بررسی جایگاه خواننده در داستانهای پست‌مدرن بیژن نجدی

هاله کیانی*

دکتر یدالله جلالی پندری

دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بزد

چکیده

بیژن نجدی (۱۳۷٦-۱۳۲۰) از جمله پیشگامان نگارش داستانهایی به شیوهٔ پست‌مدرن در ایران به شمار می‌آید. در این مقاله جایگاه خواننده در داستانهای پست‌مدرنی از بیژن نجدی همچون «آرنایرمان، دشنه و کلمات در بازوی من»، «دوباره از همان خیابانها»، «روز اسبریزی»، «بیگناهان» و «سرخپوستی در آستارا» بررسی شده است. نجدی در داستانهای خود، با به کارگیری شیوه‌هایی همچون مخاطب قرار دادن خواننده و ابهام‌سازی در تشخیص مخاطب داستان برای خواننده، تکثر راوی و تغییرات مداوم و بدون قرینهٔ زاویهٔ دید و در نتیجه عدم انسجام متن، تصویر دنیاهایی متناقض و ارائهٔ انتخابهای متفاوت در مسیر داستان به خواننده، نگارش اثر به شیوهٔ فراداستان و خودارجاع و معلق گذاشتن خواننده میان فضای تخیلی و واقعیت داستانی، تغییرات بدون قرینهٔ کانونهای روایت و در نتیجه ایجاد فضاهایی چندبعدی و نگارش پایانی باز و یا فرجامهایی چندگانه برای داستانها، نشان می‌دهد که در نگارش داستانهایش نقشی محوری برای خواننده در نظر داشته اس؛ شیوه‌هایی که در جهت ایجاد زمینه‌های تعامل مستقیم خواننده با متن و به مشارکت طلبیدن او در ساختن معنای متن در داستانهای نجدی به کار رفته است.

کلیدواژه‌ها: بیژن نجدی، داستانهای پست‌مدرن فارسی، نقد خواننده‌محور، خوانندهٔ داستان و نویسندهٔ آن.

تاریخ دریافت مقاله ۱۳۹۲/۵/۱٤ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۳/۷/۷

* دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

۱. مقدمه

خواننده و نقش او در مطالعات ادبی جدید، در خوانش و دریافت معنای متن اهمیت بسیاری پیدا کرده است به گونه‌ای که «خوانندگان» را مقصد نهایی هر متن و هدف از پیدایش آن می‌دانند. در این زمینه، نقد مبتنی بر «واکنش خواننده» با توجه به زمینه‌سازی عوامل بسیاری همچون تغییرات اجتماعی جوامع، یافته‌های جدید روانشناسی و تأثیر فلسفه‌های نوظهور قرن بیستم (همچون فلسفهٔ پدیدارشناسی و یا نظریهٔ چشم‌انداز باوری نیچه) و به چالش کشیده شدن قطعیتهای عینی علم در قرن نوزدهم، پا به عرصهٔ نقد ادبی گذاشت. منتقدان «نقد خواننده‌محور» در پی یافتن معنا، نه نزد نویسنده و نه در هزار توی متن، بلکه در مقصد نهایی آن، یعنی «خواننده» بودند. داستانهای پسامدرن در بازی زبانیِ روایت داستان، خواننده را نیز مشارکت می‌دهند؛ زیرا معتقدند معنا را نه در «مؤلف» و نه در «متن»، بلکه در «خواننده» باید جستجو کرد. خواننده که در رمانهای سنتی و مدرن، عنصری منفعل فرض می‌شد که معنایِ مورد نظر نویسنده در اختیار او قرار می‌گرفت، اکنون باید خلاقانه در روایت رمان با نویسنده وارد تعامل شود و در صورتی که خود را با نویسنده همراه نکند از درک داستان و جریان آن باز می‌ماند. همچنین تأکید بر عدم اقتدار مؤلف و توجه به مشارکت خواننده در ادبیات پست‌مدرن موجب اهمیت ویژهٔ «نقد خواننده‌محور» در میان ناقدان این گرایش ادبی شد.

بیژن نجدی، شاعر، نویسنده، و معلم گیلانی متولد ٢٤ آبان ۱۳۲۰ است. آثار نجدی زمانی که به چاپ رسید، بسیار پیشروتر از فضای ادبی زمانهٔ خود بود و روح حساس او به عنوان هنرمند به دلیل انتقادهایی آزرده شده بود که برخی بر آثار متفاوت و سبک ویژه‌ی او وارد می‌دانستند. همسر او در این زمینه گفته است: «پس از چاپ چند شعر و یکی دو تا از داستانهایش در هفته‌نامهٔ «کادح»، نجدی متهم شده بود که داستان‌نویسی را مخدوش کرده است و اصلاً داستان‌نویس نیست. بعد از چندی هم که «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» چاپ شد، شمشیرها را از رو بستند. روح نجدی آزرده شد و قلم از انگشتانش فاصله گرفت» (محسنی آزاد، ۱۳۸۲: ۳۳).

خلاقیتهای او در مباحث زاویهٔ دید و راوی از جمله ویژگیهای برجستهٔ آثار نجدی است. نجدی با تکثر راوی در داستانها، همچنین روایت داستان توسط راوی غیر قابل اعتماد، تداخل روایتها و چرخش در زاویهٔ دید در طول روایت در زمان خود،

نویسنده‌ای پیشرو در زمینهٔ نگارش داستانهایی با نگاهی متفاوت به مبحث روایت در داستان بوده است.

دیگر ویژگی مهم داستانهای نجدی، که در کنار عواملی دیگر، آثار او را در سبک داستانهای پست‌مدرن قرار می‌دهد، توجه به نقش محوری خواننده است. هرچه داستان پیچیدگیهای بیشتری از لحاظ روایی (و محتوایی) داشته باشد، نشان می‌دهد که نویسنده، مشارکت گسترده‌تری را برای خواننده در نظر داشته است؛ زیرا داستانی که با زمان‌پریشی، روایتهای هذیان‌گونه و یا سیلان روایت همراه است دو گونه عمل می‌کند: یا خواننده را با خود همراه می‌کند و قدرت آفرینش و خلاقیت معنایی او را برمی‌انگیزاند و یا او را از ادامهٔ خواندن داستان منصرف می‌کند. داستانهای نجدی نیز با پیچیدگیهای روایی، که در نگارش آنها به کار رفته است، نشان می‌دهد که وی در داستانهای خود خواننده‌ای فعال را مد نظر داشته است.

شایان ذکر است که نقد خواننده‌محور در عرصهٔ نقد ادبی فارسی کمتر مورد توجه بوده و داستانهای بیژن نجدی از دیدگاه «جایگاه خواننده» تاکنون مورد نقد و بررسی قرار نگرفته است.

۲. نقد خواننده‌محور

در نقد شکل‌گرا[۱] و ساختارگرا[۲]، توجه کامل نقد به «متن» و «شکلِ» آن بود و تمامی معناها و ارزشها در «ساختار متن» جستجو می‌شد. نقد شکل‌گرا به اثر ادبی به عنوان «شیء هنری می‌نگریست که زندگی خودش را دارد و از نویسنده/خواننده و زمان تاریخی‌ای که بدان می‌پردازد و یا دورهٔ تاریخی نگارش آن مستقل است» (گوربون، ۱۳۸۸: ٤٤٦). این گروه از منتقدان، قائل شدن نقشی را برای خواننده در فرایند درک و دریافت متن نفی می‌کردند. نقد «خواننده‌محور» واکنشی بود در مقابل گرایش منتقدان شکل‌گرا و نقد نو، که موضعی منفی در زمینهٔ جایگاه خواننده در فرایند نقد برگزیده بودند. منتقدان نقد نو، که اندیشه‌هایشان در دهه‌های ۱۹٤۰و ۱۹۵۰ در حوزهٔ نقد ادبی جریان داشت بر این باور بودند که «معنای همیشگی متن- چیستی متن- تنها در خودِ «متن» جای دارد؛ معنای آن محصول نیت نویسنده نیست و با واکنش خواننده دچارِ تحول نمی‌شود» (تایسن، ۱۳۸۸: ۲٦۷). این نوع نقد همگام با فضای فلسفی خودنگرانه‌ای که در اواخر سدهٔ بیستم وجود داشت «با وقوف بر تأثیر مشاهده‌گر بر امر مورد مشاهده و

بدگمانی نسبت به هر ادعایی مبنی بر شفاف بودن معنای گفتمان، توجه خود را بر مسائل مربوط به هرمنوتیک معطوف می‌کند» (مکاریک،۱۳۸٤: ۳٦۱).

