# خوانشی نقادانه از «تصویرها» در داستانهای بیژن نجدی

**فرشته رستمی***

**چکیده**

دیری نیست پژوهشگران دریافته‌اند که پیوند هنر و روان هنرمند، دو سویه است و می‌توان از رمزگشایی اثر هنری به کالبد و درون هنرمند راه یافت.

این گزارش‌می‌کوشد دریابد چگونه روان نویسنده به دیدگاه او و سپس نگاشتن یک تصویر می‌انجامد و چگونه هر تصویر گزینش شده، آشکار کننده گوشه‌ای از درون پر راز و ماز نویسنده می‌تواند باشد و آیا می‌توان گستره ادب را از روان هنرمند دور دانست.

داستانهای بیژن نجدی – نویسنده معاصر– که تصویرهای ناب او زیباست با این پندار مورد کند و کاو قرارمی‌گیرد: نجدی چگونه رخدادها را می‌بیند و چه‌چیز در درون او سبب می‌شود تصاویر، این‌گونه بازتاب یابد؟

روش کار، گردآوری و کندوکاو اطلاعات است. داده‌ها در پنج شاخه پایه‌ای، جستار را پوشش می‌دهد و آن پنج شاخه عبارت است از: تخیل و تصویر، نماد و کهن الگو، تصاویرسیاه، همذات پنداری با اشیا، نگاه کودکانه در ترسیم تصاویر و در پایان دستاورد گزارش پیش داشته می‌گردد.

**کلیدواژه:** بیژن نجدی، تخیل درداستان، تصویردرداستان، نماد در ادبیات، داستان فارسی معاصر

---

تاریخ دریافت : ۸۵/۹/۴ تاریخ پذیرش : ۸۷/۱/۲۵

* کارشناس زبان و ادبیات فارسی

**مقدمه**

اگر هم نمی‌دانستیم که نجدی، گیله مرد است، بوی برنج و زیتون و دریا خود با ما حرفها داشت و اگر نمی‌دانستیم او در ۱۳۲۰ هـ . ش به دنیا آمده است، باز هم صدای گلوله و زندان و قطره‌های خون و پارگیهای و تکه تکه شدنها، سالهای میانی ۱۳۷۶-۱۳۲۰ را بازآفرینی می‌کرد.

داستانهای نجدی فیلمی است که تصاویرش از سویی صدای ریزریز شدن مغزهای لهیده را به گوش می‌رساند و از سویی دیگر، بوی نمک دریا و باغهای چای فضای خواننده را انباشته می‌سازد.

هم‌چنین اگر نمی‌دانستیم که نویسندهٔ داستانهای کوتاه و برندهٔ جایزه ادبی گردون، شاعربوده است، تصاویر نمایش‌داده شدهٔ نجدی، فریادرسان ذهن‌ناآگاه خواننده می‌شود؛ تصاویری که مرزی برای شعر و داستان کوتاه نمی‌یابد؛ زیرا داستان کوتاه، نزدیکترین گونهٔ ادب به شعر است. به هر روی اگر داستان کوتاه ساختی دارد که نمی‌توان از آن چیزی برداشت یا افزود، پس تصویر در این کوتاهِ ژرف، شاهراه متن به شمار می‌رود. این گزارش با نگاهی روانکاوانه/ ادبی تصویرهای مَتن را می‌کاود تا بیانگر این باشد که چگونه تصویر و تصور به برملا ساختن ذهن هنرمند نجدی یاری می‌رساند.

امروزه، پژوهشگران ادبی بر نگرشها و روان نویسنده - تا آنجا که از میان متن دریافت می‌شود - نگاه ویژه‌ای دارند؛ همان‌گونه که «پیر ماشری[1]» در کتاب «نظریه‌ای در باب تولید ادبی[2]» در سال ۱۹۶۶ می نویسد: «کار منتقد ادبی این نیست که نشان دهد چگونه همهٔ اجزای اثر با یکدیگر تناسب دارد یا اینکه تناقضات آشکار را هماهنگ و هموار سازد. منتقد ادبی مانند یک روانکاو به ناخودآگاه متن توجه می‌کند، به آنچه گفته نشده و لاجرم واپس زده شده است» (سلدن، ۱۳۷۷:ص۱۱۸). این جستار نیز به بررسی تصاویر داستانهای بیژن نجدی از دیدگاه روان پژوهی می‌نگرد و تأثیر روان را بر هنر هنرمند با تکیه بر متن، جستجو می‌کند.

**تخیل و تصویر**

زمانی که از شاعر بودن یک نویسنده یا وارونه آن، سخن می‌رود، خواه ناخواه، گامی در تخیل یا تصویر ذهنی زده می‌شود. تخیل «فرایندی است که ادراکات حسی را درهم می‌تند و از آنها موجودی پویا می‌آفریند که حیاتش تقلیدی از جهان موجود نیست بلکه

برخوردار از وجودی ویژهٔ خویش است» (رستمی، ۱۳۸۲:ص۶). از همین ابتدا با رویکردی روبه‌رو می‌شویم که تخیل[۳] را از تصور[۴] و تصویر جدا می‌سازد.

رمانتیکهای انگلستان بویژه کالریج بر این باور بودند که ذهن انسان نباید تنها به انباشتن تصاویر بسنده‌کند، بلکه باید تصاویر درهم ریخته و ناپدیدشده، یکی در دیگری حل شود و دوباره پدیده‌ای نوین سر برکند. این کنش میان جهان بیرون و جهان درون ذهن، ناخودآگاهانه انجام‌می‌پذیرد. تخیل در این زایش، خود دو پاره دارد: پاره نخست[۵] ذهن انسان را یاری می‌رساند که از گرته‌برداری به در آید و جهان را به یاری جهان بسازد. ابزار و تصاویری از جهان گرفته، و در عبوری ذهنی به جهان پس داده می‌شود؛ اما پاره دوم[۶] سطحی از ذهن است که تصاویر را حل می‌نماید؛ ترکیب می‌کند؛ ناپدید می‌سازد تا برای بار دیگر بیافریند. این پایه از ذهن به جمع‌آوری و کنار هم نهادن مفاهیم ویژه نمی‌پردازد که از حواس دریافت می‌کند، بلکه با آمیختن تصاویر آنها در یکدیگر و حل یکی در دیگری و از میان برداشتن برخی از آنها به ترکیبی نوین و یکپارچه دست می‌یابد.[۷]

> فرایند خلاقیت، نمودار رفتار، کردار و پنداری تازه است و آنچه هر اثر نگارشی را خلق می‌کند، نیروی نوزایی و درک‌آفرینی آن است. همین که هنرمند چیزهایی را در محیط ذهن خود پدید می‌آورد که پیش از آن در ذهن او وجود نداشته است و آن چیزها، نوعی وجود و هستی پیدا کرده باشد، دارای نیروی خلاق و ایجادکنندگی است (موحد، ۱۳۸۲:ص۱۶۴).

نویسنده در این ساخت ادبی، نابغه است و آفریننده. او دارای نبوغی است که گاه – در پدیدآورندگی و هستی بخشیدن – آفریدگار را به یاد می‌آورد با یک نگاه فراگیر به تخیل ساخت ذهنی ، نه تقلید از جهان پیرامون.

با خواندن داستانهای نجدی، درمی‌یابیم آنچه می‌بینیم – همانند تصویرهای جورچین شده فیلم – تصاویر و تصورهای بسیار زیباست. اما نوشتاری نیست که تخیل را در آن پیگیری کنیم.

تصور با دنیای پیش چشم، پیوند دارد. تصور «تنها یک حالت حافظه است که صور حسی را بدون رعایت بافت و مضمون اصلی، تداعی یا تکرار می‌کند» (مقدادی، ۱۳۷۸: ص۲۲۴-۲۲۳). در این دسته از نوشته‌های ادبی، که تصور یا تصویر دادن در آن نمایان است با نویسنده‌ای با استعداد روبه‌روییم نه نابغه.

تصور، گاه دو پدیده را در کنار هم می‌نهد؛ از هم می‌گذراند؛ به هم پیوند می‌دهد و یا گاه آن دو را از هم جدا می‌کند. اما همواره در تمامی این دگرگونی‌ها شکل نخستین، پایدار است؛ همانند مازهایی که اگرچه مهره‌هایش جابه‌جا می‌شود، شکل مهره از بن‌لاد، دگرگون نمی‌شود. همانند کاری که در تدوین فیلمهای سینما، انجام می‌شود؛ «چسباندن تکه‌های پیش داشته تصویری» کنار هم و ساختن تصویر جدید.

تخیل، حرکت ذهن و بازنمایی آن است، چنانکه هست و تصویر، حرکت ذهن است آن چنانکه هنرمند می‌خواهد باشد. در تصور از طبیعت با سه پدیده «تقلید» (در دیدگاه ارسطو، هنر، تقلید از زندگی است) و آزمایش «حس‌آمیزی» (برای دریافت هرچه بیشتر از طبیعت) و «رابطه» روبه‌روییم.

نظریهٔ «اورانگ اوتانی»، آبشخور زبان را در محسوسات می‌دانست و هدف از آن دیدگاه در نوشتار ادبی «نعره‌های ناقص و فریادهای نامشخصی است که انسان برای بیان نیازهای طبیعی خود می‌کشد. صداهایی که می‌خواهد با آنها نشان دهد که اشیای طبیعی بر او چه اثری نهاده‌اند» (سید،۱۳۸۲:ص۱۹۹). یک لحظه و تنها آزمایش یک لحظه، تصویری فراهم می‌آورد که نجدی و دیگر هنرمندان تصویرپرداز آن را بیان می‌کنند. یک لحظه‌ای که در آن واقعیت موج می‌زند، بیشترین رویداد انسان در همان واقعیت یک لحظه شکل می‌گیرد: یک *پشت دست پیر یک کف دست وضو گرفته، روی موهای مجید راه رفت* (زمان نَه در ساعت،ص۱۳۳). تصویری ساده از نوازش پیر، جوان را، که در پیگیری داستان، پیوند این مادر بزرگ و نوه نمایان می‌شود. اما کلید در تصویر پیشین نهاده شده است. «رابطه» که از درست دیدنِ محسوسات آغاز می‌شود با یک حس ناگهانی، عاطفی و درونی همراه می‌گردد. درَ نگاه به یک رخداد، پاره‌ای از آن دیده می‌شود: «نوازش دست پیر» و پاره‌ای دیگر کم رنگتر اما جان دارتر در سویی می‌ماند که در اینجا همان رابطهَای است که «مجید» با آن دستها دارد. راستی این است که از راه ندیدنِ کناره‌های یک تصویر، ارتباط و پیوند نویسنده با آن رخداد برجسته می‌شود که خودِ نَویسنده آن را برجسته ساخته است. نویسنده چه چیز را ندیده است تا آن‌گاه بتواندَ چیزی را ببیند یا احساس نویسنده کدام تکه را جذب کرده و ربوده است. در این طرز، تصویرگری احساس لذت و زیبایی به خواننده نیز راه می‌یابد.

