

Research Paper

Examining the Cinematic View and Story Structure of Bijan Najdi's "Nightmare Pool" With the Approach of Linguistics and Its Geographical Criticism (Bertran Westphal's Theory)

Behnaz Salehi ¹, Maryam Gholamreza Beigi ^{*2}, Majid Fadaei ³

1. Phd Student of Persian Language and Literature, Kerman Branch, Islamic Azad University of Kerman, Iran.
2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Kerman Branch, Islamic Azad University of Kerman, Iran.
3. Assistant Professor, Faculty of Arts, Isfahan University, Isfahan, Iran.

ARTICLE INFO

PP: 450-464

Use your device to scan and
read the article online



Keywords: *Bijan Najdi,*
Linguistics,
Cinematography,
Geographical Criticism.

Abstract

Background and purpose: Story writing have a long history in Persian literature. With the passage of time, the familiarity of story writers with the literature of the world and new literary theories led to a new approach in fiction literature. Undoubtedly, Bijan Najdi can be called one of the most successful writers of this literary movement. Najdi had a short-term presence in Iran's literary scene with the publication of the collection "Leopards that ran with me". But the impact that his works had on the literary trends after him is very impressive and significant. In today's story writing, language and technique have faced a new approach, the morphology of words and the form of the story have also been paid attention to more than the content in these years, and language has become one of the main pillars of modern fiction literature. In Najdi stories, the language and narrations have been turned into poetry, one of its important features is the use of similes and metaphors, and it has given a kind of stylistic character to his works. Najdi's cinematic view of the story category is one of the other characteristics of Najdi, which is more prominent in the story of a pool full of nightmares than in other stories; To the extent that the narrator acts like a movie camera. Dialogues, cuts of scenes, the rotation of the narrator's gaze are evident in all scenes, as is the rotation of the camera. In this research, based on Bertran Westphal's theory of geographical criticism, the effect of climate and geography on the formation of this cinematic view has been investigated.

Citation: Salehi, B., Gholamreza Beigi, M., Fadaei, M. (2024). **Examining the Cinematic View and Story Structure of Bijan Najdi's "Nightmare Pool" With the Approach of Linguistics and Its Geographical Criticism (Bertran Westphal's Theory).** *Geography (Regional Planning)*, 13(50), 450-464
DOI: 10.22034/jgeoq.2024.235853.2562

* **Corresponding author:** Maryam Gholamreza Beigi, **Email:** beigi@iauk.ac.ir

Copyright © 2024 The Authors. Published by Qeshm Institute. This is an open access article under the CC BY license (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>).

Extended Abstract

Introduction

One of the new approaches in literary and artistic studies is "geographical criticism", which was presented in 2000 by "Bertran Westphal". Geographical criticism is an approach that has a fundamental and decisive emphasis on place and especially geography. This approach, which is the result of the geocentric paradigm of the last decades of the 20th century, has an official impact in the field of literature and art. (Namur Motlat, 1395, p. 198). In this research, based on the theory of geographical criticism, geography has been introduced as an important intertext in the formation of Najdi's cinematic view. In the majority of Najdi stories, various geographical, cultural, political, and historical elements of this region are more or less reflected in them. Familiarity of story writers with world literature and new literary theories led to a new approach in fiction literature. The impact that Bijan Najdi's works had on the literary trends after him is very impressive and significant. In today's story writing, language and technique have faced a new approach, the morphology of words and the form of the story have also been paid attention to more than the content in these years, and language has become one of the main pillars of modern fiction literature. In Najdi stories, the language and narratives have been turned into poetry, one of its important features is the use of similes and metaphors, and it has given a kind of stylistic character to his works.

This research aims to investigate and prove the poetics of Najdi language based on the theories of contemporary criticism, linguistics, the analytical structure of the story and the techniques used in this story. There have been some researches about Najdi works, but especially on the examination of Najdi poetic language and the techniques of the cinema of the story of a pool full of nightmares, especially the Najdi language in this way (examining the structure and poetic language, the author's cinematic view, specifically in the story of a pool full of nightmares) so far No research has been done. After a detailed check in the profiles of Normagz, Mag Iran and the databases of scientific and research articles, no research

was found in this regard, so this research can be considered independent.

Methodology

The method of this research is based on descriptive-analytical method. In order to collect data, review and collect the available documents related to the discussed subject, the library resources of the research journals have been considered. After examining the poetic language in the story of a pool full of nightmares based on the linguistic method, in the next step, the descriptive analysis of Najdi's cinematic view and the narration from the camera's point of view are discussed, as well as the analysis of the structure of the story of a pool full of nightmares based on the structure of Pirang's story writing, narration, characterization, space creation, staging, signs and symbols have also been extracted and finally a conclusion has been reached.

Results and Discussion

In this research, an attempt has been made to examine the story of "a pool full of nightmares" in terms of the structure of elements, formal techniques, changing the angle of view, the use of cinematic techniques, which is one of the important points that lies in the heart of Najdi stories and distinguishes the author's style from other storytellers. will be checked. One of the prominent features of Najdi's works is the theme of death. Death, despair, failure, failure, fear and anxiety cast a shadow on his works. Repetition is the most important stylistic feature in Najdi's works, the repetition of characters, elements, sentences and similes, spaces and themes. The language of Najdi stories has another feature and that is the abundant use of similes and metaphors. This feature has brought the language of his works closer to a poetic language and has given a kind of stylistic identity to his works. Najdi's cinematic view of the story category is one of the other characteristics of Najdi, which is more prominent in the story "Nightmare Pool" than in other stories; To the extent that the narrator acts like a movie camera. Dialogues, cuts of scenes, the rotation of the narrator's gaze like the rotation of the camera are evident in all scenes, and this type of

narrative has distinguished this story from other stories. Also, the use of signs and symbols in this story is one of the stylistic features of this work, which are deciphered, causes a deeper understanding of this story. In some parts of his story, he takes special pictures only because he is a professional photographer. The images in Najdi's stories show off so much that the audience watches

all the stories on the cinema screen of their mind. Najdi's special look in illustration can be seen as the discovery of a special language that leads to the communication between content and structure in order to present pristine images and brings the story closer to cinema.

