New Literary Studies, Vol 58, No. 3, Fall 2025

Ferdowsi University of Mashhad
New LITERARY STUDIES

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2026.94786.1736

Online ISSN: 2783-252X | Print ISSN: 3060-8171

Received: 07 August 2025 ∴ Revised: 21 September 2025
Accepted: 19 January 2026 ∴ Published Online: 26 January 2026

The Role of Narrative in Integrating Historiographic Metafiction and Magical Realism (A Case Study of Bijan Najdi's "E'tesām al-Saltaneh")

Mahbubeh Mohammadi[1], Mohammad Parsa-Nasab[2]
Hossein Bayat[3], Habibullah Abbasi[4]

Abstract

Focusing on Bijan Najdi's short story *"E'tesām al-Saltaneh,"* this article examines the ways in which the author employs the techniques of historiographic metafiction and magical realism. The central aim is to demonstrate how the convergence of these two narrative modes—through the use of specific techniques—disrupts stabilized, authoritative historical narratives and enables a multilayered, critical, and reflexive rereading of the past; a rereading that liberates history from the dominance of power-driven discourse and makes room for the voices that have been marginalized or silenced.

Through a narratological approach, the article analyzes how Najdi challenges the formal structure of history by using metafictional strategies such as the self-conscious narrator, nonlinear narration, the personification of objects, and frame-breaking. Alongside these strategies, the elements of magical realism—including symbolic dreams, poetic language, metaphorical eroticism, and the fluid interplay between reality and imagination—construct a narrative world in which the boundaries among memory, myth, and history gradually dissolve. The synthesis of these two modes not only releases historical perception from institutionalized and monologic frameworks but also transforms the reader's position from passive recipient to active meaning-maker. The findings show that Najdi approaches history not as an objective report of events but as a literary and critical act of re-creation—an act aimed at reviving silenced voices in the collective memory and interrogating dominant historical narratives.

Keywords: narrative techniques; historiographic metafiction; magical realism; Bijan Najdi; *E'tesām al-Saltaneh*.

1. Ph.D. Student, Faculty of Literature and Humanities, Kharazmi University, Karaj, Iran.
E-mail: mahbubeh.mosafer6252@gmail.com
2. Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Kharazmi University, Karaj, Iran. (Corresponding Author)
E-mail: parsanasab@khu.ac.ir
3. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Kharazmi University, Karaj, Iran.
4. Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Kharazmi University, Karaj, Iran.

How to cite this article:
Mohammadi, M., Parsa-Nasab, M., Bayat, H., & Abbasi, H. . (2025).The role of narrative in integrating historiographic metafiction and magical realism (A case study of Bijan Najdi's "E'tesām al-Saltaneh"). *New Literary Studies*, *58*(3), 153-177.
https://doi.org/10.22067/jls.2026.94786.1736

Extended Abstract

Introduction

This research focuses on the story "E'tesam al-Saltaneh" from the collection "Unfinished Stories" by Bijan Najdi, examining the integration of the two narrative styles of historical metafiction and magical realism. The main research question is to demonstrate how this integration disrupts the established, authority-centered historical narrative and enables a multi-layered, critical, and reflective reading of the past. In this approach, history is not an objective report of events but a literary and critical act that, by exposing the mechanisms of representation, helps revive the silenced voices in collective memory. The significance of this research in the field of contemporary Persian literary studies lies in showing how postmodern narrative techniques, alongside magical elements, liberate historical truth from formal, monophonic frameworks and elevate the reader from a passive position to that of a meaning-making agent.

Bijan Najdi, as an innovative and deconstructive writer, challenges the formal structure of history through poetic language, non-linear narrative, personification of objects, the author's conscious presence in the text, and calculated framework-breaking. Simultaneously, elements of magical realism—such as symbolic dreams, demonic possession, bodily metaphors, the grotesque, and the duality of reality and fantasy—create a narrative world in which the boundaries of memory, myth, and history gradually dissolve. Narrative examples like deliberately anachronistic historical references (e.g., mentioning "Sa'di Cinema" within a Qajar-era context), the palimpsest-like quality of E'tesam's memories and their subsequent rewriting, and the unfinished ending all show that the text redefines history as an interpretive, polyphonic discourse.

Research Method

This study adopts a narratological and textual analysis approach, conducting a close reading of the story "E'tesam al-Saltaneh" and extracting and explaining narrative techniques related to historical metafiction and magical realism. The theoretical framework is based on narratology and postmodernism, including narrative self-reflexivity and exposure of the writing process, polyphony and uncertainty of meaning, anachronism and non-linear narrative, and the blending of reality and fantasy.

- **Theoretical Resources:** Theoretical perspectives on metafiction and historiographic fiction, as well as elements of magical realism, are used

to explain the relationship between text and history and the function of surreal elements in an everyday context.

- **Analysis Steps:**
    1. **Extracting Metafictional Techniques:** The author's presence in the text, direct address to the reader, disclosure of the narrative source (E'tesam's diary), shifts in point of view, and displaying the mechanics of writing.
    2. **Identifying Elements of Magical Realism:** Symbolic and prophetic dreams, demonic possession and bodily transformation, the grotesque and exaggerated humor in describing everyday events.
    3. **Examining the Interaction of Styles:** Analyzing the juxtaposition and overlap of these two narrative modes at the levels of language, temporality, characterization, and ending.
- **Limited Comparison:** To clarify the position of Najdi's approach, similar examples in contemporary literature (such as works by Rushdie and Ravanipour) are referenced to make the integrative model more comprehensible within the Persian context.

Results

The research results show that "E'tesam al-Saltaneh" is a clear example of the deliberate integration of historical metafiction and magical realism; an integration that removes history from its position of authority and transforms it into a field of interpretation, doubt, and reader participation. The findings, in brief, are:

- **Break from Official Historical Narrative:** The text, through narrative self-awareness, disclosure of sources, and authorial intervention, questions the validity of historical certainty. Example: Direct address to the reader to pause and review the story, swearing to fidelity while admitting to rewriting memories, and portraying the buying and selling of the diary as a cultural commodity.
- **Anachronism and Non-linear Narrative:** Continuous shifts between past and present, memory and contemporary narration, disrupt the order of time and enable a multi-level reading. Example: Suspension between "I will write later" and the report "years after E'tesam's death," and the

conscious reference to historically incongruous elements like "Saadi Cinema" in a Qajar-era setting.

- **Natural Presence of Magical Elements in a Realistic Context:** Dreams, demonic possession, and symbolic bodily transformations, instead of requiring a suspension of disbelief, become part of the narrative's internal logic and redefine the reality/fantasy boundary. Example: Diagnosing "Demoniac" for Her Highness's illness, dreams under the walnut tree with snake and star motifs, and the image of Her Highness's "plant-like" cheeks and "wooden" face.
- **Poetic Language, Grotesque, and Defamiliarization:** Manipulation of punctuation, nervous pauses, intense metaphors, and grotesque imagery turn language into a field of resistance against historical monophony. Example: "The merciless smell of garlic pickle" alongside "homemade dentist's liquor" at the mourning table; the accumulation of "nothing"s and linguistic stutters that dismantle the narrative of certainty.
- **Polyphony and Elevating the Reader's Role:** The unfinished ending, shifts in point of view, and semantic ambiguities invite the reader to actively participate in creating meaning. Example: The narrative being left hanging on the verge of watching "the children" and the impossibility of a definitive conclusion, which becomes dependent on the reader's choice and interpretation.
- **Critical Recreation of History and Reviving Marginal Voices:** History, as a literary act, brings marginalized voices (women, the subaltern) into the text and critiques dominant narratives. Example: The body as another language for history, metaphorical eroticism and soft violence in the court, and the representation of collective wounds at the level of metaphors and dreams.

Discussion and Conclusion

The analysis shows that Najdi, by integrating historical metafiction and magical realism, separates history from the dominance of power discourse and transforms it into a fluid, polyphonic, and interpretive arena. On one hand, narrative self-awareness, exposure of the writing process, and anachronism bring the mechanisms of representation into view and diminish the validity of historical certainty. On the other hand, dreams, demonic possession, the grotesque, and poetic language activate the mytho-metaphorical dimension of historical experience so that the buried parts

of collective memory find a chance to emerge. This aesthetic-critical juxtaposition transforms the reader from a passive consumer of the narrative into a participatory agent who must construct meaning among the overlapping layers of document, memory, fantasy, and myth.

Thus, "E'tesam al-Saltaneh" demonstrates that history in literature is not a fixed, uniform truth; rather, it is a field of contention between narratives, images, and voices, where official monophony gives way to narrative polyphony. The theoretical achievement of this research emphasizes that historical metafiction, by exposing the constructed nature of the text and displaying the narrative process, provides the possibility of resistance against authority-centered narratives, while magical realism, by naturalizing extraordinary elements within the everyday text, calls the linear narrative of history into question. In summary, Najdi's text, with its unfinished ending and fragmented language, transforms the boundaries of reality and fantasy, history and myth, document and narrative, and opens a horizon in which historical truth is not something to be "found," but "constructed" and always subject to reinterpretation—a horizon that leads to the revival of silenced voices, the critique of symbolic violence, and the reader's active participation in the production of meaning.

