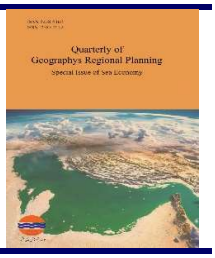
Iranian Association of Geopolitical

Geography (Regional Planning)
Autumn 2024. Vol 14. Issue 56
ISSN (Print): 2228-6462 - ISSN (Online): 2783-2112
Journal Homepage: https://www.jgeoqeshm.ir/



Research Paper

Structural Analysis and Analysis of Poetics in Three Stories from the Collection of Cheetahs That Ran with Me by Bijan Najdi

Behnaz Salehi[1], Maryam Gholamreza Beigi[*2], Majid Fadaei[3]

1. Department of Persian Language and Literature, Kerman Branch, Islamic Azad University, Kerman, Iran.
2. Department of Persian Language and Literature, Kerman Branch, Islamic Azad University, Kerman, Iran.
3. Department of Art, University of Isfahan, Isfahan, Iran.

ARTICLE INFO

PP: 411-426

Use your device to scan and read the article online

Abstract

Story writing has a long history in Persian literature. With the passage of time, the familiarity of the story writers with the world's literature 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 trend. Najdi had a short-term presence in Iran's literary scene with the publication of the collection "Yuzpelgani who ran with me", but the impact of his works 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. Najdi created a special style by mixing poetry and stories. In this research, the structural analysis of stories, poetic language, and Najdi's cinematic perspective are investigated in three works of fiction, "Pool full of Nightmares", "My Button Eye Doll" and "Wet Tuesdays" from the series "Pozpangani that ran with me".

Keywords: *Bijan Najdi, Poetic Language, Cinematic View, Structure Analysis, Modern Story*

Citation: Salehi, B., Gholamreza Beigi, M., Fadaei, M. (2024). **Structural Analysis and Analysis of Poetics in Three Stories from the Collection of Cheetahs That Ran with Me by Bijan Najdi.** Geography (Regional Planning), 14 (56), 411-426
DOI: 10.22034/jgeoq.2024.485632.4156

* **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

Bijan Najdi is a writer with three works: "The Leopards Who Ran with Me, Again Through the Same Streets, and a Collection of Unfinished Stories." In the same two books, what shows his creativity and distinction from the writers of his time is his poetic language of fiction. Najdi's stories are more like poetry, Najdi's works have a complex structure that places him among the modernist storytellers. Formal techniques, poetic language of fiction are among the prominent features of Najdi's stories. Every language is formed from the combination of linguistic units, meaning that the elements of each language are placed together according to specific rules. The combination of specific sounds can create a word or vocabulary that makes up propositions, but this is not the only property of linguistic units. They can replace each other according to the specific rules of each language. This is the nature that creates the axis of substitution. One of the most important linguistic devices that plays a major role in literary works is metaphor, which is abundant in the Najdi language. Types of metaphor, recognition, space-building, sensibility, familiarity, and imagery are among the most important achievements of this special language, which has led to a poetic language in his stories. Regarding the importance and purpose of the research, it should be acknowledged that basically the poetic nature of the language is one of the distinctive features of Najdi, but the author's special cinematic perspective in creating the stories "A Pool Full of Nightmares," "My Button-Eyed Doll," and "Wet Tuesdays" distinguished him from his other fictional works. This research aims to examine and prove the poetic nature of the Najdi language based on the theories of contemporary criticism, linguistics, the analytical structure of the story, and the techniques used in these stories. Also, poetic language, the personalization of the narrator, and the cinematic perspective that dominates the stories are among the distinctive features of these works.

Methodology

This research, using a descriptive and analytical method and using library and documentary sources, attempts to examine the three stories "A Pool Full of Nightmares", "My Button-Eyed Doll" and "Wet Tuesdays" in terms of structural analysis of stories, elements, formal techniques, changing the perspective, using cinematic techniques and poetics of Najdi's language.

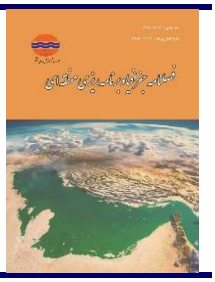
Results and Conclusion

One of the prominent features of Najdi's works is the identification of the theme of death. The repetition of characters, elements, sentences and similes, spaces and themes is the most important stylistic feature in Najdi's works. Another feature is the abundant use of similes, metaphors and numerous de-familiarizations. This feature has brought the language of his works closer to a poetic language to some extent and has given his works a kind of stylistic identification. Najdi's cinematic approach to the story is another of Najdi's characteristics that brings the story closer to film. This type of narrative distinguishes "A Pool Full of Nightmares" from other tales. The use of signs and symbols in this story is also considered a stylistic feature of this work, the decoding of which leads to a deeper understanding of this story. The two important elements in this story are a swan and water. The white swan is a symbol of beauty, and this analogy also has a feminine connotation, and water is a symbol of purity and purification. Water, which is a symbol of life and revelation, is polluted here. The images given of the pool show this well. In the story "My Button-Eyed Doll", everything is told from the doll's perspective. The subplots within the story are all cinematic; The protagonist of the story is a passive puppet, and the internal conflict of the story is the puppet's only concern and hope for its rescue by the puppet's owner, and ultimately the story ends with an open ending. Najdi's special approach to illustration can be seen as derived from the discovery of a special language that aims to establish a connection between content and structure in order to present pristine images and bring the story closer to cinema. In the story "Wet Tuesdays", the puppet is given a human personification that goes back and forth between dream and reality. One of the important functions of literature is that it makes it possible for the reader to perceive the unexperienced and brings literature closer to cinema. In addition to poetic language, the story "Wet Tuesdays" has a special cinematic function. A narrative of eerie and dream-like spaces, as well as historical references, provides space for a more cinematic historical narrative and is directly referred to a historical and external event. In fact, the story is

a narrative of a moment in Iran's contemporary history that many have experienced at different times. Frequent flashbacks and even the use of blue for the umbrella are among the implications of the system of visual signs and psychological implications. Najdi's special approach to illustration can be seen as derived from his special language, full of metaphors. By establishing a connection between form and language, he creates a new style of storytelling that, in addition to being poetic, brings the story closer to cinema by presenting pristine images.

