[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]

[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

بررسی زبان و روایت در داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا»

محمدرضا حاجبابایی*

نرگس صالحی**

چکیده

جریان داستان مدرنیستی از مهم‌ترین جریان‌های داستان‌نویسی ایران و بیژن نجدی از برترین نویسندگان این جریان است. او نویسنده‌ای ساختارشکن و تجربه‌گراست. زبان داستان‌های نجدی مملو از استعاره و تشبیه است. این ویژگی داستان‌های نجدی زبان آثار او را تاحد زیادی به زبان شعر نزدیک کرده‌است و نوعی تشخص سبکی به آثار او بخشیده‌است؛ تاجایی‌که می‌توان او را بنیان‌گذار داستان‌نویسی شاعرانه در ادبیات داستانی ایران به‌شمار آورد.

از مهم‌ترین عواملی که موجب می‌شود داستان‌های نجدی مدرن به‌شمار آید، عناصری همچون شاعرانگی زبان، بهره‌گیری از گسست زمانی و ورود به ذهن شخصیت‌هاست. در این مقاله، با بررسی عناصر روایی در داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا»، نشان داده‌ایم که این داستان، مدرن به‌شمار می‌آید و نجدی توانسته از ویژگی‌های داستان مدرن به‌خوبی استفاده کند. از دیگر موضوعات مهمی که در این داستان دیده می‌شود، تقابل مرگ و زندگی، تخیل و واقعیت و تقابل پذیرش وضعیت موجود و آرمانی است. بیژن نجدی با بهره‌گیری از تکنیک‌های داستان مدرن، به‌زیبایی هرچه تمام‌تر، درپی بیان اندیشه‌ها و مبانی فکری خویش بوده‌است.

کلیدواژه‌ها: روایت، زبان، داستان کوتاه مدرن، نثر شاعرانه، بیژن نجدی، «یک سرخ‌پوست در آستارا».

* استادیار دانشگاه علامه طباطبایی hajibaba@atu.ac.ir

** دانشجوی کارشناسی‌ارشد دانشگاه علامه طباطبایی n.sadvandi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۹۴/۱۰/۸ تاریخ پذیرش: ۹۵/۸/۲۴

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۵، شمارهٔ ۸۲، بهار و تابستان ۱۳۹۶

۱. مقدمه

مدرنیسم و آثار آن یکی از مهم‌ترین موضوعاتی است که در ادبیات داستانی معاصر حضور پررنگی دارد و اکثر داستان‌هایی که امروزه شاهد نگارششان هستیم، از ویژگی‌های مدرنیستی برخوردارند. ازاین‌رو مطالعه درخصوص این رویکرد تازه در حوزهٔ ادبیات داستانی بسیار ضروری به‌نظر می‌رسد و موجب می‌شود که ابعاد تازه‌تری از متون داستانی دربرابر خوانندگان گشوده و زیبایی متن دوچندان شود.

بررسی متون ادبی از منظر روایت‌شناسی می‌تواند موجب شناخت بیشتری از ابعاد متن شود و لایه‌های پنهان در متن را برای خواننده آشکار کند و درنهایت موجب فهم تازه‌تری از متن را رقم بزند. ژرار ژنت نظریه‌پرداز ادبی فرانسوی از جمله کسانی است که در زمینهٔ روایت‌شناسی به مطالعات گسترده‌ای پرداخته‌است و نظریاتش در این زمینه یکی از مهم‌ترین نظریات در حوزهٔ روایت است. روایت‌شناسی ژنت بر چگونه نگریستن به متون متمرکز شده‌است و به ما امکان می‌دهد که تصویری از چگونگی درونه‌شدن داستان‌ها در داستان‌های دیگر به‌دست آوریم (برتنز، ۱۳۸۸: ۱۰۴). ژنت، متأثر از شکل‌گرایان روس، قصه را یکی از جنبه‌های روایت می‌داند و آن را ترتیب واقعی وقایع ارزیابی می‌کند. اولین‌بار شکل‌گرایان روس هر روایت را متشکل از دو سطح طرح (پلات) و داستان دانستند. ژنت، به‌جای طرح، واژهٔ قصه را می‌گذارد و داستان را زنجیره‌ای از حوادث می‌داند که ازطریق راوی به خواننده منتقل می‌شود. زنجیره‌ای که راوی در آن دخل و تصرف‌هایی انجام می‌دهد و زمان‌بندی را نیز با توجه به این جابه‌جایی تنظیم می‌کند. ازسوی دیگر، ژنت میان روایتگری (عمل و فرایند روایت‌کردن) و خود روایت (آنچه عملاً بازگو می‌شود) تفاوت می‌گذارد (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۵).

نویسندهٔ داستان کوتاه مدرن، شیوهٔ روایی مناسب با جهان‌بینی مدرن را برمی‌گزینند. به‌جای روایت‌کردن رویدادهای بیرونی، تحولات روحی‌ـروانی شخصیت اصلی داستان را می‌نمایاند. رئالیست‌ها داستان‌هایشان را با رعایت خط زمان می‌نویسند، اما مدرنیست‌ها با نقض ساختار خطی زمان و با استفاده از شیوه‌هایی مانند سیلان ذهن و تک‌گویی درونی، زمان روایت را نابه‌سامان می‌کنند و این‌عمل، بازنمایی آشفتگی فکری شخصیت اصلی داستان است. نویسندهٔ مدرن، معمولاً، از راوی دانای کل هنگام روایت متن استفاده نمی‌کند. تغییر زاویهٔ دید یا استفاده از راویان متعدد، یکی دیگر از شیوه‌های روایتگری در بسیاری از داستان‌های مدرن است. پیرنگ در داستان مدرن از شیوهٔ معمول «آغازـ میانه‌ـ

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

فرجام» پیروی نمی‌کند و به گره‌گشایی قطعی نمی‌رسد. فرجام داستان‌های مدرن معمولاً با ابهام همراه است که نشان‌دهندهٔ نفی قطعیت است.

شخصیت در داستان‌های مدرن، برخلاف داستان‌های رئالیستی، معمولاً منزوی و مردم‌گریز است و الگوی رفتاری او با شیوهٔ عمل اطرافیانش سازگار نیست. داستان‌های مدرن غالباً روایت فروپاشی رابطه‌ها هستند. شخصیت در بسیاری از داستان‌های کوتاه مدرن ضدقهرمان است؛ به‌این‌معنا که آرمان‌گرایی قهرمانان داستان‌های کهن را ندارد. شخصیت‌های برخی داستان‌های رئالیستی قهرمانانی هستند که برای پایان‌دادن به بی‌عدالتی وارد مبارزه می‌شوند و فداکاری می‌کنند، اما در داستان کوتاه مدرن، شخصیت اصلی منفعل و پذیرنده است و به‌فکر نجات هیچ‌کس نیست، حتی نجات خودش. او به‌جای عصیان و شورش، راه تسلیم را در پیش گرفته‌است (ر.ک: پاینده، ۱۳۹۱: ۳۳).

بیژن نجدی (۱۳۲۰-۱۳۷۶) را می‌توان یکی از موفق‌ترین نویسندگان جریان داستان‌نویسی مدرن ایران دانست. نجدی، با وجود حضور کوتاه‌مدت در فضای ادبی ایران، تأثیر چشم‌گیری بر جریان‌های ادبی پس از خود گذاشت. او نویسنده‌ای ساختارشکن و تجربه‌گراست. زبان داستان‌های نجدی مملو از استعاره و تشبیه است. این ویژگی داستان‌های نجدی، زبان آثار او را تاحد زیادی به زبان شعر نزدیک کرده‌است و نوعی تشخص سبکی به آثار او بخشیده‌است؛ تاجایی‌که می‌توان او را بنیان‌گذار داستان‌نویسی شاعرانه در ادبیات داستانی ایران به‌شمار آورد. نجدی، علاوه‌بر خلق تصاویر به‌شدت انتزاعی و درهم‌آمیختن رؤیا و واقعیت، پای‌بندی خود را به اصول داستان‌های مدرن و نوگرا نیز به‌نمایش می‌گذارد و آن شخصیت‌بخشی به اشیا، چه از طریق زبان و چه از طریق کارکرد آنها، در داستان است.

در این مقاله دو موضوع زبان و روایت در داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا» (نجدی، ۱۳۹۴: ۱-۱۲) بررسی شده‌است. در بررسی زبان نجدی در این داستان به ویژگی شاعرانگی زبان او توجه شده‌است و در بررسی روایت، عواملی همچون زمان و دیدگاه بررسی شده‌است و تقابل‌های متن نیز تحت مطالعه قرار گرفته‌است.

در داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا»، با توجه به سبک نگارش نجدی، با زبانی شاعرانه مواجهیم و همین زبان شاعرانه و بهره‌گیری از عناصر شعری در نثر نجدی موجب تمایز آثار داستانی او از دیگران شده‌است و ازاین‌منظر درخور توجه و بررسی است. از منظر روایت، نیز هردو سطح روایت، یعنی قصه و زنجیره‌ای از حوادث، را در خود دارد و با

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

مجموعه‌ای از رخدادها روبه‌رو هستیم که راوی خاص خود را دارد و لازم است از منظر روایت‌شناسی نیز تحت بررسی قرار گیرد.

فرضیه‌ای که در اینجا مطرح شده عبارت است از اینکه با مطالعهٔ آثار داستانی بیژن نجدی، به‌ویژه داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا»، می‌توان این گمانه را مطرح کرد که این داستان، داستانی مدرن به‌شمار می‌آید و عناصر داستان مدرن همچون بهره‌گیری از زبان شاعرانه و موضوعات مربوط به روایت در آن قابل بررسی است.

پرسشی که این مقاله درپی پاسخگویی به آن است، چگونگی ایجاد زبان شاعرانه در متن داستان و نیز چگونگی کاربرد هنرمندانهٔ عناصر روایی داستان مدرن در این متن است. رویکردی که مقاله براساس آن به بررسی متن پرداخته است، رویکردی توصیفی- تحلیلی برمبنای نظریات شفیعی‌کدکنی در بخش زبان و نظریه و روش ژرار ژنت در بخش بررسی روایی داستان است. در بخش تقابل‌های داستان نیز براساس نظریات ژاک دریدا، متن مطالعه و بررسی شده‌است.

۱.۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ داستان‌های بیژن نجدی، مقالاتی نوشته شده‌است که به معرفی مهم‌ترین آنها می‌پردازیم:

«عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی» (عبداللهیان، ۱۳۸۵: ۱۱۵-۱۲۸). در این مقاله، نویسنده به بررسی بعضی عوامل شاعرانگی در داستان‌های نجدی پرداخته‌است.

«زبان هنری داستان- شعر در آثار بیژن نجدی» (مهربان و زینعلی، ۱۳۹۱: ۱۳۹-۱۵۵)، مقالهٔ دیگری است که در آن سه مجموعهٔ داستان بیژن نجدی ازمنظر سبکی بررسی و بر جنبه‌های شعری و بلاغی داستان‌ها تأکید شده‌است.

«بررسی عناصر جهان متن براساس رویکرد بوطیقای شناختی» (صادقی اصفهانی، ۱۳۸۹: ۱۴۳-۱۷۴)، مقالهٔ دیگری است که در آن به جنبه‌های گفتمانی و شناختی متن توجه شده است و متن را ازمنظر زبان‌شناسی بررسی کرده و مجموعه داستان *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* را تحت بررسی قرار گرفته‌است.

«بوطیقای روایت در داستان یک سرخ‌پوست در آستارا از بیژن نجدی» (واعظ، آلبوغبیش، ۱۳۹۲: ۱-۲۰)، مقالهٔ دیگری است که در آن داستان را برمبنای نظریات زبان‌شناختی و بوطیقای جدید مورد بررسی قرار داده‌اند.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

در زمینهٔ موضوع مقالهٔ حاضر، مقاله‌ای یافت نشد. البته، از مقاله‌های «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی» و «بوطیقای روایت در داستان یک سرخ‌پوست در آستارا» بهره گرفته شده‌است. در پژوهش حاضر مباحث نظریهٔ روایت چون راوی، کانونی‌شدگی، زمان و وجه تحت بررسی قرار گرفته‌اند. همچنین، از منظر زبانی نیز شاعرانگی به‌طور ویژه در این داستان مورد بررسی قرار گرفته‌است و با توجه به آنکه تقابل یکی از مختصات روایت است، به این موضوع نیز پرداخته شده‌است.