«همستر هویس» زیبایی‌شناس هلندی، زیبایی را در این می‌داند که «بزرگترین لذت را به ما ارزانی دارد و به بیان دیگر تصورات بسیاری را در کوتاهترین مدت ممکن به ما

ببخشد؛ زیرا در این صورت است که هر دو کیفیت لذت و ادراک درهم می‌آمیزد و خواننده را به اوج لذت، شعور و آگاهی سوق‌می‌دهد» (کوپا ۱۳۸۳:ص۱۵۶). اگر روح هنرمند با طبیعت تنیده شود و ذهنش با جهان بیرون به هماهنگی برسد، تصاویری ویژه، بدیع و نو به ثمر می‌رسد که متن ادبی را پرتاب و آب می‌سازد و خواننده در کوتاهترین زمان، تمامی حواسش به کار می‌افتد تا در درک هنر، شریک شود. چنین تصاویری در ذهن خواننده ماندگار می‌شود؛ زیرا چون وزن در شعر، رفتار کرده است؛ به بیانی دیگر ، تصویر در متن، چون وزن در شعر به ذهنها آسانتر راه می‌یابد و در واکنش ذهنی کار و ساز می‌یابد. در این نگرش، تصویر را قافیه داستان می‌نامیم که هم برجستگی ویژهٔ واژگان را دارد؛ خواننده را به فکر فرا می‌خواند؛ نمایی بر پردهٔ ذهن خواننده می‌گشاید و سرانجام برجسته‌سازی می‌کند.

تصویرهای نجدی، تصویرهای رسوب یافتهٔ دیدهٔ اوست. سیالیت و پویایی تصویرها آن چنان در او زنده است که کمتر خواننده‌ای یافت می‌شود که تصاویر نجدی، او را نرباید. چنانچه به تصاویر زیر نگاه شود، دریافته می‌گردد که چیزی در این تصاویر آفریده نمی‌شود و تنها بازیافت لحظه‌هاست. البته بیشترین کار بازیافت لحظه‌ها بر دوش تصور افتاده است:

> ملیحه خودش را برد توی چادر و گریه‌ای که از پل تا درمانگاه با ملیحه راه رفته بود، زیر چادر ملیحه وول می‌خورد و چادر روی شانه‌های لاغر پیرزن لرزید و مشتی از چادر پر از آب دماغ شد (سپرده به زمین،ص۱۰).
>
> تا غروب همان روز سروان و ژاندارمها گیاه به گیاه در جستجوی یک نعش، علف به علف برای پیدا کردن مرتضی و سنگ به سنگ جنگل را جستجو کردند و بارها از کنار شاخه زیتون و دانه‌های سبز زیتون گذشتند (می‌دانست که دارد می‌میرد، ص۱۹۱).

پیش از اینکه به تنه اصلی گزارش پا گذاریم، باید دو صحنه یا دو موقعیت آشنای ته‌نشین شده در ذهن نجدی بازگو شود که در داستانهایش به گونه‌های گوناگون، درز پیدا کرده است: نخست تصویر کارگران رنگ کار در یک قهوه‌خانه است که تکه‌های رنگ بر لاله گوش آنها چسبیده است.

> قهوه‌خانه پر از کارگران ساختمان بود. هنوز لکه‌های رنگ روی یقه پیراهن بعضی از آنها خشک نشده بود. به نرمه گوش و پوست گردن یکی از آنها، آبی کم‌رنگی چسبیده بود (دوباره از همان خیابان‌ها،ص ۶۷).
>
> روی پوست صورت و گردنش چند قطره رنگ بود (تن‌آبی، تنابی،ص ۸۲).

تصویر کلیدی دوم، وجود سمساری در محله است؛ بویژه صندلی راحتی که تکان می‌خورد. این دو صحنه را می‌توان موتیف[8] در داستانهای نجدی نام نهاد.[9]

آقا مرتضی زل زد به یک صندلی (در سمساری) که پایه‌اش مثل ابروی زن بابام قوس ور داشته بود. با نوک انگشت زد به پشت صندلی و صندلی هی روی ابـروی زن بابـام خودش را تکان می‌داد (نگاه یک مرغابی،ص۴۶). از وسط خیابان آینه بلندی می‌گذشت. سمسارها دنبالش می‌دویدند... .

نویسنده در این دو موقعیت آشنا به صحنه‌ای در گذشته چنگ می‌زند. آن یاد که در او نهادینه شده برای او و یاد او هم چنان باقی مانده است.

سرانجام، نجدی در «یوزپلنگانی‌که با من دویده‌اند» نویسنده‌ای تصویرگر است و بیشتر تصویرها با حس بینایی نمایان می‌شود. در «دوباره از همان خیابان‌ها» اندکی با تخیل خویش دمساز می‌شود. در «داستانهای ناتمام» بیشتر زبان تخیل اوست که سخن می‌گوید؛ شاید چون نجدی زمانی برای ویرایش و سرکوب تخیل خویش نیافته است. در این گفتار، هر جا سخن از تصویر دهی و تصور می‌رود، هدف همان Fancy در دیدگاه کالریج است. هیدگر می‌گوید: « ما نخست تصویری بودیم در چشم خداوند، جهان تصویری بود که خدا می‌دید... اوست که دنیا را هم چون تصویر فرض می‌کند. اوست که به جهان، چون تصویری نظم می‌دهد» (احمدی، ۱۳۸۰:ص۹۶).

## تصویر، نماد[10] و کهن الگو[11]

هرگاه در بیان تصویرها، ناخودآگاهی نفوذ یابد، نماد نیز در متن راه می‌یابد. «دنیای نمادها» نوسان میان واقعیت و ذهن، جهان بیرون و درون است. رفتاری پاندول‌وار از دالی به دال دیگر، از تصویر به واژه، سپس به ذهن و بار دیگر حرکتی دیگر. «پیام» در میانه ذهنِ هنرمند و به واژه درآمدن شکل می‌گیرد، نه به تمامی بر ذهن هنرمند است و نه بر واژه. از سویی دیگر ساخت تصاویر نمادین چیزی است که میان واژگان گزینش شده و دریافت خواننده پرسه می‌زند؛ به زبانی دیگر، همان اندازه که نویسنده زبان نماد را به کار می‌برد، خواننده نیز باید آن زبان را بداند. می‌توان ساخت و انتقال پیام نماد را این گونه نشان داد:

تصویر ← واژه ← ذهن هنرمند ← واژه ← خواننده(= دریافت‌کننده)
استحاله تصویرها درکالبدواژه و فشرده‌شدن آنها با واژگان
پیام
گستره‌ساختن‌تصاویر دربافت واژگان و نماد سازی ذهنی به یاری ناخودآگاهی

آن‌گونه که ملاحظه می‌شود، هر تصویر ابتدا به واژه (هر واژه‌ای که نویسنده با آن ارتباط می‌یابد) بَدَل می‌شود. سپس آن واژه ذهنی به واژه‌ای عینی باز می‌تابد که بسا این واژه عینی به تمامی همانی نباشد که در ذهن هنرمند است. سرانجام این واژه عینی است که به خواننده پیش داشته می‌شود.

از آنجا که بخشی از واژه ذهنی ناتمام مانده یا به کار نیامده است، پس آن بخش در کالبد نماد به خواننده‌ای که او نیز باید هوشیار باشد، پیشنهاد می‌شود. دیگر اینکه گاهی واژه‌ای که نویسنده با آن ارتباط می‌یابد، برخاسته از زبان ناخودآگاهی و درون پرآشوب و پر ژرفای هنرمند است.

خواننده‌ای که خواهان به دست آوردن چیزی بدون کوشش است در این دسته داستانها ره به جایی نمی‌برد؛ زیرا نویسنده، سخنش را در لابه‌لای تصویرها و نمادها پنهان ساخته است.

> در این سامانه آشکار است که آنچه در جای خود نیست و به طور کلی غایب‌است، می‌تواند نمادین و صوری باشد. امر نمادین چیزی است که در جای خودش قرار ندارد؛ به بیان دیگر، نماد، پیوسته ما را به این واقعیت اشارت می‌دهد که ابژه در جای خود نیست (ژاک لاکان، ۱۳۸۰:ص۱۵۵).

نمادهایی که در نوشته‌های نجدی دیده می‌شود راز و پویه‌های ذهنی او همانند یک انسان است، اما انسانی که استعداد هنری به یاریش شتافته است.

از آنجا که از هر چه در طبیعت است نمونه‌ای کوچک در درونمان یافته می‌شود، چیزی که گاه آن را نمی‌شناسیم به شیوه نماد از ذهن می‌جهد؛ تکرار می‌شود؛ از ذهن می‌جهد بیرون و اختیاری نیست؛ واکنشی از درون به بیرون است؛ زیرا بخشی از درون هنرمند امکان بروز نیافته است.

نماد، میان گیر است. زیرا با دادن معنایی خودآگاه به لیبیدوی ناخودآگاه، آن را روشن می‌کند و با ریختن نیروی روانی تصویر در سراچه خودآگاهی، موجب توان خودآگاهی می‌گردد. «از این رو نماد، معرف حالت تعادل کامل است. به علاوه نماد به عنوان میانجی، سازنده شخصیت آدمی از راه فرایند تفرید نیز هست. (دلاشو، ۱۳۸۴: ص۲۰)؛ به بیانی دیگر واژگانی که هنرمند از رهگذر تصاویر به ذهنش می‌رسد، خنیای درون است که نویسنده تنها پیام‌رسان درون خویش به بیرون گردیده است. به تصویر، نماد و کهن الگوهایی بنگریم که در داستانهای نجدی بیشترین کاربرد را دارد:

در داستان «گیاهی در قرنطینه» با ساخت یک نماد روبه‌روییم: «از کتف راست طاهر قفل کوچکی آویزان بود. زبانه قفل در گوشت فرو رفته، از گوشت تن طاهر بیرون آمده و در بدنه چدنی قفل، چفت شده بود».

