فصلنامه علمی ـ پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره سی و نهم، زمستان 1394: 152-127
تاریخ دریافت: 1390/08/07
تاریخ پذیرش: 1394/12/05

زاویه‌دید در سه داستان کوتاه از «بیژن نجدی»

چکیده

زاویه‌دید، دریچه‌ای است که نویسنده می‌خواهد خواننده از همان دریچه به داستانش بنگرد. زاویه‌دید در داستان کوتاه به دلیل حجم کم آن، اهمیتی فراوان دارد. «نجدی»، داستان‌نویس مدرن و توانمند، جایگاهی ویژه در داستان کوتاه معاصر دارد. او به فرم و ساخت داستان بیشتر توجه دارد و در به کارگیری زاویه‌دید شگرد و مهارت خاصی دارد، به طوری که با هر زاویه‌دید و چرخش آن به معناآفرینی جدید و صورتی نو در داستان می‌پردازد. در این مقاله ابتدا زاویه‌دید و انواع آن معرفی می‌شود. سپس به عنوان نمونهٔ زوایه‌دید، سه داستان «استخری پر از کابوس»، «روز اسب ریزی» و «دوباره از همان خیابان‌ها» از دو مجموعه آثار نجدی که زاویه‌دید در آنها نقش برجسته و تأثیرگذاری در ساختار و رسیدن به هدف و معنا و مفهوم دارد، تحلیل و بررسی می‌شود. نجدی در داستان اوّل، زاویه‌دید سوم‌شخص نامحدود سنتی را به مدرن تبدیل نموده است. در داستان دوم، نویسنده با چرخش‌های متناوب، زاویه‌دید اول و دوم‌شخص دو دنیای متفاوت را در یک دنیای کلی نشان می‌دهد. در داستان سوم با چرخش زاویه‌دید سوم‌شخص به اول‌شخص و به سبب زنده‌شدن شخصیت داستان و اعتراضش به نویسنده، نظریهٔ «مرگ مؤلف و عدم قطعیت» وجود دارد. در مجموع زاویه‌دید در هر سه داستان دچار دگرگونی شده است و باعث آشنایی‌زدایی می‌شود که کاری فرمالیستی است و محتوا در آنها ارزش دست دوم دارد. این مقاله به بررسی همین دگرگونی‌های ساختاری در سه داستان یادشده می‌پردازد.

واژه‌های کلیدی: زاویه دید، داستان کوتاه، بیژن نجدی، راوی و روایت.

مقدمه

زاویه‌دید، یکی از عناصر اساسی در داستان است که به آن شکل و ترکیب می‌بخشد و اغلب در داستان کوتاه به دلیل حجم کم و نبودن فرصت کافی برای اخت‌شدن خواننده با تغییرات آن ثابت است، امّا نویسندهٔ مدرنی چون «نجدی» در همین فرصت و حجم کوتاه با تغییر زاویه‌دید در برخی از داستان‌هایش و انتخاب درست زاویه‌دید برای تمام داستان‌هایش، دست به نوآوری زد و از این طریق با ارائهٔ سبکی تأثیرگذار و کم‌سابقه ماندگار شد. او با شگردهای خاص خود از زاویه‌دید داستان برای آشنازدایی استفاده می‌کند و داستان‌هایش را در عین سکون، زنده و پویا می‌سازد و از چارچوب خشک داستان کوتاه می‌گریزد. به طوری که خودش می‌گوید:

> «من در قصه‌هایم سر پرنده‌ای را بریده و پنهان کرده‌ام، تا خواننده به تحرک و تشنج تشدیدشدهٔ تن و بال و پاهایش خیره شود و بیش از آنکه پرنده بمیرد و تحرکش به سکون تبدیل شود، شما تپش و تحرک و زنده‌بودن را در دردناک‌ترین شکل آن می‌بینید که دیگر زندگی نیست، مرگ هم نیست، زیرا حرکت تندتر شدهٔ اندامش وجود دارد و زندگی آمیخته با مرگ.» (نجدی، 1389: 181).

دربارهٔ زاویه‌دید، گروهی در عناصر داستانی از آن یاد کرده‌اند (میرصادقی،1364: 239 و یونسی، 1369: 63) و برخی چون ژنت، نظریه‌پردازانه بدان نگریسته است (تودورف، 1379: 63). امّا در این مقاله ما به عناصر داستانی و نیز برداشت‌های آشنایی‌زدایانه و فرمالیستی آن روکرده‌ایم. بنابراین در گام نخست به اختصار زاویه‌دید و اهمیت آن در داستان کوتاه بیان می‌شود و سپس با کندوکاو زاویه‌دید در سه داستان کوتاه بیژن نجدی از مجموعه داستان‌های «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» و «دوباره از همان خیابان‌ها» به دنبال شرح این مسئله هستیم که ثبات یا چرخش زاویه‌دید در فرم و محتوای آنها نقش اساسی دارد، به طوری که محتوا ارزش دست دوم پیدا می‌کند.

پیشینهٔ تحقیق

داستان‌های نجدی همواره مورد توجه بسیاری از منتقدان، صاحب‌نظران و پژوهشگرانی بوده که در زمینهٔ نقد داستان و عناصر آن، گفتمان در متن، نشانه‌شناسی و... کار کرده‌اند. به عنوان نمونه می‌توان از مقالات پژوهشی چون: «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی» (ر.ک: عبداللهیان، 1385)، «صندوق‌خانهٔ ایدئولوژی تأویل نشانه‌شناسی *گیاهی در قرنطینه* بیژن نجدی» (ر.ک: جهان‌دیده کودهی، 1391)، «بررسی نشانه‌ها و شگردهای بیان معانی ثانوی در داستان‌های نجدی با تکیه بر مجموعه داستان *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*» (ر.ک: حسن‌زادهٔ نیری و علی‌نوردی، 1393)، «اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی» (ر.ک: صدیقی، 1388)، «بررسی عناصر جهان متن بر اساس رویکرد بوطقیای شناختی در *یوزپلنگانی که در من دویده‌اند* اثر بیژن نجدی» (ر.ک: صادقی اصفهانی، 1389)، «ذهن و جریان آن در داستان‌های بیژن نجدی» (ر.ک: رستمی و کشاورز، 1389) و مقالات متعدد دیگر و نیز بخش‌هایی از پایان‌نامه‌هایی که در زمینهٔ داستان کارکرده‌اند نام برد که هریک به طور کلی با دیدگاه و رویکردی متفاوت از پژوهش حاضر به داستان‌ها پرداخته‌اند و همان‌طور که ذکر شد، این پژوهش اختصاصاً به نقش زاویه‌دید در روایت داستان‌هایش می‌پردازد.

ابزار و روش کار برای تحلیل بر اساس الگوی ساختارگرایی به دگرگونی‌های زاویه‌دید و کانونش در داستان می‌پردازد و یادآور می‌شود که دگرگونی‌های زاویه‌دید به متن جنبهٔ فرمالیستی می‌بخشد.

زاویه‌دید چیست؟

زاویه‌دید در لغت به معنی محل و گوشه است و پنجره‌ای است که نویسنده پیش روی خواننده می‌گشاید تا او از آن جایگاه، حوادث داستان را ببیند (داد، 1383: 360). برای ارائهٔ تعریفی جامع از زاویه‌دید می‌توان دو پرسش پیوسته امّا متفاوت مطرح کرد، اینکه: «چه کسی می‌بیند؟» در مقابل «چه کسی می‌گوید؟». اولین کسی که به تمایز بین دیدن و گفتن در روایت پرداخت و این دو را در مقابل یکدیگر قرار داد، «ژرار ژنت» بود.

