فصلنامهٔ علمی‌پژوهشی کاوش‌نامه
سال دوازدهم (۱۳۹۰)، شماره ۲۲

«دیگران»

خوانشی نقّادانه از رویکرد بیژن نجدی به انسان*

فرشته رستمی
مربی دانشگاه علمی کاربردی – اراک

چکیده

بیژن نجدی(۱۳۷۶-۱۳۲۰)، داستان‌نویس و شاعر معاصر ایران است که با مجموعه داستانهای «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند»، «دوباره از همان خیابان‌ها» و «داستان‌های ناتمام» جای خود را در میان داستان کوتاه نویسان ایران بهخوبی باز کرده است.

این جستار بر پایهٔ نظریه‌های نقد ادبی نوین دربارهٔ «دیگران» (Others) در داستان‌های بیژن نجدی نگاشته شده و آشکار است که در این زمینه از گفته‌ها و باورهای میخاییل باختین، زبان‌شناس نام‌آور روس، بهرهٔ فراوان برده شده است. توجه به «دیگران» می‌تواند بازنگری افکار عمومی را در پی داشته باشد و نگاه سایر داستان نویسان را به «دیگران» نیز حساس‌تر و نغزتر سازد.

این گزارش به روش توصیفی بر پایهٔ فیش‌برداری و فن واکاوی کتابخانه‌ای شکل یافته و تمامی داستان-های بیژن نجدی مورد جست‌وجو قرار گرفته است و به این نتیجه می رسد که در تمامی داستانهای نجدی، تنهایی انسان‌ها به چشم می‌خورد این تنهایی بیشتر در کالبد طردشدگی و وازدگی اجتماعی است. شخصیّت‌های داستان نجدی از میان درهم شکستگان اجتماعی انتخاب شده‌اند و انزواطلبی و یأس و ناامیدی و در نهایت مرگ بهرهٔ سرخوردگان اجتماعی داستان‌های نجدی است.

کلیدواژه‌ها: بیژن نجدی، میخاییل باختین، داستان نویسی معاصر ایران، دیگران.

---

* تاریخ دریافت مقاله: ۸۷/۹/۲۹ تاریخ پذیرش نهایی:۸۹/۷/۷

۱- نشانی پست الکترونیکی نویسنده: rostami910@yahoo.com

ورقی فرض کن یک روی در تو
یک روی در یار، یا در هر که هست،
آن روی که سوی تو بود خواندی، آن
روی که سوی یارست هم باید خواندن.
(مقالات شمس، ۱۲۸)

مقدمه

در داستان‌نویسی معاصر ایران – از سالها پیش – رویکرد و نگاه ویژه‌ای به آنها که به دلیل تفاوت فکری به نوعی در «محدوده» نگاه داشته می‌شوند، وجود داشته است. گاه یک زندانی در «ورق پاره‌های زندان»، سخن می‌گوید؛ گاه فردِ تنگستانی در افت‌وخیزهای جامعه و حکومت، به دلیر تنگستان بدل می‌شود؛ گاه گل‌محمد نامی در شمال شرق ایران، ناخواسته، سر به شورش بر می‌دارد و «کلیدر» را نامدار می‌سازد؛ گاه اثری چند صدایی چون «بوف کور» به وجود می‌آید و نمونه‌های دیگر، که هر کدام به نوعی انگشت نهادن بر یکی از طردشدگان اجتماعی است؛ چه آنها که تنهایی و طردشدگی را برگزیده‌اند و چه کسانی که اجتماع با آنها سر ناسازگاری داشته است. چکیدهٔ این طردشدگان و گزیدهٔ این بخش از گفتمان اجتماعی در نوشته‌های «بیژن نجدی»[1] داستان‌پرداز معاصر ایران به چشم می‌خورد. گویی نجدی با آگاه شدن و آگاه بودن از انواع شخصیت‌های پیش‌داشتهٔ (prototype) اجتماعی، اسطوره‌ای و نمادینِ ایران، گروهی دیگر از «دیگران» را شکل داده است.

اگر «دیگران» را گروه‌ها و اشخاصی بدانیم که از اکثریت مردم جدا هستند و با کندوکاو ذهن آنها بار دیگر به گروه کثیر اجتماع بنگریم، آنگاه است که می‌توانیم میل به خودبسندگی را رها سازیم. این که تنها دیدگاه و باورهای اکثریت جامعه چیست، اکثریت جامعه چه می‌خواهند و چه چیزهایی مطابق میل آنهاست، خودبسندگی را پدید می‌آورد. (این اکثریت می‌توانند اکثریت اجتماعی، فکری، فرهنگی، سیاسی و ایدئولوژی باشند) پی‌آمدِ گرایش‌های جدید، درکِ فعالانه است «درکِ فعالانه آن چیزی را که باید درک شود در افق‌های تازهٔ ادراک کننده جای می‌دهد و به این ترتیب پیوندها، ناهم-

خوانی‌ها و هماهنگی‌های پیچیده‌ای در پیرامون آن ایجاد می‌کند که باعث غنای آن می‌شود» (کریمی حکاک، ۱۳۸۴، ۲۴۸)

گفت‌وگو میان دو دیدگاه اکثریت جامعه و گروه‌های کوچکِ اقلیت، هنگامی روی می‌دهد که اکثریت بخواهد اقلیت را بشناسد و از زاویهٔ دیدِ آن اقلیت، به خود بنگرد. گروه‌های اقلیتی که در این گزارش «دیگران» نامیده شده‌اند، حریم خصوصی(privacy) خود را شکسته‌اند و روح تنهای خویش را آشکار ساخته‌اند؛ و این نَقبْ زدن به درون شخصیت‌ها، انجام نمی‌شد مگر به یاری شگردهای داستانی‌ای که نجدی در برابرمان گسترده است. از همین روی دیگران، شخصیت‌های داستانی نیستند بلکه آنهایی هستند که به نوعی در محدوده نگاه داشته شده‌اند.

ردّ پای گفت‌وگو دربارهٔ «دیگران» (Others) را می‌توان تا زمان‌ها پیش از میخاییل باختین- زبان‌شناس نام آور روس– پی گرفت.[۲] هرچند او نگاهی ویژه و ممتاز به آن داشته است.

باختین بر این باور است که: «هر گفته‌ای یک گوینده و یک شنونده دارد؛ و گفتار از یک گوینده، ریشه نمی‌گیرد، بلکه از یک گفتمان اجتماعی به دست می‌آید، که گوینده نیز یکی از افراد آن اجتماع است و با آگاه شدن از خویش است که می‌توان خود را از چشم شخص دیگر دید؛ فردی که او هم نمایندهٔ گروه اجتماعی است.» (تودوروف، ۱۹۸۴، ص ۳۰) «در دیدگاه باختین هر اثر ادبی – چه بخواهد یا نه – اجتماعی است» (همان، ص۳۴)

باختین می‌پندارد، انسان در رویارویی با آن «دیگری»- حتی اگر رویارویی دو شخصیت داستانی باشد- با دیدگاه‌های نو به گرایش‌های جدید و باروری می‌رسد. به این ترتیب، پیوندی که باختین میان «تقدیرهای عظیم گفتمان ادبی» و «سرنوشتِ نوع‌های ادبی» بر قرار می‌کند، معنای راستین خود را در فضای ادبی و داستانی فرهنگ ایران می‌یابد. به باور باختین «در این حالت است که ما «لحن اجتماعی» و حتی خواسته‌ها و نگرش‌های گروه کثیر جامعه را در می‌یابیم»(همان، ۸۰)

نجدی و هر نویسندهٔ دیگری در شخصیّت‌های داستانیشان، این دیگربودگی را می‌گنجانند؛ سپس از دیدِ دیگرانْ همدیگر را ارزیابی می‌کنند و گفتمان اجتماعی دوسویه‌ای شکل می‌گیرد.این که نجدی تا چه حد توانسته است از زاویه دید «دیگران» بنگرد، تا چه اندازه رفتار ایشان را تیزبینانه زیر نظر داشته است و یا این که خود او نیز «شاید» دیگران داستان باشد، رفتاری است که از درست دیدن دیگران و درک ایشان و شاید «این همانی» با شخصیّت‌ها به دست آید. نویسنده برای واکاوی درون خود، به دیگران نیاز دارد. برای دست‌یابی به خود، دیگران را به پرسش می‌گیرد. همان‌گونه که آفریده‌ها، دیگرانِ آفریدگار هستند، شخصیّت‌ها هم دیگرانِ نویسنده هستند. نویسنده در یک واکنش «رفت – آمد» نخست با شخصیّت داستانی، هم‌حسی و هم‌ذاتی می‌یابد، با شخصیّت‌ها همگام می‌شود، هم‌آمیزی می‌کند؛ سپس، نویسنده برای درک و کشف این شخصیت باید دیگریِ آن شخصیت شود.«رفت» همان حرکت به درون شخصیت داستان است. اما در پارهٔ دوم- یعنی آمد- نویسنده از کالبد نویسندهٔ داستان بیرون می‌آید.

داستان‌های بیژن نجدی حلقهٔ پیوند میان تاریخ اجتماعی ایران، در سال‌های ۱۳۷۶-۱۳۲۰ است. سخن ویژه در داستان‌های بیژن نجدی آن است که «دیگرانِ» آن داستان‌ها «محصور در دوران» باقی نمانده و می‌توانند شرح حال و بیانگر آنها در سایر دوره‌های اجتماعی/ تاریخی ایران باشند.

