهت یک آفرینش هنری است؛ چراکه خواننده با موضوعی غیرعادی روبه‌روست؛ مرده‌ای که فکر می‌کند و ابزار پزشکی‌ای که افکار نرده را به‌شکل صدا ثبت می‌کند (ن.ک. موسوی، ۱۳۹۳: ۵۷).

نویسنده سخت تحت تأثیر عواطف و احساسات است. محیط زندگی، اتّفاقات سیاسی- تاریخی و اجتماعی، خاطرات شخصی، فرهنگ و مظاهر آن و هم‌چنین ارتباط و درهم‌تنیدگی عواطف و احساسات برخاسته از درون جامعه، هم‌چون نهضت جنگل، آزادی زندانیان سیاسی، جنگ ایران و عراق، فعّالیّت مارکسیست‌ها و کودتای بیست‌وهشتم مرداد، با تخیّلات موجب تنوع و گستردگی داستان‌های وی از این منظر شده است.

داستان‌های *خاطرات پاره‌پارهٔ دیروز* و *می‌دانست که دارد می‌میرد* با رویکردی به نهضت جنگل خلق شده‌اند. *سه‌شنبهٔ خیس* با نگاهی به آزادی زندانیان سیاسی (۱۳۵۷.ش) و *هتل نادری*، *تاقچه‌های پر از دندان* و *یک حادثهٔ کوچک* درموردِ کودتای بیست‌وهشتم مرداد (۱۳۳۲) نگاشته شده‌اند. داستان *به چی میگن گرگ به چی میگن...* به ماجرای *سیاه‌کل* اشاره دارد و زیربنای همهٔ موارد بالا، عواطف و احساسات سیاسی نویسنده است. شاید ماجرای پدرش، که افسر مبارزی در قیام افسران خراسان بود و درمسیرِ رفتن به گنبدکاووس به دست تعدادی ژاندارم کشته شد، در خلق این آثار سیاسی بی‌تأثیر نبوده است.

داستان‌های *چشم‌های دکمه‌ای من*، *زمان نه در ساعت* و *تاریکی در پوتین* دربارهٔ وقایع جنگ *ایران* و *عراق* نوشته شده‌اند. اوّلی از زبان عروسکی روایت می‌شود که شاهد بمباران و حملهٔ عراقی‌ها در شهری خالی از سکنه است که بازگشت صاحبش؛ یعنی *فاطی* را انتظار می‌کشد. دومی ماجرای رزمنده‌ای است به نام *مجید* که براثرِ اصابت خمپارهٔ دشمن در میدان جنگ، قسمتی از صورتش کنده می‌شود، به زمین می‌افتد و با یادآوری خاطره‌ای از زمان کودکی خود، شهید می‌شود و سومی درموردِ پدری است که سال‌ها پس از جنگ، جنازهٔ تنها پسرش را در بقچه‌ای با تکه‌های سوخته و سیاه، چشم‌های ترکیده و... می‌بیند. نجدی در بهار سال (۱۳۶۷) با تنی چند از دبیران آموزش و پرورش *لاهیجان*، داوطلبانه به جبههٔ غرب اعزام شده بود و می‌توان گفت که انگیزه و زیربنای عاطفی جنگی‌اش از این‌جا حاصل شده است (ن.ک. نجدی، ۱۳۸۹: ۶).

«گفت‌وگو[1] عمدتاً به داستان، توان و حرکت می‌بخشد؛ طرح داستان را گسترش می‌دهد؛ درون‌مایه را ظاهر می‌کند؛ عمل داستانی را پیش می‌برد و شخصیت‌ها را از جهات گوناگون می‌شناساند» (روزبه، ۱۳۸۱: ۳۶).

نجدی اغلب از گفت‌وگوی بیرونی استفاده می‌کند. گاهی گفت‌وگوها، بخش زیادی از داستان را دربرمی‌گیرد و مرز میان گفت‌وگو با دیگران و تک‌گویی درونی[2] آن‌قدر لطیف می‌شود که بازشناسی آن سخت است. یک نمونهٔ آن در داستان *تن آبی، تنابی* است. کارگری ساختمانی با دختری به نام پپسی – که ناگهان از شیشهٔ نوشابه بیرون آمده – سخن می‌گوید و در پی آن، خواننده تردید دارد که آیا گفت‌وگوی منصور، تک‌گویی ذهنی است یا واقعاً دختری در این میانه وجود دارد؟! یکی دیگر از ویژگی‌های گفت‌وگو در آثار نجدی این است که راوی همواره زبان نرم و لطیف، سایشی، تأثیرگذار و درعین‌حال مبهوت‌کنندهٔ خود را به تن شخصیّت‌ها می‌پوشاند.

گیرایی و جذّابیّتِ «لحن» صمیمی و تأثیرگذار داستان‌های نجدی، رفته‌رفته در مسیرِ وقایع داستان کامل می‌شود؛ گویی نوعی بازیابی روانی شخصیّت خود نویسنده یا جریان سیّال ذهن است که مخاطب را با خود همراه می‌کند. لحن شخصیّت‌ها بسیار متناسب و وابسته به فردیّت و نیز برمبنای زمان، مکان و موضوع، همواره در حال تغییر است. این ویژگی هم‌چنین موجب فراز و فرود در سراسر داستان می‌شود که در نتیجه آن را از کرختی و یک‌نواختی خارج می‌کند. البته باید این نکته را هم یادآوری کرد که به دلیل حضور شخصیّت‌های یکسان در اغلب داستان‌های نجدی، لحن این داستان‌ها خیلی شبیه به هم می‌شود. این شباهت‌ها بعضاً به جایی می‌رسد که می‌توانیم این داستان‌ها را فصل‌های یک رمان درنظر بگیریم. نجدی را می‌توان یکی از موفّق‌ترین نویسندگان داستان کوتاه در کاربرد «فضاها[3]» و فضاسازی‌های گوناگون و متناسب، متفاوت از آغاز، میانه و پایان داستان دانست. او بارها با فضاسازی قوّی، خواننده را مجذوب، درگیر و میخ‌کوب می‌کند و به دنیایی متفاوت می‌کشاند.