طاهر در کودکی بیمار می‌شود و مارجان (= مادری عزیزتر از زمین و زیتون) تیمار بیمار را با کارهای سنتی انجام می‌دهد. او در این داستان، کهن الگویی از «بزرگ مادر» است. او می‌تواند با سرزمین مردگان و عالم غیب پیوند یابد. طاهر، ستم رفته‌ای است که ترسهای اجدادی را به ارث برده؛ شاید جدش در جایی حمله مغول را دیده و آن ترس را نسل به نسل به طاهر رسانده است. ناخودآگاهی جمعی، حافظه یا خاطره‌ای که گروه گروه از انسانها آن را چشیده‌اند، اینک به طاهر رسیده است. او «داءُالصدف» گرفته، مرض ترس و قفل، نمادی از آن بیماری، سالها با طاهر است؛ به آن خوگر شده است و زمانی که می‌خواهند – دکترهای مدرن – این سنت و قفل را باز، و طاهر را رها کنند، او نمی‌خواهد این سنت از او جدا شود. این سنت، طاهر را میانجی زندگان و مردگان می‌سازد و ارواح گذشتگان با او راه می‌روند. طاهر نمی‌خواهد از آنها جدا شود.

از نمادهای دیگری که می‌توان در نوشته‌های نجدی دید، کاربرد فراوان «آب» است.

> ته آب، چه طور می‌شود فهمید امروز چهارشنبه است؟ نباید صداهای زیادی داشته باشد آنجا گوشهای آدم پر از مورچه نمی‌شود و کرمها و مارمولکها توی دهان آدم وول نمی‌خورند. زیر سقفی با گچبریهای آب در اتاقهایی با دیوارهای آب، هیچ‌کس نمی‌تواند بفهمد که دیگری دارد گریه می‌کند (تاریکی در پوتین،ص۳۱).

یونگ، آب را بیشترین نماد ضمیر ناخودآگاه، دانسته است. آب، کهن الگویی از «راز خلقت، تولد، مرگ، رستاخیز، تطهیر و رستگاری، باروری و رشد است» (گرین، ۱۳۸۰:ص۱۶۲) و «آزمون مقاومت، حلول، حیات جاوید ابدی، تطهیر، کشاورزی و برکت است». *(گزینش شده از زبان رمزی افسانه‌ها و انسان و سمبول‌هایش):مرتضی* سرش را برد توی آب داغ، آب بی‌صدایی و داغی اتاق اوین را داشت... (من چی را می‌خوام پیدا کنم،ص۱۱۷). در اینجا «سر فرو بردن در آب» نمادی از مقاومت و یادآور سالهای زندان است.

در داستان «تن آبی، تنابی» ملافه و کارگر نقاش و دختری که از آب بود، زدند به خیابان: «آنها چیزی بودند بین زمین و عشق... »(همان،۸۶). در این داستان، دختری که از جنس آب است، می‌تواند زنانگی درون مرد باشد. مگر نمی‌توان آنیمای وجود را آب

انگاشت و آن را در برگرفت و تنها باری که «دوست دارم» را گفت و شنید؛ تنها باری ک به رستگاری و آزادی و حلول رسید با این آب باشد؟

یونگ می‌گوید، هنرمند بزرگ انسانی است دارای «پنداره ازلی حساسیتی خاص در برابر انگاره‌های کهن الگویی و استعداد سخن گفتن با تصاویر ازلی که قادرش می‌سازند تا تجارب «جهان درونی» را به مدد شکل هنری خود به «جهان بیرونی» منتقل کند» (گرین، ۱۳۸۰:ص۱۸۰). چنین آزمونهایی گاه در شکل پرندگان فرجام می‌یابند؛ همانند قو: *«آن قو مال همه ما بود»* (استخری پر از کابوس،ص۱۴). «پرنده‌ای بالای دیس لای درختانی پر از قمه می‌پرید» (آرنایرمان...،ص۲۱) و یا پرنده نوک طلا در داستان «در آن سالها». وجود پرندگان، باور ذهنی راوی و گرایش او را به درونگرایی می‌نمایانند. از دیگران کهن الگوهایی که نجدی به کار برده روشنایی و تاریکی، آفتاب و شب، سپیدی و سیاهی است که نشان از شناختن یا نشناختن و اندیشه دارد.

کهن الگوهای طبیعی، چون درخت، نمایه‌ای از حیات، رشد، فرایند زایش و باززایی و فنا ناپذیری است. هم چنین جنگل نشان از پاکدامنی، زیبایی نازک و نغز و بیان ناخودآگاهی است. در داستان «روز اسب ریزی» جنگل و آسیه در نمادی بارز برای راوی- که اسب است- سرشتی بهشتی دارند. *« انگشتانش (آسیه) بوی عرق تنم را می‌داد و خود آسیه بوی جنگل»*. همراهی این دو با هم، طبیعتی مرغوب و ناب می‌سازند که اسب، هر بار آسیه را می‌بیند، آزادی را به یاد می‌آورد. از دیدگاه زبانشناسی یاکوبسن نیز اگر بنگریم در یک رابطه همنشینی و محور افقی احساسِ آسیه، آزادی را برای راوی که در این داستان اسب است، تداعی و یادآوری می‌کند.

اسب سرکش می‌شود. آیا آسیه با یک بازی زبانی و جناسی یادآور آسیمه و سرکشی نیست و یا گزینش آسیه همانند دختر جنگل با اسب و روز اسب ریزی که همسانِ تخم‌ریزی و باروری است، آیا تداعی بیراهی است؟ *« آسیه روی یکی از نیمکت‌هایِ میدان خلوت اسب دوانی نشسته است و با فاصله‌های دور از هم برایم (اسب) دست می‌زند»* (روز اسب‌ریزی،ص۲۵) و در فرجام، آن‌گاه که اسب چموش، رام شد، دیگر آزادی را به یاد نمی‌تواند بیاورد: *«دورتر از آنها آسیه به دیواری از باران تکیه (می‌دهد)* و (اسب) *صورت آسیه را (دیگر) نمی‌تواند به یاد بیاورد»*. باز هم در فرایند نمادسازی، باران، شوینده تصویر آسیه می‌شود.

حیوان دیگری که در نمادسازی نجدی به کار می‌آید، ماهی است با تمامی بار معنایی

آن. این جستار فرصتی برای پرداختن به تک تک نمادها نمی‌دهد.

از نمادهای طبیعی دیگر، می‌توان باد را نام برد: *«باد آرامی که در دهکده و لای درخت‌ها راه می‌رفت* (شب سهراب‌کشان،ص۳۵). باد، بازتاب هراس و آشفتگی است. در آغاز داستان «شب سهراب‌کشان» هراس را درمی‌یابیم. هم چنین ولوله‌ای که در جان مرتضی است که نابودی را نیز به همراه دارد.

از نمادهای کهن که بگذریم. گاه ذهن هنرمند به نمادسازی روی می‌آورد و نمادهای نوینی را به کار می‌برد؛ مانند «باد» و «چتر» در داستان «سه‌شنبه خیس». این داستان با دو نماد توانای باد و چتر یکی نشان دهنده هول دلی راوی و آن دیگری حمایت خواهی چهره می‌نمایاند: *«دنبال یه کسی بودم، یه چیزی... دیدم یه چتر توی دستمه، اونو بغلش کردم»* (سه‌شنبه خیس،ص۷۶). در آغاز داستان، باد (= نماد کهن) می‌وزد؛ بادی که با خود آشوب و بیم به همراه می‌آورد. ملیحه می‌کوشد تا چتر (= نمادی نو) را نگاه دارد، اما باد آن را از دستش می‌رباید. چتر می‌شکند. پدر ملیحه «سیاوش» که باز یادآور قربانی و جوانمردی است، تیر باران می‌شود. از آن پس ملیحه با رؤیا و خیال پدر روزگار می‌سوزاند. این گونه استخوانهای چتر می‌شکند؛ خردمی‌شود.[۱۲] ملیحه، بی‌یاور در برابر باد می‌ماند. او باید به تنهایی فراز و فرود زندگی را به دوش کشد. آبی چتر- که راوی بر آن پافشاری دارد- بیانگر احساس امنیت و معنویت باشکوه است. یکی از رنگهای خجسته به تمام ساختن بار معنایی واژه چتر و کاربرد حمایتی آن می‌افزاید: « اونو(چتر) بغلش‌کردم، یه‌رؤیا روکه آبی‌بود.اون‌خیلی آبی‌بود با خودم بردمش‌خونه...»(همان، ص۷۶).

بسنده است در اینجا از رنگهای دیگری که در داستانهای نجدی، کاربردی نمادین یافته است، نام برده شود. رنگ سبز بیشه و شالیزار و باغهای چای و زیتون، آشکارکننده رشد، شور، که امید را به ارمغان می‌آورد. هرجا که نور هست، رنگ سفید نیز هست که معنویت و خلوص را یادآور می‌شود. اما رنگ دیگر، رنگ سرخ است. رنگی که نجدی بسیار به کار برده است. هر سبزی، سرانجام به سرخی رسیده و یادآور خون و بیش از همه «قربانی» است. درونمایه‌ای که در نوشته‌های نجدی بسیار به چشم می‌خورد. آن‌که زندانی است و آن که زندانی می‌کند؛ آن دوستی که دوست را «لو» می‌دهد و راز گروه را برملا می‌سازد؛ آن دشمنی که بر کار دشمن سرپوش می‌گذارد، همه و همه قربانی هستند. به گفته روایتی از نجدی «من چی رو می‌خوام پیدا کنم؟»

یکی دیگر از نمادهای نو، که در نوشته‌های نجدی به چشم می‌خورد، «پنجره» است.

