

هنجارگریزی معنایی در داستان‌های بیژن نجدی

(۱۴۶-۱۲۵ مجله علوم ادبی)

دکتر فاطمه سلطانی^۱

دکتر طاهره میرهاشمی^۲

چکیده

هنجارگریزی معنایی، یکی از شیوه‌هایی است که شاعران و نویسندگان، با بهره‌گیری بجا و هنرمندانه از آن، سطح ادبی آثارشان را ارتقا می‌بخشند. بیژن نجدی از جمله نویسندگانی است که در ساخت و پرداخت داستان‌های خود، تمایل زیادی به استفاده از این شیوه داشته است. از آن‌جا که هنجارگریزی معنایی بیشتر خاص شعر است، بهره‌گیری از آن در آثار منشور، زبان این آثار را شعرگونه می‌نماید. فرضیه پژوهش حاضر آن است که یکی از مهم‌ترین عواملی که زبان داستان‌های نجدی را از منطق عادی گفتار خارج کرده و آن را به سوی زبان شاعرانه سوق داده، نمود انواع هنجارگریزی معنایی در این داستان‌هاست. به منظور اثبات فرضیه پژوهش، انواع هنجارگریزی معنایی در داستان‌های نجدی با استفاده از شیوه استقرایی مشخص و پرسامدترین و مؤثرترین آنها - از حیث شاعرانه ساختن زبان داستان‌های نجدی - بررسی شده است. نتیجه پژوهش، بیان‌گر آن است که از بین انواع ترفندهای ادبی که در چهارچوب هنجارگریزی معنایی قرار دارد تشبیه، تشخیص، مجاز، حس آمیزی، بزرگ‌نمایی و متناقض‌نما، بیشترین نقش را در شاعرانه ساختن زبان داستان‌های نجدی داشته است.

واژگان کلیدی

بیژن نجدی، داستان، برجسته‌سازی، هنجارگریزی معنایی.

E-mail: F- soltani@phd. araku. ac. ir

E-mail: fr. mirhashemi@gmail. com

۱. دانش‌آموخته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

۲. دانش‌آموخته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک

مقدمه

پیش از شکل‌گیری و رواج مکتب فرمالیسم، شیوه پژوهش گران و منتقدان در بررسی متون ادبی، اغلب شیوه‌ای مؤلف‌محور یا محیط‌محور بود. ایشان بیش و پیش از تمرکز بر متن ادبی به مثابه پژوهشی مستقل، به موقعیت بیرونی‌ای که اثر در دل آن خلق شده بود، توجه می‌کردند و به بررسی اوضاع اجتماعی، سیاسی، فلسفی و روان‌شناختی نویسنده و عصر تکوین اثر می‌پرداختند. با ظهور فرمالیسم (صورت‌گرایی) در دهه دوم قرن بیستم، رویکرد مسلط بر پژوهش‌های ادبی - شیوه مؤلف‌محور و محیط‌محور - تغییر کرد و تمرکز صورت‌گرایان بر زبان و تلاش ایشان برای روشن ساختن تفاوت‌های زبان ادبی و زبان روزمره، باعث ایجاد دگرگونی‌ای اساسی در مطالعات ادبی شد: صورت‌گرایان با تمرکز صرف بر واقعیت‌های ادبی و کنار گذاشتن موقعیت بیرونی آفرینش اثر، موضوع مطالعات ادبی را از رشته‌های دیگری مانند جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، فلسفه و... جدا کردند. آنان در تحلیل و بررسی آثار ادبی، به "ادبیت" این آثار توجه داشتند. صورت‌گرایان ادبیت را وجه ممیزه ادبیات دانسته، بر این باور بودند که «موضوع علم ادبی

ادبیات نیست، بلکه ادبیت است؛ عاملی که یک اثر مشخص را به یک اثر ادبی بدل می‌کند». (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۹۹)^۱

یاکوبسن - یکی از بنیان‌گذاران حلقه زبان‌شناسی مسکو -^۲ در هم ریختن سازمان‌یافته گفتار متداول و انحراف از زبان گفتار روزمره را مبنای ادبیات می‌دانست (ایگلتون، ۱۳۸۶: ۴). وی در نموداری کلی، نقش‌های شش‌گانه زبان عاطفی، ترغیبی، ارجاعی، فرازبانی، هم‌دلی و ادبی) را به اعتبار اجزای تشکیل‌دهنده فرایند ارتباط کلامی - گوینده، مخاطب، موضوع، رمز، مجرای ارتباطی و پیام - ترسیم کرد. به موجب این نمودار، هر گاه جهت‌گیری پیام در فرایند ارتباط کلامی به سوی خود پیام معطوف باشد، زبان در نقش ادبی به کار رفته است. (صفوی، ۱۳۸۳؛ ۱/ ۳۰-۳۳)

در هر فرایند، ارتباط پیامی از گوینده به مخاطب ارسال می‌شود. این پیام به کمک مجموعه‌ای از واژه‌های یک زبان که روی محور هم‌نشینی قرار گرفته‌اند، انتقال می‌یابد. هم‌نشینی واژه‌ها روی این محور، تابع قواعدی است و حاصل این هم‌نشینی، بار اطلاعی است که از طریق پیام انتقال می‌یابد و از طریق گزاره‌های انباشته در ذهن مخاطب محک زده می‌شود. حال اگر به هر طریق، پیام به شکلی انتقال یابد که ارزشش بیش از بار اطلاعی‌ش باشد، توجه به سمت خود پیام معطوف خواهد شد. در چنین وضعیتی، به قلمرو نقش ادبی زبان گام نهاده‌ایم. (همان، ۳۶).

صورت‌گرایان عقیده داشتند که استفاده از تمهیدات آشنایی‌زداینده، زبان ادبی را از زبان غیر ادبی جدا می‌کند. این تمهیدات نشانه‌های قراردادی را ناآشنا کرده، توجه مخاطب را به سوی فرایندهای مادی خود زبان می‌کشد و بدین ترتیب دریافتی جدید را برای خواننده به ارمغان می‌آورد (ایگلتون، ۱۳۸۳: ۱۳۷). در مقابل صورت‌گرایان روس، وارثان ایشان یعنی ساختارگرایان پراگ، به جای تمرکز بر عوامل آشنایی‌زدای متن ادبی، به همه عناصر متن توجه کردند. ایشان متن را ساختاری می‌دانستند که در آن تمامی عناصر - اعم از آشنایی‌زدا و غیر آشنایی‌زدا - در هم بافته شده، با یکدیگر وابستگی دوسویه دارد. همین طرز نگرش اعضای گروه پراگ به متن ادبی که آن را به مثابه یک ساختار در نظر می‌گرفتند، ایشان را بر آن داشت تا برجسته‌سازی (Foregrounding) را جانشین

آشنایی زدایی (Defamiliarization) نمایند: هنگامی که آفریننده ادبی از تمهیدات آشنایی زدا استفاده می کند، بین این تمهیدات و عناصر دیگر متن (ساختار کلی متن) رابطه ای تقابلی و ایستا ایجاد می شود؛ حال آن که برجسته سازی، ساختار کلی متن را نیز به شکلی پویا تحت تأثیر قرار می دهد. (برتنس، ۱۳۸۷: ۵۷-۶۰).

