

بوطیقای روایت در داستان یک سرخپوست در آستارا

از بیژن نجدی

دکتر سعید واعظ

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی

عبدالله آلبوغبیش^۱

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی

(از صفحه ۱ تا ۲۰)

تاریخ دریافت: ۹۱/۱۲/۲۶، تاریخ پذیرش: ۹۲/۶/۲۵

چکیده

در بوطیقای ارسطو، هنر و ادبیات، محاکات و تقلیدی از واقعیت تلقی می‌شد و تمام اجزای اثر ادبی، بازنمودی عینی در عالم واقع داشت و عناصر شکل‌دهنده داستان، همان‌هایی بود که هر روزه با آنها در تعامل هستیم. با تئوری‌پردازی‌های فردینان و سوسور و رومن یاکوبسن و شکل‌گیری رهیافت‌های جدید - مانند ساختارگرایی - بوطیقای پدید آمد که ادبیات را نه تقلید از واقعیت، بلکه برساختن دنیایی متفاوت با عالم واقع معرفی می‌کند که در آن اجزا به‌گونه‌ای کنشگرانه در ارتباطی دیالکتیک با همدیگر، کلیت متن ادبی را شکل می‌دهند. نگارندگان این مقاله کوشیده‌اند با تکیه بر شالوده‌های نظری زبان‌شناختی و رهیافت ساختارگرایی، تمایز میان بوطیقای ارسطویی و بوطیقای جدید در معنای سوسوری آن را در داستان یک سرخپوست در آستارا از مجموعه داستانی دوباره از همان خیابان‌ها از بیژن نجدی بکاوند و این نکته را تبیین کنند که چگونه بوطیقای جدید، می‌تواند متنی ادبی را همواره متعلق به اکنون - و نه به تاریخ پیوسته - نشان دهد.

واژگان کلیدی: بوطیقای روایت، داستان مدرن، بیژن نجدی، ادبیات معاصر.

۱. رایانامه نویسنده مسئول: ghobeishi@gmail.com

پیشینه پژوهش

در باره داستان‌های بیژن نجدی، مقالات و جستارهایی پیش از این نگاشته شده که یکی از آنها «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی» است. در این مقاله، نویسنده با ذکر چهار عنصر شاعرانگی - یعنی عاطفه، تخیل، اسلوب، موسیقی - عنصر چهارم را به سبب آنکه بیشتر بُعد و جنبه شاعرانه دارد، به کناری نهاده و سه عنصر نخست را در داستان‌های بیژن نجدی کاویده است (عبداللهیان، ۱۳۸۵: ۱۱۵-۱۲۸).

«زبان هنری داستان - شعر در آثار بیژن نجدی» هم مقاله دیگری است که در آن سه مجموعه داستان بیژن نجدی از منظر سبکی بررسی شده و فقط بر جنبه‌های شعری و بلاغی داستان‌ها به طور عام تأکید شده است (مهریان و زینعلی، ۱۳۹۱: ۱۳۹-۱۵۵). مقالات دیگری نیز درباره مجموعه‌های داستانی بیژن نجدی نوشته شده است.

۱. مبانی نظری پژوهش

۱-۱. اندیشه‌های سوسور

بر اساس بوطیقای ارسطو، ادبیات و به طور کلی هنر، محاکات عالم واقع و تقلیدی از واقعیت تلقی می‌شود (ارسطوطالیس، ۱۹۵۳: ۳) و تمام اجزای اثر ادبی - از واژه گرفته تا عناصر داستانی - بازنمودی عینی در واقعیت دارند و عناصر شکل‌دهنده داستان - از شخصیت گرفته تا زمان و مکان - همان‌هایی هستند که هر روزه با آنها در تعامل هستیم. بر این اساس، خواننده در هنگام خواندن یک اثر، می‌باید در پی مطابقت دادن دنیای ادبی با دنیای واقعی باشد و از همین رو، ادبیات در مفهوم ارسطویی‌اش، همان زبان معمول و متداول روزمره را اقتضا می‌کند که انحراف معنایی را برنمی‌تابد و عناصر داستانی غیر از کارکرد یک‌سویه‌شان، کارکرد و نقشی در شکل‌دهی به ساختار داستان نداشتند و گویی منفک و منفصل از همدیگر در داستان حضور می‌یافتند. بر این دیدگاه، ظهور رمان‌های رئالیستی و واقع‌گرایی بود که واقعیت‌های جامعه را آن‌گونه که وجود داشت، منعکس می‌کرد.

در نخستین سال‌های قرن بیستم میلادی، فردینان دو سوسور، زبان‌شناس سوئیسی، با طرح دیدگاه‌های جدید، بستری را برای ورود مطالعات زبان‌شناختی به گستره ادبیات فراهم آورد. وی زبان را ساختاری می‌دانست که باید به مطالعه و واکاوی اجزای ثابت و لایتغیر آن

پرداخت. در اندیشه سوسور، زبان، یک نظام نشانه‌ای دانسته می‌شود؛ برای نمونه، ما یک نام را در ذهن داریم (مثل خانه) و می‌توانیم برای آن تصویری شنیداری در ذهن خود ایجاد کنیم و آن را به زبان آوریم؛ سوسور این تصوّر شنیداری را دالّ می‌نامد و مفهوم ذهنی این تصوّر شنیداری را مدلول و رابطه میان این دو را نشانه.

از نظر وی رابطه میان دالّ و مدلول، اختیاری و قراردادی و گسست‌پذیر است و نه جدایی‌ناپذیر و پیوسته؛ و دالّ فقط به مدلول اشاره می‌کند، نه اینکه نام همیشگی آن باشد. «نشانه‌ها اختیاری‌اند و معنمندی‌شان نه به خاطر کارکردی ارجاعی، بلکه به خاطر کارکردشان در نظام زبانی موجود در هر موقعیت زمانی است» (آلن، ۱۳۸۹: ۲۲). بدین ترتیب ما می‌توانیم بگوییم «سرو» و «قدّ معشوق» را اراده کنیم. البته این امر در درون ساختار و بافت تحقّق‌پذیر است. در اندیشه سوسور، زبان مرکّب از دو محور «همنشینی» و «جانشینی» است و تغییرات زبانی در محور جانشینی باید بررسی شود و جانشینی واژگان، معناهای جدیدی را می‌سازد. با تکیه بر این دیدگاه‌ها بود که سوسور جمله معروف خود را بیان کرد که «در زبان، تنها تفاوت‌ها وجود دارند».

آرا و اندیشه‌های فردینان دو سوسور نظریّه زبان‌شناختی و در نتیجه بوطیقای جدیدی را رقم زد که در تعارض با بوطیقای واقع‌گرایانه و تقلیدی ارسطو بود؛ کما اینکه بستری را فراهم آورد تا رهیافت‌های جدیدی در مطالعات و بررسی‌های ادبی شکل گیرد.