References

1. Ann Jones, Catherine, 2019, *The Way of the Story of the Fan and the Spirit of the Author*, translated by Mohammad Ghazabadi, Tehran, Hermes
2. I.I., Richards, 2018, *Principles of Literary Criticism*, translated by Saeed Hamidian, Ch. 2, Tehran, Scientific and Cultural
3. Anuri, Hassan, 1385, *Sokhn Compact Collection*, Volume II, Chapter 3, Tehran, Sokhn
4. Ahmadi, Babak; 1375, *Truth and Beauty*, Ch. 3, Tehran, Nash Karzan
5. Ahmadi, Babak; 1380, *structuralist and interpretation of the text*, Ch. 3, Tehran, Nahr-e-Karzan
6. Aslani, Mohammad Reza; 1385, *Metaphor and permission in the story*, Ch. 1, Tehran, Nilufar publishing house
7. Scholes, Robert, 1377, *Story Elements*, translated by Farzaneh Taheri, Tehran, Center
8. 1383, *structuralism in literature*, translated by Farzaneh Taheri, Tehran, Center
9. Burt, AR, 1379, *Imagination*, translated by Masoud Jafari, Tehran, Center
10. Baharlu, Mohammad, 1372, *short story of Iran*, Ch. 1, Tehran, new design
11. Payandeh, Hossein, 1382, *Discourse of criticism*, Tehran, Rozngar
12. 1372, *Jahan Dastan*, Tehran, Naron
13. 1385, *Literary criticism and democracy*, Tehran, Nilufar
14. Taslimi, Ali, 1388, *literary criticism*, Tehran, Kitab Ame
15. 1, 1, 2009, *statements in Contemporary Iranian Literature (Story)*, Ama Book
16. John, Pak, 1366, *the method of analyzing a novel*, translated by Ahmad Tsederani, Ch. 3, Tehran, Center
17. Khosravi, Abu Torab, 1388, *a margin on the basics of the story*, Tehran, third
18. Dakhian, Shirindokht, *Origin of character in fiction*, Tehran, author's publisher
19. Reed, Yan, 1376, *Story Elements*, translated by Farzaneh Taheri, Tehran, Center
20. Rimon, Shlomit, Kenan, 1378, *narrative narrative of contemporary boutiques*, translated by Abolfazl Hari, Nilofar
21. Senapour, Hossein, 2008, *Jaduha Dastan*, Tehran, Cheshme
22. Seyyed Hossini, Reza, 2015, *Literary schools, 13th century, first volume*, Tehran, Negah
23. Seyyed Hosseini, Reza, 1384, *Literary schools, 12th century, second volume*, Tehran, Negah
24. Shafi'i Kodkani, Mohammad Reza; *Sorkhayal in Persian poetry*, Vol. 7, Tehran, Nesharage
25. Shavalieh, Jean, Gerbran, Alan, 1385, *Symbols Culture*, translated by Soudabeh Fadaeli, Ch 1, Tehran, Jihun
26. Falki, Mahmoud, 2012, *Narrat Dastan*, Tehran, Reflector
27. Golshiri, Ahmed, 1378, *Story and criticism*, *Story and criticism workshop*, Tehran, Aghaz
28. Lodge, David, 1388, *The Art of Story Writing*, translated by Reza Rezaei, Tehran, Ni
29. Ian Watt, David Riches, 1374, *Theory of the Novel*, translated by Hossein Payandeh, Ch. 1, Tehran, Nazar
30. . Mastour, Mustafa, 1379, *The Basics of Short Stories*, Tehran, Center
31. Maugham, William Somerset, 1352, *about novels and short stories*, translated by Kaveh Dehgan, Pocket
32. . Najdi, Bijan, 1380, *Cheetahs who ran with me*; Ch 3, Tehran, center
33. 1383, *again from the same streets*; Ch 3, Tehran, center

34. 1383, unfinished stories; Ch 2, Tehran, center
35. Hinels, John, 1377, Knowledge of Iranian Mythology, translated by Jale Amoozgar, Ahmad Tafzali, Cheshme
36. Hawkes, Terence; 1377, Metaphor, Farzaneh Taheri, Tehran, Center Publishing
37. Hall, James, 1378, A Pictorial Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art, translated by Roughieh Behzadi, 3rd edition, Tehran, Contemporary Culture
38. Yonsi, Ebrahim, 1369, The Art of Story, Ch5, Tehran, Negah
39. Jung, Carl Gustav, 1384, Man and his Symbols, Mahmoud Soltanieh, Tehran, Jami

Sites:

Atefeh, Javad. Date of visit: 23/9/90
"Borjahan Bizen Najdi's Narrative Memoir", Sokhan website www.sokhan.ir



انجمن ژئوپلیتیک ایران

فصلنامه جغرافیا (برنامه ریزی منطقه‌ای)

دوره ۱۳، شماره ۵۰، بهار ۱۴۰۲

شاپا چاپی: ۶۴۶۲-۲۲۲۸ شاپا الکترونیکی: ۲۱۱۲-۲۷۸۳

Journal Homepage: <https://www.jgeoqeshm.ir/>



مقاله پژوهشی

بررسی نگاه سینمایی و ساختار داستان «استخری پر از کابوس» بیژن نجدی با رویکرد زبان‌شناسی و نقد جغرافیایی آن (نظریه برتران وستفال)

بهناز صالحی - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد کرمان، دانشگاه آزاد اسلامی کرمان، ایران

مریم غلامرضاییگی* - استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرمان، دانشگاه آزاد اسلامی کرمان، ایران

مجید فدایی - استادیار دانشکده هنر، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

اطلاعات مقاله	چکیده
<p>شماره صفحات: ۴۶۴-۴۵۰</p> <p>از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید</p>  <p>واژه‌های کلیدی: بیژن نجدی، زبان‌شناسی، نگاه سینمایی، نقد جغرافیایی</p>	<p>زمینه و هدف: داستان‌نویسی سابقه طولانی در ادبیات فارسی دارد. باگذشت زمان، آشنایی داستان‌نویسان با ادبیات روز جهان و تئوری‌های ادبی جدید رویکردی نو در ادبیات داستانی به وجود آمد. بی‌شک می‌توان بیژن نجدی را یکی از موفق‌ترین نویسندگان این جریان ادبی نامید. نجدی با انتشار مجموعه "بوزپلنگانی که با من دویده‌اند" حضوری کوتاه‌مدت در فضای ادبی ایران داشت؛ اما تأثیری که آثارش بر جریان‌های ادبی پس از او گذاشت بسیار چشمگیر و قابل‌توجه است. در داستان‌نویسی امروز زبان و تکنیک با رویکردی نو مواجه گردیده، ریخت‌شناسی کلمات و فرم داستان نیز در این سال‌ها بیش از محتوا موردتوجه قرار گرفته و زبان به یکی از اصلی‌ترین ارکان ادبیات داستانی نوگرا تبدیل شده است. در داستان‌های نجدی زبان و روایت‌ها به شعر تبدیل شده یکی از ویژگی‌های مهم آن به‌کارگیری فراوان تشبیه و استعاره است و نوعی تشخیص سبکی به آثار او بخشیده. نگاه سینمایی نجدی به مقوله داستان از دیگر ویژگی‌های نجدی است که در داستان استخری پر از کابوس بیشتر از بقیه داستان‌ها نمود دارد؛ تا جایی که راوی مانند دوربین سینمایی عمل می‌کند. دیالوگ‌ها، قطع‌شدن صحنه‌ها، چرخش نگاه راوی مانند چرخش دوربین در تمامی صحنه‌ها مشهود است. در این پژوهش با استناد به نظریه نقد جغرافیایی برتران وستفال به بررسی تأثیر اقلیم و جغرافیا در شکل‌گیری این نگاه سینمایی پرداخته شده است.</p>

استناد: صالحی، بهناز؛ غلامرضاییگی، مریم؛ فدایی، مجید (۱۴۰۲). بررسی نگاه سینمایی و ساختار داستان «استخری پر از کابوس»

بیژن نجدی با رویکرد زبان‌شناسی و نقد جغرافیایی آن (نظریه برتران وستفال). فصلنامه جغرافیا (برنامه‌ریزی منطقه‌ای)،

۱۳(۵۰). صص: ۴۶۴-۴۵۰

-DOI: 10.22034/jgeoq.2024.235853.2562

مقدمه

نجدی نویسنده‌ای است که سال‌ها آهسته و آرام خلق می‌کند و کم‌تر به چاپ می‌رساند تا بتواند با یک اثر در زمان حیات و چند اثر بعد از مرگش چنان محکم و ثابت در ایجاد یک جریان، یک سبک و بدعت ادبی تأثیرگذار و ماندگار باشد. بیژن نجدی در سال ۱۳۲۰ در خاش متولد شد در گیلان رشد کرد تا سال ۱۳۷۳ کتابی چاپ نکرد. او با مجموعه داستان «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» و «دوباره از همان خیابان‌ها» و مجموعه ناتمام او «داستان‌های ناتمام» همچنین مجموعه اشعارش «خواهران این تابستان» جایگاه خاصی را برای خود در بدنه ادبیات معاصر ایران رقم زده است. تأثیری که او بر جریان‌های ادبی پس از خود گذاشت بسیار چشمگیر و قابل توجه است.