References

1. 2004, Again, Through the Same Streets; Vol. 3, Tehran, Markaz [In Persian]
2. 2004, Unfinished Stories; Vol. 2, Tehran, Markaz [In Persian]
3. A.I. Richards, 2009, Principles of Literary Criticism, translated by Saeed Hamidian, Vol. 2, Tehran, Scientific and Cultural [In Persian]
4. Ahmadi, Babak; 2001, Structuralism and Text Interpretation, Vol. 3, Tehran, Markaz Publishing House [In Persian]
5. Ahmadi, Babak; 2006, Truth and Beauty, Vol. 3, Tehran, Markaz Publishing House [In Persian]
6. Ann Jones, Catherine, 2009, The Way of Story: The Art and the Spirit of the Writer, translated by Mohammad Gozarabadi, Tehran, Hermes [In Persian]
7. Anvari, Hassan, 2006, The Compact Culture of Speech, Volume 2, Vol. 3, Tehran, Speech [In Persian]
8. Aslani, Mohammad Reza; 2006, Metaphor and Idiom in Fiction, Vol. 1, Tehran, Niloufar Publishing [In Persian]
9. Atefeh, Javad. Date of visit 23/9/19 "A Note on the Fictional World of Bizan Najdi", Sokhan website www.sokhan.ir [In Persian]
10. Chevalieh, Jean, Garberan, Alan, 2006, The Language of Symbols, translated by Soudabeh Fadaeli, Vol. 1, Tehran, Jihoon [In Persian]
11. Daghiqian, Shirindokht, Origin of Character in Fiction, Tehran, Author Publisher [In Persian]
12. Hall, James, 1378, A Visual Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art, translated by Roghieh Behzadi, Vol. 3, Tehran, Contemporary Culture [In Persian]
13. Hawkes, Terence; 1377, Metaphor, Farzaneh Taheri, Tehran, Markaz Publishing [In Persian]
14. Hinles, John, 2000, Understanding Iranian Mythology, translated by Zhaleh Amouzgar, Ahmad Tafazzoli, Cheshme [In Persian]
15. John, Peck, 2007, Methods of Novel Analysis, translated by Ahmad Sasadi, Vol. 3, Tehran, Markaz [In Persian]
16. Jung, Carl Gustav, 1384, Man and His Poisons, Mahmoud Soltanieh, Tehran, Jami [In Persian]
17. Laj, David, 2009, The Art of Storytelling, translated by Reza Rezaei, Tehran, Ni [In Persian]
18. Najdi, Bijan, 2001, The Cheetahs Who Ran with Me; Vol. 3, Tehran, Markaz [In Persian]
19. Raymond, Shlomit, Kenan, 2009, Narrative Narration of Contemporary Poetics, translated by Abolfazl Hari, Niloufar [In Persian]
20. Reed, Ian, 2007, Elements of Fiction, translated by Farzaneh Taheri, Tehran, Markaz [In Persian]
21. Scholes, Robert, 2008, Elements of Fiction, translated by Farzaneh Taheri, Tehran, Markaz [In Persian]
22. Seyed Hosseini, Reza, 2005, Literary Schools, Vol. 12, Volume 2, Tehran, Negah [In Persian]
23. Seyed Hosseini, Reza, 2006, Literary Schools, Vol. 13, Volume 1, Tehran, Negah [In Persian]
24. Shafiei Kadkani, Mohammad Reza; Imagination in Persian Poetry, Vol. 7, Tehran, Ageh Publishing House [In Persian]
25. Taslimi, Ali, 2009, Literary Criticism, Tehran, Ame Book [In Persian]



فصلنامه جغرافیا (برنامه ریزی منطقه ای)

دوره ۱۴، شماره ۵۶، پاییز ۱۴۰۳

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

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

انجمن ژئوپلیتیک ایران

مقاله پژوهشی

تحلیل ساختاری وبررسی شاعرانگی در سه داستان از مجموعه یوزپلنگانی که با من دویده‌اند بیژن نجدی و ابعاد جغرافیای ادبی آن

بهناز صالحی– دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی کرمان، کرمان، ایران.

مریم غلامرضابیگی*– استادیار دانشکده زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی کرمان، کرمان، ایران.

مجید فدایی– استادیار دانشکده هنر دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.

اطلاعات مقاله

شماره صفحات: ۴۲۶-۴۱۱

از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید

واژه‌های کلیدی:

بیژن نجدی، زبان شاعرانه، نگاه سینمایی، تحلیل ساختار، داستان مدرن

چکیده

داستان‌نویسی سابقه طولانی در ادبیات فارسی دارد. با گذشت زمان، آشنایی داستان نویسان با ادبیات روز جهان و تئوری‌های ادبی جدید رویکردی نو در ادبیات داستانی به وجود آمد. بی شک می‌توان بیژن نجدی را یکی از موفق‌ترین نویسندگان این جریان ادبی نامید. نجدی با انتشارمجموعه "یوزپلگانی که با من دویده‌اند" حضوری کوتاه مدت در فضای ادبی ایران داشت اما تاثیری که آثارش بر جریان‌های ادبی پس از او گذاشت بسیار چشمگیر و قابل توجه است. در داستان‌نویسی امروز زبان و تکنیک با رویکردی نو مواجه گردیده، ریخت‌شناسی کلمات و فرم داستان نیز در این سال‌ها بیش از محتوا مورد توجه قرارگرفته و زبان به یکی از اصلی‌ترین ارکان ادبیات داستانی نوگرا تبدیل‌شده است. نجدی با درآمیختن شعر و داستان سبک خاصی را ابداع کرد. در این پژوهش به بررسی تحلیل ساختاری داستان‌ها، زبان شاعرانه و نگاه سینمایی نجدی در سه اثر داستانی "استخری پر از کابوس"،"عروسک چشم دکمه ای من" و "سه شنبه‌های خیس" از مجموعه پوزپلنگانی که با من دویده اند پرداخته می‌شود.

استناد: صالحی، بهناز؛ غلامرضابیگی، مریم؛ فدایی، مجید (۱۴۰۳). **تحلیل ساختاری وبررسی شاعرانگی در سه داستان از مجموعه یوزپلنگانی که با من دویده‌اند بیژن نجدی و ابعاد جغرافیای ادبی آن.** فصلنامه جغرافیا (برنامه‌ریزی منطقه‌ای)، ۱۴ (۵۶). صص: ۴۲۶-۴۱۱

DOI: 10.22034/jgeoq.2024.485632.4156

* **نویسنده مسئول:** مریم غلامرضابیگی، **پست الکترونیکی:** beigi@iauk.ac.ir

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 تأثیر گذار و ماندگار باشد. بیژن نجدی درسال 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 مجموعهٔ اشعارش «خواهران این تابستان» جایگاه خاصی را برای خود در بدنهٔ ادبیات معاصر ایران رقم زده است. تاثیری که او بر جریان‌های ادبی پس از خود گذاشت بسیار چشمگیر و قابل توجه است.