مطالعات این دسته از منتقدان حوزه‌های جدیدی را در مطالعات ادبی، مانند بررسی تعاملهای میان «متن» و «خواننده» و تأثیرات این تعاملها در ایجاد معنی، افق انتظارات خوانندگان در تفسیر متن، انواع خواننده، مشارکتهای خواننده در خلق اثر همگام با نویسنده، روانشناسی قرائت و مفاهیم دیگری از این نوع را در حوزهٔ نقد ادبی گشود.

منتقدان واکنش خواننده بر این باورند که نمی‌توان منکر نقش خواننده در ادراک ما از ادبیات شد. خوانندگان نقشی منفعل در خوانش اثر ندارند و تنها پذیرندهٔ معنای متن نیستند، بلکه به گونه‌ای خلاق و فعال و با توجه به پیشینهٔ فرهنگی و تاریخی خود، معنای متن را به‌وجود می‌آورند. بنابراین از آنجا که خوانندگان مختلف، پیشینه‌های فرهنگی، تاریخی و «افق انتظارات» گوناگون دارند، هر متن به تعداد خوانندگان واقعی و محتمل خود، تفسیرها و معناهای متعدد و متفاوتی خواهد داشت.

نظریه پردازان نقد مبتنی بر واکنش خواننده بر این باورند که:

- در نقد خواننده‌محور، متن از جایگاه اول در تفسیر و تأویل، تنزل پیدا می‌کند و پس از خواننده در مرتبهٔ دوم اهمیت قرار می‌گیرد؛ زیرا این نوع نقد در اقتدار متن تردید می‌کند و معتقد است تا زمانی که متن توسط خواننده خوانده نشود، می‌توان گفت به نوعی حتی وجود ندارد.
- خواننده در خلق متن همانند نویسنده نقش دارد و فرایند خوانش متن، یعنی تعامل میان خواننده و متن؛ این نوع نقد هم متن و هم خواننده را در چارچوب مفهوم «گفتمان» قرار می‌دهد.
- معنای متن نزد خواننده است که با توجه به افق انتظارات خود، پیشینهٔ ذهنی و دانسته‌های قبلی، و همچنین آرمانهای اجتماعی، تمایلات فرهنگی- سیاسی، جامعه‌ای که به آن تعلق دارد و هویت روانی خود، آن را تداعی می‌کند و می‌آفریند.
- عواملی همچون زبان و قوانین حاکم بر آن، سنت و نوع ادبی، فرایند نشر، ویرایش و جهان‌بینی خاص نویسنده که به متن منتقل می‌شود، عواملی است که در متن وجود دارد و بر خواننده و نوع تفسیر او در کنار عوامل دیگر، تأثیر

می‌گذارد. خواننده، که از «توانش ادبی» برخوردار است و بر متن تسلط دارد، می‌تواند معنا را مشخص نماید (ر.ک. گورین، ۱۳۸۸: ص۵۸ تا ٤٤٦؛ تایسن، ۱۳۸۷: ۳۰۳؛ گرین-لیبهان، ۱۳۸۳ : ۲۷٤؛ مکاریک، ۱۳۸٤: ص ۳٦۱ و ۳٦۲).

۳. جایگاه خواننده در ادبیات پست‌مدرن

گسترش نقد خواننده محور، همزمان با گسترش پسامدرنیسم در ادبیات است و نوشتن داستانهایی به سبک پسامدرنیستی که در آنها اقتدار متن و مؤلف مورد تردید قرار می‌گیرد و «خواننده» نقش برجسته‌ای می‌یابد در حیات و گسترش نقد ادبیِ مبتنی بر واکنش خواننده تأثیرگذار بوده است.

در داستانهای پسامدرنیستی، نویسنده در تلاش است نقش خواننده را از عنصری منفعل و پذیرا به عنصری فعال تبدیل کند که در آفرینش متن با او سهیم است. استفاده از شیوه‌هایی همچون گفت‌وگوی راوی با خواننده در میانهٔ داستان، شورش شخصیتهای داستان و سرپیچی از سرنوشت مقدری که نویسنده برای آنها رقم زده، پایانهای چندگانهٔ داستان و... از جمله راهکارهای نویسنده در جهت به مشارکت طلبیدن خواننده است.

در آثار پست‌مدرن، که دارای ماهیتی منطق‌گریز هستند و سعی در بر هم زدن رابطهٔ طبیعی میان دال و مدلول دارند، نویسنده عامدانه دریافت معنای متن را برای خواننده دشوارمی‌سازد. نویسندهٔ پسامدرن بر آن است که متن بر معنایی واحد دلالت نکند؛ به همین دلیل به ساخت‌شکنی در ساحت متن دست می‌زند. خواننده هنگام خواندن چنین داستانهایی به بخشهایی برمی‌خورد که پیشفرضها و یافته‌های پیشین او را نقض می‌کنند. داستان پست‌مدرن همچنین عواملی را که لازمهٔ ساختن جهانی همانند جهان واقعی و یا رسیدن به واقعیت انسجام‌یافته در ذهن خواننده است در اختیار خواننده قرار نمی‌دهد. در این داستانها «چارچوبها صرفاً ساخته می‌شود که پیوسته شکسته شود؛ بافتها متظاهرانه ساخته می‌شود؛ صرفاً برای اینکه متعاقباً واسازی می‌شود» (وو،۱۳۹۰ :۱٤٦).

داستانهای پسامدرن در صدد ایجاد «توهم واقعیت» در خوانندهٔ خود نیستند- تا بدین وسیله در جهان خیالیِ داستان غرق شود- بلکه خواننده را درگیر جهان مصنوعی درون داستان می‌کنند و نشان می‌دهند که جهانِ داستان نیز، که جهانی است برساخته از کلمات و ساختگی، خود «ماهیتی وجودی» دارد. خوانندهٔ این داستانها باید این تصور خود را،

که داستان باید او را به جهانی که در آن زندگی می‌کند ارجاع دهد، تغییر دهد و با فضایی تازه آشنا شود که خود نیز می‌تواند جزء شخصیتهای آن باشد.

خواننده در داستانهای پسامدرن درمی‌یابد که می‌تواند با خلاقیتها و تصویرسازیهای خود، داستان را کامل کند و دنیایی بیافریند که تا پیش از این وجود نداشته است. نویسندهٔ پست‌مدرن از خواننده می‌خواهد که از حالت اطمینان و آسودگیِ منفعلانه‌ای که تا پیش از این در خواندن داستان داشته است، بیرون بیاید؛ در روند پیشرفت داستان دخالت کند و با ایفای نقشهایی که نویسنده با «دراماتیزه کردن» (نمایشی کردن) نقش خواننده ایجاد کرده است در ساختن معنای داستان مشارکت کند.

داستانهای پسامدرن گاه به گونه‌ای نوشته می‌شود که در آن، فصلهای مختلف داستان از منطق و توالی مشخصی پیروی نمی‌کند و در نتیجه خواننده می‌تواند مدخلهای متفاوتی را برای ورود به اثر انتخاب کند؛ بدین ترتیب، «طرح داستانی» که تا پیش از این عنصری ساختاری و مهم در مباحث داستان‌نویسی به شمار می‌آمد در داستانهای پست‌مدرن فاقد جایگاهی ویژه می‌شود. خوانندهٔ چنین داستانهایی، «حتی زمانی که به تعامل مستقیم با شخصیتهای داستان و فضای متن کشیده می‌شود، نویسنده او را درگیر ماجراها می‌کند، مستقیماً از او اظهار نظر می‌خواهد و به گونه‌ای خواننده، خود شخصیتی در داستان می‌شود» (نجومیان، ١٣٨٤: ٤٧).