نویسنده با انتشار مجموعه اول خود «یوز پلنگانی که با من دویده‌اند» در دومین دوره جایزه ادبی گردون، قلم زرین بهترین داستان کوتاه را از آن خود کرد. اما مرگ نا بهنگامش در سال ۱۳۷۶ افسوس و دروغ را بر دل و زبان جاری ساخته و ادامه راه انتشار آثارش را همسرش، خانم پروانه محسنی آزاد، «پروانه است. او می‌گوید: او دستم را می‌گیرد. من می‌نویسم»، بر عهده گرفته و آن‌ها را به چاپ می‌رساند. بیژن نجدی نویسنده‌ای است با سه اثر «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، دوباره از همان خیابان‌ها و مجموعه داستان‌های نا تمام» که طرح داستان‌های اوست. در همان دو کتاب چیزی که خلاقیت و تمایز او را نسبت به نویسندگان هم دوره اش نشان می‌دهد زبان شاعرانه داستانی اوست داستان‌های نجدی بیشتر به شعر شبیه‌اند، آثار نجدی ساختار پیچیده‌ای دارند که او را در زمره‌ی داستان نویسان نوگرا قرار می‌دهد. تکنیک‌های فرمی، زبان شاعرانه داستانی از ویژگی‌های بارز داستان‌های نجدی است. در خط روایی او اصولاً اتفاق مهمی نمی‌افتد که سایه سنگین حوادث غلبه کند. نقطه‌ی اوج در داستان‌های نجدی اغلب با تصاویر شاعرانه پوشیده می‌شود. مساله زبان در آثار نجدی به کاربردی ادبی و شاعرانه می‌انجامد. هر زبان از هم‌نشینی واحدهای زبان شناسانه شکل می‌گیرد یعنی عناصر هر زبان به قاعده‌های مشخصی کنار هم قرار می‌گیرند هم نشینی آواهای خاص می‌تواند واژه‌ای را بسازد یا واژگان سازنده گزاره‌ها را، اما این یگانه خاصیت واحدهای زبانی نیست، آنها می‌توانند بنا به قاعده‌های مشخص هر زبان جانشین یکدیگر شوند همین منش است که محور جانشینی را به وجود می‌آورد (لاج، ۱۳۸۸، ص ۱۸). بر اساس همین منش جانشینی و هم نشینی عناصر زبان است که کارکردهای مجازی زبان شکل می‌گیرد. یکی از مهم‌ترین مجازهای زبانی که در آثار ادبی نقش زیادی دارد استعاره است که به شباهت عناصر استوار است و از این رهگذر به قاعده جانشینی مربوط می‌شود آنچه در زبان نجدی به حد وفور موج می‌زند وجود استعاره‌های بی بدیلی است که در محورهای جانشینی زبان قرار می‌گیرند انواع استعاره، تشخیص، فضا سازی، حس آمیزی و تصویر از مهم‌ترین دستاوردهای این زبان خاص است که منجر به زبانی شاعرانه در داستان‌های او شده است. (اصلائی، ۳۸۵، ص ۱۷) یکی از رویکردهای نو در مطالعات ادبی و هنری " نقد جغرافیایی " است که در سال ۲۰۰۰ طرح اولیه آن توسط «برتران وستفال» ارائه گردید. نقد جغرافیایی رویکردی است که بر روی مکان و به ویژه جغرافیا تأکیدی بنیادین و تعیین کننده دارد. این رویکرد که حاصل پارادایم جغرافیای‌گرایی دهه‌های پایانی قرن بیستم است به طور رسمی در حوزه ادبیات و هنر تأثیر دارد. (نامور مطلق، ۱۳۹۵، ص ۱۹۸)

در این پژوهش با استناد به نظریه نقد جغرافیایی سعی شده تا جغرافیا به‌عنوان یک بینامتن مهم در شکل‌گیری نگاه سینمایی نجدی معرفی شده است. نجدی جغرافیای شمال را می‌شناسد. غالب داستان‌های نجدی در جغرافیا و اقلیم شمال رخ می‌دهد و عناصر مختلف جغرافیایی، فرهنگی، سیاسی، تاریخی این اقلیم در آنها کمابیش بازتاب یافته است.

ضرورت و سابقه پژوهش

در رابطه با اهمیت و هدف تحقیق باید اذعان داشت که اساساً شاعرانگی زبان داستان و نگاه ویژه سینمایی نویسنده در خلق داستان استخری پر از کابوس (می‌توان داستان‌های نجدی به طور اخص این داستان) را از سایر آثار داستانی متمایز کرد. این پژوهش بر آن است تا شاعرانگی زبان نجدی را بر اساس نظریات نقد معاصر، زبان‌شناسی، ساختار تحلیلی داستان و تکنیک‌های به کار برده شده در این داستان را بررسی و به اثبات برساند. همچنین زبان شاعرانه و نگاه سینمایی حاکم بر داستان از ویژگی بارز این اثر می‌باشد.

در خصوص آثار نجدی پژوهش‌هایی صورت گرفته اما بطور اخص در مورد بررسی زبان شاعرانه نجدی و شگردهای سینمای داستان استخری پر از کابوس به ویژه زبان نجدی بدین شکل (بررسی ساختار و زبان شاعرانه، نگاه سینمایی نویسنده به طور خاص در داستان استخری پر از کابوس) تاکنون پژوهشی انجام نشده است پس از بررسی دقیق در نمایه‌های نورمگز، مگ ایران و پایگاه‌های انتشار مقالات علمی و پژوهشی هیچ گونه پژوهشی در این خصوص یافت نشد لذا این پژوهش را می‌توان مستقل دانست.

روش پژوهش

روش این پژوهش، بر اساس روش توصیفی-تحلیلی نوشته شده است. برای گردآوری داده‌ها، بررسی و جمع‌آوری مدارک موجود در رابطه با موضوع مورد بحث منابع کتابخانه‌ای مجلات پژوهشی مورد نظر بوده است. پس از بررسی زبان شاعرانه در داستان استخری پر از کابوس بر اساس متد زبان‌شناسی در گام بعدی به تحلیل توصیفی نگاه سینمایی نجدی و بیان روایت از نگاه دوربین پرداخته شده همچنین تحلیل ساختار داستان استخری پر از کابوس بر اساس ساختار داستان نویسی پیرنگ، روایت، شخصیت پردازی، فضا سازی، صحنه پردازی، نشانه‌ها و نمادها نیز استخراج و در نهایت نتیجه‌گیری حاصل شده است.

بحث و بررسی

بررسی زبان شاعرانه، توصیف و نگاه سینمایی نجدی همچنین بررسی ساختار داستان "استخری پر از کابوس" که بر اساس متد زبان شناسی به آن پرداخته شده است.

داستان‌های نجدی را می‌توان به سه دسته کلی تقسیم کرد نخست آن دسته از داستان‌ها که در فضاهایی متعارف شکل می‌گیرد. به عنوان نمونه: «سپرده به زمین»، «استخری پر از کابوس»، «خاطرات پاره پاره دیروز»، «سه شنبه خیس بی‌گناهان»، «نگاه یک مرغابی»، «بیمارستان نه قطار». دسته دوم، آن داستان‌هایی که از دید پرسوناژی نامتعارف و در فضایی متعارف روایت می‌شود. به عنوان نمونه: «روز اسب‌ریزی»، «چشم‌های دکمه‌ای من»، «تن آبی، تنابی» و دسته سوم آن دسته دیگر از داستان‌ها که از دید پرسوناژی متعارف در فضایی نامتعارف تعریف می‌شود. به عنوان نمونه: «مرا بفرستید به تونل»، «گیاهی در قرنطینه». محیط داستان‌های نجدی، محیطی جان‌دار و زنده است. تمام اطراف و اکناف او زنده‌اند و نفس می‌کشند. درخت، جنگل، مدرسه، ریل، توپ، نرده، بالکن، آینه، تابوت، پوتین، روزهای هفته، فصل‌ها. در داستان‌های او اشیا جان دارند نه به خاطر یک احساس بلکه به خاطر یک هدف که غایت نهایی نویسنده است. فضای رئالیستی و سورئالیستی در آثار نجدی آنچنان با هم تلفیق شده است که به نوعی رئالیسم جادویی تبدیل شده است.