نویسنده با انتشار مجموعهٔ اول خود «یوز پلنگانی که با من دویده‌اند» در دومین دورهٔ جایزه‌ادبی گردون، قلم زرین بهترین داستان کوتاه را از آن خود کرد. اما مرگ نا بهنگامش در سال ۱۳۷۶ افسوس و دریغ را بر دل و زبان جاری ساخته و ادامهٔ 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 نویسنده ای است با سه اثر «یوزپلنگانی که با من دویده اند، دوباره از همان خیابان‌ها و مجموعه داستان‌های نا تمام». 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 شبیه اند، آثارنجدی ساختار پیچیده‌ای دارند که او را در زمره‌ی داستان نویسان نو گرا 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، آشنایی زدایی و تصویر از مهم‌ترین دستاوردهای این زبان خاص است که منجر به زبانی شاعرانه در داستان‌های او شده است. (اصلانی،۳۸۵، ص۱۷) در رابطه با اهمیت و هدف تحقیق باید اذعان داشت که اساساً شاعرانگی زبان یکی از ویژگی‌های بارز نجدی است اما نگاه ویژه سینمایی نویسنده در خلق داستان‌های "استخری پر از کابوس" ، "عروسک چشم دکمه ای من " و" سه شنبه‌های خیس" را از سایر اثار داستانی او 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 داستان‌ها را بررسی و به اثبات برساند. همچنین زبان شاعرانه، تشخص بخشی به راوی و نگاه سینمایی حاکم بر داستان‌ها از ویژگی بارز این آثار می‌باشد.

پیشینه پژوهش

کتاب مستقلی در نقد و بررسی آثار نجدی به چاپ نرسیده اما دکتر علی تسلیمی در کتاب "گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان) پیشامدرن–مدرن و پسامدرن" (نشرآمه–۱۳۹۳)درخلال بررسی داستان‌های مدرن معاصر به نجدی هم پرداخته است. پژوهش‌های زیادی درمورد آثار نجدی صورت گرفته از جمله مقالات علمی و پژوهشی دانشگاهی بعنوان مثال مقاله "اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی" علیرضا صدیقی (۱۳۸۸)، "مقاله ذهن و جریان آن در داستان‌های بیژن نجدی" مسعود کشاورز و فرشته رستمی (۱۳۸۹) همچنین فرشته رستمی در"خوانشی نقادانه از تصویرها در داستان‌های نجدی" (۱۳۷۸) که به

روان هنرمند می‌پردازد تنوع داستان‌ها و سبک آثار نجدی به گونه ای است که پژوهشگران بسیاری به آثار او پرداخته اند که نام بردن از همه آنها از حوصله این مقاله خارج است. اما بطور اخص در مورد بررسی زبان شاعرانه نجدی و شگردهای سینمایی به ویژه زبان نجدی بدین شکل (تحلیل ساختاری داستان‌ها، زبان شاعرانه و نگاه سینمایی نویسنده به طور خاص در داستان‌های "استخری پر از کابوس" ، "عروسک چشم دکمه ای من " و" سه شنبه‌های خیس") 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.

بحث و بررسی

بررسی زبان شاعرانه، توصیف و نگاه سینمایی نجدی همچنین بررسی و تحلیل ساختار داستان‌های "استخری پر از کابوس" ، "عروسک چشم دکمه ای من "و سه شنبه‌های خیس" 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 پارهٔ دیروز»، «سه شنبهٔ خیس»، «بی‌گناهان»، «نگاه یک مرغابی»، «بیمارستان نه قطار». دستهٔ 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 دستهٔ 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 زنده‌است. 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 بهره جسته و بر آنان تأکید دارد. او در پی ادبیاتی بومی اقلیمی نیست اما رنگ و بوی منطقهٔ 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، زلزلهٔ 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 زاویهٔ 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 متاثر 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 فکرم 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. نقطهٔ 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 ویژه‌ای 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 مجازمرسل به ترکیب عناصر زبانی استوار است و از این مسیر به قاعده‌های هم‌نشینی زبانی مربوط است. (اصلانی،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، فضا سازی، حس‌آمیزی و تصویر از مهم‌ترین دستاوردهای این زبان خاص است. از منظر ادبیات فارسی شاید هیچ‌کدام از صور خیال شاعرانه به اندازه‌ی استعاره در آثار ادبی به ویژه شعر اهمیت نداشته باشند و از نظر تحول تاریخی ادبیات یک زبان 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 به صورت یک قاعده‌ی عمومی قابل پذیرش است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹، ص۱۱۸)

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

«تصویر سازی» 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. زیاده روی 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 به موجب 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 محو جانشینی افزوده زبان را در بالاترین سطح کارکرد زبانی به رخ کشیده است. (هاوکس،۱۳۷۷، ص ۱۶)

مثال‌هایی از مجموعه یوزپلنگانی که با من دویده اند:

زمستان سفیدی، آن طرف پنجره سرمای سفیدش را راه می‌برد. (سپ، ص۹)

آن‌قدر به صدای تلفن نگاه کرد. (نگاه کردن به صدا – جان‌بخشی به فعل) (استخر، ص۱۰)

بوی باغ‌های چای از لای یقه باز پالتو به پیرهنش رسید. (استخر، ص۱۱)

هوا سرد بود و طعم باران داشت. (استخر، ص۲۰)

روز خودش را لخت کرده بود و سرمایش را به تن اسب می‌مالید. (روز، ص۲۱)
هیچ دهکده‌ای از دور نمی‌آمد. (روز، ص۲۵)
آسیه به دیواری از باران تکیه داده بود. (روز، ص۲۱)
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، ص۴۹)
گاهی یکی از شنبه‌ها را می‌دیدم که از کوچه‌ای بیرون می‌آمد و سر می‌خورد توی یک کوچه دیگر. (چشم)
تاریکی که ریخت. (چشم، ص۴۷)
آسفالت خودش را روی زمین می‌کشید و درازیش را روی چمدان خم می‌کرد. (چشم، ص۴۸)
در آسانسور با صدای گریه باز شد. (مرا، ص۵۵)
سر بزرگش که یک پیشانی پهناور تا وسط آن رفته بود. (مرا، ص۵۸)
حالا صدا شبیه یورتمه اسبی روی یخ یا شیشه بود. (مرا، ص۵۷)
پاهای برهنه از لای مویرگ‌های مغز سرش می‌گذرد و به پشت پیشانیش برای پیدا کردن پنجره‌ای دست می‌کشد و آهسته پیر می‌شود. (مرا، ص۶۰)
صورتش را مثل آب روی بالش ریخت. (خاطرات، ص۶۶)
از پشت سرم صدای گریه گهواره می‌آمد. (خاطرات، ص۶۰)
چند شاخه لخت درخت آلبالو و تکه‌ای از آسمان روی حوض یخ‌زده افتاده بود. (خاطرات، ص۶۱)
از پارچه‌هایی که روی طناب رخت آویزان بود بوی تن طاهر می‌آمد. (خاطرات، ص۶۰)
دود از درخت آلبالو بالا می‌رود. (خاطرات، ص۶۱)
چتر صدای مچاله شدن فنرهایش را نمی‌شنید. داشت می‌مرد و دیگر نمی‌توانست هیچ بارانی را به یاد آورد. (سه، ص۷۳)
فقط خاطره‌ای دور و کمی گرم از کف دست ملیحه، هنوز در چتر بود. (سه، ص۷۱)
آبی بلندی از لای انگشتانش می‌ریخت. (سه، ص۷۵)
صدای نفس کشیدن تهران به گوش می‌رسید. (سه، ص۷۱)
هنوزفردوسی نتوانسته بود برود روی استخوان‌های دراز کشیده‌اش دراز بکشد. (شب، ص۳۹)
سفال‌های کارخانه برنج‌کوبی از پشت هم‌دیگر را بغل کرده بودند. (شب، ص۴۰)
بوی چای در گوشه‌های رف جمع شده بود. (شب، ص۴۵)

استخری پر از کابوس

پیرنگ، داستان، متن

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

کل داستان از ورود مرتضی به شهر آغاز می‌شود و با دستگیری و باز جویی 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 بر گشته است. اما در متن هیچ اشاره ای به زمان گذشته وبیست سال قبل نمی‌شود و کل داستان و متن در محدودهٔ 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 لایهٔ زیرین داستان برای خواننده نشان می‌دهد. به هر حال در لایهٔ ظاهری زمان متن و داستان بر هم منطبق به نظر می‌رسند.

