

بیژن نجدی و بدعت در زبان داستان

دکتر عباس باقی نژاد*
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد ارومیه

چکیده

«بیژن نجدی» نویسنده‌ای بدعت‌گذار است که با انتشار سه مجموعه داستان کوتاه، سبکی انحصاری و متفاوت را به ظهور رسانده است. او در روایت داستان از نثری ویژه و شاعرانه بهره برده که دارای تازگی و وجه نامتعارف است. نجدی میان بیان شعری و عناصر داستانی به گونه‌ای خاص، تلفیق به وجود آورده که ضمن داشتن مشخصه‌های روایی، واجد ظرفیت‌های شعری نیز هست. این امر، نقشی تعیین‌کننده در تکوین کلیت کار «نجدی» ایفا کرده و عناصر داستان‌های او را ساختار و نظامی ویژه بخشیده است. نجدی نویسنده‌ای نوجو و تجربه‌گراست که به «داستان نو» و بهره‌گیری از شگردهای جدید و نیز زبان نامتعارف در روایت تمایل بسیار دارد. در این مقاله، رفتار هنجارگریز و ساختارشکنانه‌ی نجدی با زبان و تأثیر این زبان بر تکوین چند عنصر داستانی در کار او تأمل شده است. در این راستا عناصری چون «توصیف»، «صحنه»، «درونمایه»، «مضمون»، «نقل» و «زمینه» در چند داستان نجدی بررسی و تحلیل گردیده و نقش شگردهای شعری و تمهیدات زبانی چون «برجسته‌سازی»، «آشنایی زدایی» و بازی‌های زبانی در شکل‌گیری این عناصر بیان شده است.

کلیدواژه‌ها: نجدی، داستان کوتاه، زبان شعری، عناصر داستانی، هنجارگریزی

۱- مقدمه

داستان و ادبیات داستانی یک نوع ادبی و پدیده‌ای تأثیرگذار در زندگی بشری است که امروزه در دنیا از اهمیت و اعتبار بالایی برخوردار است. به همین واسطه، روزگار ما را «دوران داستان» (گلشیری، ۱۳۸۴: ۱۶/۱) نامیده‌اند. جهان امروز، نه فقط به عنوان مقوله‌ای ادبی یا نوعی سرگرمی و اسباب لذت‌بخشی، بلکه به صورت بخشی تفکیک‌ناپذیر از زندگی انسانی با داستان برخورد می‌کند. زیرا امکانات و قابلیت‌هایی در آن وجود دارد که قادر است زوایا و ابعاد مختلفی از اندیشه، عواطف، زندگی و آمال انسان‌ها را قابل دریافت سازد. به همین واسطه از داستان به عنوان گونه‌ی ادبی در حال رشد و فرجام‌نیافته؛ در عین حال دارای ماهیتی منحصر به فرد یاد کرده‌اند (باختین، ۱۳۸۷: ۳۵). هر داستان، دریچه‌ای به دنیای تازه و نادیده و امکانی است که افزون بر حظ هنری، حضور در فضاهای تجربه‌ناشده و در میان اشخاص ناشناخته را ممکن می‌کند. از این روی می‌تواند زمینه‌ی شناخت و کسب آگاهی‌های گوناگون را برای خوانندگان خود فراهم سازد (آتشی، ۱۳۸۳: ۳۳). هر داستان، بُعد و بخشی از زندگی انسانی را نشان داده و موقعیتی افزون بر فرصت‌های زندگی، برای تجربه، دریافت و رشد خواننده‌ی خود به وجود می‌آورد. این عبارت که «انسان بدون داستان نمی‌تواند به زندگی ادامه دهد» (براهنی، ۱۳۶۲: ۱)، برآمده از ضرورت داستان در زندگی انسان و لزوم وجود داستان‌نویس در جوامع بشری است.

رغبت به داستان‌گویی و داستان‌پردازی در ایران سابقه‌ای دور و دراز دارد. تجلیات متنوع این امر، در آثار و متون ادب فارسی، یعنی در منظومه‌های عشقی، حکایات، قصص و... دیده می‌شود (آرین‌پور، ۱۳۸۲: ۲۳۶/۲). اما داستان‌نویسی با شیوه‌ی امروزی در کشور ما تقریباً از سابقه‌ای صدساله برخوردار است (حقوقی، ۱۳۷۷: ۴۲). بعد از داستان‌واره‌هایی که اندکی پیش از انقلاب مشروطیت در دوره‌ی قاجار خلق گردید، با ظهور «چهار بنیان‌گذار قصه‌نویسی ایران» (براهنی، ۱۳۷۷: ۱۲)، یعنی جمالزاده؛ هدایت، علوی، چوبک که نویسندگان «نسل اول داستان‌نویسی ایران» به شمار می‌آیند (عابدینی، ۱۳۶۹: ۱۸)، سنگ بنای داستان‌نویسی ایران نهاده شد. تجربه و تلاش این نویسندگان، دستاوردهایی در پی داشت که مهم‌ترین آن، ایجاد مسیری برای حرکت نویسندگان بعدی و شکل‌گیری زمینه‌ای برای کمال و توسعه‌ی داستان‌نویسی ایران بود. این حرکت در طی چنددهه‌ی پیش از انقلاب اسلامی تداوم یافت و منجر به پیدایی و تکوین سبک‌های مختلفی در حوزه‌ی داستان فارسی گردید. روند داستان‌نویسی در سال‌های بعد از انقلاب نیز با حضور برخی نویسندگان پیشین و ظهور نویسندگان جدید ادامه پیدا کرد. در میان نویسندگان پس از انقلاب، برخی نام‌ها با چهره‌ای متفاوت ظهور کردند که «بیژن نجدی» یکی از این نویسندگان است که ظهوری نوآیین دارد. نجدی چند داستان کوتاه متفاوت و قابل تأمل خلق کرد. آثار و شیوه‌ی کار این نویسنده، انحصاری، بدیع و نامتعارف است و می‌توان وی را از نویسندگان صاحب‌سبک تلقی نمود.

۲- بیژن نجدی و شیوه داستان‌نویسی

«بیژن نجدی» شاعر و نویسنده‌ای است که در ابتدای دهه‌ی هفتاد، داستان‌نویسی را آغاز کرد. از نجدی سه مجموعه داستان کوتاه با نام‌های «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند»، «دوباره از همان خیابان‌ها» و «داستان‌های ناتمام» به چاپ رسیده است. آثار «نجدی» به دلیل داشتن نثری ویژه و برخی مشخصه‌های غیرمتداول، ساختار و محتوایی متفاوت یافته‌اند. انطباق کاملی میان معیارهای معمول داستان‌نویسی و داستان‌های نجدی وجود ندارد. از این روی، خوانندگانش عموماً کسانی هستند که می‌توانند سبک خاص او را به عنوان شیوه‌ای داستانی بپذیرند.