٤. بررسی جایگاه خواننده در داستانهای پست‌مدرن بیژن نجدی

در ادامه به بررسی جایگاه خواننده در داستانهای پست‌مدرن نجدی و شیوه‌هایی می‌پردازیم که او در مسیر «قائل شدن جایگاهی ویژه برای خواننده» در آثارش به کار گرفته است.

٤-١ شیوهٔ اتصال کوتاه و خواننده

در داستان مدرن نهایت کوشش نویسنده بر این بود که فاصلهٔ زیبایی‌شناختی بین «جهان داستانی» و «جهان واقعی» حفظ شود؛ به طور مثال «گوستاو فلوبر» در نامه‌ای به «ژرژ ساراند» (نویسندهٔ فرانسوی:١٨٧٦-١٨٠٤) این گونه بر حفظ این فاصلهٔ زیبایی‌شناختی تأکید می‌کند: «اینکه گفتم آدم نباید با قلبش بنویسد، منظور من این بود که آدم نباید خودش را شخصاً وارد صحنه کند. من بر آنم که هنر متعالی پدیده‌ای علمی و غیرشخصی

است» (فلوبر، ۱۳۸۰: ٤٤٧). واکنش دیگر را در نوشتهٔ «گی دو مو پاسان» دربارهٔ نوشته‌های «فلوبر» می‌توان دید:

> پس فلوبر پیش و بیش از هر چیز، هنرمند است. فلوبر هرگز واژهٔ «مرا» و «من» را به زبان نیاورد، هرگز وسط کتاب با مخاطبانش حرف نمی‌زند یا در پایان کتاب برای آنها دست تکان نمی‌دهد و هرگز بر کتابش مقدمه نمی‌نویسد. او نمایش‌دهندهٔ عروسکان بشری است و عروسکان می‌باید به زبان او سخن بگویند و هیچ نباید کسی بتواند سرنخها را دنبال کند و دریابد صدا، صدای کیست» (موپاسان، ۱۳۸۰: ٤٢٩).

این در حالی است که در داستانهای پسامدرن، فاصلهٔ زیبایی‌شناختی میان جهان متن و جهان واقعی به طور مداوم تغییر می‌کند و نویسنده با نشاندادن صحنه‌هایی متفاوت و گوشه‌هایی مختلف از متن، خواننده را در سردرگمی رها می‌کند.

در این شیوه، که از آن به «اتصال کوتاه» تعبیر شده است با تغییر نگرش نسبت به «واقعیت بیرونی» و «اقتدار مؤلف» همچنین با توجه به نقش محوری‌ای که برای «خواننده» در ادبیات پسامدرن در نظر گرفته شده است، مؤلف فاصلهٔ میان جهان داستانی و دنیای بیرون متن را پیوسته به هم می‌زند و طی روایت داستان، بارها از جهان متن به جهانی که خواننده در آن مشغول خواندن داستان است سرک می‌کشد. این تمهیدات شامل نوشتن جملاتی در زمینهٔ چگونگی شکل‌گیری مکانها و شخصیتها در ذهن نویسنده، مخاطب قرار دادن خواننده هنگام روایت، گفت‌وگو با شخصیتهای داستان و گفت‌وگوی شخصیتهای داستان با نویسنده دربارهٔ رضایت و یا عدم رضایت از نقش آنها در داستانمی‌شود.

در داستان «یک سرخپوست در آستارا» از مجموعهٔ «دوباره از همان خیابانها»، نجدی در سطر سوم داستان، ماهیت داستانی و تصنعی متن را برای خواننده روشن می‌کند. در این داستان از ابتدا تا سطرهای پایانی، خواننده‌ای که برای نخستین بار داستان را می‌خواند، تصور می‌کند در قسمتهایی از متن –که با لحن خطابی توسط راوی روایت می‌شود و راوی با مخاطب مشخصی گفت‌وگو می‌کند– روی سخن نویسنده با اوست. اما در پایان داستان، نویسنده، مخاطب را آشکار می‌کند و مشخص می‌شود او در حال روایت داستان برای همسرش بوده است: «بچه صیادها برای گرفتن ماهی به دریا نمی‌روند (**رودخانه چرا**) آنها کنار دریا روی ماسه جایی که کف دهانش

را بالا می‌آورد (**دیدی که**) بازی می‌کنند... عجیب اینکه ماهیها بلد نیستند جیغ بکشند... (فقط ما آدمها می‌دانیم که می‌میریم، **می‌فهمی که**) چند قطره باران مرگ را دو سه قدم از ماهیها دور می‌کند ...» (نجدی، ۱۳۹۰: ۳) و در پایان داستان، آشکار می‌شود که مخاطبِ راوی همسرش بوده و او در حال روایت ماجرا برای وی بوده است: «اینه که هر چی از مرتضی...از سرخپوست...از کردها یادم مونده دارم برات می‌گم «**بنویس پروانه**، تو رو خدا بنویسش» می‌بینی که من دستهام این جوریه، پروانه تو رو خدا بنویسش» (همان، ۱۲).

داستان «استخری پر از کابوس» (از مجموعه داستان یوزپلنگانی که با من دویده‌اند) توسط دو راوی بازگو می‌شود که به شکلی متداخل آن را روایت می‌کنند. داستانهایی که روایتی پیچیده دارند، خواه ناخواه با تکیه بر مشارکت خواننده نوشته می‌شوند؛ زیرا خواننده باید با درایت با داستان همراه شود تا بتواند خط سیر روایت را از میان قطع شدنهای مداوم روایت اصلی توسط روایتهای دیگر، دنبال کند. در این داستان، راویِ دانای کل هنگام تشریح فضا و موقعیتهای داستان، توضیحاتی را نیز داخل پرانتز بیان می‌کند و گویی خواننده را مورد خطاب قرار می‌دهد: «بعد از بیست سال، مرتضی در همان اولین روزی که دوباره وارد زادگاهش شد به جرم کشتن یک قو **(او را دیده بودند که قوی مرده‌ای را از پاها گرفته، گردن بلند قو آویزان بود، نوک قو روی سفیدی برف خط می‌انداخت)** بازداشت شد» (نجدی،۱۳۸۹: ۱۳). و یا در این نمونه: «در سرتاسر راهی که تا شهربانی یخ بسته بود (**گاهی هم یخ می‌شکست و پوتین پاسبانها را پر از آب می‌کرد**) هیچ کدام از پاسبانها (**دو نفر بیشتر نبودند**) به دستهای مرتضی، دستبند نزدند» (همانجا). گویی راوی دانای کل در حال روایت داستان است و «نویسندهٔ ضمنی»[۳]، این توضیحات را برای آگاهی بیشتر خواننده، در میان روایتِ راوی وارد می‌کند.

۲-٤ فراداستان و نقش خواننده

فراداستان[٤] اصطلاحی است که نخستین بار «ویلیام گس» رمان‌نویس و منتقد امریکایی در سال ۱۹۷۰ در یکی از مقالاتش آن را به کار برد (وو، ۱۳۹۰ :۹). فراداستان نوعی از داستان پست‌مدرنیستی است که تصنعی بودن جهان داستان و عدم ارجاع این جهان به دنیایی بیرون از جهان متن را با شگردهای مختلفی نشان می‌دهد. فراداستان راوی‌ای

دارد که دربارهٔ روشهای داستانگویی و تمهیدات خلق اثرش می‌نویسد و ماهیت داستان را این جستجوهای روایی تشکیل می‌دهند. راوی، گاه دربارهٔ اینکه هر یک از شخصیتهای داستان چگونه در ذهن او شکل گرفته‌اند در خلال روایت داستان سخن می‌گوید؛ از مکانهای داستان و اینکه چگونه به خلق آنها رسیده است؛ شخصیتها را در حالی که از او سرپیچی می‌کنند به نمایش می‌گذارد و خود را در برابر طرح پایانی منسجم برای داستان، مردد نشان می‌دهد. بنابراین فراداستان کاوشی دربارهٔ روایت محضِ داستان است؛ روایتی است دربارهٔ چگونگی نوشته شدن داستان. استفاده از چنین شیوه‌ایِ در خلق داستان، قائل شدن نقشی محوری را برای خواننده در نگارش اثر نشان می‌دهد؛ زیرا نویسنده عامدانه در فضای میان روایت تصنعی داستان و روایت داستانیِ آن پیوسته در حرکت است و در این رفت و آمدها، خواننده را از اتخاذ موضعیِ مطمئن و تصوّر دنیایی منسجم در خوانش متن برحذر می‌دارد.

