

نشریه ادب و زبان

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

دوره جدید، شماره ۲۷ (پیاپی ۲۴) بهار ۸۹

"ذهن" و جریان آن در داستانهای بیژن نجدی*

(علمی - پژوهشی)

فرشته رستمی

مربی دانشگاه جامع علمی - کاربردی اراک

مسعود کشاورز

مربی دانشگاه اراک

چکیده

همواره درباره آمیختگی پهنه ادب داستانی با روان راوی و نویسنده، پژوهش‌هایی انجام شده است. جریان سیال ذهن Stream of Consciousness شیوه‌ای از نگارش داستان است که در آن محتوای ذهن، هر آنچه هست، نگاشته می‌گردد. در این طرز نگارش، نظم، که پیامد خودآگاهی است، راهی ندارد. کار نویسنده به واژه در آوردن رخدادهای ذهنی است. بیژن نجدی نویسنده‌ای است که به یاری تصویرسازی واژگانی توانسته است، آشوبهای ذهنی انسان درمانده را به نمایش بگذارد. شخصیت‌های داستانی او واژگانی هستند که هر کدام به گونه‌ای و دلیلی به «تنهایی» رسیده‌اند. این تنهاییان در ذهن خویش، هنگامه‌ها دارند که از طریق بازسازی رخدادهای در گذشته خویش دست می‌یابند و «من»ی دیگر از خود را نشان می‌دهند. از آن جا که داستان جریان سیال ذهن - هر چه هست در ذهن شخصیت داستان است - پس ما نیاز داریم ریزه‌های ذهن شخصیت را دریابیم. در نتیجه این گزارش در دو بخش به هم پیوسته سازمان یافته است. در بخش نخست به بررسی راویان داستانهای نجدی و پارانویای آنها، نقش زمان در سیالیت ذهن و

تداعیها، پرداخته می‌گردد و در بخش دوم، نمادهای ادبی/روانشناسی در داستان A+B مورد کنکاش قرار می‌گیرد.
این گزارش می‌کوشد، جریان سیال ذهن را در داستانهای کوتاه بیژن نجدی بکاود و به این بهانه، روان و درون راوی شخصیت داستان را از ژرفا به رو آورد
روش پژوهش، برگرفته از بررسی کتابخانه‌ای و فیش برداری است.
کلید واژه ها : جریان سیال ذهن ، بیژن نجدی ، داستان فارسی امروز، ادبیات معاصر.

مقدمه

شیوه جریان سیال ذهن را نخستین بار ویلیام جیمز در کتاب «اصول روان‌شناسی» در ۱۸۹۰ بیان کرد (رضایی: ۱۳۸۲، ۳۲۰). پس از او از پیروان این فن می‌توان ویرجینیا ولف، ویلیام فاکنر و جیمز جویس را برشمرد. در ایران نیز اگر خردنگری را کنار بنهیم، بوف کور از صادق هدایت، شازده احتجاب از هوشنگ گلشیری، سمفونی مردگان از عباس معروفی، سنگ صبور از صادق چوبک، نیمه غایب از حسین سنابور، نوشته‌های ابوتراب خسروی و با کمی چشم‌پوشی، روایتهای شهریار مندنی‌پور را می‌توان نماینده چنین سبکی دانست. این انگاره، که نویسنده می‌تواند با شکافی عمودی به ذهن راوی، داستانی ذهنی بنویسد، هسته نخستین داستانهای جریان سیال ذهن را به وجود آورده است. در این بین «دیدگاه فلسفی و روانشناختی فلاسفه‌ای چون هانری برگسون و ویلیام جیمز درباره مفاهیم حافظه، زمان و عملکرد ذهن و نتایج فروید و کارل گوستاو یونگ درباره ماهیت ذهن و ضمیر ناخودآگاه در فراهم شدن زمینه پیدایش داستانهای جریان سیال ذهن مؤثر بوده است» (بیات: شماره شش، ۷). این گزارش بر آن سر است تا با نگاهی پژوهشورانه، ویژگیهای جریان سیال ذهن را در داستانهای بیژن نجدی [۱]، بکاود.

از آنجا که داستان کوتاه بیش از هر گونه ادبی به شعر مانده‌تر است، خزیدن ناخودآگاهی و روان در نوشتار بیژن نجدی - که هم شاعر است هم نویسنده - بیشتر به چشم می‌خورد. شاید از آن رو که به گفته هایدگر «اثر هنری چیزی جز هستی خودش را آشکار می‌کند» (احمدی: ۱۳۸۲، ۵۵۳). هم آمیغی فلسفه اجتماعی، شعر و داستان، رویکردی به سوی سیالیت اندیشه به وجود آورده است و چیزی بیشتر از آنچه دیده می‌شود از

داستان می‌توان دریافت؛ زیرا در داستان کوتاه نیز (همانند شعر) رخدادها در میان «بیان
ناشده‌ها» می‌گذرد نه آشکارگیاها. [۲]

تفاوت میان تک‌گفتار درونی (Internal Monologue) با جریان سیال ذهن
(Stream Of Consciousness) و توهمات ذهنی (Mental illusion) در همین
جستن گام به گام نشانه‌هاست. از نشانه‌ای به نشانه‌ای رفتن، کاری است که پژوهشگر
جریان سیال ذهن باید انجام دهد.

در تک‌گفتار درونی، نویسنده/هنرمند، آگاهانه چیزهایی می‌گوید؛ از فلسفه، جامعه،
روان، دین، اخلاق... اما در جریان سیال ذهن، هنرمند ناخودآگاهانه به دام ناخودآگاهی
فرو می‌غلتد. واژه‌ها از اقتدار او بیرون می‌روند. فضای او درونی می‌گردد. حال که زمام
کار از عهده نویسنده بیرون می‌رود، این خواننده زیرک است که کار یله شده را به دست
می‌گیرد.

گمان می‌شود در همان حال، که جریان سیال ذهن فردی است و با نهادِ نِهانِ حساسِ
نویسنده سرشته، اما در سیمایی نو با افکار و درونگویی‌های خواننده نیز می‌تواند پیوندی
استوار نهد. رنج شخصیت داستان، اندوه یا کاوشهای پیگیرش برای رازگشایی و چیزهای
دیگر، لنگری در اندیشه خواننده نیز دارد؛ تنها باید رازگشایی شود تا خواننده و نویسنده،
همزمان با متن و نوشتار پیش روند. هانری کرین بر این پندار است که خواننده، آن گاه که
با داستان همانند می‌شود، خود را حکایت قرار می‌دهد: «برای آنکه بتوانم خود را حکایت
قرار دهم... باید سیمبلهای آن به رویدادی در درون من برای من تبدیل
شود» (شایگان: شماره ۴۲، ۶۵).

همان‌طور که هر متن می‌تواند راویان گوناگون داشته باشد؛ نیز می‌تواند خوانندگان
متفاوت بپذیرد. بسته به اینکه کدام صدای درونی خواننده، صدای همساز خویش را در متن
- که از صداهای نویسنده پیکر یافته است - بیابد؛ شرری که از آن به «تجلی» یاد می‌گردد.
دشواری ویژه برای بسیاری از خوانندگان داستانهای جریان سیال ذهن، یافتن «زمینه تفسیری
کافی برای هر لحظه تجلی، هر صحنه یا هر قطعه است که کشف کرده شود»
(سید: ۱۳۸۲، ۴۵).

در این دسته از داستانها، رویدادها ساختی تودرتو دارند؛ در این شیوه، افکار و احساسهای راوی بدون زمان و مکان منطقی آنها آشکار می‌گردد- البته این به معنی بی‌زمانی در داستان نیست- و خواننده ناگاه با نوشتاری روبه روست که مرزهای خواب و بیداری در آن شکسته، و قاعده‌های دستوری نیز فراموش شده است.

بیژن نجدی با داستانهای کوتاه «بوزپلنگانی که با من دویده‌اند» و «دوباره از همان خیابانها» در میان داستان نویسان تاریخ ادبیات سالهای ۷۵-۶۵ نام برآورده است. و در «داستانهای ناتمام» به گونه‌ای بکر و پالایش نیافته، افکار راوی خویش را هویدا ساخته- است. در این داستان از خود آگاهی نویسنده کمتر اثر دیده می‌شود.