کسی که «می‌گوید»، راوی و کسی که «می‌بیند»، کانونی‌ساز است. در شکل‌شناسی روایت همواره راوی با حالت و کانونی‌ساز با بعد ارتباط دارد (اخوت، 1371: 92).

ما می‌توانیم دربارهٔ آنچه دیگری می‌بیند یا دیده است حرف بزنیم. در زندگی واقعی نیز واکنش ما نسبت به گویندگان و شیوهٔ بیان آنها متفاوت است. بارها اتفاق می‌افتد که مطلبی را از کسی بشنویم ولی نپذیریم، امّا همان مطلب از دهان شخص دیگری برایمان کاملاً قابل قبول باشد، بدین ترتیب داستان‌نویسی که در پی بازآفرینی واقعیت است، می‌کوشد داستان را از نظرگاه شخصیتی نقل کند که تا جای ممکن آن را محتمل‌تر و پذیرفتنی‌تر بنمایاند و به بهترین نحو تأثیر واحدی را که مطمح دارد، در ذهن خواننده باقی بگذارد. به این نظرگاه که داستان را قابل قبول‌تر می‌کند، «زاویه‌دید» می‌گویند. در واقع «پدیده‌هایی که جهان خیال را می‌سازد، هرگز نه به‌خودی‌خود، بلکه از نظرگاه معین به ما عرضه می‌شود» (تودورف، 1388: 32). بنابراین منظور از زاویه‌دید، کسی است که رویداد را می‌بیند، نه نقل می‌کند؛ چون نقل رویداد به عهدهٔ راوی است و منظور از کانون آن است که روایت از چه جایگاهی دیده می‌شود.

برخی به‌جای اصطلاح «زاویه‌دید» از اصطلاح‌های دیگری چون «نقطهٔ دید»، «دیدگاه»، «نظرگاه» و «کانون‌شدگی» استفاده می‌کنند و آنها را یکی دانسته‌اند، هر چند اختلاف جزیی دارند.

تقسیم‌بندی زاویه‌دید

زاویه‌دید به چند شکل تقسیم می‌شود. در یک تقسیم‌بندی کلی با توجه به جایگاهی که نویسنده برای راوی انتخاب می‌کند تا داستان را روایت کند، می‌توان آن را به زاویه‌دید بیرونی و درونی و یا ترکیبی از هر دوی آنها تقسیم کرد.

از سوی دیگر می‌توان زاویه‌دید را با توجه به رابطهٔ نویسنده با داستانش به زاویه‌دید جسمانی (فیزیکی)، ذهنی و شخصی (میرصادقی، 1364: 239) تقسیم کرد که زاویه‌دید شخصی، مهم‌ترین نوع زاویه‌دید در ارائهٔ داستان است و هر نویسنده ناگزیر از به کار بردن یکی از انواع زاویه‌دید شخصی برای نقل داستانش است. انواع زاویه‌دید شخصی با توجه به جایگاه راوی عبارتند از:

جایگاه (زاویه‌دید) درونی

شامل زاویه‌دید اوّل‌شخص می‌شود. داستان در زاویه‌دید اول‌شخص یا از قول یک «شخصیت اصلی» که در کنش‌ها نقش اساسی برعهده دارد، روایت می‌شود یا از طریق «شخصیت فرعی» که نقش اساسی در کنش‌ها ندارد و از زبان «شخصیت» ناظر نقل می‌شود که در کنش‌های داستان کاملاً بی‌تأثیر است. وی شخصیتی است که همه‌جا حاضر و ناظر است و مانند یک راوی نامریی، همه‌چیز را روایت می‌کند. راوی زاویه‌دید اول‌شخص «من - راوی» است؛ یعنی ضمیر روایتگر در زاویه‌دید اول‌شخص، «من» است.

جایگاه (زاویه‌دید) بیرونی

که عبارت است از: زاویه‌دید «دوم‌شخص» با ضمیر روایتگری «تو»، «سوم شخص» که به دانای کل محدود، دانای کل نامحدود و نمایشی (عینی) تقسیم می‌شود. ضمیر روایتگری در این زوایه‌دید، «او» یا نام اشخاص است و زاویه دید «بدون شخص (راوی)» که نقل داستان از ذهن هیچ روایت‌کننده‌ای عبور نمی‌کند. نویسنده هیچ‌گونه توضیح یا شرح در اثر بیان نمی‌کند. تنها خط کلی اثر را نشان می‌دهد. در این شیوه، داستان‌ها بیشتر به صورت نامه، یادداشت روزانه و یا یک گفت‌وگو بدون هیچ توضیح اضافی نقل می‌شود.

جایگاه (زاویه‌دید) بیرونی و درونی

در این جایگاه، داستان با چند زاویه‌دید شخص، مثلاً اوّل‌شخص و سوم‌شخص روایت می‌شود که به آن زاویه‌دید «متغیر یا چندگانه» می‌گویند.

اهمیت و نقش زاویه‌دید در داستان کوتاه

به گفتهٔ ارسطو، داستان‌نویس هنگامی که می‌خواهد تجربیات زندگی را در قالب داستانی کوتاه بازآفرینی کند، باید توجه وافری به زاویه‌دیدی که برای داستانش انتخاب می‌کند داشته باشد؛ زیرا ویژگی اساسی داستان کوتاه، موجز بودن آن و هدف از آن، ایجاد تأثیری واحد در خواننده است. برای رسیدن به این تأثیر واحد، نویسندهٔ داستان کوتاه باید از قبل بداند داستان او برای ایجاد چه تأثیری در خواننده نوشته می‌شود.

سپس با در نظر داشتن این تأثیر، همهٔ عناصر داستان (زاویه‌دید، شخصیت و...) را به نحوی هنرمندانه درهم آمیزد.

نویسندهٔ داستان کوتاه برخلاف رمان‌نویس برای حصول به هدف خود با محدودیت‌هایی روبه‌روست که ریشه در ساختار قالب انتخابی او دارد. او مجبور است طرح داستان را حول یک واقعهٔ اصلی سازمان دهد، به نحوی که بتواند آن را به اوج و گره‌گشایی قابل قبول برساند. به همین دلیل باید هر یک از عناصر داستان را به گونه‌ای به کار برد که بیشترین کارایی را داشته باشد که در این میان زاویه‌دید، اهمیت خاصی دارد. نویسنده با انتخاب مناسب‌ترین زاویه‌دید می‌تواند طول داستان را به حداقل ضروری آن کاهش دهد و در عین حال بیشترین اطلاعات را در اختیار خواننده بگذارد.

زاویه‌دید مقوله‌ای منحصربه‌فرد است و هیچ زاویه‌دیدی شبیه به زاویه‌دید دیگر نیست و بهره‌گیری هر یک از انواع زاویه‌دید، هر داستان را به داستان دیگری تبدیل می‌کند.

اکنون با توجه به تعاریف مختصر و جامع زاویه‌دید در سطور بالا، به بررسی و تحلیل زاویه‌دید در سه داستان بیژن نجدی به نام «استخری پر از کابوس»، «روز اسب ریزی» و «دوباره از همان خیابان‌ها» پرداخته می‌شود.

داستان «استخری پر از کابوس»

(از مجموعه داستان یوزپلنگانی که با من دویده‌اند)

خلاصهٔ داستان

مرتضی پس از بیست سال دوباره وارد زادگاهش می‌شود و در همان روز اوّل به خاطر کشتن یک قو بازداشت می‌شود. شهردار از این موضوع ناراحت است و از ستوان می‌خواهد که مجرم را مجازات کنند. امّا ستوان علی‌رغم حساسیت مقامات شهر به خاطر حسن‌نیت مرتضی که قصدش نجات‌دادن قو از آلودگی به گازوییل بود، او را آزاد می‌کند.