«دوباره از همان خیابانها» داستانی است با ویژگیهای فراداستانی. شخصیت داستان از نقشی که در داستان داشته است جدا می‌گردد؛ «تن به خواست راوی نمی‌دهد و در طول داستان برای خود سرنوشتی دیگر می‌تند» (رستمی، ۱۲۰:۱۳۸۲)؛ بدین ترتیب ماهیت تصنعی داستان برملا می‌شود: «در را باز کردم. پیرزن داشت می‌افتاد. **بلندتر از آن بود که من نوشته‌ام**. روی گریهٔ چشمهایش عینک دودی زده بود. هرگز او را در ذهنم عینکی ندیده بودم» (نجدی،۱۳۹۰:۶۲)؛ سپس روایت با گفت‌وگوی نویسنده و شخصیت و بازگشت شخصیت به صحنهٔ اصلی داستان ادامه می‌یابد و با تغییر سرنوشت پیرزن و پیرمرد به پایان می‌رسد:

> «پیرزن زیر بغلم را گرفت. تا به درِ خانه برسیم، هوا کاملاً تاریک شد. از حاشیهٔ سنگفرش حیاط گذشتیم. طناب رختَ از روی حوض رد شده بود. کنار هره یک تشت مسی بود پر از تاریکی. اتاق بوی غذای پس مانده را می‌داد. پیرزن چراغ را روشن کرد. **روی تشکچه کنار کاغذهای پراکنده نشستم**. به پیرزن گفتم پنجره را ببندد و پرده را بیندازد و لگن استفراغ را ببرد خالی کند. **بعد گفتم** برای شستن ظرفها یک کتری روی اجاق گاز بگذارد. **بعد گفتم** به طرف تختخواب برود. **بعد گفتم** بالش را از روی دهان پیرمرد بردارد. پیرزن بالش را برداشت و از شوهرش پرسید: حالت خوب است؟ گفت: بله. پیرزن گفت: جاییت درد می‌کند؟ گفت: نه. پیرزن گفت: چیزی می‌خواهی؟ گفت: آره گشنمه. کنار کاغذها نشستم تا پیرزن دو تا

تخم‌مرغ را نیمرو کند. باید لباسهایش را با یک پیراهن آبی عوض کنم و روسریش را با یک روسری گلدار کشمیر (نجدی،۱۳۹۰:٦۹).

تکرار فعلِ «گفتم» می‌تواند نشانه‌ای باشد که نویسنده در روایت قرار داده است تا تأکید کند اوست که مقدرات داستان را تعیین می‌کند و با این قهرمان داستان از او خواسته است تا سرنوشت مقدر او را تغییر دهد؛ باز هم نویسنده است که چیستیِ سرنوشت جدید را در بسترِ روایت داستانی تعیین می‌کند. جملهٔ «روی تشکچه کنارِ کاغذهای پراکنده نشستم» نیز گریزی است از فضای داستانی به فضایی که نویسنده در آن در حال خلق داستان است. نویسنده با درآمیختن مرزهای واقعیت بیرونی و واقعیت داستانی که نگاشته است، روایتی را دربارهٔ چگونگی روایتِ داستان بازگو، و بر صناعت‌مند بودن داستان تأکید می‌کند؛ بدین ترتیب خواننده، کَه در ابتدای داستان با دنیایی داستانی و خیالی روبه‌رو شده بود در ادامه با واقعیتی داستانی روبه‌رو می‌شود و دو دنیای متفاوت از خوانش اثر در ذهن او ایجاد می‌شود.

داستان ناتمام A-B از جمله دیگر داستانهای بیژن نجدی است که به شکل فراداستانی نگاشته شده و ناتمام مانده است. در این داستان حضور نویسنده در قسمتهای مختلف داستان به چشم می‌خورد. نویسنده در شرح ماجرای سفر اعتصام‌السلطنه به نخجیرکلایه می‌گوید:

> اینکه در راه به آنها چه گذشت به ما مربوط نمی‌شود و یا لااقل در داستان کوتاه نباید وارد چنین جزئیات کسل‌کننده‌ای شد؛ حتی اینکه در کوه بین طوفانی از برف کتان پایان‌ناپذیری را روی جاده انداخته بود یا اینکه چقدر اعتصام با دیدن باغهای زیتون منجیل شگفت‌زده شد یا اینکه وقتی که دید از آن همه درخت حتی یک زیتون آویزان نیست، آیا مسئله‌ای است که من بنویسم و من و شما به آن فکر کنیم؟ (نجدی، ۱۳۸۰ :۸۳)

حضور نویسنده و مخاطب قرار دادن خواننده در این داستان، توهم واقعیت را در داستان بر هم می‌زند؛ به طور مثال نویسنده در میان روایت داستان این‌گونه فضای رئالیستی داستان را به فضایی فراداستانی مبدل می‌کند: «از حالا تا لحظه‌ای که رئیس بلدیه اعتصام را تا کنار پله کالسکه بدرقه و سفارش کند که مبادا به چوبهای پل نخجیرکلایه اعتماد کرده و با کالسکه از روی آن رد شوند، شما فرصت دارید که سیگاری آتش زده و یک بار دیگر داستان را تا اینجا در ذهنتان مرور کنید. می‌بینید که

هیچ حادثه‌ای اتفاق نیفتاده؛ نه جلوه‌ای از عشق در آن بوده و نه اندوهی...» (نجدی،۱۳۸۰ :۸۳). بنابراین فراداستان روایتی است دربارهٔ چگونگی نوشته شدن داستان. در چنین فضایی، خواننده میان وارد شدن به یک فضای خیالی، آن‌گونه که از داستان انتظار می‌رود و یا وارد شدن به داستانی معلق می‌ماند که جهانی «تصنعی» و «داستانی» را روایت می‌کند.

۳-٤ خواننده و راویان غیر قابل اعتماد

راوی طبق انتظار و قاعده، باید خواننده را بدرستی با ساختار داستان، ویژگیهای شخصیتها و روند روایت داستان آشنا کند. اما گاه نویسنده روایت را به راویانی می‌سپارد که به دلایلی از درک درست ماجراها عاجزند و در نتیجه خواننده نمی‌تواند به آنچه آنها از محتوای داستان روایت می‌کنند، اعتماد کند. راویِ نامعتبر کسی است که «نگرش او بر خلاف نویسندهٔ ضمنی باشد؛ آن که معیارهایش متفاوت با معیارهای نویسندهٔ ضمنی باشد و آن‌که شیوهٔ سخن گفتنش از اعتبار گفته‌های او بکاهد» (اف.نونینگ، ۱۳۸۹: ٤۲). نویسنده به منظور توجیه غیر قابل اعتماد بودن راوی و تفسیرهای گمراه‌کنندهٔ او، معمولاً راوی را در قالب شخصیتهایی کندذهن، دارای اختلالات روانی، دروغگو و ... ترسیم می‌کند؛ به طور مثال در رمان «همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها» اثر رضا قاسمی، راویِ نامعتبر با ویژگیهایی همچون وقفههای زمانی، پارانویا و دروغگویی روایت شده است (حسن‌لی، جوشکی، ۱۳۸۹: ۳۸ تا ٤٤).

در داستان «یک سرخپوست در آستارا» نجدی با دادن نشانه‌ای به خواننده، راوی را شخصیتی غیر قابل اعتماد تصویر می‌کند: «من بهش کمک کردم که بتونه موهاشو از پشت ببنده؛ یه ذره علف هم داشتم که با هم کشیدیم؛ اومدنی این شیشه را به من داد» (نجدی۱۳۹۰: ٤) و بدین ترتیب خواننده را تا پایان داستان در این تعلیق قرار می‌دهد که آیا داستانی که توسط چنین فردی-که نمی‌توان چندان به او مطمئن بود- روایت می‌شود، می‌تواند واقعیت داشته باشد یا خیر.