برجسته سازی مبتنی است بر تخطی شاعر از قواعد و قراردادهای او به واسطه این کار، از سطح منابع ارتباطی بهنجار زبان فراتر می رود و با رها کردن خواننده از قید بیان کلیشه ای، او را متوجه چشم اندازهایی دیگر می کند.

برجسته سازی به بیان کلی تر، تمام پدیده های چشم گیر زبانی را دربرمی گیرد؛ پدیده هایی که به نحوی موجب می شوند تا خواننده از محتوای گزاره ای پیام (این که چه چیزی گفته شده) روی بگرداند و توجهش را به خود پیام (این که چگونه گفته شده) معطوف گرداند. (مکاریک، ۱۳۸۵: ۶۱)

برجسته سازی فرایندی است که به یکی از دو روش زیر به دست می آید:

۱. قاعده افزایی: افزودن قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار؛

۲. هنجار گریزی: انحراف از قواعد حاکم بر زبان خودکار.^۳ (صفوی، ۱۳۸۳: ۴۰/۱) مقاله حاضر بر آن است تا داستان های بیژن نجدی را از حیث هنجار گریزی بررسی کند. گفتنی است از بین انواع مختلف هنجار گریزی که عبارتست از: آوایی، زمانی، سبکی، گویشی، نحوی، نوشتاری، واژگانی و معنایی (صفوی، ۱۳۸۱: ۲: ۱۴۴۵-۱۴۴۶؛ ۱۳۸۳، ۱/۴۶-۵۰)، حیطة این پژوهش، به هنجار گریزی معنایی محدود می شود.

هنجار گریزی معنایی، مکانیسمی خارج از عادت ذهن است که در آن کلمات، خارج از هنجار زبان به صورتی غیرمألوف در کنار هم می نشینند و مناسبات بدیعی را می آفرینند. به بیان دیگر، «هنجار گریزی معنایی آن است که شاعر [یا نویسنده] از قواعد معنایی زبان هنجار خارج شود و از محدوده هم نشینی واژه ها در قواعد معنایی حاکم بر هنجار، گریز بزند». (صفوی، ۱۳۸۱: ۲/۱۴۴۵)

نجدی در تلاش برای رها ساختن زبان از اسارت ساختارهای قراردادی، واژگان را به شیوه ای متمایز از زبان گفتار، روی محور هم نشینی قرار داده و از ره گذر همین

هم‌نشینی‌های غیرمتعارف، موفق به ایجاد هنجارگریزی معنایی شده است. بعضی از انواع هنجارگریزی معنایی^۴ در داستان‌های نجدی نمود چشم‌گیری دارد و نوعی جذابیت و فردیت به این داستان‌ها داده که پس از ذکر پیشینه پژوهش، به آنها اشاره خواهد شد.

پیشینه پژوهش

درباره بیژن نجدی و داستان‌های او - که در سه مجموعه یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، دوباره از همان خیابان‌ها و داستان‌های ناتمام منتشر شده - پژوهش‌هایی انجام گرفته است و پژوهش‌گران در بررسی این داستان‌ها، به محورهای گوناگونی توجه داشته‌اند. لیلا صادقی اصفهانی به بررسی عناصر جهان متن بر اساس رویکرد بوپتیقای شناختی در یوزپلنگانی که با من دویده‌اند پرداخته است؛ لیلا حجاری و پروین قاسمی ... ویژگی‌های پسامدرنیستی داستان ناتمام (A+B) ... را بررسی و کند و کاو کرده؛ فرشته رستمی در مقاله‌ای به ذهن و جریان آن در داستان‌های بیژن نجدی و پرداخته و در پژوهش دیگری نیز درباره رویکرد بیژن نجدی به انسان بحث کرده است؛ وی در مقاله‌ای دیگر، خوانشی نقادانه از تصویرها در داستان‌های بیژن نجدی را ارائه کرده است. علی‌رضا صدیقی به اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی پرداخته، حمید عبداللهیان، عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی را با محوریت قائل شدن برای سه عنصر مهم عاطفه، تخیل و زبان بررسی کرده است؛ صدیقه مهربان و محمدجواد زینعلی در مقاله «زبان هنری داستان - شعر در آثار بیژن نجدی»، به بررسی عناصر آفریننده سبک، مشخصه‌های زبانی و ویژگی‌های بلاغی داستان‌های نجدی پرداخته‌اند؛ محورهایی از این مقاله نیز به بحث درباره انواع آشنایی‌زدایی در این داستان‌ها اختصاص داده شده است. همچنین لیلا محمدپور و علی تسلیمی در مقاله «برجسته‌سازی در داستان کوتاه دوباره از همان خیابان‌ها»، داستان کوتاه دوباره از همان خیابان‌ها اثر بیژن نجدی را از حیث انواع برجسته‌سازی بررسی کرده‌اند. نوشتار پیش رو، بر آن است تا داستان‌های نجدی را فقط از حیث هنجارگریزی معنایی بررسی کند. بعضی از انواع هنجارگریزی معنایی که در داستان‌های بیژن نجدی نمود چشم‌گیری دارد، عبارتند از:

۱. تشبیه

تصاویری که نجدی در داستان‌هایش ارائه می‌کند، اغلب از نوع تصاویر تشبیهی است. همین امر، باعث پویایی بیش‌تر این تصاویر شده؛ زیرا تشبیه در مقایسه با استعاره، به طبیعت نزدیک‌تر و از این حیث دارای حرکت و پویایی بیش‌تری است. به بیان دیگر، از آن‌جا که تصاویر تشبیهی، پویا و تصاویر استعاری، ایستا هستند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۲۵۳)، نجدی در خلق داستان‌های دینامیک و پرتحرک خویش، تمایل بیش‌تری به بهره‌گیری از تصاویر تشبیهی داشته است.