زاویه‌دید داستان

زوایه‌دید داستان، سوم‌شخص نامحدود است و نگاه راوی بیشتر از پشت سر است. در این شیوه نویسنده، عقل کل است. به قالب شخصیت‌های داستان می‌رود و از زاویه‌دید

آنها نسبت به شخصیّت‌های دیگر و اوضاع و احوال حاکم بر داستان داوری می‌کند. زاویه‌دید «دانای کل نامحدود» بیانگر کوچکی انسان است. راوی در آن، شخصیت اصلی نیست. وی همهٔ چیزهایی را که در مجموعه فضای داستان اتفاق می‌افتد می‌داند. او از موقعیتی برتر به همه اطلاعات مرتبط با وقایع شخصیت‌های داستان احاطه دارد و به راحتی می‌تواند از شخصیتی به شخصیت دیگر و از واقعه‌ای به واقعهٔ دیگر گذر کند و هرچه را لازم بداند، در اختیار مخاطب قرار دهد یا پنهان کند. راوی در این دیدگاه گاهی «مفسر» است، زیرا هرجا که بخواهد، می‌تواند داستان را نگه دارد و به تفسیر، اظهارنظر و توضیح دربارهٔ اعمال و افکار شخصیت‌ها بپردازد و گاهی نیز «مشروح» است و فقط به روایت آنچه می‌بیند می‌پردازد.

شیوهٔ نجدی در به کارگیری این زاویه‌دید

1- استفاده از توصیف

توصیف‌های این داستان بسیار دقیق و جزیی‌نگر است، هر چند اینگونه توصیف‌ها در حوزهٔ زاویه‌دید اول‌شخص قرار می‌گیرد و زاویه‌دید سوم‌شخص نامحدود، توصیف کلّی از محیط، فضا و... ارائه می‌دهد، به طوری که به قول مندنی‌پور، «زیر پای غول دانای کل آن زمان که به افق خیره می‌شود، جزییات له می‌شود» (مندنی‌پور، 1383: 109)، بیژن نجدی با به کارگیری ترفندهای سینمایی و توصیف‌های تصویری خود راوی، زاویه‌دید سوم‌شخص را نیز جزیی‌نگر کرد. وی با شگرد خاص خود گاه دید شاعرانهٔ داستان را به صورت نقل‌قول مستقیم به اول‌شخص می‌دهد و سپس به فاصلهٔ کم، جای آن را عوض می‌کند و رشتهٔ روایت را به دست راوی دانای کل می‌دهد، تا داستان به طور کلی از زاویه‌دید سوم‌شخص روایت شود؛ زیرا او می‌خواهد خواننده به همهٔ قسمت‌های داستان احاطه داشته باشد و از این طریق به زاویه‌دید خواننده وسعت می‌بخشد. به عنوان نمونه:

«مرتضی گفت: من دست‌هایم را به طرف قو تکان دادم. داد زدم نیا جلو، تو رو خدا نیا جلو.

ولی قوها انگار هیچی نمی‌شنفن یا فقط اون قو بود که چیزی نمی‌شنفت. اصلاً منو نمی‌دید.

این بود که رفتم طرف قایق...» (نجدی، 1388الف: 19).

بلافاصله پس از این نقل‌قول، راوی دانای کل خود را نشان می‌دهد و از ویژگی‌های این راوی است که از همهٔ چیزهایی که در فضای داستان اتفاق می‌افتد، باخبر است و برای خواننده توضیح می‌دهد:

«تا مرتضی قایق را برگرداند و آن را به آب بیندازد و به طرف قو پارو بزند، ستوان از این طرف اتاق به آن طرف، از آن طرف به این طرف، راه رفت و استوار سعی کرد پابه‌پای حرف‌های مرتضی، یادداشت بردارد» (همان).

سه جملهٔ اول را نیز همان شخصیت داستان (مرتضی) می‌توانست روایت کند، به این صورت: «قایق را برگرداندم، آن را به آب انداختم و به طرف قو پارو زدم...».

امّا نویسنده عمداً آن سه جمله را نیز به عهدهٔ راوی دانای کل نامحدود نهاد و از حرف «تا» استفاده کرد و تصویری سینمایی را در اختیار خواننده قرار داد تا خواننده به تصویر ذهنی بیشتری از جریان داستان برسد و لذّت بیشتری ببرد. دقیقاً مثل تکه‌ای از فیلم می‌ماند که متهم در حال شرح دادن حادثه است، بازجو در حالی که قدم می‌زند به سخنانش گوش می‌دهد و منشی‌ای که گفته‌های متهم را می‌نویسد.

دوربین از فاصله کمی دورتر می‌تواند فضای کلی اتاق بازجویی و حالت‌های شخصیت‌ها را نشان دهد. به همین دلیل است که نویسنده ترجیح می‌دهد با زاویه‌دید سوم شخص، یعنی با دور کردن کانون دید خود، این تصویر را به وجود آورد، کاری که زاویه‌دید اول‌شخص به خوبی نمی‌تواند از آن برآید.

1-1- تفاوت توصیف با زاویه‌دید عینی و جایگاهش در این داستان

استفاده از ایماژ، تصویرهای سینمایی و توصیف جزیی و دقیق گاه این خطا را به وجود می‌آورد که نویسنده از زاویه‌دید سوم‌شخص عینی یا نمایشی استفاده کرده است. در زاویه دید عینی یا نمایشی، راوی همچنان دانای کل است، امّا ترجیح می‌دهد تنها آنچه را می‌بیند، گزارش دهد. در این شیوه، نوشتن عین دیدن است و قلم نویسنده شبیه دوربین است که سطوح بیرونی ماجراهای مقابل خود را ثبت می‌کند و اثری از

حس همدردی و داوری در آن دیده نمی‌شود. تلاش برای کاهش حضور راوی و کمرنگ شدن او منجر به پیدایش چنین زاویه‌دیدی شد.

با توجه به تعریف یادشده، به کارگیری زاویه‌دید عینی نوعی روایت (بی‌طرفانه) را به دنبال دارد و روایت و توصیف هر چند بسیار به هم شبیه هستند، موضوعشان متفاوت است. «روایت بر اساس توالی زمان وقایع است و توصیف نشان‌دهندهٔ اشیای کنار هم چیده‌شده و مقارن است» (بورنوف، 1378: 128).

و ما در این داستان، روایت بی‌طرفانه‌ای نمی‌بینیم، بلکه با توصیف‌هایی مواجه هستیم که با دخالت، اظهارنظر و توضیح (که بیشتر در داخل پرانتز است) همراه است؛ مانند:

> «قند حتّی بعد از آب شدن توی دهان مرتضی، باز هم سفیدیش را داشت. همین‌طور که چای پایین می‌رفت، مرتضی گلوی خود را، قفسه سینه‌اش را، بعد یک مشت از معده‌اش را روی رد داغ چای پیدا می‌کرد» (نجدی، 1388الف: 18).

اظهارنظر راوی دربارهٔ سفیدی قند که پس از آب‌شدن در دهان مرتضی، باز سفید بود و بیان تک‌تک احساس مرتضی از خوردن چای داغ، چیزی که در درون و وجود مرتضی اتّفاق می‌افتد، از راوی زاویه‌دید عینی چون آن را نمی‌بیند برنمی‌آید. بنابراین این قسمت‌ها زاویه‌دید عینی نیست، بلکه توصیف راوی همه‌چیزدان سوم‌شخص است که حتّی به درون جسم شخصیت راه می‌یابد. این قسمت حتّی از عهدهٔ تصویرسازی سینمایی نیز برنمی‌آید، مگر آنکه خود بازیگر به سخن درآید و یا با حرکت نشان دهد که گلویش یا معده‌اش از داغی چای سوخته یا داغ شده است. امّا داستان‌نویس مدرنی چون بیژن نجدی به راحتی تمامی این احساس را با روایت سوم‌شخص بدون اینکه شخصیت داستان سخنی بگوید، به خواننده القا می‌کند و این شاید یکی از ابزاری است که نویسنده را در مقابل فیلم‌بردار یا کارگردان که امکانات بیشتری دارند، قدرتمند می‌سازد.