نجدی نوعی پیوند و تلفیق خلاقانه میان ابزارهای بیانی و عناصر داستانی به وجود آورده که مایه و زمینه‌ی آن، استفاده‌ی همزمان از شگردهای فرمالیستی و تجربه‌های پست مدرن در داستان است. تمایل به بازی‌های زبانی، هنجارگریزی و شالوده‌شکنی زبانی که منجر به آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی‌های زبانی می‌شود، به نثر وی وجهی نامتعارف می‌بخشد و گونه‌ای فرمالیسم روایی و شعری را به ظهور می‌رساند؛ از سوی دیگر، روی آوردن به بی‌قاعدگی، جابه‌جایی، عدم قطعیت، تعلیق‌های غیرقابل پیش‌بینی، تغییر زاویه‌ی دید، حذف علیت، رئالیسم جادویی، جریان سیال ذهن (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۴۸) و برهم زدن خطوط زمانی در روایت، ساختاری پست مدرن به آثار او می‌بخشد. نقطه‌ی تلاقی این دو ویژگی در آثار نجدی، ذهنیت و زبان شاعرانه‌ی اوست. با توجه به ویژگی‌هایی که ذکر شد، می‌توان ادعا کرد فرمالیسم و پست‌مدرنیسم در چارچوب ذهن و زبان نجدی به تلفیقی تازه می‌رسند و مشخصه‌های آن‌ها به اجزا و اعضای زبان و نثری منحصر به فرد و شاعرانه تبدیل می‌شوند؛ نثری که مایه‌ی تمایز آثار نجدی و تشخیص اصلی روایت‌های وی به شمار می‌آید و او را به عنوان نویسنده‌ای متفاوت معرفی می‌کند.

تاکنون ابعاد مختلفی از ویژگی‌های آثار و شیوه‌ی نویسندگی نجدی، موضوع تحقیق پژوهش‌گران بوده است. در این مقاله کوشش شده ابعاد ناموده و ناگفته‌ای از چگونگی برخورد نجدی با عناصر داستان و رویکرد نوآورانه‌ی وی در حوزه‌ی زبان و نثر داستانی مورد بررسی قرار گیرد. پژوهش‌هایی که می‌تواند زمینه‌ی پژوهش حاضر به شمار آید و می‌شود از آن‌ها به عنوان پیشینه‌ی این تحقیق نام برد، افزون بر کتاب‌هایی که به طور پراکنده و مختصر به نثر ویژه‌ی نجدی پرداخته‌اند و در متن مقاله نیز به آن‌ها ارجاع داده شده، مقالاتی را می‌توان نام برد که موضوع محوری و عمده‌ی آن‌ها، زبان و رفتارهای زبانی بیژن نجدی است. «نگاهی، به ویژگی‌های پست‌مدرنیستی «داستان ناتمام (A+B)» (حجاری، ۱۳۹۰: ۹۹)، «هنجارگریزی معنایی در داستان‌های بیژن نجدی» (سلطانی، ۱۳۹۲: ۱۲۵)، «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی» (عبداللهیان، ۱۳۸۵: ۱۱۵)، «عناصر داستانی و آشنایی‌زدایی‌ها در داستان‌های بیژن نجدی» (مهربان، ۱۳۸۹: ۱۲۱)، «نقد شالوده‌شکنانه دو داستان از بیژن نجدی (روز اسب‌ریزی و شب سهراب‌کشان)» (عبداللهیان، ۱۳۹۱: ۵۳)، «بررسی

عناصر جهان متن بر اساس رویکرد بوطیقای شناختی در (یوزپلنگانی که با من دویده‌اند) بیژن نجدی «صادقی اصفهانی، ۱۳۸۹»، «اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی» (صدیقی، ۱۳۸۸: ۱۴۳) و «زبان هنری در داستان - شعر در آثار بیژن نجدی» (مهربان، ۱۳۸۹: ۱۱۵) اهم این مقالات هستند.

۳- بحث: زبان و نثر

نجدی نویسنده‌ای ساختارشکن و تجربه‌گراست که در زبان روایت افزون‌تر از معیارها و آموزه‌های عمومی داستان، به تجربه‌های فردی و ذوقی خود توجه دارد. آنچه بیش از هر جنبه‌ی دیگر در آثار نجدی خودنمایی می‌کند، برخورد غیرمعمول با عناصر زبان است. او کل عناصر داستان‌هایش را در حیطه‌ی زبانی نامتعارف و متناسب با هنجاری شعری، نظام بخشیده است. تشخیص این زبان در کار نجدی چنان است که گاه به نظر می‌رسد قصد اصلی وی از نوشتن داستان، ارائه‌ی همین زبان و نشان دادن ظرایف و زیبایی‌های شاعرانه و کلامی آن است. توجه زیاد نجدی به وجه شعری زبان و تلاش وی در کشف ظرفیت‌های جدید زبانی گاهی دیگر جنبه‌ها و عناصر داستان‌هایش را تحت تأثیر قرار داده و سبب شده آثار او عنوان «شعر و قصه» (بهبهانی، ۱۳۷۷: ۵۵۸) به خود بگیرد.

نثر شعرگونه و رویکرد خاصی که «نجدی» به زبان دارد، نقشی تعیین‌کننده در تکوین کار «نجدی» ایفا کرده است. استفاده‌ی بسیار از عناصر شعری و نظام بخشیدن به روایت، با هنجاری شاعرانه، مهمترین مشخصه‌ی نثر و زبان نجدی است که با استفاده از شگردهایی چون حس‌آمیزی، تشخیص، تشبیه، نماد، استعاره و ... سامان یافته و البته او این صناعات را به صورتی خاص و نوآورانه به کار بسته است. به همین واسطه، غنای تصویری و وجه شاعرانه با درونمایه‌ی داستان‌های نجدی پیوندی تنگاتنگ یافته است؛ طوری که در آنها لذت از تصاویر شعری و درک عمق و محتوای داستان به امری توأمان تبدیل گشته و کسب یکی، بدون دیگری میسر نمی‌شود. «نجدی» در این زمینه از کلیشه‌ها و کاربردهای معمول بیان شاعرانه فاصله گرفته و نوعی هنجارگریزی در زبان و تخیل را دنبال کرده است. آشنایی‌زدایی، برجسته‌سازی و تعلیق، شگردهایی هستند که در کار او فراوان به چشم می‌خورد (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۵۳). در مواردی این شیوه‌ی بیان، نقش موثری در ترسیم محتوای داستان‌های «نجدی» که عمدتاً انسانی و عاطفی است، ایفا کرده و وی توفیق یافته با ترفندهای شعری، خواننده را در فضای حسی و شرایط عاطفی خاصی قرار دهد. توصیف‌های صمیمانه و قوت «نجدی» در تجسم بخشی به امور، تا حد زیادی برآیند رویکرد شاعرانه و نیز هنجارشکنانه‌ی وی به زبان است. او با این تمهیدات، زمینه‌ی لازم را برای تأثر خواننده فراهم می‌سازد و در تجسم حالات روانی، نشان دادن غم‌ها و شادی‌های نهانی و نامعمول و در باوراندن این حالات به خواننده توفیق می‌یابد (بهبهانی، ۱۳۷۷: ۵۵۴).