.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامه جستارهای نوین ادبی
دانشگاه فردوسی مشهد
انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی

DOI: https://doi.org/10.22067/jls.2026.94786.1736

شاپای چاپی: ۸۱۷۱-۳۰۶۰ | شاپای الکترونیکی: ۲۷۸۳-۲۵۲x

نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۳۰، پاییز ۱۴۰۴، صص ۱۵۳-۱۷۷
مقالهٔ پژوهشی

ارسال: ۱۴۰۴/۰۵/۱۶ :: بازنگری: ۱۴۰۴/۰۶/۳۰
پذیرش: ۱۴۰۴/۱۰/۲۹ :: انتشار برخط: ۱۴۰۴/۱۱/۰۶

شگردهای روایی فراداستان تاریخی و رئالیسم جادویی

(مطالعهٔ موردی: داستان «اعتصام‌السلطنه» بیژن نجدی)

محبوبه محمدی[۱]، محمد پارسانسب[۲]،
حسین بیات[۳]، حبیب‌الله عباسی[٤]

چکیده

این مقاله با تمرکز بر داستان «اعتصام‌السلطنه» اثر بیژن نجدی، به بررسی نحوهٔ به‌کارگیری شگردهای فراداستان تاریخی و رئالیسم جادویی می‌پردازد. مسألهٔ اصلی پژوهش آن است که نشان دهد چگونه تلفیق این دو سبک روایی، با بهره‌گیری از تکنیک‌هایی خاص، روایت تثبیت‌شده و اقتدارمحور تاریخ را دچار گسست کرده و امکان خوانشی چندلایه، انتقادی و بازاندیشانه از گذشته را فراهم می‌آورد؛ خوانشی که تاریخ را از سلطهٔ گفتمان قدرت رها ساخته و امکان شنیدن صداهای به‌حاشیه‌رانده‌شده را فراهم می‌کند. با رویکردی روایت‌شناسانه، مقاله تحلیل می‌کند که نجدی با بهره‌گیری از شگردهای فراداستانی چون راوی خودآگاه، روایت غیرخطی، شخصیت‌بخشی به اشیاء و چهارچوب‌شکنی، ساختار رسمی تاریخ را به چالش می‌کشد. در کنار این، مؤلفه‌های رئالیسم جادویی مانند خواب‌های نمادین، زبان شاعرانه، اروتیسم استعاری و دوگانگی واقعیت و خیال، جهانی روایی خلق می‌کنند که در آن مرز میان حافظه، اسطوره و تاریخ به‌تدریج محو می‌شود. تلفیق این دو سبک نه‌تنها دریافت تاریخ را از قالب‌های نهادینه‌شده و تک‌صدایی خارج می‌سازد، بلکه جایگاه خواننده را از موقعیتی منفعل به کنشگری معناگرایانه ارتقا می‌دهد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نجدی تاریخ را نه به‌عنوان گزارشی عینی از رویدادها، بلکه به‌مثابهٔ کنشی ادبی و انتقادی بازآفرینی می‌کند؛ کنشی که هدف آن احیای صداهای خاموش‌شده در حافظهٔ جمعی و نقد روایت‌های مسلط تاریخی است.

کلیدواژه‌ها: شگردهای روایی، فراداستان تاریخی، رئالیسم جادویی، بیژن نجدی، اعتصام‌السلطنه.

۱. دانشجوی دکترا دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی، کرج، ایران.
E-mail: mahbubeh.mosafer6252@gmail.com
۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، کرج، ایران. (نویسنده مسئول)
E-mail: parsanasab@khu.ac.ir
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، کرج، ایران.
٤. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، کرج، ایران.

ارجاع به این مقاله:
محمدی، م.، پارسانسب، م.، بیات، ح.، و عباسی، ح. (۱۴۰۴). شگردهای روایی فراداستان تاریخی و رئالیسم جادویی (مطالعهٔ موردی: داستان «اعتصام‌السلطنه» بیژن نجدی). جستارهای نو ین ادبی، ۵۸(۲)، ۱۵۳-۱۷۷.
https://doi.org/10.22067/jls.2026.94786.1736

۱. مقدمه

در ادبیات داستانی معاصر، فراداستان تاریخی و رئالیسم جادویی ازجمله سبک‌هایی‌اند که با رویکردی انتقادی، روایت‌های سنتی را به چالش می‌کشند. فراداستان تاریخی با روایتگری خودآگاه و چندلایه، تاریخ را نه واقعیتی مطلق، بلکه روایتی ذهنی و برساخته می‌داند؛ روایتی که مخاطب را به تأمل در ماهیت تاریخ و سازوکار بازنمایی آن وامی‌دارد. در سوی دیگر، رئالیسم جادویی با آمیختن تخیل و واقعیت، عناصر فراواقعی را در بستر زندگی روزمره چنان جای می‌دهد که در بافت داستانی باورپذیر جلوه می‌کنند. هر دو سبک، با چالش‌افکنی نسبت به مرزهای روایت، مخاطب را به بازنگری در مفهوم واقعیت، تخیل و حقیقت تاریخی فرامی‌خوانند.

در برخی آثار، این دو سبک به شکلی مکمل در کنار یکدیگر به‌کار رفته‌اند؛ همانند بچه‌های نیمه‌شب اثر سلمان رشدی یا کولی کنار آتش از منیرو روانی‌پور. در این تلفیق، راوی با برجسته‌سازی روایتگری خود، خواننده را به تردید نسبت به روایت تاریخی و داستانی سوق می‌دهد و درعین‌حال، با به‌کارگیری عناصر جادویی، او را در مرز واقعیت و خیال نگاه می‌دارد. چنین رویکردی، تجربه‌ای چندلایه، تعلیق‌آمیز و مشارکتی برای خواننده می‌آفریند.

با وجود گسترش این دو سبک در ادبیات معاصر فارسی، پژوهش مستقلی که به بررسی تلفیق آن‌ها، به‌ویژه از منظر شگردهای روایی در بازآفرینی تاریخ بپردازد، صورت نگرفته است. مسئلهٔ اصلی این پژوهش آن است که چگونه بیژن نجدی در داستان «اعتصام‌السلطنه»، با تلفیق فراداستان تاریخی و رئالیسم جادویی، روایت رسمی تاریخ را واسازی کرده و خواننده را به مشارکت در خلق معنا و بازاندیشی در حقیقت تاریخی فرامی‌خواند. این مسئله در بستری پست‌مدرن مطرح می‌شود که در آن، روایت نه انتقال حقیقت، بلکه کنشی ادبی برای مقاومت در برابر گفتمان‌های قدرت است.

نجدی، با استفاده از شگردهایی چون روایت غیرخطی، زمان‌پریشی، راوی خودآگاه و عناصر جادویی، تاریخ را در قالبی انتقادی و خلاقانه بازآفرینی کرده است. او از یک‌سو، با ارجاع به اسناد تاریخی، بستری واقع‌گرایانه می‌آفریند و از سوی دیگر، با وارد کردن عناصری چون جن‌زدگی و رؤیاهای پیش‌گویانه، روایت رسمی تاریخ را دچار گسست کرده و امکان خوانشی فراتاریخی و تأویلی را فراهم می‌سازد.

هدف این پژوهش، تحلیل شیوه‌هایی است که نجدی از طریق آن‌ها، فرم و محتوا را در خدمت بازتعریف تاریخ قرار می‌دهد. پرسش‌های اصلی عبارت‌اند از:

۱. روایت در داستان «اعتصام‌السلطنه» چگونه با تلفیق فراداستان تاریخی و رئالیسم جادویی، گفتمان‌های قدرت را به چالش می‌کشد؟

۲. بیژن نجدی از چه شگردهای روایی، همچون راوی خودآگاه، زمان‌پریشی، پایان باز و... برای بازآفرینی روایت تاریخی بهره می‌گیرد؟

از منظر نظری و کاربردی، اهمیت این پژوهش در دو سطح قابل‌بررسی است: از یک‌سو، در تبیین کارکرد این تلفیق روایی، در شکل‌گیری روایت‌های پست‌مدرن فارسی، و از سوی دیگر، در ارائهٔ الگویی تحلیلی برای بررسی متونی که در مرز میان تاریخ و تخیل، روایت را به بستری برای مقاومت در برابر گفتمان‌های مسلط و مشارکت فعال خواننده در بازآفرینی معنا تبدیل می‌کنند.

۲. نجدی و داستان‌نویسی

بیژن نجدی (۱۳۲۰–۱۳۷۶) را می‌توان از چهره‌های نوآور و ساختارشکن در داستان‌نویسی پست‌مدرن ایران دانست؛ نویسنده‌ای که با تلفیق فرم‌های فرمالیستی و زبان شاعرانه، مرزهای روایت کلاسیک را دگرگون ساخت. مجموعه‌داستان‌های یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، داستان‌های ناتمام و دوباره از همان خیابان‌ها بازتابی از تلفیق خلاقانهٔ شگردهای فرمالیستی و پست‌مدرن در آثار او هستند.

تاریخ نگارش برخی از داستان‌های نجدی، به اواخر دههٔ ۱۳۴۰ بازمی‌گردد؛ دوره‌ای که هم‌زمان با اوج‌گیری مباحث پست‌مدرنیسم در ادبیات جهان بود. به گفتهٔ پاینده، اصطلاح «پست‌مدرنیسم» از دههٔ ۱۹۶۰ به‌طور گسترده در نقد ادبی رایج شد (پاینده، ۱۳۹۳، ص. ۳۲). این هم‌زمانی، نشان‌دهندهٔ هم‌سویی ناخودآگاه آثار نجدی با تحولات نظری ادبیات جهان است؛ امری که جایگاه او را در روایتگری پست‌مدرن فارسی تقویت می‌کند.

نجدی، به‌زعم تسلیمی، با بهره‌گیری هم‌زمان از شالوده‌شکنی زبانی، آشنایی‌زدایی، تصویرسازی‌های پارادوکسیکال، حذف علیت، چندصدایی، رئالیسم جادویی، تعلیق‌های غیرمنتظره و تغییر زاویهٔ دید، گونه‌ای «فرمالیسم شاعرانه» خلق می‌کند که ساختارهای تثبیت‌شدهٔ روایت را به چالش می‌کشد (تسلیمی، ۱۳۸۸، ص. ۲۴۸).