پنجره اسطوره دیدار و آزادی است. هم چنین دریچه‌ای به بیرون که تصویری را در چارچوب خویش حبس می‌کند. این تصویر می‌تواند بر ساخته ذهن هنرمند باشد یا تصویری از واقعیت پیرامون نویسنده: *«حالا او تنها اتاق دنیا بود که می‌توانست با پنجره‌اش از خیابانها و کوچه‌ها بگذرد»*(بی‌فصل و نادرخت،ص۱۴۱). *«روی این پنجره آبی یک لنگه باز یک لنگه بسته...»* (آرنایرمان...،ص۱۴). راوی خالکوبی در روی دست دارد. *«اول با خودکار طرح پنجره‌ای را بین آرنج و شانه‌ام کشیده بودم که یکی از لنگه‌هایش باز بود که روی لبه‌اش یک گلدان خالی»* (خال،ص۱۶۶) و این پنجره در زندان قصر، کار گذاشته شد: *«کار بچه‌های قصر، توی اوین این خبرا نبود»* (آرنایرمان،ص۱۵). از آن پس جهان بیرون از این پنجره خالکوبی شده به درونش نفوذ می‌یابد. آخر یک لنگه پنجره باز است. این پنجره نگرش (= ایدئولوژی) او بود که راوی در سالهایی آن را پاس می‌داشت و پس از آن دیگر هیچ نبود. همه قربانی و تکه‌تکه شدند. او دانست که اشتباه بود، همه چیز اشتباه بود: *«شاید کشیدن طرح یک پنجره روی بازویم در همان سالهایی که دیوارهای اطرافم پنجره‌ای نداشت یک اشتباه بود»* (خال،ص۱۷۵). راستی سخن اینکه این درون نویسنده است که او را هشدار می‌دهد که پنجره‌ای برای بیرون و آزادی وجود ندارد؛ پس بسیار آشکار است که افسردگی و سرخوردگی ثمره چنین نگرشی شود. این دریافت با توجه به تمامی داستانهای بیژن نجدی، که افسرده و ناامید و تلخکام است و از شادی دور به وجود آمده است.

بسامد نمادین بیشتر داستانهای نجدی، آب، آیینه، باد، پنجره، زمین، ماهی، خون، درخت، مرگ، زوال... و تمامی آنها نشاندهنده بیداد انسان بر خودش است.

**تصاویر سیاه**[۱۳]

انسان نیز همانند جهان آفرینش بر جدال دو نیروی اورمزدی و اهریمنی بر پا داشته شده است. پدیده خشن و هولناک و خالی از ظرافت با جان تاریک انسان پیوند دارد. رمانتیکهای انگلستان، گمانمندند که هنرمند با بیان پلشتی‌های موجود، این خروش گاه به گاه ناامیدی را مهار می‌کند و با گفتن از زشتیها، انسان را به آرامش می‌رساند. جاذبه گوتیک[۱۴]در همین احساسها و حساسیتها نهفته است. هر چند در گام نخست، لرزشی ناشی از ترس و هراس بر پیکر می‌اندازد، چون بازتاب درون است در واگویه آن انسان به نوعی تخلیه روانی و رهایی، دست می‌یابد[۱۵]. تصاویر گوتیک در نوشته‌های نجدی-

که کم نیز نیست- وحشتهای نوینی است که از آن رها نیستیم. هراسهای نو در روایتهای نجدی، آرام و از سر شکیب، بیان می‌شود. به گفته فرخزاد: «ته‌نشین شده، آن قدر ته‌نشین که گویی اصلاً اتفاق نیفتاده[16]سامرست موام می‌نویسد:[17]

برای نویسنده زندگی تراژدی است، اما نویسنده به یمن هنر خویش پالایش می‌یابد. از اندوه هراس زدوده می‌شود و این به گفته ارسطو، هدف هنر است. خطاها و بلاهتهای نویسنده، اندوهی که جانش را می‌آزارد. همه و همه به یمن توانایی او به صورت قطعه‌ای شعر، ترانه یا داستانی در می‌آید و با این کار است که از دست آنها رهایی می‌یابد (دقیقیان، ۱۳۷۱:ص۱۸۸).

به این تصاویر بنگریم: *«این طرف‌در بزرگ اوین، که مثل زخمی کهنه، زخمی خشک که خونریزیش بند آمده باشد، باز بود»* (سه‌شنبه خیس،ص۷۲). *«آن طرف‌تر، یک پستان افتاده بود که نوک تریاکی رنگش کنده شده بود. از روی اعضای متلاشی شده، رد شدم، دماغها را لگد کردم، چشم‌ها را لگد کردم، دنده‌ها را لگد کردم...»* (A+B، ص۳۶-۳۵). *« ذهنم مثل شیر جوشیده پف می‌کرد، بعد سرد می‌شد، بعد مثل شیر فاسد و بریده شده از هم وامی‌رفت»*(A+B،ص۴۰۰). *«انگار جایی از تنم دهان باز کرده و رگهایم ترکیده است»*(همان،ص۶۵).*«انگار در آسمان تهران زنی قیمه‌قیمه شده»* (آرنایرمان...،ص۲۱).

راوی بعد از بیان آن همه وحشت، اینک به این نگاه بی‌تفاوت می‌رسد: *«در حالی که مرگ هم چنان، غیرقابل لمس و تعیین‌کننده سوار بر قاطر، سلانه سلانه می‌آید یا می‌رود،* (A+B،ص۴۴). *« اگر طاهر همان لحظه می‌مرد و کسی جسدش را می‌سوزاند، زمین ۴۹ کیلو سبک‌تر می‌توانست خورشید را دور بزند»* (گیاهی در قرنطیه،ص۷۹). گویی بودن یا نبودن انسانها، تنها وزنی از زمین کم می‌کند یا می‌افزاید و حادثه‌ای دیگر نیست و این برداشت با دیدن تصاویر بسیار زیاد مرگ و قطعه قطعه شدن و پاره شدن اندامها در جنگها و کشمکش‌های محلی و مرزی برای نجدی به یادگار مانده است. به تصاویر دیگری از نگاه بی‌تفاوت به مرگ بنگریم: *«چند قطره باران، مرگ را دو سه قدم از ماهی‌ها دور می‌کند، می‌شود این طور هم گفت که مرگ سیگاری روشن می‌کند و آن‌قدر همان طرف‌ها قدم می‌زند تا باران بند بیاید»* (یک سرخپوست در آستارا،ص۳).

به این روش تصاویری از زوال‌پذیری انسان - انسانی که هیچ در دست دارد- نمایان می‌شود. تصاویر نجدی در مجموعه «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» کمترین بسامد وحشت را دارد. پس از آن «دوباره از همان خیابانها» قرار می‌گیرد. «داستانهای

ناتمام» داستانهای لَخت لَخت شده است بی‌سرانجام، اما اگر با تمام ناتمامی باز هم آن را در سنجش قرار دهیم، باید گفت در «داستانهای ناتمام» صحنه‌های گوتیک بیشتر حالت روانی و تخیلی می‌یابد. صحنه‌های جنگ در کردستان، آشوب جنگل، کشتار و سرکوب شورشهای گوناگون در تاریخ ایران از پیش از ۱۳۲۰ به بعد در «داستانهای ناتمام» تجلی یافته، شاید به این برهان که نویسنده آنها را ویرایش نکرده و با ترفند باید و نباید، ساخت دیگری نداده است. از همین روی- «داستانهای ناتمام» - نجدی نویسنده‌ای است که به ذهن و گُرم و گُداز آن می‌پردازد.

دیدن و شنیدن وحشتها با ذهن و ناخودآگاهی نجدی چه کرده است که این گونه خونین برمی‌خیزند و خود رخداد چه اندازه سهمگین بوده که سر ریز آن ماز و راز بر روح ظریف هنرمند این یادگاری بُرا را گذاشته است؟

از آنجا که تشبیه‌ها در این دسته از تصاویر از محسوس به معقول است و آشوب درونی را نشان می‌دهد، تصویر مرکزی در تمامی آنها نمایی از انسان درمانده، زجر و خون می‌گردد؛ آن هم از گونه کنش‌پذیر آن و دستاوردش حرکت و دگرگونی است که در آن موج می‌زند. به باور ارسطو «بهترین استعاره آن است که چیزها را در حال کنش (و دگرگونی) نشان دهد» (احمدی، ۱۳۸۲:ص۶۳۳). تصاویر نجدی در دو محور هم‌نشینی و جانشینی- در دیدگاه سوسور- گسترش می‌یابد. پس واژگانش با بیشترین بار حرکتی و پویایی بر جای و پای می‌مانند؛ وارونه ظاهر آرام او بلوای درونش را می‌نمایانند.

### همذات پنداری با اشیا[۱۸]

در چند داستان کوتاه، راوی در کالبد چیزی دیگر می‌خزد و از دیدگاه آن چیز، بیرون را می‌نگرد. این گونه تصویر دادن اگرچه می‌توانست کارا و مانا باشد، گویی تسخیر آن چیز بدرستی انجام نشده است؛ برای نمونه زمانی که راوی یک «عروسک» است، چنین می‌خوانیم:

> روزی که من به دنیا آمده بودم از آشپزخانه بوی پیاز داغ می‌آمد و پرده‌ای که به باد تکیه داده بود تا وسط اتاق می‌آمد و پاهای توری خودش را به من می‌مالید (چشم‌های دکمه‌ای‌ءمن،ص۴۸). گاهی یکی از شنبه‌ها را می‌دیدم که از کوچه‌ای بیرون می‌آمد و سُر می‌خورد توی یک کوچه دیگر. همان‌جا غروب می‌شد و از همان جا هم می‌رفت (همان).

حتی اگر پذیرا باشیم که عروسک باد را می‌شناسد، اما درک بوی پیاز داغ شگفت است یا حتی اگر برآمدن و فرو رفتن خورشید را- بر اثر تکرار- بشناسد، اما به پنداری راسخ، «شنبه» را شنبه نمی‌نامد. این خام جوشی متن در آن همه ترفند تصویری کاری ناسره است. اگر قرار باشد از زبان عروسک، نوشابه، توپ و یا هر چیز دیگر سخن گفته شود، دیدگاه و ذهنیت او آورده شود، آن متنی دلنشین‌تر است که تمامی محتوای فکری و آگاهی سوژه را باز تاباند. ذهن سوژه باید بارزگردد وگرنه متن دوگانه می‌شود و تنها فریبی برای خواننده به یادگار می‌ماند. اگر تصویر بتواند نشانه‌های تازه‌ای از ذهن آن چیز یا سوژه را نمایان کند با وجود نشانه‌هایی اندک، تردستی نویسنده وچیرگی او بر موضوع گزینش شده آشکار خواهد شد. «در افسانه‌ها از نقاشی چینی یاد کرده‌اند که دریا را چنان به تصویر کشیده بود که شبها، صدای آرام امواج از تابلوی آن به گوش می‌رسید».[۱۹] اثر هنری باید به این رده از راست نمایی برسد. نجدی در تصویرهایی از این دست، سیطره خویش بر متن و شخصیتهایش را به دست انداز انداخته است. می‌توان این نمونه‌ها را سیاه مشقی برای بروز داستان «دوباره از همان خیابانها» دانست. پیرزن داستان اگر چه خود را از یوغ بیژن نجدی رهانیده، چون شخصیت انسان است، درک و رفتار او برای خواننده آسانتر است.