۱. ۲. داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا»

داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا»، اولین داستان از مجموعهٔ *دوباره از همان خیابان‌ها* است که پس از مرگ نجدی انتشار یافته‌است. خلاصهٔ داستان به این شرح است:

مرتضی، که شخصیتی روان‌پریش به نظر می‌آید، وارد خانهٔ راوی می‌شود و برای او از سرخ‌پوستی می‌گوید که در قهوه‌خانه‌ای در آستارا دیده‌است. مرتضی درحالی‌که موادمخدر مصرف کرده‌است، حرف‌های سرخ‌پوست را برای راوی بازگو می‌کند؛ ازاین‌رو راوی حرف‌های او را باور نمی‌کند. سرخ‌پوست برای مرتضی از حملهٔ امریکایی‌ها به سرزمینشان گفته‌است و اینکه آنها اجساد مرده‌هایشان را در معجونی می‌ریختند و آن اجساد به‌اندازهٔ یک کف دست کوچک می‌شدند. نه‌سال بعد که راوی از مرگ مرتضی خبردار می‌شود، به سراغ بطری‌ای می‌رود که سرخ‌پوست آن را به مرتضی داده بود و اکنون نزد خود راوی است. معجون درون بطری را داخل لگنی خالی می‌کند و دست‌هایش را در آن فرومی‌برد. وقتی دست‌هایش را بیرون می‌آورد، می‌بیند که انگشتانش به‌اندازهٔ یک سنجاق ته‌گرد کوچک شده‌است. در پایان داستان، راوی از فرد دیگری به نام پروانه می‌خواهد که این مطالب را برای او بنویسد.

۲. بررسی زبان شاعرانهٔ «یک سرخ‌پوست در آستارا»

یکی از ویژگی‌های داستان‌های کوتاه مدرن، میل به زبانی شاعرانه است. برپایهٔ دیدگاه‌های یاکوبسن، در هر گزاره‌ای، شش عنصر دخیل است که عبارت‌اند از: گوینده، مخاطب، پیام، زمینه، رمز و تماس. غلبهٔ هر عنصری بر عناصر دیگر یکی از کارکردهای شش‌گانهٔ زبان را رقم می‌زند. ازنظر یاکوبسن، درصورتی‌که گوینده بخواهد توجه مخاطب را به مدلول معطوف کند (مفهوم ذهنی)، از زبان مستقیم و صریح بهره می‌گیرد که در آن، دال‌ها فقط به مدلول ارجاع می‌دهند و دیگر نقش‌ها و کارکردهای زبان در لایه‌های پایین‌تر و با نقش کم‌رنگ‌تر ظهور می‌یابند، اما زمانی‌که گوینده هدف جمال‌شناختی دارد، «ارتباط کلامی به‌سوی پیام

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

میل می‌کند؛ یعنی وقتی کلام به‌خودی‌خود کانون توجه می‌شود، آن‌موقع است که زبان کارکردی شعری می‌یابد» (یاکوبسن، ۱۳۹۰: ۷۷). یاکوبسن این کارکرد را به شعر منحصر نمی‌کند و بر این‌باور است که در چنین‌پیامی، کارکرد شعری بر دیگر کارکردهای پنج‌گانهٔ زبان برتری می‌یابد. رویکرد و انگارهٔ یاکوبسن دربارهٔ داستان نیز مصداق می‌یابد و هرچه این‌کارکرد زیبایی‌شناسانه در داستان ازطریق ابزار مختلف قوت بیشتری بگیرد، به‌همان‌اندازه، داستان به شعر نزدیک می‌شود.

فرایند ادبی‌شدن زبان ازطریق شیوه‌ها و شگردهای مختلفی ازقبیل بازی‌های زبانی و صناعات ادبی حاصل می‌شود. تشبیهات و استعارات و صناعات ادبی در سرتاسر داستان وجود دارد؛ «عاطفه و تخیل در شعر نیازمند زبانی هستند که ظرف ارائهٔ آنها باشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۹۱).

«داستان مدرن به‌منزلهٔ داستانی شاعرانه است و شاعرانگی در نثر از ویژگی‌های اصلی یک داستان کوتاه مدرن است» (پاینده، ۱۳۹۱: ۳۵). شفیعی‌کدکنی شعر را حاصل گره‌خوردگی عاطفه و تخیل می‌داند که در زبانی آهنگین شکل گرفته‌است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۸۶). با توجه به این‌تعریف از شعر، می‌توان پنج‌عنصر برای آن قائل شد: ۱. عاطفه ۲. تخیل ۳. زبان ۴. آهنگ ۵. شکل. زبان داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا» زبانی شاعرانه است و نویسنده از شگردهای گوناگونی برای خلق این زبان بهره برده‌است. عناصر شاعرانگی در داستان عبارت‌اند از:

۲. ۱. ترکیبات و واژگان متناسب با موضوع متن

نجدی دقت بسیار زیادی در انتخاب واژگان و ترکیبات دارد و از واژگان متناسب با فضای داستان و هدف متن استفاده کرده‌است؛ مثلاً، وقتی مرتضی می‌خواهد از یک سرخ‌پوست صحبت کند، از لوازم و ملائمات یک سرخ‌پوست در متن استفاده می‌کند؛ مثل چپق، پوست بوفالو، چکمه، مادیان و معجون. زمانی که درحال صحبت از مرتضی است، از وسائل و ویژگی‌های صیادان می‌گوید؛ مانند طناب، تور، ماهی، خط‌ها و چروک‌هایی که در صورت صیادان است.

جمله‌ها ساده، صمیمی و اغلب کوتاه هستند. نجدی خود را به قواعد دستور محدود نمی‌کند؛ گاهی اجزائی از جمله را حذف می‌کند، اما این حذف آسیبی به بلاغت جمله نمی‌زند:

هی برای سیگارش، خیس از برف، کبریت کشیده (نجدی، ۱۳۹۴: ۴).

من بهش کمک کردم که بتونه موهاشو از پشت ببنده، یه ذره علف هم داشتم که با هم کشیدیم (همان، ۴).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

برف سرمایش را پهن کرده بود روی ساختمان‌های آن‌طرف پنجره، سیگار مرتضی توی زیرسیگاری چند قدم دورتر از سرفه‌های مرتضی دود می‌شد (همان، ۱۱).

گاهی نیز با پایان غیرمنتظرهٔ جمله، خواننده را متعجب می‌کند:

با چشم‌های خودش دیده که یک سرخ‌پوست بی‌آنکه چمدانش را که از پوست بوفالو نبود... (همان، ۳).

۲. ۲. عاطفه

«عاطفه یا احساس، زمینهٔ درونی و معنوی شعر است، به‌اعتبار کیفیت برخورد شاعر با جهان خارج و حوادث پیرامونش» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۰: ۸۷). درون‌مایهٔ این داستان مرگ است که بر سرتاسر داستان سایه افکنده‌است و موجب حزن و اندوه خواننده می‌شود. در ابتدای داستان، مرگ ماهی‌ها مطرح می‌شود که می‌توان حدس زد در ادامه با فضایی دل‌گیر و حزن‌آور و با مرگ‌هایی فجیع روبه‌رو هستیم: مرگ جوانان سرخ‌پوست، مرگ مرتضی و درنهایت مرگ دست‌های راوی.

هنگامی که ماراجینما شروع به تعریف می‌کند، نویسنده با آوردن واژه‌ها و ترکیبات و عباراتی چون تشییع جنازه، گوربه‌گور، قبر، اره‌کردن و دیگر واژه‌ها، فضای مناسب مرگ‌آلودی خلق می‌کند:

بعد گفته بود که دیگر نمی‌تواند به یاد آورد چندسال از تشییع جنازهٔ مک‌کارتی گذشته است و حالا دارودستهٔ سناتور کجا گوربه‌گور شده‌اند. آنها قبیلهٔ مرا اره کرده بودند. پدربزرگ در اکلاهما دفن شده بود و مادرم در گورستان داچسیتی یک قبر خالی خریده بود و هر یکشنبه می‌رفت و خزه‌های دور تا دور آن را با ناخن‌هایش از زمین می‌کند (همان، ۵).

جوان‌ها ماندند که وسط دره، روی زمین، دراز بکشند، کنار رودخانه، تا کامیون‌ها و نفربرهای انباشته از سربازان آیزنهاور نتوانند به صخره‌ها نزدیک شوند (همان، ۶).

مرگ بی‌سروصدای مرتضی درکنار رودخانهٔ مرز ایران و شوروی و مرگ جوانان سرخ‌پوست، امتداد فضای اولیهٔ داستان و مرگ بی‌سروصدای ماهی‌هاست.

۲. ۳. تخیل

تخیل «عبارت است از کوششی که ذهن هنرمند برای کشف روابط پنهانی اشیا دارد» (شفیعی، ۱۳۹۰: ۸۹). تخیل را در این داستان از دو جنبه می‌توان بررسی کرد:

الف) کلیت داستان و اتفاقات آن: «حادثه‌ای غیرطبیعی در داستان اتفاق می‌افتد و بعد رفتار شخصیت‌ها گرداگرد آن شکل می‌گیرد. سرخ‌پوستی در آستارا پیدا می‌شود که

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

می‌خواهد به مسکو برود و ماجرای کشتار قبیله‌اش را تعریف می‌کند و معجون مخصوصی می‌دهد که سال‌ها بعد دست راوی را اندازهٔ سنجاق قفلی می‌کند» (عبداللهیان، ۱۳۸۵).

وجود یک سرخ‌پوست در آستارا اتفاق عجیبی است؛ چرا یک سرخ‌پوست برای رفتن به مسکو به آستارا می‌آید؟ یا سرخ‌پوست در کردستان چه می‌کرده‌است؟ و عجیب‌تر اینکه معجونی دارد که جسم افراد را کوچک می‌کند. چنین معجونی فقط می‌تواند زادهٔ تخیل پویا و قدرتمند نویسنده، یا باواسطه، زادهٔ تخیل شخصیت داستان (مرتضی) باشد.

ب) تخیلی که حاصل آن، توصیفات، هنرها و صنایع ادبی مثل تشبیه، استعاره، کنایه، انسان‌انگاری و... است که ناشی از کشف اشتراکات پدیده‌ها و اشیاست، اشتراکاتی که ممکن است افراد عادی به‌راحتی از کنار آنها بگذرند و به آنها توجهی نکنند. اکنون، به بررسی مهم‌ترین صورخیال در این داستان می‌پردازیم.

۲. ۳. ۱. توصیف

نویسندهٔ داستان برای تأثیرگذاری هرچه بیشتر از عنصر توصیف به‌فراوانی استفاده می‌کند. توصیف‌هایی که در داستان آمده‌است حوزه‌های گوناگونی را دربرمی‌گیرد که عبارت است از: توصیف مکان، توصیف ظاهر و رفتار شخصیت‌ها، توصیف حالت روحی و توصیف وضعیت. بهره‌گیری از حواس گوناگون از تکنیک‌هایی است که نویسنده برای تأثیرگذاری هرچه بیشتر توصیفات استفاده کرده‌است. گفتنی است توصیفی موجب شاعرانگی متن می‌شود که در آن خیال‌انگیزی در اوج باشد و موجب برانگیختن احساسات خواننده شود.

در ابتدای داستان، فضا به‌صورت شنیداری، دیداری و بویایی توصیف می‌شود و خواننده می‌تواند خود را در آن فضا مجسم و حتی بوی ماهی را استشمام کند:

> سرم پر شد از جیغ و ویغ روی اسب. صورت‌هایی پر از لکه‌های رنگ و دود آلاچیق‌های سوخته.
>
> ـ بیا بالا ببینم چی می‌گی؟
>
> و پنجره را بستم.
>
> حالا باران خودش را به شیشه می‌زد.
>
> روزنامه‌ها را به‌خاطر مرتضی از روی صندلی برداشتم. در که زد، در را که باز کردم، سرمای آستارا و مرتضی با هم آمدند توی اتاق. هم سرما بوی ماهی می‌داد، هم مرتضی (نجدی، ۱۳۹۴: ۲).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

در این داستان، نویسنده مجموعاً از ۶۴ توصیف بهره گرفته است که ۱۰ مورد به توصیف مکان، ۲۲ مورد به توصیف ظاهر، ۲۰ مورد به توصیف حالت‌ها و ۱۲ مورد به توصیف وضعیت اختصاص دارد.[۱]

۲. ۳. ۱. ۱. توصیف مکان

آنها کنار دریا روی ماسه، جایی که دریا کف دهانش را بالا می‌آورد، بازی می‌کنند (همان، ۳).

یک سرخ‌پوست... در قهوه‌خانهٔ بیوک‌آقا، سرپا سه استکان چای را بدون قند خورده و روی پیاده‌روی یخ‌بسته از قهوه‌خانه تا مسافرخانهٔ خزر، برای سیگارش، خیس از برف، کبریت کشیده... (همان، ۳-۴).

خونی را به‌یاد می‌آورد که همان‌روز کنار سنگ‌های ریز و درشت رودخانه دیده بودیم و زیر آفتاب بو گرفته بود (همان، ۹).