بیشینهٔ «دیگران» در داستان‌ها، از شخصیت‌هایی همانند حامد، مرتضی، طاهر، ملیحه، جورچین شده است. این اشخاص و نام‌ها، شخصیت‌های پیش‌داشته‌ای (Prototype) هستند که نجدی هنرمندانه آنها را زنده نگاه داشته است. نجدی شخصیّت‌های زیادی ندارد، گفت‌وگو (Dialogue) نیز در داستان‌ها کم صورت می‌گیرد؛ زیرا داستان‌ها تصویر دهندوِ ذهنِ «دیگران» هستند.

این گزارش می‌کوشد به «دیگری» در داستان‌های بیژن نجدی بپردازد و دریابد چگونه صحنه‌پردازی‌های داستان به یاری راوی می‌آیند تا رابطه و پیوند انسان را با

پیرامون خویش بنمایانند. از زاویهٔ دید اقلّیت، اکثریّت چگونه‌اند؟ و نیز اقلّیّت چه در سر می‌پرورانند.

بر این اساس، جستار بر ۸ محور تقسیم گردیده که در آن به تحقیر شدگان، توبیخ شدگان، خرافات زدگان، طردشدگان، رد شده‌های اجتماعی و سیاسی پرداخته می‌شود. این شخصیت‌ها آفریده می‌شوند تا چیزی را به نمایش گذارند. رانده‌شدگانی که به دلیل تفاوت نگاه، رانده شده‌اند، نه برای واکنش‌های جنایت‌کارانه. در پایانِ این جستار، دستاورد گزارش نیز پیشکش داشته می‌گردد.

دیگران: توبیخ شدگان

روایت «استخری پر از کابوس» (صص ۲۳-۱۳) این گونه آغاز می‌شود: «بعد از بیست سال، مرتضی در همان اوّلین روزی که دوباره وارد زادگاهش شد، به جرم کشتن یک قو بازداشت شد».(نجدی، ج ۱۳۸۰، ص۱۳) بی‌تردید با چنین آغازی، هدف نویسنده، فراخوانی است به پژوهشْ در روانْ و ذهنِ شخصیت. کسی بعد از ۲۰ سال، از زندان آزاد شده و «قو» را همان روز کشته است. گزینش «قو» بسان پرنده‌ای که در نمادشناسی، گرایشِ نویسنده به ذهنْ و باورهای درونی او را نشان می‌دهد، بیراه نیست. داستان این‌گونه ادامه می‌یابد: «کاپوت تریلی باز، دل و رودهٔ جعبه بزرگ آچار روی برف ریخته بود بطری شکسته‌ای انگار شیشه روغن ترمز تا گلو در آب فرو رفته بود. از پیت‌های پلاستیکی که کنار نرده‌ها افتاده بود گازوئیل مثل استفراغ، قاطی استخر می‌شد. آب چرب شده بود ...مرتضی در همان لحظه که به کثافت نگاه می‌کرد توانست قو را هم ببیند.(همان، ص۱۸) بدین روش افت‌وخیز و چالش درونی نجدی از نابکاری انسان دیده می‌شود. قو در کنار گازوئیل و هر دو در استخرِ وسط شهر، روزگار را طی می‌کنند. مرتضی - که در داستان‌های نجدی بیشتر شخصیتی زودجوش و کوته‌فکر است- مانند بیش‌تر انسان‌های ناآگاه، «خاله خرسه» وار دوستی می‌کند و برای رهایی قو از گازوییل، او را می‌کشد.

تنها کسی که به یاری پرنده می‌رود مرتضی است. او میان خودش و قو همانندی می‌یابد. قو نیز همانند مرتضی در زندانِ استخر مانده، و ابزار لذّت دیگران شده است. مرتضی که اندکی پیش در زندان همنوعانش گرفتار شده، جسارت و قدرتِ شکستنِ قانون را برای بار دیگر دارد. به بیان دیگر مرتضی، قانون خود را دارد که گاه با قانون گروه همخوانی ندارد. چنین ضدّ قهرمانی – به روش خودش – قو را می‌رهاند. مرتضی، ضدّ قهرمان است، زیرا در حالی که قانون شکنی کرده، اما خواننده با او همراهی و همرایی می‌کند. روش مرتضی که ۲۰ سال، ذره ذره رنج دیده، کشتن ناگهانی است تا مرگ سَلّانه‌سَلّانه، زیرا قانونِ «دیگری» در شخصیت مرتضی، چنین است. «انگشتام دور پارو، قلاب نمی‌شد، یخ کرده بودم. با یه پارو، قو را هُل دادم که برگرده. با کفچه پارو زدم بهش، دوباره زدم یه ذره از اون آب‌های چرب‌وچیل دور شد بعد گازوئیل قایق را دور زد بعد، بعد گازوئیل رفت زیر شکم حیوان. حالا دیگه قایق و من و کثافت و قو قاطی هم شده بودیم.(همان، ص۱۹) در صحنه‌پردازی داستان، بر کثافت، میان استخر پافشاری شده است.(Identification) همذات پنداری مرتضی با قو، و جامعهٔ مرتضی با استخر پر از آلودگی، به نابودی قو انجامیده است. شیشهٔ شکسته، روغنی که مثل استفراغ به استخر می‌ریخت و تمامی تصاویرِ داستان در کنار هم نهاده شده تا ذهنیت مرتضی نسبت به جامعهٔ پیرامونش نشان داده شود.

حال به پرسشی می‌رسیم که در داستان نیامده است؛ آیا چنین کسی سزاوار ۲۰ سال زندان است؟ شاید اگر ۲۰ سال پیش، کسی مرتضی را به کنار رانده بود، اگر و اگرهای دیگر، سرنوشتِ مرتضی به گونه‌ای دیگر رقم نمی‌خورد؟ مرتضی که از گروه توبیخ‌شدگان و «دیگری» در «استخری پر از کابوس» است، برای بار دیگر از سوی قانونِ شهر توبیخ می‌شود. در حالی که مرتضی در دیدگاه خود نه تنها کاری ناپسند انجام نداده که بسا شایستهٔ پاداش نیز هست.

دیگران: فراموش‌شدگان

یکی از صحنه‌پردازی‌های داستانی، که بر آشکار ساختن ذهنِ انسانی و «دیگران» طَردشده، یاری می‌رساند کاربرد قطار ونقش آن در زندگی ملیحه است: «ملیحه گفت:

نکنه باز هم یه جسد؟حتماً باز هم یه جسد پیدا کردن.زیر پل یه جسد افتاده.(سپرده به زمین) همان پُل که قطارِ زمان و روزگارْ از روی آن می‌گذرد. این توانِ انسانی است چون ملیحه، که می‌تواند ازکودکِ مرده‌ای برای درونِ مادینهٔ خویش مَرهَم بسازد. رَحِمِ هرگز بار نیاورده‌اش را التیام بخشد و ملیحه «در حالی که احساس می‌کرد چیزی دارد از پوست سینه به پیراهنش نشت می‌کند(همان، ص۱۱) از کودک مردهٔ بی‌نام و نشان زیرِ پل افتاده، شکوهی برای بودنش بیابد.

قطار، در «سپرده به زمین» (نجدی، ج ۱۳۸۰، صص۱۲-۷)، برای زندگی پیرمرد و پیرزن، دینامیک و حرکت به همراه دارد، و ایستایی این دو پیرْ را می‌گیرد؛ به آنها زمان می‌بخشد؛ ذهنشان را داستانْساز می‌کند، و برایشان کودکی مرده به همراه می‌آورد، که با تمام مُرْدِگی، بازهم پیرزنِ داستانْ خواهانِ آن است؛ چون کَمینهٔ آن این است که فرزندی مرده از آن خود دارد. ملیحه که «دیگران» داستان است، در آن روستا و در آن بی حرکتی، برای خود که خواهان فرزند است، انگیزه می‌آفریند. مردم روستا، کاری با این پیرزن و پیرمرد ندارند، گویی آنها نیستند. در این داستان، گفتمانی میان قطار و دو انسان که فرزندی ندارند، پیر شده‌اند و اندک‌اندک کسی از مردم آن روستا، یادی از آنها نمی‌کند، صورت می‌گیرد؛ که در وَرای آن می‌توانیم حرف‌ها و خواسته‌های ایشان را دریابیم.«دیگران» این داستان، فراموش‌شده‌ها هستند؛ امّا در درون خانهٔ ین دیگرانِ فراموش‌شده، زندگی با قطار و همراه با آنْ ادامه می‌یابد، و دلخوش‌کُنَکی برای زندگی آنهاست: «تا غروب همان روز، تا بعد از نیامدن صدای قطار، ملیحه چشم‌هایش را باز نکرد».(همان، ص۸) در روستا یا شبه روستایی که زمان، با آمدوشدِ قطارْ سنجیده می‌شود، دیگر نمی‌توان به آن، تنها به چشم یک وسیلهٔ حمل‌ونقل نگریست. آن، خودِ زمان است. سرگرمی نیست، تمامی بودن و شکوفایی یک روز است. «اتاق آنها، بالکنی رو به تنها خیابان سنگ‌فرش دهکده داشت که صدای قطار هفته‌ای دو بار از آن بالا می‌آمد، از پنجره می‌گذشت» (همانجا) قطار آمد. به ایستگاه رسید. پیرمرد و پیرزن داستان با چنین پرسش‌هایی، روز خود را پُر می‌کنند: کدام مسافر برای کدام خانه است؟

کی، کجا می‌رود؟ و آن هنگام است که ذهنِ بیننده به تکاپو می‌افتد. تمامی اینها و بیش از اینها معنای قطار در جایی پَرْت است. «مردم آنقدر سرو صدا می‌کردند که طاهر و ملیحه نتوانستند صدای آمدن یا دور شدن قطار را بشنوند» (همان، ص۱۲)

دیگران: طردشدگان

اما در برابر داستانِ پیشین، روایت «بیمارستان نَه، قطار» را داریم که در آن قطار، نمایانگرِ جامعهٔ انسان‌های مطیع، پیرو و رام است. همان‌ها که اکثریت جامعه را می‌سازند. هر کسی که سوار قطار می‌شود به این گروه می‌پیوندد و هر کس که از این قطار به بیرون پَرْت می‌شود، یعنی در گروه انسان‌های شورشی و طغیانگر است. در این داستان، قطارْ رام‌کننده است.