2- استفاده از ترفندهای سینمایی

مهم‌ترین ترفند سینمایی این داستان استفاده از «فلاش‌بک» است که سبب می‌شود

خط زمانی داستان گم شود و گذشته و حال به هم گره بخورد و خواننده با دقت بسیار آن را درمی‌یابد.

«از آن طرف خیابان صدای شستن استکان و نعلبکی می‌آمد. مرتضی وارد قهوه‌خانه شد.

ستوان پرسید: چطور شد رفتید کنار استخر؟

مرتضی گفت: من نمی‌خواستم برم استخر. داشتم می‌رفتم آسیدحسین... 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. ته آن برف و صبح به هم چسبیده بود» (نجدی، 1388الف: 16).

در این قسمت زمان گذشته و حال به هم گره می‌خورد و درست مثل یک فیلم که آزادانه به آینده، حال و گذشته می‌رود، مرتضی حوادث گذشته را با زمان اکنون خود یکی می‌کند.

3- استفاده از روایان این زاویه‌دید

با توجه به زاویه‌دید، راوی داستان گذشته‌نگر است؛ یعنی حوادث گذشته را یک‌به‌یک در ذهن مرتضی که شخصیت کانونی است تداعی می‌کند. راوی داستان اکثر حوادث را از نگاه و برداشت «مرتضی»، تفسیر و روایت می‌کند و از این طریق از او جانب‌داری می‌کند.

این داستان دارای هر دو نوع راوی زاویه‌دید سوم‌شخص نامحدود است. همان‌طور که می‌دانیم راوی سوم شخص نامحدود می‌تواند به دو صورت باشد: راوی مفسر و راوی مشروح.

راوی مفسر: راوی مفسر ضمن شرح حوادث، کنش‌ها، افکار و احساسات به اظهارنظر و تفسیر نیز می‌پردازد که در این داستان، برخی اظهارنظرهای خود را داخل پرانتز برای توضیح بیشتر آورده است؛ مانند:

«...سرش را برگرداند و چراغ‌های روشن اطراف استخر را دید که همین‌طور الکی روشن بودند و خیال می‌کردند که هنوز از دیشب چیزی باقی مانده است» (همان: 16).

عبارت «همین‌طور الکی» اظهارنظر راوی دانای کل نامحدود است که در حین توصیف بیان می‌کند.

«استوار مانده بود که به شانه‌های لاغر ستوان نگاه کند یا به مرتضی و یا به لبهٔ براق کلاهی که روی میز بود. گرمای اتاق با برفی که بیرون می‌بارید، جور درنمی‌آمد» (نجدی، 1388الف: 18).

راوی از چرخش نگاه استوار که گاهی به مرتضی نگاه می‌کرد، گاهی به کلاه روی میز و گاهی به ستوان، به تردید و درماندگی استوار تفسیر می‌کند و نظرش را دربارهٔ گرمای اتاق و سردی برف بیان می‌کند.

«استوار به طرف پاگرد شهربانی رفت تا افسر نگهبان را زیر آسمان پارچه‌ای (چتر دستش بود) از حیاط رد کند» (همان: 14).

راوی مفسر توضیح بیشتر را داخل پرانتز برای خواننده می‌آورد.

راوی مشروح: «راوی مشروح» فقط به گزارش وقایع و گفت‌وگوی شخصیت‌ها می‌پردازد، بدون دخالت دادن نظر شخصی. در حقیقت «راوی مشروح»، نقش گزارشگری را دارد که هر آنچه را می‌بیند توصیف می‌کند. هر چند از این راوی در زاویه‌دید سوم‌شخص نامحدود کم استفاده می‌شود و این ویژگی را در راوی زاویه‌دید نمایشی که آن را «راوی بی‌طرف» می‌نامند می‌بینیم، از آنجا که روایت از توصیف جداست و راوی در زاویه‌دید سوم‌شخص نامحدود همچون خدایی است که بر بالای تپه‌ای ایستاده و بر همه‌چیز احاطه دارد و حتّی با دوربین خود به درون اشخاص نفوذ می‌کند، گاه می‌تواند دیده‌های خود را بدون هیچ اظهارنظر یا دخالتی به شیوهٔ سینمایی یا «راوی بی‌طرف» برای خواننده توصیف کند. مانند:

«قایقی وارونه روی برف بود. بین استخر و جاده، مردی به لاستیک یک تریلی بدون بار، از این کمرشکن‌ها، لگد می‌زد و گاهی توی دست‌هایش هامی‌کرد» (همان: 18).

4- استفاده از فضای خالی (نقطه‌چین)

یکی از ویژگی دیگر این داستان، استفاده از نقطه‌چین برای جابه‌جایی چشم‌انداز یا نشان‌دادن درگیری ذهنی و... است. و همین جابه‌جایی نگاه در هنگام توصیف سبب می‌شود تا داستان پویاتر شود. مانند:

«غیر از تصویر تیرک چراغ‌ها، چیزی روی آب نیفتاده بود چرا... آسمان هم افتاده بود. منتهی آن‌قدر ابری بود که اصلاً دیده نمی‌شد» (نجدی، 1388الف: 16).

چشم‌انداز یا نگاه با نقطه‌چین عوض شد و آسمان هم در آب دیده شد.

«هنوزم هم پالتوم بوی نفت می‌دهد... ببینید تمام تنم بوی فتیله چراغ می‌ده!» (همان: 19).

از بوی نفت به تداعی فتیله چراغ رسید و چشم‌انداز تغییر کرد.

تأثیر این شیوه بر محتوای داستان

بیژن نجدی با به کارگیری این فنون داستان‌نویسی، زاویه‌دید سوم‌شخص نامحدود سنتی را که در قرن نوزدهم رواج داشت، به سوم‌شخص نامحدود مدرن تبدیل کرد و با دادن نگاه نرم، لطیف و حساس به راوی همه‌چیزدان، او را از راوی دانای کل خشک سنتی به راوی دانای کل انعطاف‌پذیر مدرن مبدل ساخت؛ زیرا راوی این داستان با ارزش‌های شخصیت کانونی داستان همسو می‌شود و اظهار فضل نمی‌کند. بیژن نجدی با استفاده از تمام ابعاد زاویه‌دید سوم‌شخص در حجم کم داستان کوتاهش، وسعت دید خواننده را تا افق‌ها می‌برد و اینگونه زاویه‌دید سوم‌شخص را با مفهوم جدیدی به کار می‌گیرد.

داستان «روز اسب ریزی»

(از مجموعهٔ یوزپلنگانی که با من دویده‌اند)

خلاصهٔ داستان

اسب دوسالهٔ قالاخان در مسابقه برنده می‌شود و یک زین یراق‌دوزی و یک پوستین بلندِ پر از منجوق جایزه می‌گیرد. قالاخان به این اسب توجه ویژه می‌کند، به طوری که

به پاکار می‌گوید در اسطبل، خاک اره بریزد، تا اگر گاهی اسبش بخواهد غلت بزند، پوست پهلو و شانه‌هایش خراش برندارد. روز بعد دختر قالاخان بدون زین، سوار اسب می‌شود و اسب و آسیه، دهکده را به هم می‌ریزند. فردای آن روز وقتی قالاخان خواست روی اسب زین بگذارد و سوارش شود، اسب به او لگد می‌زند و او را زخمی می‌کند. قالاخان نیز این اسب نازپرورده را به گاری می‌بندد. بعد از مدتی گاری را از اسب می‌گیرند. برای اسب بسیار سخت است. احساس می‌کند که پشتش خالی شده است. در پایان راوی و اسب به‌گونه‌ای هم‌ذات‌پنداری می‌یابند.