۲. ۳. ۱. ۲. توصیف ظاهر و رفتار

صورت‌هایی پر از لکه‌های رنگ و دود آلاچیق‌های سوخته (همان، ۲).

صورتش پر از خط‌وخط‌هایی بود که همهٔ صیادها این‌طرف و آن‌طرف دماغشان دارند. بی‌آنکه پیر شده باشند (همان، ۲).

مرده‌هایی خیس که سرشان به‌اندازهٔ یک گردو کوچک شده و دست و پاهایشان شده بود اندازهٔ یک سنجاق ته‌گرد (همان، ۹).

سفیدی و سیاهی چشم‌هایشان دیگر آب شده بود و پوستشان چین خورده بود (مثل وقتی ما از حمام می‌آییم بیرون (همان، ۱۰).

۲. ۳. ۱. ۳. توصیف حالت‌ها

ماهی‌هایی که دمشان را تا زخم به زمین می‌زنند، قبل از آنکه مرگ چشم‌هایشان را پر کند (همان، ۳).

مرتضی خود را توی صندلی مچاله کرد (همان، ۳).

رفتم دستشویی و سرم را گرفتم زیر شیر و تا پرشدن کله‌ام از سرمای آستارا، آب را باز کردم (همان، ۸).

سردم شد، نه از سرمای آستارا و کوچه‌هاش، یه‌جور سرما که از پشت پیشانی آدم شروع می‌شه و روی استخوان‌های آدم می‌ره پایین و با خودش هرچی‌رو که آدم دوستش داره و باورش کرده می‌شوره و می‌بره پایین (همان، ۱۲).

۲. ۳. ۱. ٤. توصیف وضعیت

یک غروب قرمز که افتاده بود روی زمین... نه افتاده بود روی آب... (همان، ۸).

یک شب سیاه که تاریکی‌اش نمی‌گذاشت ما رنگ پوستمان را به یاد آوریم (همان، ۸).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

هوا روشن می‌شد. صبح سرمای لیزش را به تن ما می‌چسباند (همان، ۹).

برف سرمایش را پهن کرده بود روی ساختمان‌های آن‌طرف پنجره (همان، ۱۱).

۲. ۳. ۲. تشبیه و استعاره

در این‌متن، تشبیه چندانی دیده نمی‌شود و موارد به‌کاررفته، تشبیهات ساده‌ای است که بیش از آنکه ناظر به خود تشبیه باشد، موجب افزایش بار عاطفی شده‌است.

[دربارهٔ صدای هواپیما] انگار هزاران مرده با دهان بسته بالای کوه مویه می‌کردند (همان، ۷).

با نگاهی تحسین‌آمیزتر از دیدن تابلوی لبخند ژوکوند به همان تکه گوشت سرخ‌شده در بشقابش خیره شود (همان، ۶).

استعاره‌های به‌کاررفته در متن، اگرچه در پاره‌ای از موارد در زبان غیرادبی نیز کاربرد دارند، استفادهٔ هنرمندانه و آمیختن آنها با عواطف و احساسات موجب زیبایی متن داستان شده‌است:

مرتضی خودش را توی صندلی مچاله کرد (همان، ۳).

دست‌هایش تا بغل‌کردن گرما دور بخاری گرد شده (همان، ۳).

تا پرشدن کله‌ام از سرمای آستارا، آب را باز کردم و... (همان، ۸).

لای دعاهایی که از پشت خشم گریه‌شده‌ای شنیده می‌شد... (همان، ۹).

شاید عزایشان می‌ریخت روی زمین، شاید عزا ... شاید زمین... (همان، ۹).

۲. ۳. ۳. شخصیت‌بخشی یا انسان‌انگاری

سرتاسر داستان پر است از وجود زنده و جاندار اشیا و پدیده‌ها. نجدی همه‌چیز را زنده می‌انگارد و این حاصل ذهن خلاق و پویای او در یافتن اشتراکات بین پدیده‌ها و موجودات جاندار و بی‌جان است؛ همچنین، نگاه جزئی‌بین و دقیق به محیط اطراف در کشف این همانندی‌ها بی‌تأثیر نیست. تمامی اینها برخاسته از نگاه اسطوره‌گرایی است که نویسنده در متن مطرح می‌کند و تمام جهان پیرامون خود را زنده می‌انگارد و روایت این‌گونه از جهان پیرامونی، نیازمند تخیلی ژرف است که در این داستان و دیگر داستان‌های نجدی به‌خوبی دیده می‌شود:

در را باز کردم، سرمای آستارا و مرتضی با هم آمدند توی اتاق (همان، ۲).

مرگ سیگاری روشن می‌کند و آنقدر همان‌طرف‌ها قدم می‌زند تا باران بند بیاید (همان، ۳).

صدایی شنیدم که بالای سرم راه می‌رفت (همان، ۷).

و صبح سرمای لیزش را به تن ما می‌چسباند (همان، ۹).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]

[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

۲. ۳. ٤. درنگ و تکرار عاطفی

گاهی نویسنده، برای القای بار عاطفی و تأثیرگذاری بیشتر بر خواننده، از درنگ‌ها و تکرارهایی در متن استفاده می‌کند که عواطف متن را فزونی می‌بخشد. نویسنده با گزینش واژگانی مناسب و همچنین با استفاده از حذف افعال این درنگ را ایجاد می‌کند.

ماهی‌های سفید آن‌طرف... کپورها اینجا... روی ماسه... همین‌طوری دیگر... همین‌طوری ... همه را (همان، ۳).

یک غروب قرمز که افتاده بود روی زمین... نه افتاده بود روی آب... (همان، ۸).

با آن‌موهای تراشیده شاید عزاهایشان می‌ریخت روی زمین. شاید عزا... شاید زمین... (همان، ۱۰).

انگشتام... خدایا حالا چه‌کار کنم... انگشتام آن‌قدر کوچک شده بود که باید آنها را تا چشم‌هام بالا می‌آوردم تا ببینمشون... اینه که من حالا اصلاً انگشت ندارم... (همان، ۱۲).

۲. ۳. ۵. کنایه

کنایات استفاده‌شده در متن، برگرفته از زبان عامیانه است و با توجه به کاربرد فراوان در زبان، جنبهٔ هنری خود را از دست داده و همین امر موجب شده‌است تا به‌کاربردن کنایه‌ها نتواند موجب بالارفتن سطح ادبی متن شود و حتی گاهی باعث پایین‌آمدن آن می‌شود:

قبل از آنکه مرگ چشم‌هایشان را پر کند (همان، ۳).

انگار بدجوری سرمای بیرون چپق بچه صیاد را کشیده بود (همان، ۳).

تازه می‌خواست از درخت سرکه‌شیره هم برود بالا (همان، ۵).

تو لولهنگت اونقدر آب ورداشته که اصلاً نمی‌فهمی من چی می‌گم (همان، ۱۱-۱۲).

صنایع ادبی دیگری در این‌داستان وجود دارند که نمونه‌هایی از آن را بیان می‌کنیم:

۲. ۳. ۶. حس‌آمیزی

بوی دیگ‌ها که با سنگدلی بی‌رحمانه‌ای تلخ بود (همان، ۹).

صبح سرمای لیزش را به تن ما می‌چسباند (همان، ۹).

۲. ۳. ۷. متناقض‌نما

دست راستش بی‌هیچ خواستی از خداوند به طرف آسمان دراز شده بود (همان، ۷).

یک‌جور رقص مصیبت که گفت‌وگوی یک‌طرفهٔ دست و پا و تن ما با خداوند بود (همان، ۱۰).

زن‌ها با سرهای سفید و صورت‌های سرگردان بین زن‌بودن و یائسگی از آلاچیق پدربزرگ بیرون آمدند (همان، ۱۰).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

یکی از ویژگی‌های داستان‌های مدرن پرداختن به مقولهٔ جریان سیال ذهن است. در تعریف جریان سیال ذهن، موارد مختلفی را بیان کرده‌اند، ازجمله اینکه: جریان سیال ذهن، حضور بی‌وقفه و طغیان‌وار ادراکات، اندیشه‌ها و احساسات در ذهن است (ابرامز، ۱۹۹۳: ۲۰۲) یا مجموعهٔ درهم و گسستهٔ تداعی‌ها، لحظه‌ها و عواطف است که در آن، لایه‌های خودآگاه و ناخودآگاه از هم می‌گذرند (فلکی، ۱۳۸۲: ۴۶). نکتهٔ درخور توجه در جریان سیال ذهن، شعرگونه‌بودن آن است. زبان در داستان‌ها و رمان‌هایی که به‌شیوهٔ جریان سیال ذهن نوشته می‌شوند غالباً شعرگونه است و آرایه‌های ادبی و اسلوب شعری در آنها بسیار به‌کار می‌رود.

در داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا» نیز، با توجه به نمونه‌های ارائه‌شده و بررسی‌های صورت‌گرفته، زبان داستان شعرگونه است و از آرایه‌های ادبی در متن داستان بسیار استفاده شده‌است. نویسنده با بهره‌گیری از شیوهٔ سیال ذهن سعی کرده‌است تا به اعماق ذهن شخصیت‌های داستان نفوذ کند و از این‌طریق خواننده را با دیدگاه شخصیت‌های داستان بیشتر آشنا کند.

۳. بررسی روایی داستان

۳. ۱. عنوان داستان

عنوان داستان، در مباحث نقد ادبی جدید، جایگاه تعیین‌کننده‌ای دارد و اساساً در نظریات ادبی جدید، نمی‌توان داستان را جدا از عنوان آن بررسی کرد. حضور یک سرخ‌پوست امریکایی در یکی از شهرهای شمالی ایران چنان برای راوی عجیب است که عنوان داستان هم همین است. عبارت «یک سرخ‌پوست در آستارا» برای خواننده گونه‌ای آشنایی‌زدایی پدید می‌آورد و موجب کنجکاوی او برای آگاهی از چندوچون ماجرا می‌شود.

عنوان داستان مرکب از دو عنصرِ شخصیت (یک سرخ‌پوست) و مکان (آستارا) است. درحقیقت، تضاد موجود میان این دو عنصر ازلحاظ جغرافیایی، خود، آغازکنندهٔ فعالیت ذهنی مخاطب و طرح پرسش می‌شود و ابهام داستان از همین‌ابتدا آغاز می‌شود (واعظ و آلبوغبیش، ۱۳۹۲: ۷-۹).

نکتهٔ دیگری که باید بیان کرد آن است که اگرچه در عنوان «یک سرخ‌پوست در آستارا» عنصر زمان دیده نمی‌شود، زمان پنهان است و همین موجب افزایش ابهام هنرمندانهٔ عنوان می‌شود. برای خواننده مشخص نیست که آیا این سرخ‌پوست در گذشته

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

وارد آستارا شده و رفته‌است یا همچنان در آستارا حضور دارد و با توجه به اینکه هیچ‌گاه هیچ سرخ‌پوستی وارد آستارا نشده‌است، این ابهام بر غنای عنوان می‌افزاید:

> نه سال بعد... قدم‌زنان به طرف همان‌مسافرخانه رفتم که هرگز هیچ سرخ‌پوستی در آن را با نوک چکمه‌اش ـ باز نکرده بود (نجدی، ۱۳۹۴: ۴ـ۵).

۳. ۲. زمان

زمان در داستان از مسائل بسیار مهم است که باعث تمایز داستان با واقعیت می‌شود. در بررسی داستان‌ها و متون، براساس نظریهٔ ژنت با سه نوع زمان مواجه هستیم: ۱. زمان تقویمی ۲. زمان حسی‌ـ عاطفی شخصیت‌ها ۳ـ زمان کل روایت از آغاز تا انجام. ژنت برای زمان روایت سه ویژگی مهم ذکر می‌کند:

۱. طول زمان روایت: رابطهٔ بین زمان روایت و زمان واقعی ممکن است به سه صورت باشد: الف. همسانی: برابری زمان روایت با زمان رویداد ب. گسترش زمان: طولانی‌بودن زمان روایت نسبت به زمان واقعی ج. فشردگی زمان: کوتاه‌تربودن زمان روایت نسبت به زمان واقعی.

۲. ترتیب زمان روایت: در این‌حالت، با زمان‌پریشی روبه‌رو هستیم. این زمان‌پریشی به دو صورت بازگشت به عقب و جلورفتن در زمان در متن موجود است.

۳. بسامد یا تناوب: بررسی میزان تکرار نقل حوادث و رویدادها در متن.

۳. ۲. ۱. زمان تقویمی

نوع اول، زمان واقعی و تقویمی است. زمانی است که در زندگی روزمرهٔ انسان‌ها حاکم است و نوع دوم زمان روایت است که در مقابل زمان واقعی قرار می‌گیرد. زمان روایی با زمان واقعی اختلاف چشم‌گیری دارد. در داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا»، هنگامی که مرتضی گفته‌های ماراجینیما را برای راوی نقل می‌کند، با زمان تقویمی دقیقی روبه‌رو هستیم.