روایت گری و دیدگاه

متن با ورود مرتضی ودستگیری او آغاز می‌شود و بعد مرتضی را به شهر بانی می‌برند. همهٔ داستان تا پایان در شهر بانی جریان دارد مرتضی مجبور به جواب دادن 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 صحنه ای به شکل عینی و مانند دوربین پیش چشم خواننده قرار می‌دهد. راوی اگر چه بیرون از داستان ایستاده. است و (راوی) بیرونی و سوم شخص است؛ اما همواره همراه با مرتضی است و بسیار به دیدگاه او نزدیک یعنی دوربین مرتضی را در همه جا 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 داستان نویسی است. در این دیدگاه، شخصیتی به عنوان کانون و یا هسته اصلی آگاهی و اطلاع رسانی به مخاطب بر می‌گزیند وسپس شانه به شانه او در داستان حرکت می‌کند» (مستور، ۱۳۷۹، ص۳۹)

زیرکی نویسنده برای انتخاب چنین دیدگاهی باعث شده است داستان از فرم نقل ونقالی خارج شود و به جای تعریف رخدادها، آن‌ها را به ما نشان دهد و آن‌ها را تبدیل به عمل داستانی کند. چرا که این داستان به خصوص مرتضی در حال جواب پس دادن 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 صحنهٔ وقوع حادثه می‌رود و آن را به مانشان می‌دهد «از یه خانم که نون خریده بود پرسیدم .... خانم دستش را با سنگک از چادر بیرون آورد و سفیدی خیابان را به مرتضی نشان داد ...» . (یوز پلنگان _ استخری پر ازکابوس، ص۱۶) این صحنه تعریف کردن مرتضی به صحنهٔ عینی است و قطع می‌شود و دیگر مرتضی صحنه و رخداد را برای ما تعریف نمی‌کند بلکه راوی آن را به ما نشان می‌دهد.

شخصیت پردازی

داستان شخصیت‌های محدودی دارد که در این میان مرتضی شخصیت اصلی است. استوارو ستوا ن که در شهر بانی از مرتضی باز جویی می‌کند و زن دیوانه ای که در شهربانی حضور دارد شخصیت‌های این داستان را تشکیل می‌دهند. استوار وستوان تیپ‌های معمول ومشخصی هستند و در مورد با کاری که انجام می‌دهند چیز زیادی از زندگی و قیافهٔ 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 سبیل پیری که دود، سیاهش کرده بود، بالا ببرد.» این تنها مشخصه ای است که از قیافهٔ مرتضی نشان داده می‌شود جایی دیگر گفته می‌شود «مرتضی در پالتویی که تمام دکمه‌هایش باز بود وارد اطاق شد». (یوزپلنگان، استخری پر از کابوس، ص ۱۷)

این هم تنها اشاره ای به پوشش مرتضی در این داستان است. در داستان اشاره می‌شود که مرتضی پیرمرد است «اگر این پیر مرد کشته شده بود (راستی چند ساله است؟) حالا . ..» (همان، ص۱۶) ما هم مانند ستوان سن دقیق مرتضی را نمی‌دانیم. فقط می‌دانیم پیر مرد 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 تاویل این داستان لایه‌های دیگری از شخصیت مرتضی آشکار می‌شود.

فضا سازی وصحنه پردازی

ازآن جا که این داستان، داستانی نمادین است فضا وصحنه پردازی نیز درا ین چهارچوب قابل بحث و بررسی است. مرتضی هنگامی پا به زادگاهش می‌گذارد که فضایی سرد و برفی بر شهر حاکم است وبرف می‌بارد، این فضا متناسب با این داستان است. خشونت پنهان در این داستان و از دست دادن زندگی کاملاً با این فضا متناسب است. این فضا متناسب با درونیات و شخصیت مرتضی است که با حال 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 از دست رفته که بازتابی از زندگی مرتضی است، قایق به آب انداختن مرتضی، پارو زدن به قوها و مرگ یکی از قوها همهٔ این ها صحنه‌هایی هستند که به

دقت چیده شده اند و به فضا سازی این داستان کمک کرده اند، هنگام آزاد شدن 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 کرده ایم فضای داستان را می‌سازد.

نشانه‌ها و نمادها

نشانه‌ها و نمادهایی در این داستان وجود دارد که رمز گشایی از آن‌ها، باعث درک عمیق‌تر این داستان می‌شود سوال هایی 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 ودر تمام تار و پود 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 نشانه ای باشد. در داستان چند جا قو را به جای مرتضی و مرتضی را به جای 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 بیست ساله 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 عناصرمهم این داستان پرداخته شود و آن دو عنصر مهم درا ین داستان یکی قو است و دیگر آب، آبی که در استخر وجود دارد و قوها در آن شنا می‌کنند. این آب کثیف و آلوده شده است، بوسیله ی روغن ترمز و گازوئیل. این استخر بر کنارهٔ جاده ای است و رانندهٔ کامیونی را در کنار این استخر می‌بینیم. در مراجع به فرهنگ‌های فارسی در مقابل کلمهٔ «قو» نوشته شده است، پرنده ای که روی آب زندگی می‌کند و گاه برای جست و جو ی غذا به خشکی پا می‌گذارد . (انوری، ۱۳۸۵، ص۱۴۱) 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» [۱] یونانیان چنین می‌پنداشته اند که این پرنده تا زمان فرا رسیدن 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، ص۷۸) درباره دو جنسیتی قو در داستان‌ها و اساطیر یونان بسیار گفته شده است. قو نر – ماده است در مشاهده آب‌های درخشان مونث است و در عملکرد مذکر. قو مانند هر هوس امری ترکیبی است و با درخشندگی اش، دو قطب جهان ظاهر را فرا می‌خواند تا با هم ادغام شوند. قو در هنگام مرگ می‌خواند از این رو نماد میل نخستین می‌شود که میل جنسی است (ر.ک . شوالیه، ۱۳۸۵، ج۴، صص۴۶۰–۴۶۸) نمونه ای ازا ین دست است که در و اقع تصویر کننده باور عامیانه ای است که در مورد قو وجود دارد. آنچنان که وقتی زمان مرگ یک قو فرا می‌رسد و به جایی خلوت و گوشه ای 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 لانهٔ یک قو به اطرافش نگاه کرد: کو؟