زبان داستانی نجدی متأثر از نگاه شاعرانهٔ اوست. همانند نویسندگانی چون جویس و فاکنر که شعریت را به نثر وارد کردند، نجدی نیز با انتشار مجموعه‌شعر واقعیت رویای من است و تصویرهایی چون:

دریا با این‌همه آب / رودخانه با این‌همه آب / تنگ بلور حتی با این‌همه آب / رخصت نمی‌دهد
این‌همه آب / تا بنگریم که ماهی‌ها چگونه می‌گریند (نجدی، ۱۳۹۲).

جهانی استعاری و احساسی خلق می‌کند که در آن مرز میان شعر و داستان به‌گونه‌ای سیال و انعطاف‌پذیر بازنمایی می‌شود. این نگاه، در داستان‌های او با بهره‌گیری از روایت‌های غیرخطی و شخصیت‌های چندوجهی ادامه می‌یابد و روایتی چندلایه و تأویلی خلق می‌کند که روایت‌های مسلط را به چالش می‌کشد.

در همین راستا، پاینده در کتاب داستان کوتاه در ایران یادآور می‌شود که «داستان‌های کوتاه بیشتر به شعر نزدیک بوده تا به داستان‌های منثور مطول مانند رمان»، و تأکید می‌کند: «وجه اشتراک داستان کوتاه با شعر به‌مراتب بیش از مشترکات داستان کوتاه و رمان است» (پاینده، ۱۳۹۱، ص. ۳۶). نجدی روایت را بستری برای تجربه‌پردازی چندوجهی مخاطب تلقی می‌کند؛ تجربه‌ای که از سطح توصیف رویدادها فراتر رفته و مخاطب را در فرآیند معناسازی فعالانه مشارکت می‌دهد.

۳. پیشینه پژوهش

پژوهش‌های متعددی به بررسی سبک روایی بیژن نجدی پرداخته‌اند:

در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل ساختار روایت در داستان‌های بیژن نجدی از منظر بوطیقای مدرنیسم»، منوچهر تشکری (۱۳۹۵، صص. ۱۴۳–۱۶۸) ساختار روایی آثار نجدی را با تمرکز بر آرای چارلز می و سوزان فرگوسن تحلیل کرده و نشان داده است که نویسنده با بهره‌گیری از شگردهایی چون پیچیده‌سازی روایت، تلفیق نظم و نثر، و ایجاد گسست‌های روایی، مرز میان واقعیت و خیال را مخدوش ساخته و روایتی چندلایه و تردیدآمیز خلق می‌کند.

در مقالهٔ «درهم‌تنیدگی رئالیسم جادویی و داستان موقعیت»، نگین بی‌نظیر (۱۳۸۹، صص. ۲۹–۴۶) با تمرکز بر عناصر جادویی، زمان‌پریشی و روایت‌های چندلایه، نشان می‌دهد که نجدی تاریخ را نه به‌عنوان امری قطعی و واحد، بلکه به‌مثابه پدیده‌ای چندصدایی و برساخته بازنمایی می‌کند.

مقالهٔ «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی»، نوشتهٔ حمید عبداللهیان (۱۳۸۴، صص. ۱۱۵–۱۲۸)، به بررسی تأثیر زبان شاعرانه، تخیل و عاطفه در آثار نجدی پرداخته است. این پژوهش نشان می‌دهد که سبک روایی نجدی با فاصله‌گیری از ساختار خطی، روایتی استعاری، چندلایه و احساسی خلق می‌کند که در آن عناصر شاعرانه نقش محوری در شکل‌گیری معنا دارند.

مجموعهٔ مطالعات پیشین نشان می‌دهند که آثار بیژن نجدی با بهره‌گیری از روایت‌های چندلایه، پایان‌های باز و

عناصر جادویی، تاریخ را نه به‌عنوان حقیقتی مطلق، بلکه به‌مثابه امری سیال، تردیدآمیز و قابل‌تأویل بازآفرینی می‌کنند. این ویژگی‌ها در داستان «اعتصام‌السلطنه» نیز به‌وضوح قابل مشاهده است؛ متنی که با تلفیق فراداستان تاریخی و رئالیسم جادویی، خواننده را به بازاندیشی در باب حقیقت تاریخی و مشارکت در خلق معنا فرامی‌خواند.

۴. چارچوب نظری: تلفیق شگردهای روایی در فراداستان تاریخی و رئالیسم جادویی

در روایتگری پست‌مدرن، دو سبک فراداستان تاریخی و رئالیسم جادویی به‌عنوان شیوه‌هایی ساختارشکن و انتقادی شناخته می‌شوند که در تلفیق‌شان، ظرفیت‌هایی منحصربه‌فرد برای بازخوانی روایت‌های تاریخی پدید می‌آید. این مقاله با اتکا به نظریه‌های پاتریشیا وو، لیندا هاچن، مگی آن باورز و جرالد پرینس به بررسی پیوند این دو سبک در شکل‌گیری روایت‌های چندلایه، تردیدآمیز و مشارکت‌محور می‌پردازد.

فراداستان، نخستین‌بار توسط ویلیام اچ. گس در سال ۱۹۷۰ معرفی شد. پاتریشیا وو آن را «نوشته‌ای داستانی می‌داند که به شکلی خودآگاه و نظام‌مند، توجه خواننده را به ماهیت یا وضعیت خود به‌عنوان امری ساختگی و مصنوع معطوف می‌کند تا از این طریق، پرسش‌هایی را در مورد رابطهٔ میان داستان و واقعیت مطرح سازد» (وو، ۱۳۹۷، ص. ۸). فراداستان تاریخی، به‌عنوان زیرگونه‌ای از این سبک، در تعریف لیندا هاچن، روایتی خودبازتابانه از تاریخ است که نه‌تنها گذشته را بازنمایی می‌کند، بلکه سازوکارهای این بازنمایی را نیز افشا می‌سازد. او تأکید می‌کند که «ادبیات داستانی و تاریخ هر دو ماهیتی تاریخی دارند و نسبت‌شان با یکدیگر را تاریخ تعیین می‌کند و زمان تغییر می‌دهد» (هاچن، ۱۳۹۶، ص. ۲۴۲). شگردهایی چون شکستن دیوار چهارم، گسست‌های زمانی و نمایش فرآیند نگارش، به این سبک امکان می‌دهند تا تاریخ را به‌مثابه گفتمانی قابل‌تأویل و چندآوایی بازنمایی کند. هیدن وایت نیز معتقد است که روایت داستانی از منظرهای متکثر، به خواننده امکان می‌دهد تا وقایع را در پرتوهای مختلف ببیند و خود تصمیم بگیرد که کدام روایت مقرون به واقعیت است (وایت، ۱۳۹۳، ص. ۴۰۰).

در سوی دیگر، رئالیسم جادویی سبکی روایی است که عناصر خارق‌العاده را در دل زندگی روزمره، به‌صورتی طبیعی و بدیهی عرضه می‌کند. ویژگی‌هایی چون امتزاج اسطوره و واقعیت، تداخل زمانی و چندلایگی معنایی، بازنویسی تاریخ را به ابزاری برای بازنمایی تجربهٔ انسانی در سطحی استعاری و نمادین بدل می‌سازند. باورز می‌نویسد: «نوشتار رئالیسم جادویی با اسلوب درهم‌شکستن روایت خطی و به پرسش کشیدن مفهوم تاریخ مرتبط شده است» (باورز، ۱۳۹۹، ص. ۲۶). در این سبک، مرز میان واقعیت و خیال نه حذف، بلکه بازتعریف می‌شود. آثار نویسندگانی چون مارکز، رشدی، موریسون و بورخس نمونه‌هایی برجسته از این سبک‌اند که در آن‌ها واقعیت

تاریخی با شگفتی‌های جادویی درمی‌آمیزد. حنیف نیز تأکید می‌کند که «رئالیسم جادویی در پی ایجاد تعادل بین رئالیسم و جادو است، بدون این‌که بخواهد نسبت به یکی از این دو التفات بیشتری نشان دهد» (حنیف، ۱۳۹۷، ص. ۲۰).

در گفتمان پسامدرنیسم، روایت‌های کلان و تاریخ‌های رسمی به‌عنوان ساختارهایی قدرت‌محور و ایدئولوژیک مورد نقد قرار می‌گیرند. ژان فرانسوا لیوتار بر تکه‌تکه‌شدن معنا و چندصدایی تأکید دارد؛ ویژگی‌هایی که در فراداستان تاریخی و رئالیسم جادویی به‌وضوح دیده می‌شوند. این سبک‌ها، با تأکید بر خودآگاهی روایت، تداخل زمان‌ها و خلق جهان‌های استعاری، امکان بازخوانی تاریخ را از منظر ذهنی، تردیدآمیز و مشارکتی فراهم می‌کنند. از این منظر، روایت نه انتقال حقیقت، بلکه کنشی ادبی برای خلق معناست.

جرالد پرینس معتقد است که تعیین دقیق درون‌مایهٔ روایت، فهم چیستی آن را آسان‌تر می‌سازد (پرینس، ۱۳۹۱، ص. ۷۹). میلان کوندرا نیز در هنر رمان تأکید می‌کند که آنچه به اثر هویت می‌بخشد، نه مضمون، بلکه شیوهٔ روایت است (کوندرا، ۱۳۸۳، ص. ۱۷). در روایت‌های پست‌مدرن، ساختار روایت بستری برای تجربهٔ چندوجهی مخاطب است؛ تجربه‌ای که در آن معنا به‌طور مشترک خلق می‌شود.