در داستان *مرا بفرستید به تونل*، متناسب با فضای علمی- تخیّلی و غیرقابل‌باور، زبانی را به‌کار گرفته که خواننده را مجاب می‌کند تا بپذیرد چنین صحنه‌ای برایش آشناست؛ درواقع، به‌کمک تخیّل فوق‌العاده و با فضاسازی مناسب این داستان را باورپذیر کرده است. این اتّفاق در داستان‌های دیگری

1. dialogue
2. inner monologue
3. atmospheres

مثل *روز اسب‌ریزی* یا *چشم‌های دکمه‌ای من* هم افتاده است. «زاویهٔ دید[1]» و شیوهٔ روایتگری وی هم چندگانه است. او با مهارت خاصّ خود و با بهره‌گیری از صنعت التفات در زیبایی‌شناسی، گاهی در یک داستان، راوی را بارها تغییر می‌دهد که از نمونه‌های آن، داستان *روز اسب‌ریزی* از مجموعهٔ *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* می‌باشد.

> «آنها، گونی‌ها را بارِ گاری کردند. من برای دیدن پشت سرم، سرک کشیدم. طناب را دور گونی‌ها گره زدند. زیر لمبر پاکار را گرفتند و کمک کردند تا او بتواند از گاری بالا رود... خونی که در موی‌رگ‌های گردن اسب راه می‌رفت از زیر سفیدی پوستش دیده‌می‌شد. کمی دورتر از او، رودخانه از زیر پل می‌گذشت، تسمه‌ای لای دندان‌هایم بود. دهانم طعم چرم می‌داد» (نجدی، ۱۳۹۱: ۱۸).

تغییرهای پی‌درپی زاویهٔ دید در این داستان شاید ابهام‌زا باشد؛ ولی در پایان داستان به جایی می‌رسیم که انگار راوی‌ها یکی شده‌اند؛ درواقع، این زاویه‌های‌دید دوگانه برای مضمون پیش می‌روند و این فاصله کمتر می‌شود و درنهایت از بین می‌رود.

در داستان *دوباره از همان خیابان‌ها* پیرزنی از بیماری شوهرش خسته می‌شود. او را خفه می‌کند. برای کمک‌خواستن از داروخانه، مدرسه و خانه‌ها می‌گذرد تا به خانهٔ نجدی؛ یعنی نویسنده می‌رسد و ماجرای بیماری و مرگ همسرش را می‌گوید (تا حالا راوی سوم شخص مفرد = دانای کل) از این جا روایت به‌صورت مختلط با پرسش و پاسخ (اوّل شخص مفرد و سوم‌شخص مفرد) و در ادامه، نویسنده – با زاویهٔ دید سوم‌شخص مفرد وارد داستان می‌شود و از دیدگاه اوّل شخص روایت می‌کند – ماجرا را ادامه می‌دهد (ن.ک. تسلیمی، ۱۳۹۵: ۲۲۳ـ۲۲۲ و ۳۲۰ـ۳۱۱).

«دروایی یا هول و ولا[2]» یا «کیفیّتی که نویسنده برای وقایعِ در شرف تکوینِ داستان خود به‌کار می‌برد و[با این کار] خواننده را کنجکاوانه به ادامهٔ داستان مشتاق می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۷۶) از شگردهای سبک نوشتاری وی، ازجمله در داستان *دوباره از همان خیابان‌ها* یا مرا بفرستید به تونل است.

عنصر مهمّ زمان و مکان[3] داستان‌های نویسنده بسیار متنوّع و در عین حال متفاوت است و هرگز مکان یا زمان کلیشه‌ای و از پیش قابل‌تشخیص نمی‌شود. او در داستان *سپرده به زمین* خواننده را به

1. point of view
2. suspense
3. setting

فضایی روستایی، نزدیک ریل قطار در سردترین نقطهٔ کشور می‌کشاند و در *روز اسب‌ریزی* به *ترکمن‌صحرا* و در *چشم‌های دکمه‌ای من* به خوزستان و خرمشهرِ دوران تجاوز بی‌رحمانه می‌برد و در نهایت در *مرثیه‌ای برای چمن* او را از لایهٔ *اوزون* گذرانده، به کهکشان می‌فرستد. زمان داستان‌هایش نیز از دههٔ سی *هتل نادری* گرفته تا وقایع (۱۳۵۷) در*سه‌شنبهٔ خیس* و قرن آینده در *مرا بفرستید به تونل* گسترده شده است.

۳. عوامل زیبایی‌شناختی آثار بیژن نجدی

عوامل و عناصر زیبایی‌شناختی[1] آثار داستانی، هم‌چون خودِ عناصر سازندهٔ داستان، متنوّع و متکثّرند. طبیعتاً امکان پرداختن به همهٔ آنها در این گفتار، کاری دشوار و پر حجم است. این عوامل به‌صورت آرایه‌ها و زیورهایی‌اند که زبان عادی یا معمولی و به بیان دیگر، زبان و نگارش معمول و خودکار را به زبان ادبی و هنری صِرف می‌رسانند. این عناصر گاهی در ساختار ظاهری (لفظ و فرم) یا همان روی متن قرار دارند و گاهی نیز زیرساختی (مفهومی و محتوایی)اند.