۱-۲. اندیشه‌های رومن یاکوبسن

رومن یاکوبسن، از زبان‌شناسان مکتب پراگ، در مطالعات زبان‌شناختی‌اش، دیدگاه‌های بولر را درباره نقش‌های سه‌گانه زبان تکمیل کرد و سه کارکرد جدید به کارکردهای ارجاعی و عاطفی و کنشی افزود. بر پایه دیدگاه‌های یاکوبسن، در هر گزاره‌ای، شش عنصر دخیل است که عبارت‌اند از: گوینده، مخاطب، پیام، زمینه، رمز، تماس؛ و غلبه هر عنصری بر عناصر دیگر، یکی از کارکردهای شش‌گانه زبان را رقم می‌زند. از نظر یاکوبسن، در صورتی که گوینده بخواهد توجه مخاطب را به مدلول معطوف دارد (مفهوم ذهنی)، از زبان مستقیم و صریح بهره می‌گیرد که در آن، دالّ‌ها فقط به مدلول ارجاع می‌دهند و دیگر نقش‌ها و کارکردهای زبان در لایه‌های پایین‌تر و با نقش کم‌رنگ‌تری ظهور می‌یابند؛ اما برعکس، زمانی که هدف گوینده، جمال‌شناختی است و «ارتباط کلامی به سوی پیام میل می‌کند،

یعنی وقتی کلام به خودی خود کانون توجه می‌شود، آن موقع است که زبان کارکردی شعری «(یاکوبسن، ۱۳۹۰: ۷۷) می‌یابد. یاکوبسن این کارکرد را به شعر منحصر نمی‌سازد و بر این باور است که در چنین پیامی، کارکرد شعری بر دیگر کارکردهای پنج‌گانه زبان، برتری می‌یابد. بنابراین، رویکرد و انگاره یاکوبسن درباره نثر / داستان هم مصداق می‌یابد و هرچه این کارکرد در داستان از طریق ابزارهای مختلف، قوت بیشتری گیرد، به همان اندازه هم داستان به شعر نزدیک می‌شود. فرایند جلب توجه مخاطب به پیام گوینده از رهگذر ابزارهای زبانی، از مجاز و تشبیه گرفته تا استعارات و نمادها و کنایات و دلالت‌های ضمنی انجام می‌گیرد.

دیدگاه‌ها و اندیشه‌های سوسور، ضمن شکل دادن به بوطیقایی جدید، گستره زبان را وسعت فراوانی بخشید و باعث شد ساختار زبانی جدیدی بر ساختار متداول و همیشگی زبان بنا شود. در ساختار جدید، عناصر اثر ادبی، الزاماً مابه‌ازای عینی در عالم واقع ندارند و هر واژه به مدد بافت و سیاق و قرار گرفتن در محور هم‌نشینی، معانی جدیدی را بازمی‌تاباند. طبق این دیدگاه، هرچند رخداد‌های داستان رئالیستی به علت همین تک‌بعدی بودن زبان، پایان‌یافته و اتفاق افتاده در گذشته تلقی می‌شوند و می‌توان پایان و نهایی را برای اثر ادبی پیشامدرن متصور شد، اما اثر ادبی مدرن، به مدد طیف‌های معنایی جدید واژگان، در اکنون اتفاق می‌افتد و هر بار که خواننده خوانش متن را آغاز می‌کند، دنیایی جدید به روی او گشوده می‌شود.

از این منظر، «ادبیات، راهی برای حصول به معرفت نسبت به واقعیت نیست، بلکه نوعی مجموعه رؤیاهای ناکجاآبادگرایانه است که سراسر تاریخ را درنور دیده است؛ بیان آن آمال بنیادین بشر است که طلوع تمدن را موجب شده، اما در آنجا نیز هرگز به طور کامل ارضا نشده است» (ایگلتون، ۱۳۸۸: ۱۲۷). این تئوری پردازی نورتروپ فرای در بازتعریف ادبیات و سپس بررسی ادبیات با رهیافتی ساخت‌گرایانه، با تکیه بر شالوده‌های نظری زبان‌شناسانی - مانند فردینان دو سوسور و سپس رومن یاکوبسن - راهی را گشود تا ادبیات به طور عام و روایت به طور خاص، جایگاه متفاوتی بیابد.

۱-۳. ساختارگرایی

ساختارگرایی یکی از رهیافت‌هایی بود که پایه و اساس کار خود را بر اندیشه‌های فردینان

دو سوسور و رومن یا کوبسن قرار داد. نظام‌مندی زبان، روابط دیالکتیک میان اجزای ساختار زبان، تفکیک‌پذیری دالّ و مدلول‌ها، نفی معانی قاموسی واژگان، مؤلفه‌هایی بودند که خاستگاه شکل‌گیری و ظهور رهیافت ساخت‌گرایی را فراهم آوردند. از دید ساختارگرایان «همان‌طور که زبان از دیدگاه سوسوری، نظامی دلالت‌گر است که در آن، روابط بین عناصر سازنده نظام، تعیین‌کننده است، ادبیات نیز مجموعه‌ای نظام‌یافته از قواعد و رمزگان است که به آن، در حکم یک نظام نشانه‌شناختی متمایز، امکان دلالت می‌دهد» (سجودی، ۱۳۷۷: ۲۱۳).

بر این پایه، ساختارگرایی در کاوش‌های خود در متون ادبی، در پی یافتن تقابل‌ها و نیز ارتباط دیالکتیک میان اجزا و عناصر شکل‌دهنده به ساختار متن ادبی است. کاربست این رهیافت، عناصر داستان را - از شخصیت گرفته تا زمان و مکان - به مثابه اجزای متنوع در شکل دادن به کلیت داستان دخیل کرد، و با ایجاد رابطه دیالکتیک میان این عناصر، آنها را از عناصری بی‌نقش و تحرک و خنثی، به عناصری پویا و کنشگر در برساختن دنیای داستانی تبدیل کرد؛ به گونه‌ای که هر گونه دخل و تصرف در آنها، شاکله داستان را دگرگون می‌سازد.

زبان داستان به مثابه یکی از اساسی‌ترین عناصر شکل‌دهنده به شاکله ادبی جدید، نه زبانی معطوف به مصداق با کارکردی مستقیم، بلکه کارکردی غیرمستقیم و هنجارگریزانه دارد. این امر از رهگذر دلالت‌های ضمنی و به‌کارگیری دیگر شگردهای شعری - که تا پیش از این، منحصر به شعر تلقی می‌شد - محقق و عملی می‌شود. رویکرد یادشده - که بنیاد و شالوده‌ای ساخت‌گرایانه دارد - زمینه‌ای را فراهم آورد تا ابزارهای بیان و معانی و بدیع شعر - از مجاز و تشبیه تا ایهام و نماد - همگی در برآوردن دنیای داستانی جدید و ایجاد کلیتی نظام‌مند برای داستان سهیم شوند و داستان را تا مقام شاعرانگی برکشند.

این تغییر نگرش، حدّ و مرزی را میان داستان واقع‌گرا و داستان مدرن ترسیم کرد که برابند طبیعی آن ظهور و جوه تمایز متعدّد میان دو گونه داستانی مدرن و پیشامدرن بود. بخشی از این تفاوت در کیفیت پرداختن نویسنده مدرن به عناصر شکل‌دهنده داستان جدید، نمود می‌یابد. نویسنده مدرن برای تحقّق کلیت داستان و نظام‌مند کردن آن از تکنیک‌های متنوعی بهره می‌گیرد، که می‌توان این تکنیک‌ها و شگردهای هنری را در داستان کوتاه یک سرخپوست در آستارا کاوید و بررسی کرد.

