دوفصلنامه تخصصی مطالعات داستانی، سال ششم، شماره دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹، صفحات ۱۵۳-۱۳۱

بررسی مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم در مجموعه داستان‌های «دوباره از همان خیابان‌ها»

ماندانا علیمی*/ سارا جاوید مظفری**

دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۸/۲۲
پذیرش: ۱۳۹۹/۱۲/۱۰

چکیده

پست مدرنیسم جریانی با حوزه معنایی گسترده است که در ابتدا بیشتر برای توصیف داستان‌ها و رمان‌هایی استفاده می‌شد که در آن، سبک‌های مختلف نگارش تلفیق می‌گشت. در این جستار، نگارندگان برآن هستند تا با بهره‌گیری از شگردهای پُست مدرنیستی، مانند تغییر زاویه دید، به‌هم‌ریختگی زمان و مکان، ابهام، پارودی، بینامتنیت و ارتباط فرامتنی، تناقض، صنعت‌های ادبی و زبان شاعرانه، سلب اقتدار، سیلان روایت، کولاژ، تغییر کانون روایت و اسطوره‌زایی و... این رمان را بررسی و تحلیل کنند. در بحث زبان شاعرانه باید گفت که نجدی به سبک ویژهٔ خود دست یافته است که این امر در نویسندگان دیگر این سبک در ایران کمتر دیده می‌شود. هنجارگریزی‌های زبانی، واژگانی، معنایی و آشنایی‌زدایی‌های او، نشان از جهان‌بینی خاص نویسنده دارد و تلاش و تقلای او را برای ایجاد تغییرات هم در فرم و هم در محتوا، آشکار می‌کند. همچنین هدف این مقاله پاسخ به این سؤال است که «مهم‌ترین مؤلفه‌های پسامدرن آثار بیژن نجدی کدام‌اند؟» روش پژوهش در این مقاله نیز از نظر هدف با توجه به ماهیت آن، از نوع تحقیق نظری است که بر پایهٔ مطالعهٔ کتابخانه‌ای انجام شده و از دیدگاه روش تحقیق، پژوهشی- توصیفی- تحلیلی است.

کلیدواژه‌ها: پست‌مدرنیسم، بیژن نجدی، بینامتنیت و ارتباط ترامتنیت، روایت‌های کلان، اسطوره‌زایی.

* استادیار گروه زبان وادبیات فارسی، دانشگاه آزاداسلامی، آزادشهر، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Mandana_alimi@yahoo.com
** مربی گروه دروس عمومی، دانشگاه علوم پزشکی آبادان، ایران. Sara_javid_m@yahoo.com

Examination of the Postmodernism Components in the Collection of Stories "Again From the Streets"

Mandana Alimi*/ Sara Javid Mozafari**

Abstract

Postmodernism is a broad semantic field that was initially used to describe stories and novels in which different writing styles were combined. In this essay, the authors intend to take advantage of postmodernist techniques such as: Angle change, time and space shuffle, ambiguity, side effects, Intertextuality and Hypertextuality, Contradiction, figures of speech and poetic language, Deprivation of authority, the collapse of the grand narratives, steam of narration, collage, change the focus of narration and mythology and so on... review and analyze this novel. The purpose of this article is also to answer this question: "What are the most important postmodern components of Bijan Najdi's work?" The research method in this article is also theoretical based on the purpose of this study and from a research methodological point of view, it is a descriptive-analytical research.

Keywords: Postmodernism, Bijan Najdi, Intertextuality and the Interaction of Transtextuality, Macro Narratives, Mythology.

*Assistant Professor Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Azadshahr, Iran (Corresponding Author).
** Instructor of General Courses, Abadan University of Medical Sciences, Iran.

مقدمه

بیان مسئله

پست‌مدرنیسم اصطلاحی است که برای توصیف نظریه‌هایی در زمینه فلسفه، ادبیات، هنر و علوم مختلف به کار گرفته می‌شود. برخی علت پیدایش آن را بحران‌های ناشی از پیشرفت‌های عصر مدرن، افراط در عقلانی کردن امور، دیوان‌سالاری و سیطره تکنولوژی بر انسان دانسته‌اند که نه تنها آزادی انسان را اعتلا نبخشید، بلکه موجبات محدودیت بیشتر او را فراهم ساخت. اما از دیدگاه برخی دیگر، فرهنگ پسامدرن به عنوان پدیده‌ای مثبت و در ضدیت با جنبه‌های سلطه‌جویانهٔ مدرنیسم و فرمالیسم حاصل از آن، تعریف شد.

از چند سال پیش به این سو که نخستین رمان‌های پسامدرن در کشور ما منتشر شدند، شناخت ویژگی‌های رمان پسامدرن به یکی از مسائل مهم در مطالعات ادبی تبدیل شده است. نویسندگان معاصر ما که مانند نویسندگان دیگر جهان، تحت تأثیر تحوّلات ادبی قرن بیستم اروپا قرار گرفته‌اند، به خوبی در جریان گرایش‌ها و تحوّلات این شکل ادبی هستند. بنابراین، به‌رغم این واقعیت که می‌توان رگه‌هایی از مدرنیسم و پسامدرنیسم را در بسیاری از نویسندگان پیش‌کسوت نیز رصد کرد، به نظر می‌رسد که نویسندگان ما پس از دههٔ ۶۰ از دغدغه‌های سیاسی قبل از انقلاب آزاد شده و به جای تأکید بر چه گفتن، به چگونه گفتن روی آورده‌اند. گرایش به سوی جنبه‌های زیباشناختی داستان‌نویسی، به طور چشمگیری در داستان‌های کوتاه این دو دهه، یعنی دهه‌های ۶۰ و ۷۰ به بعد، بازتاب می‌یابد؛ به طوری که این احساس وجود دارد که نویسندگان ما چنان در ابداع شیوه‌های نو با یکدیگر به رقابت پرداخته‌اند که نه تنها سبب بلوغ و پختگی بیشتر آنان شدند، بلکه باعث حرکتی محسوس به سوی دگرگون کردن صنایع داستان‌نویسی نیز شده است؛ به طوری که گاهی این بدعت، درک آثار آنان را چالش‌برانگیز کرده است. نویسندگان معاصر ما جهت آشنایی‌زدایی از صنایع و شگردهای تثبیت شده و سنّتی نویسندگی، سعی دارند از شیوه‌های سنّتی گذشته فاصله بگیرند و به تجاربی نو در زمینهٔ طرح و پیرنگ، دیدگاه، ساختار و زبان داستان دست یابند.

بیژن نجدی

بیژن نجدی، شاعر و نویسندهٔ معاصر ایرانی در ۲۴ آبان ۱۳۲۰ از پدر و مادری گیلانی، در شهر خاش به دنیا آمد. دوران ابتدایی را در شهر رشت گذراند و در سال ۱۳۳۹ از یکی از دبیرستان‌های این شهر در رشتهٔ ریاضی فارغ‌التحصیل شد و همان سال به دانش‌سرای عالی رفت. در سال۱۳۴۳ با مدرک لیسانس ریاضی به استخدام وزارت فرهنگ درآمد و با سمت دبیر در دبیرستان‌های لاهیجان مشغول تدریس شد. پدرش از افسران مبارزی بود که در قیام خراسان نقش داشت و در مسیر رفتن به گنبد کاووس به دست تعدادی ژاندارم کشته شد. در سال ۱۳۴۹ با پروانه محسنی‌آزاد ازدواج کرد که حاصل این ازدواج، یک دختر و یک پسر است. از سال ۱۳۴۵ فعالیت

ادبی خود را آغاز کرد. او در سال۱۳٦۷ به همراه جمعی از دبیران آموزش و پرورش به جبهه اعزام شد که این موضوع، تأثیر بسزایی بر برخی آثار داستانی او گذاشته است. نجدی سه سال قبل از مرگ، در سال ۱۳۷۳ اولین و مطرح‌ترین اثرش را چاپ کرد و با مجموعه داستان «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند»، نویسندهٔ مشهوری شد و جایزهٔ ادبی «گردون» را به دست آورد. بعدها در سال ۱۳۷۹ جایزهٔ منتقدان و نویسندگان مطبوعات نیز برای مجموعه داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» نصیب او شد. نجدی همچنین در کارنامه ادبی خود، تندیس یادمان بنیاد شعر فراپویان به خاطر برگزیده اشعار دههٔ ۷۰ و لوح افتخار به پاس جان‌سروده‌ها در پاس‌داشت آیین‌های ملی و میهنی را دارد. تعدادی از آثار او پس از مرگش، توسط همسرش منتشر شد که عبارت‌اند از: «دوباره از همان خیابان‌ها»، «داستان‌های ناتمام» و مجموعه شعر «خواهران این تابستان».

همچنین دو داستان «مرثیه‌ای برای چمن» و «بیمارستان، نه قطار» از مجموعه «دوباره از همان خیابان‌ها» به فیلم درآمده است. در داستان‌های او به دلیل رویکرد متفاوت به زندگی بشری و عناصر فرهنگ ایرانی، نکات قابل بحث بسیاری می‌توان یافت. علاوه بر این، وی از نظر زبانی نیز سبکی مستقل و منحصربه‌فرد و با قابلیت تداوم در حافظهٔ تاریخ داستان‌نویسی معاصر دارد. سبک نوشتار او تشابه زیادی با ساختارهای روایی-تکنیکی ادبیات پست‌مدرن و نظریه‌پردازان این سبک ادبی دارد. او در روایت داستان، از نثری ویژه و شاعرانه بهره برده که دارای تازگی و وجه نامتعارف است. نجدی میان بیان شعری و عناصر داستانی به گونه‌ای خاص، تلفیقی به وجود آورده که ضمن داشتن مشخصه‌های روایی، واجد ظرفیت‌های شعری نیز هست. این امر نقشی تعیین‌کننده در کلیت کار این نویسنده ایفا کرده و عناصر داستان‌های او را ساختار و نظامی ویژه بخشیده است. از مهم‌ترین مؤلفه‌های پست-مدرنیسم در آثار داستانی نجدی می‌توان به نثر شاعرانه، رمزآمیز بودن، ابهام و تناقض و توجه به اسطوره‌نمایی و اسطوره‌زایی اشاره کرد که نشان از توجه ویژهٔ نویسنده به این نوع ادبی دارد.