هنگامی که راوی غیر قابل اعتماد باشد، فهم نسبی داستان نیز با چالش روبه‌رو خواهد شد و خواننده ناچار به مشارکت در متن و دریافت معنای واقعی متن از لابه‌لای گفتارهای متناقض راوی می‌شود.

٤-٤ خواننده و تکثر راوی

تغییرات راوی و زاویهٔ دید و حضور راویهای متعدد (چند صدایی) در داستان در جهت به مشارکت طلبیدن خواننده در روند داستان، رسیدن به ویژگی عدم انسجام و «از هم گسیختگی» و تأکید بر وجود چشم‌اندازهای مختلف برای واقعیت انجام می‌شود.

چندصدایی یا پولیفونی[٥] اصطلاحی است که میخائیل باختین، منتقد ادبی روس در زمینهٔ آن مطالعات منسجمی انجام داده است. باختین می‌گوید: «برای هنرمند نثرنویس، جهان پر از کلمات آدمهای دیگر است و او در میان آنها باید راه خود را پیدا کند [...] و باید این صداها را به سطحِ نحوهٔ بیان خودش بیاورد» (لاج،١٣٨٨: ٢٢٤). در داستانهای پسامدرن، برخلاف داستانهای مدرن، که داستان از زاویهٔ دید درونی و ذهنی شخصیتهای مختلف نمایش داده می‌شود، تغییرات زاویهٔ دید بدون قرینه و در جهت بر هم زدن نظم ساختاری و پیچیده کردن روند داستانگویی انجام می‌شود. در این داستانها اغلب برای خواننده روشن نیست که چه کسی روایت می‌کند؛ به طور مثال داستان «روز اسبریزی» (از مجموعهٔ یوزپلنگانی که با من دویده‌اند)دو راوی دارد: یک راوی دانای کل و یک راوی اول شخص که «اسب» است. نجدی در این داستان با آشنایی‌زدایی از زاویهٔ دید اول شخص و روایت از زبان یک اسب، داستانی متفاوت می‌آفریند. در واقع نجدی از دو زاویهٔ دید،قهرمان داستان – اسب –را روایت می‌کند و دو نگاه متفاوت به یک شخصیت دارد. یک‌بار شخصیت «از فاصله‌ای نزدیک با راوی دیده می‌شود و به «من» تبدیل می‌شود و یک‌بار از فاصله‌ای دور که به «او» تبدیل می‌شود» (صادقی، ١٣٨٩: ١٣٢).

در داستان «یک سرخپوست در آستارا» تکثر راویها و روایت ماجرای سرخپوست از زبان خود او به خواننده این آزادی و امکان را می‌دهد که از زوایای مختلف به موضوع نگاه کند و به جای اینکه روایت سرخپوست را از زبان مرتضی بشنود، خود واردِ دنیای سرخپوست می‌شود:

> بعد گفته بود که دیگر نمی‌تواند به یاد آورد چند سال از تشییع جنازهٔ مک‌کارتی گذشته است و حالا دار و دسته‌های سناتور کجا گور به گور شده‌اند. **آنها قبیلهٔ مرا اره کرده بودند. پدربزرگ در اکلاهما دفن شده بود و مادرم در گورستان داج سیتی یک قبر خریده بود** (نجدی،١٣٩٠: ٥).

همان‌گونه که مشاهده می‌شود، تغییر ضمیر از غایب به اول شخص، نشانه‌ای است که خواننده به واسطهٔ آن می‌تواند تغییر راوی را تشخیص دهد.

۵-٤ متن و افق انتظار خواننده

طبق نظریهٔ «افق انتظار» از حیطهٔ زیبایی‌شناسی، نویسنده متن را می‌نویسد، خواننده به عنوان مقصد نهایی متن، اثر را دریافت می‌کند و آن را با توجه به افق انتظار خود مورد قضاوت قرار می‌دهد و سپس دربارهٔزیبایی آن اظهارنظر می‌کند. طبق نظریهٔ افق انتظار «رابرت یاس»، هر خواننده با توجه به فردیت و داشته‌هایش، آن چیزی را که خود به دنبال آن است از میان بی نهایت معانی بالقوهٔ موجود در متن می‌یابد. در آثار او، افق انتظار «به نظامی بیناذهنی یا به ساختار انتظاراتی اشاره دارد که خوانندهٔ فرضی از متنی مفروض دارد» (مکاریک، ۱۳۸٤: ۳۲).

نجدی با از بین بردن «قطعیت» معنای داستان، خواننده را هدایت می‌کند تا در انتظار دریافت معنایی مشخص و حقیقتیِ نباشد **که از درون متن** دریافت شود؛ به طور مثال در داستان «آرنایرمان دشنه و کلمات در بازوی من» (از مجموعهٔ دوباره از همان خیابانها) در حالی که داستان با مخاطب قرار دادن شخصی با نام «طاهر» آغاز، و حتی دیالوگهایی هم از او در داستان نقل می‌شود: « بالاخره طاهر را توی اتاق پر از دود عالیه پیدا کردم.[...] طاهر پشت سرفه‌هایش سیگار می‌کشید: آستینتو بزن بالا ببینم» (نجدی،۱۳۹۰: ١٤)؛ اما در پایان داستان عالیه - یکی دیگر از شخصیتهای داستان-از شناختن شخصی به نام طاهر اظهار بی‌اطلاعی می‌کند: « ... پلیس پیاده‌رو را از مردم خالی کرده بود. اتوبوس راه افتاد. بعدش هم... خوب دیگه... **پس این طاهر چی شد عالیه خانم؟ عالیه گفت: طاهر؟ کدام طاهر؟**» (همان:۲۲) و به این شکل، داستان نه تنها با ارائهٔ معنایی مشخص به پایان نمی‌رسد، بلکه پایان‌بندی آن، سرآغاز تعلیقی عمیق برای خوانندگانِ آن است تا از میان تناقضات و دشواریهای متن، راهی را برای درک مسیر داستان- برَ اساس افق انتظارات خود- انتخاب کنند.

در داستان «یک سرخپوست در آستارا» نیز نجدی دنیای متناقضی را برای خواننده تصویر می‌کند؛ زیرا در حالی که در پایان داستان بیان می‌کند که معجونی که مرتضی از سرخپوست گرفته بود، دستهایش را کوچک کرده است در میان داستان این موضوع را نقض می‌کند: «نه سال بعد روزی که شنیدم جنازهٔ مرتضی را بیرون از آستارا کنار

رودخانه مرزی ایران و شوروی، بدون سنگ خاک کرده‌اند، قدم‌زنان به طرف همان مسافرخانه رفتم **که هرگز هیچ سرخپوستی در آن را با نوک چکمه‌اش باز نکرده بود.** زیر برف آب‌شده‌ای که لای باران می‌بارید ایستادم. زل زدم به بالکنی که مرتضی سالها پیش نشانم داده بود» (نجدی،۱۳۹۰: ۵). و بدین ترتیب قابلیت تفسیری متن را افزایش می‌دهد. در داستانهای پست‌مدرن، یافتن معنای متن، تنها نزد خوانندگان – که با افقهای انتظار متفاوت متن را می‌خوانند– میسر است؛ زیرا داستان می‌تواند به تعداد خوانندگان آن تأویلهای متفاوتی داشته باشد و خواننده می‌تواند با کشف مناسبات درونی متن به طور نسبی به معنا یا معناهای نهفته در آن راه یابد.

٦-٤ کانون روایت و تأویل خواننده

کانون‌سازی[٦]، که یکی از ابزارهای تحلیل روایت است، بحث در زمینهٔشیوه‌های بازنمایی پیرنگ توسط نویسنده است. گوناگونی کانونهای دید و شکلهای مختلف ارتباط راوی با کانون‌ساز و زاویهٔ دید از مباحث عمدهٔ کانون‌سازی است. دو مفهوم بنیادی در بررسی کانون‌روایی عبارت‌است‌از عامل کانونی(مشاهده‌گر) و مورد کانونی (مورد مشاهده) (مارتین، ١٣٨٦: ١٠٩). در داستانهای پست‌مدرن تغییرِ بدون قرینهٔ کانونهای روایت در ایجاد فضایی چندبعدی و فراهم آوردن زمینهٔ مشارکت خواننده فعال است.