۲. نقد عملی داستان کوتاه یک سرخپوست در آستارا

داستان کوتاه یک سرخپوست در آستارا، روایتگر بحث و جدل دامنه‌دار دو شخصیت (راوی و مرتضی) درباره حضور یک سرخ‌پوست در آستارا از شهرهای شمالی ایران است، که تا پایان داستان ادامه می‌یابد، بی‌آنکه مرتضی بتواند راوی / شخصیت اصلی را درباره صحت ادعاهایش اقناع کند. داستان با گفت‌وگویی آغاز می‌شود که در آن راوی درباره ادعایی سخن می‌گوید که یکی از شخصیت‌ها مطرح کرده و برایش سؤال برانگیز است، و به دنبال اطلاعات بیشتری درباره آن است. آغاز داستان با یک گفت‌وگو با ماهیت پرسشی، دو گزاره را مطرح می‌سازد: نخست اینکه داستان با شرح یک ماجرا از ابتدای وقوع آن شروع نمی‌شود تا در مراحل بعد تفصیل و ادامه داستان روایت شود، بلکه از میانه یک رخداد آغاز می‌شود، و این نشانگر حذف شدن بخشی از رخدادها و داستان است که خواننده یا باید آنها را حدس بزند یا اینکه نویسنده با ایجاد گسست در خط سیر روایی، آنها را در لابه‌لای داستان برای خواننده / مخاطب آشکار می‌سازد. این موضوع در پیوند با ماهیت داستان مدرن است که همواره برشی و بخشی از زندگی شخصیت را روایت می‌کند، که در آن نقطه تحول اساسی رخ داده و باعث ایجاد دگرگونی و تغییر در آن شده است. «در داستان کوتاه، شخصیت قبلاً پرورش یافته و قوام گرفته است و پیش چشم خواننده منتظر، درگیر کاری است که آن کار محتملاً به اوج و لحظه حساس و بحرانی خود رسیده یا در جریان کاری است که قبلاً وقوع یافته، اما به نتیجه نهایی خود نرسیده است و باید در حین عمل خودش را نشان بدهد» (میرصادقی، ۱۳۷۵: ۱۱۶). اساساً این ویژگی داستان کوتاه است، که با توجه به محدود بودن فضا و نیز در چهارچوب مشارکت دادن خواننده / مخاطب در آفریدن متن ادبی، می‌باید بخش‌هایی از داستان را ناگفته بگذارد و پی بردن به آنها را به خواننده بسپارد. این همان گزاره‌ای است که در سنت ادبی فارسی، تحت عنوان «ایجاز به حذف» در بخش علم معانی بررسی می‌شده است.

گزاره دوم، ایجاد انگیزش برای ترغیب خواننده / مخاطب برای دنبال کردن رخدادها و داستان است. در این داستان، انگیزش از رهگذر روی‌آوری به طرح پرسش درباره موضوعی انجام گرفته است که پذیرش آن سخت و دشوار به نظر می‌رسد: وجود یک سرخ‌پوست در آستارا. طبعاً طرح چنین موضوعی، خواننده را تشویق می‌کند تا داستان را ادامه دهد و از

حقیقت ماجرا آگاهی یابد. این شگرد در ادبیات سنتی فارسی، به نام «براعت استهلال» در متون منثور و منظوم فارسی به کار می‌رفته است. در براعت استهلال، شاعر / نویسنده می‌کوشد با بیان مقدمه‌ای جذاب یا با طرح برخی پرسش‌ها، ذهن مخاطب / خواننده را به تأمل و درنگ وادارد و او را ترغیب کند تا در جستجوی پاسخ این پرسش‌ها، داستان را پی بگیرد. از مصادیق این صنعت، مقدمه‌ای است که فردوسی در داستان رستم و سهراب در شاهنامه آورده است. در این مقدمه، فردوسی توسی با طرح پرسش‌هایی درباره مرگ و کیفیت واکنش انسانی به آن، خواننده / مخاطب را تشویق می‌کند تا خواندن داستان را ادامه دهد. نکته قابل توجه اینکه در آن مقدمه هم، یکی از شگردهای فردوسی، طرح پرسش از خواننده / مخاطب و قرار دادن او در برابر تناقض‌های رفتار انسانی در تعامل با مقوله مرگ است:

| | |
|-----------------------------|----------------------------------|
| اگر تندبادی برآید ز کنج | به خاک افکند نارسیده ترنج |
| ستمکاره خوانیمش ار دادگر؟ | هنرمند دانیمش ار بی هنر؟ |
| اگر مرگ داداست، بیداد چیست؟ | ز داد این همه بانگ و فریاد چیست؟ |

(فردوسی ۱۳۷۶:۱۶۹)

در اینجا هم راوی با ذکر دو عنصر شخصیت (یک سرخپوست) و مکان (آستارا)، این پرسش را در ذهن ایجاد کرده است.

۲-۱. عنوان داستان

حضور یک سرخپوست امریکایی در یکی از شهرهای شمالی ایران، چنان برای راوی عجیب و سؤال‌برانگیز است که عنوان داستان هم همین موضوع شده است: یک سرخپوست در آستارا. عنوان داستان به مثابه بخشی از پیکره اصلی آن، در مباحث نقد ادبی جدید، جایگاه تعیین‌کننده‌ای دارد و اساساً در نظریات ادبی جدید، نمی‌توان داستان را منفک از عنوان آن کاوید و بررسی کرد. ژرار ژنه (Gérard Genette)، از نظریه‌پردازان معاصر در حوزه نقد ادبی، با طرح مقوله فراخی با عنوان «ترامتنیت» معتقد است که این مقوله، پنج ریزگزاره دارد که عبارت‌اند از: سرمتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، بیش‌متنیت، بینامتنیت. ژنه در آستانه‌ها، پیرامتنیت را به مثابه بخشی از نموده‌های ادبی بودن متن در معنایی عام و یکی از جوانب و ابعاد ترامتنیت در معنای خاص، معرفی می‌کند. ژنه در معرفی عنوان می‌گوید:

«عنوان عبارت است از پیکره‌ای چاپ‌شده روی صفحه عنوان، که عناصر دیگری - نظیر نام نویسنده یا ناشر - را هم به دوش می‌کشد» (ژنه، ۱۹۸۷: ۶۰).

ریزگزاره پیرامنتیت از نگاه ژنه، «نشانگر آن عناصری است که در آستانه متن قرار گرفته و دریافت یک متن از سوی خوانندگان را جهت‌دهی و کنترل می‌کنند» (آلن، ۱۳۸۹: ۱۵۰).

او در مبحث عناصر داخلی، یکی از مهم‌ترین عناصر را «عنوان داستان» می‌داند که در جایگاه متنی موازی یا متنی همراه با متن اصلی در شکل دادن به سمت و سوی داستان و نیز در نوع ارتباط میان خواننده / مخاطب با داستان، نقش شایسته توجّهی دارد.

فیلیپ لان (*Phillipe Lane*) هم در تعریف متن موازی می‌گوید: «هر آنچه متن را به صورت کتاب درآورد و خود را بر خواندگانش یا به صورت کلی بر مخاطبانش عرضه دارد، متن موازی است. پیرامتن چیزی فراتر از دیواری محکم و درهم‌تنیده است. در اینجا منظورمان همان آستانه است؛ به تعبیر بورخس، درگاهی که به ما اجازه ورود یا بازگشت از آن را فراهم می‌سازد» (لان، ۱۹۹۲: ۹). لوی هویک (*Loe Hoek*)، از نظریه‌پردازان تیترولوژی، در *نشانه عنوان (La marquee du titre)* تعریف دقیق‌تری درباره «عنوان» می‌دهد، از این قرار که عنوان، «مجموعه‌ای از نشانه‌های زبانی - از قبیل واژگان و جملات و حتی متون - است که می‌تواند در صدر متن ظاهر شود و بر آن دلالت کند و آن را یاری دهد. همچنین به محتوای کلی آن دلالت می‌کند تا مخاطبانش را جذب نماید» (هویک، ۱۹۸۱: ۱۷).