استوار مرتضی را روی نیمکت به ستوان نشان داد و گفت: پاشو وایستا.» (یوزپلنگان، استخری پر از کابوس ص ۱۴) در این جا به وضوح استوار به جای قو، مرتضی را به ستوان نشان می‌دهد و در جایی دیگر آمده است: «اگر این پیر مرد کشته شده بود حالا به جای 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 گوشه ای (زادگاهش که دیگر برای او غریبه است و جایی هم ندارد، مرتضی به هنگام ورود به مسافرخانه ای می‌رود که دیگر مسافر خانه 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 نشانه ای زنانه بگیریم در واقع بخش زنانه وجودش است که کشته است. (ر.ک . یونگ،۱۳۸۴ص ۵۶) آیا مرتضی بیست سال قبل به دلیلی همسرش ویا 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 یک بار دیگر آن‌ها را در شکلی نمادین واین 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. تنه اش توی بغلم بود وسرش افتاده بود کف قایق، کف قایق، کف قایق، کف قایق» (یوزپلنگان، استخری پر از کابوس، ص۲۰) این تکرار آیا خاطره ای 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 پراز کابوس است، استخر جایی که آب در آن است و آب نمادی اسطوره ای است؛ همچنین نمادی روانشناسانه که بر اساس نظریه یونگ دربارهٔ کهن الگوها این ارتباط اسطوره ای و روانشناسانه منطقی به نظر می‌رسد. آناهیتا یا الهه آب در اساطیر ما ایرانی‌ها اینطور آمده است «این ایزد با نو با صفات نیرومندی، زیبایی وخردمندی به صورت الههٔ عشق و باروری نیز در می‌آیند زیرا چشمهٔ حیات از وجود او می‌جوشد.» (هینلز،۱۳۷۳، ص۲۸)یونگ، آب را بیشترین نماد ضمیرنا خودآگاه دانسته است آب کهن الگویی از «راز»، خلقت، تولد، مرگ، رستاخیز، تطهیر و رستگاری، باروری و رشد است». (یونگ،۱۳۸۴، ص ۵۷) آب که نمادی از زندگی وحیات است در این جا آلوده شده است. تصویرهایی که از استخر داده می‌شود این امر را به خوبی نشان می‌دهد «داشتم 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 پراز کابوس، ص۱۹) 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 واین بیست سال را بابت آن در زندان مانده باشد. مرتضی در زادگاهش هیچ کس 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 .«حیاط شهر بانی بی آنکه بوی زندان را داشته باشد، حیاط زندان‌ها را به یاد می‌آورد» . (همان، ص۱۳)

پس مرتضی بوی زندان را به خوبی می‌شناسد و همین طور حیاط 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، ص۲۰) یعنی مرتضی جایی گرفتار بوده است که سال‌ها آن طور احساس راحتی و آزادی نکرده است که بتواند راه برود و صدای قدم‌هایش را بشنود این داستان تنها با رمزگشایی از نمودهای آن، خواست‌ها وزیبایی های خودش را به رخ می‌کشد. مرتضی جایی خودش را به فیتیله ی 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 بی دندانی دارد که مرتضی در ابتدای ورود به شهربانی او را می‌بیند و این تنها زن داستان است (اگر انجا را که زن سنگک خریده و نشانی مزار را به مرتضی می‌دهد در نظر نگیریم) می‌تواند نماد و نشانهٔ دیگری باشد که شخصیت مرتضی را کامل‌تر کند.

چشمهای دکمه ای من

پیرنگ، داستان، متن

داستان در هنگامه جنگ اتفاق می‌افتد شخصیت اصلی و منفعل قصه، عروسکی است که پس از انفجار از خانه به بیرون پرت می‌شود. عروسک متعلق به کودکی به اسم فاطی است از زاویه دید عروسک اتفاقات پیرامونش روایت می‌شود. در داستان عروسک چشم دکمه ای من نوعی تشخص بخشی به راوی است، گویا عروسک در این داستان زنده است، عروسک در جای جای داستان موقعیت خود را تشریح می‌کند و احساس خود را بازگومی کند درا ین داستان ظرفیت‌های خاص زبانی وجود دارد که نجدی به نحوی لطافت، سادگی و حتی شاعرانگی زبانش را در قسمت‌های مختلف داستان حفظ کرده است این داستان ایماژی است از کودک و جنگ. ساده دلی کودک گویا بیان کننده طرحی از یک کودک داغدیده و یا به عبارتی جنگ دیده است و چه بسا فاطی همان عروسک است که در شخصیت راوی متجلی است و این امر در مونولوگ کلی داستان نمود دارد.

روایتگری ـ زمان

در این داستان راوی اول شخص است و از زبان عروسک سخن می‌گوید که پس از تشریح خود چشم اندازی به بیـرون دارد در واقع راوی، اول درونی و بعد بیرونی است و بی گمان نویسنده نمی‌خواهد خواننده را در شناخت راوی که شخصیت اصـلی اسـت سر در گم کند زیرا راوی از ابتدا ظاهر خود را به خواننده نشان می‌دهد.

«من کله ای بزرگ دارم. صورتم صاف و بدون گونه است. چشمهای من دکمه ای است. نمی‌توانم بایستم کسی باید کمکم کند تا بتوانم راه بروم و گرنه روی کشاله ران‌هایم شکسته می‌شوم وبا صورت به زمین می‌افتم.» (یوز، عروسک، ص۴۷). تصاویر با یک دوربین و از نگاه عروسک روایت می‌شود. وقایع داستان و رخدادها به صورت متوالی پشت سر هـم می‌آینـد. زمـان داسـتان خطی و ممتد است زمان و متن بر هم منطبق هستند بجز جاهایی که عروسک از گذشته روایت می‌کند در واقع زمان و روایـت گذشته نگر است و گاهی در زمان حال بیان می‌شد.

«روزهای بعد خالی بودن خیابان‌ها حوصله مرا سر می‌برد.» (یوز، عروسک ص۴۸)

«یکشب ساعت‌ها باران بارید و زمین زیر من گل آلود شد دانه‌های باران در صورتم فرو می‌رفت» (یوز، عروسک ص۴۹)

«در اطراف من مردم می‌دویدند، دود از درهای باز خانه ای بیرون می‌آمد.» (یوز، عروسک، ص۴۱)

زاویه دید یا دیدگاه

زایه دید یا همان دیدگاه درا ین داستان با توجه به اینکه در اول داستان عروسک است که حرف می‌زند و از خودش می‌گویـد و از شرایط درونی وذهنی ا ش، حتی از وضعیت جسمانی و فیز یکی اش سخن به میان مـی‌آورد کـه زاویـه دیـد اول شخصـی است.