در «بیمارستان نَه، قطار» (نجدی،ج ۱۳۸۰، صص ۸۰-۷۲) یکی از مسافران را به بیرون پرت می‌کنند، تا قانون «رام‌کردن» باقی بماند. در داستان، نمی‌دانیم چرا مرد از قطار به بیرون پرت شده است. شخصیّت‌های داستان، (طاهر و مرتضی) مردِ پرت‌شده و آسیب‌دیده را به بیمارستان نمی‌برند؛ آنها می‌خواهند او را با تمام لِهیدگی، به قطارِ «روال جامعه» برسانند، حتّی اگر جنازه‌ای باشد. خودِ این دو نفر هم که می‌خواهند مرد را به قطار برسانند، مانند مردِ پرت‌شده هستند. آنها می‌دانند ادامهٔ زندگی در همگام شدن با جامعه است، وَرْنَه«دیگرانِ» جامعه خواهند گردید. «دیگران» در این داستان، در کالبدِ طَردشده‌ها رُخ می‌نماید.

نجدی، وجود قطار را که همگان با آن آشنایی دارند، درونی می‌نماید. او در این داستان به پایانِ تاریخِ مصرفِ انسان می‌پردازد. در این داستان، سوار وپیاده شدن از قطار، همانند همراه شدن با گروه انسان‌های سربه‌راه است، و پرت‌شدن یعنی «تو پیرو گروه نیستی»؛ سرانجام «پیرو» نبودن، طردشدن از گروه است. «طاهر گفت: این وسط، چی گیر من می‌آد: مرتضی گفت: هم پولت را می‌گیری، هم می‌فهمی که مردم چطور سوار قطار می‌شن و چطور پرت می‌شن» (همان، ۷۸) زمانی که یک انسان پایان می‌یابد،

چونان زباله، یا تفاله، باید بیرون انداخته شود، پرت‌شود؛ همانند تمام کالاهای جامعهٔ صنعت‌زده.

نجدی، نخست به گروه مسافرانِ چَشم‌به‌راهِ قطار می‌پردازد. «پوست صورت مسافرانی که منتظر رسیدن قطار بودند به خنکی صبح چسبیده بود(همان، ص۷۲) مژدهٔ فرخنده‌ای است زمانی که انتظار به سر می‌رسد. خُنَکی صبح، شادابی و تَر و تازگی و امید به روزی زیبا را به همراه دارد. امّا این قطارِ ویژه –تِرَنی که نجدی آن را برجسته می‌سازد– دست‌مایه‌ای دیگر دارد. «بوی روغن سوخته و ریل داغ شده‌ای بلند شد. صدای ترمز، کشیده شدنِ چُدن بود روی استخوان‌های مرتضی» (همان، ص۷۳) نجدی با نمایش تک صحنه‌ای که خود داستانی بسیار کوتاه (Minimall) می‌سازد، و کشیده شدن چُدن براستخوانِ انسانی چون مرتضی، خواننده را با رخدادی نا میمون آشنا می‌سازد. خودِ «کشیده شدن چدن روی استخوان‌های مرتضی» هشداری است برای ذهنیت‌هایی که می‌خواهند بیرون از رفتار جامعه، نگرشی داشته باشند، آنها «دیگران» آن جامعه به شمار خواهند رفت.

دیگران: رخوت‌زدگان اجتماعی

در بیشینهٔ داستان‌های نجدی «دیگران» در ریختِ انسان‌های رخوت‌زده و ساکن که گرایشی نیز به برهم زدن این زندگی راکد ندارند، بازتاب می‌یابد. برای نمونه در داستان «مرثیه‌ای برای چمن»(نجدی، ب ۱۳۸۰، صص۱۱۴-۱۰۷)، از شیءای چون «توپ» که سراسر شتاب و تکاپوست یاری گرفته می‌شود. در روبه‌روی آن پیرمرد ساعت‌ساز، عالیه، همسرش و مردِ جوان که او نیز به سن جوان و به نیرو و انرژی راکد است، قرار داده می‌شود.

در این داستان، جای انسان و شیء جابه‌جا شده است. انسان در گُرم‌وگُدازِ دوران، چون شیْء بی‌زمان و مکان شده است؛ و شیء چونان جانداری میل دارد دوست داشته شود و دوست بدارد. زیرا همواره در دست جوان‌ها و کودکان بوده و توشه از توان آنان

گرفته است. توپ توسط طاهر به پنجرهٔ اتاقِ بالاخان زده می‌شود. وجود تـوپْ در ایـن داستان، شوت‌زننده (=طاهر، جوان) را تا زمان کودکی به واپس می‌برد. به یاد دوسـتانی که در کشاکش دگرگونی‌ها دیگر نیستند. برای دریافت‌کننده(= بالا خـان سـاعت‌سـاز، پیرمرد) یاد جنگ و انفجار به همراه دارد. کسانی که به رخوت و بی‌تحرکی و ایسـتایی گرایش دارند، بر دگرگون کردن آن نَه نیازی می‌بینند و نه خواهان چیز دیگری هسـتند. نکته‌ای که باید در آن درنگ کرد، ساعت‌سازیِ بالاخان است در حالی که زمان برای او به سکون رسیده است: «اتاق پر از صدای تیک تیک ساعت‌هـایی بـود کـه صاحبانشـان برای تعمیر به بالاخان داده بودند و پیرمرد هر روزْ خودش را با باز و بسـته کـردن فنـر آنها سرگرم می‌کرد»(همان، ص۱۱۳)

توپ، در این داستان، از فضای بیرونِ اتاقِ ساکت و بی دغدغهٔ پیرمرد —با شکسـتن شیشه— وارد می‌شود. ولی در نهایـت نمـی‌توانـد پیرمـرد را بـه حرکـت وادارد. چنـین شخصیت‌هایی خودْ خواهان آنند که وضعیت موجود به همین حـال نگـه داشـته شـود، ایستا و بی‌حرکت. آن‌ها هر حرکتی را پوچ و هیچ می‌انگارند. توپ می‌خواهد شـلوغی؛ سروصدا، آنتن تلویزیون و روزنامه، نفت و حال و هوای امروزِ زنـدگی را بـا خـود بـه داخلِ اتاقِ بالاخان بیاورد. اتاقی که در بی‌زمانیِ نَم‌گرفته‌ای به سر می‌برد، اما نمی‌توانـد؛ و دوباره بالاخان آن را به بیرون پرتاب می‌کند. در این نما، بالاخان همان سکوتِ خانـهٔ خود را می‌خواهد نه زندگی را با تمامی خبرها و تـازه‌هـایش. «وقتـی(تـوپ) توانسـت خودش را به هوای بالاتر از ناودانی‌هـا وپـاییز و آنـتن‌هـای تلویزیـون برسـاند تمـامی سفیدی‌هایش پاک شد و زمین نتوانست با جاذبهٔ لگـد خـورده وحقیـرشْ تـوپ را بـار دیگر برگرداند. آن بالا ذرات اکسیژن از هم دور می‌شد و هیچ چیز بوی نفت و روزنامه نمی‌داد. و صدایی از هیچ ساعتی شنیده نمی‌شد (=زمان نبود) توپ از لایه اُزُن گذشت. از لای ماهواره‌ها و سفینه‌ها رد شد، و شناور بدون یک قطـره نـور رفـت رفـت رفـت» (همان، ص۱۱۴) از این روی، توپ با روحِ یک جاندار به فضا می‌رود. همانگونـه کـه دیده می‌شود، جوان و پیرمرد خود خواهان انزوای خویشند و از تمامی وسـایل ارتبـاط

جمعی دوری می‌کنند، و ایشان خودْ تنهایی خویش را پذیرفته‌اند، حتی«عالیه» اگر چه یادی از جوانی خود و شور ونشاطِ بستر زناشویی خویش می‌آورد اما او نیز تن به این فراموشی و خاموشی و حسرت می‌دهد.زمان و مکان در تیتر روزنامه‌ها و بوی نفت و گازوئیل، ثابت مانده است. درست است که قیمت نفت در روزنامه‌ها اعلام می‌شود و رَوَند رو به افزایش دارد، اما اهمیتی برای راویان داستان ندارد. زمانی همین نفت و بهای آن شوری در میان مردم می‌افکند، خون‌ها ریخته شد و زندان‌هایی انباشته شد و اکنون هیچ جنبشی پدید نمی‌آورد. «دیگران» درهم‌شکسته‌تر از آن هستند که به آن بیندیشند. باختین می‌گوید:

مهمترین کنش‌ها، آنها که بنیان خودآگاهی ما را تشکیل می‌دهند، تنها در رابطه با خودآگاهی دیگر (آن که «شما» خطاب می‌شوند) تعیّن می‌پذیرند.بریدن از دیگران، جدا کردن خود و حبس کردن خود، این‌ها علل اساسی از دست دادن خویشتن خود است و در نتیجه هر تجربهٔ درونی در مواجهه با غیر است که تحقق می‌پذیرد. (تودوروف، ۱۳۷۷، ص۱۸۳)

در تمام داستان‌ها، بهنگام یا نابهنگام قیمت نفت، و ناسودمندی آن برای ایرانی، یادآوری می‌شود، تیتر روزنامه‌ها تکرار می‌شود؛ شاید از آن رو که برای نجدی، جدال بر سر نفت که بُنْلاد صنعتِ نوین است، یادآورِ زخم فاجعه و کشته شدن است. این همان صداهای پسِ ذهن نویسنده است که دَرْز پیدا می‌کند و همان راوی پنهان نوشته‌هاست، که با جرقه‌ای حضور خود را یادآور می‌شود.