۳-۱. احساس و عاطفه

تنوّع و پیچیدگی احساسات و عواطف در نوع ادبی داستان کوتاه بیش‌تر از دیگر انواع ادبی است و وقتی سخن از داستانْشعر باشد، بار عاطفی آن هم دوچندان می‌شود و اتّفاقاً این ویژگی شاخصهٔ اصلی اغلب آثار بیژن نجدی است. در مورد عنصر عاطفه، باید گفت:

> «تأثیر انگیزه‌های عینی و اشتغالات ذهنی بر روان انسان، منجر به انفعال یا حالات روحی گوناگون ازقبیل غم و شادی، مهر و خشم و اعجاب می‌شود که به مجموعهٔ این‌ها عاطفه گویند» (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۱۵۷).

داستان‌های این نویسنده، آن‌قدر صمیمی و عاطفی‌اند که بتوانند هر مخاطبی را به‌راحتی مجذوب خود کنند. او تصاویری را از درد و رنج‌های آشنای خوانندگان، آن‌چنان زیبا و ظریف ترسیم می‌کند که موجب همدردی مخاطب با شخصیّت‌های داستان می‌شود. حتّی اگر شخصیّت داستان، اسبی باشد که جُرمش به گاری بستن، جلوگیری از زین بستن و انداختن ارباب باشد؛ البته شخصیّت اسب در پایان داستان آن‌قدر با گاری عجین می‌شود که بدون آن نمی‌تواند راه برود یا بایستد (نجدی، ۱۳۹۱: ۲۱). یا دختر جوانی که مقابل زندان اوین، وقتی پدر را که سال‌ها پیش اعدام شده بود، در جمع زندانیان

1. aesthetic

سیاسی آزاد شده، نمی‌بیند. ناگهان در وهمی دردناک، چتری را به‌عنوان پدرش به خانه می‌برد (همان: ۶۹).

۳-۲. تخیّل

تخیّل را جوهرهٔ شعری و مهم‌ترین ویژگی در آثار هنری و ادبی دانسته‌اند؛ به‌عبارت دیگر «تخیّل را تصرّف ذهنی هنرمند در اشیاء و پدیده‌ها به قصد آفرینش جهانی برتر از جهان واقعیت گفته‌اند» (روزبه، ۱۳۸۸: ۱۷). خودِ نجدی می‌گوید:

> «اگر بتوانید بی‌آنکه آتش در حضورتان باشد، با تفکّر به آن، در نوک انگشتانتان چنان سوزشی احساس کنید که ناگزیر شوید دست‌هایتان را زیر شیر آب بگیرید، به یک لحظهٔ شاعرانه از حیات، بی‌یاوریِ کلمات، دست یافته‌اید. حالا می‌توانید این درک سوم را تعمیم دهید از آتش به رنج دیگران، به تاریخ سرزمین‌تان، به کشتار در فلسطین، به آزادی، به تدفین‌های دسته‌جمعی در هرزگوین... تا این‌جا شعر نیازمند «کلمه» نیست؛ متعالی‌ترین شکل از شرافتمندانه‌ترین رنج انسان است» (نقل از زیادی، ۱۳۸۰: ۵۳۷).

نویسنده در داستان *روز اسب‌ریزی* به‌زیبایی از زبان اسب می‌نویسد و در *چشم‌های دکمه‌ای من* به عروسکی شخصیّت انسانی می‌بخشد و از زبانش سخن می‌گوید. دامنهٔ تخیّل وی هم‌چنین سرخ‌پوستی را با معجونی عجیب و کوچک‌کننده به شهر آستارا می‌آورد و در *دوباره از همان خیابان‌ها* شخصیت اصلی داستان به خانهٔ نویسنده می‌رود تا روایت و روند داستان را تغییر دهد. بار دیگر در *سه‌شنبهٔ خیس* چتری در ذهن متوهّم ملیحه، به پدرش سیاوش ریحانی تبدیل می‌شود و با او از اوین تا خانه می‌رود و در *مرا بفرستید به* تونل خواننده را به یک آزمایشگاه مجهّز پزشکی در آینده می‌فرستد.

۳-۳. صُوَر خیال

شفیعی‌کدکنی، تخیّل را به دو نوع کلّی تقسیم نموده است: نخست در تعریف معمول آن، که اتّفاقاً در این پژوهش بیش‌تر مورد نظر است، به‌شکل «صُوَر خیال» در اندازه‌ای کوچک و ظریف در داستان قرار می‌گیرند و عمده‌ترین آن: تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز است (ن.ک. شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۰: ۵۳).

۳-۳-۱. تشبیه و انواع آن

تشبیه در میان صور خیالیِ دیگر، صراحت بیش‌تری دارد و تشبیهات نجدی نیز از این حیث درخور توجّه‌اند؛ اگرچه تشبیهات گوناگون وی اندک به‌نظر می‌رسد؛ امّا توان تأثیرگذاری و در نتیجه،

برجسته‌سازی و هنجارگریزی در سبک شخصی‌اش قدری در گرو همین رابطه‌های ادعایی است که بین پدیده‌ها با ظرافت جست‌وجو کرده است.

«دهانش مثل ماهی تازه‌صیدشده باز و بسته می‌شد و مثل کسی که خوابیده باشد، با سروصدا نفس می‌کشید» (نجدی،۱۳۹۱، : ۱۵).

«گلوی مرتضی مثل کاغذ سمباده شده بود» (همان: ۱۷).

«گازوئیل مثل استفراغ قاطی استخر می‌شد» (همان: ۱۸).

«رودخانه مثل سنگ قبری بدون اسم ساکت بود» (همان: ۳۲).

«پول‌هاش هم مثل رخت‌هاش نجس بود» (نجدی، ۱۳۹۱: ۲۶).

«رشتهٔ خشکار بی‌ماه رمضون مثل چهارشنبه‌سوری بعد از عیده... مثل سیرترشی توی ظرف مرباست... مثل خندهٔ زن‌باباس شب سال ننهٔ آدم» (همان: ۴۴).