چند مصداق از چند داستان کوتاه نجدی آورده می‌شود. در این نمونه‌ها تلفیق بیان روایی با

زبان شاعرانه، تجلیات مختلف و ظهور غریبی یافته است. رفتار متفاوت نجدی با زبان سبب شده تا تجسم و ترسیم نامتعارف، در عین حال ملموسی از حالات و کنش‌های داستانی شکل گیرد که در نوع خود، منحصر به فرد بوده و وجه متمایزی به زبان و روایت نجدی و نهایتاً به وصف، فضا سازی، زمینه پردازی و دیگر عناصر داستان‌های وی می‌بخشد:

«سه شنبه، خیس بود. ملیحه زیر چتر آبی و در چادری که روی سرتاسر لاغریش ریخته شده بود، از کوچه‌ای می‌گذشت که همان پیچ و خم خوابها و کابوس او را داشت. باران با صدای ناودان و چتر و آسفالت، می‌بارید... ملیحه، سرش را تا چشمهای آرایش نکرده در چادر فرو برده بود و کنار نفس نفس کشیدن و صدای پاشنه کفشهایش تقریباً می‌دوید. پاییز خودش را به آبی چتر می‌زد...» (نجدی، ۱۳۹۱: ۶۷).

«یک روز از همان پنجره به خیابان پرت شدم. با من آینه روی طاقچه هم آمد. آجرها هم آمدند. مادر فاطمی هم در آن صدایی که هوا را پاره کرده بود با من به بیرون اتاق پرت شده بود... من نگاه کردم به گلدسته مسجد که قد سبزش را کشانده بود تا وسط آسمان و صدای اذانش را بر پشت ابر می‌مالید... کاشیهای گلدسته آنقدر آبی به نظر می‌آمد که مطمئن بودم فاطمی زیر آجرها له و لورده نشده است» (نجدی، ۱۳۹۱: ۴۷).

«... خانم دستش را با سنگ از چادر بیرون آورد و سفیدی خیابانی را به مرتضی نشان داد که ته آن برف و صبح به هم چسبیده بود. نبش همان خیابان بود که مرتضی صدای قوها را شنید. سرش را برگرداند و چراغ‌های روشن اطراف استخر را دید که همینطور الکی روشن بودند و خیال می‌کردند که هنوز از دیشب چیزی باقی مانده است» (نجدی، ۱۳۹۱: ۱۶).

«دنبال ماهرخ دویدم. پله‌ها بدون نرده ما را بالا می‌برد. از اتاق صدای شکستن شیشه می‌آمد. بعضی از کسانی که مراسم دار زدن دکترا دیده بودند فقط تا رسیدن به خانه و چسپاندن صورتشان به بالش توانسته بودند گریه‌شان را پنهان کنند. ماهرخ به اتاق مردها رفت. کوچه‌های رشت از توی گریه رد شدند...» (نجدی، ۱۳۹۱: ۶۵).

«دکتر روی صندلی خودش نشست... چراغهای سرخ دور زد. سکوت دور زد. سوراخ سیاه یک استخوان دور زد. در آسانسور باز شد... دکتر همان پایش را روی موزائیک سفت کرد. صندلی را نگه داشت و با سرگیجه‌های که زیر زمین را فقط به خاطر او می‌چرخاند فریاد کشید: بیرون... بیرون... بیرون» (نجدی، ۱۳۹۱: ۵۴).

۳-۱- توصیف

توصیف در داستان، ارائه‌ی تصویری از فضای بیرون و درون شخصیت‌ها و بخشی از روایت است که در آن، گُنش عمده یا گُفت و گویی صورت نمی‌گیرد؛ به بیان دیگر، اتفاقی فیزیکی یا حرکتی رخ نمی‌دهد؛ به تعبیری «جهان متحرک داستان متوقف می‌شود» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۱۱۵). قصد اصلی نویسنده از توصیف، متمرکز کردن خواننده بر مکان، شیئی و شخصیتی خاص است. استفاده از شگردهای شعری در توصیف نه یک ضرورت، اما در مواردی می‌تواند موجب ملموس شدن توصیف گردد. داستان کوتاه بر خلاف رمان، ضرورت چندان و نیز مجال کافی و مناسب برای ارائه‌ی توصیف ندارد، اما در آثار نجدی روایت‌هایی از گونه‌ی توصیفی دیده می‌شود که در عین داشتن ایجاز، از بازی‌های زبانی و خصلت شعری و تصویری عاری نیستند. توصیفی که می‌آید بخشی از داستان کوتاه «سپرده به زمین» نجدی است. این داستان، ماجرای غریبی از دنیای یک زن و شوهر (طاهر و ملیحه) را روایت می‌کند؛ زن و شوهری که پس سال‌ها زندگی، فرزندی ندارند. یکباره از وجود جسد بچه‌ای در بهداری شهر باخبر می‌شوند و به آنجا می‌روند. آنها بچه را می‌خواهند تا به نام بچه‌ی خود دفن کنند... پس از دفن بچه ملیحه می‌گوید: «حالا ما یه بچه داریم که مرده... باید بگیریم براش سنگ بسازن...» (نجدی، ۱۳۹۱: ۱۲).

نویسنده در ابتدای روایت، توصیفی از روز جمعه، یعنی روز پیدا شدن بچه و دفن او به دست می‌دهد. خصیصه‌ی موجز بودن توصیف که در جهت فعال نمودن نقش خواننده صورت می‌پذیرد (شلومیت، ۱۳۸۷: ۸۵). در این توصیف و توصیف‌های دیگر نجدی دیده می‌شود:

«... جمعه، پشت پنجره بود. با همان شباهت باور نکردنی‌اش به تمام جمعه‌های زمستان. یکی از سیم‌های برق زیر سیاهی پرنده‌ها، شکم کرده بود. پرده‌ اتاق ایستاده بود و بخاری هیزمی با صدای گنجشک می‌سوخت...» (نجدی، ۱۳۹۱: ۷).

نویسنده ملالت، سکون و یکنواختی حاکم بر دنیا و فضای زندگی زن و مرد را با ایجاد همانندی میان یک جمعه از ایام زندگانی آنان با همه‌ی جمعه‌ها نشان داده است. حضور جمعه در پشت پنجره، ایستادن پرده‌ اتاق، و سوختن بخاری هیزمی با صدای گنجشک، مصداق برخوردهای شاعرانه‌ی نویسنده با عناصر زبان است. نجدی گزاره‌های خبری این روایت توصیفی را با «تشبیه»، «تشخیص» و «حس آمیزی» پیوند بخشیده است. او در پایان داستان، یعنی پس از دفن بچه و ... به نوعی همین توصیف را تکرار کرده تا نشان دهد اتفاق خاصی در زندگانی زن و مرد رخ نداده و آنها علی‌رغم داشتن فرزندی مرده، همچنان بی‌فرزند زندگی می‌کنند:

«جمعه بود، بخاری هیزمی با صدای گنجشک می‌سوخت...» (نجدی، ۱۳۹۱: ۱۲).