> سرخ‌پوست می‌گفت سال ۱۹۴۷ دو روز پیش از حملهٔ امریکایی‌ها به درهٔ ما، کوچ مصیبت‌بار بچه‌ها و زن‌ها و قاطرها و پیرمردهای قبیله به کوهستان پر از سنگ‌های تیز و مقدس اطراف دره شروع شد (همان، ۶).

دیگر زمان‌های تقویمی در داستان کلی و مبهم است و ارجاع دقیق ندارد. نویسنده با آوردن جملاتی، زمانی تقویمی را بیان می‌کند، اما خواننده ارجاع قبلی آن را نمی‌داند و به‌همین‌علت دچار شناوری در زمان می‌شود و نمی‌تواند به‌راحتی در زمان رفت‌وآمد داشته باشد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

نه‌سال بعد، روزی که شنیدم جنازهٔ مرتضی را بیرون از آستارا کنار رودخانهٔ مرزی ایران و شوروی، بدون سنگ، خاک کرده‌اند، قدم‌زنان به‌طرف همان‌مسافرخانه رفتم که هرگز هیچ سرخ‌پوستی در آن را با نوک چکمه‌اش باز نکرده بود (همان، ۴-۵).

ما پانچاها را تا ظهر زیر آفتاب گذاشتیم و بعد از سه‌روز تمام، دور پانچاها راه رفتیم، نشستیم گاهی ساعت‌ها رقصیدیم... روز سوم زن‌ها به آلاچیق پدربزرگ رفتند و با شرمساری از او خواستند که اجازه دهد همهٔ مادران موهاشان را از ته بزنند (همان، ۱۰).

گونهٔ دیگری از زمان تقویمی در این متن وجود دارد که در اشاره به اشخاص تاریخی نمایان می‌شود. راوی و ماراجینیما با اشاره به برخی شخصیت‌های تاریخی، ازجمله، لنین، سناتور مک‌کارتی، آیزنهاور و کردستان، دوره‌ای تاریخی را در ذهن خواننده تداعی می‌کند و به او نشان می‌دهد که آن رخداد در چه دورهٔ تاریخی‌ای اتفاق افتاده‌است:

بعد گفته بود که دیگر نمی‌تواند به یادآورد چندسال از تشییع جنازهٔ مک‌کارتی گذشته است و حالا دارودستهٔ سناتور کجا گوربه‌گور شده‌اند (همان، ۵).

جوان‌ها ماندند که وسط دره، روی زمین، دراز بکشند، کنار رودخانه، تا کامیون‌ها و نفربرهای انباشته از سربازان آیزنهاور نتوانند به صخره‌ها نزدیک شوند (همان، ۶).

مرتضی گفت: صدتا؟ یک‌غاز؟ چرا حالیت نیست. یازده‌سال بعد ماراجینیما را گرفتند، جلبش کردند. می‌دونی چرا؟ واسه اینکه پلیس توی کیف ماراجینیما لای کتاب‌های لنین یک پانچا پیدا کرده بود (همان، ۱۱).

مرتضی گفت: نمی‌تونه؟ نمی‌تونه؟ آقارو... اون‌سال‌هاست که توی همین‌کشور زندگی می‌کنه. توی آن سال‌های بگیربگیر رفته بود کردستان (همان، ۱۱).

۳. ۲. ۲. زمان حسی‌ـ عاطفی شخصیت‌ها

این زمان همان زمان تقویمی است که متناسب با حالت‌های شخصیت‌ها متغیر است. خود این زمان به دو دسته تقسیم می‌شود: الف. زمان روان‌شناختی ب. تک‌گویی و زمان درونی. در داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا» شاهد هر دو حالت زمان حسی‌ـعاطفی هستیم.

الف. زمان روان‌شناختی

زمان روان‌شناختی همان زمان تقویمی است که با توجه به حالت‌ها و حوادث رخداده برای شخصیت متغیر است. نویسنده گاهی با استفاده از شگردهایی چون توصیفات طولانی و متعدد و پرداختن به جزئیات صحنه، زمان را طولانی جلوه می‌دهد و گاهی نیز با استفاده از حذف برخی قسمت‌ها و کوتاه‌کردن توصیفات، زمان رخدادن حادثه را کوتاه می‌کند.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

در داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا»، هنگامی که مرتضی درحال نقل خاطرهٔ ماراجینیما از هواپیمای امریکایی است، با پرداختن به توصیف صحنه، پرداختن به جزئیات و حتی آوردن صداهای موجود در صحنه، زمان را در این بخش طولانی جلوه می‌دهد. در واقعیت، این زمان آن‌قدر کوتاه است که به‌سرعت رخ می‌دهد، اما در اینجا، طبق گفته‌های نویسنده، این‌طور به‌نظر می‌آید که زمان رخ‌دادن این اتفاق آن‌قدر طولانی است که بتوان ایستاد و آن را تماشا کرد:

> نرسیده به تیزی سنگ‌ها صدایی شنیدم که بالای سرم راه می‌رفت؛ یک صدای دور... این‌طوری... ووه ... وو.. وو... انگار هزاران مرده با دهان بسته بالای کوه مویه می‌کردند. پدربزرگ از قاطر پیاده شد و بقیه ایستادند تا هر کدام به تکه‌ای از آسمان با چشمانی که از یک‌جور ترس مذهبی پر شده بود خیره شوند. من هر ده‌تا انگشتم را روی پیشانی‌ام گرفته بودم و آفتاب روی صورتم سُخ‌سُخ می‌زد. بالاخره، پدربزرگ فریاد زد اوناهاش، اونجان. دست راستش بی‌هیچ خواستی از خداوند به طرف آسمان دراز شده بود و چند تکه‌سیاه، آن طرف ناخن‌های پدربزرگ از آسمان پایین می‌آمد و صداهایش هی بزرگ می‌شد و هی می‌ترکید. قاطرها که این‌پا و آن‌پا می‌کردند، آنقدر با چشم‌های گشادشده به آن صداها گوش دادند تا اینکه همه‌شان رم کردند (همان، ۷).

زمانی که مرتضی صحنهٔ تشییع‌جنازهٔ افراد قبیلهٔ ماراجینیما را برای راوی بازگو می‌کند، زمان در مقایسه با واقعیت طولانی است؛ زیرا مرتضی هنگام ذکر مطالب از جزئی‌ترین توصیفات هم نمی‌گذرد و تمام جزئیات را با دقت برای راوی می‌گوید و همین جزئیات باعث شده زمان به‌نظر طولانی باشد؛ زیرا این صحنه برای او دردناک و ناراحت‌کننده‌است:

> ما زیربغل جنازه‌ها را گرفتیم و آنها را روی پاشنهٔ پاهایشان کشیدیم روی زمین و بردیم طرف قاطرها. بعضی‌ها خیلی سنگین بودند. مخصوصاً آنها که رودخانه لب پرزده و خیسشان کرده بود. ولی آنهایی که بوی گوشت سوخته می‌دادند سبک‌تر بودند. پدربزرگ دستور داد که زن‌ها بروند و هیزم بیاورند و خودش گُله‌به‌گُله هیزم‌ها را آتش زد و پسرعموها را فرستاد که دیگ‌های بزرگ را بیاورند و از آب پرکنند و روی آتش‌ها بگذارند. حالا دیگر شب شده بود. یک شب سیاه که تاریکی‌اش نمی‌گذاشت ما رنگ پوستمان را به یاد آوریم. فقط آنهایی که کنار آتش بودند چشم‌هایشان به سرخی می‌زد و روی بازوها و سینهٔ لختشان قرمز تاریک‌شدهٔ شعله‌ها و دود، خونی را به یاد می‌آورد که همان‌روز کنار سنگ‌های ریز و درشت رودخانه دیده بودیم و زیر آفتاب بو گرفته بود. همان‌شب، زن‌ها روی ماسه نشستند و با چرخاندن شانه‌ها و سرشان و دستهٔ چوبی آسیاب‌های دستی (از

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

همین‌آسیاب‌های سنگی که ما هم داریم) برگ‌های خشک و دانهٔ گیاهانی را که حالا اسمش یادم نیست، آرد از لبهٔ سنگ روی متقال سفیدی می‌ریخت... پدربزرگ آمد و لای دعاهایی که از پشت خشم گریه‌شده‌ای شنیده می‌شد، جنازه‌های لخت را یکی‌یکی بغل کرد و با تقدسی غمبار آنها را توی دیگ گذاشت... (همان، ۸-۹).

ب. تک‌گویی

تک‌گویی‌هایی که در داستان موجود است غالباً تک‌گویی‌های راوی است. نکته‌ای که باید به آن توجه داشت، این است که تک‌گویی درونی با مبحث جریان سیال ذهن، که محصول داستان و رمان پسامدرن است، ارتباط و نزدیکی بسیار زیادی دارد، تا جایی‌که می‌توان گفت تک‌گویی درونی یکی از بخش‌های جریان سیال ذهن است. در داستان‌ها و رمان‌هایی که از جریان سیال ذهن استفاده می‌کنند، متن بر افکار شخصیت‌ها تکیه دارد و راوی و نویسنده به عمق ذهن شخصیت‌ها نفوذ می‌کند و آنچه را در احساسات و افکار آنها می‌گذرد بدون هرگونه پردازشی بازمی‌گوید. با این‌شیوه، خواننده علاوه‌بر آگاهی از حوادث گوناگون، از درون شخصیت‌ها نیز آگاه می‌شود. این آگاهی از درون، به خواننده کمک می‌کند تا تصویری بهتر از شخصیت‌های داستان به‌دست آورد.

در داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا»، نجدی با بهره‌گیری از تک‌گویی درونی به‌شیوهٔ جریان سیال ذهن، تمامی آنچه را که شخصیت‌ها به آن فکر می‌کنند بازگو می‌کند. نجدی با استفاده از این‌شیوه، خواننده را به شخصیت‌های داستان خود بسیار نزدیک می‌کند و با دیدگاه‌های ایشان آشنا می‌سازد:

پسرهٔ عوضی با آن دست‌وپای لاغرش، تازه می‌خواست از درخت سرکه‌شیره هم برود بالا (همان، ۵).

به لب پایین و چانهٔ مرتضی فکر کردم که روی قاطی‌کردن توتون و علف لرزیده بود. آدم باید مخش عیب داشته باشد تا پای حرف‌های مرتضی بنشیند (همان، ۸).

۳. ۲. ۳. زمان کل روایت از آغاز تا انجام

روایت در زمان حال رخ می‌دهد. به نسبت این زمان، چندین زمان در داستان موجود است:

۱. سال ۱۹۴۷، زمان حملهٔ امریکایی‌ها به درهٔ سرخ‌پوست است؛

۲. زمان آمدن سرخ‌پوست به آستارا؛

۳. نُه‌سال بعد. زمان مرگ مرتضی؛

۴. زمانی که ماراجینما به کردستان می‌رود؛

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]

[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

۵. زمانی که راوی در حال بیان ماجرا برای نویسنده است؛

۶. زمانی که نویسنده داستان را می‌نویسد و وجود داستان نشان‌دهندهٔ این است که نویسنده در مقطع خاصی داستان را نوشته و ما درحال خواندن داستانی هستیم که نویسنده به نقل از راوی نوشته است.

در داستان، طبق نظریهٔ ترتیب زمانی ژنت، با زمان‌پریشی‌هایی مواجه هستیم. این زمان‌پریشی‌ها به‌صورت بازگشت از زمان حال به زمان گذشته است.

داستان با شرح یک ماجرا از ابتدای وقوع آن شروع نمی‌شود تا در مراحل بعد ادامهٔ داستان روایت شود، بلکه از میانهٔ یک رخداد آغاز می‌شود و این نشان‌دهندهٔ حذف‌شدن بخشی از رخدادهای داستان است که خواننده یا باید آنها را حدس بزند یا اینکه نویسنده با ایجاد گسست در خط سیر روایی، آنها را در لابه‌لای داستان برای خواننده آشکار می‌سازد. این‌موضوع نشان‌دهندهٔ نوعی زمان‌پریشی است که از ویژگی‌های داستان مدرن است. داستان همواره برش و بخشی از زندگی شخصیت را روایت می‌کند که در آن نقطه، تحولی اساسی رخداده و باعث ایجاد دگرگونی و تغییر شده‌است.

زمان‌پریشی در این‌داستان، علاوه‌بر ایجاد ابهامی هنرمندانه و تأثیرگذار در ذهن خواننده، می‌تواند محصول رخدادن بخشی از وقایع در ذهن مرتضی باشد. در دنیای ذهن، اتفاقات و رویدادها با خط سیر طبیعی رخ نمی‌دهند و هنگام به‌خاطرآوردن، زمان دچار فروپاشی می‌شود و توالی و ترتیب رخدادها رعایت نمی‌شود. مرتضی براساس واقعیت و ذهنیت خود مطالبی را برای راوی بازگو می‌کند و راوی نیز با بیان مطالبی صحت گفته‌های مرتضی را رد می‌کند. با توجه به توصیفی که از مرتضی ارائه می‌شود (مصرف مواد مخدر) خواننده، هم‌سو با راوی ماجرا، در پذیرش سخنان مرتضی دچار تردید می‌شود:

> [مرتضی] گرم که شد، قسم خورد که با چشم‌های خودش دیده که یک سرخ‌پوست، بی‌آنکه چمدانش را که از پوست بوفالو نبود، روی زمین بگذارد، در قهوه‌خانهٔ بیوک‌آقا، سرپا سه استکان چای را بدون قند خورده و روی پیاده‌روی یخ‌بسته از قهوه‌خانه تا مسافرخانهٔ خزر، هی برای سیگارش، خیس از برف، کبریت کشیده (نجدی، ۱۳۹۴: ۳-۴).

در جایی دیگر راوی می‌گوید:

> قدم‌زنان به طرف همان مسافرخانه رفتم که هرگز هیچ سرخ‌پوستی در آن را با نوک چکمه‌اش باز نکرده بود (همان، ۵).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

گسستگی و چندپارگی زمان نیز در داستان دیده می‌شود. این‌گونه که خواننده در روال داستان پی‌می‌برد که مرتضی، همان شخصیتی که اکنون در حال روایت‌کردن ماجرا برای راوی است، نُه‌سال پیش مُرده است، و مشخص نیست داستانی که هم‌اکنون خواننده آن را می‌خواند در چه زمانی نوشته شده است؛ زیرا در اینجا با دو شخصیت راوی و نویسنده روبه‌رو هستیم. راوی، نُه‌سال پس از مرگ مرتضی، ماجرا را برای نویسنده (پروانه) بازگو کرده و از او خواسته تا داستان را بنویسد و اینکه چه زمانی نویسنده این روایت را برای خواننده نوشته‌است مشخص نیست و خود گسست زمانی را تشدید می‌کند. به‌عبارتی، راوی خود را به زمان گذشته برمی‌گرداند، و خواننده را با خود به همان گذشته رهنمون می‌شود و از دل همان نُه‌سال پیش است که داستان را برای مخاطب روایت می‌کند. در این‌بخش، دوباره سیاق روایی داستان به‌هم می‌ریزد؛ این به‌هم‌ریختگی سیر روایی و گم‌شدن زمان، بر سرتاسر داستان سایه افکنده و باعث شده‌است تا خواننده برای یافتن سرنخ روایت، بیشتر و بیشتر درنگ کند.

نویسندهٔ داستان خواننده را بین زمان‌ها شناور نگه می‌دارد و چون مدام درحال بازگشت به عقب است، خواننده را با پدیدهٔ گسست زمان روبه‌رو می‌کند؛ برای مثال، صحبت از مرگ مرتضی است، اما بدون هیچ زمینه‌سازی‌ای، گفت‌وگوی نُه‌سال پیش مرتضی و راوی ادامه پیدا می‌کند:

> نشانم داده بود. از نردهٔ بالکن لحافی آویزان بود و کوچه پر از بوی پنبهٔ خیس بود. گفتم: اونجا که کسی نیست؟ (همان، ۵).

پیرنگ داستان هم به‌شیوهٔ معمول (آغاز، میانه، انجام) نیست که در میانهٔ داستان گره‌افکنی اتفاق بیفتد و با فرودی آرام به گره‌گشایی برسد، بلکه به‌شیوهٔ داستان‌های مدرن نقطهٔ اوج داستان در پایان آن است.

تضاد موجود در نام داستان، علاوه‌بر ایجاد ابهام، عنصر مهمی به نام زمان را نیز مطرح می‌کند. نویسنده، ضمن استفاده از واژگانی که حس ابهام و تضاد را در خواننده رقم می‌زند، معنای وسیع‌تری برای او به‌وجود می‌آورد؛ بدین‌صورت که، سرخ‌پوست متعلق به گذشته‌ای دور در امریکاست و آستارا شهری در دورهٔ معاصر و نمادی از زمان حال است که در برگیرندهٔ نکتهٔ مهمی به نام تضاد زمانی است که به‌واسطهٔ همین دو نام در ذهن خواننده ایجاد می‌شود.

نکتهٔ دیگری که باید به آن توجه کرد، این است که این‌داستان به‌شیوهٔ جریان سیال ذهن نوشته شده‌است و این شیوه را در بی‌نظمی‌های زمانی و رفت‌وبرگشت‌های مداومی که در متن وجود دارد می‌توان دید. زمان‌پریشی یکی از ویژگی‌های بارز جریان سیال ذهن است که در

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

داستان با آن روبه‌رو هستیم. نویسنده خواننده را بین زمان‌های گوناگون نگه می‌دارد و هیچ‌گاه او را به زمانی مشخص ارجاع نمی‌دهد و از درون ذهن شخصیت‌ها ماجرا را روایت می‌کند:

> درش را باز که کردم، بو کردم. بعد ریختمش توی یک لگن. روش آب ریختم. بعد دست‌هامو بردم توش. سردم شد، نه سرمای آستارا و کوچه‌هاش، یه‌جور سرما که از پشت پیشانی آدم شروع می‌شه و روی استخوان‌های آدم می‌ره پایین و با خودش هرچی رو که آدم دوستش داره و باورش کرده می‌شوره و می‌بره پایین (همان، ۱۲).

۳. ۳. راوی

ژنت به دو دسته راوی در متن اعتقاد دارد که آنها را براساس میزان آگاهی از متن و حضور در متن به این‌صورت نام‌گذاری کرده است:

۱. **راوی برون‌داستانی:**[۲] راوی بالاتر از راوی داستان، راوی برون‌داستانی نام دارد. این راوی را می‌توان همان نویسنده یا شاعر دانست، یا ذهنیات و درونیات او. راوی برون‌داستانی گاهی در متن حضور پیدا می‌کند و اندیشه‌های خود را بازگو می‌کند و گاهی بیرون از روایت قرار دارد و ازطریق یکی از شخصیت‌های روایت، در متن حضور می‌یابد و سخنانش را بازگو می‌کند.

۲. **راوی درون‌داستانی:**[۳] اگر راوی در اولین روایت راوی برون‌داستانی، از اشخاص داستان باشد، او را راوی مرتبهٔ دوم یا راوی درون‌داستانی می‌نامیم. این نوع راوی، به‌واسطهٔ راوی برون‌داستانی در متن حضور پیدا می‌کند و پس از راوی برون‌داستانی، عمل روایت‌گری را برعهده می‌گیرد و گاهی نیز شخصیت‌ها و راویان دیگری را در عمل روایت مشارکت می‌دهد (ژنت، ۱۹۸۰: ۲۲۵-۲۲۶).

هر بخشی از روایت دارای یک راوی است؛ در این‌داستان با چند راوی روبه‌رو هستیم. راوی ماجرای سرخ‌پوست‌ها برای مرتضی، ماراجینیما است. او راوی درونی محسوب می‌شود؛ زیرا خود اتفاقات را دیده‌است و همه‌چیز را از دریچهٔ دید خود برای مرتضی بیان می‌کند:

> گفت: سرخ‌پوست می‌گفت سال ۱۹۴۷، دو روز پیش از حملهٔ امریکایی‌ها به درهٔ ما، کوچ مصیبت‌بار بچه‌ها و زن‌ها و قاطرها و پیرمردهای قبیله به کوهستان پر از سنگ‌های تیز و مقدس اطراف دره شروع شد (نجدی، ۱۳۹۴: ۶).

راوی ماجرای ماراجینیما مرتضی است که شنیده‌هایش را برای راوی بیان می‌کند. راوی ماجرای کردها هم مرتضی است که داستان را برای راوی نقل می‌کند. مرتضی راوی بیرونی محسوب می‌شود؛ زیرا او خودش این موارد را از سرخ‌پوست شنیده‌است و برای راوی اصلی نقل می‌کند:

> گفتم: مرتضی تو رو خدا یه ذره کره وردار بخور، بعد یه ساعتی بگیر بخواب.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

گفت: سرخ‌پوست می‌گفت سال ۱۹۴۷ دو روز پیش از حملهٔ امریکایی‌ها به درهٔ ما، کوچ مصیبت‌بار بچه‌ها و زن‌ها و پیرمردهای قبیله به کوهستان پر از سنگ‌های تیز و مقدس اطراف دره شروع شد (همان، ۶).

راوی مرگ مرتضی برای خواننده، راوی اصلی متن است و درنهایت، راوی این روایت برای خواننده هم نویسنده است که با آوردن برخی جملات در پرانتز به داستان ورود می‌کند. این راوی از نوع درونی است؛ زیرا خود در متن روایت حضور دارد و همه‌چیز را برای خواننده بیان می‌کند:

بچه‌صیادها برای گرفتن ماهی به دریا نمی‌روند (رودخانه چرا) (همان، ۳).

حالا بچه‌صیادها 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)... (همان).

آن رخداد سرنوشت‌ساز که کانون داستان را شکل می‌دهد زمانی اتفاق می‌افتد که راوی دست‌هایش را در معجون فرومی‌برد و ناگهان انگشتانش کوچک می‌شوند. نویسنده با استفاده از شگرد رئالیسم جادویی، با کوچک‌شدن انگشتانش در معجونی سرخ‌پوستی، در پی بیان اندیشه‌ها و آرمان‌های خود است، و در ادامه می‌گوید:

اینه که هرچی از مرتضی... از سرخ‌پوست... از کُردها یادم مونده دارم برات می‌گم. بنویس پروانه! تورو خدا بنویسش. می‌بینی که من دست‌هام این‌جوریه، پروانه! تورو خدا بنویسش (همان، ۱۲).

گاهی ممکن است روایتی درون روایت اصلی قرار بگیرد و سطوحی مختلف به روایت بدهد و بخش‌های مختلفی از روایت را مشخص کند. ژنت دو اصطلاح روایت خارج از متن و روایت از داخل متن را در این موارد به‌کار می‌برد:

۱. **روایت برون‌متنی**: بیان‌کردن نمونه‌ای از روایت اولیه است که راوی در روایت حاضر نیست.

۲. **روایت درون‌متنی**: بیان‌کردن نمونه‌ای از روایت ثانویه است. بیان روایت از طریق یک شخصیت یا بیشتر اتفاق می‌افتد.

در داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا»، چند شخصیت مختلف عمل روایت را برعهده دارند و هرکدام بخشی از روایت را بیان می‌کنند، با نوعی روایت از داخل متن مواجه هستیم.

با توجه به سطوح مختلف روایت‌کردن، ژنت راوی را به چهار دسته تقسیم می‌کند:

نخست، داستان‌هایی که راوی در آنها در جایگاه راوی و شخصیت حضور ندارد؛ دوم، داستان‌هایی که راوی یکی از شخصیت‌هاست؛ سوم، راوی به‌عنوان راوی حضور دارد نه یکی از شخصیت‌ها؛ چهارم، راوی به‌عنوان راوی و شخصیت در داستان حضور دارد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

در داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا»، راوی هم راوی است و هم یکی از شخصیت‌هاست. با وجود اینکه در این داستان چند نفر روایت را برعهده دارند، با یک راوی اصلی روبه‌رو هستیم که کل داستان را روایت می‌کند:

نمی‌شنوم چی می‌گی؟

می‌گم یه سرخ‌پوست اینجاس.

یه سرخ‌پوست؟ اونم توی آستارا؟

سرم پر شد از جیغ و ویغ روی اسب. صورت‌هایی پر از لکه‌های رنگ و دود آلاچیق‌های سوخته (همان، ۲).

می‌گفت که سرخ‌پوست گفته بود:

ما زیربغل جنازه‌ها را گرفتیم و آنها را روی پاشنهٔ پاهایشان کشیدیم روی زمین و بردیم طرف قاطرها (همان، ۸).

من از سرخ‌پوست پرسیدم...

گفتم: بس کن دیگه مرتضی... من چرا باید به حرف‌های صدتا یک‌غاز تو گوش کنم.

مرتضی گفت: صدتا یک غاز؟ تو چرا حالیت نیست... (همان، ۱۱).

۳. ٤. وجوه روایت

ژنت معتقد است حالت یا وجه روایت به فاصلهٔ زاویهٔ دید و راوی بستگی دارد و از الگوهایی خاص برخوردار است. حالت یا وجه به آوا یا لحن مربوط می‌شود. وجه فضای روایت و فاصلهٔ بین روایت و راوی را مشخص می‌کند. در کتاب *گفتمان روایت*[۴] ژرار ژنت میان راوی و شخصیت‌کانونی تفاوت قائل می‌شود. ازمنظر ژنت، کانونی‌شدگی می‌تواند دارای سه حالت باشد:

۱. **کانونی‌شدگی صفر:**[۵] در این‌حالت، راوی با نفوذ به ذهن شخصیت‌ها، خواننده را از افکار و احساسات آنها آگاه می‌کند. به این‌شیوهٔ روایتگری، «سوم‌شخص دانای کل» نیز می‌گویند.

۲. **کانونی‌شدگی داخلی:**[۶] در این‌حالت ذهنیات یکی از شخصیت‌ها، چهارچوبی برای روایت‌شدن دارد و روایت صرفاً برمبنای ذهنیات همین‌شخصیت برای خواننده قابل درک است. به این‌شیوهٔ روایت، «اول‌شخص» نیز می‌گویند. این نوع کانونی‌سازی خود به سه دسته تقسیم می‌شود:

الف. کانونی‌سازی درونی ثابت:[۷] در این‌حالت، فقط یک شخصیت روایت داستان را برعهده دارد.

ب. کانونی‌سازی درونی متغیر:[۸] در این‌حالت، بیش از یک شخصیت روایت را برعهده دارد و هرکدام بخشی از داستان را بیان می‌کنند.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

پ. کانونی‌سازی درونی چندگانه:[۹] در این‌حالت، چندین شخصیت داستان را روایت می‌کنند و هرکدام، به‌نوبت، داستان را ازنو تکرار می‌کنند و روایت متفاوت خود را ارائه می‌دهند.

۳. کانونی‌شدگی خارجی:[۱۰] در این‌حالت، رفتار و گفتار شخصیت‌ها برای خواننده به‌نمایش گذاشته می‌شود، بی‌آنکه افکار و احساسات درونی آنها بازگو شود. به این‌حالت روایت‌گری «سوم‌شخص عینی» یا «نمایشی» نیز می‌گویند (ر.ک: ژنت، ۱۹۸۰: ۱۶۱-۲۱۱).

کانونی‌سازی در داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا» با توجه به وجود راویان مختلف، از نوع درونی متغیر است. در این داستان هم راوی اصلی و هم مرتضی روایت‌گر داستان هستند و هرکدام از آنها بخشی از داستان را روایت می‌کنند. راوی اصلی با ورود مرتضی به داستان، بخش عمده‌ای از روایت را به او واگذار می‌کند. زمانی‌که مرتضی درحال روایت است، متن را دقیقاً از زبان سرخ‌پوست روایت می‌کند و خواننده این‌گونه تصور می‌کند که گویا خود سرخ‌پوست است که درحال روایت آن‌بخش است، اما درواقع تمام این سخنان از زبان مرتضی بیان می‌شود:

> پسرهٔ عوضی با آن دست‌وپای لاغرش، تازه می‌خواست از درخت سرکه‌شیره هم برود بالا. می‌گفت که سرخ‌پوست پنجرهٔ بالکن مسافرخانه را روی برف بازکرده و پرسیده بود مسکو همین طرف‌هاست نه؟ بعد گفته بود که دیگر نمی‌تواند به یادآورد، چندسال از تشییع جنازهٔ مک‌کارتی گذشته‌است و حالا دارودستهٔ سناتور کجا گوربه‌گور شده‌اند. آنها قبیلهٔ مرا اره کرده بودند. پدربزرگ در اکلاهما دفن شده بود...» (نجدی، ۱۳۹۴: ۵).

از منظر ژنت، کانونی‌سازی سه وجه بارز را در برمی‌گیرد:

۳. ۳. ۱. وجه ادراکی

وجه ادراکی مکان و زمان روایت را بیان می‌کند. در چشم‌انداز باز، کانونی‌گر بیرونی (مثلاً دانای کل) قابلیت نظارت بر زمان و مکان نامحدود را دارد، اما در چشم‌انداز محدود، کانونی‌گر درونی (مثلاً شخصیت- کانونی‌گر) نمی‌تواند بر زمان‌ها و مکان‌های نامحدود نظارت کند (ریمون‌کنان، ۱۳۸۷: ۱۰۶-۱۰۹).

در داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا»، باتوجه به کانونی‌سازی درونی متغیر و وجود راویان مختلف، ادراک به چند طریق صورت می‌گیرد. ازمنظر راوی اصلی، که راوی درونی است و کانونی‌گر اصلی متن است، چشم‌انداز محدود نیست؛ زیرا مکان‌های مختلفی را نام می‌برد؛ ازجمله قهوه‌خانه، آستارا، مسکو و دیگر مکان‌هایی که در متن از آنها نام برده

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

شده‌است. از نظر زمان نیز او مدام بین زمان گذشته و حال در رفت‌وآمد است و حتی بر زمان‌های تقویمی هم نظارت دارد.

از نظر مرتضی که راوی بیرونی داستان سرخ‌پوست است، کانونی‌گر از نوع بیرونی است و مرتضی توانایی نظارت بر مکان‌ها و زمان‌های مختلف را دارد. او داستان سرخ‌پوست را برای راوی و خواننده بازگو می‌کند و سپس ناگهان به مسئلهٔ کردها می‌پردازد و درنهایت به لنین اشاره‌ای کوتاه می‌کند. البته، اجازهٔ این‌نظارت بر مکان‌ها و زمان‌های نامحدود و متعدد را سرخ‌پوست به او داده است؛ زیرا او تمام زندگی خود را برای مرتضی تعریف کرده‌است.

با اینکه ماراجینیما راویِ روایتِ خود است و از نوع راوی درونی است، اما چشم‌انداز او محدود نیست. او در همین‌داستان کوتاه، سفرهای خود را که در دوره‌های زمانی گوناگونی انجام داده است برای مرتضی بیان می‌کند. ماراجینیما در ابتدا از اکلاهما نام می‌برد و به دورهٔ زمانی سناتور مک‌کارتی اشاره می‌کند. سپس، با ذکر دقیق یک تاریخ به حملهٔ آیزنهاور می‌پردازد. او به سفرهای خود به کردستان و آستارا و مناطق دیگر اشاره می‌کند. زمان‌های او اغلب از نوع تقویمی است؛ زیرا به یک دورهٔ زمانی مشخص یا شخصیتی تاریخی اشاره دارد.

۳. ۳. ۲. وجه روان‌شناختی

این وجه دو مؤلفهٔ شناختی و عاطفی کانونی‌گر نسبت به کانونی‌شده را نشان می‌دهد. در مؤلفهٔ شناختی، دایرهٔ آگاهی کانونی‌گر بررسی می‌شود و در مؤلفهٔ عاطفی، کانونی‌شدگی عینی و ذهنی مطرح می‌شود. کانونی‌شدگی عینی، خنثی و غیردرگیر است (کانونی‌شدگی در روایت راوی سوم‌شخص نمایشی) اما کانونی‌شدگی ذهنی درگیر و جانب‌دارانه است (کانونی‌شدگی در روایت راوی اول‌شخص) (همان، ۱۲-۱۱۰).

در این داستان، کانونی‌سازی از نوع ذهنی است؛ زیرا راوی اول‌شخص است و در طول روایت حضور بارزی دارد. عمده‌ترین بخش روایت برعهدهٔ راوی اصلی است:

> روزنامه‌ها را به‌خاطر مرتضی از روی صندلی برداشتم. در که زد، در را که بازکردم، سرمای آستارا و مرتضی با هم آمدند توی اتاق. هم سرما بوی ماهی می‌داد، هم مرتضی (نجد، ۱۳۹۴: ۲).

۳. ۳. ۳. وجه ایدئولوژیک

در این وجه هنجارها و عقاید کانونی‌گر بررسی می‌شود. اگر در متن روایی، گزاره‌ها تابع هنجارها و عقاید کانونی‌گر باشد و جهان‌بینی کانونی‌گر جهان‌بینی‌های دیگر را ارزیابی کند، متن تک‌صداست. اگر کانونی‌گر زمینه را برای عرض‌اندام چندین موقعیت ایدئولوژیک فراهم کند،

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

تعامل میان این‌موقعیت‌ها به قرائت غیرواحد و چندصدایی منجر می‌شود. وجه ایدئولوژیک با رویکرد باختین به آثار ادبی تشابه و هم‌سویی دارد (مارتین، ۱۳۸۶: ۱۱-۱۰).

در ابتدای داستان، با توجه به اینکه راوی حرف‌های مرتضی را باور نکرده‌است، با متنی تک‌صدا روبه‌رو هستیم، اما رفته‌رفته، وقتی راوی حرف‌های مرتضی و باورها و عقاید سرخ‌پوست را می‌پذیرد، متن از حالت تک‌صدا خارج می‌شود و با متنی چندصدا روبه‌رو می‌شویم. راوی با بیان حرف‌ها برای پروانه نشان می‌دهد که سخنان مرتضی را، با اینکه در داستان می‌گوید: «آدم باید مخش عیب داشته باشد که پای حرف‌های مرتضی بنشیند»، پذیرفته‌است.

نویسندهٔ داستان، زیرکانه سعی کرده‌است دیگر صداها را که از تفکرات ایدئولوژیک برخاسته است، در روایت شخصیت‌های داستان بگنجاند. با دقت در آن چیزی که این‌شخصیت‌ها روایت می‌کنند و اتفاقات و موقعیت‌ها، می‌توان صداهای دیگری در متن این داستان شنید؛ برای مثال، وقتی مرتضی از قول سرخ‌پوست از جریان مک‌کارتی[۱۱] سخن به میان می‌آورد یا از پیدا شدن کتاب لنین[۱۲] در میان وسائل مارجینیما سخن می‌گوید یا از مرگ مشکوک مرتضی درکنار مرز شوروی سخن می‌گوید یا از رفتن ماراجینیما به کردستان و آموزش ساختن پانچا به کردها حرف می‌زند، به‌گونه‌ای درپی بیان لطیف و هنرمندانهٔ صداها و اندیشه‌هایی است که در داستان می‌خواسته به آنها بپردازد.

۳. ٤. تقابل

ژاک دریدا اعتقاد دارد که انسان‌ها برحسب تقابل بین پدیده‌ها و اشیا می‌اندیشند و افکار خود را بیان می‌کنند، تقابل‌هایی که رابطهٔ بین اجزای آنها ناسازگار یا مانعةالجمع است. در آثار دریدا نشان داده شده که هیچ‌یک از دو پارهٔ این‌قبیل تقابل‌ها، تقابل ذاتی مطلق ندارند، بلکه هرکدام توسط دیگری تعین می‌یابد و متقابلاً به دیگری تعین می‌بخشد (ر.ک: پاینده، ۱۳۹۱: ۲۴۸ و ۲۴۹؛ احمدی، ۱۳۸۰: ۳۸۴ ؛ مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۷۰).

در داستان «یک سرخ‌پوست در آستارا» مفاهیمی وجود دارد که با وجود تقابلی که با یکدیگر دارند، برای عمیق‌تر نشان‌دادن مفهوم کنار یکدیگر آمده‌اند و ممکن است در نگاه اول به‌نظر متناقض یا بی‌ربط باشند، اما با دقت بیشتر درمی‌یابیم که آن مفاهیم شامل نمادها و نشانه‌هایی هستند که در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند. ازجملهٔ مهم‌ترین تقابل‌ها در این‌داستان، تقابل واقعیت و خیال و مرگ و زندگی و همچنین تقابل وضعیت موجود با آرمانی است که با نشانه‌ها و نمادهای مختلف بیان شده‌است.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

۳. ٤. ۱. تقابل خیال و واقعیت

نویسنده تا بعد از مرگ مرتضی هم داستان حضور یک سرخ‌پوست در آستارا را باور نکرده‌است و آن را حاصل تخیل یا حالت غیرعادی مرتضی می‌دانسته‌است. درکنار هم‌بودن خیال و واقعیت و روایت از این‌عالم، خواننده را تا آخر داستان سردرگم و معلق نگه می‌دارد. آیا واقعاً سرخ‌پوستی وجود داشته‌است یا زادهٔ ذهن بیمار مرتضی بوده‌است؟ آیا در زمان مک‌کارتی قتل عام سرخ‌پوستان در امریکا صورت گرفته؟ آیا معجونی وجود داشته که جسم انسان‌ها را کوچک کند؟ عدم قطعیت در این داستان و همچنین گسست زمان باعث می‌شود که دربارهٔ واقعی یا خیالی‌بودن هیچ‌یک از وقایع آن نتوان نظری قطعی داد. همین تقابل خیال و واقعیت و مشخص‌نبودن مرز آنها نیز یکی از ویژگی‌های داستان‌های مدرنیستی است.

نویسنده سعی می‌کند با هنرمندی هرچه تمام خواننده را در تعلیق میان واقعیت و تخیل نگه دارد و خواننده تا پایان داستان نمی‌تواند هیچ‌یک از دو قطب واقعیت یا خیال را بر دیگری ترجیح دهد:

> قدم‌زنان به‌طرف همان مسافرخانه رفتم که هرگز هیچ سرخ‌پوستی در آن را با نوک چکمه‌اش باز نکرده بود (نجدی، ۱۳۹۴: ۵).

از سؤال و جواب‌هایی که بین راوی و مرتضی ردّوبدل می‌شود، می‌توان به تقابل و تضاد دنیای ذهنی آنها پی‌برد. راوی همه‌چیز را در همین دنیای حقیقی دنبال می‌کند، اما مشخص نیست که مرتضی در چه دنیایی سیر می‌کند؛ خیال یا واقعیت؟ راوی از حقیقت کل صحبت‌های سرخ‌پوست می‌پرسد، ولی مرتضی بر وجود گوشت گاو تأکید می‌کند:

> گفتم: تو حرف‌هاشو باور می‌کنی؟
>
> مرتضی گفت: البته که باور می‌کنم مگه تا حالا گوشت گاو نخریدی؟ (همان).

در جایی دیگر، راوی برای مطمئن‌شدن از حرف‌های مرتضی دربارهٔ قسم دروغ، پرسشی را جویا می‌شود که شاید هدف از آن دریافت جواب نباشد، بلکه به‌نظر می‌رسد جواب آن حتماً مثبت است، اما مرتضی با چنان جدّیتی به آن پاسخ منفی می‌دهد که خواننده را متعجب می‌کند. همین پریشانی و غیرعادی‌بودن حالت‌های مرتضی می‌تواند دلیلی بر خیالی‌بودن صحبت‌های او باشد:

> گفتم: ببین مرتضی می‌دونی قسم دروغ یعنی چه؟
>
> مرتضی گفت: نه ...نمی‌دونم. من؟ اصلا ...اروای آقام نمی‌دونم (همان، ۴).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

نکتهٔ جالب‌توجه این داستان در آن است که راویِ داستان مرتضی را به خیال‌پردازی متهم می‌کند، اما خود در پایان داستان از کوچک‌شدن دست‌هایش سخن می‌گوید و خواننده را دچار این گمان می‌کند که آیا آنچه شنیده‌ایم روایتی از واقعیت است یا روایتی تخیلی و برخاسته از ذهنیت راوی بوده‌است.

همین که دست‌هامو از لگن آوردم بیرون دیدم کف دست‌هام، انگشتام... خدایا حالا من چه‌کار کنم... انگشتام آن‌قدر کوچک شده بود که باید آنها را تا چشم‌هام بالا می‌آوردم تا بتونم ببینمشون... اینه که من حالا اصلاً انگشت ندارم... (همان، ۱۲).

۳. ٤. ۲. تقابل مرگ و زندگی

یکی دیگر از موضوعات مهمی که در داستان با آن روبه‌رو هستیم تقابل میان مرگ و زندگی است؛ البته، هنگامی که داستان را می‌خوانیم، متوجه می‌شویم که غلبه با عنصر مرگ است و زندگی چیزی به‌شمار می‌آید که از دست مرگ گریخته‌است.

تصاویری که نویسنده از ماهی‌های درحال مرگ نشان می‌دهد و همچنین تصاویر تکه‌پاره‌شدن سرخ‌پوست‌ها و جنازه‌های انباشته برهم و نیز تجسم‌بخشیدن به مرگ و در پایان قصهٔ ازمیان‌رفتن انگشتان راوی، تمثیلی از مرگ نویسندگی است، همگی به خواننده یادآور می‌شود که عنصر مرگ در فضایی که نویسنده تصویر کرده‌است بر زندگی غلبه می‌کند. هرچند در پایان داستان، راوی از کسی دیگر می‌خواهد که روایت‌گر آن چیزی باشد که بر او و مرتضی و سرخ‌پوستان رفته‌است و به‌این‌ترتیب می‌خواهد نشان دهد که زندگی هنوز جریان دارد و حاضر به پذیرش مرگ نیست. در این داستان با هشت نمونه از تقابل مرگ و زندگی مواجه هستیم:

حالا بچه‌صیادها ماهی‌هایی را که دمشان را تا زخم به زمین می‌زنند و قبل از آنکه مرگ چشم‌هایشان را پر کند از تور بیرون می‌کشند و پرت می‌کنند روی ماسه‌ها...» (همان، ۳).

«چند قطره‌باران، مرگ را دوسه‌قدم از ماهی‌ها دور می‌کند، می‌شود این‌طوری هم گفت که مرگ سیگاری روشن می‌کند و آن‌قدر همان‌طرف‌ها قدم می‌زند تا باران بند بیاید» (همان).

«نه‌سال بعد، روزی شنیدم جنازهٔ مرتضی را بیرون از آستارا کنار رودخانهٔ مرز ایران و شوروی، بدون سنگ، خاک کرده‌اند (همان، ۵).

همین که دست‌هامو از لگن آوردم بیرون، دیدم کف دست‌هام، انگشتام... خدایا حالا من چه‌کار کنم... انگشتام آن‌قدر کوچک شده بود که باید آنها را تا چشم‌هام بالا می‌آوردم تا بتونم ببینمشون... اینه که من حالا اصلاً انگشت ندارم... (همان، ۱۲).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

تصویری که نویسنده از تراشیدن گیسوی زنان سرخ‌پوست ارائه می‌کند، به‌گونه‌ای بیان مرگ زنانگی آنها است و همچنان غلبهٔ عنصر مرگ است و اینکه مرگ فقط جسم‌ها را از میان نمی‌برد، بلکه ممکن است احساسات و اندیشه‌ها را نیز نابود سازد:

> روز سوم، زن‌ها به آلاچیق پدربزرگ رفتند و با شرمساری از او خواستند که اجازه دهد همهٔ مادران موهایشان را از ته بزنند. این‌طوری آنها از زن‌بودن خودشان کنده می‌شدند و با موهای تراشیده، شاید عزاهایشان روی زمین می‌ریخت. شاید عزایشان می‌ریخت روی زمین، شاید عزا... شاید زمین... همین که زن‌ها با سرهای سفید و صورت‌های سرگردان بین زن‌بودن و یائسگی از آلاچیق پدربزرگ بیرون آمدند، مردها صورتشان را برگرداندند (همان، ۱۰).

۳. ٤. ۳. تقابل وضعیت موجود با وضعیت آرمانی

یکی از محوری‌ترین اندیشه‌هایی که در این داستان مطرح می‌شود و شاید بتوان آن را درون‌مایهٔ اصلی داستان به‌شمار آورد، تقابل میان پذیرش و تن‌دادن به وضعیت موجود و پای‌بندی به آرمان‌هاست. نویسنده در لابه‌لای متن به‌صورتی هنرمندانه این تقابل را مطرح می‌کند؛ مثلاً پای‌بندی سرخ‌پوست‌ها به آب و خاک و عقایدشان دربرابر امریکایی‌ها که سرانجام به کشته‌شدن ایشان منجر می‌شود:

> جوان‌ها ماندند وسط دره، روی زمین دراز بکشند، کنار رودخانه، تا کامیون‌ها و نفربرها انباشته از سربازان آیزنهاور نتوانند به صخره‌ها نزدیک شوند (همان، ۶).

نویسنده تداوم این پای‌بندی به آرمان و عقیده را به‌صورت نمادین با حمل پانچاها به دست بازماندگان نشان می‌دهد:

> هرکدام از مردها یکی از پانچاها را برداشتند و روبه آفتاب گرفتند و به مرده‌های ما که حالا در شیشه خشک و کوچک و سبک شده بودند خیره شدند. فردای آن‌روز، شیشه‌ها را توی خورجین قاطرها گذاشتیم و از دره دور شدیم (همان، ۱۰-۱۱).

و دیگر اینکه سرخ‌پوستان ممکن است مجبور شوند سرزمین نیاکان خود را ترک کنند، ولی از آرمان خود دست برنمی‌دارند و همیشه به آرمان‌های خود پای‌بند هستند:

> یازده‌سال بعد، ماراجینیما را گرفتند، جلبش کردند. می‌دونی چرا؟ واسه اینکه پلیس توی کیف ماراجینیما لای کتاب‌های لنین یک پانچا پیدا کرده بود (همان، ۱۱).

اگرچه تصویری که از مرتضی در ابتدا ارائه می‌شود، چندان خوشایند نیست و در ظاهر فردی روان‌پریش معرفی می‌شود، با دقت بیشتر در لایه‌های زیرین متن، متوجه می‌شویم مرتضی نیز شخصیتی آرمان‌گراست و ملاقات او با سرخ‌پوست (اگرچه در عالم خیال) و

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

درنهایت کشته‌شدن او درکنار مرز، به‌گونه‌ای مبهم می‌تواند نشان‌دهندهٔ تلاش او برای رسیدن به آرمان‌هایش باشد:

> نه‌سال بعد، روزی که شنیدم جنازهٔ مرتضی را بیرون از آستارا کنار رودخانهٔ مرز ایران و شوروی، بدون سنگ، خاک کرده‌اند... (همان، ۴-۵).

در انتهای داستان، وقتی نویسنده سروقت معجونی می‌رود که از مرتضی یادگار گرفته‌است، به‌گونه‌ای نمادین نشان‌دهندهٔ آن است که نویسنده نیز درپی ساختن پانچایی از اندیشه‌ها و آرمان‌های خویش است و می‌خواهد آن را برای نسل‌های دیگر به یادگار بگذارد. نویسنده سعی دارد به خواننده نشان دهد در فضایی که مرگ بر همه‌چیز حاکم است، تنها راه حفظ آرمان‌ها و عقاید استفاده از پانچایی است که مرتضی از سرخ‌پوست گرفته‌است و برای رسیدن به این هدف از رئالیسم جادویی بهره می‌گیرد و این موضوع را درقالب کوچک‌شدن انگشتان دستش نشان می‌دهد.

در صحنهٔ پایانی داستان نیز وقتی راوی شخصیتی به نام «پروانه» را مخاطب قرار می‌دهد، گویی درحال وصیت‌کردن است و از پروانه می‌خواهد میراث‌دار آرمان‌های او و ادامه‌دهندهٔ آن‌چیزی باشد که او بیان کرده‌است:

> بنویس پروانه! تورو خدا بنویسش. می‌بینی که من دست‌هام این‌جوریه، پروانه تورو خدا بنویسش (همان، ۱۲).

البته در داستان شاهد زندگانی رقت‌بار پسرعموی ماراجینیما هستیم که حاضر نشده‌است به آرمان‌های سرخ‌پوستان پای‌بند بماند و برای سیرکردن شکم خود مجبور است هر گونه خفتی را پذیرا باشد:

> سومین پسرعمو هم در یک استودیوی فیلم‌برداری به صورتش رنگ و روغن می‌مالید و روزمزد خودش را بعد از شنیدن شلیک وینچسترهای گلولهٔ مشقی از اسب الکی می‌انداخت روی زمین. البته گاهی پوست شانه یا آرنجش ور می‌آمد، ولی غروب‌ها می‌توانست تکه‌ای گوشت گاو بخرد و با نگاهی تحسین‌آمیزتر از دیدن تابلوی لبخند ژکوند به همان تکه گوشت سرخ‌شده در بشقابش خیره شود (همان، ۶).

٤. نتیجه‌گیری

براساس ویژگی‌هایی که از داستان‌های مدرن برشمردیم، داستان «یک سرخپوست در آستارا» از بیژن نجدی را باید داستانی مدرن تلقی کنیم، شعرگونگی، که یکی از ویژگی‌های داستان مدرن است، در این متن به‌خوبی دیده می‌شود. نجدی با بهره‌گیری از عناصری

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

همچون ترکیبات شاعرانه، ایجاد فضای عاطفی و استفاده از عوامل تخیل‌آفرین متنی شاعرانه پدید آورده‌است که بر خواننده تأثیر می‌گذارد. استفاده از توصیف، تشبیه و استعاره و دیگر آرایه‌های ادبی موجب افزونی شاعرانگی داستان شده‌است و تمامی این موارد را می‌توان به‌دلیل شاعربودن او نیز دانست. نجدی شاعری است که برخی عناصر شعری را در متن داستان‌های خود آورده‌است و با استفاده از این شیوه، سبکی خاص برای خود به‌وجود آورده‌است. در سطح روایی داستان، بیژن نجدی توانسته با بهره‌گیری هنرمندانه از عناصر روایی همچون زمان، وجوه روایت و راوی موجب آفرینش متن داستانی براساس شگردهای داستان‌نویسی مدرن شود. وجود برش‌های زمانی و راویان متعدد در این داستان، نشان‌دهندهٔ ساختار غیرخطی و عدم تمرکز روایت است که از دیگر ویژگی‌های داستان مدرن به‌شمار می‌آید.

از دیگر موضوعات مهمی که در داستان دیده می‌شود و می‌توان براساس آن به درون‌مایهٔ داستان دست یافت، تقابل مرگ و زندگی، تخیل و واقعیت و تقابل پذیرش وضعیت موجود و آرمانی است. بیژن نجدی در این داستان با بهره‌گیری از تکنیک‌های داستان مدرن، درپی بیان اندیشه‌ها و مبانی فکری و آرمان‌های خویش است. یکی از مهم‌ترین تقابل‌های داستان، تقابل وضعیت موجود با وضعیت آرمانی است. نویسنده برای نشان‌دادن این‌تقابل، با توجه به فضای مرگ‌آلودی که بر داستان حاکم است، با بهره‌گیری از شگردهای رئالیسم جادویی سعی کرده‌است افکار و عقاید و آرمان‌هایش را برای خوانندهٔ خود محفوظ نگه دارد.

پی‌نوشت

۱.

الف- توصیف مکان:

قدم‌زنان به طرف همان مسافرخانه رفتم که هرگز هیچ سرخ‌پوستی در آن را با نوک چکمه‌اش باز نکرده بود (نجدی، ۱۳۹۴: ۵).

از نرده بالکن لحافی آویزان بود و کوچه پر از بوی پنبه خیس بود (همان).

کوچ مصیبت‌بار بچه‌ها و زن‌ها و قاطرها و پیرمردهای قبیله به کوهستان پر از سنگ‌های تیز و مقدس اطراف دره شروع شد (همان، ۶).

جوان‌ها ماندند که وسط دره، روی زمین دراز بکشند، کنار رودخانه، تا کامیون‌ها و نفربرهای انباشته از سربازان آیزنهاور نتوانند به صخره‌ها نزدیک شوند (همان).

نرسیده به تیزی سنگ‌ها صدایی شنیدم (همان، ۷).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

آنجا خبری از کامیون‌ها و نفربرها نبود و ما نتوانستیم رد هیچ لاستیکی را کنار رودخانه و نعش جوان‌ها پیدا کنیم (همان، ۸).

از دره دور شدیم. آن‌قدر که هیچ‌کدام، صدای رودخانه را نمی‌شنیدیم (همان، ۱۱).

توصیف ظاهر و رفتار:

هم سرما بوی ماهی می‌داد، هم مرتضی (همان، ۲).

یک بچه‌صیاد بود که سفیدک زیربغل کتش زمستان‌ها از دور عرق تن تابستانش را لو می‌داد (همان، ۳).

دست‌هایش تا بغل‌کردن گرما دور بخاری گرد شده (همان، ۳).

نیم‌تنهٔ مرتضی بوی دود می‌داد (همان، ۴).

چشم‌های مرتضی توی صورتش بود و نگاهش پس افتاده بود پشت سیگاری که همان روز با علف کشیده بود (همان، ۴).

دلم می‌خواست با مشت بزنم روی دندان‌های زرد مرتضی (همان، ۵).

پسرهٔ عوضی با آن دست و پای لاغرش (همان، ۵).

پدربزرگ بدون محاسبهٔ زخم‌هایش یک متر و نود و سه سانتی‌متر قد داشت (همان، ۵-۶).

من هر ده تا انگشتم را روی پیشانیام گرفته بودم و آفتاب روی صورتم سُخ‌سُخ می‌زد (همان، ۷).

آن‌قدر با چشم‌های گشادشده به آن صداها گوش دادند تا اینکه همه‌شان رم کردند (همان، ۷).

بزرگ‌ترها بروند هرچه مو و گوشت سوخته آنهایی را که دیگر هیچ صورتی برایشان باقی نمانده بود بردارند و بریزند روی هم (همان، ۸).

به لب پایین و چانهٔ مرتضی فکر کردم که روی قاطی‌کردن توتون و علف لرزیده بود (همان، ۸).

آنهایی که بوی گوشت سوخته می‌دادند سبک‌تر بودند (همان، ۸).

همان‌شب زن‌ها روی ماسه نشستند و با چرخاندن شانه‌ها و سرشان و دسته چوبی آسیب‌های دستی برگ‌های خشک و دانه گیاهانی را... آرد کردند (همان، ۹).

چشم‌هایشان به سرخی می‌زد و روی بازوها و سینه لخت‌شان قرمز تاریک‌شدهٔ شعله‌ها و دود، خونی را به یاد می‌آورد که همان روز کنار سنگ‌های ریز و درشت رودخانه دیده بودیم و زیر آفتاب بو گرفته بود (همان، ۹).

پیراهن بعضی‌ها با خون خشک‌شده به پوستشان چسبیده بود (همان، ۹).

همین‌که زن‌ها با سرهای سفید... (همان، ۱۰).

سیگار مرتضی توی زیر سیگاری چند قدم دورتر از سرفه‌های مرتضی دود می‌شد (همان، ۱۱).

انگشتام آن‌قدر کوچیک شده بود که باید تا آنها را تا چشم‌هام بالا می‌آوردم تا بتونم ببینمشون... اما هر کدومشون شده اندازه یه سنجاق ته‌گرد (همان، ۱۲).

پ- توصیف حالات:

سرم پر شد از جیغ و ویغ روی اسب (همان، ۲).

عجیب اینکه ماهی‌ها بلد نیستند جیغ بکشند (همان، ۳).

در آخرین لحظه وقتی که رمق ندارند دمشان را تکان دهند و از گرم‌شدن پولک‌هایشان چیزی نمی‌فهمند (همان، ۳).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

مرتضی خود را توی صندلی مچاله کرد (همان، ۳).

بدجوری سرمای بیرون چپق بچه‌صیاد را کشیده بود (همان، ۳).

البته گاهی پوست شانه یا آرنجش ورمی‌آمد ولی غروب‌ها می‌توانست تکه‌ای گوشت گاو بخرد و با نگاهی تحسین‌آمیزتر از دیدن تابلوی لبخند ژکوند به همان تکه‌گوشت سرخ‌شده در بشقابش خیره شود (همان، ۶).

انگار هزاران مرده با دهان بسته بالای کوه مویه می‌کردند (همان، ۷).

هر کدام به تکه‌ای از آسمان با چشمانی که از یک جور ترس مذهبی پر شده بود خیره شوند (همان، ۷).

زن‌ها شروع کردند به جیغ‌کشیدن. جیغ‌هایی که اصلاً به رقص آنها دور آتش‌های شکرگزاری شباهت نداشت (همان، ۷).

بوی دیگ‌ها با سنگدلی بی‌رحمانه‌ای تلخ بود (همان، ۹).

پدربزرگ لای دعاهایی که از پشت خشم گریه‌شده‌ای شنیده می‌شد (همان، ۹).

جنازه‌های لخت را یکی‌یکی بغل کرد و با تقدسی غمبار آنها را توی دیگ گذاشت (همان، ۹).

گاهی ساعت‌ها رقصیدیم. یک جور رقص مصیبت که گفت‌وگوی یک‌طرفهٔ دست و پا و تن ما با خداوند بود (همان، ۱۰).

این‌طوری آنها از زن‌بودن خودشان کنده می‌شدند و با آن موهای تراشیده، شاید عزاهایشان می‌ریخت روی زمین (همان، ۱۰).

زن‌ها با سرهای سفید و صورت‌هایی سرگردان بین زن‌بودن و یائسگی از آلاچیق پدربزرگ بیرون آمدند (همان، ۱۰).

آنها باید سال‌ها منتظر هم‌آغوشی با همسرانشان بیرون از آلاچیق قدم می‌زدند تا موی سر زن‌ها دوباره روی شانه‌ها و پوست پستان‌هایشان بریزد (همان، ۱).

ت- توصیف وضعیت:

در را باز کردم سرمای آستارا و مرتضی با هم آمدند توی اتاق (همان، ۲).

حالا باران، خودش را به شیشه می‌زد (همان، ۲).

چند قطره باران، مرگ را دو سه قدم از ماهی‌ها دور می‌کند (همان، ۳).

هی برای سیگارش خیس از برف کبریت کشیده بود (همان، ۴).

سرخ‌پوست پنجره بالکن مسافرخانه را روی برف باز کرده و پرسیده بود مسکو همین طرف‌هاست نه؟ (همان، ۵).

این دفعه از وسط آسمان. جایی که آفتاب آنجا به ظهر خودش می‌رسد (همان، ۷).

همان روز کنار سنگ‌های ریز و درشت رودخانه دیده بودیم و زیر آفتاب بو گرفته بود (همان، ۹).

سردم شد، نه سرمای آستارا و کوچه‌هاش (همان، ۱۲).

2.Extradiegetic Narrator
3. Interadiegetic Narrator
4. Narrative Discourse
5. Zero Focalization
6. Interna Focalization
7. Fixed Canonical
8. Variable Canonical

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

9. Multiple Canonical
10. External Focalization

۱۱. سناتور جوزف مک‌کارتی (۱۹۵۷- ۱۹۰۸) از سناتورهای کنگرهٔ آمریکا بود که به‌شدت با گروه‌های مارکسیستی مخالفت می‌کرد. وی در آغاز دورهٔ جنگ سرد، فعالیت‌های ضدکمونیستی زیاد انجام داد و باعث ایجاد فضای خفقان‌آوری در آمریکا شد. وی سرخ‌پوستان بسیاری را به بهانهٔ کمونیست‌بودن به‌طرز وحشیانه‌ای کشت.

۱۲. لنین (۱۹۲۴- ۱۸۷۰) تئوریسین و انقلابی کمونیست روسیه بوده است. وی رهبر انقلاب ۱۹۱۷ روسیه و همچنین بنیان‌گذار دولت اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی نیز بوده است.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۰) *ساختار و تأویل متن*. چاپ پنجم. تهران: مرکز.

اخوت، احمد (۱۳۷۱) *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.

برتنز، یوهانس ویلم (۱۳۸۸) *نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ فرزان سجودی. چاپ دوم. تهران: آهنگ دیگر.

پاینده، حسین (۱۳۹۱) *داستان کوتاه در ایران*. جلد اول. تهران: نیلوفر.

ریمون‌کنان، شلومیت (۱۳۸۷) *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰) *ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت*. چاپ هفتم. تهران: سخن.

صادقی اصفهانی، لیلا (۱۳۸۹) «بررسی عناصر جهان متن براساس رویکرد بوطیقای شناختی». *نقد ادبی*. سال سوم. شمارهٔ ۱۰: ۱۴۳-۱۷۴.

صفوی، کوروش (۱۳۸۸) *از زبان‌شناسی به ادبیات*. چاپ دوم. تهران: سورهٔ مهر.

عبداللهیان، حمید (۱۳۸۵) «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی». *فصلنامهٔ علوم انسانی دانشگاه الزهرا*. سال پانزدهم و شانزدهم. شماره‌های ۵۶ و ۵۷: ۱۱۵-۱۲۸.

فلکی، محمود (۱۳۸۲) *روایت داستان* (تئوری‌های پایه‌ای داستان‌نویسی). تهران: بازتاب نگار.

مارتین، والاس (۱۳۸۶) *نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی* (از افلاطون تا عصر حاضر). تهران: فکر روز.

مهربان، صدیقه (۱۳۸۹) «عناصر داستانی و آشنایی‌زدایی‌ها در داستان‌های بیژن نجدی». *نامهٔ پارسی*. شمارهٔ ۵۴: ۱۲۱-۱۳۹.

ـــــــــ و محمدجواد زینعلی (۱۳۹۱) «زبان هنری داستان- شعر در آثار بیژن نجدی». *ادبیات پارسی معاصر*. سال دوم، شمارهٔ ۱: ۱۳۹-۱۵۵.

نجدی، بیژن (۱۳۹۴) *دوباره از همان خیابان‌ها*. چاپ یازدهم. تهران: مرکز.

واعظ، سعید و عبدالـله آلبوغبیش (۱۳۹۲) «بوطیقای روایت در داستان یک سرخ‌پوست در آستارا». *ادب فارسی*. دورهٔ سوم. شمارهٔ۱: ۱-۲۰.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]
[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]

یاکوبسن، رومن (۱۳۹۰) «زبان‌شناسی و شعرشناسی». در: *مجموعه مقالات زبان‌شناسی و نقد ادبی*. ترجمهٔ مریم خوزان و حسین پاینده. چاپ چهارم. تهران: نی. ۷۱-۸۰.

Genette, Gerard (1980) *Narrative Discourse*. An Essay in Method. Trans. Jane E. Lewin. Ithaca New York: Cornell University Press.

Abrams, M.A (1993) *Glossary of Literary Terms*. 6th: Wadsworth Publishing.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1396.25.82.4.5]

[DOI: 10.29252/jpll.25.82.61]