ماهنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)
علمی[1]
سال سیزدهم –شماره دوم- اردیبهشت ۱۳۹۹-شماره پیاپی ۴۸

تکنیکهای روایی مدرن در مجموعه داستانهای دهۀ هفتاد (با تکیه بر آثار بیژن نجدی و ابوتراب خسروی)

(ص۱۳۹-۱۵۶)

هما هوشیار [2]، رضا صادقی شهپر [3](نویسندۀ مسئول)

تاریخ دریافت مقاله:تابستان۱۳۹۸
تاریخ پذیرش قطعی مقاله:تابستان۱۳۹۸

چکیده

یکی از کلیدها و راههای گشودن پیچیدگیها و درک یا رفع ابهام داستانهای مدرن، درک شیوۀ روایتگری و شگردهای روایی داستان است. انتخاب و آفرینش شیوۀ روایتگری، در میان مفاهیم و مضامین کهنه یا تکرار شدۀ روایت؛ دنیای تازه ای بر روی نویسنده میگشاید. بیژن نجدی و ابوتراب خسروی از داستان نویسان مدرنیست معاصر هستند که تکنیکهای خاصی در داستان‌نویسی دارند و همین شگردهای خاص، داستانهایشان را از آثار دیگر داستان‌نویسان معاصر متمایز میکند. در مقالۀ حاضر، مجموعه داستانهای « یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» و «دوباره از همان خیابانها» اثر بیژن نجدی، و «دیوان سومنات» و « هاویه » اثر ابوتراب خسروی، از منظر تکنیکهای روایی مدرن مورد بررسی قرار گرفته‌اند.نتایج تحقیق نشان میدهد که نجدی و خسروی، در این مجموعه داستانها از شگردهای روایی مدرن مانند سیلان روایت، تکثر راوی، چرخش در زاویۀ دید و... استفاده کرده‌اند.

کلمات کلیدی: بیژن نجدی، ابوتراب خسروی، داستان کوتاه، شگردهای روایی.

---

[1]- تمام مجلات علمی پژوهشی کشور از ابتدای سال ۹۸ به دستور وزارت علوم به مجلات علمی تغییر نام داده اند

[2]- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد همدان (hoshyarhoma691@gmail.com)
[3]- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد همدان (R.s.shahpar@gmail.com)

Modern narrative techniques in the seventeenth-century story series
(Based on the works of Bijan Najdi and Abu Torabi Khosravi)

Homa hooshyar[۱], Dr. Reza Sadeghi Shahpar[۲]

Abstract

One of the keys and ways to open complexity and understanding or eliminating the ambiguity of modern stories is to understand the narrative style and narratives of the story. The choice and creation of the narrative method, among the old or repetitive themes of the narrative, opens up a new world on the author. Bijan Najdi and Abu Torabi Khosravi are contemporary modernist story writers who have special techniques in fiction, and these particular techniques differentiate their stories from the works of contemporary fiction writers In the present article, the collection of the stories of "the cheetahs that have been with me", "Again from the same streets" by Bijan Najdi, and "Divan Sumnat" and "Hawaii" by Abortab Khosravi, have been examined from the perspective of modern narrative techniques The results of the research show that Najdi and Khosravi have used modern narrative techniques such as narrative syllabus, narrator's plurality, rotational angles, and so on.

Keywords: Bijan Najdi,Abotorab khosravi, short stories, narrative techniques

۱ PhD student of Persian language and literature, Islamic Azad University, Hamedan Branch(hoshyarhoma691@gmail.com)

۲ Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Hamedan Branch(R.s.shahpar@gmail.com)

۱- مقدمه

شیوۀ روایتگری، ابزار کشف و شهود نویسنده است. نویسنده با بکارگیری ابزارهای روایتگری و استفادۀ منحصر به فرد از گفتمانهای روایی، منطق روایی و گفتمان خاصی را می آفریند و خواننده را وادار به پذیرفتن و یا اندیشیدن در چارچوب این منطق می‌نماید. روایت داستان ، ساختاری نسبتا مشخص و ثابت دارد و می توان آن را خلاصه کرد یا برایش شکل‌شناسی تدوین کرد و یا بر مبنای تئوریهای چارچوبمند روایت، آن را بررسی و تجزیه و تحلیل کرد؛ اما شیوۀ روایتگری یا گفتار؛ اشکال نامحدود دارد. درواقع آنچه به مضامین گاه تکراری و یا قاعده‌مند داستانها، تازگی و تنوع میبخشد، شیوۀ روایتگری است. نویسندگان مدرن پی برده‌اند که شیوه‌های روایی 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 مشغلۀ انسان سنتی و پیشامدرن، بیگانه است از این رو ناچار است از تکنیکهایی برای بیان آنها استفاده کند که تاکنون مرسوم نبوده است.

شیوۀ روایی مورد استفاده در رمانهای مدرن، بر اساس و منطبق با جهان بینی حاکم بر نویسندۀ مدرن و کنشهای شخصیتهای زیسته در رمان است. ویژگی اصلی این روایت، همانا عدم انسجام ظاهری و بازگذاشتن افقهای درک متن برای خوانندۀ 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 در هم پیچیدۀ شخصیت رمان، به تجربه ای تازه دست مییازد و دوباره جهان داستان و واقعیت داستان را میسازد و مییابد.

بیژن تجدی و ابوتراب خسروی از داستان‌نویسان معاصر هستند که تکنیکهای مدرنیستی را در داستانهای خود به کار گرفته‌اند. در این مقاله، به بررسی شگردهای روایی در مجموعه داستانهای «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند»، و «دوباره از همان خیابانها» اثر بیژن نجدی، و «دیوان سومنات» و « هاویه » اثر ابوتراب خسروی، پرداخته می شود.