«نجدی در داستان‌های خود به جزئیات اهمیت ویژه‌ای می‌دهد و همان اجزا را آنقدر بزرگ و پر رنگ تصویر می‌کند که به کلیتی تام در اثر بدل می‌گردد. نویسنده به فرهنگ عامه، رسوم و مراسم کهن ایرانی نیز نظر داشته و در آثارش از آن بهره‌جسته و بر آنان تأکید دارد. او در پی ادبیاتی بومی اقلیمی نیست اما رنگ و بوی منطقه جغرافیایی خود را در اثرش گنجانیده. رد پای تاریخ معاصر را در آثار نجدی می‌توان یافت (از قیام جنگل گرفته تا دار زدن دکتر حشمت، کودتای ۲۸ مرداد، انقلاب، جنگ، زلزله

منجیل و رودبار و...) این حوادث بستری مناسب برای داستان‌های وی فراهم آورده و نویسنده نیز با استادی تمام از آن بهره می‌جوید. بستری که زاویه دیدی مناسب آن را از خطر تکرار مکررات جدا می‌کند و اثری یگانه و مستقل نسبت به آن موضوع تاریخی فراهم می‌آورد. بخشی دیگر از آثار او وضعیت سیاسی - اجتماعی دوره ای از تاریخ ایران را نشان می‌دهد؛ با یادآوری حوادثی مانند کودتای ۲۸ مرداد، قیام جنگل، ترسیم فضای زندان در دوره استبداد، وحشت، ترور، اعدام، همراه با شخصیت‌هایی چون میرزا کوچک خان، رضا خان، استالین و مبارزات انقلابی. (عاطفه، جواد، «سایت سخن»)

آدم‌های داستان‌های نجدی نیز به نوعی متأثر از فضای فرهنگی و سیاسی آن زمان جامعه هستند و معمولاً یا گم کرده ای دارند که انتظارش را بکشند و یا در رسیدن به رویاهای خود با موانع سختی برخورد می‌کنند و از دستیابی به خواسته‌هایشان باز می‌مانند. این سرخوردگی شخصیت‌های آثار نجدی و نمایش آن شاید به نوعی بیانگر بخشی از تعهد بشری باشد که نجدی برای یک نویسنده قایل است.

اکثر مردان داستان‌ها یا «مرتضی» نامیده می‌شوند یا «طاهر» که سرانجام‌های متفاوتی دارند؛ نجدی در جایی می‌نویسد «به فکر رسید بگویم مرتضی، شاید به خاطر این که جایی کسی به اسم مرتضی مرده بود و من می‌شناختمش و...»

در داستان‌های نجدی نباید به دنبال روابط علت و معلولی پیرنگ باشیم. در خط روایی او اصولاً اتفاق مهمی نمی‌افتد که سایه سنگین حوادث غلبه کند. نقطه اوج در داستان‌های نجدی اغلب با تصاویر شاعرانه پوشیده می‌شود. در آثار نجدی تلفیق شعر و داستان رویکردی را پیش روی مخاطب می‌گذارد که لذتی دوسویه است. تنها جهان‌نگری نجدی نیست که ره به سوی حوزه‌های شعری دارد با آوردن استعاره‌های مدام و تشخیص‌های بی‌نظیر، بلکه شناخت کامل نجدی از جهان شعر و داستان است که می‌تواند هم‌زمان لذتی دوسویه را به خواننده‌ی آثارش بچشاند. او نویسنده‌ای است که ورای نگاهش دست به کشف ارتباط میان عناصری می‌زند که از دیده شدن مدامشان، دیده نمی‌شوند در واقع مولف به اشیا و پیرامونش نگاهی کاملاً شاعرانه انداخته، چیزی را جابجا نمی‌کند دخالتی در واقعیت‌های پیرامونش ندارد. همه تصاویر در واقع پیش روی مولف قرار دارد. او فقط و فقط چون عکاسی حرفه‌ای به گرفتن تصاویر خاص می‌پردازد. تصاویر در داستان‌های نجدی آن‌قدر خود را به رخ می‌کشند که مخاطب تمام داستان‌ها را بر پرده‌ی سینمای ذهنش به نظاره می‌نشیند. راز موفقیت ویژه‌ی نجدی در تصویرسازی را می‌توان برگرفته از کشف زبان ویژه‌ی دانست که به سمت برقراری ارتباط بین محتوا و ساختار در جهت ارائه تصاویر بکر می‌رود.

زبان نجدی آن‌گونه متفاوت است که صناعات بدیع ادبی شناخته شده‌ی زبان فارسی را در خدمت داستان می‌گیرد. اگر از منظر زبان‌شناسی به زبان به کاربرده شده در داستان‌های نجدی بنگریم، در بعضی از داستان‌ها با متن داستانی‌ای رو به رو هستیم که اگر موسیقی را در آن نادیده بگیریم، شعر است. شعر و داستان هر دو در حوزه‌ی نوشتاری در بستر زبان است که شکل می‌گیرند. زبان است که شکل شعر را برای شاعر و داستان را برای نویسنده‌اش خلق می‌کند.

مساله زبان در آثار نجدی به کاربردی ادبی و شاعرانه می‌انجامد، تا واقعیتی اجتماعی و زنده. هر زبان از هم‌نشینی واحدهای زبان‌شناسانه شکل می‌گیرد یعنی عناصر هر زبان با قاعده‌های مشخصی کنار هم قرار می‌گیرند. هم‌نشینی آواهای خاص می‌تواند واژه یا واژگان سازنده‌ی گزاره‌ها را بسازد. اما این یگانه خاصیت واحدهای زبانی نیست، آن‌ها می‌توانند بنا به قاعده‌های مشخص هر زبان، جانشین یکدیگر شوند. همین منش است که محور جانشینی را به وجود می‌آورد. (احمدی، ۳۳۰) بر اساس همین منش جانشینی و هم‌نشینی عناصر زبان است که کارکردهای مجازی زبان شکل می‌گیرد. یکی از مهم‌ترین مجازهای زبانی که در آثار ادبی نقش زیادی دارد، استعاره است که به شباهت عناصر استوار است و از این رهگذر به قاعده‌ی جانشینی مربوط می‌شود؛ اما مجاز بیان مهم دیگر یعنی مجاز مرسل به ترکیب عناصر زبانی استوار است و از این مسیر به قاعده‌های هم‌نشینی زبانی مربوط است. (اصلائی، ۱۳۸۵، ص ۲۰)

آنچه در زبان نجدی به حد وفور موج می‌زند وجود استعاره‌های بی‌بدیلی است که در محورهای جانشینی زبان قرار می‌گیرند. انواع استعاره، تشبیه، تشخیص، فضاسازی، حس‌آمیزی و تصویر از مهم‌ترین دستاوردهای این زبان خاص است. از منظر ادبیات

فارسی شاید هیچ‌کدام از صور خیال شاعرانه به اندازه استعاره در آثار ادبی به‌ویژه شعر اهمیت نداشته باشند و از نظر تحول تاریخی ادبیات یک‌زبان به طور روشن می‌توان دریافت که سرانجام هر تشبیه خوب استعاره‌ای است، یعنی صورت تکاملی و تلخیص شده هر تشبیه زیبا و مورد قبول در باب هنر سرانجام به‌گونه‌ای استعاره درمی‌آید و این تحول تشبیه در جهت تبدیل به استعاره، اگر مواردی استثنایی داشته باشد؛ باز هم به‌صورت یک قاعده عمومی قابل‌پذیرش است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹، ص ۱۱۸)

پس از هر دو منظر ادبیات و زبان‌شناسی بیان استعاری یکی از ارکان مهم شعریات است که در زبان نجدی مرکزیت یافته. استعاره را همواره اصلی‌ترین شکل زبان مجازی دانسته‌اند که در آثار نجدی به‌وفور یافت می‌شود.