«چشم‌های دکمه‌ای من»، روایت از زبان عروسک است که خواننده در نگرش شخصیت اصلی دچار تردید می‌شود. پاینده می‌گوید:

> اگر هم توصیفی از چیزی یا کسی در این داستانها ارائه می‌شود، آن توصیف به این منظور است که ما متوجه شویم شخصیت اصلی... چگونه می‌بیند و در واقع احساس آن شخصیت چگونه باعث شده که هر واقعه‌ای را به طرزی خاص برای خودش تعبیر بکند، طرزی که بیشتر با حال و هوای فکریش هم خوانی دارد... (پاینده، شماره ۱۰: ۸۸).

دست‌ورز نجدیِ تصویرگرا در این گونه داستانها چیزی نامشخص است نه در اندیشه عروسک جایَ دارد و نه بر اندیشه روایت، تعبیر و تفسیر در هوا مانده است، زیرا انسان انگاری[۲۰] عروسک، ژرف‌کاوانه انجام نشده است. پس تصویرها ناتوانند.

این گزارش بر این باور است که نجدی از موارد ناآشنا می‌گریزد و به سوی آنچه می‌شناسد، باز می‌گردد. گرچه دلیری در آویختن به ناآشناها را دارد، توان یا حوصله کلنجار رفتن با آنها را ندارد. هیدگر می‌گوید چیزهای آشنا به ما آرامش می‌دهد. نیچه گمان دارد: «از چیزی ناشناخته به چیزی شناخته باز پس رفتن، سبک می‌کند؛ آرامش

می‌بخشد؛ خشنود می‌کند و افزون بر اینها احساس قدرت می‌دهد» (نیچه، ۱۳۸۱:ص۷۲). در واقع متن برای نجدی دامی گسترده است. نخستین راه این است که بگوییم یکی از شنبه‌ها را دیدم و عادی‌ترین برداشت این است که بوی پیاز داغ می‌آمد. نجدی بدون اندکی کل کل کردن با شخصیتش پا پس می‌کشد در حالی که می‌شد این تصاویر و شخصیت پردازیها بسیار درخشان و توانا باشد.

این داستانها نویسنده مدار است و شخصیتها نتوانستند «بارُ بُن بَر کنند از منزل او».[۲۱] نویسنده‌ای که نتواند خود را- تا آنجا که باید- غیرواقعی کند، نمی‌تواند به جهان آن سوژه وارد شود. این دیگر جاندار پنداری نیست بل هنرمندی در این هنر، جادوگر است که خود را بی‌جان پندارد. نجدی به کالبد سوژه در آید در حالی که هنرمندی چون نجدی سوژه را به دنیای انسان فرا خوانده و ذهنیت انسانی داده است.

**نگاه کودکانه در ترسیم تصاویر**[۲۲]

براستی شگرد نجدی در تصویر دادن چیست؟ چرا نوشتار او – به جز اندکی- آکنده از تصاویر ناب است و چرا تصاویرش این اندازه برای خواننده آشناست؟ آیا او قراردادهای انسان با اشیا و طبیعت را در نظر دارد؟ قراردادهایی چون «انسان گریه می‌کند» اما راوی این تصاویر را بیابد: *«زنی عالیه را بیدار کرد و گریه‌ای را با قنداق به عالیه داد»* (روان رها شده اشیا،ص۱۵۶). تنها چشمان هاژواژ کودک می‌تواند قنداق را فاعل گریه بداند و این گونه در فرایند «مجاورت»، قنداق را به جای «کودک گریان» بنشاند. آمیزه سنت ادبی با واقعیت را به یک سو نهاده، ترفند جدیدی به کار می‌برد که همان نشاندن قنداق به جای فاعل گریه است.

بدین‌سان اگرچه نجدی در تصاویری که از زبان اسب، توپ، پپسی، عروسک و... می‌دهد، چندان سَخته و پخته و پرورده نیست، آن گاه که ذهن را به کودک درونش می‌سپارد و از آن زوایه می‌نگرد، تصاویر سراسر نو، تر و تازه است: *«ابرهای ورم کرده‌ای که لابد آن بالا راحت‌تر بودند تا بیایند پایین و زیر دست و پای مردم گلی چلی بشوند»* (به چی می‌گن گرگ، به چی می‌گن میش،ص ۱۹۶). *«یک تکه از آسمان توی حوض افتاده بود»* (بیمارستان نه، قطارص۷۳).رسیدن به دیدی که در آن آموزشها کنار روند و همان نگاه کودکانه، نگاه ساده و نادان کودکانه، که تنها چیزها را می‌بیند بدون اینکه به علتها، چگونگیها، و چیستی‌ها پی‌برد، بپردازد و به جای انعکاس تصویر، خودِ آسمان را

در آب حوض ببیند. برای به دست آوردن چنین دیدی چند رده را باید در نوردید.

**الف**/ نخستین کار آشنایی زدایی است. هدف از آن بیدار کردن حسهای خفته است و دور کردن روشهای آموزش داده شده دیداری. نیچه می‌گوید:

> محتوای درونمان همه آن چیزهایی است که در سالهای کودکی بی‌هیچ دلیلی افرادی که بزرگشان می‌داشتیم یا از آنها می‌ترسیدیم، مرتباً از ما می‌خواسته‌اند (و می‌افزاید) نگاه انسانی که هفته‌ها در غاری تاریک به سر برده به طبیعت، گونه‌ای سرمستی چشم است... (زیفرانسکی، ۱۳۸۳:ص۶۷- ۶۶).

نجدی نیز چنین دستاویزی دارد. او فراغبال از بزرگی با آسودگی به دنیای کودکی پناه می‌برد: *« سفالهای کارخانه برنج‌کوبی از پشت هم دیگر را بغل کرده بودند»* (شب سهراب‌کشان،ص۴۳). *«کاسه‌های بند زده، درشت‌هاش ریزترهاشون را بغل کرده بودند»* (نگاه یک مرغابی،ص۴۷). با اندکی جستجو دریافته می‌شود که نجدی، کودکیِ حس شده دارد، نه کودکی خوانده شده. «وردزورث» در اشاراتی به ابدیت[۲۳] می‌گوید: «ذهن کودک به ازلیت نزدیکتر است. پس هرچه بزرگتر می‌شود به تاریکی بیشتر فرو می‌رود.» این تاریکی پندارین، بازتاب پرورشی است که کودک در محیط خواهد دید. هرچه از دنیای خردسالی دور می‌شویم، ذهن در اسارت بیشتری فرو می‌رود.

**ب**/ تصاویر، شباهتهای محسوس به محسوس دارد و از تصاویر درونی و معقول کمتر بهره برده می‌شود. *«صف دراز از گلهای آفتاب‌گردان از کنارش می‌گذشتند»* (می‌دانست که دارد می‌میرد، ۱۸۹). *« هر بار که شاخه‌ای را باد کنار می‌زد، تکه‌ای از آفتاب به اندازه سفره صبحانه روی علف می‌افتاد»* (خال،ص۱۶۷). کودک چیزهای معقول را نیز پسودنی و دیداری می‌گرداند. او در پی برهان است؛ می‌پرسد و با دیدگاه خویش، پاسخهای شما را سبک سنگین می‌کند و با حس کردن، تصاویر برایش دریافتنی می‌شود. آن‌گاه پدیده‌هایی که برای بزرگترها حل شده است برای کودکان نیز حل می‌شود. *«چرا سکوت همیشه به نظر من سفید بود و پارچه‌ای»* (A+B،ص ۵۳). دستاورد نویسنده‌ای که با چشم کودکان نگاه کند و با کودک درون قدم به قدم گام بردارد، یافتن چنین تصاویری است. در این میان تصویرسازی دو ساز و کار دارد یا چیزهای درونی را با نمای بیرونی پیکر می‌بخشد و یا با زبان نماد آن را بیان می‌کند.

**پ**/ حیرت، والگی در برابر هر چیز نو، از ویژگیهای دوران کودکی است. بر همین پندار، کودک، سراپا پرسش است. گاه آن اندازه می‌پرسد که زمانی برای پاسخ شنودن

نمی‌یابد. برای کودک همه چیز تازه است. گاستون باشلار نوشته است که آفرینش و پذیرش هنر، هر دو در حکم بازگشت به ایام کودکی است. معنای پدیدارشناسیک[۲۴] کودکی، حیرت است. «عمری که از سالهای کودکی گذشت، از آن دور شدیم، آن‌گاه از این احساس، تنها در هنر با خبر می‌شویم، هنرمند ما را به حیرت وامی‌دارد» (احمدی، ۱۳۸۲:ص۶۰۹). زمانی که از شیداشدن در برابر پدیده‌ای سخن گفته می‌شود نیم دیگر آن، برهانی است بر دریافت بیشتر، آنکه بیشتر می‌تند، می‌روبد و درمی‌یابد، بیشتر حیرت می‌کند. این از ویژگیهایی فنومنولوژیک کودکی است.« *مرتضی با حنجره چوبی‌اش آن قدر زوزه کشید، آن‌قدر ناخنهایش را از پایین به بالا روی درخت کشید تا پدرش باور کند که درخت دارد قد می‌کشد. پدر داد زد:خیلی خوب، خیلی‌خوب، دارد قد می‌کشد»*(شب سهراب کشان ،ص۳۷). تمام داستان «شب سهراب‌کشان» تلاش کودکی با نام مرتضی است که بیشتر حیرتش او را به کنجکاوی وادار می‌کند.