از این منظر، عنوان به مثابه گذرواژه و آستانه‌ای برای ورود به دنیای متن، باید به گونه‌ای انتخاب شده باشد که بتواند بیشترین ارتباط و تعامل را میان خواننده / مخاطب و داستان برقرار سازد. هر قدر ابهام موجود در عنوان بیشتر باشد و در عین حال هر کدام از واژگان آن در جایگاه یک دالّ، توان متبادر ساختن مدلول‌های متعدّدی را برای خواننده فراهم سازند، به همان اندازه هم امکان پویایی و تأویل داستان افزایش می‌یابد. از دیدگاه نشانه‌شناسی، هر واژه، دالّی تلقّی می‌شود که می‌تواند به مدلولی واحد یا مدلول‌های متعدّد دلالت کند و هر قدر یک دالّ بتواند مدلول‌های متعدّد و بیشتری را به ذهن خواننده متبادر سازد، طبعاً کارایی آن در داستان مدرن هم بیشتر است. در این داستان نیز عنوان مرگب از دو عنصر شخصیت (یک سرخ‌پوست) و مکان (آستارا) است. در حقیقت تضاد موجود میان این دو عنصر از لحاظ جغرافیایی، خود آغازگر فعالیت ذهنی مخاطب و طرح پرسش می‌شود.

خواننده / مخاطب با مطالعهٔ چنین عنوانی، ممکن است این پرسش را مطرح سازد که چگونه امکان دارد سرخ‌پوستی که معمولاً در امریکا زندگی می‌کند، در آستارا حضور یابد؟ این پرسش، نخستین جرقهٔ ارتباطی میان خواننده / مخاطب و داستان را رقم می‌زند و باعث می‌شود خواننده در پی یافتن پاسخی برای پرسش خود، شروع به مطالعهٔ داستان کند؛ اما در دل این دو عنصر، عنصر سومی هم نهفته است: زمان. به عبارت دیگر، نویسنده بنا بر اصل ایجاز در داستان کوتاه، واژگانی را برای عنوان خود برگزیده است که ضمن بهره‌مندی از غنای معنایی، هم نوعی تضاد را رقم زده‌اند و هم معناهای گسترده‌تری را در ذهن خواننده / مخاطب می‌آفرینند و در اینجا است که اهمیت و نوع واژگان عنوان، عیان می‌شود. سرخ‌پوست از آن رو که جزو قبایل بدوی و بومی امریکا تلقی می‌شود، متعلق به گذشته‌ای (زمانی) دور است. از سوی دیگر، آستارا به مثابهٔ شهری که در دورهٔ معاصر ایجاد و بر پا شده، نماد و نشانی از اکنون و حال حاضر است. بنابراین، نخستین تضاد زمانی در داستان، از دل همین دو عنصر ظهور می‌کند.

۲-۲. واپاشی زمان

به طور کلی، واپاشی و بهم‌ریختگی زمان و یا خط سیر روایی در داستان مدرن، یکی از وجوه تفاوت این نوع داستان با همتای پیشامدرن و رئالیستی آن است. اگر در داستان واقع‌گرا، زمان داستان، سیری خطی و روندی ابتدایی - انتهایی دارد و هیچ عقب‌گردی به گذشته (*Flashback*) یا پیشگویی از آینده (*Flashforward*) نمی‌شده و زمان فقط به عنوان یک عنصر، حضور و نمود می‌یافته است که رخدادها باید در گسترهٔ آن روایت شوند، در داستان مدرن، زمان و خط سیر داستانی، یک عنصر بنیادی و شکل‌دهنده به بافت داستان می‌شود و از رهگذر گسستگی و چند پاره شدن آن، ابهام داستان مدرن دو چندان می‌شود. «براساس این دیدگاه جدید دربارهٔ زمان، هر گونه شباهتی یا انعکاسی از زمان واقعی نفی می‌شود و هیچ زمانی جز اکنون (زمان گفتمان) وجود ندارد، اما غیر اکنون (الاحاضر) - چه قبل و چه بعد - وجودی ندارد» (یقطین، ۱۹۹۷: ۶۸).

این ابهام و به هم ریختگی زمانی، در داستان همچنان ادامه می‌یابد. اندکی بعد، خواننده / مخاطب پی می‌برد که مرتضی، همان شخصیتی که اکنون در حال روایت کردن ماجرا برای راوی بود، نُه سال پیش کشته شده / مرده است، و داستانی که اکنون برای مخاطب /

خواننده روایت می‌شود، متعلق به نه سال پیش است، و آنچه راوی می‌گوید، نه سال بعد است نه نه سال پیش. به عبارتی، راوی خود را به زمان گذشته برگردانده، و خواننده / مخاطب را با خود به همان گذشته رهنمون شده و از دل همان نه سال پیش است که داستان را برای مخاطب / خواننده روایت می‌کند. در اینجا باز همان سیاق روایی داستان به هم می‌ریزد؛ پس از آنکه با یادآوری گذشته، خواننده به گذشته بازگشت و سپس به زمان حال آمد، باز برای مخاطب این «نه سال بعد» راوی «نه سال قبل» مخاطب است. این به هم ریختگی سیر روایی و گم شدن زمان، بر سرتاسر داستان سایه افکنده است و باعث می‌شود تا خواننده / مخاطب برای یافتن سر نخ روایت، بیشتر و بیشتر درنگ کند و چند بار داستان را بازخوانی کند و زمانی که به پایان داستان می‌رسد و آن را با دیگر داستان‌های مجموعه داستانی دوباره / از همان خیابان‌ها مقایسه می‌کند، پی می‌برد که تنها داستانی که در آن زمان نگارش داستان ذکر نشده، همین داستان یک سرخپوست در آستارا است.

از این منظر، زمان نگارش داستان هم که شاید در نگاه نخست به عنوان عنصری برون‌متنی و بی‌تأثیر بر روند داستانی، چندان مهم به نظر نمی‌رسد، با درنگ بیشتر، مشخص می‌شود که بخشی از عناصر واجد اهمیت از نگاه نویسنده است. در اینجا باز هم همان مبحث پیرامنتیت مطرح می‌شود که عناصر درونی و برون‌متنی، خود جزو عوامل مهم در بازشناسی پیکره اصلی - یعنی متن - تلقی می‌شوند. در واقع، همان‌گونه که در نگاه راوی، سیر روایی داستان به هم ریخته و عنصر زمان در اندیشه راوی از هم پاشیده است، این موضوع بر نویسنده هم صدق کرده و او هم سال تألیف و مکان تألیف داستان را ننوخته است. آیا نویسنده، خود راوی است؟ آیا نویسنده از جایگاه نویسندگی خویش به‌درآمده و در مقام یکی از شخصیت‌های داستان ظهور کرده است؟ این پرسش‌ها و پرسش‌های احتمالی دیگر، برابند ابهام ناشی از به هم ریختگی زمان داستان است که امکان دارد پرسش‌های دیگری را هم به دنبال داشته باشد.

این به هم ریختگی توالی زمانی در داستان، برابند رخ دادن بخشی از وقایع در دنیای ذهنی مرتضی نیز هست. اصولاً در دنیای ذهن، زمان رخداد وقایع توالی‌پذیر نیست و نمی‌توان خط سیری طبیعی را برای آن ترسیم کرد. مرتضی با استعمال معجونی، گفته‌هایی را بر زبان می‌آورد که برای راوی باورکردنی به نظر نمی‌رسد و راوی هم با ذکر گزاره‌هایی،

این گفته‌ها را ردّ می‌کند. راوی در جایی می‌گوید: «مرتضی! گرم که شد، قسم خورد که با چشم‌های خودش دیده که یک سرخ‌پوست بی آنکه چمدانش را که از پوست بوفالو نبود، روی زمین بگذارد» (نجدی، ۱۳۸۹: ۳) و باز «قدم‌زنان به طرف همان مسافرخانه رفتیم که هرگز هیچ سرخ‌پوستی در آن را با نوک چکمه‌اش باز نکرده بود» (همان: ۵).