شخصیت پردازی و قصه سازی

در اکثر سطرها شخصیت راوی همان عروسک است که شاید شخصیت مرکزی داستان است که دارد توصیف می‌شـود. «مـن کلمه ای بزرگ دارم. صورتم صاف و بدون گونه است چشمهای من دکمه ای است. نمی‌توانم بایستم کسی باید کمکم کنـد تـا راه بروم وگرنه روی کشاله ران‌هایم شکسته می‌شوم و با صورت به زمـین مـی‌افتم موهـایم مثـل ریـش قـالی اسـت.» (یـوز، عروسک، ص ۴۷)

داستان اگر چه سروده نشده است اما به نوعی با شعر آمیختگی انکار ناپذیری دارد در واقع می‌توان گفت توافق شعر و داستان در این ژانر کوتاه داستانی، به عبارتی داستانسروده ای را به منصۀ ظهور گذاشته است که مخاطب را در دو لذت مقارن و البته متفاوت مختار می‌دارد.

داستان به زبان ساده و روان همراه با تعابیر شاعرانه، از توصیف عروسک آغاز می‌شود. راوی ابتدا ظاهر خود را به خواننده نشان می‌دهد و بی گمان نویسنده نمی‌خواهد ما را در شناخت شخصیت اصلی که همان راوی است سردرگم کند. سپس به اصل داستان وارد می‌شویم به گره که توام است با تعلیق، همان جا که عروسک، آجرها، آینه روی طاقچه و مادر فاطی از پنجره به خیابان پرت می‌شوند و همان چند جمله کافیست تا ذهن مخاطب بعد از آشنایی با راوی و صاحبش جذب تنه اصلی داستان شود. نویسنده همین طور مرگ مادر فاطی را به شکلی به تصویر می‌کشد که بایسته و شایسته است . وی، نه از مرگ حرف می‌زند و نه از مردن، تنها می‌گوید: ((مادر فاطی کمی دورتر از من دوباره پاهایش را تکان داد و بعد مثل من با چشم‌های دکمه ای به مردم زل زد)) (یوز، عروسک، ص ۴۸). در همین مقطع است که خواننده از خود می‌پرسد: چه اتفاقی دارد می‌افتد؟ یا چرا این اتفاق افتاد؟ و این سوالات برای ادامه روند کشش دار داستان و جذابیت آن کافیست.

سپس، راوی ما را به درون شهر می‌برد. آنجا که مردم با صلوات مرده‌ها را کول کرده و می‌برند . و نبودن فاطی نیز مزید بر علت می‌شود که خواننده به خواندن ادامه می‌دهد.

در نهایت و در پایان بندی داستان، نویسنده، صحنه ورود تانک را پیش روی می‌نهد و با جملـه آخـر اسـت کـه مخاطـب بـه درستی به اندیشه کودکانه راوی پی می‌برد و به امیدواری او چراکه بچه‌ها عواطفی به مراتب امیدوارتر و خوشبین تر از بزرگترهـا دارند و آن هم به دلیل سطحی نگری و نه دور اندیشی آنهاست.

سه شنبه خیس

پیرنگ، داستان، متن

سه شنبه خیس همانند دیگر داستان‌های نجدی با زبان شاعرانه روایت می‌شود، زبان استعاری در آن به نحوی دیگر به کاربرده است. در این داستان به خصوص به چتر تشخصی انسانی داده شده که در مرز میان رویا و واقعیت در رفت و آمد است و ملیحه آن را چون رویایی آبی و یا اصلاً پدر خودش می‌بیند، پدر و چتر به عنوان پناهی برای ملیحه هم هویت می‌شوند. تفاوت دیگر این داستان با داستان‌های دیگر نجدی در این است که به طور مستقیم به واقعه ای تاریخی وبیرونی ارجاع داده می‌شود و در واقع داستان روایت یک لحظه از تاریخ معاصر ایران است. که بسیاری آن را در زمان‌های مختلف تجربه کرده اند. پایه‌ها و اساس این داستان رخدادی واقعی در جهان بیرون از داستان است.

پیرنگ

ملیحه که پدرش سال‌ها پیش دستگیر شده وبه اوین برده شده است. حالا در سال ۵۷ که درهای زندان به روی زندانیان سیاسی باز می‌شود. به استقبال پدرش سیاوش رفته است. اما پدر او سال‌ها پیش اعدام شده است. این را پدر سیاوش پدر بزرگ ملیحه پذیرفته است اما ملیحه اعتقاد به مرگ پدر ندارد. در جلوی زندان به شکلی اتفاقی چتری به دست ملیحه می‌رسد و ملیحه حضور پدر را به این چتر تداعی می‌کند در فضای بین واقعیت رویا و رویایی که فقط برای ملیحه قابل درک است. ملیحه با پدرش به خانه می‌رود و با او صحبت می‌کند بعد به سراغ پدر بزرگ می‌رود اما در بین راه چتر بوسیله باد وباران از دست او رها می‌شود می‌شکند. با ورود ملیحه به خانه پدر بزرگ او با واقعیت تلخ و مرگ پدرش روبرو می‌شود که نمی‌خواهد آن را بپذیرد.

روایت گری، داستان متن وزمان

زمان این داستان سال‌های زیادی را در بر می‌گیرد اما زمان متن محدود شده است به روز سه شنبه ای که ملیحه به جلوی اوین می‌رود و بعد بر می‌گردد به خانه خودش، به خانه پدر بزرگ می‌رود. با توجه به اطلاعاتی که در متن آمده است می‌شود زمان‌هایی را برای داستان درنظر گرفت. در آن روز سه شنبه که داستان رخ می‌دهد، ملیحه ۲۴ ساله است در متن اشاره می‌شود هفت سال پیش سیاوش پدر ملیحه اعدام شده است. اما در متن معلوم نیست چه مدت بعد از دستیگری سیاوش اعدام شده است. امام معلوم است که ملیحه حداقل هفت سال را به انتظار مانده است. در این هفت سال مادر او هم مرده است و او خانه اش را ه جابه جا کرده است. ملیحه دختری تنها ست که به غیر از پدر بزرگ هیچ کس را ندارد. دختری معصوم که به غیر از پدر هیچ رویای دیگری ندارد و با هیچ مردی هم ارتباط ندارد.

«بوی نفتالین بر پوست بیست و چهار ساله او می‌رسید، پوستی که کف دست هیچ مردی هرگز روی آن راه نرفته بود.» (یوز /سه شنبه /ص۶۹)

اگر چه زمان متن یک روز را در بر می‌گیرد (سه شنبه در سال ۵۷) اما همین زمان هم به شکلی خطی روایت نشده است بلکه گذشت زمان و نوع روایت نیز در متن غیر خطی است. متن از وقتی که ملیحه به سمت خانه پدر بزرگ می‌رود آغاز می‌شود بعد به صبح آن روز در جلوی اوین بر می‌گردد که معلوم می‌کند چتری که حالا در دست ملیحه است چطور به دست او رسیده است. ملیحه از جلوی اوین با چتر و حضور تخیلی رویایی پدرش با مینی بوس به خانه اش می‌رود چتر را بر می‌دارد و می‌رود به دنبال پدر برگ، حالا دوباره متن به همان ابتدا بر می‌گردد ما ابتدا رها شدن چتر درد دست ملیحه را می‌بینیم و شکسته شدن و خرد شدن آن را و دوباره یک بار دیگر رها شدن چتر را از دست ملیحه می‌بینیم. رویایی که با آن شکسته است.