۲- اهداف پژوهش

درک بسیاری از داستانهای مدرن امروز، در گرو تبیین، تحلیل و درک شیوه‌های روایی آنهاست. هدف این مقاله بررسی و تبیین شگردهای روایی در مجموعه داستانهای «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» و «دوباره از همان خیابانها» اثر بیژن نجدی، و «دیوان سومنات» و « هاویه » اثر ابوتراب خسروی،به منظور گشودن ابهامات و پیچیدگیهای روایی آن است.

۳- پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ شگردهای روایی مدرن داستانهای کوتاه بیژن نجدی و ابوتراب خسروی، تاکنون پژوهش مستقلی صورت نگرفته اما برخی پژوهشهای دیگر درباره این مجموعه انجام شده که به مباحثی مرتبط با مدرنیسم پرداخته‌اند.

رستمی(۱۳۸۷) در مقاله ای به بررسی تصاویر و عوامل موثر در شکل‌گیری آن در داستانهای نجدی پرداخته است. صدیقی (۱۳۸۸) به اسباب و صور ابهام در داستانهای بیژن نجدی پرداخته است. حسن زادهٔ نیری و علی نوری (۱۳۹۳) اصلیترین معنای ثانوی یا درون مایهٔ مشترک داستانهای بیژن نجدی را تقابل هویت و بی هویتی در قالب تقابل سنت و نوگرایی معرفی کرده‌اند. عبدالهیان(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 اشاره کرده‌اند.

۴- روایت مدرن

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 ویژه ای دارد خود روایتگری است. تکثر راوی و وجود چند راوی در داستان، چرخش در زاویهٔ دید، سیلان روایت، روایت متداخل و هم زمانی چند روایت، روایت هذیان گونه و تغییرات بدون قرینهٔ راوی از جمله ویژگیهای راوی و روایت در داستانهای مدرن است.

در دوران مدرن، روایت به کلّی با نوعِ سنتیش متفاوت ا ست. «مدرنیستها بر این باورند که توصیف واقعیت در قالب داستانی منسجم، معادلِ با تحمیل معانی پیش ساخته به عینیّتی است که به خودی خود معنایی را در خود حمل نمیکند، بلکه صرفاً"وجود دارد".»(داستان نویسی جریان سیال ذهن: ص۷۵) مدرنیستها بر این باورند که واقعیت منهای انسان و دخالتهای انسان، فاقد آغاز، نقطهٔ اوج و پایان است. وقتی ما تجربه ای از واقعیت را به صورت داستان روایت میکنیم و در آن نقطهٔ آغاز، نقطهٔ اوج و نقطهٔ پایان قرار میدهیم، در حقیقت، ایده‌های ذهنی خود را بر واقعیتی تحمیل کرده ایم که فی نفسه، فاقد هر گونه آغاز و پایان و قطعیتی است.

مدرنیسم بر خلاف رئالیسم ایجاب میکند که نویسنده به جای روایت کردن رویدادهای بیرونی، تحولات روحی – روانی شخصیت اصلی داستان را رصد کند و به نمایش بگذارد. نویسندگان رئالیست داستان خود را بر اساس زمان خطّی و تقویمی پیش میبردند. اما مدرنیستها با نقض ساختار روایی خطی و با استفاده از تکنیکهایی چون سیلان روایت و تکثر راوی، روایت را به کلافی درهم تنیده و پیچیده از خاطرات تبدیل میکنند.«شخصیت اصلی

رمان مدرن غالباً از تمرکز در روایت عاجز است. مدام در خاطراتش عقب و جلو میرود بدون اینکه اشاره ای 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 در نتیجه روایت را مغشوش.(داستان کوتاه در ایران: ص ۲۴)

۵-ویژگیهای روایت در مجموعه داستانهای کوتاه بیژن نجدی و ابوتراب خسروی

۵-۱- تکثر راوی و چرخش در زاویه دید

یکی از روشهایی که در تکنیک داستان نویسی مدرن به کار گرفته میشود و بر دشواری فهم رمان می افزاید، بکارگیری راویان متعدد و تبدیل آنها بدون مقدمه‌چینی به یکدیگر است. «داستانهای مدرن برخلاف روایات کلاسیک، مقید به داشتن صرفا 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.»(قصۀ روان‌شناختی نو: ص ۴۸-۴۹)

در برخی از رمانهای مدرن، با الهام گرفتن از عالم خواب و خیال و رویا، شخصیتها و حتی زمانها و مکانها نیز بدون مقدمه چینی 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 خواب و خیال را رعایت نکند، این امر یا بسیار تصنعی مینماید یا رمان را تبدیل به روایتی غیر قابل درک تبدیل میکند. «گاهی نویسندگان مدرن از زاویۀ دید متغیّر و جابجا شونده استفاده میکنند. در این صورت، داستان از زوایای دید مختلف روایت میشود.»(فرهنگ اصطلاحات ادبی: ص ۱۵۹)

یکی از محاسن و دلایل بکارگیری زاویۀ دید متغیر، گریز از محدودیتهای شیوۀ روایتی انتخاب شده از سوی نویسنده است. تغییر زاویۀ دید باعث ایجاد یک روایت چند صدایی میشود که خواننده را با ابعاد مختلف رویدادها و روایت آشنا میسازد. این خود هستۀ ایجاد دموکراسی در متن است.