در ادامه، خواننده / مخاطب احساس می‌کند که راوی او را مخاطب قرار داده، دارد داستان را برای او روایت می‌کند. در لابه‌لای داستان، زمانی که راوی درباره بی‌تجربگی مرتضی، یکی از شخصیت‌های داستان، در صید ماهی حرف می‌زند، خطاب به مخاطب می‌گوید: «(دیدی که)» یا در جمله دیگر می‌گوید: «(می‌دانی که ماهی‌ها پلک نمی‌زنند؛ اصلاً آنها پلک ندارند)» (همان: ۳). این جملات و نمونه‌های مشابهی که در ادامه داستان می‌آید، در درون پیرانتز قرار می‌گیرند تا تفاوت آنها با دیگر جملات داستان ملموس شود، و درنگ و تأمل خواننده / مخاطب را برانگیزد؛ اما همین روایت صید ماهیان، راوی را به یاد شیوه صیادان در صید ماهی می‌اندازد و او با تعلیق زمان داستان، سیر خطّی روایت را می‌شکند و سیری عمقی به آن می‌دهد. به عبارتی، روایت داستان از طریق تکنیک یادآوری و بازگشت به گذشته، به حالت تعلیق درمی‌آید و راوی یک زمان به گذشته بازمی‌گردد تا تجربیات خود را درباره صید ماهیان شرح دهد، و خواننده / مخاطب از تسلّط او بر این حرفه آگاه شود، و از چرایی توصیف مرتضی به عنوان «یک بچه صیاد» مطلع شود. راوی پس از توضیح تفصیلی درباره این حرفه، باز به همان سیر خطّی داستان بازمی‌گردد و روایت داستان را ادامه می‌دهد. این گفت‌وگو با مخاطب / خواننده تا بخش‌های پایانی داستان ادامه می‌یابد، تا اینکه در اواخر داستان، خواننده / مخاطب پی می‌برد که خود، مخاطب راوی نبوده، بلکه شخصیت دیگری در داستان - که تا آن لحظه هیچ رفتار و کنشی در داستان نداشته - مخاطب راوی بوده است: «پروانه». اما نویسنده / راوی در ابتدای داستان، ردّ پا و نشانه‌ای را برای خواننده حرفه‌ای به جا می‌گذارد که براساس آن، می‌تواند مخاطب راوی را حدس بزند، یا احتمال حضور او را در داستان پیش‌بینی کند.

بر پایه همان مقوله پیرامنتیت، تمام عناصر درونی و برون‌ی متن در تعامل با دنیای داستانی در ارتباط هستند و می‌توانند به شناسایی دنیای متن و اساساً شکل دادن به آن اثرگذار باشند. از این منظر، علاوه بر عنوان - که بدان اشاره رفت - صفحه تقدیم، تصاویر رو

و پشت جلد هم بخشی از عناصر درونی متن تلقی می‌شوند. پیش از آغاز داستان، صفحه تقدیمی آمده که در آن، داستان به همسر نویسنده، یعنی «پروانه محسنی آزاد»، تقدیم شده است. آیا بیژن نجدی داستان را برای همسر خویش، پروانه محسنی آزاد، روایت می‌کرده و بنابراین بیژن و پروانه دو شخصیت از شخصیت‌های داستان‌اند؟

۲-۳. زاویه دید

هرچند که همواره فاصله‌ای میان نویسنده داستان و راوی آن و میان مخاطب داستان و شخصیت‌های داستان وجود دارد، اما در اینجا این دو چنان به هم درآمیخته‌اند که بازشناسی و تفکیک آنها از همدیگر، دشوار می‌نماید. پیوند شخصیت پروانه در داستان با پروانه محسنی آزاد که داستان به او تقدیم شده، زمانی عیان‌تر می‌شود که پی ببریم داستان با زاویه دید دوم شخص روایت شده است. این زاویه دید نسبت به دو زاویه دید شناخته‌شده اول شخص و سوم شخص، تازه‌تر و نوتر است. «در انواع دیگر شکل‌های روایت زاویه دید دوم شخص، مثل نامه یا سخنرانی یا فرم‌های ابداعی براساس الگوی خطاب، هر کدام اقتضات داستان را توسعه می‌دهد. در اغلب این نحوه داستان‌نویسی، مخاطب مشخصی وجود دارد. ممکن است این مخاطب روبه‌روی راوی نشسته باشد و راوی ظاهراً برای او صحبت می‌کند. حتی جزئیات را برای توجیه او می‌گوید بی‌آنکه عکس‌العملی از سوی او در داستان آورده شود یا صدایش شنیده شود» (خسروی، ۱۳۹۱: ۱۳۴). بنابراین، علاوه بر راوی و مرتضی - که دیالوگ‌هایی میان آنها در داستان ردوبدل می‌شود - شخصیت سومی به نام پروانه هم حضور دارد که در پایان داستان رخ می‌نماید و خواننده / مخاطب در پی همین رخ‌نمایی است که به ترفند و بازی نویسنده / راوی پی می‌برد.

۲-۴. مکان داستان

به هم‌ریختگی مکان داستان نیز مانند به هم‌ریختگی زمان داستان، علاوه بر اینکه در عنوان داستان تجسم یافته، به دنیای متن هم تسری یافته است و نمی‌توان مکان مشخص و دقیقی را برای وقوع رخدادها یا برای کل داستان معین کرد. ویژگی دیگر داستان کوتاه مدرن، نقش مکان و توصیفی است که از مکان می‌شود. مصطفی مستور میان مکان داستان‌های رئالیستی و مدرن تمایز قائل است: «در داستان‌های گذشته، این نقش کاملاً واقع‌نمایانه است، یعنی مکان در داستان قرار است ما را به یاد مکانی واقعی در دنیای

بیرونی که می‌شناسیم بیندازد، و حال آنکه در داستان‌های کوتاه مدرن، مکان معمولاً حال و هوای درونی شخصیت‌ها را به ما نشان می‌دهد. بنابراین، اگر شخصیتی در فضای باز توصیف می‌شود، یک حال و هوای درونی خاص دارد. اگر در ابتدای داستان، همان شخصیت، مثل بسیاری از داستان‌های سارتر، در یک اتاق دربسته نشان داده می‌شود، این هم حال و هوای ذهنی خاصی را به ذهن خواننده متبادر می‌کند» (محمدخانی، ۱۳۸۲: ۴۴).

بخشی از داستان در آستارا اتفاق می‌افتد، بخش دیگر در مناطق سرخ‌پوست‌نشین در امریکا؛ خود فرد سرخ‌پوست سراغ روسیه (مکان) را می‌گیرد (نجدی، ۱۳۸۹: ۵) و پیش از آن عازم کردستان (مکان) شده بود و «رفته بوده به کردها یاد بده که چی رو با چی بریزن توی سوراخ آسیاب و آردش کنن» (همان: ۱۲). افزون بر آن، مکان روایت کردن داستان برای مخاطب هم مشخص نیست. آیا راوی که اکنون داستان را روایت می‌کند، هنوز در آستارا است یا در جای دیگر؟ حرکت زیگزاگی راوی در روایت مکان وقوع رخدادها، بازنمودی از ابهام اندیشگی و اندیشه آشفته اوست که همسو با شبکه درهم‌تنیده داستان و ساختار آن است.