«رگ‌های پشت دست‌ها، روی پیشانی، گردنش مثل تسمهٔ خیس کش آمده بود»

و «دلم مثل دل اسب‌هایی- که لحظه‌ای پیش از زلزله مچ پاهایشان پر از ترس می‌شود - شور می‌زد» (همان: ۱۵۶ و ۱۶۹).

۳-۳-۲. استعاره و انواع آن

نویسنده از ظرفیت استعاره[1] به‌صورت: الف- مستقیم (استعارهٔ مصرّحه = آشکار)؛ ب- شخصیت‌بخشی[2] (ذیل استعارهٔ مکنیه = پوشیده)؛ ج- جان‌دارپنداری = جان‌دارانگاری[3] و نمادسازی استفاده کرده است.

«روبه‌روی آنها، ته جاده، چند قبر ایستاده، از دور دیده می‌شد. و یک مشت خون، روی صورت خیابان می‌ریخت» (ن.ک. مهربان و زینعلی، ۱۳۹۱ :۱۵۰).

«در زمستانی که بوی چرم درشکه می‌داد، درختی را تا کنار درشکه بدرقه کردیم که دیگر درختی نبود...» (نجدی، ۱۳۸۹: ۶۶).

«پنجره توانست گریهٔ بی‌صدای پپسی را بشنود» (همان :۸۴). که ترکیب گریهٔ بی‌صدا، خود نوعی نقیضه‌پردازی[4] است. «از وسط خیابان، آینهٔ بلندی می‌گذشت» (همان: ۶۸). «چراغ‌ها خیال می‌کردند که هنوز از شب چیزی مانده است» (نجدی۱۳۹۱: ۱۶). «دکتر روی صندلی خودش نشست... چراغ‌های سرخ دور زد. سکوت دور زد. سوراخ سیاه یک استخوان دور زد...» (همان: ۵۴). «آب، طاهر را بغل

1. metaphor
2. personification
3. animism
4. paradox

کرده بود» (همان: ۷). «پاییز روی درختان می‌نویسد: «پاییز»». (همان: ۱۴۰). «تابستان کتف‌های مرتضی را گرفت تا او بتواند بنشیند» (همان:۱۹۰). در همهٔ این موارد، عناصر برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی مورد توجّه فرمالیست‌ها وجود دارد.

رمز[1] مشبهٌ‌بهی است که براثرِ فراوانی کاربرد، تجسّم و مصداقی برای مشبّه خود است. در این صورت رکن مشبّهٌ‌به آن‌قدر به‌جای رکن مشبّه، به‌کار می‌رود که فرهنگ‌نویسان هم ضمن بیان معانی واژه، معنی رمزی آن را در فرهنگ‌ها ضبط می‌نمایند (حاتمی، ۱۳۸۸: ۱۶۷و ۱۳۸۹: ۴۸ـ۴۳).

اگرچه سبک نجدی کمتر به شیوهٔ نویسندگان سمبولیسم نزدیک است؛ امّا نمادهای زیبایی را می‌توان در آثارش مشاهده و رمزگشایی کرد. چادر و چتر، در داستان *سه‌شنبهٔ خیس* قفل و سنجاق و زیتون، در داستان *گیاهی در قرنطینه*، توپ، در *مرثیه‌ای برای چمن*، تاریکی، آب، حمام و لاشهٔ پرنده در $A+B$ و موارد دیگر نشان از توان بالای او در نمادپردازی دارد.

۳-۳-۳. حس‌آمیزی

در نمونه‌های حس‌آمیزی نجدی بیش‌تر صدا به تصویرهای دیداری و قابل‌لمس تبدیل می‌شود و در مواردی مانند «تشتی پر از صدای باران، کنار صدای سماور، دلش می‌خواست جیغ و داد روزنامه‌فروش را بغل کند. از موسیقی اطرافش، چند قطره خون توی گوشش می‌ریخت. کفّ دست‌هایش پر از صدای دویدن پاهایش شد. ترسش را قورت داده بود. (نجدی، ۱۳۹۱: ۵۹، ۶۷،۷۳، ۱۱۲، ۱۱۰،۱۰۸و...). به صدای تلفن نگاه کرد. صدای کوچک دویدن بچه‌ها. (نجدی، ۱۳۹۱: ۱۴، ۳۵ و...) به‌کار رفته است.

۳-۳-٤. کنایه و انواع آن

انواع کنایه به‌صورت‌های تلویح، تعریض، رمز و ایما در آثار این نویسنده و البته با الهام و تأثیرپذیری از شرایط و مقتضیات زمانی و مکانی جامعه و بیش‌تر هم به‌شکل زبان محاوره‌ای رایج میان مردم به‌کار رفته است: «ترش‌کردن، به‌چاک‌زدن، یخ‌کردن، چوب تو آستین‌کردن، پاتیل در رفتن، سنگ تمام گذاشتن و...» (نجدی، ۱۳۹۱: ۸۵، ۵۲، ۴۸، ۱۱۷ و ۱۱۸). نمونه‌هایی از کنایه‌های این نویسنده است.

۳-۳-۵. مجاز و انواع آن

1. symbol

مجاز با علایق متعدد و قراین ذکری و معنوی نیز به‌ندرت؛ امّا بسیار زیبا، در آثار این نویسنده به‌چشم می‌خورد: «گریه‌ای را با قنداق به عالیه داد» «از ته خیابان، آهن‌پارهٔ بزرگی پیش می‌آمد» (نجدی، ۱۳۹۱: ۴ ۹ و۱۵۶).