نگارندگان بر این باورند که داستانهای بیژن نجدی بر اساس تصویرپردازی، دغدغه‌های ذهن انسان تنهای ایرانی را می‌کاود. کاویدن این دل‌نگرانیها و دلمشغولیهای فردی در هیاهوی جریان پر شتاب زندگی مدرن بر پایه روش داستان‌نویسی او راهی نو در شناخت زوایای پنهان اندیشه ایرانی معاصر پیش روی خواننده می‌نهد.

راوی در داستان جریان سیال ذهن - واگویه‌ای از نجدی

می‌دانیم که این نحوه روایت است که پیام را در سامانه خوانش به جریان می‌اندازد و فرستنده و گیرنده، از بایسته‌های این پیام‌رسانی است. اقتدار نوشتار به اقتدار راوی آن پیوسته است. از این روی، راوی با چند نمایه، بافتار روایت را بروز می‌دهد:

نمایه آ < راوی «من» آشکار است و دیدگاه کانونی داستان را دارد. او می‌تواند هم شخصیت اصلی «من» باشد و هم بیننده رخدادها. «درش را باز کردم، بو کردم. بعد ریختمش توی یک لگن. روش آب ریختم. بعد دستهامو بردم توش. سردم شد. نه سرمای آستارا و کوچه‌هاش، یه جور سرما که از پشت پیشانی آدم شروع می‌شه و روی استخوانهای آدم می‌ره پایین و با خودش هر چی رو که آدم دوستش داره و باورش کرده می‌شوره و می‌بره پایین» (یه سرخپوست.. ۱۲/). راوی «من» به سه شیوه خود را می‌نماید:

نخست با جمله‌های کوتاه و استوار که بیانگر عزم راسخ اوست در نفوذ بر خواننده.

دوم جمله‌های کوتاه، گویای چیرگی راوی بر واژه‌هاست.

سوم آمیزش آن جمله‌ها با شکسته‌نویسی (که بیشتر بر محاوره شدن سخن گرایش دارد) به تمامی بروز و نمود من راوی در داستان است.

این «من» در «درش را باز کردم»، «بو کردم»، تمام می‌شود و من درونی راوی با «روش آب ریختم»، «دست هامو بردم توش سردم شد»، آغاز به سخن می‌کند که در نوشتار جریان سیال ذهن با این من درونی و راوی درونی سروکار داریم. بدین شیوه راوی با کاربرد ضمیر اول شخص، خودش را مخاطب قرار می‌دهد. بر پایه همین برهان از جمله‌های تعجبی، که بیانگر احساس تند است و می‌تواند باز گو کننده احساس راوی پنهان در داستانهای بیژن نجدی باشد، اثری نیست.

نمایه ب، راوی، دانای کل محدود است. او آفریننده است. درون، بیرون، اندیشه و کنش شخصیتها را می‌داند؛ از همه چیز آگاه است و با هیچ یک از شخصیتهای داستان این همانی نمی‌یابد: در این گونه روایت، نمی‌توان روایها را جایگزین کرد. راوی اول شخص «من» نمی‌تواند به جای سوم شخص «او» بنشیند. او داناست که در تمام فضای داستان چه می‌گذرد و نخ نامرئی داستان چگونه حرکت می‌کند.

«آنها، گونی‌ها را بار گاری کردند. من برای دیدن پشت سرم، سرک کشیدم. کارگران طناب را دور گونی‌ها گره زدند. زیر لمبر پاکار را گرفتند و کمک کردند تا او بتواند از گاری بالا رود ... خونی که در مویرگهای گردن اسب راه می‌رفت از زیر سفیدی پوستش دیده می‌شد. کمی دورتر از او، رودخانه از زیر پل می‌گذشت، تسمه‌ای لای دندانهایم بود. دهانم طعم چرم می‌داد» (روز اسب...، ۲۵). نخست ابژه‌ای چون اسب، کنش «آنها» را بیان می‌کند. فحوا، مفاد، نیت، رویه، تمایل، صدای زیر مردانه و Tenor [۳] کنش را در ابژه نشان می‌دهد. عمل روایت از «من» نسبت به «آنها» دگرگون می‌شود به «من» از دیدگاه خودم: سرک کشیدم، آنها طناب را دور گونی‌ها گره زدند. در این بیان ابژه‌ای، دیدگاه خود راوی وجود دارد و این خود راوی دانای کل است (=سوژه) که از دیدن آنها، سرک کشیدن من، تسمه‌ای لای دندانهایم بود و دهانم طعم چرم می‌داد، خُرد خُرد گام برمی‌دارد و می‌گذرد. یا در داستان بیگناهان ص ۲۹ یک بخش از روایت تصویری ذهنی را نشان می‌دهد که نمی‌توان برای آن جایگزینی نهاد.

نمایه پ، نوع سوم راوی که شخصیت داستان است و به نویسنده خدا رفتار توجه‌ایی نشان نمی‌دهد و خودش را در داستان روایت می‌کند و حتی نویسنده را در چرایی و چگونگی خلق شخصیت مورد بازخواست قرار می‌دهد. روایتی که با خواست راوی

همگام نیست و وجودی خودکامه دارد. در گروه سوم از روایتها راوی به خودکامگی شخصیت و نوشتارش تن می‌دهد.

«سه روز پیش بساط کتابفروشی او را از پیاده‌روی کنار بانک ملی جمع کرده بودند و او هر دو روز گذشته (دلم می‌خواد بزخم یه چیزی رو بشکنم) لخم و لخم در خیابانها و محله‌های رشت راه رفته بود حتی یک بار به سرش زده بود که سنگی را به طرف چراغ زرد راهنمایی پرت کند (بی فصل و... ۱۳۹۰). می‌توان جایگزین کرد: او (= من) راه رفته بود (= راه رفته - بودم) به سرش زده بود (= به سرم زده بود) پرت کند (= پرت کنم) و با گفتن «دلم می‌خواد یه چیزی رو بشکنم» خواننده را آزاد می‌گذارد تا هر کدام را خواست، برگزیند.

صدا در نوشتار نجدی به دو دسته صداهای متنی [مانند صدای راویان گوناگون] و صداهای برون متنی [مانند صدای نویسنده واقعی] می‌پردازد. بدین سان با نمایش رفتار و کنش‌های ذهنی و عواطف درونی شخصیت، خواننده غیر مستقیم او را می‌شناسد و شعور آگاه و ناآگاه شخصیت‌های داستان را درمی‌یابد (برداشت از عبداللهیان: ۶۸، ۱۳۸۱). در این داستانها، وارونه داستانهای رئالیستی، که نویسنده داستان را می‌نوشت، بدون اینکه خود در آن آشکارا نقشی بیابد، «اتصال کوتاه» یعنی ورود نویسنده به داستان وجود دارد که شالوده یک فراداستان است: «پیرزن داستان گفت: منزل منزل آقای نجدی؟ گفتم: شما اینجا چکار می‌کنید. گفت: شما نجدی هستید؟» (دوباره از... ۶۲). در چنین متن‌هایی، هر یک از شخصیتها می‌توانند روایتی جداگانه داشته، فردی و خود رای باشند. پیگیری راوی در این داستانها دشوار است. در نوشته‌های نجدی این فن در کالبد گفتگو Dialogue بروز می‌کند. گفتگو میان شخصیت داستانی و نویسنده داستان که اکنون خود نیز شخصیت داستانی گشته است صورت می‌گیرد: «آن پیرزنی که من نوشته بودم، پیر و بدون اسم، ناگهان روی کاغذهای من به دنیا آمده بود. پیرزن گفت: چرا من باید... [پیرمرد را بکشم] گفتم: من فکر می‌کردم، این طوری بهتر است. پیرزن داد زد کدام بهتر؟... گفتم: نمی‌دانم، من اصلاً نمی‌دانم.» پیرزن تن به خواست راوی نمی‌دهد. با افکار و اندیشه‌ای که خلق شده، رفتاری دیگرگون دارد. پس تن به سرنوشتی که خواست راوی است، نمی‌دهد و در طول داستان برای خود سرنوشتی دیگر می‌تند. او شوهر پیر خود را در «داستان» نمی‌کشد: «بعد گفتم بالش را از روی دهان پیرمرد بردارد. پیرزن بالش را برداشت و از شوهرش پرسید:

حالت خوب است؟ گفت: بله. کنار کاغذها نشستم تا پیرزن دو تا تخم مرغ را نیمرو کند» (همان، ۶۹).

چنین شگردی یعنی هم آمیزی دنیای واقعی و داستان در داستان «دوباره از همان خیابان‌ها» به چشم می‌خورد. این گونه نوشتن، یعنی نوشتن از شخصیت‌هایی که داستان زندگی خود را می‌خوانند، «فرا داستان» نامیده می‌شود که خود پدیده‌ای در داستانهای پسامدرن است. شاید اگر دیگر بایسته‌های نوشته‌های پسامدرن در روایت‌های بیژن نجدی وجود داشت، می‌توانستیم آن نوشته‌ها را کوششی پسامدرن از ایران بنامیم.

راوی و هراس پارانوایی

از بررسی راویان داستانهای بیژن نجدی دریافته می‌گردد که بیشینه ایشان به هراس پارانوایی دچارند. با توجه به زندگی اجتماعی/سیاسی پر فراز و فرود بیژن نجدی، کسی که رخدادهای پیش از ۱۳۲۰ را از نسل پیشین شنیده و تا سال ۱۳۷۶ که تاریخ مرگ نجدی است، قیامها، حزبه‌ها [۴] و سرکوبهای گوناگون را دیده، حتی گاه خود نیز در گیر بوده‌است؛ همانند جنگ ۱۳۵۹ ایران و عراق و حضور نجدی در کردستان؛ تمامی، گواه ترس شخصیتها از قرار گرفتن در آماج بداندیشی و دلهره است که چون سایه‌ای با شخصیتهای داستان نجدی همراه شده‌است، بنا به ضرب المثلی نغز: «صدای آب از ناهمواری زمین است». «هیچ شیئی نیست که من برای خوابیدن لباسهایم را دریاورم، دور تا دورم پر از نگاههایی بود که چشم نداشتند و چشمهایی که بدون صورت در هوای اطرافم شناور بودند» (هتل نادری، ۱۸۱).

او در داستان هتل نادری به شیوایی، ابتری و ناکامی ایدئولوژی رادر ایران می‌نمایاند: «از آن شب به بعد، همیشه عده‌ای از کنار یک تاریک و یا از پشت روشن نگاهم می‌کردند. حتی آنهایی که بعد از مصاحبه دبیرکل حزب در تلویزیون از مرز زده بودند بیرون. همه جا همیشه پر از چشمهایی بود که تا شرمندگی چیدن سیب پلک می‌زدند.

تشویشی از این باور «که جامعه در پی آزار رساندن به فرد است» (پاینده: ۱۳۸۳، ۹۹)، همراه راویان داستانهای بیژن نجدی گشته‌است. راوی بیشینه داستانهای نجدی، زیرکانه، گرفتاری خود در پارانوایا را بیان می‌کند که حتی دور نیست برای رهایی از این تشویش پارانوایی نوشته شده‌اند. «بری لوویس "Barry Lewis" می‌گوید:

خود را در معرض این خطر می‌بینند که از هر حیث در نظام فکری کس دیگری احاطه شوند. این حدس و گمان در ذهن قوت می‌گیرد که پارانویای شخصیت‌های یاد شده، بازنمایی و تقلید غیر مستقیمی است از حال و هوای هراس و سوء ظنی که در تمام دوره جنگ سرد مستولی بود (پاینده: ۹۹، ۱۳۸۳).

تکرارهای ذهن ← زمان، سیالیت، داستان

پس از بیان حضور و نقش راوی در نوشته‌های جریان سیال ذهن نجدی، دومین سامانه سیلان ناخودآگاهی، تکرارهای ذهنی است که بنیاد آن از استعارای بودن زبان درون، تار و پود می‌یابد. در داستانهای نجدی، استعارای بودن زبان ذهن در پناه تصاویر فکری اش تلبور می‌نماید. تصاویر - همانند قافیه در شعر - انسجام دهنده زنجیره ناخودآگاهی او هستند. ج.ل. لوز از «تمهای قلاب شده یا از تصاویر و مفاهیمی سخن می‌گوید که مدتی کوتاه در عمق چاه اندیشیدن ناخودآگاهانه فرومی‌افتند و پس از اینکه دستخوش «دگرگونی عمیق» شدند، دوباره سر برمی‌آورند» (لوز: ۹۳، ۱۹۲۷-۹۲).

بیشترین بار فراموش نکردنهای انسان بر دوش تداعیهاست. در این گونه داستانها، تداعیها، ذهن را به زمان گذشته می‌برند اما باز در یک تداعی دیگر این ذهن است که دوباره به زمان حال باز می‌گردد. [۵] در نمونه زیر، ذهن نجدی با تداعی معنایی، واژگان را همگون و سازماندهی می‌گرداند: «الکل مرا به یک خط کش تبدیل می‌کند تا همه چیز را متر کنم. این درازتر، این پهن‌تر، این بدتر، چه قدر بدی خوب است، بدی رودخانه است. بدی سبز است، بدی تپانچه است. بدی شیرین است. بدی عزا است، هی، هی، پشت سرتان را دیده اید؟» (A+B، ۲۴). می‌دانیم بیژن نجدی در زندگی بیرونی Real Author (دیبر ریاضی و هندسه است. دیدن خط کش، متر کردن و... بافت رویه‌ای ذهن را تشکیل می‌دهد. در زندگی درونی (Implied Author) او هنرمندی است که قلاب ذهنی او فرو افتاده تا یادواره‌هایی را به در کشد. فعلها زمان حال است. گذشته با حال می‌آمیزد. اگر فعلی از زمان گذشته در سخن بیاید، چیزی است که باید در همان نهانخانه باقی بماند؛ زیرا چیرگی با زمان حال است. در نمونه‌ای که خواهد آمد به ماضی بعید که میان استمرارها ناتوان مانده و به گذشته سپرده شده است، درنگ می‌شود:

«همه توانایی‌ام در حرکت آرام نگاهی به هدر می‌رفت که از تکان نرم پرده می‌گذشت؛ به گوشت پوک عرقچین هندوانه می‌رسید؛ به بالکن می‌رفت؛ سقف را می‌پیمود و بالاخره روی آینه‌ای که به زاویه طاقچه تکیه داشت و قاب عکس بزرگ آن مرده را... قاب عکس پدرم را بلعیده بود از حرکت باز می‌ماند.» نمونه‌ای دیگر از تصویر و استمرار: «ذهنم مثل شیر جوشیده پُف می‌کرد، بعد سرد می‌شد، بعد مثل شیر فاسد و بریده شده از هم وامی‌رفت.»

کاربرد فعلهای استمراری، استمرار دنیای داستان در پی دنیای واقعی را برجسته می‌گرداند و اینکه چیزی پایان نیافته است.

تکرارهای ذهن، گاه با ضرباهنگ واژه‌ای، ثابت می‌ماند؛ همانند صدای چرخ خیاطی که در صدای ذهن جذب می‌شود [نگاه شود به A+B، ۳۶-۳۵]. زمانی که جمله‌ها کوتاه‌تر گزینش می‌شود، آهنگ سخن، نواختِ ضربه‌ای است کارا؛ چند ضربه کوتاه تا زمینه‌بایسته فراهم شود برای آن ضربه ماندگار: «دماغها را لگد کردم، چشمها را لگد کردم، دنده‌ها را لگد کردم، بیضه‌ها را لگد کردم و به جایی رسیدم که مادرم، کنار توده‌ای از قرص‌های اوژنیون.. مادرم، مادرم، مادرم... (همان، ۳۱). زمان بیرونی و زمان درونی با هم همخوانی ندارد. برای همین حرکت بیرونی کند و روی یک واژه ایستا باقی می‌ماند، اما زمان درونی ذهن راوی با شتاب لایه‌های سلولی را در می‌نوردد. این ویژگی بیشتر برای بیان هیاهوی ذهنی است. راوی ناخودآگاهانه می‌خواهد در ذهن خود سکوت یا نظم برقرار کند تا از گیجی‌رهایی یابد: «هنوز کف دستش را به زمین می‌کشید روی زمین، روی زمین، روی زمین» (آرنایرمان، ۲۱). «روی جلد کتاب دشنه بزرگ و خمیده‌ای بود. توی یک دیس، پرده‌ای بالای دیس لای درختان پر از قمه می‌پرید. ترکمنی دشنه را از روی دیس برداشت. از روی دیس، دشنه را برداشت. برداشتش آن دشنه را از روی دیس» (همان). این ضرباهنگها، کانون کشف ذهنی نویسنده است؛ پژوهشگر بر رخدادها داستان می‌پیچد؛ به داستان‌کنندگی می‌دهد، زیرا ذهن در پی یافتن جرقه و اخگری درونی ثابت مانده است.

نمایش ذهنیت هنرمند با جوهر موسیقی و ضرباهنگ، خواننده را به این تردید می‌رساند که آیا این‌کنندگی واقعیت زندگی است یا کشف مرحله‌ای از داستان‌نویسی که در آن

ضرباهنگ با واقعیت می‌آمیزد و خود نویسنده در پی این کشف است؟ گمان می‌شود در این ضرباهنگهاست که نقطه مشترک *Real Author* و *Implied Author* و روایت *Narration* آشکارا می‌شود. برای بیژن نجدی، آهنگ ذهن با دیدن، درست دیدن پیرامون حاصل می‌شود. او در پیوندی که میان چیزها می‌یابد و تصویری که به دست می‌آید به یاد و خاطره‌ای در گذشته چنگ می‌زند و تهنشین شده‌های به‌رویه آمده، داستان ساز می‌گردد، که در بخش نماد سازی به آن پرداخته می‌گردد.

گاه با الگوبرداری از صدای چیزی، ضرباهنگ ساعت ساخته می‌شود: «پسی سرش را برگرداند، اتاق پر از صدای نبض شد تپ تپ تپ تپ تپ تپ» (تن آبی، تنابی، ۸۴) و نمونه‌های دیگر از حرکت کند و تکراری زمان: «تا صیادها با تور از آب بیایند هی.. ها.. هی.. ها..» (به سرخپوست، ۳). «برف پاک کن روی شیشه تلک تلک می‌کرد» (بیمارستان نه، قطار، ۷۸). هم چنین: (A+B، ۷۰).

در این نمونه‌ها، تداعی -از دیدگاه سوسور- به شیوه آوایی انجام پذیرفته، همانند صدای صیادها یا برف پاک کن، با ضرباهنگ درونی راوی و آهنگ اندیشه او، صدای بیرون با صدای درون یگانه و همسو گشته است.

تکرارهای ذهنی در داستانهای جریان سیال، بیشتر در کالبد ساعت بروز می‌یابد. زمان - در نمایه ساعت- در این داستانها برهم زنده نظم زندگی است. رویدادهای آن با کشف لحظه‌ای از زندگی همراه می‌شود. رخدادهای داستان در برهم زدن زمان موجود و ایجاد یک زمان داستانی تا جایی پیش می‌رود که اوج داستان و کشف درونی راوی را نمایان سازد؛ گویی حالتی نهانگرایانه و ورد و سحر به وجود می‌آورد. در این حالت، وارونه آنچه در بالا گفته شد، ساعت بیرونی در حرکت است اما زمان ذهنی میخکوب گشته است «در سر تا سر اتاق هیچ چیز جز عقربه ساعت تکان نمی‌خورد. پرده ایستاده بود. رختخواب دراز کشیده بود. صندلی چمباتمه زده بود» (A+B، ۲۷). راوی، تکان ساعت را در کنار زمان ذهنی ایستا با نگاه به رختخواب و پرده و صندلی نشان داده است. نمونه‌هایی دیگر: «اتاق پُر از صدای تیک تیک ساعتی بود که صاحبانشان برای تعمیر به بالا خان داده بودند و پیرمرد هر روز خودش را با باز و بسته کردن فنر آنها سرگرم می‌کرد» (مرثیه‌ای، ۱۱۳). هم چنین در A+B، ۴۰ و ۷۰ [۶].

گمان می‌شود در گستره جریان سیال ذهن، نقش زمان و تکرارهای ذهنی به همراهی تداعیها و یادآوریها رمزگشا و رازنمای نوشتار و متن می‌گردد. جیمز جویس نیز در آثار هنری خود به نقش محرکها و انگیزه‌هایی همانند بو یا صدا یا درک ناگهانی یک اندیشه یا خاطره درنگ داشته‌است؛ البته «تداعیها اغلب ذهن را از حال به گذشته می‌برد و گاهی هم از گذشته ای به گذشته دیگر، و یا به تفکری انتزاعی اما همیشه اتفاقات پیرامون شخصیت او را به زمان حال باز می‌گرداند» (سنایور: ۱۱۴، ۱۳۸۷).

زبان ناخودآگاهی ← ذهن ← نماد Symbol

*** برای ژرف‌کاوی بهتر جریان سیال ذهن و نماد در داستانهای بیژن نجدی، نمونه‌ها تنها از داستان A+B آورده شده‌است تا بتوان آن را به عنوان نمونه‌ای برای بررسی دیگر داستانها پیشنهاد کرد.

آ < مادر، زن شوم یا راهنما: A+B

داستان A+B جریان پریشنده و سویمند شده ذهنی است که ناسرگیها و آغشتگیهای ذهن پسری نوجوان را می‌نمایاند. این پسر به تازگی پدر خویش را از دست داده‌است. مرگ پدر با روزنامه و خیابان و گروه‌های مخفی پیوند دارد، پس باید شیوه مرگ پنهان داشته شود: «هر که پرسید بگو او بیمار شد و مرد.» حال پسر ماند و مادری بیوه که جوان است. پسر میان نوجوانی آزاد و رهای خویش و پذیرش سرپرستی مادر و درگیری با اخلاقیات جامعه، دچار افت و خیز شده‌است.

کامه و آرزوی پسر و ذهن او آن است که مردی شود همانند پدر؛ جانشین پدر؛ پشتیبان مادر که مادر، سایه‌سار و پناه‌جای خویش را در او بجوید. این راوی در راه مرد شدن و رسیدن به بلوغ رفتاری با سه زن روبه روست:

نخست: زن = مادر بیوه‌ای که راوی باید هم تیماردار او گردد، هم خود را بشناسد و با مسئولیتی که اجتماع بر گردنش نهاده، بلوغ زود هنگام خود را باور کند.

دوم: زن = مادر وحشتناک، مادینه منفی و بد روان راوی

سوم: زن = مادر نیکو، مادینه مثبت روان راوی

از آنجا که بروز مادینه روان چهار مرحله کشف دارد [برگرفته از دیدگاه‌های یونگ] در این روایت جریان سیال ذهن، مادر به عنوان مادینه مثبت، دو مرحله نیروی جسمی و روح

مبتکر را در بر می گیرد که توانایی برنامه ریزی دارد؛ گاه نیز شرور و مادر وحشتناک می گردد. در بخش نخست، یعنی مادر در نقش بیوه، نمایه‌ای از مرحله گفتاری مادینه روان را بروز می دهد. پسر در دستیابی به مرحله چهارم مادینه روان که مرحله اندیشگی است و والاترین مرحله، ناتوان است و آن را نمی نمایاند. پسر برای اینکه روی پای خویش بایستد به رشد بیشتری نیاز دارد. این چیزی است که مرگ زود هنگام پدر آن را به سختی و دشواری انداخته است و شاید هیچ گاه روی ندهد.

پیژن نجدی در داستان A+B بسیار توانا، خواننده را به چالش می کشد. چندین شیوه و فرجام در ریختن ناتمام این داستانها، شگردهایی است که عدم قطعیت را در جریان سیال ذهن و نماد پردازی می نمایند. پاراگرافهای درهم ریخته، قسمتهای متلاشی شده داستان، هم آمیزی میان واقعیت نویسنده آنجا که می گوید: «اگر چراغها را خاموش نکنید، من نمی توانم بنویسم» و آزاری که «نور» برای او دارد، تمامی بر جریان روایت ناآگاهانه ذهنی او گواه است.

روایت جریان سیال ذهن - این داستان - در سه فصل نوشته می شود که در هر سه، پسر و مادر برای رفتن به مهمانی آماده می شوند. این مهمانی برای آن است که آنها از عزای سرپرست خانواده «پدر» به در آیند. شاید خواننده در گرداب یک بازی خود ساخته از سوی پیژن نجدی گرفتار آمده است. خواننده می تواند به گونه‌ای دیگر این داستانها را بخواند؛ می تواند شماره آن را دگرگون سازد. اما در هر حال، این اوست (خواننده) که داستان را بازی می کند. در این رویکرد، خواننده و نویسنده به گفتگو دست می یازند. نویسنده نیز قربانی بازی خویش شده است. این سه بخش را از انتها آغاز می کنیم:

«بخش سوم» جامعه از پسر می خواهد ستون خانه گردد؛ چیزی هم رده پدر؛ اما مادر او را "کودک" می انگارد. مادر، پسر را آماده رفتن به مهمانی می کند: «مرا روی لبه تخت خواب می نشاند و پیراهنم را در می آورد؛ اتو می کشد و.. کراواتم را گره می زند» (ص ۶۶). در میان راه مهمانی نیز مادر رفتار مراقبتی خویش را پی می گیرد: «چرا گره این صاحب مرده را شل کردی؟ لبه چادر را گاز گرفت و گره کراواتم را بالا برد» (ص ۶۸). در این بخش، مادر بر همه کس چیره است. نیروی جسمانی و برنامه ریزی را با هم داراست. زیبایی و طنزهای اش و سوسه انگیز است: «بوی پودر و چیزی که به موهایش زده بود

می‌توانست هر غریبه‌ای را به هیجان آورد. هم چنین فراوفزون و کم‌وکاست کارها را در دست دارد: «پنجره را بسته‌ای؟ پرده را کشیده‌ای؟ نکند علاءالدین روشن باشد؟ کلید چراغ را بزن پایین، در اتاق را قفل کن، در آن اتاق را قفل کن، در مستراح را قفل کن، در آشپزخانه را قفل کن، در سرسرا را قفل کن. (پسر): سخت دستپاچه‌ام کرده بود» (ص ۶۷). چنین مادری به یاری‌دهنده، ستون، تکیه‌گاه یا هر چیز دیگری از این دست نیازی ندارد و پسر را حتی مزاحمی برای زندگی آینده خویش می‌بیند (مادر): «روزگرم را سیاه کرده‌ای. خوش به حال ملوک سادات که اجاقش کور بود، مرده شور مرا ببرد که همان موقع ولش (پدر) نکردم، یک لندهور بی مصرف کاشت و رفت قاطی خیابان، الهی آتش به قبرش بیفته، نه ارثیه‌ای، نه پولی، نه یک حقوق بازنشستگی، فقط توی تنه‌لش را روی دستم گذاشت که مثل کنه به جوانیم بچسبی» (پسر): باید پس پسکی می‌رفتم تا سوار برگرده یک اسپرما توزوید به یاخته‌ها و سلولهای پدرم باز می‌گشتم تا کارها بر وفق مادر بیوه‌ام می‌شد» (ص ۷۱-۶۹).

در تمام این فصل، ذهنِ راوی، مادر را در حال حرف‌زدن نشان می‌دهد و در نمادشناسی، بیانگر پاشیدگی آرامش درونی پسر است. او نمی‌تواند با خودش تنها باشد.

همان‌گونه که پسر در ابتدای فصل سوم می‌گوید اندک‌اندک راه مادر و پسر از هم دو تا می‌شود. پسر ۱۴ تا ۱۷ ساله در حالی که از دغدغه نگاهداشتِ مادر رها شده‌است سوت زنان با دفترها و کتابهایش از خانه خارج می‌شود. روسپی، زن نابودگر، تاریکی و مثله شدن، اختگی و مرگ از ویژگیهای دهشتناک مادر منفی است که در بخش سوم با این زن روبه روییم که پسر در فرجام کار او را رها می‌سازد.

«بخش نخست» مادر، بیوه‌ای محترم و خواستنی بود و این از چشم هیچ‌کدام از عموها پنهان نمانده بود. مادر به حمام می‌رود تا برای مهمانی آماده شود و پسر را فرامی‌خواند تا پشتش را لیف بزند، مادر پسرش را به‌عنوان جانشینِ سرپرست از دست رفته، پذیرفته‌است. پسر، پیش از اینکه مادر او را بخواند در فکر پدر بود و پس از رفتن به حمام دچار دستپاچگی می‌شود. تاریکی، آب و حمام هر سه نمادی برای گشایش دروازه‌های ناخودآگاهی هستند. پسر لرزان است. گویا او آماده پذیرش چنین بار سنگینی نیست و با قرار گرفتن در گرمای مرطوب و سکوت و بخار متحرک اطرافش، پرنده‌ای لهیده را

می بیند که نمادی است از درونگرایی پسر. پسر پس از دیدن آن به سفری ذهنی می رود. آشوبهای درونی، پسر را در راهی شگفت و بس دراز و پُر آبی و رو می نهد. او در راه این مهمانی، که بهتر است مهمانی بلوغ رفتاری پسر نامش نهیم، همواره از دیدن جنازه های تر کیده پرنندگان هراسان است. «هنوز من و مادرم پشت به هم داشتیم که دیدم به فاصله یک قدم، روی خاک لاشه مرغی خاکستری افتاده است.»

در فصل نخست، مادر لباس خاکستری را برای مهمانی آماده کرده و پوشیده است. در فصل دوم و سوم، مادر سرگرم دوختن آن است. در این نمایه لباس، دامن و در جای دیگر چادر، روسری، چیزی است که می تواند فرد را در پناه گیرد از دو روی، هم دیگران را به خود بخواند، هم فرد را از نگاه دیگران پنهان دارد؛ چیزی که در دلشوره های همواره راوی (پسر جوان) دیده می شود.

در طول فصل یکم، مادر همواره به پسر تکیه دارد. آنها همواره بیم از دیده شدن دارد. جمعیت و مردم، خلوت ایشان را بر هم می زنند. به گمان پسر، آنها به گناهی ذهنی گرفتارند و در تنهایی، آرامش دارند: «مادرم به من تکیه داشت... برای اینکه کمتر دیده شویم، شانه هایمان را تا سرحد امکان، کوچک کرده بودیم بتدریج دورتر می شدیم و اطراف ما خلوت تر می شد» (ص ۲۸-۲۷). در این میان سیاهی شب پایین تر می آمد و پسر بیش تر در دنیای درونی خود و ناخود آگاهی فرو می رود. در این مرحله، مادر و پسر هر دو به یک میزان تکیه گاه همند. هر کدام در سایه ساریکدیگر، ناتوانی خود را پنهان می سازند.

در میان راه مهمانی، مادر از پسری ۱۴ تا ۱۷ ساله که جلوی در خانه ای نشسته، نشانی تا کستان را می خواهد. پسر شرورانه، شیون به راه می اندازد و مردم - به شکل نیم دایره - به مادر نزدیک می شوند. مادر خود را از میان جمعیت می رهاند و پسر خود را دور از جمعیت می برد. تردیدی نیست که میان پسر ۱۴ تا ۱۷ ساله شرور با این پسر ۱۴ تا ۱۷ ساله که راوی است، یگانگیهایی به چشم می خورد. آن پسر فریفتار، درون نوجوانی است که خواهان حمایت مادر است نه اینکه خود، تکیه گاه مادر شود. چنانکه در فصل سوم دیده می شود، پسر به رهایی می رسد و سوت زنان از خانه خارج می شود. تنها بدون مادر. در پایان بخش اول پسر دلش می خواهد با اورانیوم از جمعیت عموها و دایی ها که مادر نیز در بین

آنهاست، پذیرایی کند و همه را بکشد. او راه حل مشکل نوجوان ماندن یا مرد شدن خود را در حذف مادر و جامعه می‌بیند.

«بخش دوم» «من می‌خواستم لخت شوم ولی مادرم در بالکن بود. می‌ترسیدم. از این می‌ترسیدم که ناگهان به اتاق بیاید و تنم را ببیند و بفهمد که مدت‌هاست مرد شده‌ام. گرچه او از بودن در بالکن، آن قدر لذت می‌برد که من از رختخواب. بالاخره یک روز این بالکن می‌افتاد و از شرش راحت می‌شدم. تا آمدن مادرم به اتاق، من پشت قرمزی پرده و روشنی سیگار می‌نشستم و انگشت شستم را می‌مکیدم. به تنم دست می‌زدم و نگاه می‌کردم به آئینه، سیگار را از پالتوی پدرم کِش رفته بودم.»

نوسان رفتار کودک (= مکیدن دست) جوان (=سیگار کشیدن) که چارچوب رفتار نوجوان را پدید می‌آورد، واهمه و هراس او از مرد شدگی و روبه روشن شدن با زندگی راستین است، هم‌چنان در فصل دوم نیز دیده می‌شود. در این بخش او بادکنک و کاریکاتوری از خود و مادر می‌بیند. انگاره‌های سترونی از آنچه هستند. پسر فکر می‌کند همه به او و مادر می‌خندند: «عموها و دایه‌ها با خنده و صحنه‌های مضحک می‌آمدند، همه بادکنکها به شکل کاریکاتور من و مادرم، ورم می‌کرد، رها می‌شد و بالا می‌رفت. در این بخش از یاری رساننده‌هایی چون:

آ< پیرزن؛ یاری‌گری چون پیرزن عنصر مادینه‌ای است که پشتیبان مرد می‌گردد. او به آنها راه را نشان می‌دهد تا از کجا به فراز کوه بروند.

ب< مردی سوار که تنومند است «و مثل اسب سفید و برهنه. بدون چشم برداشتن از مادرم پیاده می‌شود و از شیب تند دره پایین می‌رود و در مه ناپدید می‌شود. مادرم.. نمی‌دانم چرا به گردن و سینه‌اش دست می‌کشد.»

پ< چند نفر دیگر که به مادر کمک می‌کنند تا سوار قاطر شود، راهبرهایی هستند بیگانه. پسر آنها را نمی‌شناسد. آنها نیروهای مرموز ناخودآگاهی هستند که به یاری پسر آمده‌اند در پذیرش بلوغ رفتاریش. او شرمگین است: «شرم اینکه در کمک به مادرم دستی نداشته‌ام مانع می‌شود، مدت‌ها پس از آن به صورتش نگاه کنم.

ت< یاری‌گر غیر زمینی دیگری که از راه می‌رسد، مردی است که وارد مسجد می‌شود، ظاهراً مردی بود که در دود تریاک پیچیده شد. «مثل پدرم در هر قدم خودش را به جلو

هَل می داد. این مرد، روح پدر در گذشته پسر است که رفتار او را می‌سنجد. آن مرد در لابه‌لای خطوط باران پنهان است و در پوشیدگی مساجد در زوایای هشتی، کز کرده است و به ویرانی صورتش دست می‌کشد؛ ویرانی آنچه داشته همسر و پسر.

راه سربالایی (= زندگی و دریافت من بالغ راوی) وحشتناکتر می‌شود. «هرچه کوره راه مالرو و باریکتر و خطر سقوط بیش تر می‌شود، همراهان فاصله صلوات گویی را کوتاهتر می‌کنند. یک نفر بی وقت اذان می‌زند. همه از یک موهوم می‌ترسیم. این آمیختگی خود فردی راوی با خود جمعی او که با مذهب و یاریگرهای دینی هم آجین گشته‌اند، پسر را به دریافت خود و همسو گشتن درون ناخودآگاه و بیرون خودآگاه یاری می‌دهند تا جایی که در کوششی ناتمام، پسر خود را همانند پدر می‌بیند. نه چون خود آن گونه که هست: «حالا من و پدرم مثل سیبی هستیم که نصفمان کرده‌باشند» (ص ۶۵).

مهمانی بر روی کوه به شکلی کهن‌الگوی ماندالا (=گرد و دایره‌ای شکل) نماینده آن بخش از وجود است که خود راستین راوی در آن قرار گرفته است و با دستیابی به آن به یگانگی در روح و جان و زندگی واقعی خواهد رسید و این راه برای نوجوانی که پدر را نیز از دست داده، دشواریاب است که هم خود را بیابد، هم مادر را دریابد. او باید گذار از یک ناشناخته به شناخته داشته باشد. گرچه پدر به شیوه‌ای پنهان او را زیر نگاه خویش گرفته، این خود پسر است که راه را باید طی کند. دریهایی ذهن نویسنده پنهان متن، ناگهان نویسنده واقعی می‌گوید: «اگر آن چراغ را خاموش نکنید، من نمی‌توانم حرف بزنم. گویی چراغ و نور آگاهی را زودتر از زمان فرامی‌خواند. روشنی سخن اینکه خودآگاه راوی، خود می‌خواهد به این کشف و جستجو پردازد.

به هرروی و رای در بخش سوم، پسر مزاحم مادر است و مادر مردی دیگر، تواناتر و تنومندتر می‌خواهد. در بخش اول، مادر همه جا بر پسر تکیه دارد، او مرد شده و می‌تواند ستونی ستوار برای مادر بیوه جوان خود باشد.

ب) جمعیت فراوان، شلوغی: A+B

در هر سه بخش از این داستان بر جمعیت زیاد پافشاری می‌شود که می‌توان آن را نمادی از ناتوانی و وازدگی روانی و جایگاهی خطرناک از در بندبودن «خود» راستین دانست. «خود» آزمند آن است تا بروز نماید؛ که نمایی از کشمکش درونی راوی

است؛ جایی که ناسازیهای درون او را بارز می گرداند. زمانی که خانواده شلوغ و پراکنده دایبها و عموها هستند، آن‌ها جهان پُر آشوب راوی را می نمایانند و گاه در داستان نیستند، ولی راوی مردم را می بیند. «همه ما در انبوه نگاه‌ها و صورتها محاصره شده بودیم. به مادرم گفتم: می بینید؟ همه ما را نگاه می کنند. مادرم گفت: کدام همه؟ گفتم: مردم. مادرم ایستاد. دور و برش را با تعجب نگاه کرد. بی هیچ مهربانی گفت: زده به سرت هنوز که به شهر نرسیده ایم» (ص ۶۸).

پ. نماد صدا در A+B

ذهن راوی پر از صداهای گوناگون، شلوغ و پُریاهوست، صداها در صورت او جر می خورند؛ انفجاری هستند، صداها گورگاه هر چه آرامش است، هستند. این صداها گاه از دسته‌های عزاداری محرم می آید؛ گاه از کاروان حاج صادق فقیه و گاه از خانواده پُریاهوی عموها و دایبها و گاه از تشییع جنازه و کارخانه‌ها و غیره که حالت پریشانی روان جمعی راوی در داستان است. آمیختگی عرف و شرع، اجتماع صنعت زده و بریده از سنت در گونه گونه بودن آن برجسته است. صدا «در واقع همان دخالت «خود» است و بیانگر شناختی است که از بنیانهای جمعی روان سرچشمه می گیرد» (یونگ: ۴۳۳، ۱۳۸۴). در نمونه‌ای که خواهد آمد آمیگی از نیروهای صنعتی، انسان، چهار جهت اصلی، صدا و دَوَران را می توان دید. چنین فرایندی بخوبی گواه زبان نماد داستان نجدی است. «صدای التهاب آور اتومبیلها و دَوَران آرام زنجیر دو چرخه‌ها که دسته دسته، مردها و زنها را از جهت‌های مختلف به این شمال می آورد، ما را از چهار جهت اصلی دور می کرد.» (ص ۳۸).

در بخش دوم وسوم داستان صدای کارخانه‌ها و شلوغی، گه گاه در گذرگاه کوهستان شنیده می شود. آنها که در لابه لای واژگان داستان خودنمایی می کنند، بیانگر پویایی و نیرویی هستند که دور از دسترس راوی قرار گرفته‌اند؛ به اندرون راوی رانده شده‌اند و او بی بهره از تکاپوی آنهاست. هم چنین یادآور نیروی جوان راوی است که کارکردی برای مادر ندارد. مادر آن نیرو را نمی بیند. خواه ناخواه راوی جوان از اینکه نمی تواند پناهی برای مادر بیوه خود باشد، رنج می برد. صداهای هنگامه خیز در واگوییهای رخدادها بیانگر همین آشفتگی روانی راوی است. فشاری که از سوی سنت، مذهب و مردم بر ذهن این جوان

واردمی شود، نگاه او را به صنعت و کارخانه که قدرت پنهان، نرینگگی و توان است می-کشاند.

ت) گذرگاه کوهستان: A+B

راوی در فراخوانی از درون خویش، تالار تاریک، حمام، شهر تاریک، گردنه کوهستان تاریک و هنگام غروب را می گذراند. این تاریکی بیشتر و بیشتر با او همگام می شود که می تواند نشانی از درونگرایی راوی داشته باشد. اما چون بر سیاهی آن پا فشاری می شود و به همراهی دیگر نشانه ها گویشی است از پرده و نقابی که بر «خود» راستین افتاده است.

گذر از گردنه کوهستان - که در بخش دوم و سوم داستان ریزینی شده است - «نماد شناخته شده گذر از شیوه های نگرش قدیم به نگرش جدید است... این بدان معناست که داشته های ذهنی برای بار بار شده یا دست کم باید شیوه های رفتاری خود را تغییر دهد» (یونگ: ۱۳۸۴، ۴۳۲).

راوی در بخش دوم و سوم از گردنه کوهستان گذر نکرده و هم چنان نیروهای درونی و روانی او با راوی دل یکدله نکرده اند. اما در بخش اول از کوهستان و گردنه، نشانی نمی بینیم؛ تنها تاریکی و حمام باقی می ماند؛ بیشتر از روشنی به تاریکی می رود. روشنی که خود آگاه راوی است، آرام آرام جای خود را به تاریکی و ناخود آگاهی او می دهد. در این بخش [بخش نخست] آینه و تالار و تاریکی، نمادی از نهاد ناخود آگاه راوی است. در این بخش از واگویی ها روشنی، جای خود را به تاریکی می بخشد. مثال در (ص ۴۷-۴۵).

ث) نماد تمامیت در A+B

گردی، دایره و درک چهار جهت اصلی، نشانه ای بر تمامیت هماهنگی درون و بیرون است. اما راوی در بخش اول، مردم را به گونه نیم دایره می بیند که به او نزدیک می شوند. «روی یک نیم دایره به ما نزدیک می شدند» (ص ۳۱). «دستهایم خارج از اراده و تصور من چهار جهت اصلی را پاره می کنند» (ص ۶۲). «همه مردهایی که از چهار جهت اصلی آمده اند به من و راهنما کمک می کنند» (ص ۴۷).

قرار گرفتن نیروهایی که از چهار جهت [= تمامیت] به یاری راوی می آیند، بیانی از رویارویی نیروهای یاری دهنده درونی با پندارهای اهریمنی راوی است و در داستان

روشنگر ترسِ پسر از رویارویی با چهرهٔ راستین زندگی و هراس از اخلاق، بایدها و نبایدهای دست‌وپاگیر، که خود را بایستهٔ آن می‌داند برای نمونه بنگرید به (ص ۲۳) پیامد آن در داستان، وجودِ مه، و هم، مواد مخدر، بادهای مودی و حرارتِ سمج، برهانی بر آن هراس و هول‌دلی پسری جوان است که فکر می‌کند باید سرپرست مادر شود. او هراس خود را با نماد «باد» چنین بیان می‌کند: «ما می‌دانستیم که بیماریهای ناشناخته‌ای با باد می‌آید» (ص ۱۹).

ج. آب: A+B

از نمادهای فراوان در داستانهای بیژن نجدی «آب» است. آب در نمادشناسی، مؤنث است و نشانی از روشنی و پاکی دارد. از سویی دیگر نگاه کردن به آب، گاه به کشف نیروهای ناشناخته می‌انجامد. بیژن نجدی آب را واژه‌ای راهوار برای بیان ناخودآگاهی خویش می‌یابد و با دادن چنین رمزی به درون ذهن راویان داستانهایش شکاف می‌زند و چون آب، باریک راه‌های نهاد را لغزان پیش می‌رود: «در ایستگاه برف می‌بارید؛ ترن مثل آب می‌گذشت؛ مثل آب گریه می‌کردم؛ در جاده‌ای که مثل آب می‌رفت؛ آفتاب، مثل آب، از کوه می‌ریخت... آب، آب، آب...» (ص ۱۹). آب تمامی خودآگاهی را با خود می‌شوید و می‌برد. راویان داستان‌های او هرگاه در سیلاب سیالیت ذهن غلتیده‌اند در کنار آب بوده‌اند و به آب نگاه می‌کرده‌اند.

نتیجه

در پایان، گرچه جریان سیال ذهن، گونه‌ای دشواریاب از داستان‌نویسی است، کنش خواندن، شیوه‌ای که خواننده و نویسنده همدیگر را در متن بیابند به شیواترین روش آشکار می‌گردد. شیوایی آن زمانی است که دشواریها هموار گردد که اگر نباشد یاری روانکاوی متن، این دشوار هرگز انجام نمی‌پذیرد.

در بخش نخست این گزارش، به راوی داستانهای نجدی، آنها که سیالیت ذهن را دارا هستند، پرداخته شد. آنها به پشتیبانی نظریه‌های روایت‌شناختی (= Narratology) به سه دسته تقسیم شدند:

آراوی «من» دیدگاه کانونی داستان را داراست. در این گروه از داستانها میان راوی داستان و نویسنده هم‌آمیزی عمیقی دیده می‌شود. گویا نویسنده خود را خطاب قرار داده

است. سیر ذهن گاه از راوی به نویسنده و گاه از نویسنده به راوی حرکت می‌کند. این داستانها بیان سوژه‌ای است که ذهن انسان نقطه کانونی آن است.

ب) راوی دانای کل است. در بخشهایی از داستان، که راوی دانای کل است، می‌توان راوی داستان را از نویسنده جدا ساخت. در این دسته داستانها، بیژن نجدی بیان سوژه‌ای دارد و سیر ذهن سوژه‌ای خویش را که گاه اسب یا عروسک و... است بیان می‌دارد.

پ) راوی خودکامه است. راویان خودکامه به آن دسته از راویانی گفته می‌شود که پس از شکل گرفتن بر صفحه کاغذ، خود به تنهایی - به دور از خواست نویسنده - وارد عمل می‌شوند. آنها حتی می‌توانند سرنوشت داستان را در دست بگیرند. در داستان دوباره از همان خیابان‌ها راوی داستان، خود بیژن نجدی را نیز به چالش داستانی انداخته‌است. می‌توان گفت بیژن نجدی فراداستانهای کوتاه آفریده‌است.

بررسی جریان سیال ذهن آشکار می‌کند در هر سه دسته از گونه‌های راویان، هراس پارانوایی نویسنده، که برخاسته از جدالهای ایدئولوژی سالهای ۷۶-۱۳۲۰ است، دیده می‌شود. این ذهن هراسان، همواره با راویان بیژن نجدی قدم می‌زند.

در بخش بعدی، تکرارهای ذهن با ویژگی بارز زمان پی گرفته گردید. زمان با تداعیهای آنی، معنایی و آوایی، خود را می‌نماید. اساس داستان بر پایه دوگانگی میان زمان ذهنی و زمان واقعی شکل می‌گیرد. گاه زمان ذهن ثابت، اما زمان بیرونی حرکت می‌کند و گاه زمان بیرونی ثابت اما ذهن حرکت زمانی به گذشته و آینده دارد. در این هنگام تداعیهای آنی و معنایی بوجود آورنده دوگانگی میان زمان ذهنی و زمان بیرونی هستند.

زمان، خواننده را با برشی عمودی و افقی از دو سو در متن پیش می‌برد و خواننده می‌تواند تا اندازه‌ای تمیز دهنده نویسنده واقعی (= Real Author) از نویسنده درونی (= Implied Author) گردد.

در واپسین بخش، نمادهایی بررسی شده است که بیانگر روایت ذهنی بیژن نجدی و زبان ناخودآگاهی او است. آنها رازگشای رمز درون راوی می‌شود.

روایت $A+B$ سه بار و با سه شیوه گوناگون روایت در داستان‌ها ناتمام آمده‌است. داستان $A+B$ روایت پسری است که از یک سو دوران بلوغ جسمی را می‌گذراند و از

سوی دیگر، مرگ زودهنگام پدر، او را در جریان اخلاق و چشمداشت‌های اجتماع می‌نهد. اینکه او باید از مادر بیوه خود پشتیبانی کند و مرد او شود یا مادر خود خواهان چنین ستون لرزانی نیست و یا پسر و مادر هر دو به یک میزان پناهجای یک دیگر می‌گردند، چیزی است که گزارش آن را وارسیده است. به همین دلیل در ترتیب تحلیل روایت، ابتدا روایت سوم، سپس روایت اول، سرانجام روایت دوم آورده شده است.

در بخش سوم از روایت A+B، مادری جوان حضور دارد که با رفتارش به پسر ۱۷-۱۴ ساله خود می‌فهماند که پسر سربارِ مادر است؛ اگر آن پسر نمی‌بود، مادر دوباره ازدواج می‌کرد. پسر، مادر وحشتناک و بخش شوم را در این مادینه روان می‌بیند.

در بخش نخست از روایت A+B مادر همواره به پسر تکیه دارد. اما پسر در خود این آمادگی را نمی‌بیند که بتواند پذیرای نقش سرپرست خانواده گردد. اما جامعه و مادر از او چنین انتظاری دارند. رفتار این پسر شروانه است.

در بخش دوم از روایت A+B پسر نیمی کودک، نیمی جوان است. در این بخش با اینکه نیروهای ناخودآگاهی در قامت پیرزن، مرد تنومند، و مردی که همانند پدر در گذشته پسر است به او یاری می‌رسانند اما باز هم پسر مادر را مزاحم خود می‌بیند و می‌پندارد باری بیش از توان یک نوجوان بر عهده‌اش گذاشته‌اند. در هر سه نمایه، پسر با احساس‌های گوناگون خود آشنا می‌شود. او می‌کوشد خود را با وضعیت جدید، که مرگ پدر است، وفق دهد.

این زمینه به یاری مادینه روان و تجلی آن در چهار حالت، پی گرفته می‌گردد: نیروی جسمی و زیبایی، روح برنامه ریز، مرحله گفتاری و در آخر مرحله اندیشگی. راوی داستان بیژن نجدی سه مرحله را پشت سر گذاشته، اما به مرحله چهارم که اندیشگی و والاترین نمود و بروز مادینه روان است، دست نیافته است.

بیژن نجدی آدم‌های تنهایی را نشان می‌دهد که در درون خود هیاهوهای بسیاری دارند یا از آن رو که دوران نوجوانی را سر می‌کنند و در کشاکش خواسته‌های جامعه، خانواده و دریافتهای خود قرار می‌گیرند یا جوانانی که دلزده و وامانده از هم‌رده‌های خویش مانده‌اند و به تنهایی تبعید شدند و گروه دیگر کسانی که تنهایی را خود برگزیده‌اند. در تمامی این گروه‌ها، فرد انسان نمای ظاهری دارد اما در ذهن خود افراد، جایها و دورانهای

گونناگونی را یدک می کشد که هر کدام بخشی از تاریخ معاصر ایران را می سازد. جریان سیال ذهن در داستانهای بیژن نجدی نمایانگر درون پر تشویش این انسانهای تنهاست.

پی نوشت

۱. بیژن نجدی هنرمند معاصراو که بوی برنج و صورت خسته شالیکاران و عطر چای و سبزی زیتون در آثارش به ما یادآور می شود که شمالی است و فریاد انسانها و خون و تکه تکه شدن آنها و پارگیها در جای جای داستانهایش خبر از انفجار پی در پی مرامی و مردمی می دهد و بازساز سالهای ۱۳۷۶-۱۳۲۰ است. تصویرها، جزئی نگریها و کوتاه سخن گفتن هایش، بیانگر داستان نویسی شاعر یا شاعری داستان نویس است. او برنده جایزه ادبی گردون شد.

۲. داستان کوتاه همانند کوه یخی است که شما یک قسمت آن را روی آب می بینید و هشت قسمت آن در زیر آب پنهان مانده است .

۳. زمانی که چیزی مفهومی را بر چیز دیگر سوار می کنیم؛ همانند «مرد پشمینه پوش» کنایه از درویش، در اینجا درویش = Tenor. (Abrams, 1999: 155)

۴. هدف از حزب در این گزارش، تمامی گروه های سیاسی سالهای جوانی و میانسالی بیژن نجدی است؛ همانند بهاییگری، کسروی بازی، فراماسونری، حزب توده، سوسیالیست های نیروی سوم، جبهه ملی و...

۵. در باور سوسور، تداعی و یادآوری به شیوه های گوناگون انجام می پذیرد. سه گونه از کاربردی ترین نشان تداعی آنی، تداعی معنایی و تداعی آوایی است.

۶. اگر به دیدگاه سوسور باز گردیم، گروه دیگری از تداعیها - در داستان های نجدی - «تداعی آنی» است. «تداعی آنی، بروز شرایط روانی خاصی است که مخل انسجام گفتاری و ضعف در کنترل گستره معنایی و آوایی می شود [در این حالت] کلمه بر اساس شباهت آوایی اش به کلمه پیشین و بدون ملاحظه تفاوت های معنایی انتخاب می شود. این حالت بارها به هم ریختگی های حاصل از افسردگی مانیک و اسکیزوفرنیک مشاهده شده است.» (نادری: شماره ۱۰، ۷۶)

فهرست منابع

منابع فارسی

- ۱- احمدی، بابک. (۱۳۸۲ چ ۶) **ساختار و تاویل متن**، تهران: نشر مرکز.
- ۲- احمدی، بابک. (۱۳۸۳ چ ۵) **کتاب تردید**، تهران: نشر مرکز.
- ۳- بیات، حسین. «**زمان در داستانهای جریان ذهن**» پژوهش‌های ادبی، زمستان ۱۳۸۳، انجمن زبان و ادبیات فارسی، شماره ۶.
- ۴- پاینده، حسین. (۱۳۸۳) **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، تهران: نشر روزنگار.
- ۵- پاینده، حسین. (۱۳۸۲) **گفتمان نقد**، تهران: نشر روزنگار.
- ۶- داد، سیما. (۱۳۷۸ چ ۳) **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: انتشارات مروارید.
- ۷- دلاشو، م. لوفلر. (جلال ستاری). (۱۳۶۴) **زبان رمزی افسانه‌ها**، تهران: انتشارات توس.
- ۸- رضایی، عربعلی. (۱۳۸۲) **فرهنگ واژگان توصیفی ادبیات**، تهران: فرهنگ معاصر.
- ۹- سنایور، حسین. (۱۳۷۸) **جادوهای داستان**، تهران: نشر چشمه.
- ۱۰- سید، دیوید. (منوچهر بدیعی). (۱۳۸۲) **قرائتی نقادانه از رمان "چهره مرد هنرمند در جوانی" جیمز جویس**، تهران: نشر روزنگار.
- ۱۱- شایگان، داریوش. «**چندگانگی فرهنگی**» بخارا، خرداد- تیر ۱۳۸۴، شماره ۴۲.
- ۱۲- ضیمران، محمد. (۱۳۸۰) **اندیشه‌های فلسفی در پایان هزاره دوم؛ ژاک لاکان: زبان و ناخودآگاه**، تهران: انتشارات هرمس.
- ۱۳- عبداللهیان، حمید. (۱۳۸۱) **شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر**، تهران: انتشارات آن.
- ۱۴- نادری، نوید. «**مرگ مجاز**» کتاب ماه، شماره ۱۰.
- ۱۵- نجدی، بیژن. (۱۳۷۹) **دوباره از همان خیابان‌ها**، تهران: نشر مرکز.
- ۱۶- نجدی، بیژن. (۱۳۸۰) **داستانهای ناتمام**، تهران: نشر مرکز.
- ۱۷- نجدی، بیژن. (۱۳۸۰ چ ۳) **یوزپلنگانی که با من دویده‌اند**، تهران: نشر مرکز.
- ۱۸- یونگ، کارل گوستاو. (محمود سلطانیه). (۱۳۸۴ چ ۵) **انسان و سمبول‌هایش**، تهران: انتشارات جام.

منابع انگلیسی

- 19- Abrams, M.H.(1999) A Glossary Of Literary Terms, Cornell University. 7th . ed.155.
- 20- Bressler, Charles. E. Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice . Englewood Cliffs: Prentice –Hall,1994.
- 21- Byatt, A.S. Passions of the Mind .London: Chatto & Windus ,1991.
- 22- Curran, Stuart(Ed.)A Cambridge Companion to British Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press,1993.
- 23- Humphrey, Robert. Stream Of Consciousness In The Modern Novel. New Haven. 2007.
- 24-Lowes,J.L.The Road to Xanadu :A Study in the ways of the Imagination, Boston 1927.