نجدی در داستان «بیگناهان» پیوسته کانون روایت را از بازگوییِ فیلمی که قهرمان داستان را در خود غرق کرده است به روایت زمانِ حال داستان تغییر می‌دهد؛ بدین ترتیب خواننده را درگیر تشخیص این دو روایت و دریافت مفهومی می‌کند که وی از درآمیختن این دو روایت در نظر داشته است. به تصویر کشیدن درماندگی و استیصال شخصیت اصلی داستان و در هم تنیدگی زندگی او با جریان فیلم در روایتی هذیان‌گونه، دریافتها و تأویلهای مختلفی را برای خوانندگان میسر می‌سازد.

در داستان «مرثیه‌ای برای چمن» (از مجموعهٔ دوباره از همان خیابانها)تمام روایت با زاویه دید دانای‌کل انجام می‌شود، اما کانون روایت در سه مرحله از داستان تغییر می‌کند: ابتدا عامل کانونی طاهر است و آنچه او می‌بیند روایت می‌شود: «طاهر توپی را دید که جست‌وخیزکنان از دهان کوچه سمت راست بیرون آمد» (نجدی،۱۳۹۰: ص۸) و پس از اینکه طاهر زیر توپ می‌زند، کانون روایت به «بالاخان ساعت‌ساز» تغییر می‌کند:

بالاخان ساعت‌ساز، که تمام جوانی و چشمهایش را روی دیـدن و درآوردن و سـوار کردن فنر ساعتهای کوکی گذاشته بود [...] همین که صداها آرام گرفت بـا چشـمهای وغزده به اطرافش نگاه کرد و بعد، از پنجرهٔ شکسته و برادههای شیشـه کـه بـر کـف اتاق ریخته بود...(نجدی،۱۳۹۰: ۱۱۱).

پس از آن که بالاخان وعالیه توپ را پشت در می‌گذارند، کانون روایت به توپ تغییر می‌کند و روایت از دید توپ – به عنوان عامل کانونی– ادامه و پایان می‌یابد.

جان‌بخشی به اشیا از ویژگیهای نویسندگی بیژن نجدی، چه در داستان و چه در شعر، است. در این داستان، که بیشتر حجم آن به شیوه‌ای واقعگرایانه پیش می‌رود در قطعهٔ آخر روایت، توپ جان می‌گیرد:«... بالاخره لحظه‌ای رسید که توپ دید می‌تواند خودش را به اندازه یک درخت بالا ببرد؛ ته کوچه افتاد روی سنگ‌فرش و دوباره پا شد. حالا دید که می‌تواند از پنجره‌های روشن هم بگذرد» (نجدی،۱۳۹۰: ۱۱٤). تغییرات بدون قرینهٔ کانونهای روایت و بر هم خوردن توهم واقعیت، خواندن این داستان را به خوانشی نقادانه بدل می‌کند.

نویسنده در داستان «استخری پر از کابوس» (از مجموعهٔ یوزپلنگانی که با من دویده‌اند) هنگامی که «مرتضی» در حال تشریح داستان کشته شدن قو است، روایت مرتضی را قطع، و جریان را از دید راوی دانای کل بیان می‌کند تا خواننده را به فضای ماجرا نزدیکتر سازد:

مرتضی گفت: آن طرف ... من این طرف بـودم، آنهـا آن طـرف ... . اطـراف اسـتخر آن‌قدر خلوت بود که فقط پامالـه‌های مرتضـی روی بـرف راه می‌رفـت. صـدای آب شنیده نمی‌شد. قدم به قدم نیمکتی، کنار استخر نشسته بود و برف نمـی‌گذاشـت آدم بفهمد چوبی است یا سنگی یا سیمانی. مرتضی قدمهایش را تندتر کرد (نجدی،۱۳۸۹: ۱۷).

با اینکه خواننده با این شیوه می‌تواند درک بیشتری از فضایی یه دست آورد که داستان در آن روی داده است، اما قطع شدنهای مداوم گفته‌های شخصیتهای داستان و تغییرات مداوم کانونهای روایی، او را درگیر شیوهٔ روایی داستان می‌کند و روایت داستان به گونه‌ای برجسته می‌شود. روایتی که گشودن گرههای آن برعهدهٔ خواننده و توانش ادبی او گذاشته شده است؛ خوانشی که در آن خواننده، نه تنها از پیرنگ و محتوای داستان لذت می‌برد، بلکه کشف بازیهای روایی نویسنده و همراهی با او نیز،

جزئی از لذت خواندن داستان به شمار می‌رود.

۷-٤ خواننده و تغییر در زاویهٔ دید

تغییرات راوی و زاویهٔ دید از جمله شیوه‌هایی است که در رمانهای متأخر مدرن نیز مورد استفاده قرار گرفته است، اما تفاوت این شیوه در داستانهای پست‌مدرن این است که در این داستانها «چندگانگی منظرهای روایی اساساً با هدف جلب توجه به صنعت روایتگری» (پاینده، ۱۳۸٦: ۳۳) صورت می‌گیرد. تغییرات راوی و زاویهٔ دید در داستانهای پست‌مدرن در جهت به مشارکت طلبیدن خواننده در روند داستان، ر سیدن به ویژگی عدم انسجام، «ازهم‌گسیختگی» و تأکید بر وجود چشم‌اندازهای مختلف برای واقعیت انجام می‌شود.

داستان «روز اسبریزی» با دو راوی روایت می‌شود و نجدی با چرخشهای مداوم «زاویه دید» و «راوی» به روایت این داستان، ماهیتی چندوجهی و چندبعدی بخشیده است. یکی از راویهای این داستان، قهرمان داستان- یعنی یک اسب- و راویِ دیگر، راوی دانای کل است. چرخشهای مداوم و بدون قرینه زاویهٔ دید و روایتی «متداخل» در این داستان، نشاندهندهٔ این است که نویسنده، نقشی فعال برای خواننده در خوانش این متن در نظر گرفته است.چنانچه خواننده، روایت این داستان را با هوشیاری دنبال نکند و در انتظار به نمایش درآمدن محتوایی روشن از داستان باشد، نمی‌تواند خط سیر روایت داستان را دریابد.

داستان «روز اسبریزی» مانند بیشتر داستانهای نجدی در بستر روایت معنا پیدا می‌کند و سیلان روایت داستان، خواننده را به تعاملی هرچه بیشتر با متن و نویسنده دعوت می‌کند. علاوه بر پیچیدگیهای روایی این داستان، لحن خاص نجدی و در کنار هم قرار گرفتن حساب شدهٔ واژه‌ها نیز، زمینهٔ مشارکت خواننده را فراهم می‌آورد. «لحن» عنصری برجسته در داستانهای نجدی است که «توسط آن، نویسنده با مخاطب نزدیکی و صمیمیت خاصی برقرار می‌کند و خواننده را به شرکت در اتفاقات اثر دعوت می‌کند. لحن آثار او اجزای متن را مانند نتهای پراکنده‌ای به هیئت یک ارکستراسیون، بَر می‌کشد» (حسن‌زاده،۱۳۸۲: ۲۲). به طور مثال در این بخش از داستان واژه‌گزینیِ بدیع نجدی تصویری متفاوت را ایجاد کرده است: «همین که صبح، نوکِ پا نوکِ پا رسید، دهکده، خودش را از تاریکی بیرون کشید» (نجدی، ۱۳۸۹: ۲۵). و یا از زبانِ اسب، که

نمی‌داند باری که حمل می‌کند چیست، می‌گوید: «کوهستانی از درختهای غان را به پشت من بسته بودند» (همان). این لحن شاعرانه در کنار دشواریهایی که داستانهای نجدی به لحاظ بازگوییِ سیال و منقطعِ روایت داراست، کشف این پیچیدگیها را برای خواننده با لذتی زیباشناختی همراه می‌سازد. تغییر زاویهٔ دید از جمله شیوه‌های پرکاربرد در داستانهای نجدی است و «مرز خطوط زمانی در داستان با فلاش بکهای ناگهانی (ساختار متناوب سینمایی) گم می‌شود به گونه‌ای که خوانندهٔ مبتدی رد خبر را گم می‌کند» (تسلیمی:۱۳۸۸: ۲٥٤).