از سوی دیگر در اغلب آثار نجدی، به خصوص در مجموعه داستان‌های «دوباره از همان خیابان‌ها» نوعی ابهام و رمزوارگی دیده می‌شود که رگه‌هایی از رئالیسم جادویی را در خود دارد. استفاده از اسطوره که همراه با بازتولید اسطوره‌های کهن و ساختن اسطوره‌های نو است، از دیگر ویژگی‌هایی است که در این مجموعه داستانی بیژن نجدی می‌توان بررسی کرد. از این-رو اغلب داستان‌های او را با توجه به ویژگی‌هایی که برشمردیم، از دیدگاه پست‌مدرنیسم مورد نقد و بررسی قرار می‌دهیم.

پیشینهٔ تحقیق

کتاب‌ها

۱. پاینده، حسین (۱۳۸۳). *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، تهران: روزنگار. این کتاب، دربردارندهٔ مقالات مختلفی است که از کتاب‌های جداگانه‌ای گزینش و ترجمه شده است. مجموعه این کتاب، کوششی است برای تبیین این موضوع

که پسامدرنیسم در ادبیات داستانی غرب چگونه از مدرنیسم پدید آمد. مقالات کتاب در دو بخش، عرضه شده است: در بخش نخست، مدرنیسم در رمان، مورد بحث قرار گرفته و در بخش دوم، پیدایش پسامدرنیسم و ویژگی‌های رمان پسامدرن به تفصیل شرح داده شده است. به منظور تسهیل فهم مطالب کتاب، مترجم زیرنوشت‌های فراوانی را برای روشن ساختن معنای اصطلاحات ادبی یا برای توضیح بیشتر دربارهٔ محتوای رمان‌های مورد اشاره در متن کتاب، افزوده است.

۲. تسلیمی، علی (۱۳۸۸)، *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران*، چاپ دوم، تهران: کتاب آمه. در این کتاب، داستان‌نویسان برجسته معرفی شده‌اند و برخی داستان‌ها و رمان‌های پرآوازه‌تر نقل شده است و همچنین برخی آثار که درخور آوازه خود نیستند، نیز بیان شده است و به نویسندگانی که به بخش‌های سیاسی و اجتماعی نظر داشته‌اند، پرداخته شده است. در بخش دیگر کتاب، داستان‌های روایی (محلّی و روستایی) بیان شده است و همچنین به روایت‌های شهری که به عنوان روستای بزرگ توصیف شده است، نیز پرداخته شده مانند: طنزهای بهرام صادقی که دارای رویه شاد با عمق تلخی است. در قسمت دیگر کتاب، در مورد جریان‌های مدرنیسم و فرمالیسم که از ابراهیم گلستان آغاز می‌شود پرداخته شده است. در مدرنیسم و پسامدرنیسم به شگردهای تصویری و سینمایی، سیلان ذهن و نظریه‌هایی چند از متفکران غرب برمی‌خوریم.

مقالات

۱. اولیایی‌نیا، هلن (۱۳۸۹)، «مدرنیسم و پسامدرنیسم در آثار داستان کوتاه‌نویسان معاصر ایران». کتب ماه ادبیات. ش ٤٤. صص ۹۵-۸٤. این مقاله علاوه بر پرداختن به مدرنیسم و پست-مدرنیسم به جای تأکید به چه گفتن، به چگونه گفتن روی آورده است. نویسندگان معاصر ما در جهت آشنایی‌زدایی از صنایع و شگردهای تثبیت شده و سنّتی نویسندگی سعی دارند تا از شیوه-های سنتی فاصله بگیرند و به تجاربی نو در زمینه طرح و پی‌رنگ، دیدگاه و ساختار زبان داستان دست یابند.

۲. پیروز، غلام‌رضا و همکاران «بررسی مؤلفه‌های پسامدرن در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش نوشته رضا براهنی» در مجله جامعه-شناسی هنر و ادبیات، این‌گونه می‌گوید: هدف براهنی از خلق رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش، نوشتن داستانی بر اساس عرف‌های شناخته‌شدهٔ ادبی نیست، بلکه نوشتن «قصه نوشتن» است که در مقابل خواننده نوشته می‌شود. این رمان، اثری ساختارشکن و چند پاره است که بخش‌های متفاوت آن از نظر زمانی، مکانی و روایی فاقد تسلسل خطی و توالی منطقی‌اند. این پاره‌های جدا از هم، موجب از بین رفتن وحدت و یکپارچگی رمان و تکه تکه شدن آن می‌شود. نویسندگان این مقاله برآنند تا مؤلفه‌های پسامدرن را در رمان آزاده خانم و نویسنده‌اش، تحلیل و بررسی کنند.

۳. چگینی، اشرف و همکاران «مناسبات

شخصیت‌پردازی در دو داستان «المجنون» در مجله العلمیه الایرانیه للغه العربیه وآدابها»، این گونه می‌گوید: از غسان کنفافی «یک سرخ پوست در آستارا» بیژن نجدی بر اساس الگوی بالدشویلر، در این مقاله بر اساس نظریه آیلین بالدشویلر در داستان غنایی، نویسنده به افکار درونی شخصیت‌ها توجهی ویژه دارد و پیرنگ این داستان‌ها بیشتر حاصل کنش و درگیری ذهنی شخصیت‌هاست تا حوادث علّی و معلولی روشن. دو داستان کوتاه «المجنون» از مجموعه موت سریر ۱۲، با نویسندگی غسّان کنفانی و «یک سرخپوست در آستارا» از مجموعه «دوباره از همان خیابان‌ها» به قلم بیژن نجدی؛ احساسات پیچیدهٔ شخصیت‌ها را در فرایند داستان‌گویی به نحوی نمادین و گاه بدون رعایت تقدّم و تاخّر زمانی بیان می‌کند. هر دو نویسنده با استفاده از انحراف زمان توسط شخصیت‌ها و شاعرانه کردن لحن آنها و تکیهٔ پیرنگ بر کنش‌های ذهنی شخصیت‌ها و منحنی احساسات آنها در فضایی سورئال، قصد واگرایی ذهنیات و درونیات شخصیت‌های داستان را دارند.

٤. سالاری، مصطفی و همکاران «تطبیق شخصیت‌پردازی در رمان و نقاشی سنتی معاصر ایران (با تأکید بر آثار بیژن نجدی و محمد باقر آقا میری)» در مجله مطالعات هنر اسلامی در شماره ۳۹ این چنین می‌گوید: در این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی انواع شخصیت‌ها از نظر ساختار، شیوه‌های شخصیت‌پردازی، زاویه دید، زمان و نمودهای به کار رفته به لحاظ بیرونی بودن و درونی بودن شخصیت‌ها، مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که رمان بیژن نجدی، شخصیت‌محور است و بیشترین تأکیدش بر روی شخصیت‌های اصلی داستان‌ها است. اهداف این پژوهش در وهلهٔ اول، بررسی جنبه‌های مختلف شخصیت‌پردازی در رمان بیژن نجدی و در وهلهٔ دوم، تطبیق شخصیت‌پردازی در رمان بیژن نجدی و نقاشی سنتی معاصر با تأکید بر آثار محمد باقر آقامیری است.

۵. چگینی، اشرف و دیگران «تبیین نقش اجتماعی زنان در آثار داستانی بیژن نجدی» در مجله مطالعات توسعه اجتماعی ایران در شماره ٤٨ این چنین می‌گوید: نتایج تحلیل از مضامین شکل گرفته در متون داستانی تحت مضامین فراگیر و شبکه مضامین، نشان داد که ابعاد چهارگانه نقش خانوادگی، نقش فرهنگی، نقش ارزشی و نقش اقتصادی-اجتماعی به عنوان مؤلفه‌های اصلی نقش اجتماعی زنان در داستان-های مورد بررسی شناسایی شد. در ضمن، بیشترین فراوانی مربوط به زیر مؤلفه نقش خانوادگی زن در داستان‌ها با فراوانی ٦٥ بار و جایگاه دوم مربوط به زیرمؤلفه نقش ارزشی زنان در داستان‌ها با فراوانی ٤٢ بار و در جایگاه سوم، نقش اقتصادی-اجتماعی با فراوانی ۲۳ بار و در نهایت در جایگاه چهارم زیر مؤلفه نقش فرهنگی زنان با فراوانی ۱۸ بار قرار دارد.

٦. صادقی شهپر، رضا «شگردهای مدرن روایت در مجموعه داستان یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» در مجلهٔ پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی در شمارهٔ ۳۹ این چنین می‌گوید:

مقاله حاضر، مجموعه داستان «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» اثر بیژن نجدی، از منظر تکنیک‌های روایی مدرن مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که وی در این مجموعه داستان از شگردهای روایی مدرن مانند: سیلان روایت، تکثر روایی، روایت هذیان‌گویی، چرخش زاویه دید و... استفاده کرده است.

اما در این مقاله، نگارندگان برآنند تا با بهره‌گیری از شگردهای پُست مدرنیستی مانند: تغییر زاویه دید، به‌هم‌ریختگی زمان و مکان، ابهام، پارودی، بینامتنیت و ارتباط فرامتنی، تناقض، صنعت‌های ادبی و زبان شاعرانه، سلب اقتدار، سیلان روایت، کولاژ، تغییر کانون روایت و اسطوره‌زایی و... این رمان را بررسی و تحلیل کنند.