٤. زبان و ساختار بیانی (قالب)

در اصطلاح ادبی، قالب به‌طورکلّی شکل بیرونی اثر است.؛ امّا به‌معنی خاص، هرگاه از قالب آثار ادبی سخن به‌میان می‌آید، شکل ظاهری و ساختمان و هم‌چنین سبک آن آثار موردنظر است (ن.ک. داد، ۱۳۹۰: ۳۷۲). منظور از قالب در این نوشتار، همان زبان و ساختار بیانی داستان است که جنبهٔ هنری آثار را دربرگرفته، شاعرانگی آن را بیش‌تر نمایان می‌سازد. کاربرد زبان نوشتاری نجدی اغلب در ساحت‌های زیر قابل بررسی است:

الف) واژگان، ترکیبات و اصطلاحات محلّی و عامیانهٔ گیلکی: «لولهنگ، رشته خشکار، هاشتات تومن، سُقُلمه، مرده‌شور، تی‌سیا، جانه‌بشت» (نجدی، ۱۳۹۱ : ۱۱، ۴۴، ۴۵، ۴۹) و عباراتی مانند «مبارکش باشد مارجان» (نجدی، ۱۳۹۱ :۸۱).

ب) نام مکان‌ها: «اشکور، خار امام» (نجدی ۱۳۹۱، یوزپلنگانی...: ۶۵، ۵۱). «بادی الله، کوچهٔ آشتی‌کنان، جیرکوچه» (نجدی،۱۳۹۱ :۵۴، ۵۵، ۱۴۴).

ج) انواع ترکیب وصفی و اضافی: «آسمان پارچه‌ای، سقفی با گچ‌بری‌های آب، اتاق‌هایی با دیوارهای آب، ترحّمِ بُهت‌زده، تخت‌خواب سرطان، دست‌های جن‌زده و...» (نجدی،۱۳۹۱: ۱۴، ۳۱، ۴۴، ۵۹، ۶۳).

نجدی در کاربرد جمله‌های شاعرانه، تصویرسازی در جمله و ترکیب جملات نیز از مهارت بسیار بالایی برخورداراست: «ماچش را چسباند به یارو»، «از روی چمباتمه‌اش پاشد»، «باران ناگهان نبارید» (نجدی، ۱۳۹۱: ۵۱، ۱۳۹، ۱۹۴). «تا بعد از نیامدن صدای قطار ملیحه چشم‌هایش را باز نکرد» (نجدی، ۱۳۹۱: ۱۱).

د) استفاده از جملات و عبارات عامیانه و محاوره‌ای؛ با توجّه به این‌که نویسنده، گاهی این ویژگی و موضوع را کاملاً عمدی به‌کار برده است و با آن قصد هیجان‌زدگی و تأثیرگذاری بر خواننده دارد؛ درنتیجه، همین تغییر حالت و احساس، خود می‌تواند تأثیر بیش‌تر داشته باشد و داستان را شاعرانه‌تر نشان دهد.

ـ قید: «چراغ‌های روشن اطراف استخر را دید که همین‌طور الکی روشن بودند» (نجدی، ۱۳۹۱: ۱۶). «یکهو بین ما شکرآب شد» (نجدی، ۱۳۹۱ :۱۰۰).

– ضرب المثل: «چوب تو آستینمون می‌کنن»، «تاریکی کنگر خورده بود و لنگر انداخته بود» (همان: ۸۵ و۱۶۳).

– تعبیر: منظور آن معنا و مفهومی است که از یک عبارت عامیانه، برداشت می‌شود. «مردمو ولش»، «جیگرشو برم مادرم رَب و رُب سرش نمی‌شد» (همان: ۱۱۸ و ۱۹۷).

او گاهی در ساختار زبانی داستان، اصطلاحات، جملات و عباراتی را به‌کار می‌گیرد که فقط با دیدن، قابل درک و تجسّم‌اند و خواننده باید با تخیّل سرشار، حرکات نمایشی جمله‌ها را در ذهن خود بازسازی کند. «مردی به لاستیک یک تریلی، از این کمرشکن‌ها، لگد می‌زد» (نجدی، ۱۳۹۱: ۱۸). «این‌طوری می‌افته روی زمین و زخم‌هاشو می‌خارونه» (همان: ۸۲). «این طرف لبش ورم کرده بود» (نجدی، ۱۳۹۱: ۵۴). «نقشهٔ لول‌شدهٔ همین خاورمیانه» (همان: ۵۵). «استخوان دنده‌اش شده بود این‌قدر! این‌قدر!» (همان:۹۲). «انگشت‌های بازشان را در هوا تکان می‌دادند... این‌طوری...» (همان: ۱۴۵).

ه) گاه نویسنده بین دو پدیدهٔ غیرمرتبط ارتباط برقرار می‌کند و آنها را درکنارِ هم قرار می‌دهد. این وابستگی‌های غیرمنطقی، که در شعر، کاربرد فراوان دارد، وقتی در داستان دیده می‌شود، جلوه‌ای خاصّ و شاعرانه خلق می‌کنند. «چشمانش آن‌قدر احمق بود که می‌توانست لب‌خندش را لو بدهد» (نجدی، ۱۳۹۱ :۷۲) «آن‌قدر به سیگارم پُک نزدم که موتورسیکلت تمام شد» (همان: ۹۴).

و) از دیگر ویژگی‌های برگزیدهٔ داستان‌های وی استفاده از تصویرهای مبالغه‌آمیزی است که صورت شاعرانگی متن را بیش‌تر برجسته می‌سازد. «گوش‌هایش را گرفت تا صدای تمام‌شدن دریا را نشنود» (همان: ۸۹). «تمام اتاقم شده بود دستگیرهٔ در، ولم نمی‌کرد» (همان: ۹۵). «خانم‌ترین *رب‌دوشامبر* دنیا تنش بود» (همان: ۹۷). «هربار که با پاهای باز به توپ نزدیک‌تر می‌شد، منظومهٔ شمسی روی خودش پیچ می‌خورد.» (همان: ۱۱۰). «مرتضی کف پاهایش را روی آسمان گذاشت. دوباره خورشید را لگد کرد و تا پیراهن خودش را به آب زد» (همان: ۱۸۸).