بر اساس مبانی نظری یادشده، می‌توان گفت که تلفیق فراداستان تاریخی و رئالیسم جادویی، نه‌تنها شگردی زیباشناختی، بلکه ابزاری انتقادی برای واسازی روایت‌های رسمی تاریخ است. این سبک‌ها با برهم‌زدن قطعیت‌های تاریخی، فضایی فراهم می‌کنند تا نویسنده روایت را از منظر ذهنی، تردیدآمیز و چندآوایی بازآفرینی کند. مسئلهٔ اصلی این پژوهش آن است که بیژن نجدی چگونه در داستان «اعتصام‌السلطنه»، با بهره‌گیری از این دو سبک، خواننده را به بازاندیشی در باب حقیقت تاریخی و مشارکت در خلق معنا فرامی‌خواند.

۵. مرور داستان «اعتصام‌السلطنه» و شیوهٔ تلفیق سبک‌های روایی

داستان «اعتصام‌السلطنه» از مجموعهٔ داستان‌های ناتمام بیژن نجدی، روایتی است از مأموریتی مرموز در عصر قاجار. اعتصام‌السلطنه، امین ناصرالدین‌شاه، از سوی دربار مأمور می‌شود تا به رشت سفر کند و مشکل مهدعلیا را برطرف سازد. دکتر ژان لوتین، پزشک فرانسوی، بیماری ملکهٔ مادر را «دمونیاک» تشخیص می‌دهد؛ معادلی برای «بی‌وقتی» یا «جن‌زدگی» در گویش محلی گیلکی. با ورود اعتصام به رشت، او متوجه می‌شود ملکه در اتاقی زندانی است و حتی خدمتکاران از ملاقات با وی اجتناب می‌ورزند. روایت داستان با تصاویری از بیماری، انزوای سلطنتی، و مرگ امیرکبیر درهم‌تنیده شده و بدون گره‌گشایی مشخصی به پایان می‌رسد. همان‌طور که نام مجموعه (داستان‌های ناتمام)

نیز بر این بی‌پایانی دلالت دارد. این اثر پس از درگذشت بیژن نجدی، توسط همسرش پروانه محسنی آزاد منتشر شده است.

آنچه این داستان را برجسته می‌سازد، نه صرفاً مضمون تاریخی آن، بلکه تلفیق خلاقانهٔ دو سبک روایی متمایز و قدرتمند است: فراداستان تاریخی و رئالیسم جادویی. این دو سبک، در کنار یکدیگر، فضایی روایی می‌آفرینند که گذشته را نه به‌عنوان واقعیتی قطعی، بلکه به‌مثابه برساخته‌ای ذهنی، خیال‌انگیز و تفسیربردار بازآفرینی می‌کند. بررسی این عناصر روایی در «اعتصام‌السلطنه»، نشان می‌دهد چگونه نجدی توانسته است با بهره‌گیری از ویژگی‌های هر دو سبک، تاریخ را از موضع قدرت جدا کرده و آن را در قالب تجربه‌ای روایی، چندلایه و تأویلی بازنویسی کند.

در ادامه، به تحلیل نحوهٔ حضور و تعامل این دو سبک در ساختار داستان خواهیم پرداخت؛ با تمرکز بر ساختار روایی، نقش راوی، عناصر جادویی، و شیوهٔ بازنمایی تاریخ. این تحلیل نه بر اساس تفکیک مطلق سبک‌ها، بلکه با توجه به هم‌نشینی و تداخل زیبایی‌شناختی آن‌ها انجام خواهد شد تا تصویر جامع‌تری از روایتگری نجدی در این اثر ارائه گردد.

الف. فراداستان تاریخی

۱. حضور نویسنده در داستان و گسست در روایت

در روایت‌شناسی پست‌مدرن، روایت نه بازتابی از یک واقعیت بیرونی، بلکه کنشی متنی است که مدام در حال آشکارسازیِ ساختار و قواعد خود است. در این چارچوب، فراداستان رویکردی روایی است که مرز میان واقعیت، تخیل و متن را پیوسته به چالش می‌کشد. این ویژگی‌ها در روایت «اعتصام‌السلطنه» به‌وضوح نمایان است؛ جایی که حضور مؤلف در دل روایت و مداخله‌اش در روند شکل‌گیری داستان، سازوکار آن را نمایان و ساختگی‌بودن روایت را برجسته می‌سازد.

مؤلف با خطاب مستقیم به خواننده «فرصت دارید سیگاری آتش زده و یک بار داستان‌تان را مرور کنید...» (نجدی، ۱۳۹۹، ص. ۸۵)، با تردید هستی‌شناختی دربارهٔ نوشتن «این همه کلمات و نوشته‌ها، که چی؟...» (نجدی، ۱۳۹۹، ص. ۸۶) و با معرفی خود در مقام خاطره‌نویسِ حاضر در اکنون «حتی امروز هم که این خاطرات را می‌نویسم...» (نجدی، ۱۳۹۹، ص. ۸۴)، روایت را به کنشی خودآگاه بدل می‌کند. این کنش، یادآور مفهومی است که لیندا هاچن آن را «خودبازتابی روایت» می‌نامد؛ جایی که متن، نه بازنمودِ واقعیت، بلکه بازنمایی فرآیند خودِ بازنمایی است.

ترکیب متنِ سندگونه (خاطرات چاپ‌شدهٔ اعتصام‌السلطنه) با فضای داستانی نیز بازی دیگری است با مرز میان حقیقت و خیال؛ راوی هم‌زمان بر «وفاداری» به خاطرات تأکید می‌کند و ساختگی‌بودن متن را افشا می‌سازد: «قسم می‌خورم که... چیزی را عوض نکرده‌ام...» (نجدی، ۱۳۹۹، ص. ۸۷). این تنش، خواننده را از موقعیت منفعل خارج کرده و او را به مشارکت در خلق معنا فرامی‌خواند.

از نظر روایت‌شناسی پست‌مدرن، تغییر پیوستهٔ زاویهٔ دید از اول‌شخص به دانای کل و راوی مداخله‌گر نوعی چندصدایی و بی‌ثباتی در مرکز روایت ایجاد می‌کند. صدای روایت‌کننده از جایگاهی تثبیت‌شده بیرون می‌آید و به سوژه‌ای سیال بدل می‌شود که نه در زمان گذشته، بلکه در لحظهٔ نگارش، هستی دارد؛ گسستی از روایت کلاسیک که به‌شکلی بنیادین با اندیشهٔ پست‌مدرن در باب عدم قطعیت و بحران معنا سازگار است.

در چنین روایتی، تاریخ نه روایت گذشته بلکه ساخت گفتمانی اکنون است متنی که نه روایتگر حقیقت، بلکه تولیدکنندهٔ نسخه‌ای از آن است. به همین دلیل، متن نجدی را می‌توان نمونه‌ای از فراداستان پست‌مدرن دانست که با تکیه بر روایت‌شناسی معاصر، سازوکار بازنمایی را در معرض دید قرار داده و تاریخ را به فضای بازی، تفسیر و بازنویسی بدل می‌کند.

۲. زمان سیال، روایت غیرخطی و چندآوایی

در داستان «اعتصام‌السلطنه»، راوی جایگاهی میان‌مرزی دارد؛ هم بازیگر تاریخی است و هم صدای بازنویس امروزی. این موقعیت باعث شکل‌گیری گسست‌های روایی می‌شود؛ برای نمونه، در جمله‌ای چون «بعداً خواهم نوشت که فردای آن روز من و علیاحضرت چه کار کردیم»، و سپس بلافاصله از «سال‌ها پس از مرگ اعتصام...» حرف می‌زند، نه‌تنها نظم زمانی به هم می‌ریزد، بلکه خود کنش روایتگری نیز در معرض تردید قرار می‌گیرد.

لوئیس، در توصیف این رویکرد، معتقد است: «زمان‌پریشی از طریق تحریف و به نمایش گذاشتن مغایرت‌هایی که در چندوچون یا زمان و مکان رویدادهای تاریخی با وقایع داستان‌های پسامدرنیستی به وجود می‌آید و نظم زمانی رویدادها را مختل می‌کند» (لوئیس، ۱۳۹۶، ص. ۸۳). این زمان‌مندی غیرخطی، به‌قول شمیسا، از منظر برگسون ریشه می‌گیرد؛ نگاهی که گذشته و حال را درهم‌تنیده می‌بیند، نه خطی و پیش‌رونده (شمیسا، ۱۳۸۹، ص. ۷). چنین دیدگاهی، تاریخ را به چرخه‌ای از خاطره‌ها، تکرارها و گذشته‌های زنده‌شده بدل می‌کند.

بیژن نجدی با بهره‌گیری از این ساختار، روایت رسمی تاریخ را دچار لغزش می‌کند و صدای حاشیه‌نشینان را برجسته می‌سازد. برای نمونه، ارجاع به «سینما سعدی» در عصر قاجار را می‌توان یک تحریف آگاهانه دانست.

«رشت غروب دلگیر خودش را باز کرد... آن طرف سینما سعدی، کمی بالاتر از جایی که... باری بگذریم...» (نجدی، ۱۳۹۹، ص. ۸۴) این ارجاع، که از نظر تاریخی نادرست است، نه اشتباه روایی بلکه کنشی هدفمند برای لغزش واقعیت و مشارکت مخاطب در بازنگری معناست.

نمونهٔ دیگر، روایت مرگ امیرکبیر است؛ جایی که نجدی آن را به‌صورت ناتمام و تخیلی در دل گفت‌وگوی طلعت و مهدعلیا ارائه می‌دهد. «دلاک از امیرکبیر خواهش کرده بود که رویش را برگرداند... امیر هر دو دستش را توی طشت پر از آب جوش گذاشت...» (نجدی، ۱۳۹۹، ص. ۹۳) این تصویر، با فاصله‌گرفتن از روایت تاریخی رسمی، بازآفرینی هنری تاریخ را امکان‌پذیر می‌کند و با ساختار روایی غیرخطی، خواننده را به تردید و تأمل دعوت می‌کند.