مبانی نظری

پست‌مدرنیسم

پسامدرنیسم یا در زبان انگلیسی، post modernism، از پیشوند پست و واژهٔ «مدرن» و پسوند «ایسم» تشکیل شده است. پسا به معنای «پس از مدرنیسم» و یا «فراتر از مدرنیسم»، تلقی می‌شود و مدرنیسم جنبش یا مکتبی ادبی است که شیوه‌های روایتگری را دارای تحولات بی‌شماری کرده است و آغاز آن را می‌توان آغاز جنگ جهانی اول دانست. پسوند «ایسم» نیز پسوند اسم است، به معنای «اصالت، اصول، رویه» (حییم، ۱۳۸۹: ۳۱۷) و به معنای مکتب، شیوه و طریقه نیز گرفته شده است. بنابراین پست‌مدرنیسم به مکتبی ادبی اطلاق می‌شود که با مدرنیسم در ارتباط است و پس از آن ایجاد شده است.

پست مدرنیسم جدا از مدرنیسم نیست و بسیاری از ویژگی‌های آن را داراست. هارتنی «پسامدرنیسم را فرزند نافرمان مدرنیسم می‌داند» (پاینده، ۱۳۹۰: ۲۵). پست‌مدرنیسم هم اگرچه از قوانین مدرنیسم تخطی می‌کند و تغییراتی ایجاد می‌کند و ویژگی‌های تازه‌ای به شیوه‌های هنری و ادبی اضافه می‌کند، اما سرچشمهٔ آن مدرنیسم است.

کادن معتقد است که پسامدرنیسم «اصطلاحی است که معمولاً به هرگونه تحول، پیشرفت و خلاقیتی که در ادبیات، هنر، موسیقی، معماری، فلسفه و... از سال‌های ۱۹٤۰ تا ۱۹۵۰ به وقوع پیوسته و یا در حال وقوع است، ارجاع داده می‌شود. پست‌مدرنیسم متفاوت از مدرنیسم است» (کادن، ۱۳۸۰: ۵۸).

در کتاب *ادبیات پست‌مدرن*، لری مک‌کافری «کشف تفاوت‌های ادعایی میان مدرنیسم و پست‌مدرنیسم را دشوار می‌داند» (لری مک‌کافری، ۱۳۸۱: ۱۸). ایهاب حسن با عدم تمایز قطعی میان دوره‌های مختلف ادبی، عقیده دارد که «نمی‌توان مدرنیسم و پسامدرنیسم را دو دورهٔ مجزا و از هم جدا شده دانست. او معتقد است که هر نویسنده‌ای در زمان خود می‌تواند کمی کلاسیک، مدرن و همچنین پست‌مدرن باشد» (حسن: ۱۳۸۱: ۱۰۰). امبرتو اکو اصطلاح پست‌مدرن را «همه‌فن حریف می‌داند که استفاده‌کنندگان آن هرچه را بخواهند به آن نسبت می‌دهند» (اکو، ۱۳۸۱: ۱۱۸).

بارت، با اشاره به اینکه برنامهٔ اصلی پسامدرنیسم، گسترش صرف برنامهٔ مدرنیستی نیست، «مؤلف ایـده‌آل پسامدرنیست را کسی می‌داند که اجداد مدرنیست قرن بیستمی و نیاکان پیشامدرنیست قرن نوزدهمی خود را صرفاً منکر می‌شود.

لیوتار در نظریات خود درباره پسامدرنیسم، به سه نکته اشاره می‌کند:

الف) تنوع مخاطب و نفی نخبه‌گرایی: نویسندگان پسامدرن علیه نخبه‌گرایی مدرنیستی به شیوه‌ای می‌نویسند که هر دو مخاطب عامی و نخبه را در بر بگیرد؛ «یعنی هر گروهی را مخاطب قرار می‌دهند. آنها به دنبال دموکراتیزه کردن هنر و ادبیات هستند، به همین دلیل است که در باب مخاطب، هیچ اعتقادی به جدا دانستن مخاطب عامی و نخبه ندارند، چنانچه در دوران رمانتیک شعر و نویسندگی، تنها مخاطب خود را افراد نخبه می‌دانستند، اما با گذر زمان این گونه مرزبندی از میان رفت» (لیوتار، ۱۳۸٤: ۳۷). در داستان‌های پسامدرنیستی، شخصیت‌های افسانه‌ای کهن به داستان وارد می‌شوند و فضای داستان، حالت ترکیبی از رئالیسم و اسطوره و فانتزی به خود می‌گیرد. به همین خاطر ژانرهای عامیانه و نخبه با هم تلفیق می‌شوند.

ب) «تحریف شکل و بدعت‌گذاری‌های هنرمندانه به منظور برنهادن سنجه‌های جدید و گفتمان‌های نو» (پاینده، ۱۳۸۵: ۲۲۵). لیوتار پسامدرنیسم را شیوه‌ای نو می‌داند و بر این باور است که به دلیل این نو بودن، شیوه‌های نقد گذشته پاسخگو نیست و باید با ملاک‌هایی تازه در حیطهٔ نقد سنجیده شود.

ج) افول فراروایت‌ها: بخش عمدهٔ نظریهٔ لیوتار دربارهٔ پسامدرنیسم مربوط به فراروایت‌هاست. بنا به ادلهٔ او، ویژگی دوره پسامدرن عبارت است از افول «روایت‌های اعظم» و «مشروعیت‌بخش ادوار گذشته» (همان: ۲۳۲). در دوره‌های گذشته ما با فراروایت‌ها روبه‌رو بودیم. یک اندیشه که حاصل یک دوره یا چندین دوره از تاریخ بود بر متن سایه می‌انداخت، اما امروزه دیگر این‌گونه نیست. لیوتار، بر این عقیده است که هر فراروایت یک روز از میان می‌رود. مثلاً قرن بیستم که روایت بزرگ «اومانیسم» را درون خود داشت، معتقد بود که انسان مایهٔ خوشبختی و سعادت نهایی بشری است، اما با به وجود آمدن نگون‌بختی‌های انسان و افزایش تنهایی‌های بشر، این فراروایت از میان رفت؛ و یا اینکه در عصر کلیسا که انسان، عاقبتی خوش داشت و رهایی پیدا می‌کرد، روایت‌های بزرگی وجود داشتند که عصر پسامدرن، آنها را گاه نفی می‌کرد و گاه علیه آنها می‌شوراند. روایت‌های بزرگ فکری را می‌توان با روح دوران هگل، تطبیق داد. پسامدرنیسم این روایت‌های کلان را نفی یا نقض می‌کند. مثلاً در فرهنگ ما آمده است که «عاقبت گرگ‌زاده گرگ شود / گرچه با آدمی بزرگ شود» بدین مفهوم است که کسی که ذاتش درست نیست با تربیت نیز درست نمی‌شود، اما این نفی می‌شود؛ زیرا چه بسا کسانی که در خوی آدم تأثیر بگذارد و یا اینکه اصلاً مگر ذات کسی از ابتدا بد می‌شود، حتی اگر گرگ‌زاده باشد. آنها معتقدند که ایـن کلان روایـت‌ها در واقـع عاملی برای اعمال

قدرت هستند؛ زیرا تبدیل به گفتمان می‌شوند.

پسامدرنیسم با نقض این روایت‌ها توجه مخاطب خود را به موضوعاتی جلب می‌کند که به آنها کمتر توجه شده است. در واقع در عصر پسامدرن «کلان‌روایت‌ها، جای خود را به پاره‌روایت‌هایی داده‌اند که بر خلاف روایت‌های اعظم، دیگر جهان‌شمول نیستند و در همه زمان‌ها و همه مکان‌ها اعتبار ندارند... در عصر پسامدرن پاره روایت‌ها که مقیاسی محلی یا محدود دارند، جانشین کلان‌روایت‌های مدرن شده‌اند که مقیاسی جهانی و تاریخی داشته‌اند» (همان: ۲٤۱).

تکثرگرایی و در نتیجه آن نسبی‌گرایی پسامدرنیسم در شیوه‌های روایتگری نویسندگان تأثیر گذاشته است. در شیوه‌های پیشین، داستان یک روند نظم و سیر کلی، یعنی یک آغاز، اوج و پایان مشخص داشت، اما در داستان‌های پسامدرنیستی شیوهٔ روایت گاه بدین گونه است که داستان از تکه‌پاره‌هایی از روایت ساخته می‌شود و آغاز و پایان، چندان مطرح نیست. همچنین پایان چندگانه را می‌توان حاصل همین تفکر دانست. گاهی نیز راوی داستان، چند نفرند و از زاویه‌های دید متفاوت سنجیده می‌شوند و گاهی این نظریه در محتوای داستان نیز دیده می‌شود و کلان‌روایتی در آن نفی می‌شود و یا با آیرونی، طنز و نقیضه‌پردازی نفی می‌شود.

۱. تغییر زاویهٔ دید

نجدی در این سری از داستان‌های کوتاهش بدون قرینه، زاویهٔ داستان را تغییر می‌دهد. در داستان «بی‌فصل و نادرخت» راوی که زاویهٔ دید سوم شخص و دانای کل را برگزیده است دربارهٔ مرتضی می‌گوید: «.... سه روز پیش بساط کتاب‌فروشی او را از پیاده‌روی کنار بانک ملی جمع کرده بودند و او هر دو روز گذشته (دلم می‌خواد بزنم یه چیزی رو بشکنم) لخ‌لخ در خیابان‌ها و محله‌های رشت راه رفته بود....» (نجدی، ۱۳۸۳: ۱۳۹). جملهٔ داخل پرانتز در میانهٔ سخن راوی دانای کل، نظم حضور راوی را بر هم می‌زند. ممکن است نویسنده این کار را برای نشان دادن آشفتگی ذهنی راوی انجام داده باشد.

این کار باز هم در این داستان تکرار می‌شود: «و مرتضی به یاد آورد که بعد از آن درد روی شقیقه‌اش فقط ران‌هایش را از ترس به هم چسبانده بود (مسخره‌س آدم گاهی یادش میره که می‌شه گریه کرد)» (همان: ٤۱). عبارت داخل پرانتز که این بار به شیوهٔ سوم شخص گفته شده است باز هم مخاطب را بر سر دوراهی می‌گذارد.

درآمیختن زاویهٔ دید سوم شخص با اول شخص در داستان «به چی می‌گن گرگ به چی میگن...» به شکل دیگری تکرار شده است. در این داستان که به شیوهٔ جریان سیال ذهن نوشته شده است، زاویهٔ سوم شخص به اول شخص تبدیل شده و تا پایان داستان به‌رغم بازگشت به ماجرایی که داستان با آن شروع می‌شود، این تغییر حفظ می‌شود. با اتخاذ این شیوه، معلوم نمی‌شود راوی اول داستان کیست و چرا در آغاز، یک زاویهٔ دید و در ادامه زاویهٔ دید دیگری برگزیده می‌شود؟ راوی با این تغییر زاویهٔ دید و

اتخاذ شیوهٔ جریان سیال ذهن، تداخل زمانی ایجاد می‌کند که نوعی زمان‌پریشی در داستان به وجود می‌آورد. راوی داستان‌های نجدی، گاه دچار زبان‌پریشی است. این زبان‌پریشی با وجود استفاده از شیوهٔ سیال ذهن، زمان‌پریشی‌هایی گه گاه در داستان‌های او ایجاد می‌کند.

روایت داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» با دیدگاه دانای کل محدود آغاز می‌شود. بدین ترتیب که نویسنده، داستان خود را از دریچهٔ نگاه پیرزنی که شخصیت اصلی داستان است، روایت می‌کند. در نتیجه، در بندهای آغازین، علاوه بر نفوذ وی به ذهن پیرزنِ داستان، شاهد گزارش‌هایی از مکان‌ها و اشخاصی هستیم که شخصیت کانونی با آنها روبه‌رو می‌شود:

«همین‌که از نفس افتاد، شانه‌اش را به مرمرهای دیوار تکیه داد. بعد پشتش را به همان دیوار مرمر چسباند و زل زد به مردهایی که زیر تابوتی را گرفته بودند و از وسط خیابان می‌گذشتند» (همان: ٦١).

۲. به هم‌ریختگی زمان و مکان

زمان داستان «به چی میگن گرگ به چی میگن...» در آغاز، گذشته است. ظاهراً، طاهر با مادرش سوار بر پیکان، راهی جایی هستند. با ورود به تونل و گذشتن از زیر هر چراغی که در سقف تونل است، درون ماشین دائم خاموش و روشن می‌شود: «تونل با سقفی از چراغ‌های دور، به رنگ زرد خودش را می‌ریخت، اتومبیل برمی‌داشت، دوباره می‌ریخت، باز هم برش می‌داشت و صورت طاهر با آن پوستی که حالا حالاها به فکر مو درآوردن نبود، گاهی دیده می‌شد، گاهی هم نه» (همان: ٩٤). در ادامه، ماجراهای مربوط به سال‌ها بعد با زاویهٔ دید اول شخص، روایت می‌شود و راوی گفت‌وگوی مردم را در قهوه‌خانه‌ای در سیاهکل نقل می‌کند و سپس دوباره به یاد همان رنگ زرد داخل تونل می‌افتد، اما این بار زمان را به گذشته نمی‌برد و در حال می‌ماند: «حالا آن زرد را پیدا کرده بودم. توی تونل بود و چادر مادرم زیر صورتم یخ کرده بود. راننده می‌گفت دم‌دمای صبح می‌رسیم. همچین که هوا گرگ و میش بشه» و دوباره روایت ماجرای مربوط به سیاهکل را پی می‌گیرد: «سردم شد با همان سرمای پیش از چپور شدن دست‌ها و آن زرد توی سرم از قهوه‌خانه زدم بیرون...» این کار به نوعی تا پایان ادامه می‌یابد. در بخشی از داستان بدون هیچ قرینه‌ای دوباره چراغ‌های زرد تونل در زمان فعلی روایت، داخل می‌شود و بر ابهام داستان هر چه بیشتر می‌افزاید: «آن روز دو نفر روی سنگ غسال‌خانه بی هیچ مرده‌ای آب می‌ریختند و درها طاق به طاق باز بود... درها؟ کدام درها؟ (این رنگ زرد چراغ‌های تونل نمی‌گذارد، آن روز را همان‌طور که بود به یاد آورم)» (همان: ١٩٦).

۳. ابهام

در داستان «خال» راوی از زنی جادویی سخن می‌گوید که از پنجرهٔ خالکوبی‌شدهٔ روی دستش وارد بازوی او می‌شود. راوی خود نیز زن را به درستی نمی‌شناسد، به همین دلیل توصیفاتش از او، از منظری بیرونی است و همین موضوع بر

پیچیدگی موجود در داستان می‌افزاید: «یکی از شانه‌هایش همان که طرف چمدان بود روی هر قدم خم می‌شد. نصف تنش خسته به نظر می‌آمد و نصفهٔ دیگرش می‌توانست مادربزرگم باشد یا زنی که فقط یک بار از خواب آدم می‌گذرد و هرگز هیچ کجا دیگر هرگز پیدایش نمی‌شود و سن و سال مشخصی نداشت یا لااقل برای من که سرم روی علف بود مجبور بودم هر چیزی را از پایین به بالا نگاه کنم و سال‌های زیادی از عمرم در اتاقی گذشته بود که روز را با لامپ روشن می‌شد و تا گرسنه نمی‌شدیم باور نمی‌کردیم که ظهر شده است و همین که سردمان می‌شد، خیال می‌کردیم پاییز شده است. مخصوصاً من که باید سرم را از طبقهٔ دوم تختخواب آویزان می‌کردم تا از کسی مثلاً کبریت بخواهم و باید هر چیزی را از بالا به پایین نگاه می‌کردیم، آن خانم سن و سال مشخصی نداشت» (نجدی، ۱۳۸۳: ۱٦۸).

این شیوه همچنان ادامه می‌یابد: «چمدان را برداشت یادم نیست که با کدام دستش این کار را کرد. فقط می‌آمد، می‌آمد، می‌آمد، حالا دیگر شبیه هیچ زنی نبود کسی نمی‌توانست او را خواب ببیند. نباید اسمی می‌داشت. اصلاً اسم نداشت. کسی هم او را نزاییده بود. مادرم نبود یک چیزی بود. چطور بگویم معشوقه‌ای که پیر شده و یا مادری که بعد از من بالاخره یک روز به دنیا می‌آمد. شاید اگر می‌نشستم از کنارم رد می‌شد و یا اگر ایستاده بودم از راهی که آمده بود، برمی‌گشت و یا شاید نمی‌دانم اگر راه می‌رفتم مثلاً در یکی از پیاده‌روها اصلاً دیده نمی‌شد» (همان: ۱٦۹).

٤. پارودی‌ها

پارودی‌ها تقلید تمسخرآمیز از سبک و شیوهٔ متنی دیگر است. نویسنده با استفاده از پارودی‌ها، هر مفهوم یا پدیده‌ای را در اثری دیگر به سُخره می‌گیرد و با استفاده از شیوه‌های طنزآمیز، روایت جدیدی را ارائه می‌دهد. او با به‌کارگیری خلاقیت خود در بستر زمانی متفاوت، متن تازه‌ای می‌آفریند. یکی از ویژگی‌های پارودی‌ها آن است که «هر بخش آن یا بخش دیگر را رد می‌کند و یا دربارهٔ آن به انتقاد و اظهار نظر می‌پردازد» (قره-باغی، ۱۳۸۰: ۳۱). این مؤلفه، به هر دو شکل کلامی یا موقعیتی در آثار پست‌مدرن به کار رفته است؛ در داستان «دوباره از همان خیابان‌ها»، آیرونی موقعیت، یعنی تفاوت در آنچه انتظار می-رود پیش آید، با آنچه در نهایت رخ می‌دهد، نمود بیشتری دارد:

«درویشی روی نیمکت چوبی چمباتمه زده بود، هم چرت می‌زد، هم مثنوی می‌خواند» (همان: ٦۷).

آنچه این موقعیت را به آیرونی نزدیک می کند، تقابل میان چرت زدن و مثنوی خواندن است. در واقع، تضاد بین وضعیت واقعی (چرت زدن درویش هنگام خواندن مثنوی) و وضعیت ایده‌آل (شور و شوق در خواندن اشعار مولانا) موجب به وجود آمدن نوعی طنز ناشی از تضاد و در نتیجه آیرونی موقعیت شده است.

در داستان «مانیکور» نجدی گاه عناصر به ظاهر بی‌ارتباط با یکدیگر را به عنوان علت و معلول در کنار یکدیگر ذکر می‌کند و به نوعی آشنازدایی می‌کند. این کار، گاه نوعی طنز به

وجود می‌آورد: «گفته بودند که الاغ دم در حمام عروس باید سفید باشد. آنقدر سفید و بلند که سفیدی عروس قاطی خاکستری زمین نشود» (همان: ۱۱۷).

در داستان «خاطرات پاره‌پارهٔ دیروز»، طاهر، آلبوم عکسی را باز و گذشته‌ها را با زنش ملیحه مرور می‌کند. آنگاه که خود طفلی چندماهه بیش نبود و میرآقا (پدربزرگش) از ترس رضاخان به سبب همکاری با میرزاکوچک‌خان و سایر جنگلی‌ها به اشکور می‌گریزد و همان‌جا می‌میرد. در پایان داستان ملیحه به طاهر می‌گوید: «ببین طاهر من یه چیزی رو نفهمیدم. سن و سال تو به اون سال‌ها نمی‌خوره و طاهر داد می‌کشد: نمی‌خوره؟ چی نمی‌خوره؟ سه روز بعد از هر کدام از این عکس‌ها دکتر حشمتو کشتن، کشتنش حشمتو... کشتنش...» (همان: ٦٧).

۵. بینامتنیت و ارتباط ترامتنیت

اصطلاح بینامتنیت به معنای «شیوه‌های متعددی است که هر متن ادبی به واسطه آنها به طور تفکیک‌ناپذیری با سایر متـون از رهگذر نقل قول‌های آشکار و پنهان، یا تلمیحات یا جذب مؤلفه‌های صوری و ملموس از متن‌های پیش از خود و یا به لحاظ اجتناب‌ناپذیری در ذخیره مشترک سن و شیوه‌های زیباشناسیک و ادبی تداخل می‌یابد» (داد، ۱۳۸۳: ٤٢٢-٤٢٣). بینامتنیت این نکته را یادآور می‌شود که «همگی متون به طور بالقوه متکثر، بازگشت‌پذیر، در ذخیره مشترک سنن و شیوه‌های زیباشناسیک و ادبی تداخل می‌یابد» (آلن، ۱۳۸۰: ۲۸۵).

ایجاد اتصال کوتاه در فاصلهٔ بین متن ادبی و جهان واقع موجب می‌شود تا خواننده نتواند نوشته‌ها را در مقوله‌های متون ادبی ادغام کند. ازجمله شگردهای اتّصال کوتاه عبارت‌اند از: ترکیب امور متضاد، ورود نویسنده و موضوع نویسندگی به متن، برملا کردن عرف‌های ادبی هنگام استفاده از آنها که این مورد شکل افراطی همان چیزی است که فرمالیست‌های روسی آن را «افشای صنعت» می‌نامند. در واقع، در رمان‌ها و داستان‌های پسامدرنیستی، نویسنده با نقش‌آفرینی در داستان خود، سعی در ایجاد پیوند میان دنیای واقعی و داستانی دارد.

در داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» ورود نویسنده به داستان و حضور دائمی او، چنین پیوندی را منجر می‌شود. به عنوان مثال، زمانی که پیرزن خود را به درِ شمارهٔ ۳۱ رسانده، انگشتش را بر روی زنگ می‌گذارد، کمتر خواننده‌ای انتظار دارد کسی که در را به روی پیرزن می‌گشاید، نجدی (نویسندهٔ داستان) باشد: «با آن همه صدای کِشدار و آزاردهندهٔ زنگ، دیگر نمی‌توانستم بنویسم. سیگارم را روی کف زیلو نپوشیدهٔ اتاق انداختم. با همان دمپایی پلاستیکی که در پایم بود خاموشش کردم. در تمام مدتی که از پلکان پایین می‌رفتم، از کنار حوض می‌گذشتم و سرم را از طناب رخت خم می‌کردم، صدای زنگ در می‌آمد. در را باز کردم. پیرزن داشت می‌افتاد» (نجدی، ۱۳۸۳: ٦٢).

از هنگامی که نویسنده حاضر می‌شود پیرزن را تا خانه‌اش همراهی کند، تأثیر حضور وی در داستان به وضوح دیده می‌شود و شاید بتوان گفت

که نویسندهٔ داستان (برخلاف آنچه معمول است)، به تدریج، یکی از شخصیت‌های داستانِ خود شده، بدین ترتیب، حضور ناگهانی و پررنگ نویسنده در داستان، منجر به تداخل دو جهان واقعی و داستانی که مؤلفه‌ای است فراداستانی می‌شود.

٦. تناقض

تناقض ممکن است در همهٔ عناصر رمان پست‌مدرنیستی دیده شود، از جمله در روایت و شخصیت‌پردازی و... چنان‌که خواننده با متنی مواجه می‌شود که هر قطعه یا حتی جمله‌ای ممکن است جمله و قطعهٔ دیگر را نفی کند و خواننده تا پایان داستان با تناقضی که بر کل داستان سایه افکنده است، دست به گریبان شود. دیوید لاج معتقداست: «یکی از مهیّج‌ترین مظاهر تناقض که بنیانی‌ترین نظام دوگانه را نقض می‌کند، موجود دوجنسی است و بنابراین نباید تعجب کرد که شخصیت‌های داستان پست‌مدرنیستی اغلب از نظر جنسی دوسوگرا هستند» (لاج، ۱۳۷٤: ۱٦۱).

در داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» نویسنده با استفادهٔ فراوان از مؤلفهٔ تناقض، به طور آشکار، بر عدم قطعیت تأکید می‌کند و به این ترتیب، عدم قطعیت جهان داستانی را مانند آینه‌ای برای نمایاندن عدم قطعیت امر واقع به کار می‌گیرد. راوی در بخش‌های آغازین داستان، زمانی که پیرزن به سمت خانهٔ نجدی حرکت می‌کند، توصیفاتی از فضای خیابان‌ها ارائه می‌دهد که نشان‌دهندهٔ جاری بودن زندگی و دلخوشی مردم شهر است، اما هنگام بازگشت پیرزن از منزل نویسنده، تمام آن توصیفات، آشکارا نقض می‌شود. در واقع، پیرزن هنگام بازگشت از همان خیابان‌ها، هیچ‌کدام از آن جلوه‌های زیبایی از زندگی را که دیده بود، دوباره مشاهده نمی‌کند و به این ترتیب، بار دیگر مخاطبِ دنیای پسامدرن داستان، از تشخیص واقعیت و فراواقعیت‌ها باز می‌ماند. به عنوان نمونه، آنچه در صفحه‌های آغازین داستان در مورد مدرسه، دختر جوان و ... ذکر شده است، در صفحات پایانی به صورت کاملاً متضاد بیان می‌شود و نویسنده، گفته‌های نخستین را نفی می‌کند:

الف) «دختر جوانی با چادری پر از بوی نان داغ از کنارش گذشت» (نجدی، ۱۳۸۳: ٦۱).

نمونهٔ متناقض: «از خیابان دختری که بوی نان را بغل کرده باشد، نمی‌گذشت» (همان: ٦٥).

ب) «یک مدرسه آن طرف‌تر بود که از دیوارش صدای دویدن بچه‌ها و تاپ تاپ کردن توپ به گوش می‌رسید» (همان: ٦۰).

نمونهٔ متناقض: «مدرسه را توانستم پیدا کنم. دیوار نداشت. نرده‌های کوتاهی، حیاط مدرسه را از پیاده‌رو جدا کرده بود ...پنجرهٔ کلاس‌ها باز بود و مدرسه بوی جمعه‌ها را می‌داد» (همان: ٦٥).

۷. صنعت‌های ادبی و زبان شاعرانه

دربارهٔ صنایع ادبی در آثار نجدی چندین پژوهش مجزا صورت پذیرفته است. «مانند بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری، نجدی نیز از داستان‌نویسانی بود که با شاعری آغاز کرد، سپس به داستان‌نویسی روی آورد. با این تفاوت که تا آخر به شاعری نیز ادامه داد.... در کاربرد شعر در داستان،

همواره احتمال چربیدن کفهٔ شعر بر داستان می‌رود، در این صورت داستان لطمه خواهد خورد» (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۱۱۶). نجدی در مجموعه داستان‌های «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» و «دوباره از همان خیابان‌ها» نشان می‌دهد که شعر معاصر را خوب می‌شناسد و از امکانات آن برای غنای داستان‌هایش بهره می‌جوید. بسیاری از نویسندگانی که می‌کوشند شاعرانه بنویسند، چون به جوهری شاعرانه دست نمی‌یابند، کارشان تا حد قطعه‌های ادبی کاسته می‌شود، اما زبان داستان‌های نجدی مشحون از شعر است... نجدی با وهم، چنان پرتوی بر عادی‌ترین امور و اشیا می‌اندازد که انگار برای نخستین بار است که آنها را می‌بینیم» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۳۵۷).

بهره‌گیری از این زبان با آشنایی‌زدایی‌هایی که خاص آن است، گاه داستان‌های نجدی را مبهم می‌سازد و این آشنایی‌زدایی دامن عناصری همچون حوادث، شخصیت‌ها زمان، مکان و ... را می‌گیرد. در داستان «آرنایرمان، دشنه و کلمات در بازوی من» می‌گوید: «یک شب بین دو تا سیگار، عالیه گفت که توی محلهٔ آنها شهرداری چند تا چنار کاشته بود، این هوا! نازک و پاکوتاه» (نجدی، ۱۳۸۳: ۱۶). عبارت شاعرانه بین دو سیگار نه تنها کمکی به شناختن شخصیت عالیه نمی‌کند که آن را دچار ابهام نیز می‌کند.

در داستان «به چی میگن گرگ به چی میگن»، نویسنده با آوردن تشبیه‌های جدید و خلاقانه در داستان دست به آشنایی‌زدایی زده است: «هر تکه از گذشتهٔ پنهانش را بردارد و به پوست لاغر خودش بمالد» (همان: ۱۹۸).

در داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» زیاده‌روی پسامدرن در این داستان به صورت مجاز، تشبیه، حس‌آمیزی و استعاره دیده می‌شود که بی‌ارتباط با شاعرانگی نوشتار نجدی نیست. نجدی با به کاربردن سه عنصر عاطفه، کلام و خیال، توانسته است سبکی شعرگونه در داستان بنا کند که خود ناشی از نگاه تازهٔ او به بلاغت فارسی است. «نجدی با ترکیبی که از ساز و کارهای جدید، غریبه‌گردان و شالوده‌شکن زبان– امّا نه افراطی– ایجاد می‌کند، به زبان خاص خود دست می‌یابد. او خود را در این کار به زحمت نمی‌اندازد. عادت زبانی‌اش شده است» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۵۳).

مواردی از کاربرد فراوان صور خیال در این داستان که در این قالب جای می‌گیرد، آورده می‌شود:

حس‌آمیزی: «هوای پر از بوی دوا و پنبه‌های الکل‌زده، بوی لگن خالی نشدهٔ استفراغ را روی زمین بریزد» (نجدی، ۱۳۸۳: ۵۸) و همچنین: «یک تشت زیر هرّه بود پر از صدای باران» (همان: ۵۹).

تشبیه: «رو به روی او چراغ گوشه فلکه مثل پنبه‌ای که روی زخم گذاشته باشند، لکهٔ سرخی داشت» (همان: ۶۰).

مجاز: «تمام خیابان و پیاده‌رو پر از زنانی شد که پشت سر «لا اله الا الله» می‌دویدند» (همان: ۶۱).

استعاره مکنیه: «پرده روی پنجره خیابان را نگاه می‌کرد» (همان: ۶۰) و «عطر باقلوا روی لجن جوی کنار پیاده‌رو لم داده بود» (همان: ۶۰).