دیگران: رخوت‌زدگان سیاسی

کوشش هنرمندان و روشنفکران ایرانی از زمان مشروطه تا سال‌های سال پس از آن، با افت‌وخیزهای دَمادَم روبه‌رو شد. گاه شورانگیز به دگرگونی‌های اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و ادبی دلْخوش داشتند، خواهان پیوستن به حزب‌ها[۳] وگروه‌های سیاسی بودند، تا دارای چارچوب و سامانه شوند. رفتار و گفتار چنین افرادی، در همان چارچوبِ

حزب شکل می‌پذیرفت. «شاهرخ مسکوب» در گفت‌وگویی با «بنوعزیزی» می‌گوید: «وقتی به حزب پذیرفته می‌شدی، مثل این بود که داخل یک حصار شده‌ای. به یک مذهب تازه درآمده‌ای که علمی هم هست. در وسط آشوب، که همه چیز در هم ریخته بود، حس می‌کردی که روحت درامان و زیر پایت سفت است» (یاوری، ۱۳۸۴، ص۴۹) نجدی می‌نویسد: «هزار بار به میرآقا گفته بودم یا من یا جنگل، میرآقا هم هزار بار گفته بود: هم جنگل، هم تو و هم یه چیزی که نمی‌دونم چیه که آدم دلش می‌خواد به خاطرش بمیره.» (نجدی، ج ۱۳۸۰، ۶۱) ودر ادامه می‌افزاید: «به او می‌گفتند میرآقا؛ وقتی کنار درخت گردو می‌ایستاد تا اسبش را بیاورند که سوارش شود و روزنامه‌های تهران را به کسما ببرد و به جنگلی‌ها بدهد من ته دلم می‌گفتم که نه میرآقا و نه آن درخت گردو، هرگز نمی‌افتند.» (همان، ص۶۲)

بعدها گروهی از روشنفکران، گاه سرخورده از سنگ به سِنْدان کوفتن، وازده و دل مرده به گوشه‌ای خزیده و سر در گریبان تنهایی خویش نهادند، و آه و واه‌کنان، جان‌گلایه‌هایی جگرسوز سرودند و نوشتند، یا در پیکر هنرهای دیگر پیشکش هنردوستان نمودند. این فراز و نشیبِ هنری که روشنفکر و سیاسی‌کار را در یک تَراز می‌نهاد، و خُرده‌سنجی هنرمند را با کوشش سیاسی‌کاران همگام می‌ساخت، سبب گردید تا نوشته‌های متن‌های ادبیِ بسیاری از نویسندگان، دست‌ورز این رویدادهای سیاسی و اجتماعی گردد. «سیاست» که در این شیوه و نَما برای فرهنگ ایرانی تازه بود، ناوردگاهِ آزمون‌ها و خطاها شد، تا آن جا که اندیشیدن به جز در کالبدِ سیاسی، گزاف می‌نمود.«در نتیجه، اندیشیدن را جز در بُعد سیاسی محقق [نیافتند] و حتی تنها «اندیشهٔ سیاسی» را اندیشه [می انگاشتند] حاصل امر، نوعی سیاست‌زدگی بود که همه چیز را خواسته و ناخواسته در مسیر خود قرار می‌داد یا می‌پسندید»(مختاری الف، ۱۳۷۸، ص۵۵) اما سرانجامی جز نابودی و شکست و مردن نداشت. «زیر پای تیمور پر از تکه پاره‌های عکس بود. پیشانی میرزا، چشم‌های دکتر حشمت، عینک‌های پاره شده، قد بلند و تکه‌تکهٔ میرآقا و..بود».(همان، ص۶۶) نجدی، تصویری را همراه اندیشه‌اش

ساخته است. تیمور که در گروه رضاشاهی‌ها جای دارد قد برافراشته است. از سوی دیگر، دکتر حشمت، میرزا، میرآقا، افرادی هستند که با گروه جنگل و سرکوب‌شده‌ها پیوند می‌یابند، پس در نَمادِ عکس‌های تکه‌تکه شده، آشکار می‌گردند.

اما کسانی نیز وجود دارند که پیش از آن که ایدئولوژی متلاشی شود، خودشان حزب و گروه را کنار گذاشتند، زیرا آن‌ها افرادی روشنفکر بودند نه پیروانی کورْدل و از آن جا که «آن که بسیار می‌اندیشد، برای حزبی شدن مناسب نیست، زیرا چنین کسی خیلی زود از اندیشه حزب فراتر می‌رود» (نیچه، به نقل از زیفرانسکی، ۱۳۸۳، ص۵۴) روشنفکران این گروه‌ها در می‌یابند چگونه برهان گروه را با تفکر خودِ گروه پاسخ دهند و رَد کنند.

در درون این انسان‌هایی که اهل اندیشهٔ غیر تلقینی‌اند، دو انسان بر می‌خیزد که هر یک برای آن دیگری «دیگری» و «دیگر بودگی» شمرده می‌شود. یکی با برهان‌های برتر حزب می‌پرسد و آن دیگری با برهان‌های حزبی پاسخ می‌دهد. پس دو انسان، در یک انسانِ اهل اندیشهٔ به حزب پذیرفته شده، کارکرد می‌یابند. آزمون کوشش‌های شبانه-روزی، تئوری و نگرش‌ها، لو دادن‌ها، کشتن‌ها، کوچک شمرندگان و کوچک شمرده شوندگان، قدرت یافتگان و نیز پهنه‌ای برای ابراز وجود کسانی که به چیزی شمرده نمی‌شدند، به تمامی «دیگران» را در جامعهٔ سیاست‌زده، شکل می‌دهد. روشنفکر سیاست‌زده پس از مدتی به:

«یک آدم بی‌ریشه و ناچار طفیلی[بدل می‌گردد] حکومت‌ها نیز یا او را به محیط-های اشرافیت دروغین سپرده‌اند تا همواره مصرف کننده شود و یا دلزده از سیاست و سرخورده از مردم عین کرمی در پیله‌ای آن قدر بتند تا شیرهٔ جانش تمام شود. در مرحلهٔ دیگر این جوری‌ها (است) که روشنفکر ایرانی مالیخولیایی می‌شود و یا هروئینی یا پر ادا یا مدرنیست یا دیوانه یا غربزده و به هر صورت از اثر افتاده .. او کم کم همهٔ ایده‌آل‌های روشنفکری را فراموش می‌کند واز نظر اجتماعی بی‌خاصیت و ناچار عقیم می‌شود».(آل احمد، ۱۳۵۷، ص۲۳۸)

در داستان «آریانا یرمان و دشنه و کلمات در بازوی من» (نجدی، ب ۱۳۸۰، صص ۲۲-۱۳) برای از بین بردن یک خال‌کوبی، که در زندان قصر، بر بازوی راوی کاشته شده است، از مواد مخدر استفاده می‌شود، تا درد را تا اندازهٔ ممکن، کم‌تر سازد. اما درد جسمی جای خود را به زخمی روحی می‌دهد که یادآوری خَشم‌رفتگی مردمان، با ترکمنی کتاب فروش است و زخمی و خونین شدن او، و اثر آن زخم بر روح راوی. «عالیه گفت: لوله و اون مزن هردم پشت آینه‌س، خود تو بساز، و گرنه زیر اسید زرتت قمصور می‌شه، حالیت شد؟» (همان، ص۷۶) «کف دست چپم را گذاشتم روی پنجره و تا آینه رفتم. عالیه یک تکه مقوا را برایم تریشه تریشه کرد. اولش عقم گرفت. نه این که بالا بیاورم فقط عق، حالا دود وسط اتاق پله پله شده، رفته تا گچ‌بری سقف. پشتم را داده‌ام به متکا و از روی پله‌ها پرت می‌شوم روی سیگار. از سیگار می‌افتم ته راهرو قصر و سطل شکوفه جدیدها را می‌برم که خالیش کنم. بچه‌هایی که سیاسی نیستند سطل را از دستم می‌گیرند» (همان، ص۱۹) آن خال‌کوبی که نقش پنجره است با یک لنگهٔ باز و یکی بسته، در جاهای گوناگونی در داستان‌های نجدی، استفاده می‌شود. از بین بردن طرح یک پنجره که در زندان قصر روی بازوی راوی خال‌کوبی شده، حالا باید پاک شود زیرا: «شاید کشیدن طرح یک پنجره روی بازویم در همان سال‌هایی که دیوارهای اطرافم پنجره‌ای نداشت یک اشتباه بود. شاید هر پنجره‌ای حالا یک اشتباه است» (نجدی، ب۱۳۸۰، ص۱۷۵) کاشتن پنجره نشان دهندهٔ امیدواری است و پاک کردن آن نشان دهندهٔ یاس و مویهٔ جانکاه سیاسیان بی ایدئولوژی. روشن داشت سخن آن که کشیدن پنجره در زندان روی دست (که نماد توان انسان است) بیانگر امید به بهروزی؛ و پاک کردن آن، دریغ بر هر امید و خوش‌باشی است. در پایان پناه به مواد مخدر برای کاهش درد و رنج زندگیِ بی‌امید است؛ که سرانجامِ بسیاری از سیاسی-کاران آن دوران بود.