«تصویرسازی» که نجدی آن را بسیار به کار برده نیز از انواع استعاره محسوب می‌شود و کاربردی استعاری دارد. استعاره نوعی عامل شکوه و جان‌بخشی است. زیاده‌روی در کاربرد استعاره ممکن است زبان «متعارف» را بیش از حد لزوم به شعر شبیه کند. استعاره یعنی کاربرد «خاص» و «غیرمعمول» زبان. کل زبان به‌موجب سرشت رابطه انتقالی آن با واقعیت که در بالا ذکر شد اساساً استعاری است. (فلسفه علم بیان) کارکرد مهم زبانی نجدی در داستان‌هایش وجود استعاره‌هایی است که جزء زبان شده، او که از محور هم‌نشینی کم کرده و بر محور جانشینی افزوده زبان را در بالاترین سطح کارکرد زبانی به رخ کشیده است. (هاوکس، ۱۳۷۷، ص ۱۶)

استعاره یعنی کاربرد «خاص» و «غیرمعمول» زبان. کل زبان به‌موجب سرشت رابطه انتقالی آن با واقعیت که در بالا ذکر شد اساساً استعاری است. (فلسفه علم بیان) کارکرد مهم زبانی نجدی در داستان‌هایش وجود استعاره‌هایی است که جزء زبان شده، او که از محور هم‌نشینی کم کرده و بر محور جانشینی افزوده زبان را در بالاترین سطح کارکرد زبانی به رخ کشیده است. (هاوکس، ۱۳۷۷، ص ۱۶)

مثال‌هایی از مجموعه یوزپلنگانی که با من دویده‌اند:

زمستان سفیدی، آن طرف پنجره سرمای سفیدش را راه می‌برد. (سپ، ص ۹)

آن قدر به صدای تلفن نگاه کرد. (نگاه کردن به صدا - جان‌بخشی به فعل) (استخر، ص ۱۰)

بوی باغ‌های چای از لای یقه باز پالتو به پیرهش رسید. (استخر، ص ۱۱)

هوا سرد بود و طعم باران داشت. (استخر، ص ۲۰)

روز خودش را لخت کرده بود و سرمایه‌اش را به تن اسب می‌مالید. (روز، ص ۲۱)

هیچ دهکده‌ای از دور نمی‌آمد. (روز، ص ۲۵)

آسیه به دیواری از باران تکیه داده بود. (روز، ص ۲۱)

گلدسته مسجد که قد سبزش را کشانده بود تا وسط آسمان و صدای اذانش را به پشت ابر می‌مالید. (چشم)

بوی دهان او را روی من بریزد. (چشم، ص ۴۹)

گاهی یکی از شنبه‌ها را می‌دیدم که از کوچه‌ای بیرون می‌آمد و سر می‌خورد توی یک کوچه دیگر. (چشم)

تاریکی که ریخت. (چشم، ص ۴۷)

آسفالت خودش را روی زمین می‌کشید و درازی‌اش را روی چمدان خم می‌کرد. (چشم، ص ۴۸)

در آسانسور با صدای گریه باز شد. (مرا، ص ۵۵)

سر بزرگش که یک پیشانی پهناور تا وسط آن رفته بود. (مرا، ص ۵۸)

حالا صدا شبیه یورتمه اسبی روی یخ یا شیشه بود. (مرا، ص ۵۷)

پاهای برهنه از لای مویرگ‌های مغز سرش می‌گذرد و به پشت پیشانی‌اش برای پیدا کردن پنجره‌ای دست می‌کشد و آهسته پیر

می‌شود. (مرا، ص ۶۰)

صورتش را مثل آب‌روی بالش ریخت. (خاطرات، ص ۶۶)
 از پشت سرم صدای گریه گهواره می‌آمد. (خاطرات، ص ۶۰)
 چند شاخه لخت درخت آلبالو و تکه‌ای از آسمان روی حوض یخ‌زده افتاده بود. (خاطرات، ص ۶۱)
 از پارچه‌هایی که روی طناب رخت آویزان بود بوی تن طاهر می‌آمد. (خاطرات، ص ۶۰)
 دود از درخت آلبالو بالا می‌رود. (خاطرات، ص ۶۱)
 چتر صدای مچاله شدن فنرهایش را نمی‌شنید. داشت می‌مرد و دیگر نمی‌توانست هیچ بارانی را به یاد آورد. (سه، ص ۷۳)
 فقط خاطره‌ای دور و کمی گرم از کف دست ملیحه، هنوز در چتر بود. (سه، ص ۷۱)
 آبی بلندی از لای انگشتانش می‌ریخت. (سه، ص ۷۵)
 صدای نفس کشیدن تهران به گوش می‌رسید. (سه، ص ۷۱)
 هنوز فردوسی نتوانسته بود برود روی استخوان‌های دراز کشیده‌اش دراز بکشد. (شب، ص ۳۹)
 سفال‌های کارخانه برنج کوبی از پشت همدیگر را بغل کرده بودند. (شب، ص ۴۰)
 بوی چای در گوشه‌های رف جمع شده بود. (شب، ص ۴۵)

استخری پر از کابوس

پیرنگ، داستان، متن

در داستان کوتاه و به‌خصوص داستان‌های بیژن نجدی معمولاً با پیرنگ پیچیده‌ای روبرو نیستیم و فقط رخدادی مرکزی وجود دارد که داستان را پیش می‌برد. در داستان استخری پر از کابوس نیز، ورود مرتضی به شهر و بعد دستگیری و بردن او به شهربانی است به جرم کشتن یک قوا!

کل داستان از ورود مرتضی به شهر آغاز می‌شود و با دستگیری و بازجویی او ادامه پیدا می‌کند که زمان داستان و زمان متن در این داستان بر هم منطبق است اگر چه می‌توان زمان داستان را بیست سال هم در نظر گرفت، چرا که مرتضی بعد از بیست سال به زادگاهش برگشته است. اما در متن هیچ اشاره‌ای به زمان گذشته بیست سال قبل نمی‌شود و کل داستان و متن در محدوده کوتاهی از زمان جریان دارد و ما در ادامه به این موضوع می‌پردازیم که چگونه همین زمان کوتاه به شکلی نمادین آن بیست سال را زیرکانه و در لایه زیرین داستان برای خواننده نشان می‌دهد. به‌رحال در لایه ظاهری زمان متن و داستان بر هم منطبق به نظر می‌رسند.

روایتگری و دیدگاه

متن با ورود مرتضی و دستگیری او آغاز می‌شود و بعد مرتضی را به شهربانی می‌برند. همه داستان تا پایان در شهربانی جریان دارد مرتضی مجبور به جواب‌دادن به ستوانی است که از او بازجویی می‌کند. اما در حین حرف‌های مرتضی، راوی خواننده را همراه با مرتضی از فضای شهربانی بیرون می‌آورد و صحنه‌ای به شکل عینی و مانند دوربین پیش چشم خواننده قرار می‌دهد. راوی اگر چه بیرون از داستان ایستاده. است و (راوی) بیرونی و سوم‌شخص است؛ اما همواره همراه با مرتضی است و بسیار به دیدگاه او نزدیک یعنی دوربین مرتضی را در همه‌جا همراهی می‌کند. اگر در جایی مرتضی حضور نداشته باشد روای هم حضور ندارد؛ راوی خودش را محدود به مرتضی کرده است؛ یعنی داستان دارای دیدگاه دانای کل محدود است.