زاویه‌دید داستان

داستان حدیث نفس یک اسب به عنوان قهرمان اصلی داستان است؛ امّا این خودگویی از دو زاویه‌دید و با دو راوی روایت می‌شود، یعنی داستان دارای زاویه‌دید متغیر یا چندگانه است که به طور موازی دو دیدگاه و جهان را در یک جهان کلی حاکم بر داستان نشان می‌دهد.

زاویه‌دید متغیر یا چندگانه

گاه یک داستان از چند دیدگاه روایت می‌شود؛ یعنی نویسنده در آن داستان خود را محدود به یک زاویه‌دید نمی‌کند، بلکه از دو یا چند زاویه دید استفاده می‌نماید و اینگونه بر محدودیت‌های هر یک از زاویه‌دیدها فائق می‌شود. بنابراین به کارگیری چند زاویه‌دید در یک داستان، خود زاویه‌دید جدیدی به وجود می‌آورد که می‌توان آن را «زاویه دید متغیر» یا «مختلط» و یا «چندگانه» نامید. به عنوان مثال، نویسنده ممکن است از دو زاویه‌دید اول‌شخص و سوم‌شخص در داستانش استفاده کند و یا بیشتر، که بالطبع جایگاه راوی نیز درونی و بیرونی خواهد شد. یکی از ویژگی‌های داستان‌های مدرن و پست‌مدرن، به کارگیری زاویه‌دیدهای متغیر و غریب است. به طور کلی در رمان‌های پست‌مدرن از همه انواع زاویه‌دید به شکل‌های گوناگون استفاده می‌شود.

شیوهٔ نجدی در به کارگیری این نوع زاویه‌دید

این داستان از جمله داستان‌های کوتاه مدرن است که نویسندهٔ آن با به خدمت گرفتن فرم و صناعت داستان‌نویسی، محتوا را می‌سازد. به عبارت دیگر، بیژن نجدی با به کارگیری زاویه‌دید مناسب و توجه ویژه به ساختار داستان توانست محتوای داستان را به جذاب‌ترین و تأثیرگذارترین صورت بیافریند.

داستان با زاویه‌دید اوّل‌شخص از زبان اسب آغاز می‌شود. در این زاویه‌دید، داستان از قول یکی از شخصیت‌های آن روایت می‌شود. گویی یک نفر مقابل خواننده نشسته است و داستان را برای او تعریف می‌کند. نویسنده در این دیدگاه، خود را در دل روایت اول‌شخص پنهان می‌کند. به همین دلیل همه‌چیز از منظر و زبان اسب روایت می‌شود. تعبیرها و تشبیه‌ها از زبان یک حیوان است و درخور ذهنیت یک حیوان. مانند:

«روزی که توانستم از دیوارک کاج‌های پاکوتاه جست بزنم و بی‌آنکه پل را ببینم قالاخان را از روی آب رد کنم...» (نجدی، 1388الف: 22).

عبارت «بی‌آنکه پل را ببینم»، ذهنیت اسب از پل است که بدون آگاهی از پل پرید.

«صدایی نرم، مثل علف گفت: سلام. انگشتانش بوی عرق تنم را می‌داد و خود آسیه بوی جنگل» (همان: 22).

«علف، جنگل» درخور نگاه یک اسب است؛ زیرا اینها برای یک اسب مهم است. تا آشنایی آسیه و اسب، زاویه‌دید اول‌شخص و راوی «من» است و جهان حاکم بر داستان یک بُعد دارد. نویسنده می‌توانست همین روال را تا پایان ادامه دهد که در این صورت داستان به یک روایت ساده تبدیل می‌شد و اصلاً داستان تبدیل به یک روایت ساده کودکانه می‌شد.

پس از آشنایی آسیه و اسب، ناگهان فضای داستان عوض می‌شود؛ یعنی زاویه‌دید با چرخش فضایی به سوم‌شخص نامحدود تغییر می‌یابد و راوی دانای کل روایت می‌کند. تقریباً تا پانزده سطر زاویه‌دید داستان، سوم‌شخص است. با تغییر زاویه‌دید، چشم‌اندازها نیز عوض می‌شود و به تعبیر و درک انسانی نزدیک می‌شود:

«آسیه سطل را وارونه کرد. روی آن ایستاد و مثل یک مشت ابر سوار اسب شد...

همین که گفت: هی، اسب و آسیه دهکده را به هم ریختند.

طناب رخت وسط حیاط پاره شد. سبدهای پنبه از روی چهارچرخه‌ای افتاد.

سگ‌های کنار قصابی دهکده، لای پای مردم دویدند...» (نجدی، 1388الف: 22).

سپس زاویه‌دید، اول‌شخص می‌شود و این تغییر از اول‌شخص به سوم‌شخص و برعکس، تا پایان این داستان هشت‌صفحه‌ای، 29 بار رخ می‌دهد به طوری که در برخی قسمت‌ها، خواننده به سختی و یا اصلاً نمی‌تواند دریابد که این قسمت‌ها از دید چه کسی روایت می‌شود. مانند:

«هنوز کمی از روز باقی مانده بود. قالاخان با دست چپی که به گردنش بسته شده بود و با دست راست مشت‌شده دور یک دو لول، وارد اصطبل شد. به پاکار تشر زد. این گلنگدن رو بکش. پاکار تفنگ را گرفت و گلنگدن را کشید.

- بزنش

پاکار گفت: نکنید آقا...آقا!

قالاخان گفت: بزنش حروم‌زاده» (همان: 23).

تأثیر این شیوه بر محتوای داستان

اکنون این سؤال پیش می‌آید که نویسنده با انتخاب این نوع زاویه‌دید متغیر، آن هم اول‌شخص به سوم‌شخص، چه هدفی دارد؟ به دنبال چه تأثیری بر خواننده است و یا چرا نویسنده داستان را با زاویه‌دید سوم‌شخص آغاز نکرد که روایتش قاطع‌تر و فراگیرتر است بعد اول‌شخص. به بیان دیگر چرا خواننده را از فضای بیرون به درون داستان نکشاند.

و امّا جواب، شریعتی در کتاب «کویر» خود می‌گوید: «آری روح من یک اسب است.

اما دریغ که در اینجا که منم، اسب تازی را نیز به خراس می‌بندند و با اسب گاری هم زنجیر می‌کنند» (شریعتی، 1362: 306).

شاید کل این سخن، پاسخ انتخاب زاویه‌دید نویسنده باشد. زاویه‌دید اول‌شخص که از نوع خودگویی و «حدیث نفس» است، دنیای درون اسب را نشان می‌دهد، هر چند این شناخت آن‌قدر عمیق نیست و بر سطح احساس اول‌شخص قرار دارد؛ زیرا هرچه باشد از زبان یک اسب روایت می‌شود. زاویه‌دید سوم‌شخص از دنیای بیرون روایت می‌کند. دنیای بیرون حاکم که می‌خواهد همه‌چیز را مطیع و رام خود کند. به کار بردن این دو زاویه دید، دو جهان مختلف (درون و بیرون) را در مقابل یکدیگر قرار می‌دهد و داستان در وضعیتی دوگانه قرار می‌گیرد. زاویه‌دید سوم‌شخص نامحدود با راوی دانای کل همچون حاکمی است که بر کل داستان احاطه دارد، امّا دیده نمی‌شود. اسب تازی را که نمی‌خواهد محدودیت داشته باشد (که محدودیتش زینش بود) و به دنبال آزادی خود است، تبدیل به اسب گاری می‌کند، به طوری که او دیگر یادش می‌رود روزی چگونه از رودخانه می‌پرید، بدون اینکه پل را ببیند و به گاری که به او بسته‌اند خو می‌گیرد و مسخ می‌شود.