**ت**/بازگشت «به‌سوی چیزها»، این عبارت گرچه پایه پدیدارشناسی است، رویکردی به تصاویر کودکی نیز دارد. این رویکرد ثمره نگاه موشکافانه به خود چیزهاست آن چنانکه ببینند، دیدن به دور از پیشداوریها و پیش‌نهاده‌های ذهنی؛ برای مثال:

« طاهر آوازش را در حمام تمام کرد... آب طاهر را بغل کرده بود» (سپرده به زمین، ۷). «پنجره را بست، باران خود را کنار کشید» (روان رها شده اشیا، ۱۵۱). «پنجره زندان خیلی بالا بود... همیشه تکه‌ای از روز مثل ملحفه و یا یک تکه از شب مثل چرم به آن چسبیده بود (همان،ص۱۵۵).

در واقع این بزرگسال است که می‌داند آن ملحفه یا چرم، شب و روز است که می‌گذرد، اما کودک عبور را آن گونه می‌بیند و بیان می‌کند و این چکیده خوی وخیم ناآگاه اوست. زیرا برای کودک فرایند کار مهم است نه نتیجه. این احساس که با بستن پنجره، باران خود را کنار می‌کشد، مثل آدمی که با شتاب می‌خواهد به درون خانه بیاید و با بسته شدن دریچه همان بیرون باقی می‌ماند و بسا آسیب نیز می‌بیند و کودک با این حس بخوبی آشناست زیرا با پیرامون خویش، احساسی برخورد می‌کند.

**ث**/ از دیگر شگردهای نجدی در آن دسته از تصاویری که نگاه کودکانه دارند، استفاده از مجاورتهای ناآشنا و ترفند «ناگهانی بودن» است. با توجه به دستورهای زبانشناسی، دانش انسان و مفاهیم[۲۵] در محور عمودی ذهن قرار می‌گیرد. این دانشها می‌تواند جانشین یکدیگر شود؛ به دیگر سخن «دستورهای نظام زبان با یکدیگر رابطه

جانشینی دارد. اسم جای اسم، فعل جای فعل، صفت جای صفت... قرار می‌گیرند» (عزبدفتری، شماره ۱۰۸-۱۰۶:ص۱۸). در این محور عمودی، نجدی توانسته واژگان زیادی را به جای هم بنشاند، اما بخش گسترده جادوی تصویری او در قسمت افقی نهفته است که با ترکیب داده‌های ذهنی، حس زیبایی‌شناسی و احساس و عاطفه نویسنده به تکاپو می‌افتد. نجدی در محور افقی- که همان ترکیب داده‌هاست- بر پایه «مجاورت» میان اشیا و پدیده‌ها تصاویر را می‌سازد و کنار هم می‌نهد. یاکوبسن، همانند سوسور، متن را بر پایه دو محور جانشینی و همنشینی می‌خواند. بر پایه مجاورت چیزها استعاره و مجاز در داستانهای بیژن نجدی شکل می‌گیرد. ترکیب این دو صنعت ادبی به همراه نادان‌نمایی و ناآگاهی از چگونگی شکل‌گیری پدیده‌ها، که بیشتر به خوی ازلی کودک بازمی‌گردد، صور خیال تصاویر در داستانهای نجدی را پوشش می‌دهد. یاکوبسن «با استناد به الگوی زبانیِ سوسور، مجاز مرسل را براساس «اصل مجاورت» با همنشینی و استعاره‌را براساس«اصلِ‌مشابهت»با جانشینی‌وهمنشینی تبیین‌می‌کند»(پاینده،۱۳۸۵: ص۱۷۹).

**ج/** کودک، بی‌گناهی و فراموشی است. «او آغازی نوست، یک بازی‌ست» (نیچه، ۱۳۷۲:ص۲۹). از همین روی کودک هر زمان بازیش را و سخنش را نو می‌کند و از شاخه‌ای به شاخه‌ای می‌پرد، از هیچ‌چیز رنجور نمی‌شود و از هیچ‌چیز رویگردان نمی‌گردد و تا خود نیازماید، چندان پیرو بکن، نکن‌ها نیست. ساخت تصاویری که نگاه کودکانه دارد، گونه‌ای باز یافتن سرشت پالوده انسانی است. خود یافتن و بازنگری در خویش دارد. فروید می‌نویسد:

> آدمی آن‌گاه که دوره کودکی را پشت سر می‌گذارد برای فرار از حقیقت تلخ زندگی در عین بیداری به یک بازی فکری اشتغال می‌ورزد که نزد مردم عادی از خیالبافی فراتر بوده اما در افرادی خاص به رویای هنرمندانه منتهی می‌گردد. بزرگسالان بازی خیال را جایگزین بازی کودکی می‌کنند (عناصری، ۱۳۶۸:ص۱۸۶).

آری، نشستیم، برخاستیم، خندیدیم، به اندک رنجشی، گریستیم؛ قهر کردیم و گمان می‌کنیم بزرگ شده‌ایم؛ اما پنداری است گزاف. ما همان کوچکان بزرگ‌نما هستیم که باز هم می‌نشینیم، برمی‌خیزیم، دل به مهر می‌بندیم و دل پریش از رهاسازی بازیچه، آن را محکمتر در چنگال می‌فشاریم. بازیچه ما دگرگون شده است.

لاکان در سال ۱۹۳۶ نظریه «مرحله آیینه‌ای شخصیت» را مطرح کرد؛ «یعنی کودک در برابر آیینه‌ای نشسته و همه‌چیز عالم را برحسب تصور خویش می‌بینید (ضیمران،

۱۳۸۰:ص۱۵۴). تصاویری که نگاه کودکانه نجدی را در پی دارد از دید بیژن نجدی شش ساله‌ای است که در لایه‌های زیرین ذهن او بیدار نشسته است و می‌نگرد. او به شش سالگیش هیچ کمکی نمی‌کند. آن کودک که در حال و هوای عادی نمی‌تواند خودی نشان دهد در هنر و تصورهای نجدی عیان و عریان می‌شود.

نخستین ویژگی این تصاویر اینکه پویایی کمتری دارد؛ حرکتها آرام است، البته ایستا نیست، اما همانند همان کودک شش ساله، درک تصاویر به کندی صورت می‌گیرد. خواننده با نگاه نویسنده، آرام، آرام همراه می‌گردد و لذتی که خواننده در این همراهی می‌برد، بسیار است؛ زیرا کودکیِ خواننده با کودکی نویسنده به دیدن سرگرم شده است.

ویژگی دوم اینکه هر نوشته‌ای، دو آفریننده دارد: نخست نویسنده واقعی[۲۶] است؛ همانند «داستانهای کوتاه یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، را بیژن نجدی نوشته است.» دوم، نویسنده درونی یا ضمنی[۲۷]است «پشت تصاویر آورده شده در داستانهای کوتاه، بیژن نجدی شش ساله قرار دارد» نه نجدی بزرگ شده.[۲۸]

نجدی بزرگسال به نجدی شش ساله هیچ کمکی نمی‌کند. او را به خود وامی‌گذارد و از آنجا که برای کودک، فرایند کار مهم است نه ثمره کار از همین روی در تصاویری که از دید کودک آشکار می‌شود ما با فرایند کار روبه‌روییم.

ویژگی سوم اینکه نویسنده‌ای چون نجدی که در گزینش رنگها درنگ دارد، شاعری که رنگهای تند، رنگهایی که به کاغذ بچسبد، رنگهایی که جیغ بکشد را انتخاب می‌کند به کودکی نزدیک می‌شود. شاید از آن رو که کودک در پی اثبات جرم روی کاغذ است و به برجسته نمایی گرایش ویژه دارد.

نجدی می‌نویسد: *« اصلا نمی‌دانم وقتی مردم کلمه «من» را به کار می‌برند، منظور کجای... کدام تکه از پوست و گوشتشان است»* (A+ B ،ص۶۹). آن «منِ» کودک نجدی سبب می‌گردد، این نوشته‌ها تصویر مدار شود؛ یعنی اندیشه مرکزی روایت در تصویر گنجانده شود و آن همان لحظه تجلی است که «بژا» آن را چنین بیان می‌کند: «نوعی کشف و شهود روحانی ناگهانی، خواه منشأ آن شیء یا رویداد باشد، خواه یکی از برهه‌های به یادماندنی‌ذهن...» (سید،۱۳۸۲:ص۳۹-۳۸)؛برای مثال: طاهر می‌داند که *«خیابانی از زیر همان پنجره به طرف فلکه‌ای می‌رود، آن را دور می‌زند، سینه‌خیز خودش را لای پیاده‌روها آن قدر روی زمین می‌کشد تا به ترمینال شلوغی برسد»*(گیاهی در قرنطینه، ص۸۰). طاهر که احساس می‌کند می‌خواهند سلاخی‌اش کنند، اندیشه فرار دارد. در

ذهنش می‌خواهد بگریزد به شمال، به باغهای زیتون و پنجره می‌تواند رهایی بخش او باشد و خیابان، شاید، او را به ترمینال شلوغی برساند. نجدی با دادن تصویری ساده و گنجاندن کلمه «سینه‌خیز» و عبارت «آن‌قدر روی زمین می‌کشد» در واقع، ناتوانی طاهر از رهاسازی خود را نشان داده است. تمام روایت چند صفحه‌ای می‌خواهد به همین نکته بپردازد که در یک تصویر نشسته است.

نجدی اگرچه تصاویر زیادی به کار می‌برد، این تصاویر به یاری او می‌آیند تا برخی پندارهای ژرف نویسنده را پوشش دهند؛ زیرا همانندیهایی که کودک در میان چیزها می‌یابد، خرد او را نشان می‌دهد[۲۹] و برای خواننده، تصویر، لحظه هماهنگی میان نویسنده و دریافت کننده پیام است؛ پس تصاویر بیهوده نیست. کمک کار آن نویسنده ضمنی، زبان و نشانه‌های او هستند.

مثالی دیگر: بزرگترها می‌دانند که آسفالت از یافته‌های پتروشیمی است. گروه زیادی در کار بودند تا ساخته شود و «طناب» نیست. *«چه قدر بنویسم کوچه مثل طناب باز شده از گردن ورزاها (= گوساله‌ها)ی ذبح شده افتاده زیر پنجره‌ام»* (تاقچه‌های پر از دندان، ص۹۶). نجدی یک رده دید خود را پایین آورده و مثل کودک، کوچه را طناب دید. سپس با یادآوری طناب و کوچه و ورزاهای ذبح شده همانندی به وجود آورد. از اینجا انسان را چونان ورزا در بازی زندگی حقیر دید.