«دیدگاه دانای کل محدود (limited omniscient) دیدگاهی نسبتاً جدید در داستان‌نویسی است. در این دیدگاه، شخصیتی به‌عنوان کانون و یا هسته اصلی آگاهی و اطلاع‌رسانی به مخاطب بر می‌گزیند و سپس شانه‌به‌شانه او در داستان حرکت می‌کند» (مستور، ۱۳۷۹، ص ۳۹)

زیرکی نویسنده برای انتخاب چنین دیدگاهی باعث شده است داستان از فرم نقل و نقالی خارج شود و به‌جای تعریف رخدادها، آن‌ها را به ما نشان دهد و آن‌ها را تبدیل به عمل داستانی کند. چرا که این داستان به‌خصوص مرتضی در حال جواب پس‌دادن

به بازجو است و این خطر وجود داشته است که کل داستان تبدیل به نقل و نقالی مرتضی شود. اما نویسنده وقتی مرتضی شروع به تعریف می‌کند از ابتدای تعریف او مانند دوربین قطع می‌کند، به صحنه وقوع حادثه می‌رود و آن را به مان‌شان می‌دهد «از یه خانم که نون خریده بود پرسیدم... خانم دستش را با سنگگ از چادر بیرون آورد و سفیدی خیابان را به مرتضی نشان داد...». (یوزپلنگان - استخری پر از کابوس، ص ۱۶) این صحنه تعریف کردن مرتضی به صحنه عینی است و قطع می‌شود و دیگر مرتضی صحنه و رخداد را برای ما تعریف نمی‌کند؛ بلکه راوی آن را به ما نشان می‌دهد.

شخصیت‌پردازی

داستان شخصیت‌های محدودی دارد که در این میان مرتضی شخصیت اصلی است. استوار و ستوان که در شهربانی از مرتضی بازجویی می‌کند و زن دیوانه‌ای که در شهربانی حضور دارد شخصیت‌های این داستان را تشکیل می‌دهند. استوار و ستوان تیپ‌های معمول و مشخصی هستند و در مورد با کاری که انجام می‌دهند چیز زیادی از زندگی و قیافه آن‌ها نمی‌دانیم و لزومی هم ندارد. آن‌ها در واقع شخصیت‌های فرعی هستند که برای ظهور و نمو شخصیت اصلی یعنی مرتضی ایفای نقش می‌کنند. مرتضی بیست سال در زادگاهش نبوده است، جایی در داستان گفته می‌شود که «هر دو دستش را به سیل پیری که دود، سیاهش کرده بود، بالا ببرد.» این تنها مشخصه‌ای است که از قیافه مرتضی نشان داده می‌شود جایی دیگر گفته می‌شود «مرتضی در پالتویی که تمام دکمه‌هایش باز بود وارد اتاق شد». (یوزپلنگان، استخری پر از کابوس، ص ۱۷) این هم تنها اشاره‌ای به پوشش مرتضی در این داستان است. در داستان اشاره می‌شود که مرتضی پیرمرد است «اگر این پیرمرد کشته شده بود (راستی چند ساله است؟) حالا...» (همان، ص ۱۶) ما هم مانند ستوان سن دقیق مرتضی را نمی‌دانیم. فقط می‌دانیم پیرمرد است و بیست سال از عمرش را از کف داده است و بیست سال پیش که از زادگاهش رفته است یا برده شده است، معلوم نیست، چند ساله بوده؟ داستان استخری پر از کابوس داستانی نمادین است و در ادامه به هنگام تأویل این داستان لایه‌های دیگری از شخصیت مرتضی آشکار می‌شود.

فضاسازی و صحنه‌پردازی

از آنجا که این داستان، داستانی نمادین است فضا و صحنه‌پردازی نیز در این چهارچوب قابل‌بحث و بررسی است. مرتضی هنگامی پا به زادگاهش می‌گذارد که فضایی سرد و برفی بر شهر حاکم است و برف می‌بارد، این فضا متناسب با این داستان است. خشونت پنهان در این داستان و ازدست‌دادن زندگی کاملاً با این فضا متناسب است. این فضا متناسب با درونیات و شخصیت مرتضی است که باحال روحی و روانی مرتضی نیز متناسب است وجود استخری پر از برف و رد پا روی برف، وجود گازوئیل و کثافت در آب استخر همچنین وجود کامیونی در آن سرما، فضای شهربانی، زنی دیوانه و ازدست‌رفته که بازتابی از زندگی مرتضی است، قایق به آب انداختن مرتضی، پارو زدن به قوها و مرگ یکی از قوها همه اینها صحنه‌هایی هستند که به‌دقت چیده شده‌اند و به فضاسازی این داستان کمک کرده‌اند، هنگام آزادشدن مرتضی و کامیونی که مرغابی‌ها را فراری می‌دهد صحنه پایانی داستان است. در این داستان هم با همان زبانی که به کرات راجع به آن صحبت کرده‌ایم فضای داستان را می‌سازد.

نشانه‌ها و نمادها

نشانه‌ها و نمادهایی در این داستان وجود دارد که رمزگشایی از آن‌ها، باعث درک عمیق‌تر این داستان می‌شود سؤال‌هایی وجود دارد که نویسنده زیرکانه جواب آن‌ها را در متن آورده است و ما در این تحلیل چیزی خارج از متن را دخالت نمی‌دهیم. این نشانه‌ها از اسم داستان شروع می‌شوند و در تمام تاروپود داستان به شکل استادانه و زیرکانه تنیده می‌شوند. در دنیای واقعی و خارج از متن، کسانی را به جرم کشتن قو به شهربانی نمی‌برند و دستبند نمی‌زنند. قو می‌تواند نماد و نشانه‌ای باشد. در داستان چند جا قو را به‌جای مرتضی و مرتضی را به‌جای قو نشان می‌دهد و نوعی هویت یکسان برای آن‌ها ساخته می‌شود انگار قو نمادی است از مرتضی و زندگی اوست که از بین رفته. گویی مرتضی کابوسی بیست‌ساله را از سر می‌گذراند. استخری پر از کابوس

در واقع زندگی است که با کابوس آمیخته شده. نویسنده به شکلی نمادین، وقایع بیست سال گذشته را و کابوس‌های مرتضی را به ما نشان می‌دهد؛ اما پیش از آن باید به عناصر مهم این داستان پرداخته شود و آن دو عنصر مهم در این داستان یکی قو است و دیگری آب، آبی که در استخر وجود دارد و قوها در آن شنا می‌کنند. این آب کثیف و آلوده شده است، به‌وسیلهٔ روغن ترمز و گازوئیل. این استخر بر کنارهٔ جاده‌ای است و رانندهٔ کامیونی را در کنار این استخر می‌بینیم. در مراجع به فرهنگ‌های فارسی در مقابل کلمهٔ «قو» نوشته شده است، پرنده‌ای که روی آب زندگی می‌کند و گاه برای جست‌وجوی غذا به خشکی پا می‌گذارد. (انوری، ۱۳۸۵، ص ۱۴۱) اما در ادبیات فارسی و در باور عامهٔ مردم این پرنده مفاهیم دیگری را نیز تداعی می‌کند؛ قوی سپید، نشانهٔ زیبایی است و چیزی زیبا را به قو تشبیه می‌کنند که این تشبیه باری زنانه نیز دارد، از طرف دیگر آخرین آواز قو نیز تعبیر دیگری است که در ادبیات فارسی وجود دارد و شعر زیبای «مرگ قو» یونانیان چنین می‌پنداشته‌اند که این پرنده تا زمان فرارسیدن مرگ خود، خاموش است و در این هنگام تنها آواز خود را می‌خواند. بدین ترتیب این پرنده، نماد شهادت نزد عیسویانی شد که از مرگ استقبال می‌کردند. (هال، ۱۳۸۷، ص ۷۸) دربارهٔ دوجنسی قو در داستان‌ها و اساطیر یونان بسیار گفته شده است. قو نر - ماده است در مشاهده آب‌های درخشان مؤنث است و در عملکرد مذکر. قو مانند هر هوس امری ترکیبی است و با درخشندگی‌اش، دو قطب جهان ظاهر را فرامی‌خواند تا با هم ادغام شوند. قو در هنگام مرگ می‌خواند؛ از این رو نماد میل نخستین می‌شود که میل جنسی است (رک. شوالیه، ۱۳۸۵، ج ۴، صص ۴۶۰-۴۶۸) نمونه‌ای از این دست است که در واقع تصویرکننده باور عامیانه‌ای است که در مورد قو وجود دارد. آنچنان که وقتی زمان مرگ یک قو فرا می‌رسد و به جایی خلوت و گوشه‌ای دور می‌رود آخرین آوازش را می‌خواند و می‌میرد. در داستان نشانه‌ها وجود دارد که قو و مرتضی را یکی فرض می‌کند. این نشانه‌ها در دو جا آمده است. "ستوان ایستاد و برای دیدن لائنهٔ یک قو به اطرافش نگاه کرد: کو؟"