نویسنده، داستان را با زاویه‌دید اول‌شخص شروع می‌کند. وقتی داستان از زبان اول‌شخص روایت می‌شود، فضای صمیمی به وجود می‌آید و چون خواننده روایت را از زبان کسی که حوادث برایش رخ‌داده می‌شنود، راحت‌تر می‌پذیرد و ارتباط نزدیکی با داستان پیدا می‌کند. در اینجا خواننده تقریباً تا دو صفحه داستان را از زبان اسب می‌شنود و به خاطر زبان شیرین و توصیف‌های زیبا با داستان اخت می‌شود و با خیال آسوده بدون هیچ فکر و زحمتی به دنبال اسب راوی می‌رود و توقع دارد که اسبِ داستان با دل‌انگیزی شرح حال خود را بگوید. اما هنگامی که فضای داستان به قسمت احساسی‌اش می‌رسد، زاویه‌دید به‌طور غیر منتظره تغییر می‌کند و خواننده با دیدن کلمهٔ اسب دچار سردرگمی و مکث می‌شود و به فکر فرو می‌رود: «مثل یک مشت ابر سوار اسب شد. گرمایش را به تن اسب مالید.»

اولین تأثیر این تغییر، «آشنازدایی» و به تعبیر دیگر «غریبه‌شدگی» خواننده با داستان است. غیبت راوی اول‌شخص درست سر بزنگاه، خواننده‌ای را که با وی مأنوس شده بود

به تعمق وامی‌دارد و وی دچار چالش فکری می‌شود. نجدی از این طریق داستان را از روال عادی خارج می‌کند و کمی زاویه نگاه خواننده را از داستان دور می‌کند، تا بهتر به داستان و فضای حاکم بر آن بنگرد و ساختار داستان را خوب دریابد؛ زیرا در این داستان ساختار متن است که معنای متن و منظور خالق اثر را مشخص می‌کند. تغییر زاویه‌دید و فاصله گرفتن از داستان درست زمانی است که داستان مهیج شده و همه‌چیز در حال حرکت و تغییر است. به‌ویژه اینکه نویسنده در ارائهٔ این قسمت، از زاویه‌دید دوربین استفاده کرده است.

«درختان غان راه بازکردند، برگ‌های افتاده به‌طرف شاخه‌ها رفتند» (نجدی، 1388الف: 23).

زمانی که همه‌چیز آرام می‌شود و دوباره سر جای خود برمی‌گردد، نویسنده مجدداً زاویه‌دید را عوض می‌کند و به درون اسب می‌رود. همین مهارت در تشخیص بجای تغییر زاویه‌دید که چه هنگام اول‌شخص باشد و چه هنگام سوم‌شخص، سبب می‌شود که خواننده به جای بریده شدن از داستان، بیشتر با داستان ارتباط برقرار کند و معنای «تغییر» و «دگرگونی» را با همین تغییرها دریابد. وقتی ساختار داستان دوگانه می‌شود، خواننده را نیز دچار دوگانگی و تعارض می‌کند و در پایان، یکی بر دیگری تسلّط می‌یابد.

داستان کوتاه به سبب حجم کوتاهش مجال زیادی برای توضیح، تفسیر، دلیل‌آوردن، چون‌وچراها و قضاوت‌های ممکن برای رسیدن به یک مفهوم را ندارد. بیژن نجدی با استفاده از این ساختار و شگرد توانست «غریبه‌شدگی»، «دوری از خود»، «مسخ» و... را به طور عملی به خواننده نشان دهد و خواننده را نیز درگیر این دگرگونی کند و به آگاهی‌اش بیفزاید. البته این تغییرات ابتدا بسیار آرام و آهسته صورت می‌گیرد و سپس آن‌قدر تند و سریع می‌شود که خود شخص نمی‌فهمد که کی و چگونه این اتفاق برایش افتاد. درست مثل تغییر زاویه‌دید این داستان که فاصلهٔ تغییرها ابتدا صفحه، سپس بند و بعد به جمله و در پایان به کلمه رسید:

«اسب دست دیگرش را هم جلو برد. تمام سنگینی تنم روی دست‌هایم ریخت...»

«تمام گردنم و نیمرخ اسب روی برف بود.

اسب... من... اسب...» (همان: 28)

داستان «دوباره از همان خیابان‌ها»

(از مجموعه داستان دوباره از همان خیابان‌ها)

خلاصهٔ داستان

پیرزنی بالش را روی دهان بدون دندان شوهرش می‌گذارد و او را خفه می‌کند. پس از تمیز کردن اتاق و پوشیدن لباس سیاه از خانهٔ محقرش بیرون می‌آید. در مسیرش از جلوی داروخانه‌ای رد می‌شود که روز قبل از آنجا برای شوهرش دارو خریده بود. از جلوی یک مدرسه که از دیوارش صدای دویدن بچه‌ها می‌آمد عبور می‌کند. از لنگهٔ باز دری، پسر کوچک لختی را می‌بیند که مادرش به دنبالش می‌دود و متوجه می‌شود که مردم جنازه‌ای را تشییع می‌کنند و او فکر می‌کند جنازهٔ شوهرش است. در کوچه‌ای کنار شیرینی‌فروشی خود را از مردم دور می‌کند و از بین شمارهٔ خانه‌ها، خانهٔ نجدی را پیدا می‌کند و به سبب روند داستان به او اعتراض می‌کند و نجدی را با خود به خانه‌اش برمی‌گرداند. در راه متوجه می‌شود زمان و ویژگی‌های مکانی که او در داستانش توصیف کرده، با آنچه می‌بیند بسیار متفاوت است و حتّی وقتی به خانهٔ پیرزن می‌رسند، می‌بیند که شوهر پیرزن نمرده و یا اینکه دوباره زنده شده است و نجدی پایان داستانش را عوض می‌کند.

زاویه‌دید داستان

از نوع «متغیر یا چندگانه» است. با سوم شخص شروع می‌شود، سپس به اول‌شخص برمی‌گردد و تمام می‌شود.

شیوه به کارگیری این زاویه‌دید در این داستان

این داستان را می‌توان جزء داستان‌های مدرن دشوار و یا از «داستان‌های پسامدرن آسان» (تسلیمی، 1388: 289) دانست که مؤلفه‌های زنده‌شدن شخصیت داستان، بی‌مرزی میان رؤیا و واقعیت، مرگ مؤلف و عدم قطعیت در آن وجود دارد و همهٔ این مؤلفه‌ها را نجدی با تغییر زاویه‌دید در داستانش به وجود آورد.

1- استفاده از «مرگ راوی»

داستان با زاویه‌دید سوم‌شخص دانای کل محدود آغاز می‌شود. راوی پیرزنی را معرفی می‌کند که از دست شوهر مریضش خسته شده است. به همین دلیل او را خفه می‌کند و از خانه بیرون می‌آید. راوی این تصور را به وجود می‌آورد که پیرزن از خانه فرار کرده، اما مقصد او را نشان نمی‌دهد و فقط قدم‌به‌قدم پشت سر او حرکت می‌کند و همهٔ نگاه‌ها و چشم‌اندازها را از زاویه‌دید پیرزن روایت می‌کند. گویی راوی او را تعقیب می‌کند، تا پیرزن نتواند از زیر بار این قتل شانه خالی و فرار کند. اما وقتی پیرزن به در خانه‌ای می‌رسد و به شدّت زنگ خانه را فشار می‌دهد، ناگهان زاویه‌دید داستان به اول‌شخص برمی‌گردد:

«پیرزن خودش را به در 21 رساند. انگشتش را روی دکمهٔ زنگ گذاشت و دیگر برنداشت» (نجدی، 1388ب: 62).