۸-٤ خواننده و پایان داستان

«پایان‌بندی» از جمله ویژگیهای معنایی ساختار روایتهای داستانی است.خط سیر روایتها معمولاً به نوعی اوج یا پایان می‌انجامد. فرجامها ممکن است به شکلهایی همچون موقعیتهای نامعین و حل‌ناشده، مکاشفه، اتوپیا (آرمان‌شهر) و به سرانجام رسیدن موقعیتهای داستان طرحریزی شود. در داستانهای پست‌مدرن، پایانهای باز و یا طرح فرجامهای چندگانه از جمله ویژگیهای پایان‌بندی روایت داستان است و با این کار «بازنمودن واقعیت، که هدف غایی رمانهای رئالیستی و مدرن بود به سخره گرفته می‌شود. این نوع داستان با محروم کردن خواننده از انتظاراتی که از متن دارد، توجه او را به روند برساخته شدن خود جلب می‌کند» (غفاری، ۱۳۸۹: ۸۳).

نویسندهٔ پسامدرن با عرضهٔ پایانهای متفاوت، علاوه بر اینکه تلاش می‌کند از این طریق خواننده را در بازیِ نگارش داستان مشارکت دهد،این مسئله را یادآور می‌شود که در زندگی امروز نیز پایانهای متفاوتی برای هر انسانی محتمل است و این آزادی در انتخابِ فرجامهای چندگانه، بیانگر دغدغه‌های انسان برای آزادی و زیستن در جهانی بدون قاعده‌ها و پایانهای از پیش تعیین شده است.

«تاریکی در پوتین» (از مجموعهٔ یوزپلنگانی که با من دویده‌اند) داستان کوتاهی است که همراه با تداعیهای خاطرات قهرمان داستان و تداخل این تداعیها با روایت و در هم آمیختن زمان حال و گذشته نوشته شده است.نویسنده در بخشهایی از روایت، بازگشت ذهنی قهرمان داستان را به گذشته با روایت اصلی داستان در هم می‌آمیزد: «تا او بتواند در شیشه را باز کند و گلوله قرمز و کوچک نیتروگلیسیرین را دربیاورد و زیر زبانش بگذارد، جسد طاهر را دفن کردند از خاک درآوردند، دوباره دفن کردند، همهٔ

خاکها را رویش ریختند، بعد خاک را کنار زدند و جسد را از تاریکی ته گودال بیرون آوردند و باز دفنش کردند و ...» (نجدی،۱۳۸۹ :۳۰) که این مسئله هم‌چنان که امنیت خاطر خواننده را در خواندنِ روان داستان بر هم می‌زند، فضا را برای تأویلها و تحلیلهای مختلف بازمی‌گذارد؛ زیرا چگونگی مرگ و به خاکسپاری «طاهر» را در هاله‌ای از ابهام و با روایتی توهم‌گونه به تصویر می‌کشد.

در بخشی از روایت داستان نیز، راوی دانای کل با تشریح اینکه زندگی و یا مرگ در زیر آب به چه صورت می‌تواند باشد، نشانه‌ای را از پایان روایت در اختیار خواننده قرار می‌دهد. خواننده که با خواندن این جملات نمی‌تواند پیوند آن را با ساختار داستان دریابد در پایان داستان که رودخانه، خانههای روستا را در زیر آب فرو می‌برد (و یا خاطرات، پیرمرد را در خود غرق می‌کنند)، ارتباط اجزای پراکنده روایت را در می‌یابد: «مگر آدم می‌تواند چشمهایش را ته رودخانه باز کند؟ آنجا تاریک نیست؟ گیاه ندارد؟ ماهی چطور؟ از آن زیر می‌شود آسمان را دید که حتماً دیگر آبی نیست. ته آب چطور می‌شود فهمید که امروز چند شنبه 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» (نجدی، ۱۳۸۹: ۳۱)؛ بدین ترتیب داستان با پایانی باز خاتمه می‌یابد؛ پایانی که خواننده می‌تواند با توجه به افقهای ذهنی خود آن را شکل دهد و نجدی این آزادی را برای انتخاب پایان‌بندی داستان در اختیار خواننده قرار می‌دهد.

نتیجه‌گیری

با بررسی جایگاه خواننده در آثار نجدی می‌توان دریافت که وی در نگارش داستانهای خود، نگاهی ویژه به «خواننده»داشته است. او خواننده‌ای فعال وآرمانی را در نظر داشته است که خود را با پیچیدگیهای داستانهای او همراه کند. گویی نجدی از خوانندهٔ داستانهای خود می‌خواهد با برقراری تعامل مستقیم با متن و روایتِ داستان، نویسنده دیگری برای داستانهای او باشد.

نجدی در داستانهای خود با مخاطب قرار دادن خواننده، تشخیص مخاطب را برای

او با ابهام روبه‌رو می‌کند. او با انتخاب «راویانی غیر قابل اعتماد» برای داستانهایش، خواننده را در واقعی پنداشتن ماجرای داستان مردد می‌سازد. «تکثر راوی» و «تغییرات بدون قرینه زاویه دید» و «راوی» در داستان، که به عدم انسجام متن می‌انجامد نیز شیوه‌ای است که نجدی در جهت به مشارکت طلبیدن خواننده و با توجه به قائل شدن نقش ویژه‌ای برای او در داستانهایش به کار می‌برد. نجدی همچنین با تصویر دنیاهایی متناقض در داستانها، این امکان را به خواننده می‌دهد تا بر اساس «افق انتظارات» خود، تفسیری متفاوت از محتوای داستان داشته باشد. شیوه ایجاد «توهم واقعیت» و بر هم زدن آن نیز روشی است که وی برای ایجاد زمینه‌های تعامل مستقیم خواننده در خوانش و درک داستانها به کار می‌گیرد. «تغییرات بدون قرینه کانونهای روایت» و در نتیجه ایجاد فضاهایی چندبعدی، همچنین «تغییرات مداوم زاویه دید» از دیگر شگردهایی است که نجدی با هدف به مشارکت طلبیدن خواننده در خوانش متن اتخاذ کرده است. وی با به کارگیری «پایانهای باز» و طرح «فرجامهای چندگانه» در تلاش است با یادآوری پایانهایی متفاوت و محتمل برای بشر در زندگی امروز، زمینه‌های ایجاد آزادی برای پایان‌بندی داستان به انتخاب مخاطب را فراهم آورد. نجدی با نگارش داستانهایی به شیوه «فراداستان»، تصنعی بودن جهان داستان و عدم ارجاع آن را به دنیایی بیرون از جهان متن نشان می‌دهد، مرزهای واقعیت بیرونی را با واقعیت داستانی در هم می‌آمیزد و بدین ترتیب خواننده را میان این دو فضا در حالت تعلیق قرار می‌دهد.

این نکته را نیز نباید از نظر دور داشت که پیچیدگیهای روایی در برخی داستانهای نجدی به حدی می‌رسد که درک و دریافت آن را از حوزهٔ درک خوانندگان معمولیِ داستان خارج می‌کندو «خواننده‌ای آرمانی» را برای درک این پیچیدگیها می‌طلبد؛ بدین ترتیب نجدی نه تنها در نگارش داستانهای خود خواننده‌ای فعال را در نظر داشته است بلکه محتوای داستان را در پیچیدگیهای روایی به گونه‌ای به خواننده ارائه می‌کند که تنها یک صدا و یک مفهوم، که مورد نظر نویسنده است از داستان استنباط نشود بلکه داستان به تعداد خوانندگان خود و افق انتظارات خاص هر یک از آنان تفسیرهای مختلفی داشته باشد؛ بدین ترتیب می‌توان خوانندهٔ آرمانی را از دیدگاه نجدی خواننده‌ای دانست که توان ادبی زیادی در درک روایت پیچیده و عناصر چندوجهیِ داستان پسامدرن دارد. از سوی دیگر می‌توان متصور شد نجدی هنگام نگارش

داستانهایش خواننده‌ای را در نظر داشته است که با برقراری تعامل مستقیم با متن و روایتِ داستان، نویسندهٔ دیگری برای داستانهای او باشد. یکی از دلایل محدود بودن دایرهٔ خوانندگان آثار وی را می‌توان همین برداشت او از خواننده و مخاطبِ داستان دانست.در نظرگاه او خواننده‌ای که با متن همراه می‌شود و گره‌های داستان را با خوانشی خلاقانه می‌گشاید، طبعاً خواننده‌ای آرمانی است که می‌کوشد خود را با خواننده‌ای همسو قرار دهد که نویسنده هنگام خلق اثر در نظر داشته است. چنین خواننده‌ای را می‌توان، آن‌گونه که نویسندهٔ داستان انتظار داشته است نه مخاطب عام، بلکه «نویسندگان دیگرِ» این داستانها دانست؛ یعنی خواننده‌ای فعال که در جایگاه نویسنده قرار می‌گیرد.