ز) بهره‌گیری از اشیاء و پدیده‌ها در مقام فاعل جمله و شخصیت‌بخشی به آن‌ها ازنظر ساختارشناسی جملات، گونه‌ای دیگر از ویژگی‌های سبکی داستان‌های نجدی است. «فنجان از روی میز بلند شد. یک پل از روی رودخانه گذشت. یک جادهٔ مال‌رو بین دو مزرعه افتاد. یک پنجره خودش را باز کرد» (نجدی، ۱۳۹۱: ۱۷و۴۰). «سینی چای و لیوان بلند، آب حوض را دور زد. آمدن قطار روزنامه را ورق

زد. نئون روی بطری راه می‌رفت. یک خلط سینه، یک آسم، یک سرفه گفت: ته کوچه» (نجدی، ۱۳۹۱: ۷۵، ۷۹، ۸۶ و ۱۴۳).

ح) گاه‌گاهی جای اشیاء و پدیده‌های ثابت و متحرّک در داستان، دگرگون می‌شود و به‌دنبال آن، تناقضی لطیف در ساختار جملات و در پاره‌ای از موارد طنزی زیبا به‌وجود می‌آید.

«هیچ دهکده‌ای از دور نمی‌آمد. همین‌که استارت زد، تپه‌های اوین تکان خورد... دهکده خودش را از تاریکی بیرون کشید. کاشی‌های گل‌دسته آن‌قدر آبی به‌نظر می‌آمد که مطمئن بودم فاطی زیر آجرها له‌ولورده نشده است. وقتی درخت‌ها ایستادند، *مرتضی* داشت نفس‌نفس می‌زد» (نجدی، ۱۳۹۱: ۲۵، ۷۲، ۲۷و ۴۸).

این نقیضه‌پردازی‌ها گاهی حالتی بسیار عجیب و گاهی ناممکن به خود می‌گیرد. در مبحث خروج از هنجار و برجسته‌سازی و نزدیکی شعر به نقّاشی، شعر دیداری و آوانگارد[1] نمونه‌هایی دیده می‌شود: «بی هیچ صدایی آن همه داد بکشد» (نجدی، ۱۳۹۱: ۴۳). «مادری که بعد از من بالأخره یک روز باید به‌دنیا می‌آمد، سال‌ها پیرتر از مردنش» (نجدی، ۱۳۹۱: ۱۶۹ و۱۴۳).

ک) تکرار واژه‌ها، جملات و عبارات، ساخت‌ها و... برای تأکید یا مقصود دیگر، در نوع خود قابل توجّه و در انتقال احساسات و القای هیجانات نویسنده مؤثّر است. «سرش افتاده بود کف قایق... کف قایق... کف قایق... کف قایق. به گندم فحش داد. به اسب فحش داد. به گاری فحش داد. با همان صدای افتادن سکه، افتادن سکه، افتادن سکه بود که *طاهر* بی‌هوش شد» (نجدی، ۱۳۹۱: ۲۰، ۲۶ و ۸۵). «دلم می‌گفت: تاپ تاپ تاپ. باران هنوز تا بلندکردن بوی خاک، بوی خاک، بوی خاک سیاه‌کل باید دانه‌هایش را زیاد می‌کرد» (نجدی، ۱۳۹۱: ۴۸، ۷۴، ۱۹۷ و ۱۶۳، ۱۶۹).

از همین نوع کاربردها، گاهی جملات و عباراتی در داستان‌ها دیده می‌شود که نویسنده با استفاده از توضیحاتی غیرمتعارف و ناهم‌خوان درموردِ موضوعی - که آشکار است - خواننده را غافلگیر می‌کند و او را به شبهه می‌اندازد. این نگرش و بیان نغز، همان درمان بدتر از درد برای بیمار است تا جایی که توضیح نویسنده به‌جای این‌که درک جمله و پیام و مفهوم آن را آشکار کند، پیچیدگی و ابهام آن را افزایش می‌دهد. «تا غروب، تا بعد از نیامدن صدای قطار، ملیحه چشم‌هایش را باز نکرد. پلی در پنجره بی‌هیچ شباهت به پرنده‌ای از این طرف استخر به آن طرف می‌رفت. فرورفت. چشم‌های گودرفته‌اش تا

1. Concrete & tograph

یرقان هرگزنرفته‌اش زرد بود... هیچ‌کسی در کوچه دنبال هیچ چیزی نمی‌دوید. روشنی پردهٔ اسلاید اصلاً به تکه‌ای از آسمان که از سوراخ یک گور دیده شود، شباهت نداشت» (نجدی، ۱۳۹۱ :۱۱، ۱۴، ۷۲، ۱۰۹، ۵۵ و ۱۳۸و ۱۸۸). «اتومبیلی آرام‌تر از کابوس و تندتر از مالیخولیا دور می‌شد. کمی جوان‌تر از پیری مادرم بود و خیلی پیرتر از تبریزی تازه‌کاشته. همیشه عده‌ای از کنار یک تاریک و یا از پشت روشن نگاهم می‌کردند» (نجدی، ۱۳۹۱: ۱۱۲، ۱۶۹ و ۱۸۱).