وقتی ملیحه به خانه پدر بزرگ می‌رسد رویای او (پدر که در هیات و شکل چتر ظاهر شده است) نابود شده است. شکل صحبت کردن پدر بزرگ و بر خورد او با ملیحه، ملیحه را از دنیای خودش به واقعیت تلخ باز می‌گرداند.

«پدر بزرگ با لبخند گفت: سلام و زهر مار، از صبح تا حالا منتظرت بودم» (یوز / سه شنبه /ص۷۰)

نجدی در این داستان زمانی چند سال و رخدادهایی را که در این چند سال اتفاق افتاده با تلنگری مناسب فشرده کرده است و آن را در دل روایت خود گنجانده است.

دیدگاه

راوی در این داستان، راوی دانای کل و سوم شخص است که بیرون از داستان ایستاده است و داستان را روایت می‌کند در بیشتر داستان‌های نجدی راوی دانای کل محدود به شخصیت است اما در این داستان راوی دانـای کلـی اسـت کـه بیشـتر و فراتـر از شخصیت اصلی اش یعنی ملیحه می‌داند. اگر چه راوی پا به پای ملیحه در روایت حضور دارد اما جایی برای ایجاد تعلیق رازی را با خوانندگان در میان می‌گذارد که ملیحه از آن بی اطلاع است و یا اگر می‌داند نمی‌خواهد بپذیرد اما شکلی که صحنه را بـرای ما روایت کند به گونه ای است که ملیحه آن را نمی‌بیند و نمی‌داند همین به داستان نیز تعلیق ترزیق می‌کند که باعث می‌شود خواننده علاوه بر آن که شوکه و غافلگیر می‌شود با ملیحه همراهی بیشتری بکند و ملیحه بی پناه را یکی از نزدیکـان خـود بداند واین صحنه همان جایی است که راوی آن را داخل پرانتز می‌گوید: «هفت سال پیش سیاوش ریحانی، پدر ملیحـه، پشـت انبار سیب زمینی زندان به تیرکی چوبی بسته وتیر باران شده بود، البته بعد شیلنگ آب را روی تیرک گرفته و آنرا شسته بودند البته باران نگذاشته بود، که خون روی علف‌ها کنارت تیرک، پینه بندند.» بدیهی ا ست که ملیحه نمی‌تواند این صحنه را با ایـن جزئیات بیند. صحنه ای خشونت آمیز که نجدی با لحنی شاعرانه این خشونت جاری در صحنه را تلطیف کرده است.

آشنایی زدایی و بر جسته سازی

یکی از مفاط مهم این داستان تشخص بخشیدن به شیئی است که در این داستان بعد دیگری پیدا کرده است. به طـوری کـه چتر درا ین داستان تبدیل به عنصری مهم شده است و بار داستان را به دوش می‌کشد و یا داسـتان در سـایه آن اتفـاق می‌افتـد نجدی از چتر هم به عنوان شیئی استفاده کرده است وهم شکلی نمادین دارد. انگار چتر پناهی است که ملیحـه می‌توانـد بـا آن آرامش پیدا کند . و جایگزین کردن چتر به جای پدر (سیاوش) بی پناهی و تنهایی ملیحه را بعدی تازه می‌بخشد و خواننـده با او عمیقاً احساس همدردی می‌کند و همراه می‌شود. بر اساس نظریات فرمالیست‌ها ی روس: آشنا زدایی و بر جسته سازی از عناصر مهمی هستند که در یک اثر ادبی می‌توانند به عنوان شگرد ادبی وشاعرانه به کار گرفته شود.

نمونه‌هایی از نوع بر خورد نویسنده با چتر

«باد چتر را به طرف دیوار پرت کرد، آن را روی آسفالت انداخت و آنقدر با خودش برد تا به تیر چراغ زد چند تا از فنرهـای چتـر شکست، از تیر چراغ به طرف یکی از درختان ته کوچه رفت، صدای پاره شدن پارچه و شکستن استخوان‌های چتر، از پنجره دور شد. (یوز / سه شنبه / ص۷۰)

«چتر در بر خورد با تیر می‌شکند وسیاوش را هم به هنگام تیر باران به تیر چوبی می‌بندند. و هم در پایـان داسـتان بـه شـکل آشکاری چتر وسیاوش یکی می‌شوند.»

«....ملیحه و پدر بزرگ، نتوانستند، نعش چتر را زیر هیچکدام از درختان کوچه پیدا کنند.

حالا چتر هم یک سیاوش شده بود.» (یوز / سه شنبه / ص۷۱)

نتیجه گیری

در این مقاله سعی شده است داستان‌های "استخری پر از کابوس" ، "عروسک چشم دکمـه ای مـن " و" سـه شـنبه‌های خـیس" از مجموعه " یوزپلنگانی که بامن دویده اند " از نظر تحلیل ساختاری داستان‌ها، بررسـی عناصـر، تکنیک‌هـای فرمـی، تغییـر زاویـه دیـد، استفاده از شگردهای سینمایی که یکی از نکات مهمی است که در دل داستان‌های نجدی نهفته و سبک نویسـنده را از دیگـر داسـتان نویس‌ها متمایز می‌کند و همچنین شاعرانگی زبان نجدی بررسی گردد. یکی از ویژگی‌های بارز آثار نجدی تشـخص تـم مـرگ اسـت. مرگ، یاس، شکست، ناکامی، ترس و اضطراب بر آثار او سایه افکنده. تکرار شخصیت‌ها، عناصر، جملات و تشبیهات، فضاها و مضـامین مهم‌ترین ویژگی سبکی در آثار نجدی است. زبان داستان‌های نجدی یک ویژگی دیگر نیـز دارد و آن بـه کـارگیری فـراوان تشـبیه، استعاره وآشنایی زدایی‌های متعدد است. این ویژگی، زبان آثار او را تا حدی به زبـانی شـعرگونه نزدیـک کـرده اسـت و نـوعی تشـخص سبکی به آثار او بخشیده. نگاه سینمایی نجدی به مقوله داستان از دیگر ویژگی‌های نجـدی اسـت. در داسـتان‌های نجـدی راوی ماننـد دوربین سینمایی عمل می‌کند. دیالوگ‌ها، قطع شدن صحنه‌ها، چرخش نگاه راوی مانند چرخش دوربـین در تمـامی صـحنه‌ها مشـهود

است در داستان استخری پر از کابوس از طریق فلاش بک هایی که ایجاده شده است، داستان را به فیلم نزدیک می‌کند، دقیقاً همان صحنه‌هایی از استخرکه در زمان گذشته رخ داده است این صحنه‌ها بصورت مداوم به دنبال صحنه‌های اصلی در شهربانی می‌آیند و با نمایش حوادثی که مرتضی به آن اشاره می‌کند در ارتباط با پیرنگ عمل کرده ودقیقا مثل یک فیلم در ذهن مخاطب نمایش داده می‌شود. این نوع از روایت، این داستان را از بقیه داستاها متمایز کرده است همچنین استفاده از نشانه‌ها و نمادها در این داستان از ویژگی‌های سبکی این اثر محسوب می‌شود که رمز گشایی از آن‌ها، باعث درک عمیق‌تر این داستان می‌شود. دو عنصر مهم در این داستان یکی قو است و دیگر آب. قو و آب هر دو نماد محسوب می‌شوند، در ادبیات فارسی و در باور عامهٔ مردم این پرنده مفاهیم دیگری را نیز تداعی می‌کند؛ قوی سپید، نشانهٔ زیبایی است و این تشبیه باری زنانه نیز دارد و آب نماد پاکیزگی و تطهیر است آناهیتا یا الهه آب در اساطیر ایرانی‌ها اینطور آمده است «این ایزد با نو با صفات نیرومندی، زیبایی وخردمندی به صورت الههٔ عشق و باروری نیز در می‌آیند زیرا چشمهٔ حیات از وجود او می‌جوشد.» (هینلز،۱۳۷۳، ص۲۸) آب که نمادی از زندگی وحیات است در این جا آلوده شده است. تصویرهایی که از استخر داده می‌شود این امر را به خوبی نشان می‌دهد. در داستان "عروسک چشم دکمه ای من " تصاویر با یک دوربین و از نگاه عروسک روایت می‌شود و همه چیز از زاویه دید عروسک بیان می‌شود خرده پیرنگ های درون داستان همه سینمای اند؛ قهرمان داستان عروسکی است منفعل که تنها ناظر و راوی حوادث داستان است و کشمکش درونی داستان تنها نگرانی و امید عروسک برای نجاتش توسط فاطی (صاحب عروسک) است و در نهایت داستان با پایانی باز (که یک شگرد سینمایی محسوب می‌شود) و آخرین جمله خطاب به فاطی و تقاضای یاری از او به پایان می‌رسد. در قسمت‌هایی از داستان عروسک 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. نگاه ویژه‌ی 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. در داستان "سه شنبه‌های خیس " همانند دیگر داستان‌های نجدی با زبانی شاعرانه روایت می‌شود، کارکرد زبان در این داستان پر از استعاره است در این داستان به خصوص به چتر تشخصی انسانی داده شده که میان رویا و واقعیت در رفت و آمد است. یکی از کارکردهای مهم ادبیات این است که ادراک امر تجربه نشده را برای خواننده امکان پذیر و ادبیات را به سینما نزدیک می‌کند. این فرصت برای مخاطب فراهم می‌شود تا خود داستان را بر پرده سینمای ذهنش ببیند. داستان سه شنبه‌های خیس علاوه بر زبان شاعرانه کارکرد سینمایی ویژه ای دارد. روایتی از فضاهای وهمناک و رویامانندی از زندگی ملیحه که در انتظار پدر است پدری که سال‌ها در زندان بودهمچنین اشارات تاریخی در داستان فضا را برای یک روایت تاریخی سینمایی بیشتر فراهم می‌کند و به طور مستقیم به واقعه ای تاریخی وبیرونی ارجاع داده می‌شود، در واقع داستان روایت یک لحظه از تاریخ معاصر ایران است که بسیاری آن را در زمان‌های مختلف تجربه کرده اند. پایه و اساس این داستان رخدادی واقعی در جهان بیرون از داستان است. فلاش بک های مکرر و حتی استفاده از رنگ آبی برای چتر از دلالت‌ها ی نظام نشانه‌های تصویری و دلالت‌های روانشناختی است. نگاه ویژه‌ی نجدی در تصویرسازی را می‌توان برگرفته از زبان ویژه و پر از استعاره او دانست او با برقراری ارتباط میان فرم و زبان سبک جدیدی از داستان نویسی را به وجود می‌آورد که علاوه بر شاعرانگی، با ارایه تصاویر بکر، داستان را به سینما نزدیک می‌کند.

پی نوشت

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، *ساختارگرای و تاویل 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. تسلیمی، علی، ۱۳۸۸، *نقد ادبی*، تهران، کتاب آمه
۹. ۱۳۸۸، *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)*، کتاب آمه
۱۰. جان، پک، ۱۳۶۶، *شیوه تحلیل رمان*، ترجمه احمد صدارتی، چ ۳، تهران، مرکز
۱۱. دقیقیان، شیریندخت، *منشاء شخصیت در ادبیات داستانی*، تهران، ناشر نویسنده
۱۲. رید، یان، ۱۳۷۶، *عناصر داستان*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران، مرکز
۱۳. ریمون، شلومیت، کنان، ۱۳۷۸، *روایت داستانی بوطیقای معاصر*، مترجم ابوالفضل حری، نیلوفر
۱۴. لاج، دیوید، ۱۳۸۸، *هنر داستان نویسی*، ترجمه رضا رضایی، تهران، نی
۱۵. سیدحسینی، رضا، ۱۳۸۵، مکتب‌های *ادبی*، چ سیزدهم، جلد اول، تهران، نگاه
۱۶. سیدحسینی، رضا،۱۳۸۴، *مکتب‌های ادبی*، چ دوازدهم، جلد دوم، تهران، نگاه
۱۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا؛ *صورخیال در شعر فارسی*، چ۷، تهران، نشرآگه
۱۸. شوالیه، ژان، گربران، آلن،۱۳۸۵، *فرهنگ نمادها*، ترجمه سودابه فضائلی، چ اول، تهران، جیحون
۱۹. نجدی، بیژن، ۱۳۸۰، *یوزپلنگانی که با من دویده اند*؛ چ ۳، تهران، مرکز
۲۰. ۱۳۸۳، *دوباره از همان خیابان‌ها*؛ چ ۳، تهران، مرکز
۲۱. ۱۳۸۳، *داستان‌های نا تمام*؛ چ ۲، تهران، مرکز
۲۲. هینلز، جان، ۱۳۷۷، *شناخت اساطیر ایران*، ترجمه ژاله آموزگار، احمد تفضلی، چشمه
۲۳. هاوکس، ترنس؛ ۱۳۷۷، *استعاره*، فرزانه طاهری، تهران، نشر مرکز
۲۴. هال، جیمز،۱۳۷۸، *فرهنگ نگاره ای نمادها در هنر شرق و غرب*، ترجمه رقیه بهزادی، چ۳، تهران، فرهنگ معاصر
۲۵. یونگ، کارل گوستاو، ۱۳۸۴، *انسان و سم بول‌هایش*، محمود سلطانیه، تهران، جامی
۲۶. عاطفه، جواد. تاریخ بازدید ۹۰/۹/۲۳ «یادداشتی برجهان داستانی بیزن نجدی»، *سایت سخن* www.sokhan.ir