پی‌نوشت

1. Formalism

2. Structuralism

۳. (ImpliedReader) نویسندهٔ ضمنی، مفهومی انتزاعی از نویسندهٔ داستان است که با توجه به ساختار کلی متن در ذهن خواننده شکل می‌گیرد. به همین دلیل به آن «نویسندهٔ مستنبَط» نیز گفته می‌شود. نویسندهٔ ضمنی، محصول خوانش متن توسط خوانندگان آن است و در واقع صدای نویسنده است که از هزارتوی جهان داستان به گوش می‌رسد (ر.ک: .آنگسر.اف.نونینگ، «بازنگری در مفهوم روایت نامعتبر»، مندرج در: نقب‌هایی به جهان داستان، ترجمهٔ حسین صافی، انتشارات رخدادنو، ۱۳۸۹: ٤٣ و ٤٤ و و رولان بارت، درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت ها، ترجمهٔ محمد راغب، تهران: انتشارات رخداد نو، ۱۳۸۸: ٦٦).

4. Meta-Fiction

5. Polyphony

6. Focalization

۷. موضوع این داستان ماجرای شخصی است که نقش یک پنجره روی بازویش خالکوبی شده است. او به نزد فردی به نام طاهر می‌رود تا خالکوبی را برای او پاک کند؛ به این دلیل که ادعا می‌کند «ترکمنی» از پنجرهٔ بازوی او به داخل رفته است. طاهر برای آوردن اسید و سایر لوازمِ این کار، اتاق را ترک می‌کند و راوی ماجرا را برای عالیه، زنی که طاهر را در خانهٔ او پیدا کرده و آشنای او و طاهر است، شرح می‌دهد که گویی مرد ترکمنی که راوی، شاهد زد و خورد او با فرد دیگری در خیابان بوده است، پنجرهٔ روی خالکوبی راوی را باز کرده و به درون بازوی او رفته است.

منابع و مآخذ

الف) کتاب‌ها

احمدی، بابک؛ ***ساختار و تأویل متن***؛ چ دوازدهم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۵.

تایسن، لیس؛ ***نظریه‌های نقد ادبی معاصر***؛ ترجمهٔ مازیار حسین زاد و فاطمه حسینی؛ ویراستار حسین پاینده؛ تهران: انتشارات نگاه امروز–حکایت قلم نوین،۱۳۸۷.

تولان، مایکل؛ ***روایت‌شناسی درآمدی زبانشناختی–انتقادی***؛ ترجمهٔ سید فاطمه علومی و فاطمه نعمتی؛ تهران: انتشارات سمت، ۱۳۸٦.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون؛ ***راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر***؛ ترجمهٔ عباس مخبر؛ چ دوم، تهران: انتشارت طرح نو، ۱۳۸۷.

گرین، کیت، جیل لبیهان؛ ***درسنامهٔ نظریه و نقد ادبی***؛ ترجمهٔ لیلا بهرانی محمدی و دیگران؛ ویراستار حسین پاینده؛ تهران: انتشارات روزنگار، ۱۳۸۳.

لاج، دیوید؛ ***هنر داستان‌نویسی***؛ ترجمهٔ رضا رضایی، تهران: نشر نی، ۱۳۸۸.

مارتین، والاس؛ ***نظریه‌های روایت***؛ ترجمهٔ محمد شهبا؛ چ دوم، تهران: انتشارات هرمس، ۱۳۸٦.

مکاریک، ایرناریما؛ ***دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***؛ ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی؛ تهران: نشرآگه، ۱۳۸٤.

نجدی،بیژن؛ ***داستان‌های ناتمام***، چ چهارم: تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۰.

_____؛ ***دوباره از همان خیابان‌ها***؛ چ هشتم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۹۰.

_____ ؛ ***یوزپلنگانی که با من دویده‌اند***؛ چ پانزدهم، تهران: نشرمرکز، ۱۳۸۹

نجومیان، امیرعلی؛ ***درآمدی بر پست‌مدرنیسم در ادبیات***؛ اهواز: نشر رسش، ۱۳۸۵.

وارد، گلن؛ ***پست‌مدرنیسم***؛ ترجمهٔ قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی؛ تهران: نشر ماهی، ۱۳۸٤.

وبستر، راجر؛ ***پیش‌درآمدی بر مطالعهٔ نظریهٔ ادبی***؛ ترجمهٔ الهه دهنوی؛ تهران: انتشارات روزنگار، ۱۳۸۲.

ویلفرد گوربن و دیگران؛ ***درآمدی بر شیوه‌های نقد ادبی***؛ ترجمهٔ علیرضا فرح‌بخش و زینب حیدری مقدم؛ تهران: انتشارات رهنما، ۱۳۸۸.

وو، پاتریشیا؛ ***فراداستان***؛ ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور؛ تهران: نشر چشمه، ۱۳۹۰.

ب) مقالات

اف.نونینگ، آنگسر؛ «بازنگری در مفهوم روایت نامعتبر»، ترجمهٔ حسین صافی، مندرج در: نقب‌هایی به جهان داستان؛ تهران: انتشارات رخداد نو، ۱۳۸۹.

پاینده، حسین؛ «رمان پسامدرن چیست؟ بررسی شیوه‌های روایت در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش»، *ادب‌پژوهی*؛ ش۲ (۱۳۸٦)، ص۱۲ تا ٤۷.
حسن‌زاده، مهدی؛ «یک گلوله توی مغز این صندلی (نگاهی به آثار بیژن نجدی)»، مجلهٔ *پروین*؛ ش۱۲ (اردیبهشت ۱۳۸۲)، ص ۲۲.
حسن‌لی، کاووس و طاهره جوشکی؛ «بررسی کارکرد راوی و شیوهٔ روایتگری در رمان همنوایی شبانهٔ ارکستر چوبها»، فصلنامهٔ *ادب‌پژوهی*؛ ش ۱۲ (تابستان ۱۳۸۹)، ص ۳۱ تا ۵۲.
صادقی، لیلا؛ «بررسی عناصر جهان متن بر اساس رویکرد بوطیقاشناختی در یوزپلنگانی که با من دویده‌اند»، فصلنامهٔ *نقد ادبی*؛ س سوم، ش ۱۰ (۱۳۸۹)، ص۱٤۳ تا ۱۷٤.
غفاری، سحر؛ «پسامدرن تصنعی، نقد و بررسی شگردهای فراداستان در رمان بیوتن»، فصلنامهٔ *نقد ادبی*؛ سری ۳، ش ۹ (۱۳۸۹)، ص ۷۳ تا ۸۹
فلوبر، گوستاو؛ «نامه به ژرژ ساراند»؛ مندرج در: رمان به روایت رمان نویسان، میریام فاریس آلوت، ترجمهٔ علی محمد حق شناس، چ دوم، تهران ، نشر مرکز، ۱۳۸۰.
کانور، استیون؛ «نظریهٔ ادبی»؛ مندرج در: ادبیات پسامدرن، تدوین و ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۱، ص ۱۸۳–۲۲۷.
محسنی آزاد، پروانه، «مردی که تنها سفر می‌کرد»؛ به نقل از اشکان احمدی؛ نشریهٔ *نشانی*، ش ۱۱، ۱۳۸٦، ص ۳۳ تا ۳۵.
موپاسان، گی دو؛ «گوستاو فلوبر»، مندرج در: رمان به روایت رمان‌نویسان، میریام فاریس آلوت، ترجمهٔ علی‌محمد حق شناس؛ چ دوم، تهران ، نشرمرکز، ۱۳۸۰.