استوار مرتضی را روی نیمکت به ستوان نشان داد و گفت: پاشو و ایستا." (یوزپلنگان، استخری پر از کابوس ص ۱۴) در این جا به‌وضوح استوار به‌جای قو، مرتضی را به ستوان نشان می‌دهد و در جایی دیگر آمده است: «اگر این پیرمرد کشته شده بود حالا به‌جای این گوشت و پوست توی پالتو یک قو روی صندلی روبروی من نشسته بود.» (همان، ص ۱۷)

این جا با وضوح بیشتری بر یکی بودن قو و مرتضی اشاره می‌شود. مرتضی همانند قو بعد از بیست سال به گوشه‌ای (زادگاهش که دیگر برای او غریبه است و جایی هم ندارد، مرتضی به هنگام ورود به مسافرخانه‌ای می‌رود که دیگر مسافرخانه نیست.) برگشته است تا در آنجا بمیرد. اما کابوس این بیست سال با اوست قویی که مرتضی کشته است، زندگی خودش است که در واقع حرام شده است. قو بخشی از وجودش است اگر آن را نشانه‌ای زنانه بگیریم در واقع بخش زنانه وجودش است که کشته است. (رک. یونگ، ۱۳۸۴، ص ۵۶) آیا مرتضی بیست سال قبل به دلیلی همسرش و یا زنی که نیمهٔ دیگر او بوده کشته است؟ نشانه‌هایی در داستان است که بر اساس آن‌ها می‌شود این تأویل را پذیرفت. انگار قتلی که مرتضی در بیست سال قبل انجام داده است کابوسی است که با او مانده است و حالا مرتضی یک‌بار دیگر آن‌ها را در شکلی نمادین و این بار با قو آن را بازسازی می‌کند. مرتضی چند بار از نعشی که روی دست‌هایش مانده حرف می‌زند «در همون وقت بود که دیدم روی دستم مونده، نعشش روی دستهام بود. تنه‌اش توی بغلم بود و سرش افتاده بود کف قایق، کف قایق، کف قایق، کف قایق» (یوزپلنگان، استخری پر از کابوس، ص ۲۰) این تکرار آیا خاطره‌ای دور را زنده می‌کند؟ در این سطر می‌بینیم که هیچ صحبتی از قو نیست؛ می‌تواند راجع به قتل انسانی در گذشته باشد. استخری پر از کابوس، یک زندگی پر از کابوس است، استخر جایی که آب در آن است و آب نمادی اسطوره‌ای است؛ همچنین نمادی روان‌شناسانه که بر اساس نظریه یونگ دربارهٔ کهن‌الگوها این ارتباط اسطوره‌ای و روان‌شناسانه منطقی به نظر می‌رسد. آنهایتا یا الهه آب در اساطیر ما ایرانی‌ها این‌طور آمده است «این ایزدانو با صفات نیرومندی، زیبایی و خردمندی به‌صورت الههٔ عشق و باروری نیز در می‌آیند زیرا چشمهٔ حیات از وجود او می‌جوشد.» (هینلز، ۱۳۷۳، ص ۲۸) یونگ، آب را بیشترین نماد ضمیر ناخودآگاه دانسته است آب کهن‌الگویی از «راز»، خلقت، تولد، مرگ، رستاخیز، تطهیر و رستگاری، باروری و رشد است. (یونگ، ۱۳۸۴، ص ۵۷) آب که نمادی از زندگی و حیات است در

این جا آلوده شده است. تصویرهایی که از استخر داده می‌شود این امر را به‌خوبی نشان می‌دهد «داشتیم به قو می‌رسیدم، روغن و گازوئیل هم داشت به حیوان نزدیک می‌شد، دیگه یادم رفته بود... بعد گازوئیل رفت زیر شکم حیوان، حالا دیگه قایق و من و کثافت و قو قاطی هم شده بودیم.» (یوزپلنگان، استخری پر از کابوس، ص ۱۹) این تصویری است از زندگی مرتضی، آبی که روغن و گازوئیل آن را آلوده کرده است. همین سطر کوتاه، کل زندگی مرتضی را نشان می‌دهد. مرتضی باید جرمی را مرتکب شده باشد و این بیست سال را بابت آن در زندان مانده باشد. مرتضی در زادگاهش هیچ‌کس را ندارد او می‌خواهد برود سر خاک، خاک کی؟ همان که کشته است؛ اما بعد می‌گوید: «دیگه یادم رفته بود که می‌خواستم برم سر خاک». و در ادامه است که مرتضی قو را می‌کشد چند سطر کوتاه است که نشان می‌دهد مرتضی در زندان بوده است، جایی که راوی انگار از درون مرتضی حرف می‌زند، فضا را این‌طور ترسیم می‌کند. «حیات شهربانی بی‌آنکه بوی زندان را داشته باشد، حیات زندان‌ها را به یاد می‌آورد». (همان، ص ۱۳)

پس مرتضی بوی زندان را به‌خوبی می‌شناسد و همین‌طور حیات زندان را. جایی دیگر هم آمده است. «واسه این که صدای پاهام پشت سرم بود خوشم می‌آمد... سال‌ها بود که اونطوری جلوی خودم راه نرفته بودم» (همان، ص ۲۰) یعنی مرتضی جایی گرفتار بوده است که سال‌ها آن‌طور احساس راحتی و آزادی نکرده است که بتواند راه برود و صدای قدم‌هایش را بشنود این داستان تنها با رمزگشایی از نمودهای آن، خواست‌ها و زیبایی‌های خودش را به رخ می‌کشد. مرتضی جایی خودش را به فتیله چراغ تشبیه می‌کند. چیزی که می‌سوزد و سوخته است و آن زن، زنی که می‌گویند دیوانه است و به دنبال مش اسماعیل است و دهان بی‌دندانی دارد که مرتضی در ابتدای ورود به شهربانی او را می‌بیند و این تنها زن داستان است (اگر جایی که زنی سنگک خریده و نشانی مزار را به مرتضی می‌دهد در نظر نگیریم) می‌تواند نماد و نشانه دیگری باشد که شخصیت مرتضی را کامل‌تر کند.