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

«قو در استخر چلپ چلپ میکرد. مرتضی از قایق خم شده و دستهایش را به طرف قو دراز کرده بود. یهو بغلش کردم، کشیدمش تو قایق، حالا از بالش گرفته بودم یا از گردنش ، یادم نمیاد.» (یوزپلنگانی که با من دویده اند: ص۱۹)

اصلیترین شگردی که باعث جذابیت و تازگی داستان «روز اسب ریزی» شده، استفاده از نوعی زاویه دید متغیر است. روایت با زاویه دید اول شخص از نگاه یک اسب شروع میشود و پس از دو صفحه، داستان از زاویه سوم شخص نامحدود ادامه مییابد. 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.» (یوزپلنگانی که با من دویده اند: ص۲۲)

سپس این تداخل روایتها، به شکل مشخصتری ادامه پیدا میکند: «خونی که در مویرگهای گردن اسب راه می رفت از زیر سفیدی پوستش دیده می شد. کمی دورتر از او رودخانه ای از زیر پل می گذشت.(چرخش در زاویهٔ دید) تسمه ای لای دندانهایم بود. دهانم طعم چرم می داد. قالاخان گفت : راه بیفت دیگه، (چرخش در زاویه دید) پاکار شلاق کشید. اسب لرزید. دست و پایش را به یورتمه باز کرد. (چرخش در زاویه دید) کوهستانی از درخت غان را به پشت من بسته بودند.(چرخش در زاویه دید) نرسیده به پل پاکار افسار را کشید: یواشتر حیوان. (یوزپلنگانی که با من دویده اند: ص۲۵)

تغییر زاویه دید، گاه کند، گاه تند و یا نامحسوس است .اگر تغییر زاویهٔ دید در داستان به تندی صورت گیرد دقت زیادی را از خواننده میطلبد. چرخشهای زاویه دید، در سه صفحهٔ نخست داستان تنها دوبار اتفاق می افتد، اما از صفحهٔ چهارم، با چرخشهای مداوم زاویهٔ دید از راوی اول شخص به راوی دانای کل مواجهیم که در ۲۹ بخش از روایت اتفاق می افتد و 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. 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 آن چنان 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: ص۲۸).

در اینجا، تغییر زاویهٔ دید، گاه 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. در واقع او از طریق این شکل روایتی تازه و منحصر به فرد 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 « شب سهراب‌کشان» راوی ابتدا دانای کل نامحدود است، اما بعد از آمدن مرتضی به داستان، زاویه دید دانای کل محدود میشود.چون فقط به دنبال او حرکت میکند و بیرون از مرتضی را تعریف نمیکند.

وقتی مرتضی دید مردم ناگهان و همه با هم دهانشان را باز میکنند و دوباره میبندند او هم دهانش را باز کرد و آروارهٔ پایینش را دو سه بار تکان داد. (یوزپلنگانی که با من دویده‌اند: ص۳۶)

به علاوه، در این داستان ، مرتضی نوعی تک گویی درونی دارد ولی با تکنیک نویسنده که او را کرو لال آفریده است، این تک گویی هنرمندانه در گفته های راوی انعکاس مییابد.

داستان «خاطرات پاره پارهٔ دیروز» با زاویه دید متغیر نوشته شده است. بخشهایی از داستان بوسیلهٔ راوی دانای کل نامحدود و با زاویه دید سوم شخص روایت میگردد و بخشهایی نیز به صورت نقل قول از سوی چند «من- راوی» و با زاویه دید اول شخص روایت میشود. بنابراین داستان دارای دو زاویه دید بیرونی و درونی است.

«فردا عکس را با همان تکه‌های پیدا نشده قاب گرفتیم و زدیم روی همان مستطیل لخت دیوار. بیست و شش 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؟» (یوزپلنگانی که با من دویده اند: ص۶۷)

در این قسمت از داستان، پاراگراف اول از زاویه دید اول شخص و با روایت «فردوس» نقل میشود. اما از گفتگوی «ملیحه و طاهر» داستان با زاویه سوم شخص نامحدود روایت میشود.

داستان« یک سرخ پوست در آستارا» ، با روایت اول شخص روایت میشود، اما در کنار آن روایتی دیگر نیز از اواسط داستان به طور موازی پیش میرود. راوی در میان روایت داستان، به ارائهٔ توضیحاتی که تداعیهای ذهنی اوست میپردازد و روایت داستان را قطع میکند. قسمتهایی که از داستان به صورت دوم شخص روایت میشود خطاب به مخاطب است و طبق روال سبک نجدی در پرانتز ذکر شده‌اند تا از بقیهٔ متن متمایز گردند:

«بچه صیادها برای گرفتن ماهی به دریا نمیروند(رودخانه چرا) آنها کنار دریا روی ماسه جایی که دریا کف دهانش را بالا میآورد(دیدی که) بازی میکنند. راه میروند یا مینشینند تا صیادها با تور از آب بیایند. هی...ها...هی... ها طناب را بکشند، حالا بچه صیادها ماهیهایی را که دمشان را تا زخم به زمین میزنند و قبل از آنکه مرگ چشمهایشان را پر کند(میدانی که ماهیها پلک نمیزنند. اصلاً آنها پلک ندارند) از تور بیرون میکشند و پرت میکنند روی ماسه.» (دوباره از همان خیابانها: ص۲)

در قسمتی از این داستان که مرتضی ماجرای سرخ پوست را تعریف میکند، با چرخشی در زاویهٔ دید ، روایت از زاویهٔ دید خود سرخ پوست بیان میشود، با این کار علاوه بر این که به همهٔ شخصیتهای داستان اجازهٔ سخن گفتن داده میشود، خواننده از زاویه های گوناگون با موضوع داستان مواجه میشود:

«(راوی:شخصیت اصلی داستان) می گفت که سرخ پوست پنجرهٔ بالکن مسافرخانه را روی برف بازکرده و پرسیده بود مسکو همین طرفهاست، نه؟ بعد گفته بود دیگر نمیتواند به یاد آورد چند سال از تشییع جنازهٔ مک کارتی گذشته است و حال دار و دستهٔ سناتور کجا گور به گور شده اند.» (همان: ص۵)

در ادامه ،راوی بدون هیچ قرینه ای تغییر میکند و با چرخشی در زاویهٔ دید، ادامهٔ داستان سرخ پوست، توسط خود او روایت میشود:

«(راوی: سرخ پوست) آنها قبیلهٔ مرا اره کرده بودند، پدربزرگ در اکلاهاما دفن شده بود و مادرم در گورستان داچ سیتی...» (همان: ص۵)

در بخشهایی از داستان «آرنا یرمان و دشنه و کلمات در بازوی من» ، راوی تغییر میکند و زاویهٔ دید به سرعت عوض میشود، برخی عبارتها یا جملهها (که گاهی با پرانتز مشخص شده است) بیانگر خودآگاهی راوی از حضور مخاطب است، این عبارتها و جملات علاوه براین که در بخش دوم داستان که راوی مخاطبی خاص دارد، در بخش اول نیز دیده میشود.

در بخش اول داستان: «عالیه و مرتضی اون‌جا وعده می‌ذاشتن، یک هفته بعد از فرستادنش به خاش(مرتضی رو می‌گفت) یکی از چنارها رو با ریشه کشیدم بیرون،» (دوباره از همان خیابانها: ص۱۶)

در بخش دوم: «کف دست چپم را گذاشتم روی پنجره و تا آینه رفتم. عالیه یک تکه مقوا را برایم تریشه تریشه کرد. اولش عُقم گرفت. نه این که بالا بیاورم فقط عق...» (همان: ص۱۷)

روایت داستان«دوباره از همان خیابانها» با دیدگاه دانای کل محدود آغاز میشود. بدین ترتیب که نویسنده، داستان خود را از دریچهٔ نگاه پیرزنی که شخصیت اصلی داستان است روایت میکند. در همین قسمت داستان است ، شاهد تک گویی درونی پیرزن هستیم که به علت کشتن همسر خود، دچار آشفتگی روحی است:

«همین که از نفس افتاد،شانه اش را به مرمرهای دیوار تکیه داد.بعد پشتش را به همان دیوار مرمر چسباند و زل زد به مردهایی که زیر تابوتی را گرفته بودند و از وسط خیابان می گذشتند. چطور یادم رفت که در خانه ام را قفل کنم؟» (همان: ص۶۱)

درست در نقطۀ اوج داستان ،یعنی زمانی که نویسنده در را به روی پیرزن باز میکند، ما با تغییر مهمی در زاویه دید روبه رو هستیم. این راوی کسی نیست جز نویسنده ای که اینک خود یکی از شخصیتهای کلیدی داستانش شده است.

«با آن همه صدای کشدار و آزار دهندۀ زنگ، دیگر نمی توانستم بنویسم...» (دوباره از همان خیابانها: ص۶۲)

روایت داستان تا بندهای پایانی به صورت اول شخص باقی میماند اما از جایی که نویسنده به کسوت خود بازمیگردد و قصد نوشتن ادامۀ داستان را میکند؛ نجدی به درستی و با زیرکی بار دیگر زاویه دید را به دانای کل محدود باز میگرداند:

«پیرزن بالش را برداشت و از شوهرش پرسید:-حالت خوب است؟....» (همان: ص۶۹)

در دو خط آخر این داستان، درست زمانی که تصور میشود آن همه تغییر دیدگاه ،آن هم در یک داستان کوتاه چند صفحه ای،به پایان رسیده است، نویسنده با دو تغییر پی درپی در زاویه دید، مخاطب بهت زدۀ خویش را سخت غافلگیر میکند:

«کنار کاغذ ها نشستم تا پیرزن دو تخم مرغ نیمرو کند.(اول شخص)باید لباسهایش را با یک پیراهن آبی عوض کنم و روسری اش را با یک روسری گلدار کشمیر(تک گویی درونی)» (همان: ص۶۹)

داستان «به چی میگن گرگ به چی میگن...»،با دو زاویه دید متغیر(سوم شخص و اول شخص) روایت میشود.داستان ابتدا با زاویه دید سوم شخص روایت میشود و تا ۲۵ سطر ادامه مییابد تا جایی که هنوز تونل تمام نشده است.سپس با یک برش زمانی ، داستان یازده سال جلوتر میرود و این جا خود طاهر بزرگ شده است و داستان را به دست میگیرد، به همین دلیل زاویه دید داستان تغییر میکند و به زاویه دید اول شخص بدل میشود و با «من-راوی» روایت میگردد.» (دوباره از همان خیابانها: ص۱۹۵)

شروع داستان «پلکان» ، با زاویۀ دید اول شخص و حضور پررنگ نویسنده در داستان است:همه چیز همان طور است که نوشته بودم. ...(دیوان سومنات: ص۳۳) سپس نویسنده، به روایت داستان ساخته شدۀ خود با زاویۀ دید سوم شخص نامحدود میپردازد و آن را به دو شکل روایت میکند، یک بار بدون حضور دال که میگوید: میتوانید داستان را در غیاب دال بازخوانی کنید(دیوان سومنات: ص۳۴) و یک بار هم با حضور دال که میخواهد سرنوشت خود را بسازد. که در این حالت با توجه به زاویۀ دید ، جایگاه راوی بیرون از داستان است.

در داستان« تربیع پیکر» زاویهٔ دید ترکیبی مشاهده میشود. میتوان گفت داستان دو راوی دارد که یکی کیان مهر است و دیگری که کیان مهر نیست:

«من که کیان مهر بودم و او که نبود و او که کیان مهر بود و من نبودم، یک مرد زیبا و مردی که زیبا نیست، زیبا نبود، زیبا نخواهد بود.» (دیوان سومنات: ص۷۴)

گاهی راوی، جمله را از قول خود یا کیانمهر نقل میکند و ورشن نیست جمله را کدام یک، گفته‌اند: «من گفتم(یا کیانمهر؟) :شکل او نیستی تو.»(همان: ص۶۵)

۵-۲-سیلان روایت، روایت متداخل

ویژگی سیلان روایت و تداخل روایتها موجب عدم استمرار روایی در داستان می‌شود و تغییر مداوم کانونهای روایی، داستان را از حالت یک بعدی خارج میکند و ماهیتی چند وجهی به داستان میبخشد. داستان «استخری پر از کابوس» توسط راوی دانای کل بازگو میشود، اما داستان دارای دو روایت است که با ویژگی سیلان روایت درهم آمیخته‌اند. 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.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 می کند:

«ستوان گفت شما را دیده ام...این بی رحمی است مگر قو را شما نکشته اید؟ مرتضی گفت: آره...مثل این که بله ... من کشتمش...همین طوری ....چطور بگم؟ یه دفعه دیدم نعشش روی دستهای منه. صبح آن روز بعد از بیست سال همین که 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.» (یوزپلنگانی که با من دویده اند: ص۱۵-۱۶)

در پایان داستان «استخری پر از کابوس» دو روایت اول شخص و سوم شخص، به طور متداخل بازگو میشوند:

«ستوان راه میرفت، استوار از حرفهای مرتضی عقب افتاده بود. پارو از آب بیرون می آمد و دوباره میرفت توی آب. قو در استخر چلپ چلپ میکرد، مرتضی از قایق خم شده و دستهایش را به طرف قو دراز کرده بود. یهو بغلش کردم کشیدمش توی قایق، حالا از بالش گرفته بودم یا از گردنش؛ یادم نمی یاد. کشاندمش روی پاهام. اونقدر دست و پا زده بود که لباسم خیس شد.» (نجدی، ۱۳۹۶،الف: ۱۹)همانطور که مشاهده میشود ،تغییرات ضمیر از اول شخص به غایب ، نشانگر این تغییر راوی است.

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

«من دیگر **نمیتوانستم** بدون گاری راه بروم یا بایستم. **اسب** دیگر نمیتوانست بدون گاری بایستد یا راه برود. من دیگر **نمیتوانستم**. **اسب** .. **من** ... **اسب**....» (یوزپلنگانی که با من دویده اند: ص ۲۷-۲۸)

در داستان «تاریکی در پوتین» پدر طاهر، با شنیدن نام طاهر، خاطرات غم انگیز مرگ پسرش برایش تداعی میشود و راوی با بازگویی آن صحنه ها، جریان روایت را قطع میکند:

«پدر طاهر گفته بود خیلی خوب، مواظب باش غرق نشی، اسمت چیه؟ (پسر جواب میدهد) طاهر. دوباره آن بقچه باز شد. باز هم آن پوست مچاله شده، چشمهایی که ترکیده بود و آن دندانها...» (یوزپلنگانی که با من دویده اند: ص۳۰)

درداستان «آرنا یرمان و دشنه و کلمات در بازوی من» نیز دریافت معنای نهایی متن، تنها با جستجو در قطعه های پراکندۀ روایت داستان امکان پذیر است ، راوی هنگام نقل قول از عالیه، زاویه دید را یک جمله در میان به او منتقل میکند:

«عالیه و مرتضی اونجا وعده میذاشتن، یک هفته بعد از فرستادنش به خاش(مرتضی رو می گفت) یکی از چنارها رو با ریشه ش کشیدم بیرون، کندمش... آبدارچی عالیه رو برده بود توی قهوه خانه اداره.(یادم نیس اولش یه نعلبکی چای خوردم بعد زدم زیر گریه» (دوباره از همان خیابانها: ص۱۶)

۵-۳-زمانپریشی 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. همین طور زمان حال همواره سر راه هر گونه توصیف روشن و بی‌واسطه‌ای از زمان گذشته قرار میگرفت» (مدرنیسم: ص۴۳).

از زمان برگسون به بعد، زمان خطی و تک بعدی، مرکزیّت خود را از دست میدهد. وی شاید اولین کسی باشد که مسئلۀ 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 فردیش 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.» (مبانی رمان نو: ص۷)

«رمان نویس مدرن زمان را بر حسب 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؛ مثلا در داستان «سپرده به زمین» طاهر و ملیحه، شخصیتهای اصلی داستان، در صبح جمعه ای به یاد گذشته می افتند و داستان پس از این در زمان حال و گذشته نوسان دارد.» (زبان هنری داستان – شعر در آثار بیژن نجدی: ص۱۴۹)

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» (یوزپلنگانی که با من دویده اند: ص۷)

در داستان «استخری پر از کابوس» در میانهٔ بازجویی ستوان از مرتضی دربارهٔ کشتن قو، ناگهان زمان دوباره به گذشته باز میگردد و از صبح همان روز روایت صورت میگیرد و دوباره باز جویی ستوان از مرتضی روایت میشود:

«مرتضی گفت : آره ...من کشتمش ..صبح آن روز، بعد از بیست سال همین که مرتضی کف پاهایش را از اتوبوس روی زمین گذاشت ... ستوان پرسید : چطور شد رفتید کنار استخر؟» (یوزپلنگانی که با من دویده اند: ص۱۵)

ترتیب و توالی زمانی داستان«تاریکی در پوتین» در چند پی رفت از روایت به هم ریخته است. روایت با روز دومی که پدر به سمت رودخانه میرود و لباس آبی به تن دارد آغاز میشود و سپس با بازگشت به گذشته، ماجرای طاهر و جنازهٔ سوختهٔ او که به پدر داده اند بازگو میشود. پس از آن، پیرفت 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 میبیند.در پیرفت بعد، راوی به شرح ویژگیهای ظاهری پدر میپردازد که منطقا میبایست اول داستان باشد:

«پدر لاغر بود. حتی اگر موهایش را رنگ میکرد و با دهان بسته میخندید تا کسی دندانهای مصنوعیش را نبیند آن همه تنگ کردن چشمها و زور زدن برای دیدن یک سفال، پیریش را آفتابی میکرد.» (همان: ص۲۹) از این قسمت داستان به بعد، توالی منطقی داستان حفظ میشود.

نقل قول «من- راوی»های داستان «خاطرات پاره پارۀ دیروز» حول محور یک حادثۀ قدیمی و خاطراتی که به آن حادثه مربوط میشود میچرخد. شیوۀ روایی این خاطرات برمبنای تداعی معانی و پرشهای زمانی و مکانی است:

«یک صبح که از زندان قزل حصار 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 حاج خانم شده بود و یک قدم 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 جرأت نمیکردیم که برویم پیش مردها. تیمور گفت پس میبریمتان اشکور» (یوزپلنگانی که با من دویده اند: ص ۶۵)

در نقل قول بالا زمان روایت با جملۀ «میرآقا داد میکشید» به سالهای بسیار دورتر و زمان مرگ «میرزا کوچک خان» و تبعید خودخواستۀ «میرآقا» بازمیگردد.

در داستان« یک سرخپوست در آستارا» راوی، داستان را به شیوۀ خاطره‌گویی، با سه زمان روایتی متفاوت نقل میکند:۱-حال :که راوی و همسرش در این برهه از زمان زندگی میکنند.۲-گذشتۀ راوی که همراه با دوستش با یکدیگر با آمدن یک سرخپوست به آستارا سخن میگویند.۳-گذشتۀ بسیار دور سرخپوست که به صورت نقل قول بیان میشود و ترکیبی از صدای راوی و شخصی است که داستان از قول او(راوی اولیه) روایت میشود. درواقع راوی اولیه، روایت را به صورت شفاهی به مرتضی گفته و راوی داستان که در عین حال نویسندۀ داستان نیز هست، روایت شنیده شده از مرتضی را برای همسرش پروانه روایت میکند.مانند:

(مرتضی) گفت: سرخپوست میگفت سال ۱۹۴۷ دو روز پیش از حملۀ آمریکاییها به درۀ ما، کوچ مصیبت‌بار بچه‌ها و زنها و قاطرها و پیرمردهای قبیله به کوهستان پر از سنگهای تیز و مقدس اطراف دره شروع شد. جوانها ماندند که وسط دره، روی زمین دراز بکشند، کنار رودخانه تا کامیونها و نفربرهای انباشه از سربزا آیزنهاور نتوانند به صخره نزدیک شوند.(دوباره از همان خیابانها: ص۶)

در داستان«آرنا یرمان و دشنه و کلمات در بازوی من» پس از آنکه طاهر برای آوردن لوازم پاک کردن خالکوبی اتاق را ترک میکند، راوی بر میخیزد ، کنار آینه میرود و از این قسمت،

روایت داستان پیچیده‌تر میشود. ابتدا صحنه‌ای از زندان (که گویی راوی مدتی را در آنجا سپری کرده است) برای او تداعی میشود:

«پشتم را داده ام به متکا و از روی پله ها پرت میشوم روی سیگار. از سیگار میافتم ته راهرو قصر و سطل شکوفه جدیدها را میبرم که خالیش کنم. بچه هایی که سیاسی نیستند سطل را از دستم میگیرند.» (دوباره از همان خیابانها: ص۱۷)

زمانی که راوی برای تحمل درد پاک کردن خالکوبی از مواد مخدر استفاده میکند، زمان روایت بین حال و گذشته معلق است و راوی درک زمانی‌اش را از دست داده است. که البته این پرشهای زمانی و اختلاط بین زمان حال و گذشته در شیوهٔ سیلان ذهن طبیعی و معمول است.سپس شروع به نقل ماجرای ترکمن و وارد شدن او به بازویش میکند و گاه روایت او با آوردن جمله‌ای از زمان حال داستان قطع میشود:

« بهای نفت به بشکه ای نه دلار رسیده و ...»

«به عالیه گفتم: اون رادیو رو خاموش کن.»

«ترکمنی با استخوانهای سینه‌اش روی آسفالت افتاد. بعد تمام سنگینیش را گذاشت روی کف دستهایش که به زمین چسبیده بود.» (همان : ص۱۹)

در آغاز داستان «مینیاتورها» مادام اشنایدر در حالی که پیانو میزند و به همسرش فکر میکند، توصیف میشود، سپس راوی به گذشته برمیگردد و دربارهٔ چگونگی اشنایی خود با سروان اشنایدر و مادام و آمدن مادام به خانه‌اش توضیح میدهد. در پایان داستان، سرانجام سروان اشنایدر برمیگردد. در جایی از داستان، توصیف گذشته و حال درهم میآمیزد:

« صدای هواپیمایی که در ارتفاع کم پرواز می‌کرد یا هیاهوی روسهای مست در هم می‌آمد که گارما میزدند و آواز میخواندند، مادام اشنایدر هراسان میگفت: همین اطراف هستند، ممکن است پیدایم کنند.» و به یکی از دهها پستوی خانه میدوید.» (دیوان سومنات: ص۵)

در داستان «پلکان»، زمانی که آقای الف در آن قرار دارد، برخلاف داستانهای سنتی، سیری خطی و واقعی ندارد، بلکه زمانی است که تنها از اول تا آخرِ خواندن همین متن داستانی جریان دارد. به عبارت دیگر، شخصیتها در داستان«پلکان» در قید و بند زمان نیستند و حافظه‌شان از شروع تا پایان داستان است، چراکه به اختیار نویسنده هر بار به نوعی نوشته میشوند. شاید دلیل بینام و نشان بودن آقای الف و دال در مقابل خانم مینایی ، همین عامل زمان باشد.

زمان بر آقای الف تاثیری ندارد و در تمام طول داستان در همان سن باقی میماند ولی زمان بر خانم مینایی و دال تاثیر میگذارد:« خانم مینایی دیگر شکسته شده بود.»(دیوان سومنات: ص۴۲) و « دال حالا دیگر مردی بود شبیه آقای الف.»(همان: ص۳۹) شاید به این دلیل که آنها به تصنعی بودن داستان آگاه هستند ولی آقای الف از این موضوع بی‌خبر است.

نویسنده خود به موضوع زمان انتزاعی در داستان اشاره میکند:« آدمهای تجریدی مثل او(آقای الف) هیچ وقوعی به زمان ندارند، انتظار میکشند بی آنکه بدانند منتظرند و با شروع خواندن داستانشان دوباره جان میگیرند.(همان: ص۳۹) در واقع زمان داستان تابع خواننده است، وقتی خوانندهای جدید شروع به خواندن داستان کند، زمان به جریان درمیآید و شخصیتها جان میگیرند.