این نمونه‌ها نشان می‌دهند که تکنیک‌های زمان‌پریشی و روایت غیرخطی در خدمت فراداستان تاریخی قرار دارند؛ سبکی که به‌قول هاچن، تاریخ را نه حقیقتی قطعی، بلکه متنی قابل‌بازنویسی می‌داند (هاچن، ۱۳۹۳، ص. ۲۴۲). در این چارچوب، تاریخ نه از موضع اقتدار، بلکه از منظر روایی چندآوایی و ذهنی بازآفرینی می‌شود.

۳. چهارچوب‌شکنی و مرگ مؤلف

نجدی در روایت اعتصام‌السلطنه با شکستن قالب‌های روایی، نقش مؤلف به‌عنوان مرجع مطلق معنا را به چالش می‌کشد. این چهارچوب‌شکنی نه‌تنها کنشی فرمالیستی، بلکه رویکردی فلسفی و نقدی نسبت به تاریخ رسمی و روایت تک‌صدایی است. داستان، با ساختاری تو در تو، نشان می‌دهد که آنچه به‌ظاهر «سند تاریخی» تلقی می‌شود، ممکن است محصولی از معامله، تحریف و بازنویسی‌های مکرر باشد.

در دل روایت، راوی با ارجاع به کتابچهٔ خاطرات اعتصام که به گفتهٔ او توسط نوه‌ها به یک کلکسیونر یهودی فروخته شده مبنای سند تاریخی روایت را می‌سازد؛ اما در ادامه، خود اذعان می‌کند که روایت بخشی از این خاطرات را «بازنویسی» کرده، گرچه مدعی است در وقایع دست نبرده است. این اعتراف دوگانه، بازنویسی در عین سوگند به وفاداری، کنایه‌ای گزنده به ماهیت ساختگی تاریخ‌نگاری است و خواننده را نسبت به «صحت روایت» دچار تردید می‌کند. بدین ترتیب، مؤلف نه‌تنها در مرکز معنا قرار ندارد، بلکه خودش نیز بخشی از زنجیرهٔ بازنویسی‌ها و بازتفسیرهاست؛ مفهومی که با نظریهٔ مرگ مؤلف رولان بارت در هم‌راستایی کامل قرار می‌گیرد. بر اساس این نظریه، معنای متن نه از قصد مؤلف، بلکه از کنش خواننده در مواجهه با متن پدید می‌آید.

روایت نجدی، به‌شیوه‌ای فراداستانی، کنش روایت را آشکار می‌سازد. نه‌تنها داستان، بلکه منبع روایت؛ یعنی اسناد تاریخی ظاهراً معتبر نیز به‌سان ساختارهایی سست و فروریزنده تصویر می‌شوند. در این بستر، چهارچوب‌شکنی نه

صرفاً بازی زبانی، بلکه ابزاری برای افشای خشونت روایت رسمی و تک‌صدایی تاریخی است. روایتی که در آن صدای زنان، فرودستان یا حتی شخصیت‌هایی چون امیرکبیر خاموش شده است.

۴. زبان شکسته، روایت شکسته (علائم نگارشی نامتعارف و شالوده‌ستیزی زبانی)

در داستان اعتصام‌السلطنه، بیژن نجدی با دستکاری آگاهانهٔ علائم سجاوندی مانند تکرار ویرگول، قطع جمله در میانهٔ کلام یا نقطه‌ویرگول‌های خارج از قاعده، زبانی لرزان، گسسته و آشفته خلق می‌کند. این کنش صرفاً نوآوری فرمی نیست، بلکه شکلی از شالوده‌شکنی زبانی است که در دل فراداستان تاریخی، برای نقد قدرت نهفته در زبان و تاریخ رسمی عمل می‌کند.

کاربرد ویرگول‌های دوگانه و سه‌گانه، مکث‌های عصبی و اضطراب‌آلود ایجاد می‌کند. روایت، دیگر روان نیست؛ بلکه آکنده از سکته، ابهام، و گریز است. این گسست زبانی، از یک‌سو، بازتاب لرزش در بیان شخصیت‌هایی چون طلعتِ جن‌زده است که زبان از او سلب شده، و از سوی دیگر، بازتاب سکوتی اجباری در برابر سلطهٔ سیاسی قاجار و اشغال روس‌ها. واژگان، از درون شکسته‌اند:

> «آقا، آقا، بیدار شوید آقا!» (نجدی، ۱۳۹۹، ص. ۸۸) «روس‌ها، باز هم روس‌ها...» (نجدی، ۱۳۹۹، ص. ۸۲) «این همه کلمات و نوشته‌ها، که چی؟» (نجدی، ۱۳۹۹، ص. ۸۶)

این‌ها نشانه‌های ناتوانی روایت از القای «قطعیت» هستند. نجدی به‌عمد زبان را بی‌قرار می‌سازد، و در پی آن، خواننده را نیز از دریافت ساده و مطمئن روایت بازمی‌دارد. در چنین ساختاری، مرز میان فرم و محتوا از میان می‌رود؛ یعنی همین گسیختگی زبانی. بر همین اساس، نقض هنجارهای نوشتاری در این داستان، نه «اشتباه نگارشی» بلکه مقاومتی معنایی است؛ شگردی برای بازنمایی روایت‌هایی که از دل بی‌نظمی، گمنامی و حاشیه‌نشینی سر برمی‌آورند. نجدی با این تکنیک، خواننده را نه‌تنها درگیر معنا، که درگیر روند شکل‌گیری معنا می‌کند و این، هستهٔ روایی فراداستان تاریخی است: تاریخی شکسته، تنها از خلال زبانی شکسته بازمی‌تابد.

۵. زبان استعاری و گروتسک در فراداستان تاریخی

در روایت اعتصام‌السلطنه، زبان نمادین و توصیف‌های گروتسک ابزارهایی‌اند که بیژن نجدی با بهره‌گیری از آن‌ها تاریخ معاصر را در قالبی شاعرانه، چندلایه و افشاگرانه بازمی‌نویسد. استعاره‌های به‌ظاهر نامفهوم و تصاویر مبهم، نه‌تنها زیبایی‌شناسی متن را شکل می‌دهند، بلکه با واسازی روایت‌های سلطه‌محور، سازوکار خشونت و سرکوب را

افشا می‌کنند. «زیاده‌روی کردن در استفاده از استعاره و مجاز از شاخصه‌های بارز ادبیات داستانی پسامدرن است» (لاج، ۱۴۰۲، ص. ۱۶۷)؛ که در این داستان نجدی به کرات مورد استفاده قرار گرفته است.

تصاویر نمادینی چون «لب‌های حیوانی» و «گل‌های لگدخوردهٔ قالی» (نجدی، ۱۳۹۹، ص. ۹۰)، به تقابل میان نیروهای غریزی سلطه و فرهنگ لطمه‌خوردهٔ ایرانی اشاره دارند. یا در عباراتی چون: «منصوره با آرنج و زانوانش از اطاق بیرون رفت...» (نجدی، ۱۳۹۹، ص.: ۸۸) و «اطرافم پر از چیزی شیطانی بود...» (نجدی، ۱۳۹۹، ص ۹۰.)، بدنِ فروکاهیده، خفگی، زوال و وحشت، استعاره‌هایی برای بیان فرودستی، حذف‌شدگی و سلطهٔ ناپیداست.

در این میان، وصف‌هایی چون «اشتهایم کورتر از چشم‌های عباس میرزا شده بود» (نجدی، ۱۳۹۹، ص. ۹۲) طنزی تلخ از نابینایی تاریخی و ناکامی اصلاح‌طلبانه را تداعی می‌کنند؛ و توصیف‌هایی مانند «دستی با ناخن‌های چرک... تاریکی مچاله‌شده‌ای از لای انگشتانش ریخت» (نجدی، ۱۳۹۹، ص . ۸۸) استعاره‌ای از چیرگی فساد بر روشنگری‌اند.

درمجموع، این زبان، فراتر از فرم ادبی، کارکردی فراداستانی دارد: مرز میان خاطره و تخیل را می‌زداید، روایت تاریخی رسمی را به چالش می‌کشد و خواننده را به مشارکت فعال در تأویل و بازخوانی تاریخ دعوت می‌کند. بدین‌ترتیب، توصیف‌های گروتسک و استعاره‌های نمادین، نه زوائدی تزئینی، بلکه بنیان‌های روایی متن‌اند.

۶. شخصیت‌بخشی به اشیاء: روایت تاریخ با زبان بی‌زبانان

در اعتصام‌السلطنه، نجدی با جان‌بخشی به اشیاء، از پرده‌ها و صندلی‌ها تا بوها و بخاری، جهانی خلق می‌کند که در آن، عناصر بی‌جان نقش کنشگر روایت را ایفا می‌کنند. این شگرد، برگرفته از سنت نمادپردازانه ادب فارسی، در بستر فراداستان تاریخی پست‌مدرن، ابزاری است برای نقد سلطه، استعمار و فرسایش اخلاقی.

تصاویری چون «صندلی‌های صبور»، «پرده‌هایی که کلمات شاه را از مخمل‌شان می‌تکانند»، و «بوی بی‌رحم سیرترشی» (نجدی، ۱۳۹۹، صص. ۸۰–۸۴) نه‌تنها فضایی استعاری و گروتسک می‌سازند، بلکه تاریخ را از زبان اشیایی روایت می‌کنند که معمولاً در حاشیه‌اند. اشیاء در این روایت علیه قدرت می‌شورند، زوال را پیش‌بینی می‌کنند و فساد را بازتاب می‌دهند.

بدین‌ترتیب، شخصیت‌بخشی در متن نجدی، نه تزئینی، بلکه یک راهبرد معنایی است: شکستن سکوت تاریخی اشیاء و برساختن روایتی چندلایه که در آن، تاریخ نه‌فقط نوشته، بلکه زیسته و حس‌شده است.