۵. داستان در محور عمودی

نوع بیان، آن‌قدر مهم است که مثلاً گفته می‌شود: محور عمودی در قالب شعریِ قصیده قوّی است و محور افقی در قالب غزل و البته محور تداعی معانی و امثال آن نیز درخور توجّه‌اند. از ویژگی‌های شعر خوب هم رعایت و تناسب همین محورهاست که انسجام و یک‌پارچگی عبارات شعری متضمّن آن است. توجّه به این امر مهم، در قالب داستان و به‌ویژه داستان کوتاه برجسته است. بنابر نظریهٔ پو[1]، «داستان کوتاه موفّق داستانی است که چون یک قطعهٔ شعر کوتاه همهٔ اجزایش به‌طرزی سنجیده، معطوف به القای یک تأثیر واحد باشند» (پاینده، ۱۳۹۱: ۱۱۲). این موضوع، حتّی در جاهایی که نجدی از فضا و زمان فعلی، به‌اصطلاح جریان سیّال ذهن یا تداعی آزاد، برگشتی دارد و خاطره‌ای را دوره می‌کند و یا با تخیّل خود به کُنه شخصیت‌ها وارد می‌شود، خواننده را سردرگم نمی‌کند؛ به‌عبارت دیگر، او سعی می‌کند یک محور و نماد را به کلّ متن تعمیم دهد و ارتباطی معنادار میان قسمت‌های مختلف به‌وجودآورد. نمونه‌ای از داستان *گیاهی در قرنطینه* از مجموعهٔ *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* تلقّی شخصّیت *طاهر* به‌عنوان یک درخت (*زیتون*) به‌صورت یک تجسّم کلّی و به‌طور عمودی از ابتدا تا پایان داستان دیده می‌شود. در داستان‌های دیگر *مرتضی*، *ملیحه* و... چنین حالتی دارند.

> «طاهر با کف لُخت پاهایش روی کف لُخت و چوبی اتاق به‌طرف ترازو رفت و به خودش گفت: این چوب درخت زیتون نیست. از چوب درختان که کف اتاق را پوشانده بود، بوی برگ نمی‌آمد... آن‌جا حتماً اتوبوسی پر از مسافر می‌خواهد به شمال برود که باید از کنار باغ‌های زیتون، از روی پل بگذرد و... به مادر *طاهر* مارجان می‌گفتند و این در دهکده‌هایی پر از درخت زیتون؛ یعنی مادری عزیزتر از زمین و زیتون... سنجاق را بست و چیزی به‌اندازهٔ چند زیتون تلخ گلوی میرآقا را پر کرد. دکترها برای دیدن قفل، او را مثل درختی در اسفندماه لخت

1. Edgar Allan Poe

کردند. قفل فقط یک برگ بود. این بار فقط برای کندن یک برگ از درخت زیتون» (نجدی، ۱۳۹۱: ۷۹ ـ ۸۵).

٦. نتیجه‌گیری

در این پژوهش، پس از بررسی عناصر داستانی و ویژگی‌های زبانی، احساسی- عاطفی، تخیّلی و مؤلّفه‌های زیبایی‌شناسی؛ یعنی همان لوازم اصلی متن شاعرانه در داستان‌های بیژن نجدی، به این نتیجه می‌رسیم که داستان‌های این نویسنده ضمن بهره‌مندی از عناصر و مؤلّفه‌های زبان شاعرانه، دارای سبکی نو و تا حدودی منحصر و خاص‌اند که پیش از او تقریباً در آثار هیچ نویسنده‌ای با این گستردگی و تمایز یافت نمی‌شود؛ هر چند تجربیاتی محدود از این نوع نگرش به متن در آثار هوشنگ گلشیری، بهرام صادقی، نادر ابراهیمی و... دیده می‌شود. توانایی نجدی در احیایی و پویایی واژگان مرسوم و مرده، به‌نوعی که بر ذهن و زبان خواننده تأثیر متفاوت بگذارد، او را از دیگران متمایز می‌کند. مهارتی که ویکتور شکلوفسکی، صورتگرای روسی، در تعریف شعر آن را *رستاخیز واژگان* خوانده است. علاوه‌براین، اغلب آثار نجدی از نظر محتوا، آرمانی و متعهّدند و از نظر طرز بیان، فنّی و نوگرایی، علاوه‌بر رعایت ویژگی‌های داستان‌نویسی، عناصر و مؤلّفه‌های خاصّ شعری را به‌کار گرفته است تا ترکیبی جذّاب و لذت‌بخش به خواننده ارائه دهد.

به‌طورکلّی، می‌توان گفت: داستان‌های نجدی از بهترین داستان‌های نشان‌دهندهٔ پیش‌نهادهای صورت‌گرایانی چون شکولفسکی، یاکوبسن و آیخن‌باوم هستند؛ داستان‌هایی که وجه غالب‌شان بهره‌مندی از تمهید و صناعات و شیوهٔ آشنایی‌زدایی موردنظر فرمالیست‌ها است.

کتابنامه

پاینده، حسین. (۱۳۹۱) *داستان کوتاه در ایران*، ج۲، چ دوم. تهران: نیلوفر.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۴) *سفر در مه*، چ اوّل. تهران: زمستان.

تسلیمی، علی. (۱۳۹۵) *نقد ادبی (نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبیّات فارسی)*، چ اوّل. تهران: اختران.

حاتمی، حافظ؛ نصر اصفهانی، محمّدرضا. (۱۳۸۹) «زبان نشانه‌ها بررسی انگاره‌های نمادین *کیمیاگر* پائولو کوئیلو...». *ادبیّات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. س ۶. ش هجدهم. ۳۳-۶۴.

داد، سیما. (۱۳۹۰) *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چ پنجم. تهران: مروارید.

رستمی، فرشته. (۱۳۸۷) «خوانشی نقادانه از تصویرهای داستان‌های بیژن نجدی». *پژوهش‌های ادبی*. س ۵. ش ۱۹. ۴۵- ۷۰.

روزبه، محمّدرضا. (۱۳۸۸) *ادبّیات معاصر ایران* «نثر». تهران: روزگار.

روزبه، محمّدرضا. (۱۳۸۸) *ادبّیات معاصر ایران* «شعر»، چ چهارم. تهران: روزگار.

زیادی، عزیزالله. (۱۳۸۰) *شعر چیست؟*، چ اوّل. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

شفیعی کدکنی، محمّدرضا. (۱۳۷۰) *صُوَر خیال در شعر فارسی*، چ چهارم. تهران: آگاه.

صدیقی، علیرضا. (۱۳۸۸) «اسباب و صُوَر ابهام در داستان‌های بیژن نجدی». *پژوهش زبان و ادبّیات فارسی*. ش ۱۲. ۱۴۳-۱۶۰.