در داستان«مرثیهای برای ژاله و قاتلش» کشته شدن ژاله اتفاقات آن در طول سه روایت بیان میشود، همۀ شخصیتهای داستان ، پیر میشوند ولی ژاله هرگز پیر نمیشود. آنچه در روایتهای سهگانه مشاهده میکنیم گذر زمان است که همه چیز را نابود میکند. نشانههایی که بر گذر زمان دلالت دارند عبارتند از: موهای سیاه باغبان، از راه رسیدن چند مرد جوان، پیاده شدن مردی جوان از فورد سیاه.(دیوان سومنات: ص۷۷-۷۸) نویسنده با روایتی سه گانه از رویدادی واحد، میخواهد سیطرۀ زمان را از میان بردارد. در این میان کلمه بودن شخصیتها و جاودانگی آنها در متن داستان نیز همین اندیشه را القا میکند، زیرا آنها تنها کلماتی هستند که «به رفتار اصل واقعه را درمیآیند ... حافظه زوال ناپذیری در جمجمههای سربی آنهاست که همه چیز را باز میسازند.(همان: ص۸۰)

از سوی دیگر یکی از نکات داستان، ثابت نگاه داشتن زمان است، راوی از چاپ خبر قتل ژاله .م در روزنامۀ کیهان سخن میگوید. سپس ماجرای قتل را روایت میکند و در پایان داستان، ژاله دوباره کشته میشود. قاتل و افراد دیگر با گذشت زمان پیر میشوند ولی مقتول(ژاله) پس از گذشت سالها، همچنان جوان و زیبا میماند زیرا او مرده است و گذشت زمان بر او اثری ندارد. « فایدۀ مرگ برای من این است که پیر نمیشوم، فقط همین.(دیوان سومنات: ص۸۴)بعلاوه زمان و تاریخ روز متینگ اعضای حزب در داستان تغییر نمیکند و کاملاً ایستاده و ثابت است.« همیشه زمان وقوع متینگ بیست و سوم اردیبهشت است و سال هم سال سی و دو. محل متینگ را میشود تغییر داد ولی بهتر است همان میدان بهارستان باشد.»(دیوان سومنات: ص۷۷)

۵-۴- حضور نویسنده (راوی)در داستان

در داستانهای مدرن، نویسنده با شیوههای مختلفی مانند گفتگو با شخصیتهای داستان، گفتگو با خواننده و ... حضور خود را در داستان اعلام میکند. وجود نشانههای حضور و دخالت نویسنده در جای جای داستان، این نکته را به خواننده یادآوری میکند که در حال خواندن دنیایی برساخته از کلمات است که نویسنده ای دارد که خود به تمام زوایای داستانش تسلط ندارد و بر آن است داستانی با شخصیتهایی مستقل، شورشگر و با مشارکت خواننده خلق کند.«ورود ناگهانی نویسنده به داستان، متن را به اندامی زنده، پویا و دگرگون شونده تبدیل میکند و نوعی برجسته سازی روایت و آشنایی زدایی را به همراه دارد. خواننده ای که با ذهن

سنتی خود عادت کرده است تا یک روایت را در یک داستان کوتاه بشنود، با این عمل فراداستانی، دو روایت، دو زاویهٔ دید و دو تصویر را که گاهی متضاد با هم هستند؛ تجربه میکند.»(برجسته سازی در داستان کوتاه دوباره از همان خیابانها: ص۲۱)

راوی در داستان «گیاهی در قرنطینه» سعی میکند اطلاعات کامل و لازم درباره شخصیتها را در اختیار خواننده قرار دهد و از هر گونه پیچیدگی میگریزد. برای نمونه او حتی اسم «مارجان» را نیز معنی میکند تا ذهن خواننده به این اسم مشغول نشده و به اصل و مضمون روایت دقت کند: «به مادر طاهر «مارجان» می‌گفتند و این در دهکدههایی پر از درخت و زیتون یعنی مادری عزیزتر از زمین و زیتون» (یوزپلنگانی که با من دویده اند: ص۸۱)

در داستان«دوباره از همان خیابانها» با حضور نویسندهٔ داستان به عنوان یکی از شخصیتها و تغییر زاویهٔ دید از سوم شخص دانای کل محدود به اول شخص شاهد حضور نویسنده در داستان هستیم:

«پیرزن خودش را به در ۲۱ رساند. انگشتش را روی دکمهٔ زنگ گذاشت و دیگر برنداشت. با آن همه صدای کشدار و آزاردهندهٔ زنگ، دیگر نمیتوانستم بنویسم.» (دوباره از همان خیابانها: ص۶۲)

در داستان«پلکان» راوی(نویسنده) از همان ابتدای داستان، حضور خود را به نمایش میگذارد تا غیر واقعی بودن داستان، به چشم خواننده بیاید: « همهٔ چیزها همان است که نوشته بودم.»(دیوان سومنات: ص۳۳) راوی(نویسنده) گاه بطور ناگهانی وارد فضای داستانی میشود و با شخصیتها ارتباط برقرار میکند.

«سیاهی آقای الف پیدا بود که دستش را ستون پیشانی کرده و روی آن نیمکت نشسته بود. من همه چیز را گفتم. دال هم گوش میداد که گفت:"من باید خودم را به او معرفی کنم." و سبکسرانه از پلهها پایین رفت.» (همان: ص۳۳)

در جای دیگری از داستان، با خانم مینایی صحبت میکند:

«من به خانم مینایی گفتم، من بودم که با انتخاب شما، به آن حادثه کشاندمتان، ولی زیبایی شما به حادثه شکل داد، ورود شما در آن ساعت به پارک باعث شد که داستانی عاشقانه بنویسم و شاهد لحظه‌های زندگی شما با آقای الف باشم.» (همان: ص۳۸)

ابوتراب خسروی با حضور دائم خود در داستانش، سعی میکند متصنع بودن اثر خود را بر مخاطب به بهترین شیوه آشکار کند. به عنوان مثال در سطرهای زیر نویسنده وارد داستان شده و حضور خود را به عنوان خالق اثر اعلام میکند:

«و خانم مینایی که فقط کمی شکسته شده، همانطور است که سالها پیش بود و من گاهی در پیاده رو خیابان یا در پارک میدیدمش. همین دیدارها باعث شد که یکی از شخصیتهای داستان من باشد».(همان: ص۳۳)

درروایت دوم، نثر نویسنده تغییر میکند و نویسنده نقش کلمه را در شکل‌گیری داستان نشان میدهد:

« (آقای الف) به دنبال خانم مینایی، سطرها را پیمود.» (همان: ص۳۹)

یا: « خانم مینایی نگاهی به آقای الف انداخت و در شلوغی کلمات گم شد.» (همان: ص۴۰)

در داستان «تربیع پیکر»،نیز به نقش کلمه در شکل‌گیری داستان اشاره شده است:

«مامور من آدم تیزبینی بود، وسواس عجیبی در انتخاب کلمه داشت، می‌گفت جملات باید عین واقع باشد، نشود از آنها تفسیر به رای کرد، از روزنۀ کلمات او (نویسنده) بود که من آنها را میدیدم.. نوشته بود که آنها چشم از چشم هم بر نمیدارند.» (دیوان سومنات: ص۷۲)

۶- نتیجه گیری

نجدی و ابوتراب خسروی ، با تکثر راوی، تداخل روایتها و چرخش در زاویۀ دید؛ نویسندگانی خلاق و پیشرو در زمینۀ نگارش داستانهایی با نگاهی متفاوت در مبحث روایت داستان هستند. در بررسی و تحلیل این چهار مجموعه داستان کوتاه، نجدی و خسروی با وجود محدودیت حجمی داستان کوتاه، در بسیاری از موارد از زاویۀ دید متغیر بهره گرفته اند؛ مثلا نجدی در داستان «روز اسب ریزی» از چند شیوۀ روایتی که گاه متضاد هم هستند بهره گرفته است .در داستانهای این چهار مجموعه داستان کوتاه، راویان چنان به گسستن نظم زمانی رویداد گرایش و علاقه دارند که گویی روایت یک خطی کاملا 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 براساس تداعی معانی آرام است. گسستهای روایتی گاه از طریق نقل قول یا فصل بندی انجام میشود و گاه نتیجۀ بیماریهای روانی راوی یا سیلان ذهنی تداعی معانی اوست.

منابع و مآخذ

۱- اسباب و صور ابهام در داستانهای بیژن نجدی (۱۳۸۸) صدیقی، علیرضا ،پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارۀ۱۲؛صص ۱۴۳-۱۶۰

۲- برجسته سازی در داستان کوتاه دوباره از همان خیابانها (۱۳۹۱) تسلیمی، علی ؛شمارۀ ۱۹؛صص ۱۷-۳۸

۳- بررسی عناصر جهان متن براساس رویکرد بوطیقاشناختی در یوزپلنگانی که با من دویده‌اند (۱۳۸۹) صادقی اصفهانی، لیلا ؛ فصلنامه نقد ادبی، سال سوم ، شمارهٔ ۱۰ ؛تابستان ۱۳۸۹ ،صص:۱۴۳-۱۷۴

۴- بررسی نشانه‌ها و شگردهای بیان معانی ثانوی در داستانهای نجدی (۱۳۹۳) حسن زادهٔ نیری،محمد حسن و زهرا علی نوری ، پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ۳، شمارهٔ ۲؛صص ۱-۱۸

۵- جهان رمان، (۱۳۷۸) بورونوف، رولان؛ ترجمه نازیلا خلخالی، تهران: مرکز

۶- خوانشی نقادانه از «تصویرها» در داستانهای بیژن نجدی (۱۳۸۷) رستمی، فرشته ، پژوهشهای ادبی، شمارهٔ ۱۹؛صص۴۵-۷۰

۷- داستان نویسی جریان سیال ذهن(۱۳۸۷) بیات،حسین؛ تهران: انتشارات علمی و فرهنگی

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

۹- دوباره از همان خیابانها (۱۳۹۶) نجدی ، بیژن ،چاپ سیزدهم، تهران، نشر مرکز

۱۰- دیوان سومنات (۱۳۹۴) خسروی، ابوتراب ؛ چاپ ششم، تهران، نشر مرکز

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

۱۲- زبان هنری داستان – شعر در آثار بیژن نجدی (۱۳۹۱) مهربان ، صدیقه، محمد جواد زینعلی ، مجلهٔ ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال دوم ، شمارهٔ اول ، صص ۱۳۹-۱۵۵

۱۳- عوامل شاعرانگی در داستانهای بیژن نجدی (۱۳۸۴) عبدالهیان،حمید ، نشریهٔ علوم انسانی الزهراء، دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۵۶و۵۷؛ صص: ۱۱۵-۱۲۸

۱۴- فرهنگ اصطلاحات ادبی (۱۳۷۵). داد،سیما..تهران: انتشارات مروارید

۱۵- قصهٔ روان‌شناختی نو (۱۳۶۷)ایدل، لئون؛ ترجمهٔ فرزانه طاهری. چ۲. تهران: شباویز.

۱۶- مدرنیسم (۱۳۸۶).. چایلدز، پیتر. ترجمهٔ رضا رضایی. چ۲. تهران: ماهی.

۱۷- مبانی رمان نو (۱۳۸۹) شمیسا.سیروس..مصاحبه در ماهنامهٔ اطلاعات حکمت و معرفت.شمارهٔ ۴۹؛صص۴-۸

۱۸- نویسنده ای با یک دنیا غرابت،(بررسی سه مجموعه داستانی از بیژن نجدی)، (۱۳۸۲) امیری،ناتاشا ؛نشریهٔ پروین، شمارهٔ ۱۲، اردیبهشت ۱۳۸۲

۱۹- هاویه (۱۳۹۶) ، چاپ ششم، تهران، نشر مرکز

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

۲۱- یوزپلنگانی که با من دویده اند (۱۳۹۶) نجدی ، بیژن ، چاپ سی‌ام،تهران، نشر مرکز