جملهٔ «دیگر برنداشت» با توجّه به ژرف‌ساخت معنایی داستان، گویی بیانگر اتمام کار راوی دانای کل است و وی داستان پیرزن را تا همین‌جا دنبال می‌کند و از این به بعد قدرت خود را از دست می‌دهد.

پس از «مرگ راوی دانای کل»، خواننده داستان را با زاویه‌دید اول‌شخص دنبال می‌کند. به این دلیل از اصطلاح «مرگ راوی» استفاده شد که معمولاً وقتی زاویه‌دید عوض می‌شود، راوی نیز باید عوض شود. اما راوی اول‌شخص این داستان خود نویسنده و حضور تعمدآمیز وی در داستان است. هر چند او نیز داستان را با ضمیر روایتگری «من» روایت می‌کند، از آنجا که «راوی، موجودی است که از کلمات ساخته شده، نه مثل نویسنده از پوست و استخوان، او تنها در تعامل با رمانی که روایت می‌کند و فقط تا زمانی که داستانی را بازمی‌گوید، زندگی می‌کند» (وارگاس یوسا، 1387: 2). نمی‌تواند راوی باشد و مرجع ضمیر «من»، خود نویسنده است که بدون واسطه در داستان حضور دارد، زیرا «راوی» یک رابط و واسطه بین خواننده و نویسنده است. راوی کسی یا چیزی است که به وسیلهٔ نویسنده خلق می‌شود و نویسنده خود را در پشت او پنهان می‌کند. به همین دلیل است که بین راوی و نویسنده همواره تفاوت وجود دارد.

در اینجا با چرخش زاویه‌دید، ناگهان با حضور نویسندهٔ داستان روبه‌رو می‌شویم. غیبت راوی دانای کل سبب شد که نویسنده از پشت پردهٔ روایت بیرون آید و نشان دهد که اوست دارد داستان را می‌نویسد:

«با آن‌همه صدای کش‌دار و آزاردهندهٔ زنگ، دیگر نمی‌توانستم بنویسم» (نجدی، 1388ب: 62).

2- استفاده از «مرگ نمادین مؤلف»

پس از «مرگ راوی»، حضور نویسنده در داستان (که در پشت پرده همچون خدایی عمل می‌کرد و می‌توانست هر شخصیتی و هر کنشی را بیافریند و به آنها جنبه مثبت و منفی بدهد، مثل پیرزن که او را تبدیل به یک قاتل کرد) واضح و آشکار می‌شود.

وقتی زاویه‌دید به اوّل‌شخص می‌چرخد و نویسنده وارد داستان می‌شود، با حضور آشکار او، شخصیّت داستان نیز زنده می‌شود و اینگونه مرز میان رؤیا و واقعیت برداشته می‌شود. توصیفی که نویسنده از اتاق و حیاط خانه‌اش در چند خط اول ارائه می‌دهد، تقریباً شبیه خانهٔ پیرزن است. زنده‌شدن شخصیت داستان و به دست گرفتن سرنوشت خود و اعتراض به نویسنده نیز رؤیا و واقعیت را درهم می‌آمیزد. وقتی شخصیت داستان، رشته کلام یا بهتر است بگوییم قلم نویسنده را به دست می‌گیرد تا خود سرنوشت خودش را تعیین کند و به تعبیر دیگر، خود از خود داستان بگوید، مؤلفهٔ «مرگ مؤلف» (بارت، 1373: 381) در داستان پدیدار می‌شود البته نویسنده به طور نمادین به کنار می‌رود امّا این کناره‌گیری در روند داستان تأثیر می‌گذارد به طوری‌که اختیار و اقتدار نویسنده در فضای داستان از دستش خارج می‌شود:

«پیرزن گفت: من فقط دلم می‌خواهد برگردم به خانه‌ام. دلم می‌خواهد بدانم که اسمم چیست؟ چند سال دارم؟ پوست تنم طوری است که انگار پیر هستم. نه؟

گفتم: شما را به خدا این همه داد نکشید.

پنجره‌های آن طرف حیاط باز شد و زنان همسایه به طرف ما سرک کشیدند.

پیرزن باز هم فریاد کرد: مر ا برگردان به خانه‌ام» (نجدی، 1388ب: 62).

تحکم شخصیت به نویسنده سبب می‌شود که نویسنده مطیع او شود و جریان داستان به دست شخصیت بیفتد و از اقتدار نویسنده بکاهد. شخصیت، نویسنده را از همان خیابان‌هایی که در قسمت اول داستان رد شده بود، می‌برد و نویسنده می‌بیند آنچه نوشته بود، با آنچه می‌بیند بسیار متفاوت است و به او می‌فهماند که دنیای ذهنیت و عینیت با هم متفاوتند و برای دیدن دنیای بیرون باید بیرون باشد. همان‌طور که در این داستان، دنیایی که از زاویه‌دید سوم‌شخص دیده می‌شود، از منظر زمانی و مکانی با دنیایی که از زاویه‌دید اول‌شخص دیده می‌شود، کاملاً متفاوت است:

زاویه‌دید سوم شخص:

«یک مدرسه آن طرف‌تر بود که از دیوارش صدای دویدن بچه‌ها و تاپ‌تاپ کردن توپ به گوش رسید» (نجدی، 1388ب: 60).

زاویه‌دید اول شخص:

«...مدرسه را نتوانستم پیدا کنم. دیوار نداشت... پنجرهٔ کلاس‌ها باز بود و مدرسه بوی جمعه‌ها را داشت» (همان: 65).

حتّی شخصیت داستان به نویسنده‌اش کمک می‌کند تا بتواند حقایق را بپذیرد:

«گفتم کمکم کنید این چند قدم راه را نیفتم. پیرزن زیر بغلم را گرفت» (همان: 69).

نویسنده در این داستان به طور نمادین می‌میرد؛ زیرا شخصیت داستان از سرنوشتی که برایش مشخص‌شده راضی نیست و نویسنده را متقاعد به تغییر سرنوشت خود می‌کند. بنابراین باز این نویسنده است که داستان را به پایان می‌برد و تصمیم می‌گیرد داستانش با توجّه به کلامش و تسلیم نشدن شخصیت به پایانی دیگر برسد؛ زیرا هرچه باشد، اوست که شخصیت داستان را خلق کرده است. به همین دلیل، پایان داستان عقب‌رفت (فلاش‌بک) به قسمت اول داستان می‌شود، در حالی که همه‌چیز برعکس می‌شود؛ درست مثل فیلم سینمایی که از پایان به ابتدا برمی‌گردد.

«به پیرزن گفتم: پنجره را ببندد و پرده را بیندازد و لگن استفراغ را ببرد خالی کند...

بعد گفتم به طرف تختخواب برود.
بعد گفتم بالش را از روی دهان پیرمرد بردارد...
کنار کاغذها نشستم تا پیرزن دو تا تخم‌مرغ را نیمرو کند.
باید لباس‌هایش را با یک پیراهن آبی عوض کنم و روسری‌اش را با یک روسری گل‌دار کشمیر» (نجدی، 1388ب: 69).

3- استفاده از عدم قطعیّت

اگر بخواهیم زاویه‌دید این داستان را بدون توجه به بقیهٔ خصوصیات و عناصر دیگر آن مانند: زبان، نوع روایت، ترفندهای سینمایی و... بررسی کنیم، گویی زاویه‌دید سوم‌شخص محدود با ضمیر روایتگر «او» در مقابل زاویه‌دید اول‌شخص با ضمیر روایتگر «من» قرار گرفته است. وقتی داستان دارای زاویه‌دید سوم‌شخص است، همه‌چیز در دست راوی است. او سرنوشت‌ساز داستان است؛ حکمرانی می‌کند؛ از بد و خوب شخصیت باخبر است و آن را به پیش می‌برد؛ زیرا برای دانای کل سنتی، واقعیت همچون قطعیتی یکپارچه و تمام‌شده است و آدم‌ها یا چیزها، نقشی در روایت یا سرنوشت خود ندارند. با چرخش زاویه‌دید گویی قهرمان داستان می‌خواهد که خودش سرنوشتش را بسازد و اجازه نمی‌دهد که از او یک شخصیت منفی بسازند. وی در نیمهٔ راه به جنگ با تقدیر می‌رود و از نویسنده می‌خواهد که از نو بنویسد و به آن دانای کل همه‌چیزدان بفهماند که همه‌چیز را نمی‌داند و در واقع این نگاه دیگری است به زندگی بشری و اینکه برای زندگی انسان هیچ قانون تغییرناپذیری وجود ندارد و هیچ‌چیز دارای قطعیت نیست. تغییر زاویه‌دید در حقیقت مسیر خطی و عمودی روایت را می‌شکند و آن را دچار چندگانگی می‌کند.

تأثیر این شیوه بر محتوای داستان

از آنجا که هدف داستان، نشان‌دادن برشی از زندگی روزمره به زبان دیگر است، پس این داستان نیز می‌تواند نمادی از رابطهٔ انسان با سرنوشتش باشد و ما این معنا را در ژرف‌ساخت این داستان درمی‌یابیم. هر چند همان‌طور که در داستان پیش نیز ذکر شد، نجدی نیز چون نویسندگان مدرن به فرم و صورت بیشتر توجه می‌کند و وی با این

شگرد آگاهانه از اقتدار نویسندگان می‌کاهد و در حقیقت می‌گوید «نیت مؤلف» سخن نهایی داستان نیست و گاهی زبان و قلم نویسنده را به سوی دیگر می‌کشاند.

اگر داستان با یکی از این دو زاویه‌دید روایت می‌شد، شاید به خاطر قلم زیبای نجدی و زبان شاعرانهٔ او این داستان نیز مانند دیگر داستان‌هایش دلنشین و روان بود و با شگرد خاصی که نجدی دارد کمی هم پیچیدگی به خود می‌گرفت و خواننده به راحتی به پایان داستان نمی‌رسید و حتّی همهٔ احساسات خواننده را نیز برمی‌انگیزاند. اما در این صورت این داستان، دیگر داستانی مجزا از داستان‌های دیگر نجدی نمی‌شد که نظر بسیاری از منتقدان را به خود جلب کرده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به تحلیل و بررسی ساختار این سه داستان می‌توان گفت: نویسنده به زاویه‌دید در این داستان‌ها فقط به عنوان یک عنصر از عناصر داستانی ننگریسته، بلکه زاویه‌دید در دست او یک ابزار و فن بوده است و با دادن شکل و فرم به زاویه‌دید هر داستان، محتوای آنها را ساخته است. هر چند تغییر زاویه‌دید در رمان و داستان‌های ایرانی به وفور دیده می‌شود و این فقط مختص نجدی نیست، بیژن نجدی از معدود نویسندگانی است که در داستان‌های کوتاهش به این عنصر توجّهی خاص کرده است و با به خدمت گرفتن درست همین عنصر به معناسازی و معناآفرینی داستان دست یافته و از این طریق بر بسیاری از محدودیت‌های داستان کوتاه فائق آمده است. در واقع وی با گزینش و چیدمان درست زاویه‌دید و نیز چرخش به موقع آن، داستان کوتاه را با وجود حجم کم و ظرفیت محدودش چندبعدی و منشورگونه می‌سازد. حتی اگر زاویه‌دید داستان ثابت باشد؛ مثلاً در داستان «استخری پر از کابوس» با عوض کردن شکل روایت، راوی آن از دانای کل قدرت‌زدایی می‌کند و «قطعیت» او را از بین می‌برد. وی با به کارگیری اینگونه شگردها توانسته در پیکرهٔ ادبیّات داستانی معاصر جایگاهی ممتاز به دست آورد و الگوی مناسب برای داستان‌نویسانی معاصر باشد.

منابع

اخوت، احمد (1371) دستور زبان داستان، اصفهان، فردا.

بارت، رولان (1373) «مرگ مؤلف» مترجم داریوش کریمی، پایگاه تخصصی مجلات (نورمگز)، شماره 25، صص 377-381.

بورنوف رولان، رئال اوئله (1378) جهان رمان، ترجمهٔ نازیلا خلخالی، تهران، مرکز.

پاینده، حسین (1368) «اهمیت زاویه‌دید در داستان کوتاه»، مجله اطلاع‌رسانی و کتابداری کیهان فرهنگی، شماره 64، تیرماه، صص 56-58.

تسلیمی، علی (1388) گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان)، چاپ دوم، تهران، کتاب آمه.

تودوروف، تزوتان (1388) بوطیقای نثر، پژوهش‌هایی نو دربارهٔ حکایت، ترجمهٔ انوشیروان گنجی‌پور، تهران، نی.

---------- (1379) بوطیقای ساختارگرا، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران، آگه.

جهاندیده کودهی، سینا (1391) «صندوق‌خانهٔ ایدئولوژی تأویل نشانه‌شناسی گیاهی در قرنطینهٔ بیژن نجدی»، مجلهٔ نقد ادبی، دانشگاه تربیت مدرس، شمارهٔ 17 صص 110-120.

حسن‌زادهٔ نیری، محمدحسن و زهرا علی‌نورد (1393) «بررسی نشانه‌ها و شگردهای بیان معانی ثانوی در داستان نجدی (با تکیه بر مجموعه داستان یوزپلنگانی که با من دویده‌اند)»، مجلهٔ پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، شمارهٔ 2، صص 1-18.

داد، سیما (1383) فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران، مروارید.

رستمی، فرشته و مسعود کشاورز (1389) «ذهن و جریان آن در داستان‌های بیژن نجدی»، نشریهٔ ادب و زبان (نشریه دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی)، دورهٔ جدید، شمارهٔ 27، صص 115-138.

شریعتی، علی (1362) هبوط در کویر، چاپ هفتم، تهران، چاپخش.

صادق اصفهانی، لیلا (1389) «بررسی عناصرجهان متن براساس بوطیقای شناختی در یوزپلنگانی که با من دویده‌اند»، نشریه نقد ادبی، تابستان1389، دورهٔ 3، شمارهٔ10، صص115 -142.

صدیقی، علی‌رضا (1388) «اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی»، فصلنامه پژوهش زبان و ادبیّات فارسی جهاد دانشگاهی، شماره 12، بهار، صص 143-160.

عبداللهیان، حمید (85-1384) «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی»، مجله علوم انسانی، دانشگاه الزهرا، سال پانزدهم، شماره 56-57، صص 115-128.

مندنی‌پور، شهریار (1383) ارواح شهرزاد، تهران، ققنوس.

میرصادقی، جمال (1364) عناصر داستان، تهران، شفا.

نجدی، بیژن (1388الف) یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، چاپ یازدهم، تهران، مرکز.

---------- (1388ب) دوباره از همان خیابان‌ها، چاپ ششم، تهران، مرکز.

---------- (1389) داستان‌های ناتمام، چاپ پنجم، تهران، مرکز.
وارگاس یوسا، ماریو (1387) قصه‌گو، ترجمهٔ یحیی خویی، تهران، چشمه.
یاکوب، لوته (1388) مقدمه‌ای بر روایت در ادبیّات و سینما، ترجمهٔ احمد نیک فرجان، چاپ دوم، تهران، مینوی خرد.
یونسی، ابراهیم (1369) هنرداستان نویسی، تهران، نگاه.