نتیجه‌گیری

در این مقاله سعی شده تا داستان «استخری پر از کابوس» از نظر ساختار بررسی عناصر، تکنیک‌های فرمی، تغییر زاویه دید، استفاده از شگردهای سینمایی که یکی از نکات مهمی است که در دل داستان‌های نجدی نهفته و سبک نویسنده را از دیگر داستان‌نویس‌ها متمایز می‌کند، بررسی گردد. یکی از ویژگی‌های بارز آثار نجدی تشخیص تم مرگ است. مرگ، یاس، شکست، ناکامی، ترس و اضطراب بر آثار او سایه افکنده. تکرار، مهم‌ترین ویژگی سبکی در آثار نجدی است تکرار شخصیت‌ها، عناصر، جملات و تشبیهات، فضاها و مضامین. زبان داستان‌های نجدی یک ویژگی دیگر نیز دارد و آن به‌کارگیری فراوان تشبیه و استعاره است. این ویژگی، زبان آثار او را تا حدی به زبانی شعرگونه نزدیک کرده است و نوعی تشخیص سبکی به آثار او بخشیده. نگاه سینمایی نجدی به مقوله داستان از دیگر ویژگی‌های نجدی است که در داستان استخری پر از کابوس بیشتر از بقیه داستان‌ها نمود دارد؛ تا جایی که راوی مانند دوربین سینمایی عمل می‌کند. دیالوگ‌ها، قطع‌شدن صحنه‌ها، چرخش نگاه راوی مانند چرخش دوربین در تمامی صحنه‌ها مشهود است و این نوع روایت، این داستان را از بقیه داستان‌ها متمایز کرده است همچنین استفاده از نشانه‌ها و نمادها در این داستان از ویژگی‌های سبکی این اثر محسوب می‌شود که رمزگشایی از آن‌ها، باعث درک عمیق‌تر این داستان می‌شود. در قسمت‌هایی از داستان او فقط و فقط چون عکاسی حرفه‌ای به گرفتن تصاویر خاص می‌پردازد. تصاویر در داستان‌های نجدی آن‌قدر خود را به رخ می‌کشند که مخاطب تمام داستان‌ها را بر پرده سینمای ذهنش به نظاره می‌نشیند. نگاه ویژه نجدی در تصویرسازی را می‌توان برگرفته از کشف زبان ویژه‌ای دانست که به سمت برقراری ارتباط بین محتوا و ساختار در جهت ارائه تصاویر بکر می‌رود و داستان را به سینما نزدیک می‌کند.

پی‌نوشت:

از آوردن نام داستان‌ها خودداری شده و به ترتیب داستان‌ها در مجموعه یوزپلنگانی که با من دویده‌اند.

سپ: سپرده به زمین

استخر: استخری پر از کابوس

روز: روز اسب‌ریزی

تاریکی: تاریکی در پوتین

شب: شب سهراب کشان

چشم‌ها: چشم‌های دکمه ای من

مرا: مرا بفرستید به تونل

خاطرات: خاطرات پاره پاره دیروز

سه: سه‌شنبه خیس

منابع

۱. آن جونز، کاترین، ۱۳۸۹، راه داستان فن و روح نویسنده، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران، هرمس
۲. آی آی، ریچاردز، ۱۳۸۸، اصول نقد ادبی، ترجمه سعید حمیدیان، چ ۲، تهران، علمی و فرهنگی
۳. انوری، حسن، ۱۳۸۵، فرهنگ فشرده سخن، جلد دوم، چ ۳، تهران، سخن
۴. احمدی، بابک، ۱۳۷۵، حقیقت و زیبایی، چ ۳، تهران نشر مرکز
۵. احمدی، بابک، ۱۳۸۰، ساختارگرایی و تائیل متن، چ ۳، تهران نشر مرکز
۶. اصلانی، محمد رضا، ۱۳۸۵، استعاره و مجاز در داستان، چ ۱، تهران، نشر نیلوفر
۷. اسکولز، رابرت، ۱۳۷۷، عناصر داستان، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، مرکز
۸. ، ۱۳۸۳، ساختارگرایی در ادبیات، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، مرکز
۹. برت، آر آل، ۱۳۷۹، تخیل، ترجمه مسعود جعفری، تهران، مرکز
۱۰. بهارلو، محمد، ۱۳۷۲، داستان کوتاه ایران، چ ۱، تهران، طرح نو
۱۱. پاینده، حسین، ۱۳۸۲، گفتمان نقد، تهران، روزنگار
۱۲. ، ۱۳۷۲، جهان داستان، تهران، نارون
۱۳. ، ۱۳۸۵، نقد ادبی و دمکراسی، تهران، نیلوفر
۱۴. تسلیمی، علی، ۱۳۸۸، نقد ادبی، تهران، کتاب آمه
۱۵. ، ۱۳۸۸، گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)، کتاب آمه
۱۶. جان، پک، ۱۳۶۶، شیوه تحلیل رمان، ترجمه احمد صدارتی، چ ۳، تهران، مرکز
۱۷. خسروی، ابوتراب، ۱۳۸۸، حاشیه ای بر مبانی داستان، تهران، ثالث
۱۸. دقیقیان، شیریندخت، منشاء شخصیت در ادبیات داستانی، تهران، ناشر نویسنده
۱۹. رید، یان، ۱۳۷۶، عناصر داستان، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، مرکز
۲۰. ریمون، شلومیت، کنان، ۱۳۷۸، روایت داستانی بوطیقای معاصر، مترجم ابوالفضل حری، نیلوفر
۲۱. سناپور، حسین، ۱۳۸۸، جادوهای داستان، تهران، چشمه
۲۲. سیدحسینی، رضا، ۱۳۸۵، مکتب‌های ادبی، چ سیزدهم، جلد اول، تهران، نگاه
۲۳. سیدحسینی، رضا، ۱۳۸۴، مکتب‌های ادبی، چ دوازدهم، جلد دوم، تهران، نگاه
۲۴. شفیع کدکنی، محمدرضا؛ صورخیال در شعر فارسی، چ ۷، تهران، نشر آگه

۲۵. شوالیه، ژان، گربران، آلن، ۱۳۸۵، فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضائلی، چ اول، تهران، جیحون
۲۶. فلکی، محمود، ۱۳۸۲، روایت داستان، تهران، بازتاب نگار
۲۷. گلشیری، احمد، ۱۳۷۸، داستان و نقد داستان و کارگاه نقد، تهران، آگاه
۲۸. لاج، دیوید، ۱۳۸۸، هنر داستان نویسی، ترجمه رضا رضایی، تهران، نی
۲۹. ایان وات، دیوید ریچز، ۱۳۷۴، نظریه رمان، ترجمه حسین پاینده، چ ۱، تهران، نظر
۳۰. مستور، مصطفی، ۱۳۷۹، مبانی داستان کوتاه، تهران، مرکز
۳۱. موام، ویلیام سامرست، ۱۳۵۲، درباره رمان و داستان کوتاه، ترجمه کاوه دهگان، جیبی
۳۲. نجدی، بیژن، ۱۳۸۰، یوزپلنگانی که با من دویده اند؛ چ ۳، تهران، مرکز
- ۳۳.، ۱۳۸۳، دوباره از همان خیابان‌ها؛ چ ۳، تهران، مرکز
- ۳۴.، ۱۳۸۳، داستان‌های نا تمام؛ چ ۲، تهران، مرکز
۳۵. هینلز، جان، ۱۳۷۷، شناخت اساطیر ایران، ترجمه ژاله آموزگار، احمد تفضلی، چشمه
۳۶. هاوکس، ترنس؛ ۱۳۷۷، استعاره، فرزانه طاهری، تهران، نشر مرکز
۳۷. هال، جیمز، ۱۳۷۸، فرهنگ نگاره ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، چ ۳، تهران، فرهنگ معاصر
۳۸. یونسی، ابراهیم، ۱۳۶۹، هنر داستان، چ ۵، تهران، نگاه
۳۹. یونگ، کارل گوستاو، ۱۳۸۴، انسان و سمبول‌هایش، محمود سلطانی، تهران، جامی

سایت‌ها

عاطفه، جواد. تاریخ بازدید ۹۰/۹/۲۳ «یادداشتی بر جهان داستانی بیژن نجدی»، سایت سخن www.sokhan.ir