*«خودم را پرت کردم پشت در و دیدم پله‌ها با خستگی روی هم چیده شده، خم شده، رفته بالا»*(همان،ص۹۵). روایت‌داستان بیانگر سیاسیکاران ذبح شده و پیرمردی است که از جریان اجتماعی به دور مانده و خسته و مانده است. داستانی هفت صفحه‌ای در این چند تصویر، تار و پود یافته است. احساس خستگی حتی در تصاویر داستان نیز به چشم می‌خورد.

نگاه کودکانه چیزی‌است که در گورگاه بزرگی گم‌کرده‌ایم و جایی‌است که می‌توانیم سرگشتگی و آسیمگی خویش را از رویدادهای بزرگی به آن جایگاه امن ببریم و تن خستو شده را با گذشته‌مان مرهمی بخشیم. *« چیزی جز این مشکل ما را حل نمی‌کرد که دستی، ساعت دیواری را وارونه کند و مرا پس پسکی می‌برد؛ کوچکم می‌کرد؛ به رحم باز می‌گشتم و ریز و هیچ می‌شدم»* (A+B،ص ۷۰). این دسته از تصاویر ساخته شده نجدی پایی در کودکی و گامی در بزرگسالی دارد. در میان یک تصویر سراسر کودکانه، ناگاه می‌نویسد: قیمت نفت به بشکه ای ۵۵ دلار رسید و از هراس جهان

بزرگی هول دل شده به دنیای امن کودکی پناه می‌برد. رفت – آمد ذهن هنرمند در کودکانه نگریستن و بزرگسال اندیشیدن است.[۳۰]

**برای پایان**

نخست اینکه آن دام چاله‌ای که تصاویر نجدی به آن گرفتار می‌شود، تصاویری است پر از پاره پاره شدن، پاش پاش گردیدن، تکه تکه نمودن و ریز ریز کردن؛ تصاویری که خارخار اندیشهٔ اوست و فرا می‌خواندش به شکستن و فرو رفتن:

> چند تا کله پاره پاره شده (آرنایرمان...،ص۱۷). پیشانیش با کاشی‌ها تکه‌تکه می‌شد (بیگناهان، ص۲۵). در حیاط مدرسه، تکه تکه عده‌ای دور هم بودند (نگاه یک مرغابی، ص۳۸). از سقف تونل قندیلهای آهک می‌افتاد و پاش پاش می‌شد. (بیمارستان نَه، قطار،ص ۷۶). شیشه‌های رنگی بالای سرش آفتاب را روی او پاش پاش می‌کردند (من چی‌رومی‌خوام پیدا کنم،ص۱۱۹). در گودی وسط حمام شیشه‌های کوچکی بود که رنگ آفتاب را پاره پاره می‌کرد و روی میهمانها می‌ریخت (همان،ص۱۱۸). یک پنجره چوبی کنار شیر آب روی زمین افتاده بود و داشت تکه تکه می‌شد(زمان نَه در ساعت،ص ۱۳۴).

از دید روان‌سنجی، هنرمندی که جهان پیرامونش را این گونه تصویر می‌دهد، ریزبین و خردنگر است. او نغزکاوی است که همه‌چیز را بسیار ریز، می‌نگرد؛ می‌کاود و با شعبده تصویر،شیرینکار می‌نمایاند. چنین هنرمند باریک‌نگری که در هر شیء فرو می‌رود تا مغز استخوان آن را بیابد، ژرف‌کاو است. او تواناست تا ظریف‌نگرانه، پودپودِ شکل‌گیری یک تصویر را برجسته سازد؛ سپس نمای فراگیر از رخداد را برجسته کند. به چند تصویر دیگر بنگریم:

> باید تکه‌های ریز و شیشه‌ای سرخ در هوا پخش می‌شد و یک مشت خون روی صورت خیابان می‌ریخت (منظور شکستن‌چراغ راهنماست) (بی‌فصل و نادرخت، ص۱۳۹). اما می‌دانست که هنوز یک قلوه سنگ توی سرش بی‌هیچ صدای شکستن پرت می‌شود (همان،ص۱۳۹). همین که راه افتاد، فهمید که زیر پوست و استخوانهایش صدای افتادن و شکسته شدن، شکستن، شکستن چیزی می‌آید (همان،ص۱۴۶). فقط خاطراتش روی استخوان زانوی او شره شره شده بود (می‌دانست که دارد می‌میرد، ص ۱۸۹)؛ص۱۸۱–۱۷۹هتل نادری؛ص۱۵۳–۱۵۲ روانها شده اشیا؛ ص۱۵۹ روایت دوم داستان ناتمام رودخانه‌ای برای ستوانیار؛ ص۷۴، ۴۲، ۳۸، ۲۲، A+B ؛ ص۱۰۱ A+C و...

توان رفتن به درون‌چیزها و بازگشت به حالت‌نخستین، انعطاف‌پذیری و نرمش‌فکری

نویسنده در این تصاویر پیداست. در این نمایه، شاهکاری در تصویر دادن به وجود می‌آید.[۳۱] نجدی در این کندوکاو می‌تواند چیزهای عادی و پیش پا افتاده را بزرگ‌نمایی کند؛ مانند ذره‌بین، نگاه‌های پرت را جذب کند و به یک تصویر ویژه راهنمایی سازد. شاید به گفته اخوان، نجدی «خیره در آنات آن آیات» باقی می‌ماند. رفتن به ریزترین‌ها و بازگشتن به حالت عادی خلاقیت هنری نویسنده را نشان می‌دهد.

دیگر اینکه آنچه در داستانهای بیژن نجدی به چشم می‌آید، کم بودن گفتگو[۳۲] میان شخصیتهاست و استفاده از یک راوی[۳۳] که با تصاویر گوناگون، ارتباط یافته است و احساس خود را با تصویر دادن بیان می‌کند؛ به بیان دیگر، آنچه داستانها با آن تنیده می‌شود نه گفتگو میان شخصیتهاست که تصاویری است و کششی که در دنبال کردن آنها وجود دارد که نویسنده از پیرامون شخصیتها نشان می‌دهد؛ حتی نه خود شخصیتها.

در داستانهای نجدی، گفتگو بسیار کم انجام می‌شود و بیشتر پُر شده از تصویرهایی است که راوی داستان می‌بیند و داستان را پیش می‌برد. گمان می‌شود زبان تصویر می‌تواند جایگزین گفتگوی میان شخصیتها شود. با این نگرش، راوی با خوانندگان به گفتگو می‌پردازد. راوی تصویری می‌دهد، پس «گفت» دارد و خواننده یک یا چند دریافت از آن تصویر، پس «گو» ایجاد می‌شود.

در چینن رخدادی می‌توان زمینه‌ای را باز گذاشت به نام «گفتگوهای تصویری» و نکته اینکه خواننده در این گونه ارتباط به ذهن راوی می‌خزد. او از لابه‌لای لایه‌های گوناگون ذهن، آنها که شاید با گفتار عادی نتوان نشانشان داد، حضور می‌یابد و خواننده در آن فوران احساسی راوی، شرکت می‌جوید.

اگر خواننده به اندازه راوی داستان در کنش خواندن شرکت جوید، می‌توان گفت بینامتنی[۳۴] تصویری نیز شکل گرفته است؛ زیرا تصویر ذهنی خواننده با تصویر ذهنی راوی اگر چه پیوندهایی دارد به تمامی یکی نیست و خواننده ذهنیت خود را با تصویر خود دارد. راوی نیز ذهنیت خود را دارد با تصویر خود؛ برای نمونه: «*زنی که چادرش را به کمرش بسته و شیشه‌های پنجره یک بالکن را با روزنامه پاک می‌کرد، چشم‌هایش را ریخته بود روی خیابان و دست راستش روی شیشه همان‌طور بالا و پایین می‌رفت* (مانیکور،ص۱۲۷). واژه «چشم» در این تصویر، نمی‌تواند بیانگر آن باشد که آن «چشم» چگونه چشمی است؛ آیا آن چشم هراسان است؟ شگفت زده است؟ غمگین است؟ خیره، خوش حالت، خشمگین، انحنادار، مورب، گود، بیرون زده... چگونه چشمی

است؟ این خواننده است که در ذهن خود، هماهنگ با فضای داستان در ذهن خود، یک «چشم» را به یاد می‌آورد. در این زمان نویسنده اگر خبره و ورزیده باشد فضای داستان را با تصاویر داستان هماهنگ می‌سازد تا خواننده نزدیکترین دریافت را از «چشم» داشته باشد. نزدیکترین به آنچه نویسنده در ذهن داشته است و شخصیت پیش داشته[۳۵] اوست. پیوند و درکی که خواننده از این تصویر دارد با درک راوی از آن تصویر، همان کنش «گفتگوی تصویری» است.

**نتیجه**

تصاویر در داستانهای بیژن‌نجدی، ته‌نشین شدهٔ مشاهدات اوست که سرشار از زندگی است و به بازیافت لحظه‌ها می‌انجامد. تصاویر، همانند کمک‌کار راوی داستان و در بیشتر جاها خود، روایتگر نویسندهٔ درونیِ بیژن‌نجدی است .

هرگاه بخشی از وجود نویسندهٔ ضمنیِ داستان، مجال بروز نداشته در کالبد نماد و کهن الگو در داستانها بازتاب یافته است؛ به بیان دیگر این دسته از تصاویر، ساز و کار درون نویسنده است و نقش راوی در این میان، تنها رساندن پیام است. بخشی از تصاویر، آنهایی است که از آزمونهای فردی راوی پس از شنیدن و دیدن حوادث سال ۱۳۲۰ تا زمان نگارش داستان در متن حضور یافته که انباشته از نمایه‌های سیاه، جنگ، خونریزی و کشتار است .

هرگاه نجدی در ایجاد تصاویر از نگاهی کودکانه – نگاهی مویشکاف، کنجکاو وبهت‌زده – به آفرینش دست می‌یازد، تصاویر او موفقتر و دلنشین‌تر بر ذهن خواننده می‌نشیند حال اینکه در بخشی از آفرینش هنری که با اشیا همذات‌پنداری کرده و نگاه کودکانه را به دانش بزرگسالی وانهاده، اقبال چشمگیری نداشته است.