بدین روش «دیگرانی» شکل می‌گیرند که سرمایهٔ جوانی خویش را پیشکش گروه کردند، اکنون رنجوری، روان‌پریشی، تنهایی، و خستگی بدست آوردند و در

ایدئولوژی‌ها جز خُردشدن و قربانی شدن انسان‌ها چیز دیگری نیافتند. نجدی به شیوه‌ای روان‌کاوانه، به دَردشناسی ستم‌رفته‌های ایدئولوژی می‌پردازد. درون‌مایه (Theme) بسیاری از نوشته‌های او «قربانی بودن» است. آن که زندانی است، و آن که زندانی می‌کند، همه و همه قربانی هستند. به گفتهٔ روایتی از نجدی «من چی رو می‌خوام پیدا کنم؟» زیرا دیگر چیزی وجود ندارد، خودِ آن ایدئولوژی از پای‌بست ویران بود وپیروانش آب‌ها در هاون کوفتند.

داستان «من چی رو می‌خوام پیدا کنم؟»(نجدی، ب ۱۳۸۰، صص۱۲۴-۱۱۵) با شیوهٔ رئالیستی آغاز می‌گردد. به آداب عروسی روستای «گرزن آباد» می‌پردازد. از پیاده آوردن داماد و جارو کردن کوچه‌های بین حمام و حجله، تا چشم شیطان پر از خاک شود و غیره. داماد(= طاهر) و ساق‌دوش داماد (=مرتضی) هر دو از سیاسی‌کاران و زندانیان گذشته بودند. یکی می‌خواهد به زندگیش سرو سامانی بدهد و آن دیگری به گذشته چسبیده است. برای مرتضی، هر لحظه عروسیِ طاهر، یاد گذشته را دارد: «مرتضی تلخیش را در نصف لیوان پپسی ریخت و سرکشید. به یاد آورد چه قدر با طاهر در باریکهٔ بین مزارع دویده بود تا از حکومتی‌ها دور شوند وچه طور افتاده بودند توی هچل».(همان، ص۱۲۱) اکنون، مرتضی مانده و طاهر ازدواج کرده، که به پندار مرتضی رفته، «رفیق آدم که رفت، رفته ..»(همان، ص۱۱۷) «داماد گفت: کوچکتم آقا مرتضی. هر جا که باشم کوچکتم. مرتضی گفت: آقایی ولی خوب دیگه گندم که سبز بشه کسی زمین زیرشو دیگه می‌بینه؟ بغل دستی گفت: این طور شب‌ها بَده دِلتو تلخ کنی. مرتضی گفت: بد اینه که آدم خراب رفیقش باشه».(همان، صص۱۱۸-۱۱۷)

مرتضی می‌کوشد با یادآوری گذشته، گروه و تکاپو و همان چارچوب‌ها را به یاد آورد مرتضی می‌خواهد هر طور که شده آن تنها باقی ماندهٔ گروه را برای خود نگه دارد. به گفتهٔ نجدی: «اصلا نمی‌دانم وقتی مردم کلمه «من» را به کار می‌برند، منظور کجا ...کدام تکه از پوست وگوشتشان است».(نجدی، الف، ص۶۹) این افراد دیگر «من» را نمی‌دانند. «منِ او می‌تواند هر چیزی باشد الا انسانی با تفکر ریشه‌ای. اگر من

انسانی، ریختی مشخص نداشته باشد، همه گونه من به وجود می‌آید، آن هم در شکلی سیّال و فرّار.» (روحی، ۱۳۸۲، ص۵۶) از آنجا که «من» در خود هیچ ندارد، همه چیزش را در سرگذشتش می‌یابد، سرگذشتی که اکنون دیگر آزاردهنده است، راوی ومرتضی دیگر نمی‌خواهند یاد گذشته، یادآوری شود «حالا من و مرتضی دیگر پیر شده‌ایم. گاهی هم دیگر را سرگذر توی صف اتوبوس می‌بینیم. گاهی زیر باران از کنار هم رد می‌شویم. هم من صورتم را برمی‌گردانم هم مرتضی» (یک حادثه کوچک، ص۱۰۵)

توضیح سخن آن که نجدی در بیان داستانیش چیزها و پدیده‌هایی را که بر سر «من» در یک زمان تاریخی/ اجتماعی آمده است آشکار می‌کند. طبیعی است که بیژن نجدی به سال‌هایی بسته است که بازدارنده‌های حکومتی، بیداد می‌کردند (بنگرید به میرعابدینی، ۱۳۸۰، ص۵۹۳)

نجدی در این گونه داستان‌هایش با «دیگرانی» سروکار دارد که به خودنابودی (Autodestructio) و ناراحتی وجدان رسیده‌اند. شخصیت‌هایی که می‌پرسند و می‌خواهند بدانند برای چه، سال‌های جوانی و سرنوشت خویش را به حباب‌های دریا داده‌اند؟ و اکنون با خوره‌های روح، روزگار را طی می‌کنند. اینها کسانی هستند که چارچوب‌هایشان را موریانه خورده و پُوک شده است.

برای مثال در داستان «هتل نادری» (نجدی، ب ۱۳۸۰، صص۱۸۵-۱۷۷) راوی رانده شده و ترسان می‌گوید: «هیچ شبی نیست که من برای خوابیدن لباس‌هایم را در بیاورم، دور تا دورم پر از نگاه‌هایی بود که چشم نداشتند و چشم‌هایی که بدون صورت در هوای اطرافم شناور بودند».(همان، ص۱۸۱) برای رسیدن به چنین شناختی، گاه نویسنده باید خودش در «دیگری» باشد تا درکی کارا بیابد. در «آرنایرمان و دشنه و کلمات در بازوی من» بیژن نجدی واقعی می‌توانسته چنین رخدادی را دیده باشد [زیرا در واقعیت، کتاب‌فروش ترکمنی در تهران به چنین رخدادی گرفتار شده بود] و داستان، از دید(Real Author) نوشته شده باشد. اما گاه نویسنده درونی یا ضمنی است (Implied Author) که پشت دیدگان نجدی قراردارد و او می‌بیند. پس صحنه‌ها

هولناک‌تر یا فردی‌تر و یا مایه و ساقهٔ دیگری می‌گیرند که با اندیشه‌های آن راوی ساز وکار می‌یابند. در این دسته ازنوشته‌ها با فردی که شیزوفرنی فلسفی و اجتماعی دارد روبه‌رو می‌شویم.[۴] از دیگر داستان‌های نجدی که به سیاسی‌کاران ایستا می‌پردازد می‌توان از «خاطرات پاره پارهٔ دیروز»، «سه شنبهٔ خیس»، «تاقچه‌های پراز دندان»، «مرثیه‌ای برای چمن»، «من چی رو می‌خوام پیدا کنم»، «روان رها شدهٔ اشیا»، «هتل نادری»، «به چی می‌گن گرگ، به چی می‌گن میش» نام برد.

بیژن نجدی در سال‌های میان ۱۳۲۰ تا ۱۳۷۶، به دنیا آمد، بالید، و درگذشت، او شنوندهٔ رخ‌دادهای پیش از ۱۳۲۰ و بینندهٔ درگیری‌های پس از آن، تا ۱۳۷۶ بوده است. جای جای نوشته‌های نجدی، پاره‌های برهم دوختهٔ زخم‌هایی است که از حزب‌بازی و روشنفکرنمایی و سیاست‌پیشگی و کلنجارهای قدرتی، بر پیکر روح او داغ نشانده‌اند.. درصد بسیار بالایی از داستان‌های بیژن نجدی به این گونه از «دیگران» می‌پردازد.

دیگران: تحقیرشدگان

در «بی‌گناهان» (نجدی، ب، صص ۳۳-۲۳) مرتضی در حالی که از درون به مرحله‌ای رسیده است که فیلم سینما را مالیخولیاوار به تمامی واقعی می‌شمارد، می‌خواهد از قتلی که در فیلم رخ می‌دهد، پرده بردارد. مرتضی حس می‌کند در جهانی پر از بی‌گناه زندگی می‌کند. مرتضی با تمام بی‌گناهان که بدادبارانه به پادافره بدگمانی دچار شده‌اند، همدلی می‌کند.«مردان و زنان بی‌گناهی که اگر پیراهنشان را کنار بزنند، پوستی از معصومیتشان دیده می‌شود که روی استخوان‌هایشان پوشیده‌اند». (همان، ص۲۷) و این حس آن اندازه در او نیرو می‌گیرد که می‌خواهد پرده از روی هر چیزی بردارد و هر رازی را بر مَلا سازد و هر پوسته‌ای را بشکافد. او می‌کوشد، ماجرای فیلم را برای کسانی که در سینما هستند، شرح دهد. اما کار به هیاهو و زدوخورد می‌رسد و مرتضی، درک نشده، تحقیر شده و زخمی از سینما به بیرون انداخته می‌شود.

رویهٔ بیرونیِ مرتضی که به رفتار او برمی‌گردد، چیزی است که مردم درون سینما با آن برخورد داشته‌اند و درونِ مرتضی انگیزه و غَرق شدنِ او در فیلمْ و بازتابِ آن بر

روحِ مرتضی، چیزی است که خواننده و نویسنده در می‌یابند. کسی از مرتضی انگیزه‌اش را نپرسید. این رفتار بیرونی او بود که به داوری درآمد و با آن برخورد شد. مرتضی، که «دیگران» تحقیر شده است بر پایهٔ فاصله‌ای که نویسنده بین خود و شخصیّتش ایجاد کرده و نگاه او به شخصیتِ پیش‌داشتهٔ مرتضی، آفریده شده است؛ که در نهایت درک خواننده را از این آفرینش همراه داشته است.

در «نگاه یک مرغابی» باز هم همین تحقیر دیده می‌شود که ناشی از درک نشدن اقلیت[۵] از جانب اکثریتِ مردم است.

دیگران: خرافات‌زدگان

از اقلیت‌های دیگری که در جامعهٔ داستانی نجدی، به عنوان «دیگران» می‌توان از آن یاد کرد، خرافات‌زدگان هستند. اگر روزی پرسیده شود: آیا زندگی مدرن با خرافات سر ناسازگاری دارد؟ باید گفت که نُوشُدِگی در خود، خرافات و سنت‌ها را نگاه می‌دارد.[۵] خرافات زبان است. فرهنگی است که به نیازهای انسانْ پاسخ می‌دهد؛ ارزش می‌آفریند.

بیژن نجدی، در داستان «گیاهی در قرنطینه» (نجدی، ج، ۱۳۸۰، صص۸۵-۹۰) کشمَکش میان «دیگران» و خرافات‌زدگان را نمایش می‌دهد. با چند جمله نخست داستان، روستایی بودن طاهر رَدِه اجتماعی و فکری او آشکار بارز می‌گردد: «همین که قوزک استخوانی انگشتانش (طاهر) را دید به یادآورد که چقدر زالو در باغ‌های زیتون به همین پاها چسبیده و او چقدر نمک روی آنها ریخته بود تا زالوها بیفتد» (همان، ص۷۹) زمانی رسیده است که طاهر باید به سربازی برود. پزشکِ بهداری او را می‌بیند. «طاهر پشت کرد. از کتفِ راست طاهر قفل کوچکی آویزان بود، زبانه قفل درگوشت فرو رفته، از گوشت تن طاهر بیرون آمده و در بدنهٔ چدنی قفل، چفت شده بود».(همان، ص۸۰)

در زمان کودکی، طاهر بیمار می‌شود. ابتدا مارجان (= مادری عزیزتر از زمین وزیتون) با روش‌های سنتی به تیمارِ بیمارْ می‌پردازد؛ اما طاهر بهبود نمی‌یابد. دکتر

(=نمایی از زندگی مدرن) به یاری مادر می‌شتابد. او در می‌یابد که طاهر بیماری داءالصدف -بیماری ترس- گرفته است. سپس مردی با پیشینه‌ای نامعلوم و آینده‌ای نامعلوم‌تر، از جایی آمده و به جایی رَونده و بی‌نشان، که نامش قادری است(=نمایی از سنت‌ها) با آیین ویژه‌ای قفل را بر بدن طاهر می‌بندد. حال زمانِ سربازی رسیده است، پزشک‌ها می‌کوشند قفل را باز کنند؛ اما طاهر نمی‌خواهد و سرانجام نیز راهی قرنطینه می‌شود.

راوی داستان، چیزهایی را که به شکلی ارثی به انسان می‌رسد، می‌کاود. پزشکْ در این داستانْ نمایی از زندگیِ مدرن است. او می‌گوید: «اون داءالصدف گرفته، یه ترس ارثی ...داءالصدف ترس‌هاییه که نَسلْ نَسل به آدم ارث می‌رسه، فکرش رو بکن پدرِ پدرِ پدرِ پدربزرگ تو یه روز از خونه‌اش می‌آد بیرون، می‌بینه سرگذر، یه تپه از جمجمه، از دست و پای مردم، توی محله‌اش درست کرده‌ن ...بعد وقتی که بچه‌دار می‌شه فقط خوشگلیش نیست که به بچه‌اش ارث می‌رسه، ترسش هم هس، آره... ارث، ارثیه، ارثیه» (همان، ص۸۲) در این داستان به بیماری ترس و هراسِ ارثی انسان پرداخته می‌شود. به بیانی دیگر، انسان آمیغْ و ترکیبی از ویژگی‌های فردی و ویژگی‌های جمعی‌ست، به همراهی آنچه از نسل‌های پیشین در او مانده است

راوی با درنگ در نکته‌ای که شاید کمتر به آن می‌اندیشیم، نقش خرافات و دریافت‌هایی که بر ذهن انسان اثر گذاشته را می‌کاود. انسان هم اثرْسِتان می‌شود هم فردی بی‌همانند می‌گردد.قادری، مردی که تواناست، سنت‌ها را با سنت‌ها درمان می‌کند. روشِ قادری، برای درمان، شیوه‌ای ابتدایی است با آدابی که آمیزه‌ای از تقلید و همانندبینی است. «می‌دانیم که سِحر به اصطلاح «تقلیدی»یا مبتنی بر هم‌دمی و دَم‌سازی، از نخستین کشفیات روان‌شناختی انسان بوده است... مردم ابتدایی، مراسم و آداب مختلفی که بر اصل مشابهت بنیاد شده، برگزار می‌کنند»(دلاشو، ۱۳۶۶، ص۲۲۷)

خیالپردازی جمعی یا قومی، نمی‌تواند از موجودات فوق طبیعی، ارباب انواع، دیوان یا پریان ویاری و یاوری آنها چشم بپوشد، چون اگر از آنان بی‌نصیب ماند، دیگر توجه

و علاقه هیچ کس را برنخواهد انگیخت. دوام قدرت این تخیل بسته به آن است که نمایش‌گر و نقش‌پرداز چیز شگرفی باشد که در آن، امر غیر عقلانی، جانشین عوامل قابل وارسی و تحقیق شده است. (دلاشو، ۱۳۶۴، ص۵۲)

به گفتهٔ خانم در داستان «خال»: «نه فکر نکن، اصلا فکر نکن تا وقتی که می‌توانیم خیال‌بافی کنیم، چرا باید فکر کنیم» (نجدی، ب، ص۱۷۴) و چه تعداد از اقلیت‌های فرهنگی ما بر پایهٔ «دیگرانِ» خیالباف شکل می‌گیرند؟ و جامعه با ایشان چه می‌کند؟ به همین سازوکار است که داستان‌های نجدی «محصور در دوران» باقی نمانده است و می‌توان «دیگران» او را تا امروز نیز دید. نویسنده‌ای چون نجدی توانسته است با فاصله‌گیری از «طاهر» او را به عنوان «دیگری» از یک سو، و رفتار جامعهٔ مدرن با این «دیگری» را از سوی دیگر بنمایاند.

دیگری و مرگ

یکی از پایه‌ای‌ترین شیوه‌های دریافت «دیگری» در مرگِ او نهفته است. راوی درونی نجدی که جهان را گورگاه شادی می‌بیند، هرگاه به گذشته می‌نگرد نابودی و انفجار و پارگی نیزدر پی‌اش می‌آید؛ به گمان بوف‌کور: «ما بچهٔ مرگ هستیم و مرگ است که مارا از فریب‌های زندگی نجات می‌دهد و در تَه زندگی، اوست که ما را صدا می‌زند.»

راوی درونی نجدی، بیننده‌ای است که مرگ در «دیگران» را می‌بیند، و با مرگ، از طریق «دیگران» آشنا می‌شود. این نگرش ترجمان پندارهای باختین است، و نجدی در پیکر داستان به این پندارها، کارْوَرزی داده است. باختین می‌گوید: «نمی‌توانم بمیرم مگر برای دیگران، پس از این مردن برای دیگران، برای خودم می‌میرم. می‌بینم که دیگران و فقط دیگران می‌میرند. در گذرگاه گورستان‌ها، چیزی جز دیگران نمی‌بینم» (تودوروف، ۱۳۷۷، صص۲۰۰-۱۷۹) مرگ و تولد زمانی به دیده می‌آیند که رُخ داده باشد. تولدِ من، و مرگِ من بدون دریافتِ درک و احساس من، انجام می‌شود. در حالی که همین

رُخدادها را در «دیگری» بخوبی می‌بینیم، اما هرگز دریافتی از آن نداریم. نجدی این آزمون را در «دیگری» با روایتی آرام بیان می‌کند، گویی می‌خواهد هر لحظه آن را به یاد بسپارد. برای نمونه در داستان «یه سرخپوست در آستارا» (نجدی،ب ۱۳۸۰، صص۱۲-۱) دربارهٔ مرگ ماهی‌ها می‌نویسد: «ماهی‌هادر آخرین لحظه وقتی که رَمَق ندارند دُمشان را تکان می‌دهند و از گرم شدن پولک‌هایشان چیزی نمی‌فهمند فقط ما آدم‌ها می‌دانیم که می‌میریم، می‌فهمی که چند قطره باران، مرگ را دو سه قدم از ماهی‌ها دور می‌کند، می‌شود این طوری هم گفت که مرگ سیگاری روشن می‌کند و آن قدر همان طرف‌ها قدم می‌زند تا باران بند بیاید».(همان، ص۳)

باختین در بخش دومِ رسالهٔ پنج بخشی «مؤلف و قهرمان‌ها» که در سال ۱۹۲۰ نوشته است، به بیان دیگری و مرگ می‌پردازد. می‌گوید من از راه زیست دیگران به زندگی خودم سامان می‌دهم، اما مرگ را خودم برای خودم رقم می‌زنم. (تودوروف، ۱۳۷۷، صص ۲۰۰-۱۷۹-۱۶۲) نویسنده‌ای چون نجدی، مرگ را با شخصیّت‌های داستانیش، می‌آزماید. آن را می‌نویسد. برای کسی که مرگ‌ها وآشوب‌های زیادی دیده، در بیان آن همه وحشتْ به رهایی می‌رسد. از کابوس‌ها و خوره‌های ذهنی- که شاید چرا نتوانسته برای آن همه انسان کاری کند— فارغ می‌شود. داستانش خودِ مرگ است. او در نگاهی فرازمینی مرگ را در گسترهٔ تمامی انسان‌ها و جنگ‌ها و قتل‌ها این‌گونه روایت می‌کند: «پدر بزرگ گفت که مرده‌ها را جمع کنیم یک طرف و بزرگ‌ترها بروند هر چه مو و گوشت سوخته، آن‌هایی را که دیگر هیچ صورتی برایشان باقی نمانده بود بردارند و بریزند روی هم، این طرف.... ما زیر بغل جنازه‌ها را گرفتیم و آنها را روی پاشنه پاهایشان کشیدیم روی زمین و بردیم طرف قاطرها. بعضی‌ها خیلی سنگین بودند. مخصوصا آن‌ها که روی رودخانه لب‌پر زده و خیسشان کرده بود. ولی آنهایی که بوی گوشت و سوخته می‌دادند، سبک‌تر بودند...من و پسر عموها [رفتیم تا] مرده‌ها را برهنه کنیم. پیراهن بعضی‌ها با خون خشک شده به پوستشان چسبیده بود. حالا این پوست

بود که ما درمی‌آوردیم یا پیراهن، درست و حسابی یادم نیست».(نجدی، ب، صص ۹-۸) راوی به مرتضی می‌گوید هیچ سرخ‌پوستی نمی‌تواند فارسی حرف بزند اما مرتضی می‌گوید «اون سال‌هاست که توی همین کشور زندگی می‌کنه. توی آن سال‌های بگیر بگیر رفته بود کردستان. رفته بود به کردها یاد بده که چی رو با چی بریزن توی سوراخ آسیاب و آردش کنن که چقدرشو بریزن توی دیگ تا کله مرده‌هاشون بشه اندازه یه گردو که پوست کردها چین ورداره، که هر کسی بتونه یه نعش را بذاره تو پانچا [شیشه‌ای به اندازهٔ شیشهٔ اکسپکتورانت](همان، صص۱۲-۱۱)

آزمون کردها و کردستان در یک یادوارهٔ ذهنی برای بیژن نجدی که در جنگ به کردستان رفته بود، [با توجه به یادداشت‌های خود او] رنج از مرگ «دیگران» را به همراه داشته که برای روحِ ظریف و نازک‌اندیش نویسنده، کارْوَرزی نَغْز و بُرّان بر جای نهاده. او در داستان‌هایش سَلاخی شدن، پاره‌پاره شدن، پاش‌پاش گردیدن، قطعه‌قطعه کردن را مرحله به مرحله می‌نویسد، تا به آرمش درونی و رهایی از خشم درونی برسد. تا شاید کاری کرده باشد(نجدی، الف، ص۶۴) و(نجدی، ب، ص۱۷) از جمله این داستان‌ها هستند.! مرگ سیگار می‌کشد، انسان‌ها با بمب تکه‌تکه می‌شوند، زنان و مردان درجنگ به دنبال جنازه‌ها هستند، و روی آسفالت، خون و دهان چسبیده باقی می‌ماند. تصویری گوتیک و هراس‌آور از جهانی نوین که هر کس سود بیشتر می‌خواهد ثمره‌اش نیز چنین است. مرتضی در«می‌دانست که دارد می‌میرد» (نجدی، ب، صص ۱۹۲-۱۸۷) مرگی کهن الگویی(کزازی، ۱۳۷۶، صص ۴۶- ۳۸) را نشان می‌دهد.

نکته آخر این که در دیگران نجدی، نگاه آپوکالیپ (Apocalyptic outlook) و امیدوارانه نسبت به جهان وجود ندارد. زمانی که نجدی دربارهٔ نابودی سخن می‌گوید از فعل‌های استمراری بهره می‌جوید. کاربرد فعل‌ها در ساخت استمراری که دوام را در خود دارد، هراس راوی را از چنین پایانِ مردمْ اوباری بارز می‌گرداند. سخن فرجامین

آن که یأس و ناامیدی از دیدن دِژمنشی و دیوسیرتی انسان، فضـای او را پـر از نَژَنـدی کرده است.

نتیجه‌گیری

در بخش نخست این جستار، ابتدا به معنای «دیگـران»، و تفـاوت آن بـا شخصـیّت داستان و جایگاه آن در نوشته‌های بیژن نجـدی پرداختـه و سـپس در محوربنـدی‌هـای دیگر گزارش، نمونه‌هایی از «دیگران» در داستان‌های بیژن نجدی آورده شد. محورهـای کلی این نوشتار، خوانشی از«دیگران»در توبیخ‌شـدگان، فرامـوش‌شـدگان، طردشـدگان، رخوت‌زدگانِ اجتماعی و سیاسی، تحقیرشدگان، خرافات‌زدگان و بررسی «دیگـری» در مرگ است که فضای کلی گزارش را تشکیل می‌دهند.

از آنجا که بروز اثر هنری، گونه‌ای زایش خُردخُرد از یک زمینهٔ ذهنـی اسـت، پـس هنر را باید با آن زمینه سنجید. چیزی که می‌توان بر آن نام «الهـام» گـذارد. دسـت‌مایـهٔ نجدی در این شیوه، گاه استفاده از تصویر است و گـاه پنـدارهای خـوش و نـا خـوش گذشته‌اش، قطره قطره در متنْ نشست می‌یابند. صداهایی که در پـس صـدای نویسـنده است[۶] هر کدام به گونه‌ای بیداد انسان بر خویش را زمزمه می‌کنند. صدای قانون خشک، همانند داستان «استخری پراز کابوس»، صدای روان و درونِ مادینـهٔ ملیحـه، در داسـتان «سپرده به زمین»، صدای ایدئولوژی‌ها و نگرش‌های تاروپود گسسته، صدای اجتمـاع از هم گسیخته، صدای فرد فرد انسان، که هر کدام به گونه‌ای، خود، داستانی و زنـدگی‌ای دارند؛ تمامی این صداها، در پس صدای فلسفهٔ خودِ نجدی گنجانده شده است که نالـهٔ آب از ناهمواری زمین است. شاید بیژن نجدی از اندک نویسندگانی اسـت کـه صـدای خُردشدن «ذهنیت انسان» زیر سنگینی پی‌آمدهای سَرخوردگی، از لابه‌لای نوشته‌هـایش آشکارا شنیده می‌شود.

توضیح سخن آن که میان ارزش‌های زیباشناختی، و بینش فلسفی یک دوره، پیوندِ استوار وجود دارد. بارزترین شکل آن را در پیکر هنر می‌توان دید. داستان‌های نجدی، بیانگر فرار شیزوفرنیک فلسفی و اجتماعی هنرمند است. رفتارهای فردگرایانه شخصیت‌های داستان‌های نجدی، برداشت‌های فلسفی–اجتماعی تازه‌ای از«دیگران» پیش رو می گذارد و تنهایی ایشان را می‌نمایاند که ثمرهٔ روان‌شناسی جامعه است. آنچه در داستان های بیژن نجدی، نغزورانه به آن پرداخته شده است، تنهایی انسان‌ها در لابه‌لای همهمه‌ها و دَمْدَمه‌های اکثریت است. داستان «تاریکی در پوتین» و «سپرده به زمین» و «سه‌شنبهٔ خیس» از بهترین نمونه‌ها برای کاوش «تنهایی» است. با توجه به بررسی «دیگری» دریافته می‌گردد که در تمامی داستان‌های نجدی، تنهایی انسان‌ها به چشم می‌خورد، این تنهایی بیش‌تر در کالبد طردشدگی و وازدگی اجتماعی است. اما در نهایت درصد بالایی از داستان‌های بیژن نجدی به «دیگران» در نگاه سیاسی‌کاران ایستا می‌پردازد . کسانی که به نابودی رسیده‌اند، رانده و هراسانند و خود را به نوعی قربانی فریب ایدئولوژی می‌بینند. این گروه از تمامی گروه‌های «دیگران» تنهاتر و سَرخورده‌ترند.

از آنجا که پایهٔ گزارش بر منطق مکالمه با«دیگری» و شناخت آن استواراست، این جستار بر آن باور است که شخصیّت‌های داستان‌های بیژن نجدی، از میان رانده‌شدگان و دَرهم‌شکستگان جامعه، آنها که تاریخِ مصرفشان گذشته است، انتخاب شده‌اند. او به ذهنِ این رانده‌شدگان می‌پردازد. در دنیای این داستان‌ها، انسان‌ها نمی‌توانند با هم گفت‌وگو، گفتمان و پیوند داشته باشند. هر کسی حرف‌ها و سخن‌های خود را دارد. آدم‌ها تک نفره گفت‌وگو می‌کنند. از این روی با متنی«تک‌گو»(Monologue) روبه‌روییم. «دیگران» بیژن نجدی، در سکوتی رخوت‌زده، عمر خویش را هَدر می‌دهند. دَخمه‌های ذهن ایشان، پر از یاد گذشته‌ای ناساز با امروزشان است. بیژن نجدی توانسته با دَرج تصویر، فقدان دیالوگ را جبران کند.

از سویی دیگر، عشق که سرچشمهٔ پویایی و انرژی است، در داستان‌های او جایی ندارد. داستان«تن‌آبی، تنابی» یگانه داستان و تنها باری است که از دوست داشتن سخن گفته می‌شود. زندگی در انزوا زیستن، بی‌فایده بودنِ حیات و مرگْ به اتمام می‌رسد، مرگ‌های ضَجّه‌آور و وحشتناک یکی از پیش‌پا افتاده‌ترین رویدادهای زندگی‌ست. افعال حرکتی بیشتر داستان‌ها نیز، در ترسیم و تصویر «مرگ» خلاصه می‌شود.

یادداشت‌ها

۱. بیژن نجدی هنرمند معاصر؛ او که بوی برنج و صورت خستهٔ شالی‌کاران و عطر چای و سبزی زیتون در آثارش، به ما یادآور می‌شود که شمالی‌ست؛ و فریاد انسان‌ها و خون و تکه‌تکه شدن‌ها و پارگی‌ها در جای جای داستان‌هایش خبر از انفجار پی در پی مرامی و مردمی می‌دهد، و بازسازِ سال‌های ۱۳۷۶- ۱۳۲۰ است. تصویرها، جزئی‌نگری‌ها و کوتاه سخن گفتن‌هایش بیانگر داستان‌نویسی شاعر یا شاعری داستان‌نویس است. نوشته‌های او به غیر از دفتر شعرش، داستان‌های کوتاه اوست، با نام‌های «دوباره از همان خیابان‌ها»، «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» و«داستان‌های ناتمام» است. او برندهٔ جایزه ادبی مجلهٔ گردون شد.

۲. فیشته در ۱۷۹۷ گفته است: آگاهی فرد به گونه‌ای ضروری با کسی دیگر کامل می‌شود. یاکوبی در ۱۷۸۵ نیز گفته است: من بدون تو نا ممکن است. هگل نوشته است: خودآگاهی در خود واقعیت ندارد..آنجا واقعی است که بازتابش را در آگاهی دیگری باز یابد. G. W. F. Hegel, Propedeutique Philosophique , trans, M. de Gandillac. Paris,1963,P.100 (احمدی، ۱۳۸۰، ۱۰۳)

۳. هدف از حزب، در این گزارش، تمامی گروه‌های سیاسی سالهای جوانی و میانسالی بیژن نجدی است. همانند بهایی‌گری، کسروی‌بازی، فراماسونری، حزب ایران، حزب توده، سوسیالیست‌های نیروی سوم، جبههٔ ملی و...

۴. لوز و گتاری باوردارند که انسان، بویژه هنرمند که در نظام خودکامهٔ پارانویا گرفتار است پارانویا، گونه‌ای بیماری روانی است که در شکل فراگیر آن، همه را دشمن می‌بیند. باید خود را

در راه شیزوفرنی قرار دهد تا از قید کانون‌های نامیمون نجات یابد.(ضیمران، ۱۳۸۰، صص۱۸۸- ۱۷۷)

۵. مرز بین خرافات و سنت‌ها گاه به باریکی مویی است و در چارچوب مردم شناسی و جامعه شناسی واکاوی می‌گردد از اینرو در جستار سنت‌ها و خرافات در هر دو شکل آن مدّ نظر است.

۶. در واقع مباحث کانونی‌شدگی و باز نمایی سخن شخصیّت زیر عنوان کلّی «صدا» بررسی می‌شود. صدا به راویان و عمل روایت نظر دارد .. در الگوی روایت‌شناختی کلاسیک صدا که در اصل صدای راوی را به ذهن متبادر می‌کند بر دو گونه است: صداهای متنی(یعنی صداهای راوی یا صدای روایی متن) و اشخاص و صدای برون متنی یا صدای شخص نویسنده، صدای برون متنی یا بیش و کم با صدای راوی یکی است. (حری، ص۱۶۰، شماره ۹۷) همچنین: آبرامز ویرایش هفتم.

منابع و مآخذ

۱- آل احمد، جلال، (۱۳۵۷)، در خدمت و خیانت روشنفکران، تهران، انتشارات خوارزمی.

۲- احمدی، بابک، (۱۳۸۰)، مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی، چاپ چهارم، تهران، نشر مرکز.

۳- تودوروف، تزوتان، (۱۳۷۷)، منطق گفتگویی میخائیل باختین، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران، نشرمرکز.

۴- دلاشو، م.لوفلر، (۱۳۶۴)، زبان رمزی افسانه ها، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، انتشارات توس.

۵- ---------، (۱۳۶۶)زبان رمزی قصه‌های پریوار، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران، انتشارات توس.

۶- زیفرانسکی، رودریگر، (۱۳۸۳)، نیچه برای معاصران، ترجمهٔ علی عبداللهی، تهران، نشر مرکز.

۷- ضیمران، محمد، (۱۳۸۰)، اندیشه‌های فلسفی در پایان هزارهٔ دوم، تهران، انتشارات هرمس.

۸-کریمی‌حکاک، احمد، (۱۳۸۴)، طلیعه تجدد در شعر فارسی، مسعود جعفری جزی، تهران، انتشارات مروارید.

۹-کزازی، میرجلال الدین، (۱۳۷۶)، رویا، حماسه، اسطوره، تهران، نشر مرکز.

۱۰- مختاری، محمد، (۱۳۷۸)، الف: چشم مرکب، تهران، انتشارات توس.

۱۱- ---------، (۱۳۷۸)، ب: انسان در شعر معاصر، چاپ دوم، تهران، انتشارات توس.

۱۲- میرعابدینی، حسن، (۱۳۸۰)، صدسال داستان نویسی درایران، تهران، نشر چشمه.

۱۳- نجدی، بیژن، (۱۳۸۰)، ج، داستان‌های ناتمام، تهران، نشر مرکز.

۱۴- -------، (۱۳۷۹)، ب: دوباره از همان خیابان‌ها، چاپ دوم، تهران، نشرمرکز.

۱۵- -------، (۱۳۸۰)، ج: یوزپلنگانی که با من دویده اند، چاپ سوم، تهران، نشر مرکز.

۱۶- نیچه، فردریش ویلهلم، (۱۳۸۳)، تاملات نابهنگام، ترجمهٔ سید حسن امین، تهران، انتشارات دایرة المعارف ایران.

۱۷- یاوری، حورا، (۱۳۸۴)، زندگی در آینه، تهران، انتشارات نیلوفر.

18-Abrams, M .H.(1999) A Glossary of Literary Terms , Cornell University: Heinle &Heinle.

19- Todorove,Tzvetan. (translated by Wlad Godzich) . (1984) Mikhil Bakhtin , The Dialogical Principle . University of Minnesota.

ب- مقالات

۱- حری، ابوالفضل، (۱۳۸۴)، «داستان و متن: ساختار روایی در ادبیات داستانی و فیلم» کتاب ماه، شماره ۹۷، صص ۶۵-۶۰

۲- روحی، زهره، (۱۳۸۲)، «بررسی و نقد تفکر سیار» نقد و بررسی کتاب فرزان، شماره مخصوص نوروز۱۳۸۲، صص۶۰-۵۲.

"The Others " A Critical Reading of Man in Bijan Najdi's Stories

Fereshteh Rostam
M. A. Persian Literature
Arak University(Jamee-Elmi Karbordi)

Abstract

Bijan Najdi(1942-1998) ,a contemporary Iranian short story writer , made himself known with the following collections of short stories: "The Panthers Running With Me", "Again of Those Streets" and "The Unfinished Stories" .

This paper is based on the modern literary theories about "The Others" and it obviously borrows Michael Bakhtin's notions as well.Paying attention to "the others" can expand the public mentality and improves the sensitivity of the artists to this fraction of the society.

The major questions dealt with in this paper include the recognition of "the others", the differentiation between the characters and "the others", the process through which the narrators define "the others" and the minorities to which Najdi has paid more attention .

This research is done based on the close reading of all the stories written by Najdil.

KeyWords: Bijan Najdi-Michael Bakhtin-Short story-The others-Man.