۲-۵. زبان داستان

ابهام در زمان و مکان داستان در زبان روایت داستان هم نمود دارد. اساساً ابهام اندیشگی، زبانی مبهم را اقتضا می‌کند و این زبان مبهم، نه در زبان معمول و خودکار شده - بنا به تعریف رومن یاکوبسن - بلکه در زبان ادبی تجلی می‌یابد، که خود وجه تمایز شعر و نثر است. «به خلاف گفتار معمول، واژه‌ها صرفاً به این خاطر در کنار یکدیگر قرار نمی‌گیرند که اندیشه‌ای را منعکس کنند، بلکه توالی آنها معطوف به انگاره‌هایی از قبیل شباهت، تقابل، توازی و نظایر آن است که با استفاده از صدا، معنا، وزن، و دلالت ضمنی به وجود می‌آید. بعضی قالب‌های ادبی - مثلاً نثر واقع‌گرا - گرایش به مجاز دارند و نشانه‌ها را از رهگذر پیوند متقابلی که دارند به یکدیگر متصل می‌کنند. قالب‌های دیگری از قبیل شعر رمانتیک و نمادگرا، فوق‌العاده استعاری‌اند» (ایگلتون، ۱۳۸۸: ۱۳۷). این بدان معناست که اگر در گفتار روزمره، ما به دنبال نشان دادن واژگان در کنار همدیگر برای انتقال پیامی یا اندیشه‌ای هستیم تا درباره آن به وحدت نظر برسیم، در گفتار شاعرانه، ما به خود پیام و واژگان ارزش می‌نهمیم و این ارزش نهادن از راه ابزارهایی - مانند وزن، صدا، معنا، دلالت ضمنی - در شعر یا نثر

شاعرانه نمود می‌یابد. همچنین اگر بپذیریم که مجاز، ویژگی عمده و بارز نثر واقع‌گراست، پس نثر غیرواقع‌گرا و طبعاً شاعرانه - مانند شعر رمانتیک - استعاری و نمادین خواهد بود و هرچه ما از مجاز به سوی استعاره حرکت کنیم، نثر شاعرانه‌تری را خلق خواهیم کرد:

مجاز ←←← نثر واقع‌گرا ←←← استعاره / نماد ←←← نثر شاعرانه

در حقیقت هرچه از زبان خودکار شده - که هدف اصلی و محوری‌اش پیام‌رسانی است - دور شویم، به همان میزان، به زبان ادبی نزدیک می‌شویم که شاخص‌ترین ویژگی آن استعاری و نمادین بودن، و در نتیجه مبهم و شفاف نبودن است. اصولاً همین زبان است که از نگاه فرمالیست‌ها، ادبیت و شعریت یک متن را فارغ از وزن و قافیه رقم می‌زند و راه را بر تأویل‌های متعدد درباره‌ی متن می‌گشاید. طبعاً چنین زبانی، ابزارهای خاص خود را هم می‌طلبد که شناخته‌شده‌ترین وجوه آن، از همان صناعات شعری و تخیلی معروف - یعنی تشبیه - آغاز می‌شود و به دیگر صناعات ادبی - یعنی استعاره و نماد - گسترش می‌یابد. این صناعات و دیگر شگردهای ادبی معروف، در آفرینش زبان ادبی اثرگذار هستند.

برنر ماتیوز (*Brander Matthews*) به خوبی این نکته را فهمیده و بر آن تأکید کرده است: «نویسنده‌ی داستان کوتاه باید اصالت و ابتکار و ابداع (*Ingenuity*) داشته باشد. [علاوه بر] ایجاز و اصالت و ابداع، اگر نویسنده‌ی داستان کوتاه، سایه‌ی روشنی از خیال (*Fantasy* *Epiphany*) هم اضافه کند، بسیار بهتر خواهد بود. در حقیقت می‌توان گفت که هیچ‌کس به عنوان نویسنده‌ی داستان کوتاه موفق تلقی نمی‌شود [اگر] ابداع و اصالت و ایجاز نداشته باشد و موفق‌تر از تمام آنانی که در این خط سیر می‌کنند، نویسنده‌ای است که نمودها و رگه‌هایی از خیال داشته باشد» (ماتیوز، ۱۹۱۷: ۲۳). در داستان یک سرخپوست در *آستارا* این بازی‌های زبانی و در نتیجه ابهام‌ها و آشنایی‌زدایی‌ها، حضور گسترده‌ای دارند و نثر را تا مقام شاعرانگی برمی‌کشند. اساساً یکی از شاخص‌ترین ابعاد داستان‌های بیژن نجدی، همین شاعرانه بودن آنها و بهره‌مندی نامحدودشان از صناعات و شگردهای هنری است، که آنها را تا مرز شعر می‌رساند و طبعاً این بهره‌گیری‌ها، «بی‌چیزی نیست» و در خدمت به کلیت داستان استفاده شده‌اند.

یاری جستن نثر از شعر، از همان روزگاران نخستین رواج داشته است و اساساً نیاز نثر و در همان ادوار اولیّه، نیاز خطابه به شعر برای فهماندن مخاطب، باعث شده تا نثر دست نیاز به سوی شعر دراز کند. این همان گزاره‌ای است که ارسطو در رساله‌اش، *خطابه*، بدان اشاره

کرده و آن را جایز و روا دانسته است. او در باب تشبیه می‌گوید: «تشبیه نیز در نثر مفید است، اما باید در استفاده از آن در نثر کاست؛ زیرا ماهیتی شعری دارد» (ارسطوطالیس، ۱۹۸۶: ۲۰۴).

ابونصر فارابی هم در کتاب *الحروف*، تحت تأثیر ارسطو بدان پرداخته است و در توصیف فرایند شکل‌گیری خطابه و شعر می‌گوید: «درازدامنی و توسع در کلام از طریق تکثیر و فراوان کردن الفاظ و تبدیل آنها به همدیگر و مرتب‌سازی و زیبا ساختن آنها. در این هنگام، ابتدا خطابه حاصل می‌شود و سپس به تدریج رو به سوی شعریت می‌گذارد» (الفارابی، ۱۹۹۰: ۱۴۱).

همان‌گونه که باختین و شگل می‌گویند، داستان، برآیند ادغام و آمیزش تمام انواعی است که تا قبل از پیدایش داستان وجود داشته‌اند؛ زیرا «بخش اصلی و محوری در داستان به نثر نوشته می‌شود و بدین ترتیب، داستان، متنوع‌ترین نوعی است که قدما شناخته‌اند؛ کما اینکه بخش‌هایی تاریخی، بخش‌هایی بلاغی، و بخش‌هایی از گفتگو هم وجود دارد، و این شیوه‌ها و اسالیب همگی با هم رابطه‌ای دیالکتیک دارند و به هم تبدیل می‌شوند و با غنی‌ترین و متکلف‌ترین و صناعت‌مندترین اشکال در همدیگر تنیده می‌شوند؛ پس داستان، شعر شعرهاست» (تودروف، ۱۹۹۶: ۱۶۴).

بر این پایه، متون داستانی بیژن نجدی، این جانب را فرونگذاشته و از آن نهایت بهره‌برداری را کرده است. چنانکه اشاره رفت، در داستان یک سرخپوست در *آستارا* از صناعت بראعت استهلال استفاده شده است. این نخستین بازنمود حضور شعر در نثر است، که اگر در متون منشور یا منظوم سنتی با انگیزه‌های گوناگون و اغلب برای هنرنمایی استفاده می‌شده، اکنون در نثر/داستان با هدفی والاتر و برای برانگیختن مخاطب/خواننده به پی‌گرفتن داستان می‌آید. این همان تکنیکی است که در نقد ادبی جدید، با عنوان «انگیزش» بررسی و مطرح می‌شود. بازنمود ملموس‌تر این زبان شعری، در تشبیهات و استعارات و صناعات ادبی دیگری است که در سرتاسر داستان وجود دارند: «حالا باران، خودش را به شیشه می‌زد» (نجدی، ۱۳۸۹: ۲). باران در بیانی استعاری، به جاننداری مانند شده است که خود را به شیشه می‌زند. در ادامه، زمانی که مرتضی وارد اتاق می‌شود، راوی می‌گوید: «در را که باز کردم سرمای آستارا و مرتضی با هم آمدند توی اتاق؛ هم سرما بوی

ماهی می‌داد، هم مرتضی» (همان). پس از آنکه باران در جملات قبل، از یک شیء بی‌جان به جاننداری ارتقای جایگاه یافت، اکنون سرما هم همین ویژگی را گرفته و خود جاننداری (انسان‌نگاری) شده است، که مانند مرتضی (انسان) وارد اتاق می‌شود و در جمله‌ای خیال‌انگیزتر، این سرما بوی ماهی هم می‌دهد. در ادامه داستان، صندلی هم جاننداری (انسانی) می‌شود که مرتضی «شانه صندلی را گرفت و آن را روی قالی تا کنار بخاری کشید» (همان: ۳). ماهی‌ها، مادیان و عناصر دیگر در داستان، از آن شیء‌بودگی خود خارج شده و حالتی زنده و پویا و دارای حرکت به خود گرفته‌اند، تا بدین ترتیب، علاوه بر اینکه ابهام به عنوان یکی از عناصر اصلی شکل دادن به ادبیت متن تقویت شود، تفاوت نگاه خالق اثر ادبی با نگاه یک انسان عادی از طریق زبان و بیان آشکارتر شود. در مجموع، نویسنده در این داستان ۲۷ بار از صناعات مختلف ادبی یاری جسته است.

۲-۶. شخصیت‌پردازی

شخصیت را می‌توان اصلی‌ترین بخش داستان دانست و اساساً داستان با وجود شخصیت‌ها شکل می‌گیرد. در رمان رئالیستی به اقتضای پیرنگ پیچیده و گسترده آن، شخصیت‌ها متعدّدند و به موازات همدیگر، دچار تحوّل و دگرگونی می‌شوند، اما در داستان کوتاه و بنا به پیرنگ محدود و طرح‌واره بودنش، شخصیت‌ها هم محدود و معدودند و فقط بخشی از رویدادهای زندگی آنان روایت می‌شود. «در داستان کوتاه، شخصیت قبلاً پرورش یافته و قوام گرفته است و پیش چشم خواننده منتظر، درگیر کاری است که آن کار محتملاً به اوج و لحظه حسّاس و بحرانی خود رسیده یا در جریان کاری است که قبلاً وقوع یافته، اما به نتیجه نهایی خود نرسیده است و باید در حین عمل خودش را نشان بدهد» (میرصادقی، ۱۳۷۵: ۱۱۶).

در داستان یادشده، علاوه بر راوی - که شخصیت اصلی داستان است - می‌توان با تسامح، سه شخصیت دیگر را هم معرفی کرد که همان مرتضی و مرد سرخ‌پوست و مخاطب است که معلوم نیست در داستان حضور دارد یا خارج از دنیای داستانی است. برخلاف داستان واقع‌گرا، در داستان مدرن، فقط شخصیت اصلی است که فرصت تحوّل و دگرگونی می‌یابد و می‌توان او را شخصیتی پویا نامید، درحالی‌که دیگر شخصیت‌ها، در همان وضعی می‌مانند که در ابتدای داستان با آنها ظهور کرده‌اند و «شخصیت‌های فرعی غالباً

مصادق‌های شخصیت‌های ایستا هستند که در پایان داستان، همان عقاید و طرز رفتاری را دارند که در ابتدای داستان داشتند» (پاینده، ۱۳۹۰: ۹۵). مرتضی - که در ابتدای داستان، مشاهدات خود را برای راوی روایت می‌کرده است - بعداً جسد او را می‌یابد، اما مرگش هیچ تغییری و سمت‌وسوی جدیدی به داستان نمی‌دهد. سرخ‌پوست نیز دگرگونی و تحوّل را تجربه نمی‌کند و بدین ترتیب در مقام همان شخصیت ایستا باقی می‌ماند.

۲-۷. تجلی

«کانون داستان کوتاه، نوعاً معنای درونی یک رخداد سرنوشت‌ساز است: شهودهای مهمّ ناگهانی، تجلی‌ها به معنایی که جیمز جویس از این اصطلاح در نظر داشت. داستان کوتاه می‌تواند، برای نمونه، به یمن ایجاز و ظرافتش، با دقتی خاصّ آن مواقعی را که یک فرد هشیارتر از همیشه یا تنهاتر از همیشه است، برگزیند» (رید، ۱۳۷۹: ۳۹ و ۴۰). جیمز جویس، واژه تجلی را برای لحظه مکاشفه به کار می‌برد، که معمولاً همزمان با پایان داستان رخ می‌دهد و ضرباهنگ فهم و آگاهی را تسریع می‌بخشد، و نحوه برداشت‌ها و وقایع را تغییر می‌دهد. «جویس می‌گوید آن لحظه‌ای که یک وجه یا بعد از یک شخصیت پیچیده و چندگانه بر خواننده ناگهان مکشوف می‌شود، آن لحظه، یک تجلی صورت می‌گیرد؛ یا یک رویدادی رخ می‌دهد که ناگهان دلالت ناپیدایش برای ما آشکار می‌شود، مانند آدمی که شما سال‌ها در زندگی می‌شناختید، ولی بعد در یک موقعیت کاملاً معنادار دست به حرکتی می‌زند که هرگز از او توقع نداشتید و آن وقت یک بعد نامکشوف از شخصیت آن آدم ناگهان برای شما مکشوف می‌شود. این کشف را در داستان کوتاه، تجلی می‌گوییم» (پاینده، ۱۳۸۴: ۹۱).

غالباً جرّقه واقعی ساده یا معمولی، چنین لحظه‌ای را رقم می‌زند. به عبارت دیگر، اگر در داستان پیشامدرن و رئالیست، حالت هول و ولا و تعلیق در میانه داستان آغاز می‌شود تا با فرودی آرام به گره‌گشایی برسد و داستان پایان یابد، در داستان مدرن، این حالت در اواخر داستان و به صورتی ناگهانی رخ می‌دهد و شخصیت اصلی به آگاهی جدیدی دست می‌یابد. این حالت در اواخر داستان هم این‌گونه رخ داده است: «همین که دست‌ها مواز لگن آوردم بیرون، دیدم کف دست‌ها، انگشتم... خدایا! حالا من چکار کنم؟... انگشتم آن قدر کوچک شده بود که باید آنها را تا چشم‌ها بالا می‌آورد تا بتونم ببینمشون... اینه که من حالا اصلاً انگشت ندارم» (نجدی، ۱۳۸۹: ۱۲). یکی از وجوه تمایز و افتراق داستان مدرن و پیشامدرن،