عبداللّهیان، حمید. (۱۳۸۴و ۸۵) «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی». *علوم انسانی دانشگاه الزهرا*. س ۱۵ و ۱۶. ش ۵۶ و۵۷. ۱۱۵-۱۲۸.

عسگری پاشایی، عین‌الله (ع پاشایی). (۱۳۷۸) *زندگی و شعر احمد شاملو*، ج۲، چ اوّل. تهران: نشر ثالث.

مارکوزه، هربرت؛ بنیامین، والتر؛ آدورنو، تئودور. (۱۳۸۴). *زیبایی‌شناسی انتقادی «گزیدهٔ نوشته‌هایی در باب زیبایی‌شناسی»*. ترجمهٔ امید مهرگان، چ دوم. تهران: گام نو.

موسوی، مریم. (۱۳۹۳) *نقد فرمالیستی با محوریت داستان دههٔ هفتاد*، چ اوّل. تهران: افراز.

مهربان، صدیقه؛ زینعلی، محمّدجواد. (۱۳۹۱) «زبان هنری داستان- شعر در آثار بیژن نجدی». *ادبّیات پارسی معاصر*. س دوم. ش اوّل. ۱۳۹-۱۵۵.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۶) *ادبّیات داستانی (قصه. رمانس. داستان کوتاه. رمان)*، چ پنجم. تهران: سخن.

میرصادقی، جمال. (۱۳۶۷) *عناصر داستان*، چ اوّل. تهران: شفا.

نجدی، بیژن. (۱۳۸۹) *داستان‌های ناتمام*، چ پنجم. تهران: مرکز.

نجدی، بیژن. (۱۳۹۱) *دوباره از همان خیابان‌ها*، چ نهم. تهران: مرکز.

نجدی، بیژن. (۱۳۹۱) *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، چ هفدهم. تهران: مرکز.

نجدی، بیژن. (۱۳۹۰) *خواهران این تابستان*، چ دوم. تهران: ماه‌ریز.

نجدی، بیژن. (۱۳۸۰) *مجموعهٔ شعر*، چ اوّل. تهران: کتاب نیستان.

References

A'bdolahian, H. (2006/2007) Poetry Factors in Bijan Najdi's Stories. Faculty of Human Sciences, *Al-Zahra University Publications*. Years 5&6, pp: 115-128 (In Persian).

Asgari, A.A. (2000) *Life and poetry of Ahmad Shamloo*. Vol 2. 1st Edition. Tehran: *Thaleth Publications* (in Persian).

Dad, S. (2012) *a glossary of literary terms*. 5thed. Tehran: *Morvarid Publications* (In Persian)

Hatami, H. & Nasr Isfahani, M. R (2011) *The Language of Signs Examining the Symbolic Ideas of the Alchemist Paolo Coelho*. Adabiat Erfani & Ostooreh Shenakhti. 6(3), 33-64 (In Persian)

Marcuse, H & Benjamin, W & Adorno, T. W (2006) *Critical aesthetics cognition. The essence of writing is to write about the aesthetic.* Translated by; Mehrgan. Tehran: Gam-e No (In Persian)

Mehrban, S & ZayAli, M.J. (2013) *The artistic language of the story - poetry in the works of Bijan Najdi*. Adabiat Parsi. 2(1), 139-155 (In Persian)

Mirsadeqi, J. (1989) *Story elements*.1st Edition. Tehran: Shefa (In Persian).

Mirsadeqi, J. (2008) *Fiction (story, Romance, Short story, Novel*). 5th Edition. Tehran: *Sokhan Publications* (In Persian)

Mosavi, M. (2015) *Formalist critique centered on the story of the 70s*. 1st Edition. Tehran: *Afraz Publications* (In Persian)

Najdi, B. (2002) *Poetry collection*. 1st Edition. Tehran: *Ketab-e nayestan Publications* (In Persian).

Najdi, B. (2012) *Sisters This Summer*. 2nd Edition. Tehran: Mahriz (In Persian).

Najdi, B. (2013) *Again. From the Same Streets*. 9th Edition. Tehran: Markaz (In Persian).

Najdi, B. (2013) *The cheetahs that Ran with Me*. 17th Edition. Tehran: Markaz (In Persian).

Najdi, Bizhan. (2011) *Unfinished stories*. 5th Edition. Tehran: *Markaz Publications* (In Persian).

Payandeh, H. (2013) *Short Story in Iran*.vol2. 2nd Edition. Tehran: *Niloofar Publications* (In Persian).

Poornamdarian, T. (1996) *Travel in Brume*. 1st Edition. Tehran: *Zemestan Publications* (In Persian).

Roozbeh, M. R. (2010) *Contemporary Iranian Literature*. (prose). Tehran: Roozgar (In Persian).

Roozbeh, M.R. (2010) *Contemporary Iranian Literature*. (poetry) 4th Edition. Tehran: Roozgar (In Persian).

Rostami, F. (2009) *A Critical Reading of the Images of Bijan Najdi's Stories*. Pazhoheshhay adabi. Year5. No19. P45-70 (In Persian).

Sediqi. A. R. (2010) *Causes and Forms of Ambiguity in Bijan Najdi's Stories*. Pazhoheshhay Zaban & Adabiat Farsi. No. 12. 134-160 (In Persian).

Shafi Kadkani. M.R. (1992) Imaginary in Persian Poetry. 4th Edition. Tehran: *Agah.*

Taslimi, A. (2017) *Literary Theories and Their Application in Persian Literature*. 1st Edition. Tehran: *Akhtaran Publications* (In Persian).

Ziadi, A.A. (2002) *What is a Poetry*? 1st Edition. Tehran: *Printing and Publishing Organization of the Ministry of Culture and Islamic Guidance* (In Persian).