۲-۲- صحنه

صحنه، فضا سازی یا ایجاد فضای فیزیکی مناسب برای اشخاص (وستلند، ۱۳۷۱: ۸) و عرصه‌ای زنده و دارای تحرک در داستان است که رفتار شخصیت‌ها و رخداد‌های داستان در متن آن قرار می‌گیرد. برخلاف توصیف که تصویری ساکن از مکان یا پدیده‌ها ارائه می‌کند، صحنه، بستر اعمال داستانی است (بیکهام، ۱۳۸۸: ۴۳) که تصویری متحرک و توأم با لحظه‌پردازی را به نمایش می‌گذارد و از این طریق مجالی فراهم می‌شود تا خواننده بی‌واسطه آنچه را که رخ می‌دهد، ببیند و احساس و باور کند. صحنه‌پردازی ضرورتی بلاتفکیک در داستان کوتاه است که به نویسنده امکان می‌دهد در حجمی محدود و فرصتی اندک، موقعیت و زمینه‌ی لازم را برای ایجاد رابطه‌ی حسی خواننده با داستان ایجاد نماید؛ طوری که خواننده بتواند بدون واسطه در متن داستان حضور یابد. نجدی در اغلب داستان‌هایش به این ظرفیت صحنه‌پردازی توجه داشته و کوشیده صحنه‌هایی مجسم و حسی از رخدادها و حالات و رفتارهای آدم‌ها به دست دهد.

«روز اسب ریزی» داستانی از نجدی است که در آن نمونه‌های ملموس و در عین حال شاعرانه-ای از صحنه‌پردازی را می‌توان دید. این داستان حجمی اندک دارد و ساختار آن بر اساس روایتی دوگانه از ماجرای یک «اسب» شکل گرفته است. اسبی چابک، زیبا، افتخارآفرین و بی‌همتا که متعلق به یک «خان» ترکمن است و بعد از حادثه‌ای، مورد غضب «خان» قرار می‌گیرد و تبدیل به اسب گاری می‌شود. سپس بر اثر سانحه‌ای، گاری از او جدا می‌شود و اسب فرصت می‌یابد تا بگریزد، اما نمی‌تواند. او دیگر آزاد بودن را فراموش کرده و به «اسب گاری شدن» خو گرفته است. «اسب» راوی اصلی داستان و راوی دیگر، نویسنده یا راوی سوم شخص است. استفاده از دو راوی بر خلاف رمان در داستان کوتاه کار آسانی نیست، اما به نظر می‌رسد نجدی از عهده برآمده است. او جای دو راوی را به تناوب عوض می‌کند. بیشتر داستان از زبان «اسب» روایت می‌شود و روای دیگر، اندکی از آن را نقل می‌کند.

صحنه‌پردازی عاطفی و شاعرانه، یک ویژگی بارز در این داستان است که با استفاده از شگردهای شعری و هنجارگریزی‌های زبانی صورت گرفته است. این داستان در نهایت فشرده‌گی و ایجاز شکل گرفته است. «نجدی» با استفاده از امکانات بیان شعری، روایتی با قوت عاطفی را سامان بخشیده که ضمن داشتن حرکت داستانی، واجد مختصات زبانی ویژه و هنجارشکنانه است. عبارات زیر برگرفته از کل این داستان است که واجد خصلت شاعرانه و صحنه‌پردازانه، در عین حال دارای وجه و ساختاری نامتعارف می‌باشد:

«...صدایی نرم، مثل علف، گفت: سلام... انگشتانش بوی عرق تنم را می‌داد. و خود آسپه بوی جنگل... آسپه سطل را وارونه کرد. روی آن ایستاد و مثل یک مشت ابر سوار اسب شد... درختان غان راه باز کردند. برگهای افتاده، به طرف شاخه‌ها رفتند... صدایی

مثل باران به طرف اصطبل آمد. بین سقف و شانه‌های اسب، پر از ابر شد. آسیه پشت صدایش ایستاده بود... آفتاب بی‌گرمای پیش از برف، روی زمین افتاده بود. کلاهی از دسته‌های کلاغ روی درختان غان بود... تا آن لحظه، روز، خودش را لخت کرده بود و سرمایش را به تن اسب می‌مالید... کوهستانی از درختهای غان را به پشت من بسته بودند... عرق نازکی زیر یالهایش راه می‌رفت. نگاهش روی سم دستهایش بود و از چشمهایش صدای شکستن قندیل‌های یخ به گوش می‌رسید... هیچ دهکده‌ای از دور نمی‌آمد... سرما از چاک باریک زخم می‌رفت زیر پوست اسب و همانجا می‌ماند... پاهایش باز شد و گاری برگشت. اسب با سفیدیش روی سفیدی برف ریخت... دورتر از آنها آسیه به دیواری از باران تکیه داده بود... مالرو روی کوه پیچ می‌خورد و بالا می‌رفت. صدای تمام شدن روز را می‌شنیدم... تاریکی شب، قطره قطره از یالم می‌ریخت... گله‌ای از اسبهای سیاه، تاریکی را هل می‌دادند... دندانهایشان را می‌دیدم که تاریکی را گاز می‌زد. شب پرزهای سیاهش را به من می‌مالید... اسب زینی از زخم را به پشت داشت و راه می‌رفت... دهان اسب پر از صدای دلش بود...» (نجدی، ۱۳۹۱: ۲۱-۲۸)

خصلت شاعرانه و تصویری این روایت، مرهون استفاده‌ی نویسنده از شگردها و آرایه‌هایی چون تشبیه، حس آمیزی و استعاره‌ی مکنیه، خصوصاً تشخیص می‌باشد که مصداق‌های آن در متن مشخص گردیده است. نجدی از این آرایه‌ها در متنی راوی و کلامی دارای حرکت داستانی بهره برده؛ در عین حال رفتاری نامتعارف با عناصر زبان نموده است؛ همچنین با حواس پنجگانه برخوردی غیرمعمول دارد؛ به بیان دیگر، میان حس‌های یعنی لامسه، بویایی، بینایی، شنوایی و چشایی، نوعی آمیختگی نامتعارف ایجاد کرده که همین امر، در مواردی موجب برجستگی کلام و آشنایی‌زدایی زبانی در کار وی گشته است.

۳-۳- درون‌مایه / مضمون

برخی میان درون‌مایه یا موضوع و مضمون داستان تفاوتی قائل نیستند (ایرانی، ۱۳۶۴: ۶۰)، ولی باید گفت میان این دو تفاوت وجود دارد (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۵۲). درون‌مایه، اندیشه و «فکر اصلی و بنیادی و نسبتاً انتزاعی» (گرن، ۱۳۷۶: ۳۱۷) و عصاره‌ی موضوع داستان است که بر اساس آن، تعیین اینکه داستان سیاسی، اجتماعی، عاشقانه، مذهبی و... است، میسر میشود (حنیف، ۱۳۷۶: ۱۱). موضوع نیز مفهوم خاصی است که داستان در باره‌ی آن نوشته می‌شود و پیش از آنکه داستان آفریده شود، وجود دارد؛ عشق، تنهایی، مرگ و... می‌توانند موضوع یک داستان باشند. اما مضمون، مفهومی ذهنی و مبین‌نگاه و نظر نویسنده نسبت به امور مختلف است. مضمون داستان به خودی خود فاقد عینیت و وجه ملموس می‌باشد و تنها در روایت می‌تواند مصداق عینی بیابد. همین وجه

آن را با زبان داستان مرتبط می‌سازد. مصداق عینی مضمون در ماجرا، اعمال، گفتار و رفتارهای شخصیت داستان است. مضمون در حقیقت نوع جهت‌گیری و طرز برخورد نویسنده با موضوع است. محتوا و ماهیت هر مضمون، وابسته‌ی زبان بوده و هر تغییری در زبان، موجب تغییر در مضمون خواهد شد.

شیوه‌ی روایت و رفتار متفاوت نجدی با زبان، نقش عمده‌ای در شکل‌گیری مضمون داستان-هایش دارد. او متأثر از سبک نویسندگان پست‌مدرن با استفاده از زبانی تناقض‌آمیز و دارای ابهام، نگاه و برداشتی تردیدبار و واقعیت‌گریز از امور ترسیم می‌کند و می‌کوشد در برخورد با موضوعات و مفاهیم، نوعی «عدم قطعیت» که بنیان داستان‌های پست‌مدرن را شکل می‌دهد، به نمایش بگذارد. همین رفتار به مضمون داستان‌هایش ساخت و ماهیتی مبهم می‌بخشد. نجدی با نشان دادن برشی از زندگی آدم‌هایش می‌کوشد از قضاوت خاص و صریح در باره‌ی امور پرهیز کند و داستان‌هایش به نتایج اخلاقی، فلسفی، اجتماعی یا هر نتیجه‌ی خاصی منتهی نشوند. با این وصف از آثار او درونمایه‌ای کلی قابل استنباط است؛ گونه‌ای مرگ‌اندیشی، بدبینی و نگاهی تردیدبار و تمسخرآمیز نسبت به مناسبات و قراردادهای زندگی همواره در آثار وی جریان دارد که ذهنیت شاعرانه‌ی نجدی و به تبع آن، زبان و نثر شاعرانه‌ی او عناصر و امکانات بیان آن را فراهم آورده است. چنین ذهنیت و زبانی، امکان و بستری ویژه و انحصاری برای بهره‌گیری نجدی از شگردهای داستان نو ایجاد می‌کند. از هم‌گسیختگی، بی‌نظمی در روایت، تداعی نامنسجم، پارانویا، چندلایگی ذهن آدم‌ها، جریان سیال ذهن، لایه‌های پیش از گفتار و ... که شگردهای داستان نو و پست‌مدرن به شمار می‌آیند (شمیسا، ۱۳۹۱: ۲۵۷)، در آثار نجدی با ذهنیت و زبان شاعرانه تلفیق یافته‌اند. برآیند امر، زبانی ویژه و مضمون‌هایی انحصاری در آثار نجدی است که هم نگرش شاعرانه‌ی او را بازتاب می‌دهند؛ هم شیوه و سبک خاص وی را در نوشتن داستان می‌نمایانند.

«یک سرخپوست در آستارا» داستانی کوتاه از نجدی است که در آن درونمایه‌ی داستان و نگاه شاعرانه‌ی نویسنده در ساختاری توأمان ظهور یافته است. این داستان، روایت توهّم صیادزاده‌ای به نام «مرتضی» است که وارد خانه‌ی راوی می‌شود و به او خبر می‌دهد یک مرد سرخپوست به شهرشان آستارا آمده است. راوی ضمن اینکه ماجرای نُه سال پیش را، یعنی زمانی که مرتضی از دیدار و گفت و گوی خود با مرد سرخپوست سخن گفته، روایت می‌کند، به تناوب از گذشته به زمان حال، یعنی سال‌ها پس از مرگ مرتضی باز می‌گردد و الخ...

راوی پس از معرفی مرتضی که قرار است در این داستان بمیرد و خواننده هنوز از مرگ او باخبر نیست، مجالی می‌آفریند تا تفسیر شاعرانه‌ی خود را از مرگ به دست دهد. به این ترتیب مضمون داستان که موضع‌گیری نویسنده در برابر مرگ است، معلوم می‌شود:

«... راستش مرتضی صیاد صیاد هم نبود. یک بچه صیاد بود که سفیدک زیر بغل کتش زمستانها از دور عرق تن تابستانش را لو می‌داد. بچه صیادها برای گرفتن ماهی به دریا

نمی‌روند. (رودخانه چرا) ... آنها کنار دریا روی ماسه جایی که دریا کف دهانش را بالا می‌آورد (دیدنی که) بازی می‌کنند... ماهیهایی را که دمشان را تا زخم به زمین می‌زنند و قبل از آنکه مرگ چشمه‌ایشان را پر کند (می‌دانی که ماهیها پلک نمی‌زنند. اصلاً آنها پلک ندارند) از تور بیرون می‌کشند و پرت می‌کنند روی ماسه... عجیب اینکه ماهی‌ها بلد نیستند جیغ بکشند. روزهای بارانی آنها دیر می‌میرند. در آخرین لحظه وقتی که رمق ندارند دمشان را تکان دهند 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 آنقدر همان طرفها قدم می‌زند تا باران بند بیاید...» (نجدی، ۱۳۹۰: ۳).

نجدی با استفاده از موقعیت و محیط داستان خود و با بهره‌گیری از امکاناتی که در فضای داستان به وجود آمده؛ همچنین به واسطه‌ی رفتار خاصی که با زبان دارد، فرصت معرفی شخصیت داستان را به موقعیتی برای مقایسه‌ی مرگ ماهی‌ها و مرگ انسان تبدیل کرده است. صرف‌نظر از برخی بازی‌های زبانی و استفاده از امکانات شعری که در این عبارات دیده می‌شود، نجدی برداشتی شاعرانه و نمادین از مرگ را نشان داده که مضمون کلی داستان در حیطه‌ی این برداشت خاص شکل گرفته است. در حقیقت، مضمون داستان، حاصل برخورد شاعرانه و نمادین با مرگ است. نجدی در موقعیت یک روای ساده‌لوح به ظاهر برداشتی کودکانه را از مرگ ترسیم کرده، اما با قدری تأمل می‌توان دریافت که چنین نیست و آنچه این سخنان را کودکانه می‌نماید، استفاده شاعر از لحن صمیمی و شگردهای شاعرانه است.

۳-۴- نقل

در نگاه کلی نقل، نوعی از روایت است که لحن و صدای راوی در آن نمود بارز دارد. (کادن، ۱۳۸۶: ۴۴۱) اما به تعبیر اخص و در داستان، «بیان فشرده‌ی کنش شخصیت، رخداد، حالت یا گذشته‌ی شخصیت‌هاست.» (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۱۰۸) نقل بر خلاف صحنه‌پردازی که ارتباط بی‌واسطه‌ی خواننده را با کنش، رویداد و آدم‌های داستان فراهم می‌کند و موجب پیشرفت ماجرا می‌شود، گفتاری غیرمستقیم و مختصر است که حالات و رخدادهایی تعیین‌کننده را در بر نمی‌گیرد و نقش چندانی در حرکت داستان ندارد. تنها بخش‌های داستان را به هم ربط می‌دهد. به قولی: «جایگاه آن مانند جایگاه «حرف» در جمله است» (همان، ۱۱۰). و به همین واسطه موجب وحدت و انسجام کلی داستان می‌شود.

میان نقل و بیان شاعرانه پیوندهایی وجود دارد و از نقالی و شاعرانگی به عنوان «دو عنصر به هم پیوسته» (شیری، ۱۳۸۷: ۲۸۴) یاد شده، اما علی‌رغم تمایل بسیار نجدی به شاعرانگی و استفاده از

لحن و بیان شاعرانه، مصداق نقل در آثار وی چندان نیست. اساساً داستان کوتاه، مجال مناسبی برای نقل ندارد. اما نوع روایت در ابتدای بعضی داستان‌های نجدی به جهت داشتن برخی ویژگی‌ها، ماهیت و ساختاری نقل‌وار پیدا کرده است. وی در مواردی به قصد ایجاد زمینه‌ی لازم برای آغاز روایت به نقل دست می‌یازد. در این بخش از روایت‌های وی، حوادث و ماجراهای بیرون از داستان یا رخدادهایی که مقدمه و زمینه‌ی رویداد داستان به شمار می‌آیند، به صورتی خاطر‌وار نقل می‌شود؛ گاهی نیز نویسنده از این روش برای معرفی شخصیت یا شخصیت‌های داستان بهره می‌برد. در این هنگام، نحوه‌ی روایت به گونه‌ای است که خواننده از نزدیک نمی‌تواند رخدادها و کنش‌های شخصیت را ببیند و فقط از طریق متن از آن مطلع می‌شود. در آن، نجدی بر خلاف همیشه تا حدی از بازی‌های زبانی و استفاده از شگردهای شاعرانه دوری می‌جوید. با این وصف، وی از شیوه‌ی نامتعارف خود کاملاً کناره نمی‌گیرد و رفتار زبانی‌اش از هنجارگریزی به دور نمی‌ماند. توسل به تکرارهایی که در روایت عادی معمول نیست و نیز بهره‌گیری از شیوه و لحن روایی غیرعادی، ویژگی متفاوتی است که در نقل‌های نجدی خودنمایی می‌کند. دو مصداق زیر به ترتیب سطرهای آغازین داستان‌های «نگاه یک مرغابی» و «یک حادثه کوچک» هستند که در آنها چنین رفتاری را با زبان می‌توان مشاهده کرد:

«من هیجده ساله بودم ولی طاهر هیجده سالش بود. اما آقامر ترضی هیجده سال داشت. بچه‌های کوچی آشتی کنان رشت بودیم. توی کوچی باید مثل سربازها پشت گردن راه می‌رفتیم. یک روز صبح صدای در خانه بلند شد و دیگر بند نیامد...» (نجدی، ۱۳۹۰: ۳۶)

«سال ۱۳۳۲ توی بگیر بگیر توده‌ایها و مصدقیها، دو قدم این طرفتر از ۲۸ مرداد من شانزده ساله بودم. روزهایی که پدرم می‌رفت سر کار، نه، روزهایی که پدرم می‌رفت سر کار و مادرم می‌رفت صورتش را بند بیندازد...» (نجدی، ۱۳۹۰: ۱۰۰)

آنچه در این مصداق‌ها به چشم می‌خورد، تکرار جملات، ظاهراً بدون انگیزه‌ی روشن و توجیه لازم است که موجب وقفه در روایت شده است. اما چنین رفتارهایی با زبان روایت در عرصه‌ی محدود داستان کوتاه، نه فقط بازی با زبان، بلکه برجسته نمودن بعضی ویژگی‌ها، آدم‌ها، حالات و حوادث و تأکید و تکیه بر آنهاست که نجدی برای تحقق آن از چنین ترفندهایی سود می‌جوید.

۳-۵- زمینه

زمینه، موقعیت کلی زمانی و مکانی رویدادهای داستانی است که معرفی و توصیف غیرمستقیم زمان و مکان داستان و مشخصه‌های تاریخی، اقلیمی، فرهنگی و جامعه‌شناختی آن را میسر می‌کند (گرن، ۱۳۷۶: ۳۱۹)؛ عناصری مثل صحنه‌پردازی، رفتار، گفت‌وگوها، عادات، روحیات، افکار

شخصیت‌ها و... در شکل‌گیری و نشان دادن زمینه‌ی داستان نقش ایفا می‌کنند (بی‌نیاز، ۱۳۹۲: ۵۷). بر خلاف داستان‌های کلاسیک که در آنها زمینه، حد و شکل معلوم و معینی دارد و عادات و احوال و رفتار شخصیت‌ها با الگوهای قابل‌پذیرش مطابقت می‌یابد، در داستان پست‌مدرن که نجدی تا حد زیادی از شیوه‌های آن تبعیت می‌کند، حوادث، مطابق طرح و نقشه‌ی از پیش معلوم و عادی شکل نمی‌گیرد و دنیای درون و برون شخصیت‌ها نیز با الگوهای شناخته شده انطباق چندانی ندارد. بیشتر اوقات نجدی در صدد است تا با ذهنیات و فرضیات خواننده به مقابله برخیزد و روند و رخدادهایی را شکل دهد که با انتظارات خواننده هماهنگ نیست. او تلاش می‌کند نسبت داستان-هایش را با واقعیت کمرنگ سازد. در این راستا شخصیت‌های او ماهیتی فراواقعی و البته واقع‌نما می‌یابند و گنش آنها نیز از همین ماهیت تبعیت می‌کند. بدین واسطه آدم‌های نجدی اغلب هویتی تخیلی و سیال می‌یابند. آنها هر یک دچار نوعی روان‌پریشی هستند. مکان و زمانی که این آدم‌ها در بستر و متن آن حضور می‌یابند، از این قاعده مستثنا نیست. هم مکان و هم زمان در روایات نجدی وضعیتی ناپایدار و بیرون از مرزهای تعریف‌شده پیدا می‌کند. بنابراین به عنوان عاملی واقعی و عینی مورد نظر نبوده و می‌توان گفت نجدی ساخت، هویت و «پیوستاری ذهنی» و «انگاره‌ای شاعرانه» از زمان و مکان و آدم‌هایش شکل می‌دهد. «پیوستار ذهنی» و «انگاره‌ای شاعرانه» تعبیری است که «باختین» به کار می‌برد و منظور از آن، زمانمندی و مکان‌نمایی بازنمایی‌شده و ارائه‌ی تصویری ذهنی از پدیده‌های در حال حرکت و تحول است (باختین، ۱۳۸۷: ۳۳۴).

زمینه در داستان‌های نجدی، عموماً جهانی بی‌نظم و بی‌ثبات است که به مکان‌های شناخته‌شده شباهت ندارد. زمان‌های او نیز حالتی مدور و ذهنی دارد که میان رویا و واقعیت در نوسان است و نمی‌توان به طور قطعی آن را برهه‌ی خاصی از زمان فرض کرد. از این روی زمینه‌ی آثار وی با منطق معینی شکل نمی‌گیرد و دارای مشخصه‌هایی مبهم و تردیدآمیز می‌باشد. اسلوب خاص روایت‌گری در کار نجدی و استفاده‌ی وی از گزاره‌های غیر معمول، نقش مهمی در سامان یافتن چنین زمینه‌ای دارد.

داستان «آرنا یرمان و دشنه و کلمات در بازوی من» داستانِ راوی یا مردی است که برای سوزاندن خال‌های بازوی خود، خال‌هایی که در زندان بر بازویش کوبیده، نزد «عالیه» زنی که خال-های او را می‌سوزاند، می‌رود. راوی فردی متوهم و روان‌پریش است و از حضور «طاهر» که زنده نیست و مدت‌ها پیش در «خاش» مرده، در کنار عالیه خبر می‌دهد. نجدی در این داستان کوتاه، دنیای توهمی راوی را با ذکر جزئیاتی از سوزانده شدن خال‌هایش توسط عالیه تصویر کرده و طی آن، چندین ماجرا در چندین زمان و مکان را به صورت تودرتو و گسیخته روایت می‌کند. نویسنده با استفاده از شیوه‌ی «جریان سیال ذهن» به ترسیم حوادث، خاطرات و ذهنیات راوی می‌پردازد. و دنیای پارانویا و ذهن پریشان او توصیف می‌کند او برای نشان دادن این دنیای توهمی و تداخل زمان‌ها و مکان‌ها از عبارات و گزاره‌هایی نامرتب و ساختارشکنانه استفاده نموده و این نوع بیان در

تکوین زمینه‌ی سیال و مبهم داستان او نقش موثری ایفا می‌کند:

«بالاخره طاهر را توی اتاق پر از دودِ عالیهِ چناری پیدا کردم. گفت: «نه، دیگه این کار از من بر نیامد.» پیراهن غُژمه‌اش به اندازه دو تا دکمه روی «بود آیا که در میکده‌ها بگشایند» باز بود... - عالیهِ خانم، تو رو خدا شما یه چیزی بگین. از بازویم صدای راه رفتن ترکمنی شنیده می‌شد و صورت عالیهِ پیرتر از چشم‌هایش بود. گفت: تو که رادستته، یه کاری براش بکن.»... طاهر پشت سرفه‌هایش سیگار می‌کشید «آستینتو بزن بالا ببینم.» دست راستم را لخت کردم. گرفتم توی صورتش. نوک انگشتش را دور تا دور خال برد. روی این پنجره آبی یک لنگه باز یک لنگه بسته. پنجره‌ای که روی پوست بازوی من چین برداشته و پیر شده است. گفت: «کی برات کوبیده؟» نگاهش کردم. سالهای زندان روی صورتش پاش پاش شده بود... گفت: حالا می‌خواهی پاکش کنی که چی؟ گفتم: پربروز یه بابایی این لنگه [لنگه پنجره‌ای که روی بازویش خال کوبی شده] رو... چطوری بگم؟ واکرده رفته تو... گفت: رفته تو؟ توی چی؟ گفتم: تو بازوم، اینجام. می‌خواهی ببینیش؟... نفس عالیهِ روی پوستم بود و خودش یک جنگل دورتر از اسمش... طاهر گفت: حالا راست راستی می‌خواهی پاکش کنی؟ درد داره ها. عالیهِ آن طرف اتاق خودش را مثل ملافه انداخته بود روی تشک و طاهر سرفه‌هایش را برداشته بود که از اتاق برود... کف دست چپم را گذاشتم روی پنجره تا آینه رفتم. عالیهِ یک تکه مقوا را برایم تریشه تریشه کرد... ترکمنی قشقرق راه انداخته. هر بار که پرده کنار می‌رود آفتاب به اندازه تن عالیهِ روی قالی دراز می‌کشد. بشقابی پر از کلمه روی یکی از پله‌هاست. کلمات خیس از بشقاب می‌افتند روی یک چاقو. (پس این طاهر چی شد.) چند تا کله پاره شده و ترکمنی روی گریه‌اش عینک دودی زده...» (نجدی، ۱۳۷۹: ۱۴-۱۷)

تعیین و تشخیص زمینه‌ای معلوم در این داستان کوتاه ممکن نیست. زیرا در آن، چندین ماجرا بدون رعایت ترتیب توالی زمان و نیز بدون تفکیک مکان وقوع حوادث آمده است؛ ماجرای سوزانیده شدن خال‌های راوی، طرح پنجره‌ای دولنگه بر بازوی او که روای مدعی است از لنگه‌ی باز آن کسی تو رفته، ماجرای عشق و دیدارهای عالیهِ و مرتضی، ماجرای ترکمن و ماجراهایی دیگری در آن هست که هر یک به زمان و مکانی متفاوت تعلق دارند، اما در داستان به صورتی تو در تو و درهم تنیده جای گرفته‌اند، هر کدام از این ماجراها به تنهایی می‌توانند موقعیت و زمینه‌ای را در ذهن خواننده تداعی نمایند. اما نویسنده مشخصه‌های زمانی و مکانی آنها را به گونه‌ای در هم پیوسته، که تشخیص و تعیین زمینه‌ای معلوم برای آن میسر نیست. پیداست نجدی برای ترسیم توهّم-زدگی و آشفتگی ذهن راوی، تعمداً حوادث، زمان، مکان و نیز موقعیت و هویت شخصیت‌ها را درهم آمیخته و نشانی‌هایی را که با آن بشود این عناصر را از هم متمایز و تفکیک نمود، پاک کرده است.

در این داستان، زبان روایت تکه‌تکه و ناهمگون است، اما با آنچه نجدی قصد نشان دانش را دارد، تناسب یافته است. شگردهای زبانی که به شکل‌گیری و ترسیم چنین احوالی انجامیده، شیوه و رفتار خاص نجدی با زبان و کنارهم نشانیدن عباراتی به ظاهر غیرمرتبط است. این امر «عدم انسجام» را که اساس کار نویسندگان «پست مدرن» می‌باشد (شمیسا، ۱۳۷۸: ۳۲۳)، در این داستان به گونه‌ای خاص نمود بخشیده است.

۴- نتیجه‌گیری

«بیژن نجدی» نویسنده و شاعری است که تا حد زیادی زبان داستان را به بیان شعری و نگرش شاعرانه نزدیک ساخته است. فرصت کوتاه زندگی، به این نویسنده مجال کافی نداد شیوهی انحصاری و متفاوت خویش را تکوین و کمالی درخور ببخشد. از «نجدی» آثار معدودی به جای مانده و در همین آثار معدود، نشانه‌هایی بر خلاقیت و نوجویی وی می‌توان سراغ گرفت. او در زبان و روایت، هم به شگردهای فرمالیستی و هم به تجربه‌های پست مدرن تمایل نشان داده است. «نجدی» مشخصه‌های این دو را به گونه‌ای خاص توأمانی بخشیده و با نگاه، ذهنیت، و زبانی شاعرانه درآمیخته است. از این روی وی را می‌توان نویسنده‌ای صاحب سبک و اسلوب داستان-نویسی او را شیوه‌ای انحصاری و نامتعارف ارزیابی نمود. ساختار شکنی و تجربه‌گرایی «نجدی» در زبان، در عین حال، بی‌اعتنایی وی به آموزه‌های عمومی روایت می‌تواند برای برخی جذابیت داشته و او را به عنوان نویسنده نوآیین و خلاق معرفی کند و در نظر کسانی که به شیوه‌های معمول و معهود روایت، انس دارند، ناخوشایند جلوه نماید. نثر شاعرانه و رفتار زبانی متفاوت «نجدی» موجب ظهور شاخصه‌هایی در کار وی شده و هنجار روایت و نیز کیفیت برخورد او را با عناصر داستان، در موارد زیادی تحت تاثیر قرار داده است.

«نجدی» روایت و محتوای داستان را با غنایی تصویری و جنبه‌های زیباشناختی ویژه‌ای که مصداق‌های آن را در شعر می‌شود سراغ گرفت، ملازم نموده است. به همین واسطه آثارش، خوانندگان را در برابر حظ و تأثیری دوگانه قرار می‌دهد؛ یکی حظ و تأثیر شاعرانه که از تصاویر شعری و زیبایی و ظرافت‌های کلامی به دست می‌آید و دیگر لذتی که از خواندن داستان و پی‌گیری ماجراهای آن قابل دریافت است. این تأثیر دوگانه، وجهه‌ی خاص و نامتعارفی به داستان‌های نجدی بخشیده و او را در موقعیت نویسنده‌ای متفاوت قرار داده است.

منابع:

- آتشی، منوچهر. ۱۳۸۳. درآمدی بر آسیب‌شناسی رمان در ایران. ماهنامه کارنامه. شماره ۴۲. اردیبهشت. (۳۲-۳۳).
- آرین پور، یحیی. ۱۳۸۲. از صبا تا نیما (جلد اول و دوم)؛ تهران؛ زوار، چاپ هشتم.
- اخوت، احمد. ۱۳۷۱. دستور زبان داستان؛ اصفهان؛ فردا، چاپ اول.
- ایرانی، ناصر. ۱۳۶۴. داستان: تعاریف، ابزارها و عناصر؛ تهران؛ کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، چاپ اول.
- باختین، میخائیل. ۱۳۸۷. تخیل مکالمه‌ای، جستارهایی در باره رمان؛ ترجمه رویا آذرپور؛ تهران؛ نی، چاپ اول.
- براهنی، رضا. ۱۳۶۲. قصه نویسی؛ تهران؛ نشر نو، چاپ اول.
- _____ ۱۳۷۷. تجدد و روایت... در آثار صادق چوبک. ماهنامه آدینه. شماره ۱۲۸. مرداد ماه. (۱۱-۱۳).
- بهبهانی، سیمین ۱۳۷۷. یاد بعضی نفرات؛ تهران؛ البرز، چاپ اول.
- بیکه‌ام، جک. ۱۳۸۸. صحنه و ساختار در داستان؛ ترجمه پریسا خسروی سامانی؛ اهواز؛ رسش، چاپ اول.
- بی‌نیاز، فتح‌اله. ۱۳۸۷. درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی؛ تهران؛ افراز، چاپ اول.
- تسلیمی، علی. ۱۳۸۸. گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران، داستان؛ تهران، کتاب آمه، چاپ دوم.
- _____ ۱۳۸۸. نقد ادبی، نظریه‌های ادبی و کاربرد آنها در ادبیات فارسی؛ تهران؛ کتاب آمه، چاپ اول.
- حقوقی، محمد. ۱۳۷۷. مروری بر تاریخ ادب و ادبیات امروز ایران ۲، نشر- داستان؛ تهران؛ قطره، چاپ اول.
- حنیف، محمد. ۱۳۷۶. مراحل خلق داستان؛ تهران؛ سوره، چاپ اول.
- شمیسا، سیروس. ۱۳۷۸. نقد ادبی؛ تهران؛ فردوس، چاپ اول.
- _____ ۱۳۹۱. مکتب‌های ادبی؛ تهران؛ قطره، چاپ سوم.
- شیری، قهرمان. ۱۳۸۷. مکتب‌های داستان‌نویسی ایران؛ تهران؛ چشمه، چاپ اول.
- عابدینی، حسن. ۱۳۶۹. پیدایش رمان نو در ایران. ماهنامه گردون. شماره ۲. سال یکم. آذرماه. (۱۶-۱۹).
- فتاحی، حسین. ۱۳۸۶. داستان گام به گام؛ تهران؛ صریر، چاپ اول.
- گلستان، ابراهیم. ۱۳۷۷. گفته‌ها؛ تهران؛ ویدا؛ چاپ دوم.
- گلشیری، احمد. ۱۳۸۴. داستان و نقد داستان، جلد اول؛ تهران؛ نگاه، چاپ چهارم.
- گلشیری، هوشنگ. ۱۳۸۸. باغ در باغ، (مجموعه مقالات) جلد ۱؛ تهران؛ نیلوفر، چاپ سوم.

- کادن، جی. ای. ۱۳۸۶. فرهنگ ادبیات و نقد؛ تهران؛ شادگان، چاپ دوم.
- گرن، ویلفرد. ۱۳۷۶. مبانی نقد ادبی؛ ترجمه فرزانه طاهری؛ تهران؛ نیلوفر، چاپ اول.
- مندنی پور، شهریار. ۱۳۸۹. کتاب ارواح شهرزاد، سازه‌ها، شگردها و فرم‌های داستان نو؛ تهران؛ ققنوس، چاپ سوم.
- میرعابدینی، حسن. ۱۳۷۷. صد سال داستان نویسی ایران. (۳ جلدی)؛ تهران؛ چشمه، چاپ اول.
- نجدی، بیژن. ۱۳۹۰. دوباره از همان خیابان‌ها؛ تهران؛ مرکز، چاپ هشتم.
- _____ ۱۳۹۱. یوزپلنگانی که با من دویده‌اند؛ تهران؛ مرکز، چاپ هفدهم.
- وستلند، پیتر. ۱۳۷۱. شیوه‌های داستان‌نویسی؛ ترجمه محمدحسین عباسپور تیمجانی؛ تهران؛ مینا، چاپ اول.