تشبیهات به کار رفته در داستان‌های نجدی، برگرفته از نگرش شخصی این نویسنده به محیط پیرامون خویش است. وی از جمله نویسندگانی است که برای آفرینش تصاویر تشبیهی، از اندیشه و سرمایه‌های ذهنی خود بهره می‌گیرد. تشبیهات در داستان‌های نجدی با جهان بیرون و دنیای پیش‌چشم او پیوند دارد. او بازتابی از زشتی‌ها و زیبایی‌های جهان واقعی را از زاویه دید خویش در این تصاویر منعکس ساخته است. تصاویر تشبیهی‌ای که نجدی در داستان‌های خود خلق کرده، از حیث دایره‌واژگانی عناصر تشبیه عبارتند از:

۱-۱- تصاویر طبیعت‌گرا

نجدی نویسنده‌ای است که قلبش با زندگی و طبیعت می‌تپد. این امر محتوای داستان‌های او را تحت تأثیر قرار داده است. بسیاری از تصاویر تشبیهی او، تصاویری طبیعت‌گراست که در آنها عناصر گوناگون با طبیعت جان‌دار سنجیده می‌شود:

“دانه‌های باران نرم بود، مثل صبح که از آن بالا می‌آمد و روی سفال‌ها می‌ریخت، مثل پیراهن مادرش» (شب سهراب‌کشان، ۱۳۸۹: ۳۸).^۵ در این مثال، نویسنده عنصری مربوط به طبیعت (نرمی دانه‌های باران) را به عنصر طبیعی دیگری (صبح) مانند دانسته است؛ اما تشبیه فقط در محدوده دو عنصر طبیعت (باران و صبح) باقی نمانده، دامنه آن به عنصری دیگر (پیراهن مادر) کشیده است.

تصاویر طبیعت‌گرا نزدیکی فراموش شده انسان و طبیعت را یادآور می‌شوند:

«یک روز با وقار اسب‌های ترکمنی ایستاده بودم، امروز مثل کک، نجس شده‌ام».
(داستان ناتمام A+B، ۱۳۸۳: ۶۶)

«... به هر طرف اشاره می‌کرد و فرمان می‌داد و من مثل گرد آلود دور خودم می‌پیچیدم». (همان، ۶۷)

در مثال‌های فوق، اعمال و حرکات شخصیت داستان به عناصری از طبیعت جان‌دار (اسب، کک) و طبیعت بی‌جان (گرد آلود) مانند شده است.

آب در بعضی از تشبیهات نجدی، به عنوان کهن‌الگویی از تولد، رستاخیز، مرگ، تطهیر، باروری و رشد (گرین، ۱۳۸۵: ۱۶۲) در جایگاه "مشبه به" قرار گرفته است. در این نوع تشبیهات، نویسنده به یک یا چند ویژگی عنصر "آب" - شفافیت، روشنی، پاکی، حرکت بی‌وقفه و روان، جاری و سیال بودن آب از سرچشمه به سوی پایین - به عنوان وجه شبه توجه داشته است:

«ترن مثل آب می‌گذشت // روز مثل آب می‌گذشت //». (داستان ناتمام A+B، ۱۳۸۳: ۱۹)

در این مثال هر چند عنصر آب در هر دو جمله در جایگاه مشبه به قرار گرفته، معنایی که نویسنده در صدد القای آن به مخاطب است، با توجه به ویژگی‌های مختلف آب (وجه شبه) متفاوت است: در جمله اول، وجه شبهی که نویسنده به موجب آن گذشتن ترن را به گذشتن آب مانند کرده، حرکت بی‌وقفه، روان و آسان آب است. در جمله دوم، شبیه دانستن گذر روزگار به جریان سیال آب، القاکننده چگونگی جاری شدن آب از سرچشمه است: آب از سرچشمه سرازیر شده، در مسیری رو به پایین حرکت می‌کند و دیگر هرگز به سوی سرچشمه جاری نخواهد شد، گذر روزهای عمر نیز چنین است و انسان حتی ثانیه‌ای به عقب برنخواهد گشت. در نمونه دیگری که ذکر خواهد شد، نویسنده در تشبیه صورت به آب، پاکی و روشنی آب را در نظر داشته است:

«ملیحه دراز کشیده و صورتش را مثل آب روی بالش ریخت». (مانیکور، ۱۳۸۹: ۱۳۰)

نجدی در بعضی از تشبیهات خود، از کهن‌الگوهای طبیعی چون درخت، جنگل و گیاه استفاده کرده که نمادی از حیات، رشد، باززایی، فناپذیری، پاک‌دامنی و زیبایی هستند. (گرین، ۱۳۸۵: ۱۶۵)

«من و مادرم، گیاهوار، به طرف آن آبی، قد کشیده و بار دیگر، همه چیز در اتاقی که پنجره‌اش بالای رودی از آسفالت باز می‌شود آغاز خواهد شد». (داستان ناتمام A+B، ۱۳۸۳: ۷۴)

در این مثال، نویسنده برای القای مفهوم "باززایی و تولدی دوباره" از نماد گیاه استفاده نموده و رشد و آغازی دوباره را به رشد و قد کشیدن گیاهان به سوی آسمان مانند کرده است. هم‌چنین نویسنده در *داستان گیاهی در قرنطینه*، وضعیت طاهر بر روی تخت بیمارستان را به درختی عریان در فصل زمستان مانند کرده و با این تشبیه، ضمن القای پاکی و معصومیت طاهر، برای مرگ و به تاراج رفتن هستی وی نیز زمینه‌چینی می‌کند:

«همان روز طاهر را به بیمارستان پادگان بردند. دکترها برای دیدن قفل او را مثل درختی در اسفندماه، لخت کردند. قفل فقط یک برگ بود. طاهر دست‌هایش را ضربدر، به شکم و ران‌هایش چسبانده بود و به آن‌ها می‌گفت: "شما رو به خدا بازش نکنین! من همین طوری هم حاضرم برم سربازی"». (گیاهی در قرنطینه، ۱۳۸۹: ۸۵)

نجدی بنابه اذعان خویش یک "گیله‌مرد" است (نجدی، ۱۳۸۳: ۳)؛ همین امر باعث می‌شود که بسیاری از تصاویر خلق شده در داستان‌های وی رنگ و بوی بومی داشته باشد. او را می‌توان یکی از بهترین نمایندگان "ادبیات اقلیمی شمال" ایران دانست (روزبه، ۱۳۸۸: ۱۰۱). در مثال زیر، نجدی ضمن تشبیه دست‌ها به خوشه‌های برنج، نمایی از شالیزارهای شمال کشور را نیز ترسیم می‌کند:

«دستهای ما به خوشه‌های برنج می‌مانست که به کفترها دانه می‌داد». (داستان ناتمام

۲-۱- تصاویر اجتماع‌گرا

آن‌گونه که از داستان‌های نجدی برمی‌آید، وی به مسائل اجتماعی به ویژه رنج‌ها و مصایب مردم فرودست همواره توجه داشته است. غوطه‌ور شدن نویسنده در تجربه‌های زندگی افراد طبقه پایین جامعه سبب ارائه تصاویری از این دست شده است:

«مرتضی... دست بزرگش را طوری در بشقاب فرورد و برنج و قیمه را برداشت که یک ماه پیش بیلش را زده بود به زمین». (من چی را می‌خوام پیدا کنم، ۱۳۸۸: ۱۱۷)

نویسنده در این مثال، وجه شبه - نهایت تلاشی که گاه به حرص و ولع نزدیک می‌شود - را در رابطه‌ای دو سویه به تصویر کشیده است: تلاش مرتضی برای خوردن به تلاش وی در بیل زدن زمین مانند شده است.

«سرش را برگرداند، دیدم نگاهش مثل دست‌های بیل زده پینه برداشته است». (خاطرات پاره‌پاره دیروز، ۱۳۸۹: ۶۶)

مثال فوق بیانگر دقت و حساسیت نویسنده در زندگی طبقات پایین اجتماع است. وی از ره‌گذر همین دقت و حساسیت، توانسته بین دو امر متباین - نگاه و دست - که از حیث تجربه عقلی دور از یکدیگر قرار دارند، وجه اشتراکی پیدا کند: پینه نقطه مشترک نگاه رنجیده و دست رنجبر است.

۳-۱- تصاویر ریاضی‌گرا

کاربرد واژگان و اصطلاحات مختص علم ریاضی و ایجاد تصاویری با آنها به لحاظ بلاغی، در داستان‌های نجدی قابل تأمل است. از آن جا که نویسنده خود دبیر ریاضی بوده (داستان ناتمام A+B، ۱۳۸۳: ۲)، کاربرد اصطلاحات ریاضی در داستان‌های وی می‌تواند به عنوان ردپای نویسنده مطرح شود:

«مادرم دیگر به هیچ زنی شباهت نداشت. او مثل کسر $\frac{1}{8}$ از شیب کوه بالا می‌رود».

(داستان ناتمام A+B، ۱۳۸۳: ۶۰)

در مثال فوق، بالاتنه مادر در جایگاه عدد ۱، قاطر در جایگاه خط کسر و پاهای مادر که از قاطر آویزان است، به عدد ۸ مانند شده است. نجدی در جایی دیگر، با استفاده از دو اصطلاح "منحنی" و "رسم کردن"، چنین تصویری را آفریده است:

«مدت‌ها در متن و حاشیه بازی‌ها و شیطنت‌ها، تصویر یک سقوط و منحنی‌های چندین زخم را در ذهنم رسم می‌کردم که به زودی پاک می‌شد و من دوباره، آن را می‌کشیدم و باز پاک می‌شد». (نجدی، ۱۳۸۳: ۴۱)

گاه معنایی ضمنی و مجازی را نیز می‌توان از این اصطلاحات دریافت کرد که القاگر مفاهیم، تجربه‌ها و اندیشه‌های نویسنده نسبت به پدیده‌ای خاص است:

«باران مثل یازده، مثل صد و یازده، مثل هزار و صد و یازده، می‌بارید». (همان، ۴۲)

در مثال یاد شده، با توجه به شکل نوشتاری اعداد ۱۱، ۱۱۱ و ۱۱۱۱ نویسنده علاوه بر این که شکل ظاهری ریزش قطرات باران را ترسیم کرده، نحوه بارش بارانی ریز و تند را نیز القا نموده است: بارانی که کم کم شدت می‌گیرد.

۴-۱- تصاویر خشونت‌گرا

یکی از ویژگی‌های بارز تشبیه در داستان‌های نجدی، آن است که مشبه به در این داستان‌ها، اغلب واژه‌هایی هراس‌آور (Gothic) است که سبب می‌شود فضای کلی داستان نیز خشن و هراس‌آور به نظر برسد. با توجه به این امر که شخصیت فردی شاعر، به ویژه حالات روحی و نیز محیط اجتماعی - سیاسی وی از جمله عوامل بیرونی است که در امر گزینش واژگان تأثیرگذار است (عمران‌پور، ۱۳۸۶: ۱۵۷)، هم‌چنین نظر به تأثیر مستقیم نگرش و تجربه شخصی نجدی در آفرینش تصاویر تشبیهی، چنین استنباط می‌شود که استخدام واژگان هراس‌آور در تصاویر تشبیهی، بیان‌گر درد عمیق، کهنه و التیام‌نیافتنی نهفته در درون نویسنده است. وجود تصاویر خشونت‌گرا در داستان‌های نجدی، در واقع بازتاب دردی است که این هنرمند از مشاهده گلوله و زندان و قطره‌های خون و تکه‌تکه شدن‌ها در طی سالیان عمرش (۱۳۲۰ - ۱۳۷۶) بر سینه دارد (رستمی، ۱۳۸۷: ۴۶)؛ دردی که در نهایت به ترسیم فضایی هراس‌آور در داستان‌های وی انجامیده است:

«... دریایی از خاک که چین‌هایش مثل صورت جنازه یک پیرمرد تکان نمی‌خورد».

(کشتزار استخوان‌های سهراب، ۱۳۸۳: ۱۳۲)

تشبیه موجود در مثال فوق را از حیث محور جانشینی، می‌توان به شکل‌های دیگری نیز بیان کرد؛ اما نویسنده تعمداً خاص در گزینش مشبه‌به‌های هراس‌آور داشته است. وی در جایی دیگر، در باز زندان اوین را به زخمی کهنه و خشک که خون‌ریزی‌اش بند آمده، مانند می‌کند:

«این طرف در بزرگ اوین که مثل زخمی کهنه، زخمی خشک، زخمی که خون‌ریزی‌اش بند آمده باشد، باز بود». (سه‌شنبه خیس ۱۳۸۹: ۷۲).

این طرز بیان نویسنده که طرز بیان صادق هدایت در بوف کور را به ذهن تداعی می‌کند، خصوصاً در *داستان‌های ناتمام*، لحن و آهنگ غم‌انگیزی دارد. مرگ در همه جای این اثر، سایه افکنده و فضایی یأس‌آور و هولناک خلق کرده است:

«... تا این که آن همه شلیک... آن همه زخم... آن همه خون را دیدم که در زاویه یک کوچه بن‌بست گوشت تن مردی را مثل نخ قرقره، از روی استخوان‌هایش باز می‌کرد». (داستان ناتمام A+B، ۱۳۸۳: ۴۱)

نجدی در داستان‌های ناتمام حتی عناصر طبیعت را نیز با نگاهی هراس‌آور ترسیم می‌کند. برای مثال، وی آسمان ابری و نیز باران را این‌گونه ترسیم کرده است:

«و حالا در تقاطع جاده‌های ورم‌کرده و پاره‌پاره ابر، ازدحام بزرگی است از روح‌هایی که جنازه‌شان را با نخ به میچ پاهایشان بسته‌اند و در دریایی از ابر و کفن، بالای سر ما، راه می‌روند... این همه استخوان‌های سوراخ سوراخ را من، به شکل حفره‌هایی در عمق ابر می‌بینم... وقتی که باران، بی‌هیچ صدایی، تند می‌بارد. باران می‌بارد، مثل دست و استخوان... و من ردّ اسکلت‌های سوراخ سوراخ را بین اورشلیم و این جا گم می‌کنم و آسمان، از تهاجم جنازه‌ها، خالی می‌شود...» (همان، ۴۴)

در نمونه ذکر شده، ابرها، روح‌هایی دانسته شده‌اند که جنازه آن‌ها با نخ به میچ پایشان بسته شده است. هم‌چنین بارش قطره‌های باران به بارش دست و استخوان مانند شده است.

۲. تشخیص

تشخیص یا انسان‌پنداری، یکی از مهم‌ترین و اصلی‌ترین ترفندهایی است که به برجسته‌سازی زبان و هنجارگریزی معنایی می‌انجامد. انسان‌پنداری از تمهیدات زیباشناختی پربسامد در داستان‌های بیژن نجدی بوده و مایه پویایی زبان وی گردیده است. تشخیص‌های به کار رفته در آثار وی حیطه‌های ذیل را شامل می‌شود:

۱-۲- امور غیر محسوس و ذهنی

نجدی با انسان‌پنداری امور غیر محسوس و ذهنی، سعی در قابل لمس و در نتیجه باورپذیرتر کردن این امور داشته است. برای نمونه، وی درباره مرگ که در نظر بیش‌تر انسان‌ها پدیده‌ای دور، گنگ و مبهم است، چنین سخن می‌گوید:

«چند قطره باران، مرگ را دو سه قدم از ماهی‌ها دور می‌کند. می‌شود این طور هم گفت که مرگ سیگاری روشن می‌کند و آن قدر همان طرف‌ها قدم می‌زند تا باران بند بیاید». (یک سرخپوست در آستارا، ۱۳۸۸: ۳)

«بی‌فایده است که تلاش می‌کنم تا تولدم را به یاد آوردم [آورم]. در حالی که مرگ هم چنان، غیر قابل لمس و تعیین‌کننده سوار بر قاطر، سلانه سلانه می‌آید یا می‌رود». (داستان ناتمام A+B، ۱۳۸۳: ۴۴).

در مثال‌های فوق، نویسنده کوشیده است تا با شخصیت‌بخشی به پدیده "مرگ" آن را از حیطه امور ذهنی و انتزاعی خارج کرده، این نکته را به مخاطب یادآور شود که مرگ نه یک مفهوم انتزاعی بلکه موجودی عادی است که همیشه سایه به سایه همه موجودات نفس می‌کشد، حوصله می‌کند و منتظر می‌ماند تا وقت موعود فرا برسد.

۲-۲- امور محسوس و عینی

این امور به دو بخش تقسیم می‌شود:

الف) اشیاء

مجاز عقلی یا اسناد مجازی که نوع شاعرانه و زیبایی آن شخصیت‌بخشیدن به اشیاء

است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۰۳)، از شیواترین صورت‌های تصرف خیال شاعرانه در داستان‌های نجدی است که همواره با نوعی حرکت، حیات و سادگی همراه است. اشیاء در داستانهای این نویسنده جان می‌گیرند و نوعی زندگی را در کنار آدم‌های پیرامون خود لمس می‌کنند:

چتر صدای مچاله شدن فنرهایش را نمی‌شنید. داشت می‌مرد و دیگر نمی‌توانست هیچ بارانی را به یاد آورد. فقط خاطره‌ای دور و کمی گرم از کف دست ملیحه، هنوز در چتر بود...». (سه‌شنبه خیس، ۱۳۸۹: ۷۰)

از وسط خیابان آینه بلندی می‌گذشت، سمسارها دنبالش می‌دویدند. آینه کنار دری ایستاد. زنی برایش در باز کرد. آن‌ها همان‌جا هم‌دیگر را بغل کردند و در بسته شد...». (دوباره از همان خیابان‌ها، ۱۳۸۸: ۶۸)

نجدی در بعضی موارد، از صنعت تشخیص برای ترسیم شکل ظاهر و حالت معمول اشیاء استفاده کرده است:

«برده، ایستاده بود. رختخواب دراز کشیده بود؛ صندلی چمباتمه زده بود...». (داستان ناتمام A+B، ۱۳۸۳: ۲۷).

ب) طبیعت

طبیعت یکی دیگر از امور محسوس و عینی است که نجدی با دیدی انسان‌پندارانه به آن نگریسته است. او برای شخصیت‌بخشی به عناصر طبیعت از یکی از این دو شگرد بهره می‌جوید:

نخست: اسناد افعال و اعمال به عناصر طبیعت

رفتار زبانی نجدی در توصیف و تشریح عناصر طبیعت، اغلب رفتاری انسان‌پندارانه است؛ برای مثال، وی طلوع خورشید در دهکده را این‌گونه ترسیم می‌کند:

«همین که صبح، نوکِ پا نوکِ پا رسید، دهکده خودش را از تاریکی بیرون کشید...». (روز اسپریزی، ۱۳۸۹: ۲۷)

در نمونه فوق، کاربرد فعل رسیدن در عوض فعلی نظیر فرارسیدن و نیز بهره‌گیری از قید نوکِ پا نوکِ پا به جای قیدی مانند آرام آرام، هم‌چنین استفاده از جمله "دهکده، خودش را از تاریکی بیرون کشید"، در عوض جمله‌ای مانند "دهکده از تاریکی بیرون آمد"، نوعی تشخیص به تصویر بخشیده است.

دوم: اسناد افعال، اعمال و حالات شخصیت داستان به عناصر طبیعت

نجدی گاه با اسناد حالات، ویژگی‌ها و اعمال شخصیت داستان به طبیعت، موفق به القای حسی شده که دیرگاهی ست در بین مناسبات عصر جدید فراموش گشته است؛ اتحاد انسان با طبیعت:

آن طرف رودخانه، جنگل آن قدر خسته بود که مرتضی دیگر نمی‌توانست بدود.
(می‌دانست که دارد می‌میرد، ۱۳۸۸: ۱۸۸).

«وقتی درخت‌ها ایستادند، مرتضی گلویش خشک شده بود و داشت نفس نفس می‌زد» (من چی رو می‌خوام پیدا کنم، ۱۳۸۸: ۱۲۴)

نویسنده در این مثال‌ها، خستگی مرتضی را به جنگل و ایستادن وی را به درخت‌ها نسبت داده است. وی با این ترفند، هم محیط رخداد وقایع را ترسیم کرده، هم موفق به القای حس یکی بودن انسان و طبیعت شده است.

۳. مجاز

از آن‌جا که مجاز عقلی یا اسناد مجازی در محور "تشخیص" بررسی دید، این بخش صرفاً به مجاز لغوی خواهد پرداخت. با توجه به این نکته که اصولاً نجدی تمایل چندانی به بهره‌گیری از استعاره نداشته، بسامد استعاره (به استثنای استعاره مکنیه که در بحث تشخیص بدان پرداخته شد) در داستان‌های وی بسیار ناچیز است. در بین دو نوع مجاز لغوی مجاز استعاری و مجاز مرسل، مجاز مرسل در داستان‌های نجدی بررسی خواهد شد.^۸

هر چند بعضی پژوهش‌گران برآنند که در بین انواع مجاز تنها مجاز، استعاری قابل طرح در حیطه ادبیات است (شمیسا، ۱۳۷۲: ۳۸-۳۹؛ صفوی، ۱۳۸۳: ۱۲۴-۱۲۵)، از بررسی مجازهای مرسل موجود در داستان‌های نجدی، این نتیجه حاصل می‌شود که بعضی

از این مجازها به تقویت بُعد ادبی کلام افزوده‌اند. به عقیده نگارندگان، دلیل قوت ادبی این مجازها در سه امر نهفته است:

۱-۳- نگاه دقیق و موشکافانه به محیط اطراف

نگاه دقیق، سبب شده نجدی در محور جانشینی، برای گزینش واژه‌ای در معنای مجازی، از دیریاب‌ترین و غیرمتداول‌ترین مجازها استفاده کند و در نتیجه، ذهن مخاطب را به درنگ و تأمل بیشتری برای کشف علاقه وادارد؛ برای مثال، در جمله «فنجان از روی میز بلند شد و باغ‌های چای، اتاق را دور زد.» (۱۷:۱۳۸۹)، به جای واژه «عطر» (عطر چای) مجازاً از واژه «باغ» به علاقه «ملازمت» (عطر ملازم و همراه باغ چای است) استفاده کرده؛ از سوی دیگر، در به کار بردن این مجاز (درباره خود چای و نه عطر آن) به علاقه ماکان نیز نظر داشته است (چای که پیش‌تر به عنوان محصولی کشاورزی در باغ بوده، اکنون به عنوان نوشیدنی در فنجان است)؛ حال آن‌که می‌توانست از نوعی مجاز آسان‌یاب و خود کار بهره جوید: «عطر فنجان» به علاقه ظرف و مظروف.

۲-۳- شیوه خاص درهم‌نشین ساختن واژگان

این شیوه باعث شده است که گاهی مجازهای مرسل با جادوی کلمات مجاور، تشخیصی فراهنجاری بیابند:

«... صدای آب در لگنچه نمی‌گذاشت که او باران را بشنود». (بی‌گناهان، ۱۳۸۸: ۳۱)

در این مثال، نویسنده به جای استفاده از واژه صدا، واژه باران را به علاقه ملازمت و یا به تعبیری دیگر به علاقه مضاف و مضاف‌الیه^۷ به کار برده است. اگرچه این مجاز به تنهایی از حیث ادبی چندان درخور توجه نیست، هم‌نشینی آن با فعل شنیدن به تلفیق دو حس دیداری (باران: در حیطة ادراکات بصری می‌گنجد) و شنیداری منجر شده است. بدین‌گونه حس آمیزی برآمده از انتخاب به‌جای واژه مجازی (باران) در هم‌نشینی با فعل شنیدن برجسته‌سازی هنجارگريزانه مجاز مورد نظر را رقم زده است.

۳-۳- تمایل به آفرینش ساخت‌های بلاغی مرکب^۹

نجدی برای تقویت بُنیۀ ادبی مجازهای مرسل، آن‌ها را با دیگر شگردهای ادبی پیوند داده است:

از پشت سرم صدای گریه گهواره می‌آمد». (نجدی، ۱۳۸۹: ۶۲) در این مثال، واژه گهواره به علاقه مجاورت جایگزین واژه نوزاد شده است. زیبایی این مجاز وقتی در نظر مخاطب نمود بیش‌تری خواهد یافت که او متوجه تشخیص و اغراقی شود که گزینش این واژه (گهواره) به همراه داشته است: نوزاد درون گهواره چنان با شدت و بی‌تاب‌گریه می‌کند که جوش و خروش او به گهواره بی‌جان نیز منتقل شده و آن را به گریه انداخته است.

۴. حس آمیزی

نیروی تخیل، این امکان را ایجاد می‌کند که ادراکات هر یک از حواس پنج‌گانه، به شیوه‌ای غیرطبیعی و غیرحقیقی به حسی دیگر اسناد داده شود. یکی از وجوه برجسته ادای معانی از ره‌گذر صور خیال، کاری است که نیروی تخیل در جهت توسعه لغات و تعبیرات مربوط به یک حس انجام می‌دهد یا تعبیرات و لغات مربوط به یک حس را به حس دیگر منتقل می‌سازد که ناقدان اروپایی آن را "synaesthesia" می‌گویند و ما آن را "حس آمیزی" می‌خوانیم. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۲۷۱)

در داستان‌های نجدی، حس‌های مختلف در هم تنیده است. این امر یکی از عوامل مهم، مؤثر و پربسامدی است که زبان داستان‌های او را از منطق معمول زبان داستان - که اغلب زبانی گزاره‌ای و معطوف به مخاطب است - دور ساخته، آن را به زبان ادبی نزدیک می‌کند. نجدی در داستان‌های خود با کنار هم قرار دادن حس‌های مختلف در محور هم‌نشینی، موفق به خلق موقعیت‌های تازه زبانی و هنجارگریزی معنایی شده است: بوی دیگ‌ها که با سنگدلی بی‌رحمانه‌ای تلخ بود، دره را برداشت» (یک سرخپوست در آستارا، ۱۳۸۸: ۹). در این مثال حس بویایی با حس چشایی (تلخ) آمیخته است.

«صدای من به پوست ترکمن چسبیده بود» (آرنایرمان...، همان: ۲۲). در این نمونه نیز حس شنوایی (صدا) و حس بساوایی (به پوست چسبیدن) با یکدیگر تلفیق شده است. «مادر مرتضی، صدای اذانی را که از مسجد می‌آمد، به مرتضی نشان داد» (شب سهراب‌کشان، ۱۳۸۹: ۳۹). در این مثال، حس شنوایی (صدا) با حس بینایی (نشان دادن) تلفیق شده و از آنجا که شخصیت داستان (مرتضی) ناشناخت، نجدی کوشیده تا با تلفیق این دو حس، صحنه‌ای را بیافریند؛ که در آن مادری برای آن که فرزند ناشنوایش را متوجه صدای اذان کند، ناچار از اشاره به سوی مسجد و گلدسته‌های آن است.

۵. بزرگ‌نمایی

بزرگ‌نمایی یکی از دو گونه عمده واقعیت‌گریزی به شمار می‌آید و اصطلاحی است که *اغراق*، *غلو* و *مبالغه* را شامل می‌شود. ^{۱۰} آفرینندگان ادبی برای تأثیربخشی بیش‌تر کلام، با استفاده از این ترفند (بزرگ‌نمایی) «آن‌چنان را آن‌چنان‌تر» می‌نمایند و بدین وسیله زبان را از حیطه زبان خبری به حیطه زبان بلاغی و ادبی سوق می‌دهند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۱۱۹؛ صفوی، ۱۳۸۳: ج ۲/۳۳). نجدی نیز برای دست‌یابی به زبانی بلاغی و تأثیرگذار از این ترفند استفاده کرده است:

«مرد با زانوانش روی خاکریز افتاد. با شانه چپش غلت زد. نیمی از صورتش روی سنگریزه‌ها کشیده شد. پیشانی‌اش خراش برداشت و صدای افتادنش را تمام گیاهان تا سینه‌کش کوه از لای ریشه‌هایشان شنیدند.» (بیمارستان نه قطار، ۱۳۸۸: ۷۴)

نجدی در مثال فوق، با بهره‌گیری از ترفند بزرگ‌نمایی، القاگر وحدت طبیعت و انسان است: طبیعت با هوشیاری تمام، درد انسان را می‌فهمد. او در جایی دیگر، نزدیکی انسان و طبیعت را با این کلام مبالغه‌آمیز بیان کرده است:

«آن‌قدر آسمان پایین آمده بود که ملیحه می‌توانست یک مشت از آن را بردارد و بو

کند.» (سه‌شنبه خیس، ۱۳۸۹: ۷۴)

۶. متناقض نما (پارادوکس)

پارادوکس یکی از شیوه‌های مهم و مؤثری است که با بهره‌گیری از آن، «زبان عادی و فرسوده به کلامی شگفت‌انگیز و غریب بدل می‌شود و زبان برجستگی می‌یابد» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۹۷). نجدی با بهره‌گیری از این ترفند که آن را در نقد جدید از ویژگی‌های اساسی شعر می‌دانند (همان)، موفق به ارتقای سطح ادبی زبان داستان‌ها شده است:

«تاریکی اتاق سفید بود». (تن آبی تنابی، ۱۳۸۸: ۸۷)

«آن طرف میز، پارچ آب، بدون یک قطره آب، پر از آب بود». (سه‌شنبه خیس،

۱۳۸۹: ۷۴)

در این مثالها، استفاده از متناقض‌نماهای "تاریکی سفید" و "پارچ پر از آب بدون یک قطره آب"، داستان را از منطق عادی گفتار خارج ساخته، به برجسته‌سازی زبانی و هنجارگریزی معنایی منجر شده است.

نتیجه

استفاده از هنجارگریزی معنایی، یکی از شیوه‌هایی است که بیژن نجدی به یاری آن، نقش ادبی زبان را در داستان‌های خود تقویت کرده است. از میان انواع ترفندها و صنایع ادبی که زیرمجموعه هنجارگریزی معنایی محسوب می‌شود تشبیه، تشخیص، مجاز، حس آمیزی، بزرگ‌نمایی و متناقض‌نما، بیش‌ترین نقش را در شاعرانه ساختن زبان داستانهای نجدی دارد. از آن‌جا که نجدی، بیش‌تر از دریچه نگاه شخصی خویش به پدیده‌های طبیعت و زندگی نگریسته است، تصاویر تشبیهی که در داستان‌هایش ترسیم کرده، اغلب تصاویری نو و بدیع است. این تصاویر از حیث دایره واژگانی عناصر تشبیه عبارتند از: تصاویر طبیعت‌گرا، تصاویر اجتماع‌گرا، تصاویر ریاضی‌گرا و تصاویر خشونت‌گرا.

تشخیص یا انسان‌پنداری، یکی از تمهیدات زیباشناختی پربسامد در داستان‌های نجدی است. او گاهی از این ترفند برای ملموس و باورپذیرتر کردن امور غیرمحمسوس و ذهنی استفاده کرده، گاهی نیز برای امور و پدیده‌های محسوس و عینی قائل به تشخیص

شده است. در داستان‌های وی اشیاء بی‌جان و طبیعت لایعقل، انسان انگاشته می‌شوند و همراه با شخصیت‌های داستان زندگی کرده، ناظر و گاه راوی حوادثند.

در حیطه مجاز مرسل، نگاه دقیق و موشکافانه نجدی به محیط اطراف، وی را بر آن داشته است تا در محور جانشینی، از دیرپاب‌ترین و غیرمتداول‌ترین مجازها استفاده کند و ذهن مخاطب را برای کشف علاقه مورد نظر به درنگ بیش‌تری وادارد. سعی او در محور هم‌نشینی بر آن بوده تا مجازهای مرسل با جادوی کلمات مجاور، تشخیصی فراهم‌کننده برای بیابند. هم‌چنین وی به دلیل تمایلی که به آفرینش ساخت‌های بلاغی مرکب داشته، برای تقویت بُنیه ادبی مجازهای مرسل، آنها را با دیگر شگردهای ادبی پیوند داده است.

حس آمیزی یکی دیگر از عوامل مهم و مؤثری است که زبان داستان‌های نجدی را از منطق عادی گفتار دور ساخته، آن را به زبان ادبی نزدیک ساخته است. در داستان‌های او حس‌های پنج‌گانه با یک‌دیگر تلفیق می‌شود و نوعی هنجارگریزی معنایی خلق می‌کند.

بزرگ‌نمایی و متناقض‌نما نیز دو ترفند ادبی دیگری است که به ایجاد هنجارگریزی معنایی در داستان‌های نجدی انجامیده است.

پی‌نوشت

۱. برای اطلاعات بیشتر درباره فرمالیسم نک به: ایرناریما، مکاریک، دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر، چاپ دوم (تهران: آگه ۱۳۸۵)، ص ۲۰۷-۱۹۸؛ هانس، برتنس، *مبانی نظریه ادبی*، چاپ دوم (تهران: ماهی ۱۳۸۷)، ص ۴۳-۹۴.
۲. گفتنی است که فعالیت‌های صورت‌گرایان روس در دو مرکز صورت می‌گرفت: ۱. "حلقه زبان‌شناسی مسکو" که رومن یاکوبسن، پتر بوگاتیرف و گریگوری وینوکور آن را در سال ۱۹۱۵ بنیان کردند. ۲. "اپویاز" (انجمن مطالعه زبان ادبی) که در سال ۱۹۱۶ شکل گرفت و مؤسسان آن ویکتور اشکولوفسکی، بوریس آیکنبام، لف یاکوبینسکی، اوسیب بریک و... در پتر و گراد بودند. نک به: ایرناریما، مکاریک، *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، چاپ دوم، ص ۱۹۸.
۳. در اینجا ذکر این نکته ضروری می‌نماید که هر نوع هنجارگریزی، هنرمندانه و خلاق محسوب نمی‌شود. گاهی انحراف از زبان معیار، اصل رسانگی زبان را خدشه‌دار کرده، سبب ابهام و گنگی متن و ایجاد ساختی غیردستوری می‌شود. نک به: کورش صفوی، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، چاپ سوم (تهران: سوره مهر ۱۳۸۳)، ج ۱، ص ۴۴.
۴. هنجارگریزی معنایی مشتمل است بر شگردها و صنایع ادبی‌ای که به صورت سنتی در بدیع معنوی و بیان مطرح می‌شود. نک به: کوروش صفوی، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، چاپ سوم، جلد ۱، ص ۴۸.
۵. از آن‌جا که تمام مثال‌های ارائه شده در این پژوهش از بیژن نجدی است، در ارجاعات درون‌متنی مربوط به مثال‌ها به جای اسم نویسنده، نام داستان ذکر خواهد شد.
۶. چنین به نظر می‌رسد که یکی از بن‌مایه‌های اصلی داستان‌های نجدی، یادآوری نزدیکی فراموش شده انسان و طبیعت است؛ این بن‌مایه در همه جای داستان‌های نجدی با استفاده از ترفندهای ادبی گوناگون تکرار می‌شود.
۷. این پژوهش در تقسیم‌بندی انواع مجاز، نظر دکتر شفیع کدکنی را ملاک قرار داده است. برای اطلاعات بیشتر نک به: محمدرضا، شفیع کدکنی، *صورت خیال در شعر فارسی*، چاپ پنجم (تهران: آگه ۱۳۷۲)، ص ۹۹-۱۰۶.
۸. شمیسا یکی از انواع علاقه را علاقه مضاف و مضاف‌الیه دانسته است. نک به: سیروس، شمیسا، *بیان و معانی*، (تهران: فردوس ۱۳۷۴)، ص ۲۶.
۹. برای اطلاعات بیشتر درباره ساخت‌های بلاغی مرکب نک به: رضا، خبازها، «ساخت‌های بلاغی مرکب و کاربرد آن‌ها در تخلص به مدح»، *ادب‌پژوهی*، سال ۴، ش ۱۴ (زمستان ۱۳۸۹)، ص ۱۱۱-۱۳۰.
۱۰. گونه عمده دیگر واقعیت‌گریزی، کوچک‌نمایی است. نک به: کورش صفوی، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، چاپ دوم (تهران: سوره مهر ۱۳۸۳)، ج ۲، ص ۱۶۰.

منابع

۱. ایگلتون، تری. (۱۳۸۶)، **نظریه ادبی**، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
۲. برتنس، هانس. (۱۳۸۷)، **مبانی نظریه ادبی**، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
۳. خبازها، رضا. (۱۳۸۹)، «ساخت‌های بلاغی مرکب و کاربرد آنها در تخلص به مدح»، **ادب پژوهی**، سال ۴، ش ۱۴، ص ۱۱۱-۱۳۰.
۴. رستمی، فرشته. (۱۳۸۷)، «خوانشی نقادانه از تصویرها در داستان‌های بیژن نجدی»، **پژوهش‌های ادبی**، سال ۵، شماره ۱۹، ص ۴۵-۷۰.
۵. روزبه، محمدرضا. (۱۳۸۸)، **ادبیات معاصر ایران (نثر)**، تهران: روزگار.
۶. شفیع کدکنی، محمد رضا. (۱۳۷۲)، **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: آگاه.
۷. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۲)، **بیان**، تهران: فردوس.
۸. _____ (۱۳۷۴)، **بیان و معانی**، تهران: فردوس.
۹. صفوی، کورش. (۱۳۸۱)، «هنجارگریزی»، **فرهنگنامه ادبی فارسی**، ج ۲، به سرپرستی حسن انوشه، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ص ۱۴۴۵-۱۴۴۶.
۱۰. _____ (۱۳۸۳)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، جلد ۱ و ۲، تهران: سوره مهر.
۱۱. عمران پور، محمدرضا. (۱۳۸۶)، «اهمیت عناصر و ویژگی‌های ساختاری واژه در گزینش واژگان شعر»، **گوهر گویا**، سال ۱، ش ۱، ص ۱۵۳-۱۸۰.
۱۲. گرین، ویلفرد. (۱۳۸۵)، **مبانی نقد ادبی**، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نیلوفر.
۱۳. مکاریک، ایرناریمما. (۱۳۸۵)، **دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمه مهراں مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
۱۴. نجدی، بیژن. (۱۳۸۳)، **داستان‌های ناتمام**، تهران: مرکز.
۱۵. _____ (۱۳۸۸)، **دوباره از همان خیابان‌ها**، تهران: مرکز.
۱۶. _____ (۱۳۸۹)، **یوزپلنگانی که با من دویده‌اند**، تهران: مرکز.
۱۷. وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۹). **بدیع**، تهران: دوستان.