همین موضوع تجلی است. خواننده به ناگهان و بر اثر یک کنش، به وضع جدیدی می‌رسد و وقایع تغییر می‌یابد و در نتیجه، شخصیت ناچار می‌شود ادامه کار خود را به پروانه بسپارد. در اواخر داستان، راوی / نویسنده خطاب به مخاطب خود - که اکنون ما او را شناخته‌ایم - می‌گوید که انگشتانش کوچک‌تر و کوچک‌تر می‌شوند و خود نمی‌تواند بنویسد: «اینه که هر چی از مرتضی... از سرخ‌پوست... از گردها یادم مونده دارم برات می‌گم. بنویس پروانه! تو رو خدا بنویسش. می‌بینی که من دست‌هام این جوریه، پروانه! تو رو خدا بنویسش» (نجدی، ۱۳۸۹: ۱۲). او از مخاطب / پروانه می‌خواهد، تا ادامه داستان را بنویسد. آیا این درخواست، تجسم و باز نمود مرگ مؤلف و بی‌اهمیتی نقش نویسنده / راوی در روایت / نگارش داستان است؟ آیا این موضوع همان بینامتنیتی (*Intertextuality*) نیست که براساس آن، نویسنده در تألیف متن ادبی، فقط واسطه و ابزاری برای انتقال تجربیات گذشته به آینده است؟ آیا اشاره نویسنده / راوی به اینکه آنچه از شخصیت‌های داستان «به یاد می‌آورد» و آنها را برای مخاطب / پروانه «می‌گوید»، باز نمود و تجلی همان واسطه بودن نیست؟ آیا این امر به معنای رابطه دیالکتیک و گفتگوی متن امروز با متون گذشته و متون آینده نیست، که میخاییل باختین براساس اصل «تخیل مکالمه‌ای» آن را مطرح می‌سازد؟ این پرسش‌ها و پرسش‌های دیگری که هر خواننده / مخاطبی آن را در تعامل با دنیای متن مطرح می‌سازد، گستره وسیعی را خلق می‌کند که متن را ناتمام و بی‌پایان رها می‌سازند.

نتیجه‌گیری

بوطیقای جدید از رهگذر بازتعریف ادبیات، حد و مرز ترسیم‌شده میان شعر و نثر را از میان برداشت و زمینه‌ای فراهم آورد تا نثر / داستان با بهره‌گیری از توانایی‌ها و امکانات شعر، بر غنای زبانی خود بیفزاید و داستان هم از اسارت واقعیت پایان‌یافته و حاضر و آماده رها شود و خود با استفاده از زبان جدید، دنیایی نو و پایان‌نیافتنی را در برابر دنیای واقع برساند. این دنیای جدید با تکیه بر معانی چندگانه واژگان، به مثابه یکی از شناخته‌شده‌ترین ابزارهای شعر و نیز نقش‌آفرینی تمام عناصر در نظام همبسته داستان، آفریده می‌شود. براینده طبیعی این امر، علاوه بر غنای معنایی و در نتیجه بالا بردن سطح ادبیت متن ادبی، مشارکت خواننده در فرایند آفرینش متن ادبی از رهگذر تأمل و درنگ و حدس زدن معانی چندگانه و احتمالی متن ادبی خواهد بود. با تکیه بر این نظرگاه، داستان یک سرخپوست در آستار از

بیژن نجدی، یکی از مصادیق داستان‌های مدرن تلقی می‌شود که نموده‌هایی از بوطیقای روایت جدید در آن محقق شده است. بر پایه پژوهش حاضر، عناصری همانند مکان و زمان در این داستان، توانسته‌اند بخشی از شبکه درهم‌تنیده داستان را شکل دهند. وارد کردن عناصری که تا پیش از این، حاشیه‌ای و بیرونی تلقی می‌شدند، در ساختار روایت، راه را بر احتمالات و حدس‌زدن‌های متعدّد خواننده / مخاطب می‌گشاید و بُعد ادبی متن را تقویت می‌کند.

بدین ترتیب، تمام عناصر درونی و بیرونی، به موازات همدیگر به سوی کلیت واحدی حرکت می‌کنند. گزاره آخر اینکه داستان‌های بیژن نجدی به دلیل شخصیت دووجهی او (شاعر و داستان‌نویس) بیشتر از منظر زبان شاعرانه‌شان و بهره‌گیری زیاد آنها از ابزارهای شعری کاویده می‌شوند، اما باید گفت این زبان شاعرانه فقط بخشی از عناصر شکل‌دهنده به ساختار روایی داستان‌های نجدی است، که در بوطیقای جدید در کنار دیگر عناصر داستانی کاویده و بررسی می‌شود.

منابع

- آلن، گراهام (۱۳۸۹)، *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدانجو، چاپ سوم، تهران، مرکز.
ارسطوطالیس (۱۹۸۶)، *الخطابه*، ترجمه عبدالرحمن بدوی، طبع دوم، بغداد، دارالشؤون الثقافیه!!
العا!!
_____ (۱۹۵۳)، *فن الشعر*، ترجمه عبدالرحمن بدوی، طبع اول، القاهرة، !!!!!!!
المصر!!
ایگلتون، تری (۱۳۸۸)، *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، چاپ پنجم، تهران، مرکز.
پاینده، حسین (۱۳۹۱)، *داستان کوتاه در ایران*، جلد دوم، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.
_____ (۱۳۹۰)، *گفتمان نقد*، چاپ دوم، تهران، نیلوفر.
_____ (۱۳۸۴)، «*نقد دو داستان*»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۹۴.
تودروف، تزفیتان (۱۹۹۶)، *میخائیل باختین: المبدأ الحواری*، ترجمه فخری صالح، طبع دوم، بیروت، المؤ!! العر!! للدراسات والنشر.
خسروی، ابوتراب (۱۳۹۱)، «*روایت‌های بیرونی*»، فصلنامه سینما و ادبیات، سال نهم، شماره ۳۵.

- رید، یان (۱۳۷۹)، *داستان کوتاه*، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران، مرکز.
- سجودی، فرزانه (۱۳۷۷)، «درآمدی بر نشانه‌شناسی»، فصلنامه فارابی، دوره هشتم، شماره دوم.
- عبداللّه‌یان، حمید (۱۳۸۴-۱۳۸۵)، «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی»، فصلنامه علوم انسانی دانشگاه الزهراء، سال پانزدهم و شانزدهم، شماره ۵۶ و ۵۷.
- الفارابی، ابونصر (۱۹۹۰)، *الحروف*، تحقیق محسن مهدی، طبع دوم، بیروت، دار المشرق.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۶)، *شاهنامه*، به کوشش سعید حمیدیان، جلد دوم، چاپ چهارم، تهران، قطره.
- محمدخانی، بهروز (مصاحبه‌کننده) (۱۳۸۲)، «داستان کوتاه: پیچیدگی‌های ناپیدا»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۷۵ و ۷۶.
- مهربان، صدیقه و محمدجواد زینعلی (۱۳۹۱)، «زبان هنری داستان - شعر در آثار بیژن نجدی»، دوفصلنامه ادبیات پارسی معاصر، سال دوم، شماره یکم.
- میرصادقی، جمال (۱۳۷۵)، *داستان و ادبیات*، چاپ اول، تهران، نگاه.
- نجدی، بیژن (۱۳۸۹)، *دوباره از همان خیابان‌ها*، چاپ هفتم، تهران، مرکز.
- یاکوبسن، رومن (۱۳۹۰)، «زبان‌شناسی و شعرشناسی» در مجموعه مقالات *زبان‌شناسی و نقد ادبی*، ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده (از صفحه ۷۱ تا ۸۰)، چاپ چهارم، تهران، نی.
- یقطین، سعید (۱۹۹۷)، *تحلیل الخطاب الروائی*، طبع سوم، بیروت، مرکز الثقافی العربی.
- Hoek, Loe (1981), La marque du titre, Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle, ed. la Haye mouton, Paris.*
- Genette, Gérard (1987), Seuils, Ed. du seuil, Paris.*
- Lane, Phillipe (1992), La périphérie du texte, Ed. Nathan, Paris.*
- Matthews, Brander (1917), The philosophy of the short-story, 4th edition, Longmans, Green, and Co. London.*