**پی‌نوشت**

1. Pierre Macherey
2. A Theory of Liteary Production
3. Imagination
4. Fancy
5. Primary Imagination
6. Secondary Imagination

۷. در این زمینه گزارشی دیگر از همین قلم با نام «بررسی کارکرد تخیل در اشعار فروغ فرخزادو سهراب سپهری براساس دیدگاه کالریج » به چاپ رسیده که نمایهٔ آن در منابع فارسی آمده است.

8. Motif and Theme

۹. Motif and Teme موضوع یا مفهوم یا فرمول یک شخصیت که مدام در آثار ادبی تکرار می‌شود یا در یک اثر ادبی چیزی است که مدام تکرار می‌شود (آبرامز، ۱۹۹۹:ص۱۷۷).

10. Symbol

11. Archetype

۱۲. چند تا از فنرهای چتر شکست، تکه‌ای از آبی خیسش جر خورد. از تیر چراغ به طرف یکی از درختان ته کوچه رفت. صدای پاره شدن پارچه و شکستن استخوانهای چتر، پنجره به پنجره دور شد (همان،ص۶۹).

13. Gothic

۱۴. «گوتیک» واژه‌ای است که رمانتیکهای انگلستان به آن دسته از داستانها و شعرهایی می‌نهادند که به طرح موضوعات هراس‌انگیز می‌پردازد. قصرهای تاریک و محزون قرون وسطایی با نمایی نَم گرفته و متروک، مناظر تیره و گرفته و پرتگاه‌ها و دنیایی در حال تخریب، سیاهچاله‌های سرد و غمناک، ارواح پنهان و پدیده‌های مأیوس‌کننده، موضوعات کلی نوشتار گوتیک بود. «کریستابل» و «دریانورد فرتوت» دو اثر کالریج است که در چارچوب گوتیک به آن نگریسته می‌شود.

۱۵. در این زمینه به بخش گوتیک در کتاب «رمانتیسم در شعر فروغ فرخزاد» می‌توان مراجعه کرد.

۱۶. نامه‌ای از فروغ فرخزاد به احمدرضا احمدی، به نقل از پریشادخت شعر.

۱۷. «حاصل عمر» از سامرست موام، ترجمه عبدالله آزاریان.

18. Identical

۱۹. نقل از پژوهشهای ادبی، کاربست رویکرد پسامدرن، علی تسلیمی ص ۳۳.

20. Personification

۲۱. عاشقانه‌ها و کبود، اخوان ثالث، ص ۳۱.

22. Childlike Perception

23. Ode: Intimations of Immortality

24. Phenomenologic

25. Concepts

26. Real Author

27. Implied Authour

۲۸. در ص ۲۱۹ ادیشن ۷، Abrams آمده است: ما آگاه هستیم از حضور یک صدا ورای صداهای خیالی که در یک اثر حضور دارند. می‌دانیم در پشت تمام شخصیتهای یک اثر ادبی، شخصیتی وجود دارد که آنها را خلق کرده است. این وجود یا مفهوم را در گذشته صدا Voice می‌گفتند: اما Wagyne, Booth ترجیح می‌دهد آن را نویسنده ضمنی بخواند.

۲۹. این پندار در جستاری با عنوان «چون سرمامک، گرم» که به بیان بازی در شعر خاقانی می‌پردازد، گسترده شده است (رستمی، ۱۳۸۴:ص۲۷۴).

۳۰. اشاره به بازی رفت – آمد که فروید در آن سخن گفته است. »گم شده سرانجام به ما باز خواهد گشت – در کالبد هنر– و رفت فقط در رابطه با آمد معنی پیدا می‌کند» (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۲۵۵).

۳۱. در پایان با سپاس از دکتر سلامتیان، که اگر دیدگاه‌های روانشناسی ایشان، یاری‌رسان نبود، این گزارش با کاستی‌های بسیار روبه‌رو می‌شد.

32. Dialogue
33. Narrator
34. Intertextual
35. Protorype

**منابع فارسی**


۱. احمدی، بابک؛ ***مدرنیته و اندیشه انتقادی***؛ چ۴، تهران: نشر مرکز ، ۱۳۷۰.
۲. ـــــــــــ؛ ***ساختارگرایی و تأویل متن***؛ چ۶، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۲.
۳. اخوان ثالث، مهدی؛ ***عاشقانه‌ها و کبود***؛ تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۷۹.
۴. ایگلتون، تری؛ ***پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی***؛ عباس مخبر، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.
۵. پاینده، حسین؛ ***«نقد دو داستان»***؛ کتاب ماه، سال هشتم، شماره ۱۰، ص۸۸.
۶. ـــــــــــ؛ ***نقد ادبی و دموکراسی***؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۵.
۷. تسلیمی، علی؛ «***کاربست رویکرد پسامدرن در داستان***»؛ پژوهشهای ادبی، سال دوم، شماره ششم، زمستان ۱۳۸۳، ص ۳۳.
۸. حبیبی، فرنگیس؛«***مصاحبه با بیژن‌نجدی***»؛ بخش فارسی رادیو فرانسه، چهارم سپتامبر ۱۹۹۷.
۹. حسینی، صالح؛ ***فرهنگ برابرهای ادبی***؛ تهران: نیلوفر، ۱۳۸۰.
۱۰. دقیقیان، شیرین‌دخت؛ **منشأ شخصیت در ادبیات داستانی**؛ تهران: ناشر نویسنده، ۱۳۷۱.
۱۱. دلاشو، م. لوفلر؛ **زبان رمزی افسانه‌ها**؛ جلال ستاری، تهران: انتشارات توس، ۱۳۶۴.
۱۲. ـــــــــــ؛ **زبان رمزی قصه‌های پریان**؛ جلال ستاری، تهران: انتشارات توس، ۱۳۶۶.
۱۳. رستمی، فرشته و مسعود کشاورز؛ **رمانتیسم در شعر فروغ فرخزاد (براساس دیدگاه کالریج، وردزورث و...)**؛ قم: نوای دانش، ۱۳۸۲.
۱۴. ـــــــــــ؛ «**بررسی کارکرد تخیل در اشعار فروغ فرخزاد و سهراب سپهری بر اساس دیدگاه کالریج**»؛ فصلنامه دانشکده تربیت معلم تبریز، سال دوم، شماره سوم، بهار ۱۳۸۴، ص ۱۳۱-۱۰۳.
۱۵. رستمی، فرشته؛ «***چون سرمامک، گرم: بازی در شعر خاقانی***»؛ دانشگاه ارومیه، مجموعه مقالات برگزیده همایش خاقانی‌شناسی، جلد اول، ص ۲۹۵-۲۷۴.
۱۶. رضایی، عربعلی؛ **واژگان توصیفی ادبیات**؛ تهران: انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۸۲.
۱۷. زیفرانسکی، رودریگر؛ **نیچه برای معاصران**؛ علی عبداللهی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳.
۱۸. سلدن، رامان و پیتر ویدوسون؛ **راهنمای نظریه ادبی معاصر**؛ عباس مخبر، تهران: نشر طرح نو، ۱۳۷۷.

۱۹. سید، دیوید؛ **قرائتی نقادانه از رمان**: چهره مرد هنرمند در جوانی؛ منوچهر بدیعی، تهران: نشر روزنگار، ۱۳۸۲.
۲۰. شمیسا، سیروس؛ **بیان**؛ چ۵، تهران: انتشارات فردوسی، ۱۳۷۴.
۲۱. ضیمران، محمد؛ **اندیشه‌های فلسفی در پایان هزاره دوم**، ***ژاک لاکان: زبان و ناخودآگاه***؛ تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸۰.
۲۲. عزبدفتری، بهروز. «***زبان شاعرانه: طرحی نو با تار و پود دیرینه***» کتاب ماه ادبیات، سال نهم، شماره ۱۰۸– ۱۰۶، ۱۳۸۲.
۲۳. عناصری، جابر؛ **مردم‌شناسی و روان‌شناسی هنر**؛ تهران: انتشارات اسپرک، ۱۳۶۸.
۲۴. کزازی، میرجلال‌الدین؛ **زیباشناسی سخن‌پارسی**: ***بیان***؛ چ۵، تهران: کتاب ماه، ۱۳۷۵.
۲۵. ــــــــــــــــ؛ **رویا، حماسه، اسطوره**؛ تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۶.
۲۶. کوپا، فاطمه؛ «***زبان، درون‌مایه و نظام ویژه ادبیات***»؛ فصلنامه پژوهشهای ادبی، سال دوم، شماره ششم، زمستان ۱۳۸۳.
۲۷. گرین، ویلفرد و... **مبانی نقد ادبی**؛ فرزانه طاهری، چ۲، تهران: انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۰.
۲۸. مقدادی، بهرام؛ **فرهنگ اصطلاحات ادبی**؛ تهران: انتشارات فکر روز، ۱۳۷۸.
۲۹. موحد، عبدالحسین؛ «***طنز و خلاقیت***» فصلنامه پژوهشهای ادبی، سال اول، شماره دوم، پاییز – زمستان ۱۳۸۲.
۳۰. نجدی، بیژن؛ **یوزپلنگانی که با من دویده‌اند**؛ چ۳، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۰.
۳۱. ــــــــــــ؛ **دوباره از همان خیابان‌ها**؛ چ۳، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳.
۳۲. ــــــــــــ؛ **داستان‌های ناتمام**؛ چ۲، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۳.
۳۳. نیچه، فردریش؛ **غروب بت‌ها**؛ داریوش آشوری، چ۳، تهران: نشر آگاه، ۱۳۸۲.
۳۴. ــــــــــــ؛ **تبارشناسی اخلاق**؛ داریوش آشوری، چ۳، تهران: نشر آگاه، ۱۳۸۲.
۳۵. یونگ، کارل گوستاو؛ **انسان و سمبول‌هایش**؛ محمود سلطانیه، تهران: جامی، ۱۳۸۴.

**منابع انگلیسی**

36. Abrams, M.H; ***A Glossary of Literary Terms***; Cornel University: Heinle& Heinle, 1999.
37. Bressler, Charles E; ***Literary Criticism***; U.S.A. : Prentice- Hall, Inc. 1994.
38. Lodge, David; ***Modern Criticism and Theory***; U.S.A.: Longman, 1998.
39.Trilling, Lionel/ Bloom, Harold; ***The Oxford Anthology of English Literature***; New York: Oxford University Press, 1973.