۷. نافرجامی روایت و چارچوب‌شکنی در پایان

پایان یا «نتیجه»، در ساختار کلاسیک روایت، نقطه‌ای است که در آن مسیر داستان به فرجام می‌رسد و پیام یا هدف آن تجلی می‌یابد؛ این پیام ممکن است به‌صورت صریح یا ضمنی بیان شود. بااین‌حال، در برخی روایت‌ها، فرجام قطعی جای خود را به تعلیق و گشودگی می‌دهد تا مخاطب خود در ساخت معنای پایان مشارکت کند.

مجموعهٔ «داستان‌های ناتمام» پس از درگذشت بیژن نجدی و به‌کوشش همسر ایشان، پروانه محسنی آزاد، منتشر شد. عنوان مجموعه، در عین اشاره به وضعیت انتشار، امکانی فراهم می‌آورد تا ناتمامی را به‌مثابه شگردی روایی و تأویلی درک کنیم؛ امری که از مرز زیست شخصی فراتر رفته و در خدمت منطق روایی فراداستان قرار می‌گیرد.

خوانش این روایت از منظر فراداستان تاریخی نشان می‌دهد که ناتمامی نه‌تنها حاصل شرایط بیرونی، بلکه درون‌متنی و ساختاری است. نویسنده در همان متنی که ناتمام مانده، شگردهایی را به‌کار گرفته است که ناتمامی را بدل به استعاره‌ای از عدم قطعیت تاریخی، تداوم سرکوب، و شکست اصلاحات در ایران می‌سازد. برای نمونه، در صحنهٔ پایانی، طلعت آرزو دارد فرزند خود را «امیر» بنامد (ارجاعی آشکار به امیرکبیر)، اما این فرزند هرگز فرصت تولد نمی‌یابد. ناتمامی روایت در اینجا نه‌فقط در سطح فنی، بلکه در سطح نمادین نیز معنا می‌یابد.

چنان‌که پاینده (۱۳۹۳، ص. ۱۸۴) می‌نویسد: «رمان‌های فراداستانی غالباً با چندین فرجام به پایان می‌رسند تا خواننده بتواند آن فرجامی را که خود می‌پسندد انتخاب کند. گاه نیز ممکن است نحوهٔ پایان یافتن این رمان‌ها حاکی از ناممکنی هرگونه فرجام باشد». همچنین پاتریشیا وو تأکید دارد که در فراداستان، آغازها و پایان‌ها به‌شکلی دل‌به‌خواه، نامتعین یا چندگانه رخ می‌دهند (وو، ۱۳۹۷، ص. ۴۵).

در همین راستا، پایان داستان «اعتصام‌السلطنه» نیز با جمله‌ای گشوده رها می‌شود: «شب‌های بعد، بچه‌ها می‌آمدند توی اتاق و» (نجدی، ۱۳۹۹، ص. ۹۳). مخاطب، در غیاب یک پایان قطعی، ناگزیر می‌شود نشانه‌هایی چون مرگ امیرکبیر، جن‌زدگی طلعت، و فروش خاطرات به یهودیان را خود بازخوانی کند و در ساخت معنای تاریخی مشارکت داشته باشد.

بنابراین، ناتمامی در این داستان را می‌توان هم به‌عنوان ویژگی زیباشناختی و هم به‌عنوان ابزار انتقادی در نظر گرفت؛ شگردی که در خدمت نقد روایت‌های رسمی تاریخ قرار می‌گیرد. این تعلیق پایدار، یادآور منطق روایی رئالیسم جادویی نیز هست؛ جایی‌که تاریخ در قالبی اسطوره‌ای، تکرارشونده و کابوس‌وار بازتولید می‌شود. نجدی، حتی در ناتمامی، تاریخ را چونان گورستانی از امیدهای خفه‌شده در حافظهٔ فرهنگی، زنده نگه می‌دارد.

ب. رئالیسم جادویی

۱. خواب، مرز سیال میان واقعیت و خیال

در ادبیات رئالیسم جادویی، خواب نه صرفاً به‌عنوان ابزار خیال‌پردازی، بلکه به‌مثابه فضایی واسط و سیال میان واقعیت و ناخودآگاه جمعی عمل می‌کند و رویدادها در بستری نمادین و رویاگونه به یکدیگر پیوند می‌خورند. در داستان اعتصام‌السلطنه، نجدی از خواب بهره می‌گیرد تا مرز میان حقیقت تجربی و خیال روایی را فرو بریزد. این خواب‌ها، نه زاییدهٔ تخیل فردی، بلکه محصول ناخودآگاه تاریخی و فرهنگی‌اند که در پیوندی استعاری با حافظهٔ جمعی جامعه عمل می‌کنند.

نمونه‌ای بارز از این تکنیک را می‌توان در صحنهٔ خوابِ راوی پس از شنیدن بیماری علیاحضرت مشاهده کرد:

> خواب‌های زیر درخت گردو... ماری که در آب‌های رودخانه دور خودش می‌پیچید تا بعد از دیدن ستاره‌ای بمیرد... کنار خون دندان‌های همان مار خوابم برد...» (نجدی، ۱۳۹۹، ص. ۸۸).

اشارهٔ مستقیم به «خواب زیر درخت گردو» نه‌تنها به باورهای عامیانه دربارهٔ آللوپاتی و سمی بودن درخت گردو ارجاع می‌دهد، بلکه استعاره‌ای از فضای اختناق و خفگی روانی جامعه است. خواب، در اینجا نه گریزی از واقعیت، بلکه مواجههٔ استعاری با حقیقتی پنهان است؛ یعنی همان مرگی که همچون مار در لابه‌لای روایت منتظر است تا با ظهور نشانه‌ای (ستاره) فرود آید. روایتِ رؤیا، همچون ادامهٔ رویدادهای بیرونی، در خط داستانی ادغام می‌شود و «بیدار شدن راوی با گریه‌ای در لحاف» نشان می‌دهد که رؤیا در دل واقعیت زیسته جریان دارد.

در ساختار روایت‌شناسی، این درهم‌آمیختگی باعث می‌شود مرز میان روایت واقعی و روایتِ رؤیا درهم بریزد؛ به‌عبارتی، یکی از اصول روایت سنتی یعنی تمایز میان «سطح داستان» و «سطح خیال» تضعیف می‌شود. چنین تکنیکی در خدمت هویت‌زدایی از روایت رسمی قرار می‌گیرد؛ چون نشان می‌دهد که تاریخ و حقیقت، نه‌تنها در سطح اسناد و حافظهٔ نوشتاری، بلکه در رؤیاها، تصاویر ناخودآگاه و استعاره‌های فرهنگی نیز قابل بازخوانی‌اند.

۲. دوگانگی ساختاری در روایت و واقعیت

یکی دیگر از ویژگی‌های بنیادین رئالیسم جادویی، زیست هم‌زمان عناصر متضاد در بستر واحد روایت است؛ جهانی که در آن تقابل‌هایی همچون واقعیت/خیال، زندگی/مرگ، سنت/مدرنیته یا سکوت/اعتراض به‌شکلی طبیعی و بدون هیچ مرزی روایت می‌شوند. این ساختار دوساحتی نه‌تنها فرم روایی را از خطی بودن خارج می‌کند، بلکه کارکردی انتقادی نیز دارد: شکستن تمایزهای رایج در بازنمایی تجربهٔ زیسته.

در روایت اعتصام‌السلطنه، نجدی با ترکیب ظریف لحظهٔ تولد با مرگ، و ترس با واقعیتی جادویی، این دوگانگی را عینی می‌کند:

«همیشه هستی بین ترسیدن طلعت و آمدن ماما شناور است که دستش را در رحم یک زن فرو ببرد و جفت مچاله‌شده‌ای را بکشد بیرون» (نجدی، ۱۳۹۹، ص. ۹۳).

در این تصویر، لحظهٔ زایش که نماد زندگی است در دل ترس، با فروپاشی بدن و خشونت روایت می‌شود. این همزیستی مرگ و تولد، نه‌تنها حاکی از خشونت نهفته در روند زیستن، بلکه استعاره‌ای از چرخهٔ تکرارشوندهٔ شکست امید در تاریخ ایران است؛ جایی که تولدها هم‌زمان با بی‌ثباتی، درد و خشونت روایت می‌شوند.

در نمونه‌ای دیگر، علیاحضرت از شبی روایت می‌کند که کودکان را به طلعت نشان داده و واکنش ترس‌آلود او را چنین توصیف می‌کند:

«... شبی که از این پنجره بچه‌ها را به طلعت نشان دادم، آن‌قدر ترسیده بود که من باور کردم توی سیاهی زیر شاه‌بلوط‌ها واقعاً موازی راه می‌روند» (نجدی، ۱۳۹۹، ص. ۹۳).

در این جمله، حرکت موازی در تاریکی به‌گونه‌ای روایت می‌شود که هم می‌تواند بازنمایی وهمی ناشی از ترس باشد و هم واقعیتی فراموش‌شده در دل جهان جادویی داستان. گفتمان روایت‌محور این بخش، به‌جای تمایز میان آنچه «باید باور شود» و آنچه «تخیل است»، بر زیست‌پذیری هردو در کنار هم تأکید می‌گذارد که از مؤلفه‌های مشخص روایت رئالیسم جادویی محسوب می‌شود.