جان‌بخشی به اشیاء از ویژگی‌های نویسندگی بیژن نجدی چه در داستان و چه در شعر است. در داستان «مرثیه‌ای برای چمن» که بیشتر حجم آن، به شیوه‌ای واقع‌گرایانه پیش می‌رود، در قطعهٔ آخر روایت، توپ جان می‌گیرد:

«بالاخره لحظه‌ای رسید که توپ دید می‌تواند خودش را به اندازه یک درخت بالا ببرد. ته کوچه افتاد روی سنگ‌فرش و دوباره پا شد. حالا دید که می‌تواند از پنجره‌های روشن هم بگذرد» (همان: ۱۱۲).

۸. فراداستان

«فراداستان، داستانی است که از طریق افشای شگردهای ویژهٔ داستان‌نویسی فرایند ساخته شدن را برای خواننده آشکار می‌کند تا پرسش‌هایی در مورد رابطهٔ دنیای متن و دنیای بیرون متن در ذهن خواننده ایجاد شود. جان فاولر در رمان زن ستوان فرانسوی از همین شیوه استفاده می‌کند» (واو، ۱۹۹٦: ٤). یکی از ویژگی‌های فراداستان، حضور نویسنده در متن و تعامل با شخصیت‌های داستان است. در رمان نامه‌ها از جان بارت، «تعامل بین نویسنده و شخصیت‌هایش غیرمستقیم است، به وسیله یک نامه و یک مورد هم با تلفن هرگز رودررو با هم مواجه نمی‌شوند؛ هرچند که نویسنده آگاهی دارد در گذشته با شخصیت‌هایش رودر رو ملاقات داشته است» (مک هیل، ۱۹۸۷: ۲۱۳).

داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» از شگردهای فراداستان و بازی، بهرهٔ فراوان برده است. بخش‌هایی که تکیهٔ متن داستان بر رابطهٔ بازی و واقعیت را آشکار ساخته، آمیزش خیال و واقعیت را هرچه بیشتر نمایان می‌سازد.

زنی آینه‌اش را با ناراحتی به سمساری می‌فروشد:

«رسیده بودیم نزدیک سمساری. دو نفر آینهٔ بلندی را از روی یک گاری برداشته و به سمساری می‌بردند. زنی کنار گاری ایستاده بود که التماس می‌کرد» (نجدی، ۱۳۸۳: ٦٦).

در چند صفحه بعد می‌خوانیم که آینه چون موجودی جاندار خیابان را به قصدِ رسیدن به منزل صاحب خود طی می‌کند و سرانجام (در مقابل حیرت مخاطبان)، او را به آغوش می‌کشد:

«از وسط خیابان، آینهٔ بلندی می‌گذشت. سمسارها دنبالش می‌دویدند. آینه کنار دری ایستاد. زنی در را برایش باز کرد. آنها همان‌جا همدیگر را بغل کردند و در بسته شد» (همان: ٦۹).

«حذف اپیزودهای خاص، عوض کردن «بیان قصوی» روایت داستان از منظر چندین راوی، اینها موضوع‌هایی هستند که هر نویسنده‌ای هنگام داستان نوشتن به آنها می‌اندیشد یا در موردشان تصمیم می‌گیرد. اما مطرح کردن این موضوع‌ها در خودِ داستانی که نوشته می‌شود و به ویژه ذکر اینکه وظیفه نویسنده «به رخ کشیدن» خود «عملِ نوشتن» است، یک شگرد پسامدرنیستی محسوب می‌شود» (پاینده، ۱۳۸۸: ۲).

در واقع، بیژن نجدی در تعریفی رئالیستی که از فروخته شدن آینه ارائه می‌دهد، چنان هنرمندانه عنصر خیال را با واقعیت می‌آمیزد که محال است خواننده، ناخودآگاه تحت تأثیر چنین تداخل

غریبی از درهم‌تنیدگی جهان واقعی با جهان بدلی قرار نگیرد. تعامل شخصیت با نویسنده نیز شگردی فرداستانی است و تصنعی بودن داستان را نشان می‌دهد. در حقیقت نویسنده می‌خواهد با شگردهای متفاوت، غیرواقعی بودن داستان را برجسته کند. چنین شگردهایی این امکان را برای خواننده فراهم می‌کند که با دریافت خود، متن را بیافریند.

۹. روایت

۹-۱. سلب اقتدار

در عصر پسامدرن، شاهد ازبین رفتنِ روایت‌های کلان هستیم و رمان و داستان‌های پسامدرن نیز از تأثیر فروپاشی فراروایت‌ها بی‌نصیب نمانده‌اند. در متون پسامدرنیستی، نه با راویان دانای کلِ دورهٔ پیشامدرن روبه‌رو هستیم و نه با راوی اول شخص مدرنی که با پناه بردن به درون خود و به کارگیری صناعاتی چون سیلان ذهن و تک‌گویی درونی سعی دارد از رنج‌های جامعهٔ پیشرفته بگریزد. چنین مؤلفه‌ای در داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» در تصاویر جداگانه و متفاوتی که هر یک از دو شخصیت اصلی مشاهده می‌کنند، دیده می‌شود. ارائهٔ چنین تصویرهای متناقضی، نشانهٔ عدم انسجام روایت و نیز غیبت صدایی کلیت‌بخش در این داستان است که آن را هر چه بیشتر به متون پسامدرنیستی نزدیک می‌سازد:

«از خیابان، دختری که بوی نان بغل کرده باشد، نمی‌گذشت. هیچ دری نبود که روی بوی گوشت سرخ‌کرده بسته شده باشد. مدرسه را توانستم پیدا کنم. دیوار نداشت...» (همان: ٦٩).

یکی دیگر از اصولی که در داستان‌های پسامدرنیستی به عنوان کلان‌روایت زیر سؤال رفته، جایگاه خداگونهٔ مؤلف در متون پیشین است. در داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» نیز نویسنده نه تنها چنین جایگاهی را پس از شورش شخصیت اصلی از دست می‌دهد، بلکه با پذیرفتنِ زنده کردن پیرمرد، روایت قطعی داستان خود را نیز که همان مرگ پیرمرد است، آشکارا نقض می‌کند. اما مهم‌ترین فراروایتی که نجدی با زیرسؤال بردن آن، مخاطب خویش را درگیر پرسش‌هایی فلسفی می‌کند، ناگزیری از مرگ است. بی‌تردید همهٔ ما مرگ را به عنوان امری حتمی و بی‌بازگشت پذیرفته‌ایم، حال در این داستان با نویسنده‌ای مواجهیم که با زنده کردن پیرمردِ داستانش، اصل قطعیت مرگ را از ذهن مخاطب خود می‌راند و روایت کلانی چون مرگ را نقد می‌کند:

«...بعد گفتم: بالش را از دهان پیرمرد بردارد. پیرزن بالش را برداشت و از شوهرش پرسید: – حالت خوب است؟ گفت: بله. پیرزن گفت: جاییت درد می‌کند؟ گفت: نه...» (همان: ٦٩).

۹-۲. سیلان روایت

داستان «یک سرخپوست در آستارا» با روایت اول شخص روایت می‌شود، اما در کنار آن روایتی دیگر نیز از اواسط داستان به طور موازی پیش می‌رود. راوی در میان روایت داستان، به ارائهٔ توضیحاتی که تداعی‌های ذهنی اوست می‌پردازد و روایت داستان را قطع می‌کند: «راستش مرتضی صیادِ صیاد هم نبود یه بچه صیاد بود. صیادها برای گرفتن ماهی به دریا نمی‌روند (رودخانه

چرا) آنها کنار دریا روی ماسه جایی که دریا کف دهانش را باز می‌کنند (دیدی که) بازی می‌کنند...» (همان: ۳) و در چند سطر بعد، دربارهٔ صیادها و چگونگی صید ماهی توضیح می‌دهد که با روایت اصلی مرتبط نیست و سپس به روایت اصلی داستان باز می‌گردد.

داستان «استخری پر از کابوس» توسط راوی دانای کل بازگو می‌شود، اما داستان دو روایت دارد که با ویژگی سیلان روایت، در هم آمیخته‌اند. یکی از روایت‌ها، روایتی است که عامل کانونی در آن، راوی دانای کل است و در روایت دیگر، عامل کانونی شخصیت اصلی داستان، یعنی مرتضی است. شکل روایت این داستان نیز ساختاری سینمایی دارد، گویی هنگام روایت ماجرا توسط شخصیت داستانی، به واسطهٔ تغییر عامل کانونی، خواننده به خودِ صحنهٔ ماجرا برده می‌شود و آنچه به وقوع پیوسته، بی‌واسطه به او نشان داده می‌شود.

روایت داستان، با روایت دانای کل، با کانون بیرونی و تشریح صحنهٔ ورود مرتضی به شهربانی آغاز می‌شود، اما در میان گفت‌وگوهای مرتضی با ستوان و بازجویی او، راوی دانای کل روایت دیگری را از ابتدای ورود مرتضی به شهر آغاز می‌کند: «ستوان گفت شما را دیده‌ام ... این بی‌رحمی است مگر قو را شما نکشته‌اید؟ مرتضی گفت: آره ... مثل اینکه بله ... من کشتمش... همین طوری ... چطور بگم؟ یه دفعه دیدم نعشش روی دست‌های منه! صبح آن روز بعد از بیست سال همین که مرتضی کف پایش را روی زمین گذاشت بوی باغ‌های چای از ... یقه باز پالتو به پیراهنش رسید با اینکه هوا سرد بود و طعم باران را داشت مرتضی پیاده به سمت مسافرخانه رفت. ستوان پرسید چطور شد رفتی کنار استخر؟ مرتضی گفت: من نمی‌خواستم برم استخر، داشتم می‌رفتم آسیدحسن سر خاک» (همان: ۱۵).

۹-۳. کولاژ

کولاژ و تکه تکه بودن متن در آثار پُست مدرن، یادآور پراکندگی اجزای طبیعت و واقعیت در ذهن انسان امروزی است. این ویژگی یکی از خصوصیات اصلی آثار پسامُدرن است.

روایت داستان «یک سرخپوست در آستارا» در بخش‌هایی توسط راوی قطع می‌شود، اما مجدداً به مسیر اصلی خود باز نمی‌گردد و بدون توجه به آنچه پیش از قطع روایت در جریان بوده، مسیری دیگر را در پیش می‌گیرد. به طور مثال، در بخشی از داستان، این مکالمه بین مرتضی و راوی در جریان است:

«گفتم: این چیه؟ گفت: یه معجونه» (همان: ۵-٤) و گفت‌وگو با ارائهٔ توضیحی توسط راوی قطع می‌شود: «ده سال بعد روزی که شنیدم جنازهٔ مرتضی را بیرون از آستارا کنار رودخانهٔ مرزی مرز ایران و شوروی بدون سنگ خاک کرده‌اند، قدم‌زنان به طرف همان مسافرخانه رفتم که هرگز هیچ سرخپوستی درِ آن را با نوک چکمه‌اش باز نکرده بود» (همان: ۵)، اما پس از این بازگشت به آینده، گفت‌وگویی که قطع شده بود، ادامه پیدا نمی‌کند: «گفتم: اونجا که کسی نیست. مرتضی گفت: رفته، عصری رفته... رفته روسیه» (همان: ۵).

۹-٤. قطعه قطعه بودنِ روایت

روایت داستان «آرنایرمان و دشنه و کلمات در بازوی من»، مجموعه‌ای از تکه‌هایی است که در سطح داستان پراکنده‌اند. روایت ابتدا به شکلی منطقی آغاز می‌شود و تنها یک جمله، ساختار آن را بر هم می‌زند که این جمله یکی از تکه‌های پراکندهٔ پازل ماجرایی است که راوی آن را شرح می‌دهد: «گرمای اراقه‌ای اتاق را پر کرده بود و پنکه بوی تن عالیه را این طرف و آن طرف می‌برد. گفتم: عالیه خانم تو رو خدا شما یه چیزی بگین. از بازویم صدای راه رفتن ترکمنی شنیده می‌شد و صورت عالیه پیرتر از چشم‌هایش بود. گفت: تو که راه دستته یه کاری براش بکن» (همان: ١٤).

سپس روایت با گفت‌وگوی طاهر و عالیه ادامه می‌یابد. پس از ۲۳ سطر، مجدداً جریان روایت اصلی با تداعی ذهنی راوی و بازگشت ذهنی او به گذشته قطع می‌شود. لقب عالیه «چناری» است و راوی با توصیفی که از او ارائه می‌دهد: «نفس عالیه روی پوستم بود و خودش یک جنگل دورتر از اسمش...» (همان: ١٥). تداعی‌های ذهنی در داستان‌های نجدی بیشتر برای بیان «هیاهوی ذهنی» شخصیت‌ها به کار گرفته می‌شود. در این حالت «زمان‌های درونی و بیرونی هم‌خوانی ندارد. به همین دلیل، حرکت بیرونی کُند و روی یک واژهٔ ایستا باقی می‌ماند، اما زمانِ درونیِ ذهن راوی با شتاب، لایه‌های سلولی را در می‌نوردد» (رستمی و همکاران، ۱۳۸۹: ش ۲۷/ ۱۲۲) و در قالب جملاتی گسیخته بروز می‌یابد: «روی جلد کتاب دشنهٔ بزرگ و خمیده‌ای بود. توی یک دیس. پرنده‌ای بالای دیس بالای درختانی پر از قمه می‌پرید. ترکمنی دشنه را از روی دیس برداشت. روی دیس. دشنه را برداشت. برداشتش آن دشنه را از روی دیس» (نجدی، ۱۳۸۳: ۱۹).

۹-۵. تغییر کانون روایت

تغییر کانون در داستان «بی‌گناهان» در چند قطعه از روایت اتفاق می‌افتد. از جمله در میان داستان، آنجا که راوی دانای کل در حال روایت ماجرا و توضیح صحنه‌های فیلمی است که مرتضی در حال دیدن آن است، عامل کانونی از راوی به مرتضی تغییر می‌کند و روایت از دیدگاه او ادامه می‌یابد: «در راهروی پر از موزاییک بین اتاق بازپرسی و دستشویی، زن سرایدار یکی از شانه‌هایش را به دیوار تکیه داد و روی همان دیوار پایین آمد. با استخوان دنده و آرنجش روی موزاییک‌ها افتاد. بعد از آنکه او را روی زمین تا کنار درِ توالت بردند، مرتضی موزاییک‌های روی پرده سینما را دید که از پاشنه کفش زن سرایدار تا درِ باز توالت خیس می‌شد» (همان: ٢٦).

۹-٦. عدم اقتدار مؤلف و شورشگری شخصیت‌ها

تسلط خداگونهٔ مؤلف داستان‌های رئالیستی که تا حدودی در مدرنیسم زیر سؤال رفته بود، در فراداستان کاملاً از بین می‌رود. در این شیوه، نه تنها دیگر خبری از اقتدار بی‌چون و چرای مؤلف بر شخصیت‌ها نیست، بلکه «در رمان پسامدرن، شخصیت‌ها بر استقلال خود از نویسنده اصرار می‌ورزند و حتی علیه او سر به شورش برمی‌دارند؛

تا حدی که خواننده احساس می‌کند این نویسنده است که از شخصیت‌ها تبعیت می‌کند و نه برعکس» (پاینده، ۱۳۸٦: ٦٤).

چنین مؤلفه‌ای در داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» دیده می‌شود. در اولین گفت‌وگو بین نویسنده و شخصیت اصلی داستان، از حرف‌های نویسنده که هنوز از آمدن پیرزن به خانه‌اش متعجّب است، پی می‌بریم که پیرزن، خودسرانه و برخلاف آنچه نویسنده قصد نوشتن آن را داشته به خانهٔ وی آمده است: «گفت: منزلِ ...منزلِ آقای نجدی؟ گفتم: شما اینجا چه کار می‌کنید؟ گفت: شما نجدی هستید؟ گفتم: من می‌خواستم بنویسم که شما» (نجدی، ۱۳۸۳: ٦۳).

و در ادامه، شاهد شورش شخصیت اصلی داستان و اعتراض وی به سرنوشتی که برای او رقم زده شده و نیز عجز نویسنده در مقابل وی هستیم: «پیرزن باز هم فریاد کرد: مرا برگردان به خانه‌ام. دیگر نمی‌توانستم فکر کنم. دستپاچه شده بودم. دلم می‌خواست کسی به صورت من هم آب بزند» (همان: ٦٤).

در پایان داستان می‌بینیم که نویسنده مغلوب خواست پیرزن شده و با زنده کردن پیرمرد سعی می‌کند، داستان را آن طور که وی می‌خواهد پیش ببرد و عدم اقتدار مؤلف را هرچه بیشتر آشکار کند.

۹-۱۰. اسطوره‌زایی

مثلاً در داستان، نویسندگان گیلانی، جنگل و درخت در پیوند با قیام میرزا کوچک جنگلی بار سیاسی اجتماعی یافته و به نماد مقاومت و ایستادگی بدل شده است. قیام جنگل همان قیام میرزا است و درخت، نماد پایداری و مقاومت. در این داستان مرتضی پس از فرار از دست ژاندارم-ها (قدرت سیاسی) به جنگل پناه می‌برد. بستر روایی داستان در گریزهای مرتضی و هماهنگی و این‌همانی او با طبیعت و جنگل و تلاش ژاندارم-ها برای یافتن او پیش می‌رود: «درختان او را دور می‌زدند... پاییز با صدای برگ از زیر پاهایش رد می‌شد. رودخانهٔ کم‌عمقی با آسمان خیس از کنار سنگریزه‌ها می‌گذشت... آن طرف رودخانه، جنگل آنقدر خسته بود که مرتضی دیگر نمی-توانست بدود» (نجدی، ۱۳۸۳: ۱۸۸). خستگی مرتضی و خستگی جنگل یکی است، جنگلی که مرتضی را در خود جا می‌دهد و او را برای همیشه نامیرا می‌سازد. تیری بر زانوی مرتضی می‌نشیند: «استخوان زانوی چپ مرتضی تکه تکه شد. کمی دورتر، دانه‌های برنج درد می‌کشیدند و نمی‌توانستند خاک را پاره کنند» (همان: ۱۸۹).

خانم به هیئت همه زنانی که در زندگی راوی بودند، در می‌آید، شبیه همه هست و شبیه هیچ‌کس نیست، او هم مادر است، هم مادربزرگ، هم زن مطلوب راوی و هم... «نصف تنش خسته به نظر می‌آمد و نصفه دیگرش می‌توانست مادربزرگم باشد یا زنی که فقط یک بار از خواب آدم می‌گذرد و هرگز هیچ کجا پیدایش نمی‌شود. سن و سال مشخصی نداشت... آن خانم سن و سال مشخصی نداشت... لباس زیتونی روسریش سیاه بود، کمی جوان‌تر از پیری مادرم بود و خیلی پیرتر از تبریزی تازه کاشته‌ای که چمدانش را به آن تکیه داده بود... آنقدر لاغر بود که انگار هرگز

کسی را نزاییده است... حالا دیگر شبیه هیچ زنی نبود؛ کسی نمی‌توانست او را خواب ببیند. نباید اسمی می‌داشت. اصلاً اسم نداشت، کسی هم او را نزاییده بود. مادرم نبود. یک چیزی بود. چطور بگویم، معشوقه‌ای که پیر شده و یا مادری که بعد از من، بالاخره یک روز باید به دنیا می‌آمد. شاید اگر می‌نشستم از کنارم رد می‌شد یا اگر ایستاده بودم از راهی که آمده بود، برمی‌گشت و یا شاید نمی‌دانم ... گونه‌هایش اشراف‌زاده بود. هر بار که چشم‌هایش را می‌بست، صورت مادربزرگم از آخرین لحظات نماز، به یادم می‌آمد. پوست جوانی داشت ... مفصل تمام انگشتانش خمیدگی غم‌انگیز رماتیسمی کهنه و یا خمیدگی سال‌ها نشاکردن برنج در مزرعه» (نجدی، ۱۳۸۳: ۱۷۲–۱۶۸).

شخصیت «خانم» در داستان، حرکت گسترشی دارد در گذشته، حال و آینده راوی. او در هاله‌ای پیش می‌رود، نمایان و گم می‌شود. او در بی‌کرانگی زمان، هرگز به دنیا نیامده است و کسی را هم نزاییده است. تکالیف جسمانی ندارد. خانم در بینش اسطوره‌ای از زمان کران‌مند به زمان بی‌کران به جاودانگی و نامیرایی می‌رسد. او نام ندارد، بی‌نامی و بی‌تعینی در تفکر اسطوره‌ای هم در بی‌نامی آنیمای راوی نمود می‌یابد و هم در خود راوی. راوی نام ندارد، اما در جواب خانم خود را مرتضی می‌نامد: «من نتوانستم بگویم مرتضی، اسم من مرتضی نیست. همان لحظه که خانم گفت: اسمت چیه؟ به فکرم رسید که بگویم: مرتضی. شاید به خاطر اینکه جایی، کسی به اسم مرتضی مرده بود و من می‌شناختمش و این خانم می‌توانست مادر و یا همان همسر مرتضی باشد. یا اینکه وقتی به دنیا آمده بودم کسی کنار قنداق داد زده بود: چقدر شبیه مرتضی است» (همان: ۱۷۳).

شخصیت‌های داستان‌های نجدی یا نام ندارند یا نام‌شان تکرار می‌شود و در بستری رازگونه، کنایه‌ای و اسطوره‌ای پیش می‌روند. مرتضی داستان «خال» شاید ادامه و استمرار مرتضی داستان «می‌دانست که دارد می‌میرد» باشد. مرتضایی که در درخت، استحاله و جاودانه شد، در این مرتضی تداوم می‌یابد و تکمیل می‌شود و شاید برعکس.

بحث و نتیجه‌گیری

با توجه به مطالبی که توضیح داده شد، باید گفت که آثار بیژن نجدی آثاری پسامُدرن است و از مهم‌ترین مؤلفه‌های پست‌مدرنیسم که در هر سه کتاب داستانی او دیده می‌شود، ابهام، جریان سیال ذهن، فراداستان، آیرونی و طنز، اسطوره‌زایی و زدایی، به هم‌ریختگی زمان و مکان، اتصال کوتاه و زبان شاعرانه است که بسامد بالایی در هر سه کتاب او دارد. نجدی در داستان‌های خود با رویکردی پست‌مدرنیستی با متن داستان مواجه می‌شود و با تمهیدات متفاوت نوشته‌هایش را به سوی فراداستان سوق می‌دهد. این تمهیدات را می‌توان در چند دستهٔ آشکار کردن تمهید، توصیف و آمیختن جهان واقعی و خیالی قرار داد.

حضور نویسنده در داستان و یادآوری مداوم حضور خود به خواننده، هم قدرت را از شخصیت‌های داستان می‌گیرد و به خواننده

فرصت اندیشیدن می‌دهد و هم اینکه روایت داستان را به شیوه‌ای نوین تغییر می‌دهد.

داستان‌های معاصر به دلیل ظرفیت و جنبه‌های روایی، بستر مناسبی برای خلق و بازتولید اسطوره‌ها است. این حضور در داستان‌های نجدی دارای سطوح و نمودهای مختلفی است. بازتولید و بازخوانی اسطوره‌ها در جهان داستان‌های نجدی خطی و تک معنایی نیست. او برای نشان دادن شکاف عمیق بشر و ایجاد تقابل با اسطوره‌های دوران مدرن، اسطوره‌های داستان‌هایش را در بستری تقابلی با واقعیت دنیای بیرون، اسطوره‌های علم، عقل و جهان سیاست می‌پروراند.

در بحث زبان شاعرانه باید گفت که نجدی به سبک ویژهٔ خود دست یافته است که در نویسندگان دیگر این سبک در ایران کمتر دیده می‌شود. هنجارگریزی‌های زبانی، واژگانی، معنایی و آشنایی‌زدایی‌های او نشان از جهان‌بینی خاص نویسنده دارد و تلاش و تقلای او را برای ایجاد تغییرات هم در فرم و هم در محتوا آشکار می‌کند.

از دیگر مؤلفه‌های مشترک میان داستان‌های هر سه کتاب نویسنده، روایت‌های متعدد و منقطع، تغییر کانون روایت، درهم‌آمیختگی روایت‌ها، زاویه دیدهای سیال و راوی‌های سردرگم و گاه روان‌پریش است. همچنین شخصیت‌های داستان‌های نجدی نام‌هایی تکراری دارند. در واقع تعداد محدودی اسم برای ده‌ها شخصیت داستانی مورد استفاده قرار می‌گیرد. او با بهره‌جویی خلاقانه از این تکنیک‌های فرم‌گرایانه به گونه‌ای پیش می‌رود که تمام عناصر درونی و بیرونی، به موازات همدیگر به سوی کلّیت واحدی حرکت می‌کنند. از همین طریق ضمن وسعت بخشیدن به به بخش‌های دلالتی و معنایی متن روایی، داستان‌هایی می‌آفریند که هم ویژگی‌های ادبیات مدرنیسم را دارد و هم پسامدرنیسم و از این طریق گاهی به رئالیسم جادویی نزدیک می‌شود. از بین مؤلفه‌های اختصاصی مدرنیسم در هر یک از مجموعه کتاب‌ها، تناقض در مجموعه داستان‌های «دوباره از همان خیابان‌ها» بیشتر دیده می‌شود.

منابع

آلن، گراهام (۱۳۹۰). *بینامتنیت*. ترجمهٔ پیام یزدان‌جو، تهران: مرکز.

اکو، امبرتو (۱۳۸۱). *پسامدرنیسم، طنز، اثر لذت‌بخش*». مندرج در ادبیات پسامدرن، گردآوری و ترجمهٔ پیام یزدان‌جو. تهران: مرکز.

بارت، جان (۱۳۸۱). *ادبیات بازپروری: داستان پسامدرنیستی، مندرج در ادبیات پسامدرن*. گردآوری و ترجمهٔ پیام یزدان‌جو. تهران: مرکز.

بهار، مهرداد (۱۳۷٦). *از اسطوره تا تاریخ*. تهران: چشمه.

بی‌نظیر، نگین؛ خزانه‌دارلو، محمدعلی (زمستان ۱۳۹٤). «جهان‌بینی اسطوره‌ای، اسطوره‌زدایی و اسطوره‌زایی در داستان‌های بیژن نجدی». *ادبیات پارسی معاصر*، سال پنجم، شمارهٔ ٤، صص ۲٤-۱.

پاینده، حسین (۱۳۸۳). *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*. تهران: روزنگار.

ـــــــــــ (۱۳۸۵). *نقد ادبی و دموکراسی: جستارهایی در نظریه و نقد ادبی جدید*. تهران: نیلوفر.

ـــــــــــ (۱۳۹۰). *داستان کوتاه در ایران* (داستان‌های پسامدرن). تهران: نیلوفر.

تسلیمی، علی (۱۳۸۸). *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر (داستان): پیشامدرن، مدرن، پسامدرن*. چاپ سوم. تهران: کتاب آمه.

ـــــــــــ (۱۳۸۸). *نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی*. چاپ اول، تهران: کتاب آمه.

حسن، ایهاب (۱۳۸۱). *به سوی مفهوم پسامدرنیسم*. مندرج در ادبیات پسامدرن، گردآوری و ترجمهٔ پیام یزدان‌جو. تهران: مرکز.

حییم، سلیمان (۱۳۸۹). *فرهنگ معاصر دوسویه*. تهران: فرهنگ معاصر.

داد، سیما (۱۳۷۱). *فرهنگ اصطلاحات ادبی: واژه‌نامهٔ مفاهیم*. تهران: مروارید.

رستمی، فرشته؛ کشاورز، مسعود (بهار ۱۳۸۹). «ذهن و جریان آن در داستان‌های بیژن نجدی». نشریهٔ *ادب و زبان*، دورهٔ جدید، شمارهٔ ۲۷، پیاپی ۲٤.

عبداللهیان، حمید (۱۳۸۱). *شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر*. تهران: چشمه.

ـــــــــــ (۱۳۸۵). «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی». *مجلهٔ علوم انسانی دانشگاه الزهرا*، سال پانزدهم، شمارهٔ ٥٦-٥٧.

فریزر، جیمز (۱۳۸٦). *شاخهٔ زرین: پژوهشی در جادو و دین*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. چاپ سوم، تهران: آگاه.

قره باغی، علی اصغر (۱۳۸۰). *تبارشناسی پُست مُدرنیسم*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

کادن، جی، ای (۱۳۸۰). *فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. تهران: شادگان.

لاج، دیوید (۱۳۷٤). *نظریهٔ رُمان*. ترجمه حسین پاینده، تهران: نظر.

لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸٤). *تعریف پسامدرن برای بچه‌ها*. ترجمهٔ آذین حسین‌زاده. چاپ اول. تهران: ثالث.

مک‌کافری، لری (۱۳۸۱). *ادبیات داستانی پسامدرن، مندرج در ادبیات پسامدرن*. گردآوری و ترجمهٔ پیام یزدان‌جو. تهران: نشر مرکز.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳). *صد سال داستان‌نویسی*. جلد ٤. تهران: نشر چشمه.

نجدی، بیژن (۱۳۷۳). *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*. تهران : مرکز.

ـــــــــــ (۱۳۸۳). *دوباره از همان خیابان‌ها*. چاپ سوم. تهران: نشر مرکز.

ـــــــــــ (۱۳۸۵). *داستان‌های ناتمام*. تهران: مرکز.

وو، پاتریشیا (۱۳۹۰). *فراداستان*. ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور. تهران: چشمه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی