خوانشی رمانتی‌سیستی از داستان‌های کوتاه بیژن نجدی

مسعود فروزنده[۱]
امین بنی طالبی[۲]
ابراهیم ظاهری عبدوند[۳]
پریوش میرزاییان[۴]

چکیده

مکتب رمانتیسم، به عنوان یک مکتب اجتماعی، فکری و هنری که در اواخر قرن هجدهم در اروپا شکل گرفت، ادبیّات دیگر ملل از جمله ایران را تحت تأثیر خود قرار داد و نشانه‌های این اثرگذاری را بر آثار مختلف فارسی، از دوره‌ی مشروطه تاکنون می‌توان مشاهده کرد. بیژن نجدی از نویسندگانی است که در پرداختن به مسائل مختلف نگرشی رمانتیکی دارد. این نویسنده، با درآمیختن شعر و داستان و کاربرد گسترده‌ی عناصر شاعرانه با محتوایی احساسی، سبک خاصی به وجود آورد که هدف در این پژوهش، خوانشی رمانتی‌سیستی داستان‌های کوتاه وی با روش توصیفی تحلیلی است. دستاوردهای پژوهش ناظر بر این است که نجدی از میان مؤلفه‌های مکتب رمانتیسم، بیشتر به طبیعت‌گرایی، عشق، گذشته‌گرایی، اندوه و ناامیدی، گریز به رؤیا توجه داشته است. روی‌گردانی از صنعت و تمدّن شهری و توجه به طبیعت، دلبستگی به حیوانات و انتقال احساسات شخصیت‌ها به طبیعت، از جمله ویژگی‌های طبیعت‌گرایی نجدی در داستان‌های کوتاه است. در داستان‌های کوتاه وی، عشق بر خرد شخصیت‌ها غلبه دارد و آنان به امور مختلف مانند انسان، طبیعت و حیوانات عشق می‌ورزند. همچنین برای رهایی از اندوه، به گذشته که بیشتر دوران نوجوانی و جوانی است، پناه می‌برند. هم‌چنین برخی از شخصیت‌ها، برای گریز از واقعیت‌های تلخ زندگی، به رؤیا پناه می‌برند و بدین گونه خواسته‌های برآورده‌نشده‌ی خود را شکل عینی می‌بخشند. از سویی دیگر، در داستان‌های کوتاه نجدی، عناصر داستان مانند

---

[۱]- دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهرکرد (نویسنده‌ی مسؤول)
masoudforouzandeh44@gmail.com
[۲]- دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهرکرد aminbanitalebi@yahoo.com
[۳]- استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهرکرد zaheri_1388@yahoo.com
[۴]- دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهرکرد mirzaeyan90@gmail.com

واژگان، تصاویر، لحن و صحنه‌پردازی، با ارتباطی اندام‌وار و منسجم، نقش مؤثری در انتقال نگرش رمانتیک وی دارند.

واژه‌های کلیدی: رمانتیسم، داستان‌های کوتاه نجدی، طبیعت‌گرایی، گذشته‌گرایی، اندوه، افسون واژه و تصویر

۱-مقدّمه

داستان‌نویسی جدید به معنی واقعی آن، در دوره‌ی پیش‌رمانتیسم شکل گرفته است و همین امر ما را به اهمیت عصر رمانتیسم در شکوفایی داستان واقف می‌سازد. در واقع، «مکتب رمانتیسم لوازم رشد و تکامل ادبیّات داستانی‌ای را فراهم کرد که تا به امروز نیز با تحوّلات و دگرگونی‌هایی تداوم یافته است» (غنیمی‌هلال، ۱۹۸۶: ۲۰۷). با فروریختن نظام نئوکلاسیک، توجه به خلوص نوع‌های ادبی و اصول و قواعد و فرم و قالب کم‌رنگ می‌شود و راه برای غلیان احساس و تخیّل باز می‌شود؛ در چنین فضایی، نوع ادبی رمان و داستان کوتاه شکوفا و پررونق می‌شوند. یان رید، ضمن اشاره به این نظرِ اوکانر که داستان کوتاه بر یک یا دو «فرد» متمرکز می‌شود و آن‌ها را تا حدودی جدا از دیگران بررسی می‌کند، پس از این لحاظ می‌توان آن را «رمانتیک» به معنی عام و غیرتاریخی کلمه به شمار آورد؛ خود تأکید می‌کند که داستان کوتاه را حتّی می‌توان «رمانتیک» به معنی خاص و تاریخی آن نیز محسوب کرد. از نظر او پدیدآمدن داستان کوتاه مصادف با دوره‌ی رمانتیسم است و می‌توان آن را فرمی رمانتیک (فرم منثور رمانتیک) دانست. او معتقد است که در آغاز، اغلب داستان‌های کوتاه مضامین و درونمایه‌های رمانتیک را عرضه می‌کردند (رید، ۱۳۷۶: ۳۹). از سوی دیگر، در داستان‌های کوتاه ایران نیز جلوه‌هایی از مکتب رمانتیسم اروپایی وجود دارد که به طور مستقیم یا غیرمستقیم از ادبیّات غرب تأثیر پذیرفته است؛ همچنان که ابعاد و زمینه‌های اجتماعی و فکری پیدایش این جنبش در اروپا، تا حدودی در وضعیت اجتماعی و فکری ایران عصر جدید، مانند کشمکش جهان نو و کهن، تغییرات اقتصادی و ساختار اجتماعی و

تشکیل طبقه‌ی متوسط و ... قابل شناسایی است (جعفری، ۱۳۸۶: ۱۴). هم‌چنین، از آنجا که داستان کوتاه «معمولاً گستره‌ای محدود و سویه‌ای ذهن-مبنا دارد و از این حیث همان قدر با شعر غنایی مشابهت دارد که رمان با حماسه» (رید، ۱۳۷۶: ۲۸)، داشتن ذهنیت شاعرانه از عوامل موفقیت نویسنده است تا بتواند عناصر داستان را هم‌چون اجزای شعر به طرزی خلّاقانه به یکدیگر پیوند دهد. از معدود نویسندگانی که جهان زندگی‌اش عین جهان هنری‌اش است و هستی را شاعرانه می‌بیند، شاعرانه زندگی می‌کند و شاعرانه می‌نویسد، بیژن نجدی (۱۳۲۰- ۱۳۷۶) است. «بسیاری از نویسندگانی که می‌کوشند شاعرانه بنویسند، چون به جوهری شاعرانه دست نمی‌یابند، کارشان تا حدّ قطعه‌ای ادبی فرو کاسته می شود؛ امّا زبان داستان‌های نجدی مشحون از شعر است» (میرعابدینی، ۱۳۸۳: ۱۳۵۷). بیژن نجدی با درآمیختن شعر و داستان توانسته سبک خاصی را برای خود ابداع کند و کاربرد گسترده و موفّقی از عناصر شاعرانه همراه با محتوایی احساسی در داستان‌هایش داشته باشد. این ویژگی‌ها موجب شده است تا در مقاله‌ی حاضر به بررسی مهم‌ترین جلوه‌های رمانتیسم در داستان‌های کوتاه نجدی، از جمله «سپرده به زمین، روز اسبریزی، استخری پر از کابوس، سه‌شنبه‌ی خیس و مرثیه‌ای برای چمن» از دو مجموعه‌ی داستان «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» و «داستان‌های ناتمام» بر اساس روش توصیفی تحلیلی پرداخته شود.

۱-۲- پیشینه‌ی پژوهش

داستان‌های کوتاه بیژن نجدی در مقالات متعدّدی با رویکردها و نظریه‌های گوناگونی بررسی شده‌اند؛ از جمله «ذهن و جریان آن در داستان‌های بیژن نجدی» (رستمی و کشاورز، ۱۳۸۹: ۱۱۲-۹۷)، «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی» (عبداللهیان، ۱۳۸۵: ۱۲۸-۱۱۵)، «اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی» (صدیقی، ۱۳۸۸: ۱۶۰-۱۴۳)، «زاویه‌ی دید

در سه داستان کوتاه از بیژن نجدی» (پورندّاف حقّی، اشرف‌زاده، تسلیمی و خائفی، ۱۳۹۴: ۱۵۲-۱۲۷)، «زبان هنری داستان-شعر در آثار بیژن نجدی» (مهربان و زینعلی، ۱۳۹۱: ۱۵۵-۱۳۹)، «بررسی عناصر جهان متن بر اساس رویکرد بوطیقای شناختی» (صادقی، ۱۳۸۹: ۱۷۴-۱۴۳) و ... . با این همه، تاکنون پژوهشی مستقل در زمینه‌ی بررسی ویژگی‌های رمانتیسم در داستان‌های بیژن نجدی صورت نگرفته است؛ به‌ویژه این‌که طبیعت‌گرایی و طبیعت‌دوستی از مفاهیم برجسته و مورد علاقه‌ی نجدی به شمار می‌آید.

۱-۳- مبنای نظری پژوهش

مکتب رمانتیسم، شیوه‌ی اندیشه‌ی جامعه‌ی جدید و بیان جهان‌بینی نسلی بود که دیگر به ارزش‌های مطلق باور نداشت؛ دیگر نمی‌توانست به هیچ ارزشی بی‌آن‌که درباره‌ی نسبیت آن و محدودیت تاریخی آن بیندیشد، باور کند. هر چیزی را وابسته به فرض‌هایی تاریخی می‌دید؛ زیرا به‌عنوان قسمتی از سرنوشت شخصی خود سقوط فرهنگ کهن و ظهور فرهنگ نو را تجربه می‌کرد (هاوز، ۱۳۶۱: ۲۰۶). در واقع، این مکتب، تنها یک جنبش ادبی نبود، بلکه جنبشی در هنر و حاکم بر تمام حوزه‌های فکری بود (وارنتن، ۲۰۱۵: ۳).

منشأ این مکتب به قرن هجدهم برمی‌گردد که در این قرن، مجموعه‌ای از گرایش‌ها و تحوّلات، نظیر انحطاط نظام نئوکلاسیک باعث ایجاد آثار گسترده در کشورهای اروپایی شد (فورست، ۱۳۷۶: ۲۹). اصطلاح «رمانتیک» و «رمانتیسم» در معنی مکتب ادبی را می‌توان در آلمان ۱۸۰۲، در فرانسه‌ی ۱۸۱۶، در ایتالیای ۱۸۱۸ و انگلستان ۱۸۲۳ پیدا کرد (رنه ولک، ۱۳۹۰: ۳۳). انتقال اصطلاح رمانتیک به قلمروی ادبی در سال ۱۷۹۷ از طریق تأمّلات و اندیشه‌های فریدریش شلگل صورت گرفت. او بود که پس از ارائه‌ی تعاریف گاهی جامع و کلی و گاهی محدود و موشکافانه، تعریفی نزدیک به واقعیت درباره‌ی رمانتیک ارائه داد و گفت: «آن چیزی رمانتیک است که موضوع و

محتوایی عاطفی و احساساتی را در شکل و صورت تخیّلی و خلّاقانه به تصویر درآورد» (فورست، ۱۳۷۶: ۳۰). در تعریف دیگر از رمانتیسم آمده‌است: «رمانتیسم گرایشی عمدی به تخیّل، ذهنیت و تجربه‌ی شخصی در برابر خرد تقلیدی، واقعیت‌های سطحی و عینی و نیز ضدیت با اشرافیت و سرمایه‌داری زمان خود بوده‌است» (تسلیمی، ۱۳۹۶: ۱۱۳). ویژگی‌های برجسته‌ی این مکتب ادبی، عبارت‌اند از: طبیعت‌گرایی و طبیعت‌دوستی؛ آزادی در بیان جنبه-های مختلف زندگی؛ فرمان‌روایی «من»؛ ابراز هیجانات و احساسات به‌ویژه اندوه؛ آزردگی از محیط و زمان موجود و گریز به سوی فضاها و زمان‌های دیگر؛ جایگزینی تخیّل، امید، آرزو و معجزه به جای حقیقت؛ افسون سخن و ارزشمندی تخیّل و تصویر؛ تداعی خاطرات گذشته به‌ویژه نوستالژی دوران کودکی؛ و ستایش عشق به‌ویژه عشق پاک، ناکام و آرمانی.

نویسندگان ایرانی، با استفاده از ترجمه‌ی آثار ادبی غرب به‌خصوص فرانسه و دسترسی به خود آثار و نیز متأثر از تحوّلات اجتماعی و تاریخی برخاسته از دنیای مدرن (مانند گذار از وضعیت سنّتی به وضعیت جدید در آغاز دوره‌ی مشروطه) کم‌کم با این مکتب و بزرگانش آشنا شدند و به تأثیر از آن به داستان‌نویسی روی آوردند. در واقع از همان آغاز شکل‌گیری داستان نویسی نوین، نویسندگان از این مکتب ادبی تأثیر پذیرفتند که این امر، حتّی تا امروز نیز ادامه پیدا کرده است و بدین سبب، می‌توان پاره‌ای از ویژگی‌های رمانتیکی را در ادبیّات جدید فارسی به ویژه رمان و داستان کوتاه یافت که در ادامه داستان‌های کوتاه بیژن نجدی بر اساس مؤلفه‌های این مکتب بازخوانی می‌شوند.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- طبیعت‌گرایی و طبیعت‌دوستی

رمانتیک‌ها برای طبیعت احترام بسیار قائل‌اند. «روسو مبلّغ زندگی ساده بود و شعار معروف او بازگشت به طبیعت است» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۶۳). طبیعت‌گرایی نجدی، با نگاه فردی، جزئی‌نگر و غیرکلیشه‌ای و برآمده از تخیّلی خلّاق است. طبیعت‌گرایی او، شامل پیوند احساسات با طبیعت، دلبستگی به حیوانات و روی‌گردانی از تمدّن و صنعت شهری می‌شود که در ادامه به بررسی هر یک از آن‌ها پرداخته شده است.

۲-۱-۱-روی‌گردانی از صنعت و تمدّن شهری و رؤی آوردن به جامعه‌ی روستایی و طبیعت

در آثار رمانتیک، علاوه بر عالم درون، در عالم خارج نیز در جست‌وجوی پدیده-های طبیعی و خودجوش هستند و آن‌ها «شهر و تمدّن را مظهر تباهی و روستا و طبیعت را مظهر پاکی و درستی می‌دانند» (جعفری، ۱۳۷۸: ۸۷). روسو معتقد است که فساد، ناشی از تمدّن است و انسان را دچار حسرت، حسادت، فساد و انحراف می‌کند. راه‌حل روسو، بازگشت به طبیعت است؛ این دیدگاه بیان کننده‌ی اندیشه‌ای آرمانی از جامعه‌ی «پاک و نیالوده» و دارای حالت «طبیعی» است که در آن بر پاکی حالات ابتدایی تفکّر و احساس و برتری و ارزش شیوه‌های ساده‌ی زندگی تأکید می‌شود (سیدحسینی، ۱۳۷۱: ۵۵). ویلیلم کوپر، این دیدگاه را چنین سروده است: «خداوند روستا را آفرید و انسان شهر را» (Raimond & Watson, 1994: 186).

در داستان «استخری پر از کابوس»، بر اساس دیدگاه روسو، مرتضی شخصیتی «نجیب» دارد؛ یعنی مطابق با قوانین و تأثیرات طبیعت عمل می‌کند. مرتضی که استخر بکر و دست‌نخورده‌ی بیست سال پیش را دیده بود، اکنون آن را با هیأتی شهری که اطرافش نرده، تیر چراغ برق، نیمکت و قایق است، می‌بیند که حتّی گل و گون، آسمان و صدای آب (مظاهر طبیعت) هم از آن گرفته شده‌اند. تقابل بین صنعت (تریلی، شیشه‌ی روغن، پیت پلاستیکی، گازوئیل) و طبیعت

(قو، استخر) و بیزاری از آن و دلبستگی به این در سراسر داستان نمایان است. برای نمونه، احساس انزجار و نفرت مرتضی از تخریب‌گری صنعت شهری در قالب تشبیه (استفراغ) و جان‌بخشی (دل و روده) به طور مؤثر به مخاطب منتقل می‌شود: «گازوئیل مثل استفراغ، قاطی استخر می‌شد» (نجدی: ۱۳۸۹: ۱۸). هم‌چنین، مرتضی مظاهر تمدّن و صنعت شهری مثل شوفاژ را به تمسخر می‌گیرد و تعدادی از آن‌ها مانند چراغ‌های روشن، نیمکت‌های اطراف استخر، تریلی و قایق را بی‌فایده می‌داند. در فرجام داستان، راوی به شکلی غیرمستقیم، علّت نابودی حیواناتی مانند قو یا مرغابی را صنعت شهری (تریلی) بیان می‌کند.

۲-۱-۲-توصیف درون‌گرایانه‌ی طبیعت و پیوند آن با احساسات و عواطف انسانی

رمانتیک‌ها، طبیعت را موجودی خودبنیاد و مستقل می‌دانند که ماهیتی پویا، ارگانیک، زنده و حالات و خصوصیات متنوّعی همچون انسان دارد. این تلقی، سبب می‌شود تا «رمانتیک‌ها به جای توصیف صادقانه و دقیق طبیعت بیرونی، در پی آن باشند تا حالات و روحیات درونی خودشان را در طبیعت کشف کنند» (Fowler, 1994: 226). تا از این طریق، جراحت روح را با انتقال آن به طبیعت التیام بخشند؛ به‌ویژه در مواقعی که محیط طبیعی شباهت نزدیکی با حالت و وضعیت روح و ذهن انسان پیدا می‌کند؛ این نگرش همان «حالت منظره‌وار ذهن و روح» است (سیدحسینی، ۱۳۷۱ :۵۲) که نویسنده با رؤیارویی با منظره، تمایز میان «خود» و «جز خود» را کم کم فراموش می‌کند؛ آن‌گونه که احساس و عاطفه‌ی او در طبیعت مستحیل می‌گردد و تنها به‌واسطه‌ی تصویر آن را به خواننده منتقل می‌کند.

در آستانه‌ی داستان سه‌شنبه‌ی خیس، عناصر طبیعت همچون باران و فصل پاییز، لطافت و آرام‌بخشی خود را از دست داده‌اند: باران با صدایِ زمختِ سفال و آسفالت و ناودان می‌بارد (رک: نجدی، ۱۳۸۰: ۱۳۶) و پاییز قصد دارد چادر و

چتر ملیحه را از دستش برباید (همان: ۱۳۶). در واقع، این عناصر طبیعت به سبب تنهایی و حزن درونی ملیحه، در گوش و چشم او این گونه شنیده و دیده می‌شوند. زمانی که ملیحه از بازگشت پدرش ناامیدانه در حال بازگشت به خانه است، احساس دلتنگی و اندوهناکی او در محیط پیرامونش جلوه‌گر می‌شود: نور و گرمای آفتاب قبل از ظهر، در نظرش بی‌فروغ و رنگ‌رفته جلوه می‌کند؛ و کوچه‌ای که سال‌ها از آن می‌گذشته، در این زمان، تنگ و تاریک است (همان: ۱۳۹). او پس از این‌که به خانه می‌رسد، حال و هوای بارانی چشمانش با بارش باران بیرون از اتاق هماهنگ می‌شود و گویی آسمان هم در غم و اندوه او گریه سر می‌دهد (همان: ۱۴۰).

در داستان مرثیه‌ای برای چمن، مجروح و زخمی‌شدن تمام اعضای بدن طاهر بر اثر شکنجه‌های بازپرسان، سبب شده پس از رهایی از زندان سیاسی، فصل پاییز در نگاهش، همانند انسانی جذام گرفته جلوه کند و تمام زخم‌های تنش را در برگ‌های شکسته و خردشده‌ی پاییز ببیند (رک: نجدی، ۱۳۸۰: ۱۴۲). حتّی صدای پاییز و باران در گوش طاهر، به شکل صدای بازداشت و گریه طنین‌انداز می‌شود (همان: ۱۴۳)، بوی پاییز و باران در مشام او، بوی تعفّن و جراحت است (همان: ۱۴۴) و کوچه‌های پاییزی در چشمانش، قبر دراز جلوه می‌کنند (همان: ۱۴۳). این جملات ضمن پیوند احساس طاهر با محیط و طبیعت پیرامونش، در ترسیم فضایی دلهره‌آور و آکنده از مرگ و بیماری (رمانتیسم منفی) در سراسر داستان نقش مؤثری دارند. ضمن آنکه در دو داستان مذکور، طبیعت (هوای بارانی و پاییز) هویّت فردی یافته است؛ یعنی نجدی عناصر طبیعت را برای نشان‌دادن وضعیت‌های دلهره‌آور و دردناک اجتماعی و سیاسی، نظیر خفقان و استبداد جامعه‌ی قبل از انقلاب اسلامی (شکنجه‌ها و زندانی‌شدن‌ها) و تبعات جبران‌ناپذیر جنگ تحمیلی (مانند فقدان پدر) استفاده کرده است.

در داستان روز اسبریزی، زمانی کـه آسـیه‌ی طبیعـت‌دوسـت، بـدون «زیـن» (نمادی از اسارت) سوار بر اسب مـی شـود، بـا اسـب یکـی مـی‌شـود و همـه‌ی طبیعت و محیط پیرامون آن‌ها، ندای آزادی و رهایی سرمی‌دهند و راه را بـرای آن‌ها باز می‌کنند: «درختان غان راه را باز کردنـد. بـرگ‌هـای افتـاده بـه طـرف شاخه‌ها رفتند...» (نجدی، ۱۳۸۹: ۲۳)؛ امّا هنگامی که اسب، تن به سـوارکاری «با زین» به قالان‌خان نمی‌دهـد، قالاخـان او را بـه گـاری مـی‌کشـد. در چنـین شرایط بی‌رحمانه و اسارت باری، آفتاب نیز شور و گرمای خود را از دست مـی-دهد و درختانی که قبلاً راه را برای او باز می‌کردند، این بار قدرت و بازدارنـدگی خود را بروز می‌دهند: «آفتاب بی‌گرمای پیش از بـرف، روی زمـین افتـاده بـود. کلاهی از دسته‌های کلاغ روی درختان غان بود... بـاد، تکّـه‌هـای ریـز گِـل را از زمین برمی‌داشت و به صورت اسب می‌زد» (همان: ۲۴). در واقع، تشبیه دسته-های کلاغ به کلـاه کـه «بیـانگر اقتـدار و قـدرت اسـت» (کـوپر، ۱۳۷۹: ۲۹۴)، احساس بازدارندگی و اسارت را در نگاه اسب عینیت بخشیده است.

۲-۱-۳- دلبستگی به حیوانات

از دیگر مظاهر طبیعت‌گرایی رمانتیک‌ها، دلبستگی و علاقه به حیوانـات اسـت. رمانتیک‌ها معتقدند که با حیوانات همواره باید به عنوان غایت رفتار شـود و نـه صرفاً به عنوان ابزار و وسیله. از نظر آنـان، انسـان برتـر از طبیعـت و مالـک آن نیست و حق بهره‌کشی از آن را ندارد؛ بلکه انسـان در حکـم کـارگزار طبیعـت، مسؤول حفظ آن و ارزش‌هایش است. حیوان‌دوستی در داستان روز اسـبریزی و استخری پر از کابوس محور اصلی داستان قرار گرفته اسـت. آسـیه در داسـتان روز اسبریزی، در دهکده‌ای در دامن طبیعـت تربیـت یافتـه کـه تمـام توجـه و علاقه‌اش به جانب اسـب تـازه‌رام‌شـده‌ی پـدرش اسـت. او احسـاس اسـب را در آزاردهندگی زین به دلیل خراش‌دادن بدنش درک مـی‌کنـد. بـه همـین علّـت، بدون زین سوار اسب می‌شود (رک: نجدی، ۱۳۸۹: ۲۲). آسیه تنها حامی اسـب

است: «بین سقف و شانه‌های اسب، پر از ابر شد» (همان: ۲۴). ابر، تجلی از آسیه و آسیه تجلّی‌گاه همه‌ی عناصر طبیعت است که با تمام وجود، خودش را به پدرش می‌رساند تا با صدایی چون «طراوت باران و نرمی علف» (همان: ۲۲ و ۲۴) و بویی همچون «بوی جنگل» (همان: ۲۲) از اسب محافظت کند و جلوی کشته‌شدن او را بگیرد. در واقع، پیوند آسیه با حیوانات و تشابه او با عناصر طبیعت، بیان کننده‌ی تقابل انسان و طبیعت است که در آن طبیعت، مظهری از آزادی و رهایی است و انسان (قالان‌خان و پاکار) و دست‌ساخته‌های او (زین و گاری) جلوه‌ای از اسارت و سلطه‌گری. نجدی با آوردن تصاویری همچون «مشتی از هوا، صدایی مثل باران، صدایی نرم مثل علف، مشت ابر، دیواری از باران، بوی جنگل» در رابطه با آسیه، سعی کرده با افزایش حالت سایه‌وار و غیرشفاف شخصیت او، بُعد رمانتیک‌وار و طبیعت‌گرای او را افزایش دهد؛ زیرا «در تصاویر رمانتیک غالباً بر ویژگی‌های ناپیدای اشیا و اشخاص تکیه می‌شود؛ گویی نویسنده پدیده‌ها و اشخاص را تار و مبهم می‌بینند و آن‌ها حاصل نگاه خیالی و رؤیایی او هستند» (فتوحی، ۱۳۸۴: ۸). در داستان استخری پر از کابوس، شخصیتی طبیعت‌دوست و رمانتیک (مرتضی) به یاری پرنده‌ای رمانتیک (قو) می‌رود که نماد پاکی و شاعرانگی طبیعت است. حتّی او علّت آمدنش به شهر را فراموش و برای نجات پرنده از استخری پر از گازوئیل (صنعت شهری) تلاش می‌کند (رک: نجدی، ۱۳۸۹: ۲۰-۱۹). او در سرمای سخت زمستان با انگشتانی یخ‌زده و با تلاش بسیار قو را به داخل قایق می‌کشد؛ امّا بر اثر تقلای قو در نهایت، تلاش مرتضی به جایی نمی‌رسد.

۲-۲- عشق و روابط عاشقانه

برخلاف نئوکلاسیک‌ها، که همه چیز را بر عقل و خرد و منطق استوار می‌کردند، «رمانتیک‌ها با ستایش احساسات و عشق به شورش علیه خردگرایی پرداختند» (ثروت، ۱۳۸۵: ۸۰). در نزد رمانتیک‌ها، احساسات و عشق‌گرایی گونه‌ای تفکر

محض و مسیری امن به سوی حیات چیزها و راهی پرصلابت به سوی وجه ناپیدای وجود است (هیث، ۱۳۸۸: ۵۶). از این جهت، عشق ناکام و پاک مادرانه، موضوع داستان «سپرده به زمین»، و عشق پر از اندوه و هجران بین پدر و دختر، موضوع داستان «سه‌شنبه‌ی خیس» است. در داستان «سپرده به زمین»، ملیحه با شنیدن کلمه‌ی «مادر» از مردی غریبه در کنار پل، هیجان‌زده به سمت طاهر می‌رود و گویی از همین‌جا عشق مادرانه در وجود او متبلور می‌شود و آن بچه‌ی مرده را فرزند خود تلقی می‌کند و همواره در پی مهرورزی و ابراز عطوفت خود به اوست تا جهان یکنواخت، سرنوشت نادلخواه و هنجارهای خشک جامعه را تغییر دهد و مطابق میل و احساس خود جهانی آکنده از روابط عاشقانه‌ی مادر و فرزندی بیافریند؛ در پایان داستان نیز، ملیحه و طاهر با عشقی غریب امّا دلپذیر، کودک را دوباره از دل خاک درمی‌آورند و قبری دیگر برایش مهیا می‌کنند تا او برای همیشه متعلّق به آن‌ها باشد (رک: نجدی، ۱۳۸۹: ۱۰ و ۱۲). در این داستان، ضمن بیان عشق مادر به فرزند، به صورت تلویحی و در قالب توصیفات، عشق بین زن و شوهر (ملیحه و طاهر) نیز منعکس شده است؛ چرا که طاهر، صدای پای ملیحه را همچون موسیقی دلپذیری می‌داند که هر صبح او را از خواب بیدار می‌کند (همان: ۸) یا وصف کمک‌ها و دلسوزی‌های زن و شوهر به یکدیگر کاملاً عاشقانه است: «آن‌ها به هم چسبیدند. کسی نمی‌توانست بفهمد که کدام یک از آن‌ها دارد به دیگری کمک می‌کند» (همان: ۱۲). در سراسر داستان روز اسبریزی، عشق و علاقه‌ی بین آسیه و اسب- که شخصیتی انسانی پیدا کرده- در رفتارها و گفتارهایی که بین آن‌ها درمی‌گیرد، بروز یافته است. از طرفی، آسیه دوستدار و نجات‌بخش اسب است؛ او را خشک، نوازش و بغل می‌کند، قند می‌دهد، برایش می‌گرید، از نگاهش احساس او را درک می‌کند و از طرفی دیگر، تنها قوّت قلب اسب در لحظات دشوار و رنج‌آور، مهربانی‌های آسیه است: «اگر انگشتان آسیه یک حبه

قند را به لبم نزدیک می‌کرد، صورتم را به کف دستش تکیه می‌دادم» (نجـدی، ۱۳۸۹: ۲۶).

۲-۳-تداعی خاطرات گذشته

رمانتیسم، تصویرگر «فاصله» است؛ بنابراین، طرفداران این مکتب، بـرای ایجـاد فاصله‌ی زمانی و گریز از واقعیت اکنون به گذشته‌هـای دور و دوران کـودکی یـا به آینده پناه می‌برند؛ زیرا از رؤیارویی با واقعیت دل خوشی ندارند و همین امـر نیز در تشدید رنج و ناامیدی و غم آن‌ها تأثیر به‌سزایی می‌گـذارد. آن‌هـا در اثـر کشمکش بین واقیعت و فرار از واقعیت، به درون خود می‌گریزند تـا آنچـه را در خارج نمی‌توانند تحقق بخشند، در درون خود متحقّق سازند و در ایـن امـر بـه خاطرات گذشته و امور دور از دسترس برخورد می‌کنند. آنچه می‌بیننـد تصـویر تار و پرغبار و سرشار از رنج، اندوه و ناامیدی و وحشت دنیای درون اسـت (رک: فتوحی، ۱۳۹۳: ۱۳۲). «بیژن نجدی نیز در پیوندی که میان چیزها مـی‌یابـد و تصویری که به دست می‌آید به یـاد و خـاطره‌ای در گذشـته چنـگ مـی‌زنـد و ته‌نشین‌شده‌های به رویه آمـده، داسـتان‌سـاز مـی‌گـردد» (رسـتمی و کشـاورز، ۱۳۸۹: ۱۰).

در اوایل داستان «سپرده به زمین»، ملیحه اول صبح به طاهر می‌گوید: «بـا تـو هستم طاهر، ببین بیرون چه خبـره؟» (نجـدی، ۱۳۸۹: ۸). کلمـه‌ی «بیـرون» ذهن طاهر را به بیرون از زمـان و مکـان حاضـر مـی‌بـرد و خـاطره‌ی یـک روز چسبنده‌ی تابستان برایش تداعی می‌شود. او همراه همسرش با تداعی هر روزه-ی آن خاطره‌ی شیرین و در عین حال حسرت‌برانگیز، از اندوه نداشتن فرزنـد و از ایستایی و روزمرگی زندگی خود به لحظاتی امیدبخش و پرهیجان گذشته که رنگی از فرزندداری به خود گرفته بود، پناه می‌برد و همین یادآوری جذّاب است که سبب می‌شود تمام داستان در زمان گذشته نقل شود؛ گویی که تنهـا حـرف قابل گفتن میان آنان که سبب دلگرمی و احساس رضایت درونی‌شان مـی‌شـود،

یادآوری همین واقعه است. هم‌چنین، در مراسم تشییعِ جنازه‌ی پسربچه، هنگامی که ملیحه و طاهر به نزدیکی بالکن (نمودی از ارتباط) خانه‌ی خودشان می‌رسند، روزگار پرشور و هیجان دوران جوانی با حال و روز کسل‌کننده و یکنواخت کنونی‌شان همچون صفحه‌ای شطرنجی در هم ممزوج می‌شود و با رفت و آمد پی‌درپی بین زمان حال و گذشته و تضاد بین دو دوره یا بین دو احساس، ناآرامی و پریشانی درونی طاهر بازتاب می‌یابد. به گفته‌ی ا.و.شلگل ادبیّات رمانتیک، عبارت است از «جمع اضداد» و ذوق رمانتیک پایبند نزدیکی مداوم امور بسیار متضاد است (سیدحسینی، ۱۳۷۱: ۸۸). در داستان «سه‌شنبه‌ی خیس» ملیحه ناامید از بازگشت پدر، به خانه برمی‌گردد و خاطرات زندگی با پدر برایش تداعی می‌شود: «سرش را بالا کرد و از این طرف پارچه‌ی آبی به آفتاب آبی بالای سرش نگاه کرد. همان‌طور با چتر وارد اتاقش شد. پارچ خالی آب روی میز پر از آبی بود. دربچه‌های اتاق، با آن ارسی‌های رنگارنگ، روز تکّه‌تکّه‌شده‌ای را روی قالی ریخته بود» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۴۰). «آبی، نشانه‌ی وفاداری و پایداری و صداقت است» (لوشر، ۱۳۷۴: ۷۶) و این رنگ در مورد چتر از یک سو، بیان کننده‌ی وفاداری و پایداری پدر ملیحه و به طور کل پدران رزمنده‌ای است که صادقانه تمام هستی‌شان را برای دفاع از وطن و آرمان خود فدا کردند و در مورد سایر چیزهایی که در نظر ملیحه آبی به نظر می‌آیند (مثل آفتاب و پارچ) «از دیدگاه فیزیولوژی به معنای آسایش خاطر و از دیدگاه روانشناسی به معنای خرسندی همراه با امنیت و عاری از تنش است» (همان: ۷۶) که ملیحه با یادآوری خاطرات پدرش به این آرامش می‌رسد. از سوی دیگر، «وقتی رنگ آبی برای شیئی به کار می‌رود، شکل آن را سبک و غیرمادی می‌کند و سطحی که آبی بشود دیگر سطح نیست» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۷: ۴۳)؛ همان‌طور که چتر، پارچ و آفتاب در نگاه ملیحه مادیتی ندارند و از طریق آن‌ها وارد دنیای رؤیاگونه و زیبای گذشته‌ی خود می‌شود که

در آن با پدرش بر سر میز می‌نشست و از مهر و محبت پدرانه بهره‌مند بود؛ امّا اکنون بدون پدر و تنها با یادگاری‌های او زندگی را می‌گذارند و هرگاه فقدان او آزاردهنده می‌گردد، به سراغ گذشته می‌رود. در واقع، هدف نویسنده از این‌که ملیحه محیط پیرامونش را آبی می‌بیند، از یک سو، نشان‌دهنده‌ی ارزش‌های ثابت اوست که مانع از به فراموشی‌سپردن گذشته می‌شود و از سوی دیگر، بیان کننده‌ی عمق احساسات و رقت و نازکی عواطف اوست. در داستان «مرثیه‌ای برای چمن»، طاهر با دیدن توپ در میان خیابان، آن را برمی‌دارد و دو سه بار به زمین می‌زند. بی‌اختیار، دریغ و افسوس خاطرات شیرین دوران نوجوانی و پاکی و معصومیت زوال‌یافته‌ی آن دوران در وجودش رخنه می‌کند. در آن دوران با پاهای سالم و بدون زخم شکنجه و بی‌اعتنا به مسائل سیاسی، با شوری وصف‌ناپذیر می‌توانست با توپ بازی کند. او توپ را به زمین می‌گذارد تا ضربه‌ای بزند. می‌بیند دیگر پاهای سالم یازده سال پیش را ندارد؛ چرا که ناخن‌های کشیده و گوشت برآمده‌ی پاها توان چنین کاری را از او گرفته‌اند. از این رو، دلزده از هرگونه فعّالیت سیاسی، در خاطرات نوجوانی مستغرق می‌گردد تا احساس درد و پوچی روزگار کنونی‌اش را در هیاهوی بازی، خوشی و بی‌تفاوتی دوران نوجوانی کم‌رنگ سازد؛ همان دورانی که بی‌توجه به مسائل سیاسی از جمله نفت بر روی روزنامه غلت می‌زد: «توپ را با هر دو دست گرفته بود و از پشت دود نگاهش می‌کرد تا ببیند می‌تواند چمن، کوچه‌ها، گُل بدون توری که با چهار تا آجر درست شده بود و بُرو و بیای بچه‌های بدون اسم بدون صدا را به یاد آورد که بعد از فوتبال رفته بودند تا روی صفحه‌ی اول روزنامه‌ها دمر بیفتند با دهان باز و بدون کلمه کنار کلمات؟» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۴۴).

۲-۴- اندوه و ناامیدی

اندوه و ناامیدی در آثار رمانتیک جلوه‌ای برجسته دارد. شاید بتوان اندوه و ناامیدی را مشهورترین صفت رمانتیک‌ها برشمرد که در نتیجه‌ی روی آوردن به

دنیای اسرارآمیز ناخودآگاه و جنبه‌های تاریک ذهن و تأمّل عاطفی در اعماق وجود انسان شکل گرفته است (جعفری، ۱۳۷۸: ۸۴). در داستان‌های نجدی پاییز غمگین و زمستان سرد بیش از سرسبزی بهار و گرمای تابستان حضور دارند. رنگ‌های خاکستری و سیاه بیش از رنگ‌های شاد و سرزنده فضا را رنگ می‌زنند و شخصیت‌های داستانی «نجدی غالباً تنها و غم‌زده‌اند و نویسنده آن‌ها را بهانه‌ای برای بیان حسی گمشده و فرورفتن در اعماق احساسات و افکار خود و نیز بیان دغدغه‌های ذهن انسانِ تنهای ایرانی قرار داده است» (رستمی و کشاورز، ۱۳۸۹: ۴). در داستان «سپرده به زمین»، اندوه و دردمندی ناشی از فقدان فرزند سبب شده که تمامی لحظات زندگی طاهر و ملیحه بوی تکرار، کهنگی و فراموشی به خود بگیرد. حتّی بیان نمایشی که راوی از ظاهر ملیحه ارائه می‌دهد، بیان کننده‌ی غم‌زدگی و ناامیدی شدید اوست: «این طرف و آن طرف شصت سالگی‌اش بود. لاغر، لب‌هایش خمیدگی گریه را داشت. دیگر نمی‌توانست آخرین بند انداختن صورتش را به یاد آورد» (نجدی، ۱۳۸۹: ۸). غمِ نداشتن فرزند، آنچنان بر وجود او مسلط شده که گاه‌گاه به شکل اشک از چشمانش ظهور می‌کند و آنچنان او را ناتوان کرده که پیوسته از شوهرش (طاهر) برای ایستادن یاری می‌طلبد (همان: ۹). در فرجام داستان، دلخوشی ملیحه به فرزندی مرده، بیان کننده‌ی شیوه‌ای پارادوکسیکال در جستجوی امید در ناامیدی و مرگ است که سبب شکل‌گیری احساسی دردناک و شفقت-آمیز در وجود مخاطب نسبت به ملیحه می‌شود. در داستان «سه شنبه‌ی خیس»، ملیحه از غم فراق پدر «روی گردنش غمباد کوچکی داشت که آن را با روپوش یقه بلندی پوشانده بود» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۳۹). او که پدرش را در میان رزمندگان بازگشته از جنگ نمی‌بیند، اندوه آنچنان در وجودش رخنه کرده که حتّی صدای پایش را که در ایستگاه قطار پیچیده است، نمی‌شنود و بر روی «قالیچه از سکوت» به خانه برمی‌گردد. در حین مسیر بازگشت به خانه،

همه جا (خودروها، آفتاب، کوچه، پیاده‌روها) رنگ اندوه و غـم بـه خـود گرفتـه است و پس از رسیدن به خانه، با یادآوری روزهایی کـه بـا پـدر زنـدگی خـوبی داشته، ابرهای اندوهناک دلش شروع به باریدن می‌کنند. در داستان «مرثیـه‌ای بـرای چمـن» در میـان پارازیت‌هـای رادیـو کسـی آواز سـر می‌دهـد: «انـدوه خاکستری است، اندوه خاکستری اسـت...» (همـان: ۱۴۳). حتّـی پـس از تمـام شدن این ترانه، طاهر دوباره آن را در ذهن مرور می‌کنـد. در واقـع، ایـن ترانـه، ندای روح و ذهن سراسر ناامید و غم‌زده‌ی طاهر است که همه‌جا را خاکسـتری می‌بیند. «رنگ خاکستری، نماد سـوگواری و افسـردگی اسـت» (کـوپر، ۱۳۷۹: ۱۷۰). او با خود می‌اندیشد که نکند در یک «صفر مطلق» افتـاده اسـت. آنچـه سبب چنین پریشانی و اندوهی در وجود او شده اسـت، تضـاد میـان آرمـان بـا واقعیت، و ارتباط ناخوشایند با محیط اجتماعی است. به عقیده‌ی آبرامز، گـاهی اثر بزرگ رمانتیک از دل تجربه‌ی جزئی یـا عـام یـأس و سـرخوردگی ناشـی از شکست، بـه‌ویـژه شکسـت مبـارزه‌هـای انقلـابی و اجتمـاعی نشـأت مـی‌گیـرد (Abrams, 1960: 335) که داستان مرثیـه‌ای بـرای چمـن هـم گونـه‌ای از همین تجربه است.

۲-۵- نپذیرفتن واقعیت موجود و گریز به رؤیا و خیال‌پردازی

رمانتیک‌ها در پی دستیابی به محیطی موافق و هماهنگ با طبع لطیف خـویش هستند تا بتوانند احساسات و آرمان‌های خود را عینیت دهنـد؛ امّـا از آنجـا کـه آنان محیط پیرامونشان را بر اثر فسادهای اجتماعی، اقتصـادی، سیاسـی و... در تعارض با خواسته‌ها و تمایلات خویش می‌بینند و نمی‌توانند همیشـه دسـت بـه اقدامی اصلاح‌جویانه همانند رمانتیسم انقلابی-در ایـن نـوع رمانتیسـم، نـابودی سرمایه‌داری و خلق آینده‌ی یوتوپیـایی مـورد نظـر اسـت کـه در آن، برخـی از ارزش‌های جوامع ماقبل سرمایه‌داری دیده می‌شـود- بزننـد، بـر اسـاس قـوه‌ی خیال و ذهنیت خلّاق خود، جهانی دلپذیر و مورد پسند خویش خلق می‌کننـد.

بر این اساس، «آزردگی از محیط و زمان موجود و فرار به سوی فضاها یا زمان-های دیگر و سفر روی بال‌های خیال از ویژگی‌های ادبیّات رمانتیک است» (سیدحسینی، ۱۳۷۱: ۹۲). در داستان «سپرده به زمین»، ملیحه میان خواست خود (داشتن فرزند) با آنچه برایش مقدّرشده (فقدان فرزند) ناهماهنگی می‌بیند و موجب می‌شود از کارکرد روانشناختی «ارضای جانشین، جبران یا دلداری» استفاده کند: «در حالی که احساس می‌کرد چیزی دارد از پوست سینه به پیراهنش نشت می‌کند، از کنار زنبیل رد شد» (نجدی، ۱۳۸۹: ۱۱). این‌که زنی هنوز بچه‌ای را به دنیا نیاورده چنین احساسی داشته باشد، در دنیای واقع امکان‌پذیر نیست. ملیحه با خیال‌پردازی خویش، آرزوی خود را در ذهن مرور می‌کند: «کاشکی یکی از این درخت‌ها پسر طاهر بود» (همان: ۹). درخت مظهری است از فرزند که در پایان داستان، طاهر و ملیحه، پسربچه‌ی مرده را مانند درختی قطع‌شده در زمین می‌کارند. یونگ معتقد است: «انسان همواره نوعی پیوستگی پدر-فرزندی با درخت احساس می‌کند» (یونگ، ۱۳۵۲: ۲۴)؛ به همین علّت از میان مظاهر طبیعی، درخت انگاره‌ی نسب‌شناسی محسوب می‌شود و رمز بالندگی، رشد و روان انسان است (زمردی، ۱۳۸۷: ۴۲). در چند جای دیگر هم از واژه‌ی درخت استفاده شده است: «مردی که زنبیل را می‌برد و گاهی آن را دست به دست می‌کرد... گاهی هم روی کُنده‌ی یک درخت می‌گذاشت... جلویِ قهوه‌خانه مرد زنبیل را زیر تیر چراغی گذاشت که بی‌هیچ شباهت به درخت، به اندازه‌ی یک درخت روی زمین قد کشیده بود» (نجدی، ۱۳۸۹: ۱۱). تیر چراغی که تنها از نظر اندازه شبیه درخت است، همان پسربچه‌ی مرده‌ای است که تنها از نظر ظاهر شبیه بچه‌ی زنده است یا در تعبیری دیگر، همان کُنده‌ی درختی است که پیوندش با زندگی قطع شده است؛ زیرا «اعتقاد به وجود روح در نباتات و رطوبت درون گیاهان که تمثیل روح در بدن است، در میان نویسندگان و شاعران ایرانی مرسوم بوده است»

(زمردی، ۱۳۸۷: ۴۰). بنابراین، آرزوی داشتن فرزند، در سراسر داستان به شکل کهن‌الگوی درخت بازتاب یافته است و آمدن قیدهای «کاشکی، ای کاش، شاید و...» بیان کننده‌ی نارضایتی ملیحه از واقعیت موجود و گریز به جهان خیال است که سبب ایجاد مناسبت میان درخت و فرزند شده است.

۲-۶- نقش عناصر زبانی و داستانی در انتقال اندیشه‌های رمانتیسمی در داستان‌های کوتاه نجدی

۲-۶-۱- افسون کلمات و تصاویر

در داستان کوتاه، به‌ویژه آثار رمانتیک، مجموعه‌ی معینی از نشانه‌های واژگانی و تصاویر شاعرانه وجود دارد که دلالت صریح و شفاف در آن‌ها مطرح نیست؛ بلکه مفاهیم ضمنی و رمزی آن‌ها مورد نظر است. در حقیقت، به حکم کوتاه بودن این نوع از ادبیّات داستانی و خاصیت ادب رمانتیک، واژه‌ها و تصاویر «مقتصدانه» و «کارکردگرایانه» استفاده می‌شوند و در کمترین کلمه و فشرده‌ترین تصویر، بیشترین معنا و احساس به خواننده القا می‌شود. بنابراین، تصاویر و واژگان رمانتیک از آنجا که با احساس گره می‌خورند و با آن یکی می‌شوند، از معنی و مقصود جدا نیستند و برای خود اهمیت خیال‌انگیزی، عاطفی و ارتباطی ویژه‌ای دارند؛ به طوری که بر اساس نظریه‌ی فرم ارگانیک – که ویلهلم شلگل از آن استفاده کرد- در اثر ادبی مطلوب، باید مادّه و شکل، عبارت و معنا چنان کاملاً در هم ممزوج شوند که یک کل واحد را تشکیل دهند و نتوان آن‌ها را به طور مستقل و جدا از کلیت شکل تحلیل کرد.

در داستان سپرده به زمین آمده: «روزی که آفتاب از مرز خراسان گذشته، روی گنبد قابوس ایستاده و از آنجا به دهکده آمده بود تا صبحی شیری رنگ را روی طناب رخت پهن کند...» (نجدی، ۱۳۸۹: ۸). در این جمله، نجدی با خلق تصویری متناسب با احساسات ملیحه، آرام آرام مخاطب را برای طرح گره

داستان آماده می‌سازد. ذکر هنرمندانه‌ی صفت «شیری‌رنگ» به جای صفات «روشن، نورانی و ...» و ترکیب اضافی «طناب رخت» به جای «پشت بام، دیوار خانه و ...» اشاره‌ای ضمنی و رمانتیک‌وار به احساس مادرانه‌ی ملیحه و حسرت او در داشتن فرزند است که از طریق شخصیت‌بخشی در وجود آفتاب بازنمایی شده است. در جای دیگر داستان هم آمده است: «قهوه‌چی با پارچ، آب ریخت و مرد دست‌هایش را شست و همانجا با نعلبکی یک لیوان شیر داغ خورد» (همان: ۱۱). نجدی می‌توانست به جای شیر از قهوه یا چای استفاده کند که در قهوه‌خانه‌ها متداول‌تر است؛ امّا از کلمه‌ی «شیر» استفاده می‌کند تا بیش از پیش بر روی عواطف مادرانه ملیحه متمرکز شود. نویسنده در این داستان، بدون این‌که در هیچ جای داستان به طور مستقیم به بچه‌دارنشدن ملیحه اشاره کند، به وسیله‌ی واژگان و تصاویر چندلایه و اثرگذار، احساسات و باور ملیحه را نشان داده است. برای مثال: «طاهر بازوی ملیحه را گرفت. پل و آن مرد و رودخانه دور زدند و از چشم‌های ملیحه دور شدند» (نجدی، ۱۳۸۹: ۹). پل، جلوه‌ای از گذر ملیحه از مرحله‌ی نداشتن فرزند به مرحله‌ی فرزندخواندگی است که در کنار پل با دیدن جنازه‌ی پسربچه‌ای این حس در وجود او برانگیخته می‌شود و همین «پل» در داستان «روز اسبریزی» نیز تجلّی‌گاه انتقال از مرحله‌ی آزادی به مرحله‌ی اسارت است. آن مرد، تجلی‌گر انسان نویدبخشی است که ملیحه را با کلمه‌ی «مادر» صدا زده و ملیحه با شنیدن آن به وجد آمده است؛ و رودخانه، بیان رمانتیک‌وار از جریان زایایی و تغییر در زندگی ملیحه است که با گذشتن تمامی این موارد (پل، مرد، رودخانه) از جلوی چشم او، احساس ناامیدی در وجودش متبلور شده است. حتّی ذکر چندین باره‌ی واژه‌ی «قطار» در این داستان، جلوه‌ای است برای گذر زمان یکنواخت و ملال‌آور که طاهر و ملیحه آن را احساس نمی‌کنند و زمان از دستشان دررفته است. امّا گه‌گاه نور امید در دل ملیحه سوسو می‌زند: «بادِ

توت‌پزان بی‌آنکه درخت توتی پیدا کرده باشد، برگشته بود و چادر را روی سینه‌ی ملیحه تکان می‌داد» (همان: ۹). بادِ توت‌پزان دگردیس‌شده‌ی رودخانه-ای (هر دو مظهری از زایایی و تغییرند) است که قبلاً از مقابل چشمان ملیحه گذر کرده بود؛ امّا این بار برگشته است تا با نفس ثمره‌بخش خود، ملیحه را به آرزوی دیرینه‌ی خود یعنی مادرشدن برساند. چنین اندوه و حسرتی نه تنها ملیحه که طاهر را نیز در همه‌ی لحظات حتّی وقتی به حمام می‌رود، به خود مشغول می‌کند و پیوند عمیقی میان احساسات او با محیط ایجاد می‌سازد: «طاهر به صدای آب گوش داد. آب را نگاه کرد... آب طاهر را بغل کرده بود» (نجدی، ۱۳۸۹: ۷). نگاه‌کردن، گوش‌کردن و بغل‌کردن آب، ضمن شخصیت‌بخشی به آب در حکم فرزند و ایجاد معنای ثانویه‌ی باروری و تازگی، مظهری است از نفوذ به ناخودآگاه و کشف دغدغه‌های انباشته‌شده‌ی ذهنی طاهر که همان پیرشدن، از دست دادن نیروی جوانی و گذر سریع زمان است که از طریق پایین‌افتادن سریع دانه‌های آب از بدن طاهر در داستان عینیت یافته است. بنابراین، همه‌ی این کلمات و تصاویر، ضمن داشتن معانی چندلایه و متنوّع، در ساختار پیوسته و منسجم تکمیل‌کننده‌ی همدیگرند و قصد آن‌ها، القای «تجربه‌ی واحد عاطفی» به خواننده است. در داستان «سه‌شنبه‌ی خیس» آمده: «پاییز خودش را به آبی چتر می‌زد و چادر را از تن ملیحه دور می‌کرد و چتر را از دست‌های او می‌کشید» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۳۶). کلمات «پاییز»، «چتر» و «چادر» با چندین بار تکرار، نقش به‌سزا و محوری در این داستان دارند. پاییز، بیان کننده‌ی خشونت و دشمنی است که می‌خواهد عفّت و نیز سایه‌ی سر ملیحه و امثال او را بگیرد؛ امّا بعد از پایان جنگ و بازگشت رزمندگان، حاج‌خانم با دیدن پسر رزمنده‌اش «روی آخرین روزهای پاییز غلت زدند» (همان: ۱۳۸) و به آرامش و اطمینان دست یافتند. همچنان که این کلمه محوری و پربسامد در داستان مرثیه‌ای برای چمن نیز بارها برای القای

احساس ناامنی و نمایش محیطی خفقان‌آور ذکر شده است. چتر، جلوه‌ای است از پدر ملیحه و یا به طور عام، مردان رزمنده‌ای که خانواده‌هایشان همیشه چتر حمایت آنان را بر سرشان احساس کرده‌اند و عصای دست و ستون اطمینان-بخش آنان بوده‌اند: «حاج خانم چتر را مثل عصا و پاهایش جلو برد» (همان: ۱۳۸). ذکر تعابیری مثل «استخوان‌های چتر»، «زخم‌های چتر»، «مُردن چتر» «پیاده‌شدن چتر» احساس غم و تنهایی ملیحه را به دلیل از دست‌دادن پدر خود و نیز جامعه‌ای که مردمانش نسبت به او بی‌تفاوت و بی‌اعتنا هستند، به شکلی برجسته و مؤثر به خواننده القا می‌کند. چادر، بیان کننده‌ی پرهیزگاری و عفّت ملیحه و زنانی است که حاضرند پدر و عزیزانشان (چتر) را برای حفظ آبرو و ناموس (چادر) راهی میدان جنگ کنند: «این بود که ملیحه با هر دو دست به چادرش چسبید و دسته‌ی چتر را رها کرد» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۴۱) و نیز مردان و رزمندگانی همچون امیرحسین، ناموس و عفّت سرزمین‌شان را با دستانشان حراست و محافظت می‌کنند: «تکّه‌ای از پشت چادر حاج‌خانم توی مشت امیرحسین بود» (همان: ۱۳۸).

درضمن، نجدی اهمیت بسیاری برای کاربرد رنگ‌ها (مثل آبی‌های چتر، سفیدی برف و ...) قائل است تا بتواند امور حسی را با محتوای معنوی افکار و احساسات خویش، آشتی دهد و از این طریق، ضمن دمیدن روح و احساس در مادّیات، تمایلات فکری، عاطفی و اجتماعی شخصیت اصلی داستان‌های خود را به شکلی غیرمستقیم و شاعرانه به خواننده منتقل کند. در داستان استخری پر از کابوس آمده: «سفیدی خیابانی را به مرتضی نشان داد که ته آن برف و صبح به هم چسبیده بود» (نجدی، ۱۳۸۹: ۱۶). «قند حتّی بعد از آب‌شدن توی دهان مرتضی، باز هم سفیدیش را داشت» (همان: ۱۸). در این جملات، رنگ سفید در ارتباط با طبیعت، بیان کننده‌ی سادگی و پاکی طبیعت است که در برابر آلودگی و کثافت زندگی و تمدّن شهری (رنگ خاکستری و بنفش) قرار

می‌گیرد و در ارتباط با مرتضی که حتّی سفیدی قند هنوز در دهانش باقی مانده بود، مظهری از بی‌گناهی و معصومیت او در جریان پرونده‌ی نابودی قو است. در داستان «روز اسبریزی»، رنگ سفید به عناصر طبیعت (اسب و برف) منسوب شده است: «اسب با سفیدیش روی سفیدی برف ریخت» (همان: ۲۶). رنگ سفید طبیعت با سیاهی و تاریکی جامعه‌ی انسانی تقابل پیدا می‌کند که نمادی از سلطه‌گری و زورگویی انسان علیه حیوانات است. امّا نویسنده‌ی رمانتیک «با استفاده از تخیّل خلّاق خود و فرورفتن در عمق ذهن و درون خود، قواعد سنّتی را کنار می‌زند و آنچه دل تنگش می‌خواهد می‌گوید» (جعفری، ۱۳۷۸: ۹۳). برای مثال، نجدی از رنگ «سیاه» در دو معنای مثبت و منفی در یک جمله‌ی داستان روز اسبریزی استفاده می‌کند: «گله‌هایی از اسب‌های سیاه، تاریکی را هُل می‌دادند و لای درخت‌ها می‌دویدند. دندان‌هایشان را می‌دیدم که تاریکی را گاز می‌زد» (همان: ۲۶). اگرچه رنگ سیاه برخلاف جمله‌ی گذشته به گروهی از اسبان منتسب شده؛ سیاهی در اینجا در معنای مثبت به کار رفته است و بیان کننده‌ی «ثبات‌قدم و شکوه و سرسختی» (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۷۲) اسبان در مبارزه با تاریکی است؛ همان‌گونه که در داستان‌های حماسی ایران اسبان سیاه (شبرنگ بهزاد کیخسرو و سیاوش و ...) دارای شکوه و قدرتمندی بودند. ضمن این‌که «هُل‌دادن» و «گاز زدن»، نفرت و انزجار اسبان را نسبت به تاریکی برجسته‌تر کرده است و مفهوم تقابل آزادی طبیعت با سلطه‌گری انسان را مؤثرتر به مخاطب القا می‌کند. در داستان «مرثیه‌ای برای چمن»، رنگ زرد در خدمت القای معنا و فضای داستان و نیز احساسات طاهر درآمده است: «طاهر سرش را روی کالسکه خم کرد. گریه زیر یک پتوی زرد بود» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۴۶). این‌که چرا رنگ پتو، زرد انتخاب شده است، از چندین جهت با فضای داستان مناسبت دارد: یکی این‌که در این داستان همواره صحبت از فصل پاییز است که جُذام گرفته؛ بنابراین، رنگ زرد هم رنگ پاییز و هم

نمـایش‌دهنـده‌ی بیمـاری از جملـه طـاعون و جـذام اسـت؛ دوم ایـن‌کـه در قسمت‌هایی از داستان از چهره‌ی زردرنگ و بیمار طـاهر «کـه تـا یرقـان هرگـز نگرفته‌اش زرد بود» (همان: ۱۴۴) سخن رفته است و طاهر با شـنیدن گریـه‌ی زیر یک پتوی زردرنگ یاد زخم‌ها و دردهای گذشته می‌افتـد؛ سـوم ایـن‌کـه از چراغ‌های خطر زردرنگ حـرف زده شـده کـه بیـان کننـده‌ی محـدودیت‌هـا و هشدارهای فضای جامعه است که طاهر آن‌ها را همچون پتو کنار زده است.

۲-۶-۲- لحن

لحن داستان با تمام عناصر سبک یعنی زبان (واژگـان و نحـو)، معنـی‌شناسـی، تصویرپردازی و موسیقی سر و کار دارد. «لحن شیوه‌ی پرداخت یا زاویـه‌ی دیـد نویسنده نسبت به موضوع داسـتانش اسـت» (میرصـادقی، ۱۳۹۲: ۵۲۳). لحـن داستان «سپرده به زمـین»، غـم‌انگیـز و تـأثّربرانگیز اسـت کـه در توصـیفات و گفتگوها و به‌ویژه سخنان ملیحه درک می‌شود. از ۳۳ مورد گفتگویی که ملیحه با طاهر و دیگر شخصیت‌های داستان (دکتـر، دختـر جـوان) داشـته، ۲۰ مـورد جملات سؤالی و ۶ مورد جملات تردیدی و آرزویی است که بـا کلمـات «انگـار، شاید، میشه، اگه» بیان شده‌اند؛ هم‌چنین، اکثر این جملـات کوتـاه (میـانگین۵ کلمه) و دارای ریتمی سریع و تند هسـتند کـه احسـاس پریشـانی و بی‌قـراری ملیحه را برای ارضای هرچه زودتر عشق مادرانه برجسته می‌کنند. تکرار کلمات و جملـات «نیومـد، دفـنش کنـیم، بـدین بـه مـا، انگـار، دوسـتش دارم و...» و تصویرپردازی خلّاقانه و احساسی که همراه با صنعت تشـخیص اسـت، در القـا و برجسته‌ترکردن لحن تأثّربرانگیز و اندوهناک داستان اثرگذارنـد. اساسـاً یکـی از شگردهای نجدی برای تأکید بر حالت احساسی، تکرار کلمه، عبارت یا جملـه و نیز مقطع‌بودن جملات است؛ به عنوان مثال، برای برجسـته‌کـردن انـدوه و غـم مرتضی در کشته‌شدن قو، از تکرار و کوتاهی جملات استفاده می‌کنـد: «تنـه‌اش توی بغلم بود و سرش افتاده بود کف قـایق...کف قـایق...کف قـایق...کف قـایق»

(نجدی، ۱۳۸۹: ۲۰). لحن داستان «مرثیه‌ای برای چمن»، نفرت‌انگیز و بیزاری‌طلبی است که البته در بخش‌هایی از داستان، چاشنی ناامیدی و حسرت نیز به خود می‌گیرد. آنچه سبب تکوین و تقویت لحن این داستان شده، صحنه‌پردازی و فضاسازی داستان است که تمامی اجزای صحنه و تصویر مکمّل و تعریف‌کننده‌ی همدیگرند. نویسنده چنین لحنی را در تصاویری از جمله: «اگر همان‌طور کنار پلاستیک می‌ایستاد، زردآب معده‌اش آن قدر بالا می‌آمد که روی آن همه پاییز باید عق می‌زد» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۴۴) و در رفتار طاهر «دو سه باری روی داشبورد مشت زد و انداخت توی چهار» (همان: ۱۴۵) و گفتار او «وَرش دار دیگه لعنتی...» (همان: ۱۴۶) و در کلماتی مانند «بوی کافور، خون، چرک مرده، عرق و درد خیس، گوشت، یرقان، استخوان جمجمه، انگشتان بدون ناخن، زگیل، صرع، کثافت، آشغال، غذای پس‌مانده، آب زیپو و...» بازتاب داده است. در واقع، در این داستان، نجدی بر اساس نظریه‌ی «زشت زیباست» از امور زشت و کثیف برای لحن‌آفرینی و احساس‌برانگیزی استفاده کرده است. لحن داستان «استخری پر از کابوس»، تقابلی از لحن بازجویانه و تندخویانه‌ی ستوان (نماینده‌ی قانون و شهر) با لحن صادقانه و صمیمی مرتضی (نماینده‌ی طبیعت و روستا) است. لحن بازجویانه و خشن ستوان در جملات کوتاه، سؤالی، امری و روشن و مستقیم که دارای ریتم سریع هستند، بازتاب یافته است و لحن صادقانه و صمیمی مرتضی در پاسخ‌های مبهم و دست پا شکسته، قسم-دادن‌ها، تکرار حرف‌ها به شکلی کوتاه، تردید درباره‌ی شنیده‌شدن یا نشدن صدا و به یاد نیامدن ماجرا، کاربرد کلمات «فکر می‌کنم، مثل این‌که، انگار، نمی‌دانم» منعکس شده است.

۲-۶-۳- صحنه‌پردازی

بیژن نجدی از تمام اجزای صحنه (مکان، زمان، پیشه‌ی شخصیت، خصوصیات خلقی و مقتضیات روحی و فکری) برای تکوین و گسترش حال و هوای

رمانتیک و القای احساسات و عواطف شخصیت‌ها به مخاطب استفاده می‌کند. آنچه در این زمینه بین داستان‌ها مشترک است، استفاده از فصل‌های «پاییز و زمستان» و آب و هوایی «سرد، بارانی و برفی» برای به تصویرکشیدن وقایع و عمل داستانی است که هم جنبه‌ای رمانتیک دارند و هم نشان‌دهنده‌ی «اندوه و ناامیدی» شخصیت‌های داستانی هستند. در داستان «روز اسبریزی» زمان وقوع داستان، به دوران ارباب-رعیتی و نیز فصل سرد و پر برف زمستان مربوط می‌شود. مکان نیز دهکده‌ای در یک سمت رودخانه است که با پلی به سمت دیگر متصل می‌شود. زمانی که قالاخان زین بر پشت اسب می‌نهد، هوا بارانی است. وقتی اسب به گاری بسته می‌شود، برف می‌بارد و همه چیز حتّی رنگ پوستش خاکستری است. اسب در تاریکی شب در سرمایی سخت و هوایی برفی، باری سنگین به دوش می‌کشد که در ترسیم فضای مستبدانه و ظالمانه‌ی محیط پیرامون و سردی رفتار انسان‌ها با حیوان اثرگذارند. نجدی از تمامی ارکان صحنه مثل «عبور از روی پل» استفاده می‌کند تا احساس آزادی را در برابر احساس اسارت قرار دهد؛ زیرا اسب تا قبل از به گاری کشیده‌شدن به‌راحتی از روی رودخانه می‌جهید؛ امّا اکنون به‌سختی از روی آن عبور می‌کند. صحنه‌ی داستان «استخری پر از کابوس»، شهری در شمال کشور است که در استخر آن چند قو وجود دارد. با آمدن مرتضی به این شهر، رنگ و و بوی اقلیم شمال کشور در ذهن مخاطب صورت می‌بندد و همزمانیِ رسیدن پای مرتضی به زمین و رسیدن بوی چای به پیرهن او، شگرد نویسنده‌ی گیله‌مرد است برای عینیت‌بخشی به احساسات و روحیات طبیعت‌دوست مرتضی؛ گویی طبیعت به استقبال او آمده و او را در آغوش کشیده است. ضمن آنکه، فصل زمستان و باریدن برف برای مرتضی یادآور خاطرات خوش سال‌های گذشته است؛ حال آنکه برای شهرنشینان سبب زحمت و دردسر است. صحنه‌ی برجسته و آغازین داستان «سپرده به زمین» این‌گونه بیان می‌شود: «جمعه، پشت پنجره بود. با

همان شباهت باورنکردنی‌اش به تمام جمعه‌های زمستان. یکی از سیم‌های برق زیر سیاهی پرنده‌ها، شکم کرده بود. پرده‌ی اتاق ایستاده بود و بخاری هیزمی با صدای گنجشک می‌سوخت» (نجدی، ۱۳۸۹: ۷). ایستادن پرده‌ی اتاق و کنار نرفتن آن، مظهری از پابرجایی و غلبه‌ی احساس اندوه و یکنواختی بر فضای خانه‌ی ملیحه و طاهر است. گنجشک که بیان کننده‌ی ناچیزی و خُردی است و فضای اندوه‌بار و ناامیدانه را با آتش ناچیز بخاری منعکس می‌کند، صدایش می‌تواند جلوه‌ای از جنبش و شادمانی باشد که با سوختنش، شادمانی‌ها و نشاط‌های کوچک زندگی ملیحه و طاهر نیز می‌سوزد. شکم‌کردن سیم برق بیان کننده‌ی احساس فروخورده‌ی فرزنددوستی طاهر است که آنچنان در او متبلور شده که محیط بی‌جان پیرامونش هم‌رنگ ذهنیت و احساسات او گردیده است. مکان و زمان وقوع داستان «مرثیه‌ای برای چمن» سال‌های پُرهیاهوی پیش از انقلاب اسلامی در شهر تهران است. داستان در فصل پاییز به پیش می‌رود و شخصیت اصلی (طاهر)، یک مبارز سیاسی است. در این داستان ارتباط بسیار تنگاتنگ و معناداری میان صحنه‌ی داستان با محتوا و احساسات شخصیت اصلی برقرار است. احساس تنفر و درد ناشی از شکنجه از طریق توصیف جلوه‌های پاییزی (مثل گریه‌ی باران، لخت‌شدن درختان، ور آمدن برگ‌ها و زخم‌های جذام آن‌ها) و مظاهر آلوده‌ی شهری ظهور می‌یابد و خالی‌بودن کوچه، خالی‌بودن و پوچی زندگی طاهر را گوشزد می‌کند. از دلایلی که می‌توان برای اهمیت صحنه‌پردازی و نقش آن در القای عواطف و احساسات شخصیت‌ها در طرز نگارش بیژن نجدی بیان کرد، کاربرد محیط و اجزای آن به جای فاعل اصلی است: «پرده‌ی اتاق ایستاده بود» (نجدی، ۱۳۸۹: ۷)، «فنجان از روی میز بلند شد» (همان: ۱۷)، «هیچ دهکده‌ای از دور نمی‌آمد» (همان: ۲۵)، «پیاده‌روها با او راه می‌رفتند» (نجدی، ۱۳۸۰: ۱۳۹)، «فلکه به خاطر ملیحه یک بار دور آب نمای کوچکش چرخید» (همان: ۱۳۹)، «برف پاک‌کن

خودش را به شیشه می‌زد» (همان: ۱۴۵) و... . این کاربرد ویژه در داستان‌های نجدی، ضمن آنکه سبب محو کامل مرز میان انسان و اشیا می‌شود و احساسات شخصیت‌های اصلی داستان‌ها را در اشیا و مکان‌ها متبلور می‌سازد، سبب پویایی و تحرّک جریان داستان و در نتیجه، درک مؤثرتر مخاطب از احساس مورد نظر نویسنده می‌شود.

۳- نتیجه‌گیری

رمانتیسم به معنی خاص و تاریخی آن، اساساً پدیده‌ای اروپایی است؛ امّا کم‌کم از قرن نوزدهم و عمدتاً در دوره‌های بعد به سرزمین‌های دیگر نیز راه یافت و بر جنبه‌های گوناگون فرهنگی و اجتماعی ملل مختلف از جمله ادبیّات داستانی ایران تأثیر گذاشت. یکی از نمودهای برجسته‌ی این تأثیرپذیری، داستان‌های شاعرانه‌ی بیژن نجدی است. در میان داستان‌های او، پنج داستان «سپرده به زمین»، «روز اسبریزی»، «استخری پر از کابوس»، «سه‌شنبه‌ی خیس» و «مرثیه‌ای برای چمن» از دو مجموعه‌ی داستان «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» و «داستان‌های ناتمام» ویژگی‌های رمانتیسم را به شکلی برجسته نشان داده‌اند. این ویژگی‌ها، شامل طبیعت‌گرایی، تداعی خاطرات گذشته، غم‌گرایی و ناامیدی، توجه به عشق، نارضایتی از محیط و زمان موجود و گریز به رؤیا و خیال هستند. بیژن نجدی برای بازتاب چنین ویژگی‌هایی در داستان-هایش از شگردها و ابزارهای گوناگونی بهره برده است. از جمله‌ی این شگردها، استفاده از واژه‌ها و تصاویر «مقتصدانه» و «کارکردگرایانه» است. او از طریق کمترین کلمه و فشرده‌ترین تصویر، بیشترین معنا و احساس را به خواننده منتقل کرده است. نجدی توانسته‌است تمام عناصر سبک خود از جمله زبان (واژگان و نحو)، معنی‌شناسی، تصویرپردازی و موسیقی را در خدمت القای مؤثرتر لحن داستان‌هایش به کار گیرد و از تمام اجزای صحنه برای تکوین و گسترش حال و هوای رمانتیک در داستان‌هایش استفاده کند. آن‌چه در این

زمینه بین داستان‌ها مشترک است، استفاده از فصل‌های «پاییز و زمستان» و آب و هوایی «سرد، بارانی و برفی» برای به تصویرکشیدن وقایع و عمل داستان است که هم جنبه‌ای رمانتیک دارند و هم نشان‌دهنده‌ی احساسات و خُلقیات شخصیت‌ها به‌ویژه «اندوه و ناامیدی» هستند. در نهایت، شیوه‌ی تصویرپردازی نجدی در ایجاد حال و هوایی رمانتیک و شاعرانه در داستان‌هایش نقش مؤثر داشته است؛ چرا که برای او تصویر نه برای توضیح و تزیین معنی به‌کار می‌رود؛ بلکه خود موقعیتی محوری و نقش بیانگرانه‌ای در داستان برعهده دارد و ظرف تجلّی احساس و شعور نویسنده شمرده می‌شود تا از این طریق، حالات روحی خود به‌ویژه غم و حسرت و ناامیدی، طبیعت‌گرایی و عشق‌ورزی را به مخاطب منتقل کند.

منابع و مآخذ

- پورندّاف حقّی، شیوا؛ اشرف‌زاده، رضا؛ تسلیمی، علی؛ و خائفی، عباس (۱۳۹۴) «زاویه دید در سه داستان کوتاه از بیژن نجدی»، *فصلنامه‌ی پژوهش زبان و ادبیّات فارسی*، شماره‌ی ۳۹، ص ۱۲۷- ۱۵۲.
- ثروت، منصور (۱۳۸۵) *آشنایی با مکتب‌های ادبی*، چاپ اول، تهران: سخن.
- تسلیمی، علی (۱۳۹۶) *پژوهشی انتقادی کاربردی در مکتب‌های ادبی*، چاپ اول، تهران: نشر کتاب‌آمه.
- جعفری، مسعود (۱۳۸۶) *سیر رمانتیسم در ایران (از مشروطه تا نیما)*، چاپ اول، تهران: مرکز.
-..... (۱۳۷۸) *سیر رمانتیسم در اروپا*، چاپ اول، تهران: مرکز.
- رستمی، فرشته؛ کشاورز، مسعود (۱۳۸۹) «ذهن و جریان آن در داستان‌های بیژن نجدی»، *نشریه‌ی ادب و زبان*، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۲۷ (پیاپی ۲۴)، ص ۹۷- ۱۱۲.
- رید، یان (۱۳۷۶) *داستان کوتاه*، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران: مرکز.
- زمردی، حمیرا (۱۳۸۷) *نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی*، چاپ اول، تهران: زوّار.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۷۱) *مکتب‌های ادبی*، جلد۱، تهران: نگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۳) *مکتب‌های ادبی*، چاپ پنجم، تهران: قطره.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۷۷) *فرهنگ نمادها*، ترجمه‌ی سودابه فضایلی، جلد ۱، تهران: جیحون.
- صادقی، لیلا (۱۳۸۹) «بررسی عناصر جهان متن بر اساس رویکرد بوطیقای شناختی»، *پژوهش نقد ادبی*، سال سوم، شماره‌ی ۱۰، ص ۱۴۳- ۱۷۴.
- صدیقی، علیرضا (۱۳۸۸) «اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی»، *فصلنامه‌ی پژوهش زبان و ادبیّات فارسی*، شماره‌ی دوازدهم، ص ۱۴۳- ۱۶۰.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۳) *بلاغت تصویر*، چاپ سوم، تهران: سخن.
-..... (۱۳۸۴)«تصویر رمانتیک؛ مبانی نظری، ماهیت و کارکرد»، *فصلنامه پژوهش‌های ادبی*، شماره‌ی ۹ و ۱۰، ص ۱۵۱- ۱۸۰.
- فورست، لیلیان (۱۳۷۶) *رمانتیسم*، ترجمه‌ی مسعود جعفری، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
- عبداللهیان، حمید (۱۳۸۵) «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی»، *فصلنامه‌ی علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س)*، سال پانزدهم و شانزدهم، شماره‌ی۵۶ و ۵۷، ص ۱۱۵- ۱۲۸.
- غنیمی‌هلال، محمد (۱۹۸۶) *الرومانتیکیه*، بیروت: دارالعوده.
- کوپر، ج.سی. (۱۳۷۹) *فرهنگ مصور نمادهای سنّتی*، ترجمه‌ی ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.

- لوشر، ماکس (۱۳۷۴) *روانشناسی رنگ‌ها*، ترجمه‌ی لیلا مهرادپی، چاپ چهارم، تهران: حسام.
- مهربان، صدیقه؛ زینعلی، محمدجواد (۱۳۹۱) «زبان هنری داستان-شعر در آثار بیژن نجدی»، *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، سال دوم، شماره‌ی اول، ص۱۳۹-۱۵۵.
- میرصادقی، جمال (۱۳۹۲) *عناصر داستان*، چاپ هشتم، تهران: سخن.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۳) *صد سال داستان‌نویسی*، جلد ۴، تهران: چشمه.
- نجدی، بیژن (۱۳۸۹) *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*، چاپ دوازدهم، تهران: مرکز.
- ..... (۱۳۸۰) *داستان‌های ناتمام*، چاپ اول، تهران: مرکز.
- ولک، رنه (۱۳۹۰) *رمانتیسم در ادبیّات*، ترجمه‌ی امیرحسین رنجبر، در رمانتیسم (ارغنون۲)، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- هاوز، آرنولد (۱۳۶۱) *تاریخ اجتماعی هنر*، ترجمه‌ی امین مؤید، ج۳، تهران: نشر دنیای نو.
- هیث، دانکن (۱۳۸۸) *رمانتیسم*، ترجمه‌ی کامران سپهران، چاپ اول، تهران: نشر و پژوهش شیرازه کتاب.

-Abrams, M.H (1960) (*English Romantic Poets*, A Galaxy Book, Oxford University Press.
-Fowler, Alastair (1994) (*A History of English Literature*, Blackwell.
-Varnetn, Paul.)*2015 (Historical Dictionary of Romanicism in Literature*, Lanham: Rowman & Littlfield.
-Raimond, Jean and Watson, R.)1994 (*A Handbook to English Romanticism*, st. Martin´s press.