۳. حضور عناصر جادویی در بستر واقعیت روایی

در ساختار رئالیسم جادویی، عناصر فراطبیعی نه به‌عنوان رخدادهایی شگفت‌انگیز و استثنایی، بلکه به‌صورتی کاملاً طبیعی و پذیرفته‌شده در جهان داستانی حضور دارند؛ به‌گونه‌ای که خواننده، بدون پرسش از واقعی یا وهمی بودن آن‌ها، این عناصر را بخشی از منطق روایی اثر تلقی می‌کند. در روایت اعتصام‌السلطنه، نجدی با قرار دادن مؤلفه‌هایی چون جن‌زدگی، تقدیرگرایی، دگرگونی جسمانی و وحشت غیرعقلانی در متن واقع‌گرایانه، تجربه‌ای خلق می‌کند که در عین غیرواقعی بودن، به‌شکلی روایی و زبانی و فرهنگی باورپذیر می‌نماید. برای نمونه، در صحنه‌ای به‌شدت نمادین، علیاحضرت دست‌هایی پر از تیغ‌های زنگ‌زدهٔ دلاکی را از درون بدن خود بیرون می‌آورد: «کف دست‌ها پر از تیغ‌های زنگ‌زدهٔ دلاکی بود» (نجدی، ۱۳۹۹، ص. ۸۹). تیغ‌هایی که از درون بدن ظاهر می‌شوند، نشانه‌ای از

زخم‌های پنهان، خرافه‌زدگی و تقدیرگرایی تاریخ‌زده‌اند؛ نمادی از میراثی که قدرت در آن، آلوده به خشونت و انحطاط درونی است. عنصر جادویی این صحنه، به‌عنوان بخشی از منطق درونی روایت پذیرفته می‌شود.

در صحنه‌ای دیگر، علیاحضرت کودکانی را لای درختان می‌بیند که صورت‌هایشان مویی شده است: «بچه‌ن اما صورت‌شان مو درآورده؛ چطور نمی‌بینی؟» (نجدی، ۱۳۹۹، ص . ۹۱). اینجا مرز میان دیدن و ندیدن، واقعیت و توهم از میان می‌رود. راوی در این صحنه نه از موضع دانای کل سخن می‌گوید و نه محدود به دیدگاه شخصیت خاصی است؛ بلکه با ایجاد فضای روایی چندلایه، امکان تجربهٔ هم‌زمان واقعیت و وهم را برای مخاطب فراهم می‌آورد. طلعت می‌گریزد، اما نه از کودکانی مرموز، بلکه از احساس جن‌زدگی درون خویش.

نجدی همچنین با تصویر چهرهٔ سبز و گونه‌های گیاه‌شدهٔ علیاحضرت، به‌نوعی دگرگونی جسمانی شاعرانه و هولناک دست می‌زند: «... آن صورت سبز و گونه‌های گیاه‌شده، لب‌ها و پیشانی چوبی را دیده بودم» (نجدی، ۱۳۹۹، ص . ۹۲). این تصویر، ترکیبی از جادو، استعاره، و باورهای فرهنگی در باب نفرین یا فساد تدریجی قدرت است. چهرهٔ علیاحضرت به چیزی گیاهی، غیرانسانی و چوبین بدل شده نمادی از مرگ حیات انسانی در دل سلطهٔ تاریخی. چنین چرخشی در روایت، نه خارج از منطق داستان، بلکه در دل روایتگری فرهنگی و اسطوره‌ای انجام می‌شود.

این ساختار موجب می‌شود راوی، به‌جای تبیین یا تمایز میان واقعیت و خیال، صرفاً آن‌ها را با بی‌طرفی، طعنه، یا توصیفی شاعرانه بازتاب دهد. نتیجه، خلق جهانی است که در آن جادو نه افسانه، بلکه بخشی از ساختار شناختی شخصیت‌ها و خواننده است؛ یعنی تاریخی که در متن فرهنگی و بدن افراد، نفوذ کرده است.

۴. طنز و اغراق از شگردهای روایی برای افشای خشونت نمادین

طنز و اغراق، دو عنصر سبکی_مضمونی هستند که در روایت رئالیسم جادویی، کارکردی دوگانه دارند: از یک‌سو، به‌واسطهٔ سبک شاعرانه و بازی‌گوشانه‌شان، جهان داستان را از خشونت واقع‌گرایانه تهی می‌کنند؛ از سوی دیگر، با برجسته‌سازی تناقض‌ها و اغراق در عناصر روزمره، واقعیت اجتماعی و سیاسی را در قالبی انتقادی‌تر عرضه می‌کنند. به‌عبارتی، نویسنده با کمک طنز و اغراق، دروغ را صادقانه‌تر روایت می‌کند.

حنیف دراین‌باره می‌نویسد: «غلو و در کنار هم قرار دادن امور ناهمگون و شرح یک امر دروغ به شیوهٔ علمی از شگردهای ایجاد طنز است و به همین سبب است که گفته می‌شود تمام آثار رئالیسم جادویی طنزآلودند» (حنیف، ۱۳۹۷، ص. ۱۲).

در روایت اعتصام‌السلطنه، نجدی با اغراق در توصیف‌ها و موقعیت‌های روزمره، فضای روایی را به مکانی برای

تقابل نظم رسمی و منطق کابوس‌گونه بدل می‌کند. نمونه‌ای از این تقابل در صحنهٔ توصیف سفره ظاهر می‌شود:

«از گوشهٔ سفره بوی بی‌رحم سیرترشی می‌آمد و عرق خانگی میخائیل دندانساز، در تنگ بلور کوچکی بود که ماه قبل در مجلس ختم رئیس نظمیه با آن به پاسبان‌ها گلاب داده بودند» (نجدی، ۱۳۹۹، ص. ۸۴).

این جمله، با به‌هم‌دوختن عناصر ناسازگار عرق خانگی، مراسم ختم، گلاب‌پاشی برای پاسبان‌ها تصویری اغراق‌آمیز از فروپاشی مرزهای اخلاقی، دینی و اجتماعی ارائه می‌دهد. «بوی بی‌رحم سیرترشی» استعاره‌ای است از خشونتی که حتی در عناصر روزمره نیز نهادینه شده است.

این شگرد طنزآمیز و اغراق‌گونه، در دل روایت دانای کلِ خنثی و توصیفی رخ می‌دهد؛ راوی بدون هیچ داوری ارزشی، تنها با چیدمان اغراق‌آمیز وقایع و جزئیات، معنای انتقادی را از دل فرم بیرون می‌کشد. بدین ترتیب، طنز در روایت، نه مایهٔ سرگرمی، بلکه ابزار ساختارزدایی است: فروکاست نظم مسلط از طریق ناهماهنگی، اغراق و بی‌معنایی نظام‌مند.

۵. بازنویسی تاریخ و اسطوره‌زدایی از روایت رسمی در بستری جادویی

در رئالیسم جادویی، تاریخ صرفاً بازگویی گذشتهٔ مستند نیست، بلکه بستری است برای مبارزهٔ روایی با فراموشی، سلطه و روایت رسمی. نویسنده با تکیه بر تخیل استعاری و جادویی، روایت تثبیت‌شدهٔ تاریخ را واسازی کرده و آن را به عرصه‌ای سیال، متکثر و تکه‌تکه تبدیل می‌کند. اسطوره در این ساختار، نه‌تنها همچون سازه‌ای فرهنگی، بلکه به‌عنوان ابزاری روایی برای نقد روایت رسمی و بازسازی حافظهٔ جمعی نقش‌آفرینی می‌کند.

از منظر روایت‌شناسی، اسطوره‌ها در این سبک، معنایی چندلایه و استعاری می‌یابند: شخصیت‌ها از جایگاه تاریخی خود فراتر رفته و به نمادهایی از روان جمعی، گفتمان‌های قدرت، و چرخه‌های شکست و اصلاح بدل می‌شوند. چنان‌که در داستان اعتصام‌السلطنه، شخصیت‌هایی چون عباس‌میرزا، نادرشاه و حاج میرزا آغاسی، نه صرفاً افراد تاریخی، بلکه بازنمودهایی از جنون قدرت، ناکامی سیاسی و تکرار تاریخی هستند (نجدی، ۱۳۹۹، ص. ۷۹).

این شیوه، علاوه بر اسطوره‌سازی، نوعی اسطوره‌زدایی نیز در خود دارد: اسطوره‌ها نه برای تثبیت هویت، بلکه برای تردید در حقیقت تاریخی فراخوانده می‌شوند. در اینجا، روایتگر گزارشگر بی‌طرف نیست، بلکه تماشاگر و حتی مفسر تاریخ است که آن را از طریق پاره‌های نمادین، زمان‌های شکسته، و استعاره‌های خونین بازمی‌سازد.

بنابراین، در رئالیسم جادویی نجدی، اسطوره ابزار روایی است که دو نقش ایفا می‌کند: از سویی تاریخ را چندلایه

و استعاری می‌کند، و از سوی دیگر، با زدودن قداست روایت رسمی، حافظهٔ تاریخی را به قلمرو نقد و بازآفرینی بدل می‌سازد.

۶. زبان شاعرانه و آشنایی‌زدایی از تاریخ با لحن رؤیاگون

در رئالیسم جادویی، زبان فقط واسطه‌ای برای روایت نیست، بلکه خود به ساختن جهانی شاعرانه و رمزآلود کمک می‌کند؛ زبانی که با استعاره‌ها، موسیقی واژگان و ساختارهای غیرمتعارف، تاریخ را نه به شکل سند، بلکه در قالب آهنگ و تمثیل بازمی‌نویسد. «عاطفه در آثار ادبی دامنهٔ وسیعی را فرامی‌گیرد از احساسات غیرمستقیمی که با کاربرد اسم خاصی یا موسیقی کلمات و حروف در خواننده برانگیخته می‌شود تا احساسات مستقیمی که اتفاقات داستان در خواننده ایجاد می‌کند همه در دایره عواطف قرار می‌گیرند عواطفی که داستان برمی‌انگیزد با عواطف شعری تفاوت دارد. عواطف داستانی تنوع بیشتری دارند داستان‌های شاعرانه طبعاً بار هر دو نوع عاطفه را به دوش می‌کشند تأثیر و واقع‌پنداری که یکی از مهم‌ترین ضرورت‌های داستان است تا حد بسیاری تابع احساسات و عواطف نهفته در داستان است» (عبداللهیان، ۱۳۸۵، ص. ۱۱۷).

در روایت اعتصام‌السلطنه، بیژن نجدی از زبان شاعرانه برای شکل‌دادن به حال‌وهوای رویاگون اثر بهره می‌برد. جمله‌هایی مانند: «زمستان هنوز به اولین برفش نرسیده و بخاری تالار به‌راحتی سرمای صبح را پس زده بود» (نجدی، ۱۳۹۹، ص. ۸۰). نه‌تنها گزارشی از یک وضعیت بیرونی نیست، بلکه تصویر شاعرانه‌ای است از تقابل گرما و گریز از سرما در زمانی که حتی زمستان هم هنوز آغاز نشده است. در جمله‌ای دیگر، با ترکیب ناهماهنگ و درعین‌حال موسیقایی «دود بی‌صدا» و «سرفه سرفه کردن»، زبان وارد قلمرو پارادوکس‌های شاعرانه می‌شود: «این طرف بخاری، توی دود بی‌صدا، سرفه سرفه می‌کرد» (نجدی، ۱۳۹۹، ص . ۸۱). این پارادوکس، هم ساختارشکنانه است و هم القاکنندهٔ فضا؛ خواننده درگیر «سکوتِ خفه‌کنندهٔ دود» می‌شود، نه با شرح مکان بلکه با لحن.

در سطحی دیگر، زبان نجدی با شکستن ترکیب‌های مألوف معنایی، روایت را به مرزهای ذهن و استعاره می‌کشاند: «صدها هیچ در محاصره بی‌حادثه‌گی، چندین هزار هیچ ورم‌کرده را دوره کرده...» (نجدی، ۱۳۹۹، ص . ۸۵). در اینجا، واژهٔ «هیچ» تکثیر شده، متورم شده، و با واژگانی از جنس رکود و مرگ احاطه شدهٔ زبان، نه توصیفگر واقعیت، بلکه خودِ تاریخِ تهی‌شده از معنا شده است.

چنین زبانی سبب تغییر کانون روایت از گزارش به تجربه می‌شود؛ خواننده صرفاً با داستان روبه‌رو نیست، بلکه در حال شنیدن نغمه‌ای فرسوده از تاریخ است. این زبان، هم‌زمان آشنا و بیگانه، زمینی و جادویی، شفاهی و نوشتاری است و همین ساختار دوگانه، آن را در قلب رئالیسم جادویی قرار می‌دهد.

۷. اروتیسم نمادین در خدمت نقد قدرت

در اعتصام‌السلطنه، نجدی با بهره‌گیری از اروتیسمی نمادین و غیرمستقیم، بدن را به ابزاری برای نقد ساختارهای سلطه بدل می‌کند. این اروتیسم، برخلاف انگیزش‌های جنسی مرسوم، شگردی برای نمایش خشونت نرم، سرکوب، یا فروپاشی روانی است؛ همان‌گونه که در آثار رئالیسم جادویی مارکز (صدسال تنهایی) و آلنده (خانهٔ ارواح) نیز مشاهده می‌شود.

تصویر خروسی سوار بر مرغ، که به «خروس‌های دربار» نسبت داده می‌شود «خروس از مرغ پائین آمده و بال‌بال می‌زد» (نجدی، ۱۳۹۹، ص. ۷۹)، تمثیلی از نمایش قدرت و شهوت سیاسی است. همچنین، بوهای زنانهٔ آلوده در اتاق «... اطاق بوی زن‌هایی می‌داد که نمی‌توانند روزهای عادت خودشان را تمیز نگه دارند» (نجدی، ۱۳۹۹، ص . ۹۲) فضایی از غیاب صدای زن، سرکوب و فقدان کنش‌مندی را یادآور می‌شود.

در این روایت، بدن صرفاً موضوعی روایی نیست، بلکه زبان دیگری برای بیان ناپذیرهای تاریخی است؛ زبانی که به‌واسطهٔ استعاره، میل، ترس و خاطره را رمزگذاری می‌کند و به‌گونه‌ای استعاری به بازنمایی زخم‌های جمعی تاریخ می‌پردازد.

نتیجه‌گیری

داستان اعتصام‌السلطنه اثر بیژن نجدی، نمونه‌ای درخشان از پیوند نظری و فرمیِ دو سبک روایی فراداستان تاریخی و رئالیسم جادویی در دل روایت‌شناسی مدرن است. این ترکیب نوآورانه، تاریخ را نه به‌مثابه حقیقتی تک‌بعدی و مسلم، بلکه به‌عنوان امری سیال، چندلایه و همواره در معرض بازنگری بازنمایی می‌کند. آنچه این اثر را برجسته می‌سازد، تنها محتوای متعهدانه آن نیست، بلکه فرم روایی آگاهانه‌ای است که نجدی با بهره‌گیری از تکنیک‌هایی مانند زمان‌پریشی، عدم قطعیت، مرگ مؤلف و... خلق کرده است. این ویژگی‌های روایی، به‌وضوح نشان می‌دهند که نویسنده نه‌تنها به بازنمایی تاریخ، بلکه به خود شیوهٔ تاریخ‌نگاری رسمی نیز نگاهی انتقادی دارد.

رئالیسم جادویی در این اثر صرفاً به‌عنوان ابزاری تزئینی یا فراواقع‌گرایانه عمل نمی‌کند، بلکه نقشی ساختاری در

بازنمایی لایه‌های پنهان تاریخ ایفا می‌کند. وقتی نجدی خواب‌ها یا اسطوره‌های متحول‌شده را وارد روایت می‌کند، در واقع دارد آن بخش از حقیقت تاریخی را بازمی‌آفریند که در لایه‌های زیرین واقعیتِ مستند مدفون مانده است.

نمادگرایی پیچیدهٔ صحنهٔ جن‌گیری مهدعلیا، نقطهٔ اوج این تلفیق سبکی است. از یک سو، این صحنه با شکستن قراردادهای روایی سنتی (از طریق عناصر فراداستانی) گفتمان سلطه را به چالش می‌کشد که زنان قدرتمند تاریخی را در قالب کلیشه‌های شیطانی تصویر می‌کرده است. از سوی دیگر، با به‌کارگیری عناصر رئالیسم جادویی (مانند حالت‌های خلسه‌وار و گفت‌وگو با موجودات نامرئی)، امکان بازسازی حافظهٔ جمعی را فراهم می‌کند.

آنچه نجدی در این اثر به دست می‌آورد، تنها ترکیب مکانیکی دو سبک ادبی نیست، بلکه خلق پارادایمی جدید در بازنمایی تاریخ است. در این پارادایم، مرزهای ثابت بین واقعیت و خیال، تاریخ و اسطوره، سند و روایت به کلی دگرگون می‌شود. خواننده در مواجهه با چنین اثری، دیگر مصرف‌کنندهٔ منفعل یک روایت تمام‌شده نیست، بلکه به مشارکت‌گری فعال تبدیل می‌شود که باید در ساختن معنا از میان تکه‌های به‌ظاهر پراکندهٔ روایت نقش ایفا کند. این همان نقطهٔ عطفی است که ادبیات داستانی را از بازتاب صرف واقعیت تاریخی فراتر می‌برد و به آن نقش هستی‌شناختی می‌دهد: آفرینش نوعی «حقیقت روایی» که اگرچه ممکن است از نظر اسنادی ناکامل باشد، اما از نظر انسانی کامل‌تر و چندبعدی‌تر از هر تاریخ رسمی است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

کتابنامه

باورز، م. آ. (۱۳۹۹). رئالیسم جادویی. مترجم سحر رضاسلطانی. چاپ دوم. روزنه

پاینده، ح. (۱۳۹۱). داستان کوتاه در ایران (داستان‌های مدرن). چاپ دوم. نیلوفر

پاینده. ح. (۱۳۹۳). داستان کوتاه در ایران (داستان‌های پسامدرن) چاپ دوم. نیلوفر

پرینس، ج. (۱۳۹۱). روایت‌شناسی (شکل و کارکرد روایت). مترجم محمد شهبا. مینوی خرد

تسلیمی، ع. (۱۳۸۸). گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران، چاپ دوم. آمد

حاجی‌آقابابایی، م. ر.، و واعظ، ب. (۱۴۰۲). از متن تا معنا. مهراندیش

حنیف، م.، و حنیف، م. (۱۳۹۷). بومی‌سازی رئالیسم جادویی در ایران. علمی و فرهنگی

شمیسا، س. (۱۳۸۹). مبانی رمان نو. مصاحبه در ماهنامهٔ اطلاعات حکمت و معرفت. ش ۴۹. صص ۴_۸

عبداللهیان، ح. (۱۳۸۵). عوامل شاعرانگی در داستان‌های نجدی. فصلنامه علمی_پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهرا. شماره ۵۶ و ۵۷. صص ۱۱۸.

کوندرا، م. (۱۳۹۳). هنر رمان. مترجم پرویز همایون‌پور. چاپ ششم. قطره

لاج، د. (۱۳۹۳). هنر داستان‌نویسی. مترجم رضا رضایی. چاپ سوم. نی

لاج، د.، و همکاران. (۱۴۰۲). نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم. مترجم حسین پاینده. چاپ پنجم. نیلوفر

مک‌هیل، ب.، و همکاران. (۱۳۹۶). مدرنیسم و پست‌مدرنیسم در رمان. مترجم حسین پاینده. چاپ سوم. نیلوفر

نجدی، ب. (۱۳۹۲). واقعیت رویای من است. مرکز

نجدی، ب. (۱۳۹۹). داستان‌های ناتمام. چاپ یازدهم. مرکز

وارد، گ. (۱۳۸۹). پست‌مدرنیسم. مترجم قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی. ماهی

وو، پ. (۱۳۹۷). فراداستان. مترجم شهریار وقفی‌پور. چاپ دوم. چشمه.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی