گنجینه زبان و ادبیات فارسی

بررسی تطبیقی زبان شاعرانه در داستان‌های صادق هدایت، نادر ابراهیمی و بیژن نجدی

رعنا صفی خانی[۱]، سعیده ساکی انتظامی[۱*]، سعیده نیازی[۱]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد خرم آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، خرم آباد، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: sa.entezami@iau.ac.ir

چکیده

هدف از پژوهش حاضر بررسی تطبیقی زبان شاعرانه در داستان‌های صادق هدایت، نادر ابراهیمی و بیژن نجدی می‌باشد که نویسنده به شیوه اسنادی و فن کتابخانه‌ای می‌کوشد به بررسی زبان شاعرانه در داستان‌های این سه نویسنده بپردازد. نتایج بدست آمده حاکی از آن است که هر سه نویسنده از زبان شاعرانه در داستان‌های خود بهره گرفته‌اند اما میزان این بهره‌گیری به یک اندازه نمی‌باشد. داستان‌های صادق هدایت برگرفته از قدرت تخیل او می‌باشد. هدایت در داستان‌هایش تشبیهاتی را استخدام می‌کند که هنجارگریزی بیشتری دارند. یکی از مهم‌ترین انواع استعاره در آثار هدایت، استعاره مکنیه همراه با جان‌بخشی به پدیده‌های طبیعی جهان پیرامون است. نثر هدایت بخصوص در بوف کور و سه قطره خون و زنده به گور سرشار از تشبیه، اسناد مجازی، استعاره‌های رمزی و متناقض‌نما می‌باشد. همچنین استفاده از واژگان فرنگی در این داستان‌ها کم نیست. نادر ابراهیمی نیز با گزینش زبانی نرم، سایشی و تأثیرگذار و نزدیک به شعر، ظرفیت‌های درخور توجهی در داستان‌های خود ایجاد کرده است. ابراهیمی با برخورداری از ذوق و تخیل سرشار، از یک سو، با بهره‌گیری از انواع صور خیال، تصاویر نو، موسیقی کلامی و از سوی دیگر، با برجسته‌سازی‌ها و آشنایی‌زدایی‌های پیوسته و دیگر ظرفیت‌های زیبایی‌شناختی و فاصله گرفتن از زبان معمول روزمره و خودکار، در پی شیوه‌ای تازه است که می‌توان آن را زبان شاعرانه یا به عبارتی زبان شعر نامید. بیژن نجدی نیز نویسنده‌ای 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. تشبیه، استعاره بویژه از نوع مکنیه، کنایه، متناقض‌نما و حس‌آمیزی از پرکاربردترین فنون ادبی به کاررفته در داستان‌های نجدی می‌باشد. این سه نویسنده از صناعات ادبی برای تقویت اثرگذاری اندیشه‌هایشان بهره می‌گیرند. ابراهیمی و نجدی که شاعر و ترانه‌سرا نیز می‌باشند از شعر و زبان شاعرانه برای ایجاد تفنن خواننده استفاده نمی‌کنند، بلکه این ویژگی سبکی آنها است که در تمام داستان‌های آنها رواج دارد. اما به منظور مقایسه میزان کاربرد عناصر شاعرانگی در داستان باید اذعان داشت که نجدی در رتبه اول، ابراهیمی در رتبه دوم و هدایت در رتبه سوم قرار دارند. به طور کلی می‌توان گفت، این سه نویسنده با درآمیختن شعر و داستان سبک تازه‌ای در داستان‌نویسی ابداع کردند که توانستند با خلق تصاویر انتزاعی و آمیختن خیال و واقعیت، شخصیت‌بخشی به اشیاء و در عین حال پای‌بندی به عناصر و اصول داستان‌نویسی نوین افزون بر ایجاد رستاخیز در کلمات داستان خویش، جایگاه زبان را در ادبیات داستانی اعتلا بخشند.

کلیدواژگان: *صادق هدایت، نادر ابراهیمی، بیژن نجدی، شاعرانگی، داستان*

شیوه استناددهی: صفی خانی، رعنا.، ساکی انتظامی، سعیده.، و نیازی، سعیده. (۱۴۰۴). بررسی تطبیقی زبان شاعرانه در داستان‌های صادق هدایت، نادر ابراهیمی و بیژن نجدی *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۳(۳)، ۲۴-۱.

© ۱۴۰۴ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۱ تیر ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۱ آبان ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۶ آبان ۱۴۰۴

تاریخ چاپ: ۱ آذر ۱۴۰۴

The Treasury of Persian Language and Literature

A Comparative Study of Poetic Language in the Stories of Sadegh Hedayat, Nader Ebrahimi, and Bijan Najdi

Raana Safikhani[1], Saeeda Saki Entezami[1]*, Saeeda Niazi[1]

1. Department of Persian Language and Literature, Khor.C., Islamic Azad University, Khorramabad, Iran
*Corresponding Author's Email: sa.entezami@iau.ac.ir

Abstract

The present study aims to conduct a comparative examination of poetic language in the short stories of Sadegh Hedayat, Nader Ebrahimi, and Bijan Najdi. Using a documentary research method and library-based techniques, the study investigates the manifestations of poetic language in the narrative works of these three prominent Iranian writers. The findings indicate that all three authors employ poetic language in their stories; however, the extent and manner of this utilization differ significantly among them. Sadegh Hedayat's stories are largely rooted in the power of his imagination. In his narratives, he frequently employs similes characterized by a high degree of deviation from conventional linguistic norms. One of the most significant forms of metaphor in Hedayat's works is the implicit metaphor, often accompanied by the personification of natural phenomena in the surrounding world. His prose, particularly in The Blind Owl, Three Drops of Blood, and Buried Alive, is rich in similes, transferred epithets, symbolic metaphors, and paradoxical expressions. The use of foreign lexical items is also notable in these stories. Similarly, Nader Ebrahimi, through the selection of a soft, fluid, influential, and poetry-like language, creates remarkable expressive capacities within his narratives. Endowed with a vivid imagination and artistic sensibility, Ebrahimi employs various figures of speech, innovative imagery, verbal musicality, foregrounding techniques, and continuous defamiliarization. By distancing his language from ordinary, everyday, and automatic speech, he seeks to establish a new mode of expression that may be described as poetic language or, more precisely, the language of poetry. Bijan Najdi, likewise, is a writer who introduced a distinctive and highly original style through the publication of his short-story collections. In narrating his stories, he utilizes a unique poetic prose characterized by freshness and unconventionality. Najdi creates a special synthesis between poetic expression and narrative elements, producing texts that retain essential narrative features while simultaneously possessing substantial poetic capacities. This characteristic plays a decisive role in shaping the overall structure of his works and endows the elements of his stories with a distinctive organization and system. Simile, metaphor—particularly implicit metaphor—metonymy, paradox, and synesthetic imagery are among the most frequently employed literary devices in Najdi's stories. All three authors make use of literary devices to enhance the impact of their ideas and artistic visions. Ebrahimi and Najdi, both of whom were also poets and lyricists, do not employ poetry and poetic language merely for the reader's amusement; rather, poeticity constitutes a fundamental stylistic feature that permeates their entire body of narrative work. Nevertheless, in comparing the degree of poeticity in their stories, it can be argued that Najdi ranks first, Ebrahimi second, and Hedayat third. Overall, these three writers, by blending poetry and fiction, pioneered a new approach to storytelling. Through the creation of abstract imagery, the fusion of imagination and reality, the personification of objects, and at the same time adherence to the principles and elements of modern fiction, they not only revitalized the language of narrative literature but also elevated the status of language within the domain of fictional prose.

Keywords: *Sadegh Hedayat, Nader Ebrahimi, Bijan Najdi, Poeticity, Fiction.*

How to cite: Safikhani, R., Saki Entezami, S., & Niazi, S. (2025). A Comparative Study of Poetic Language in the Stories of Sadegh Hedayat, Nader Ebrahimi, and Bijan Najdi. *The Treasury of Persian Language and Literature*, *3*(3), 1-24.

© 2025 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 22 June 2025
Revise Date: 23 October 2025
Accept Date: 28 October 2025
Publish Date: 22 November 2025

مقدمه

در اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیست، با رشد نوع جدیدی که بیش از هر چیز دغدغه نمایش ذهن و تجربیات ذهنی انسان را داشت، فرم داستان به شعر نزدیک شد و استفاده از تمهیدات و صنایع شعری، از جمله نماد و استعاره نیز در آن باب شد. در واقع باید گفت شعرگونگی داستان مدرن خصیصه‌ای است که دیگر ویژگی‌های مدرنیسم، همگی برخاسته از آن است. ذهن‌گرایی و توجه به فرآیندهای روان، برای ساخت و پرداخت داستان خود موجب گرایش داستان به تمهیدها و صنایعی می‌شود که پیش از این تنها در شعر کاربرد داشت. علاوه بر این، در تکنیک‌های مربوط به نوع ادبی جریان سیال ذهن، از شیوه‌هایی استفاده می‌شود که معمولاً توسط شعرا و به هنگام سرایش شعر به کار می‌رود، یعنی استفاده از تداعی‌های آزاد ذهنی، اندیشه‌های ابهام‌آلود و نماد. داستان مدرن‌نویس نیز به مانند شاعر، در جستجوی واژه‌ای است که بتواند تصویری شفاف از یک خاطره، تجربه یا احساس بسازد و همین تداعی آزاد موجب به‌هم‌ریختگی زمان، نمادپردازی و آمیختن متن با متون دیگر می‌شود.

داستان‌نویسی به شیوه امروزین در کشور ما تقریباً از سابقه‌ای صدساله برخوردار است (1). بعد از داستان‌واره‌هایی که اندکی پیش از انقلاب مشروطیت در دوره قاجار خلق گردید، با ظهور چهار بنیان‌گذار قصه‌نویسی ایران (2)، یعنی جمالزاده، هدایت، علوی و چوبک که نویسندگان نسل اول داستان‌نویسی ایران به شمار می‌آیند (3)، سنگ‌بنای 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 توسعه داستان‌نویسی ایران بود. داستان‌های مدرنی که در عصر جدید نوشته شده‌اند، کاملاً حالتی شعرگونه دارند. این شعرگونگی نثر به وسیله زبان و بیان تصویری، آشنایی‌زدایی و ساختارشکنی، هنجارگریزی و استفاده از زبان استعاری و رمزی و نمادین، ایجاد ابهام در داستان به وجود می‌آید. با وجود تغییراتی که در شعر و نثر معاصر ما به وجود آمده است، دیگر تأثیر شعر بر داستان معاصر امروز حقیقتی تردیدناپذیر است. پس از ظهور مدرنیسم در ایران دهه چهل و خلق آثاری توسط جمالزاده، هدایت، بزرگ علوی، صادق چوبک و...، گروهی از نویسندگان کوشیدند با تغییر در شکل و محتوای داستان، از شکل مدرن فاصله گرفته، شیوه‌های جدیدی ابداع کنند. غلامحسین ساعدی، بهرام صادقی، جمال میرصادقی، احمد محمود و نادر ابراهیمی از این دسته نویسندگان بودند. پس از پیروزی انقلاب و تغییراتی که به‌ویژه در موضوع و محتوا و به تبع آن در شکل ادبیات داستانی ایران صورت گرفت، داستان‌نویسان با ابداع روایت‌های پیچیده و زمان‌شکن و یا شیوه جریان سیال ذهن، ادبیات داستانی را به سوی داستان‌های سورئالیسم و رئالیسم جادویی سوق دادند. در بسیاری از این داستان‌ها، نویسندگان با افراط در مؤلفه‌های ادبیات داستانی مدرن آثار خود را به ادبیات پسامدرن نزدیک کرده‌اند. نویسندگانی همچون بیژن نجدی، عباس معروفی، شهرنوش پارسی‌پور، ابوتراب خسروی، غزاله علیزاده، منیرو روانی‌پور و... با گریز از روایت داستانی و طرح زاویه‌دیدهای تازه و بی‌قصگی در داستان به افراط در مدرنیسم دست زده و توانستند به نوعی داستان پسامدرن را در ایران رواج دهند.

در پژوهش حاضر به این نکته پرداخته می‌شود که رویکرد صادق هدایت، نادر ابراهیمی و بیژن نجدی به شاعرانگی داستان چگونه است؟ و هر نویسنده‌ای با چه شگردهایی داستان‌های خود را وارد حیطه شعر می‌کند؟ همان‌طور که می‌دانیم عوامل ادبیت متن بسیارند و هر نویسنده‌ای با توجه به توانایی‌ها و حسن سلیقه خود از بخشی از این شگردها استفاده می‌کند و زبان داستان خود را از دیگران متفاوت می‌سازد و همین تمایزهاست که سبب به وجود آمدن سبک‌های شخصی مختلف و متفاوت می‌شود. بنابراین، در این پژوهش سعی شده است به این تمایزها پرداخته شود.

این پژوهش از این حیث حائز اهمیت است که می‌تواند نشان‌دهنده تصاویر شاعرانه در داستان‌های هدایت، ابراهیمی و نجدی باشد، تصاویر شاعرانه‌ای که نشان‌دهنده ذهنیت سیال نویسنده و توجه فرمالیستی او به جهان پیرامون است. ضرورت تحقیق، در نشان دادن ویژگی‌های سبکی این نوع از داستان‌ها و مقایسه سه نویسنده برجسته در حوزه داستان کوتاه است. این ضرورت به ما نشان می‌دهد که چگونه نویسندگان موردنظر عناصری از یک گونه ادبی را (شعر) به ساختار یک گونه ادبی دیگر (داستان) وارد کرده و سطح روایت را به نوعی از فراداستان ارتقا دادند.

پیشینه پژوهش

در هر تحقیق علمی، مطالعه و بررسی تحقیقات و پژوهش‌هایی که در ارتباط با موضوع انجام شده، لازم و ضروری است؛ چرا که بدون دستیابی به نتایج پژوهش دیگران و توسعه و تکامل آنها، امکان رسیدن به پاسخ مناسب و تجزیه و تحلیل بهتر وجود ندارد. اما در ارتباط با موضوع این پژوهش که بررسی تطبیقی زبان شاعرانه در داستان‌های صادق هدایت، نادر ابراهیمی و بیژن نجدی می‌باشد، تاکنون پژوهشی صورت نگرفته است؛ با این حال، پژوهش‌های متعددی به صورت جداگانه در خصوص زبان و بیان هر یک از نویسندگان موردنظر انجام شده است که در ادامه به برخی از آنها اشاره می‌شود:

عالی‌محمدی، شهولی و مالملی (4) در پژوهشی به بررسی جلوه‌های زیبایی‌شناختی کهن‌الگوها در رمان بوف کور صادق هدایت پرداخته‌اند. وهابیان و همکاران (5) پژوهشی با هدف بررسی جهان‌های متن در داستان «قضیه آقابالا و اولاده کمپانی لمیتد» اثر صادق هدایت بر اساس انگاره جهان‌های متن ورث (5) در رویکرد شعرشناسی شناختی انجام داده‌اند. آتش سودا نیز در پژوهشی به بررسی سبک نثر داستانی هدایت پرداخته است. مستعلی پارسا و اسدیان (6) در پژوهشی با ارائه خوانشی جدید از آثار نادر ابراهیمی، کوشیده‌اند نشان دهند که سبک نوشتاری این نویسنده متأثر از مکتب ادبی پسامدرن بوده و بسیاری از مؤلفه‌های ادبیات پسامدرن را می‌توان در آثار وی ردیابی کرد. طاهری و عسگری (7) در پژوهشی به بررسی زبان شاعرانه نادر ابراهیمی در آتش بدون دود پرداختند.

اما در خصوص عوامل شاعرانگی در داستان‌های نجدی، مقالات متعددی نوشته شده است؛ از جمله:

عبداللهیان (8) با دسته‌بندی عناصر چهارگانه شعر؛ عاطفه، تخیل، زبان و اسلوب بیان و موسیقی در «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی» و با یادآوری نقش مهم موسیقی در شعر و این‌که نجدی از این ظرفیت استفاده نکرده است، به بررسی و تحلیل کوتاه و ناقصی از دیگر مصادیق و مؤلفه‌های شاعرانه پرداخته است. رستمی (9) با طرح رابطه روان و هنر و به دنبال آن، تخیل و تصویر، تلاش کرده است به عناصری چون تخیل و تصویر، نماد و کهن‌الگو، تصاویر سیاه، هم‌ذات‌پنداری و نگاه کودکانه در ترسیم تصویر در «خوانشی نقادانه از تصویرهای داستان‌های بیژن نجدی»، خوانشی روانکاوانه و اسطوره‌شناختی به دست بدهد. صدیقی (9) در «اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی» به عنصر کلیدی ابهام و توجه و علاقه این نویسنده به ابهام در فضای داستان‌ها، اسباب و صور آن و عدم ارتباط طبیعی بین دال و مدلول پرداخته است. نویسنده تلاش کرده است خوانشی مطابق اصول رئالیسم جادویی، نمادگرایی و جریان سیال ذهن از داستان‌ها ارائه دهد که در نهایت با درآمیختن زمان‌ها (زمان‌پریشی) و استفاده از زبان شاعرانه، به عنوان امور ابهام‌ساز، پایان می‌یابد. حاتمی و باستان فارسانی (10) در «لیوانی پر از موسیقی: جستاری در شاعرانه‌های داستان بیژن نجدی» به بررسی تصاویر و صور خیال از دیدگاه صورت‌گرایان روسی می‌پردازند و به این نتیجه دست می‌یابند که بیژن نجدی با برخورداری از ذوق و تخیل سرشار، از یک سو، با بهره‌گیری از انواع صور خیال، تصاویر نو، موسیقی کلامی مطابق خوانش تمهید و صناعات در نظریه صورت‌گرایان و

از سوی دیگر، با برجسته‌سازی‌ها و آشنایی‌زدایی‌های پیوسته و دیگر ظرفیت‌های زیبایی‌شناختی و فاصله گرفتن بسیار زیاد از زبان معمول روزمره و خودکار، در پی شیوه‌ای تازه است که می‌توان آن را زبان شاعرانه یا به عبارتی زبان شعر نامید. مهربان و زینعلی (10) هم در «زبان هنری داستان ـ شعر در آثار بیژن نجدی» نگاهی نقادانه به برخی از عناصر و عوامل پدیدآورنده سبک و تحلیل روش و سبک هنری، ساختار، ویژگی‌های زبانی و... سه مجموعه این نویسنده داشته‌اند.

در هیچ‌یک از اینها درباره بررسی تطبیقی شاعرانگی زبان و نثر شاعرانه در داستان‌های صادق هدایت، نادر ابراهیمی و بیژن نجدی پژوهشی انجام نشده است. از این رو، نگارنده به هدف نمایاندن زبان و نثر شاعرانه و سبک خاص داستان‌نویسی این نویسندگان و مقایسه آنها در میزان به‌کارگیری از زبان شاعرانه، در این مقاله می‌کوشد با بررسی توصیفی ـ تحلیلی و استخراج نمونه‌ها نشان دهد این نویسندگان علاوه بر هنر داستان‌نویسی در کاربرد زبان هنری نیز در داستان‌نویسی مهارت بسیار داشته و یکی از عوامل موفقیت داستان‌های آنها همین نثر شاعرانه است که بعداً دیگر داستان‌نویسان نیز از آنها پیروی کرده‌اند.

نثر شاعرانه

در میان آثار منثور فارسی، نثرهایی وجود دارد که صفت «شاعرانه» بهترین توصیف برای آنهاست؛ زیرا این نویسندگان برای برانگیختن احساسات خواننده و رونق بخشیدن به کلام خویش از عناصر صور خیال؛ مانند تشبیهات زیبا، استعارات بدیع، واژه‌های خوش‌آهنگ و دیگر ظرایف ادبی استفاده می‌کنند. نگارش نثرهای شاعرانه در تمام ادوار ادب فارسی معمول بوده است (11). نثر شاعرانه نثری شبیه شعر است (12) که حال و هوای نثر (تبیین مفاهیم منطقی، گزارش و حقایق غیرشعر) بر آن حاکم است، ولیکن دارای قافیه (سجع) و صنایع شعری است؛ مثل کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه (13).

امروزه بعضی از داستان‌نویسان معاصر برای انتقال احساسات و اندیشه‌هایشان از زبان شاعرانه استفاده می‌کنند و با نوشتن داستان‌های خود در قالب نثر شاعرانه و به‌کارگیری صور خیال؛ از جمله تشبیه، استعاره و دیگر عناصر موسیقایی کلام، داستان‌هایی شعرگونه می‌آفرینند؛ تا جایی که زبان و واژه‌های داستان ایشان چون موضوع و محتوای آن همواره در ذهن مخاطب می‌ماند.

مهم‌ترین عناصر شاعرانگی یا خصوصیت‌هایی که شعر را از انواع ادبی دیگر متمایز می‌کند، در این موارد است: ۱- عاطفه ۲- تخیل ۳- اسلوب ۴- موسیقی (14). نقش عنصر عاطفه در داستان‌های شاعرانه را در ابتدا «عواطف انگیخته» خود نویسنده دانسته‌اند. وقایع سیاسی و تاریخی مهم، خاطرات شخصی و آگاهی جمعی، بحران‌ها و معضلات اجتماعی و نابسامانی‌های فرهنگی و هنری در برانگیخته شدن عواطف هنری نویسنده در خلق اثر ادبی تأثیرگذار می‌باشند. «عواطف انگیزنده» نیز در ایجاد تصاویر شاعرانه در داستان مؤثر است. عواطف انگیزشی احساس خاصی است که نویسنده مدرن قصد دارد در مخاطب خود ایجاد کند. به عنوان مثال: «احساس ولنگاری و معناباختگی» که ساموئل بکت، نویسنده ایرلندی سده بیستم، با اثر «در انتظار گودو» در خواننده ایجاد می‌کند. عنصر مهم بعدی در ایجاد تصاویر شاعرانه اصل «تخیل» است. تخیل خلاقی که نویسندگان مدرن در ساختن و پرداختن شخصیت‌های داستانی بکر و رویدادهای دراماتیک و شاعرانه ایجاد می‌کنند، در داستان‌نویسی معاصر ایران کم‌نظیر بوده است. نوع دیگری از تخیل خلاق که به فرم‌های بیانی داستان کمک می‌کند، «صور خیال» است. از مهم‌ترین صور خیال شاعرانه‌ای که مدنظر نویسندگان مدرن بوده است، تشبیه است. استفاده از تشبیه در داستان‌هایی که به شیوه‌های مدرنیستی و پسامدرنیستی نوشته شده‌اند با تشبیه در شعر کلاسیک متفاوت است. نویسندگان مدرن در داستان‌های خود تشبیهاتی استخدام می‌کنند که هنجارگریزی بیشتری دارند و بسیاری از آنها در داستان‌نویسی ایرانی بی‌سابقه

بوده‌اند. شخصیت‌بخشی و جاندارانگاری به اشیای بی‌جان در داستان‌های این نویسندگان از تکنیک‌هایی است که به شاعرانگی متن کمک کرده است.

فرم‌های بیانی که اغلب از طریق حس‌آمیزی، کنایه، مجاز و فرم شکل در اشعار و داستان‌های شعرگونه پایه‌ریزی می‌شود، ایجادکننده تصاویر شاعرانه‌ای است که قالب داستان را به نوعی با قالب شعر درمی‌آمیزد. همان‌گونه که شاعرانگی در گرو بهره‌گیری از هر شگردی است که بتواند زبان را از حالت مبتذل و در دسترس خود خارج کند، می‌توان این شاعرانگی را در نوع نگاه هنرمند به جهان و هستی نیز ملاحظه کرد. بی‌تردید بخش زیادی از شاعرانگی در کلام، شعر یا نثر، در زبان رخ می‌دهد، اما گاه این شاعرانگی به دلیل نگاه متفاوتی است که هنرمند به پدیده‌ها دارد و با این نگاه آن پدیده را از حالت معمول و مأنوس و در دسترس خارج می‌کند. حتی ممکن است هنرمند در بیان این نگاه متفاوت از زبانی ساده بهره گیرد. این کاری است که نویسندگان مدرن در داستان‌های خود انجام می‌دهند. هدایت، ابراهیمی و نجدی در موارد بسیاری، با زبانی ساده، موفق می‌شوند اتفاقات روزمره، پدیده‌ها و به طور کلی هر اتفاق ریز و درشتی را با نگاهی چنان متفاوت عرضه کنند که آن اتفاق و پدیده از حالت عادی خود خارج و تبدیل به امری شاعرانه می‌شود.

شاعرانگی در داستان‌های هدایت، ابراهیمی و نجدی

هدف هدایت از نوشتن، خلق داستان است و استفاده از زبان شاعرانه و عناصر آشنایی‌زدایی و صور خیال در حکم وسیله‌ای است که جذابیت و اثرگذاری داستان‌های او را تقویت می‌کند. هدایت از صناعات ادبی برای تقویت اثرگذاری اندیشه‌هایش کمک می‌گیرد. نه تنها شاعرانگی زبان هدایت در داستان‌هایش تقلیدی نیست؛ بلکه عناصر شاعرانه را چنان حساب‌شده و با ظرافت به کار برده که گاه در نگاه اول خواننده متوجه آنها نمی‌شود. تمام آشنایی‌زدایی‌های هدایت در خدمت القای تفکر و دیدگاه‌های اوست که با استفاده از شیوه‌های غریب‌سازی آنها را برجسته‌تر و در نتیجه مؤثرتر نشان داده است. با مطالعه داستان‌های هدایت مشخص می‌شود، او افزون بر هنر داستان‌نویسی بر دیگر فنون ادبی اعم از: بدیع، بیان و موسیقی کلام نیز تسلط کامل دارد که این امر موجب شده نویسنده برای نوشتن داستان‌های خود زبان شاعرانه را به کار گیرد. داستان‌های این نویسنده، آن‌قدر صمیمی و عاطفی‌اند که بتوانند هر مخاطبی را به راحتی مجذوب خود کنند. او تصاویری از درد و رنج‌های آشنای خوانندگان، آن‌چنان زیبا و ظریف ترسیم می‌کند که موجب همدردی مخاطب با شخصیت‌های داستان می‌شود.

یکی دیگر از داستان‌نویسانی که در به‌کارگیری زبان شاعرانه بر دیگران تقدم دارد، نادر ابراهیمی است. ابراهیمی به عنوان یکی از برجسته‌ترین داستان‌نویسان معاصر توانست آثار سرشار از سادگی و صمیمیت خود را با نثری جذاب ماندگار کند. وی با استفاده از خلاقیت و استعداد شگرف خویش با درآمیختن شعر و داستان، سبک خاصی را در داستان‌نویسی ایجاد کرد؛ تا جایی که خواننده در کنار محتوای زیبا و دلنشین داستان‌های وی از رنگ ادبی این آثار نیز لذت می‌برد. زبان شاعرانه ابراهیمی را بعداً داستان‌نویسانی مثل بیژن نجدی پیروی کردند. برخی معتقدند ابراهیمی در داستان‌های کوتاه خود از پیشگامان ادبیات پسامدرن است. وی در دوره‌ای که نویسندگان آثار مدرن می‌نوشتند، به هنجارگریزی از چارچوب‌های داستانی، شیوه‌های روایت و اختلال زبانی در داستان پرداخته است. در واقع، ابراهیمی با خلق شیوه‌های جدید همچون همخوانی تصویر و کلام و نثر شاعرانه توانست به سبک خاص نویسندگی دست یابد (15). نادر ابراهیمی (۱۹۳۶–۲۰۰۸)، کار نویسندگی را با فابل‌نویسی آغاز کرد و نشان داد که در این شیوه نویسنده قابلی است. داستان دشنام که بعدها با عنوان سنجاب‌ها به شکل قصه‌ای کودکانه درآمد، توانست برای نویسنده جوان شهرتی بیافریند. ابراهیمی این شروع خوب را با فابل‌های

تمثیلی دیگر ادامه داد و توانست با انسانی کردن اشیاء و حیوانات، مفاهیم اجتماعی را به خوبی نشان دهد. پس از آن به داستان‌های استعاری که بیشتر درباره زندگی کارمندان و افسردگی‌های روحی روشنفکران بود، پرداخت و مدتی نیز درباره ترکمن‌ها داستان‌هایی نوشت و در کنار آن به داستان‌هایی با فضایی خیالی و وهم‌آلود همراه با نظریات فلسفی و پیچیده روی آورد. وی همچنین با تلاشی بی‌وقفه در نوشتن چندین رمان بلند تاریخی در باب ترکمن‌ها، زندگی ملاصدرای شیرازی، زندگی امام خمینی (ره) و میرمهنای دوغابی را به چاپ رسانید؛ اما در طول این سال‌ها انتقادهای زیادی به کار نوشتن ابراهیمی شده است و بسیاری او را به خاطر پرگویی و توجه بیش از اندازه به زبان و نثر داستانی سرزنش کرده، حتی داستان‌هایش را فاقد ساختار منطقی دانسته و او را به علت پرداختن به زبان به غفلت از ساختمان داستان متهم کرده‌اند (16).

نجدی دو مجموعه شعر با نام‌های «آثار» و «خواهران این تابستان» دارد، اما اهل ادب وی را با داستان‌هایش می‌شناسند نه با اشعارش. نجدی با بهره‌گیری از تخیل خلاقانه خود، به تصویرسازی‌های شاعرانه در داستان‌هایش پرداخته است. وی در مجموعه داستان یوزپلنگانی که با من دویده‌اند نویسنده‌ای تصویرگر است و نگاهی متفاوت به زبان دارد. به هر حال، استفاده از زبان و نگاه شاعرانه در مجموعه داستان یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، خواننده را متوجه حضور یک راوی شاعرمسلک می‌کند که گاه سعی دارد با بیانی شاعرانه و ساختارشکنانه یا شگردهای زبانی از تلخی مضمون داستان بکاهد. «در داستان‌های او، استعاری بودن زبان ذهن در پناه تصاویر فکری‌اش تبلور می‌نماید. تصاویر، همانند قافیه در شعر، انسجام‌دهنده زنجیره ناخودآگاهی او هستند» (17).

«آنچه در اغلب داستان‌های کوتاه نجدی برجسته می‌شود، حضور جهانی است پر از اشیاء و عوامل بی‌جانی که از حالت ایستایی خارج شده و به عنوان کنشگر و فاعل عمل می‌کند. باد، میان درختان راه می‌رود، پاییز از زیر پاهای مرتضی رد می‌شود، رختخواب دراز می‌کشد، یک پیراهن تور و یک کت و شلوار سرمه‌ای راه‌راه، همدیگر را بغل می‌کنند، مرگ سیگاری روشن می‌کند و تا بند آمدن باران قدم می‌زند. مهم‌ترین دستاورد این فضاسازی خوب، شناور شدن مخاطب در هاله‌ای از احساسات نوستالژیک و هم‌ذات‌پنداری خواننده با تلاش‌های انسان غم‌زده از سرنوشت محتوم است» (18).

ویژگی آشنایی‌زدایی در داستان‌های نجدی از جمله صنایعی است که با استفاده از آن، نویسنده بسیاری از تصاویر ارائه‌شده را که از پیش در ادبیات فارسی موجود بوده است، دگرگون می‌کند. این دگرگونی در تصویر و تخیل، داستان‌های نجدی را بعضاً فراواقعی جلوه می‌دهد. شگردهای آشنایی‌زدایانه و نوآورانه نجدی در بهره‌جویی از امکانات زبانی و بیانی سبب شکل‌گیری ساختارشکنی‌هایی در نثر داستانی گردید که داستان را از بافتی متکی بر حادثه‌پردازی و پیرنگ‌سازی خارج ساخت و تلاش را برای دست یافتن به تکنیک‌های روایی جدید و خلق زبانی نوین و مبتنی بر لحنی شاعرانه جایگزین آن کرد و همین مسئله بسیاری از منتقدان ادبی را بر آن داشته تا وی را مبدع سبک «شعرداستان»نویسی بدانند (19).

نثر شعرگونه و رویکرد خاصی که نجدی به زبان دارد، نقشی تعیین‌کننده در تکوین کار نجدی ایفا کرده است. استفاده بسیار از عناصر شعری و نظام بخشیدن به روایت، با هنجاری شاعرانه مهم‌ترین مشخصه 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 درونمایه داستان‌های نجدی پیوندی تنگاتنگ یافته است، به طوری که در آنها لذت از تصاویر شعری و درک عمیق و محتوای داستان به امری توأمان تبدیل گشته است. 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 (20). توصیف‌های صمیمانه و قوت نجدی در تجسم‌بخشی به امور تا حد زیادی برآیند رویکرد شاعرانه و نیز هنجارشکنانه وی به زبان است. او با این تمهیدات زمینه 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 (21).

کیفیت بیان در داستان‌های نجدی به مسأله نوآوری در تشبیهات او نیز وابسته است. بیشتر داستان‌های نجدی تحت تأثیر وقایع جنگ تحمیلی، آمیخته از حسی نوستالژیک است که با استفاده از تشبیهات و استعاره‌های بدیع و بیانی در داستان‌های نجدی بیان شده و با تکیه بر عوامل شاعرانگی، تخیل، مجاز، کنایه، تشبیه و استعاره می‌توان داستان‌های او را مورد بررسی قرار داد.

بیژن نجدی در آمیختن شعر و داستان مبتکر سبک خاصی است که با استادی تمام از عهده این امر برآمد. پیش از وی کسان دیگر هم تلاش کردند تا داستان شاعرانه بنویسند، مثل تلاش‌هایی نادر ابراهیمی، ولی هیچ‌یک قادر به کسب موفقیت و اعتبار نجدی نبودند. در اغلب این تلاش‌ها در به‌کارگیری شعر در داستان همواره شعر بر داستان برتری یافته و به عناصر داستانی آسیب زده است. مشکل عمده دیگر داستان‌نویسان در این بود که عناصر خاص شعر را در داستان به کار می‌بردند. برخی بدون توجه به فضای مناسب و اقتضای متن، تشبیه و استعاره‌های شاعرانه را در داستان به کار می‌گرفتند که به داستان‌هایشان حالت ساختگی و نامتجانس می‌داد یا برخی دیگر از وزن عروضی و تکرار افاعیل استفاده می‌کردند که به گفته منتقدان به اثرشان آسیب می‌رساند (22). نجدی با در نظر داشتن این تجربه‌های ناموفق با ظرافت بیشتری عناصر شاعرانه را در داستان به کار می‌گیرد. با نگاهی نو از بلاغت شعر استفاده می‌کند، نه به منزله یک تفنن، حتی در برخی از قسمت‌های داستان به مثابه ویژگی سبکی و نوع نگاه خود از آن بهره می‌برد. نکته مهم دیگر این‌که نجدی خود شاعر است، در حالی که بیشتر کسانی که از زبان شاعرانه در داستان استفاده کرده‌اند، شهرت و تبحر در شاعری نداشته‌اند.

عناصر شاعرانگی در داستان

احساس و عاطفه

تنوع و پیچیدگی احساسات و عواطف در نوع ادبی داستان کوتاه بیشتر از دیگر انواع ادبی است و وقتی سخن از داستان‌شعر باشد، بار عاطفی آن دوچندان می‌شود و اتفاقاً این ویژگی شاخصه اصلی اغلب آثار هدایت، ابراهیمی و نجدی است. در مورد عنصر عاطفه باید گفت: «تأثیر انگیزه‌های عینی و اشتغالات ذهنی بر روان انسان منجر به انفعال یا حالات روحی گوناگون از قبیل غم و شادی، مهر و خشم و اعجاب می‌شود که به مجموعه اینها عاطفه گویند» (23). داستان‌های این نویسندگان، آن‌قدر صمیمی و عاطفی‌اند که بتوانند هر مخاطبی را به راحتی مجذوب خود کنند. در این داستان‌ها تصاویری از درد و رنج‌های آشنای خوانندگان، آن‌چنان زیبا و ظریف ترسیم می‌کند که موجب همدردی مخاطب با شخصیت‌های داستان می‌شود.

تخیل

تخیل را جوهره شعری و مهم‌ترین ویژگی در آثار هنری و ادبی دانسته‌اند. به عبارت دیگر، «تخیل را تصرف ذهنی هنرمند در اشیاء و پدیده‌ها به قصد آفرینش جهانی برتر از جهان واقعیت گفته‌اند» (24). نجدی در این باره می‌گوید: «اگر بتوانید بی‌آن‌که آتش در حضورتان باشد، یا تفکر به آن، در نوک انگشتانتان چنان سورشی احساس کنید که ناگزیر شوید، دست‌هایتان را زیر شیر آب بگیرید، به یک لحظه شاعرانه از حیات، بی‌یاوری کلمات دست یافته‌اید. حالا می‌توانید این درک سوم را تعمیم دهید از آتش به رنج دیگران، به تاریخ سرزمین‌تان، به کشتار در فلسطین، به آزادی، به تدفین‌های

دسته‌جمعی در هرزگوین... تا اینجا شعر نیازمند «کلمه» نیست؛ متعالی‌ترین شکل از شرافتمندانه‌ترین رنج انسان است» (14).

۷- صور خیال در داستان‌های هدایت، ابراهیمی و نجدی

شفیعی‌کدکنی، تخیل را به دو نوع کلی تقسیم نموده است: نخست در تعریف معمول آن که اتفاقاً در این پژوهش بیشتر موردنظر است، به شکل «صور خیال» در اندازه‌ای کوچک و ظریف در داستان قرار می‌گیرند و عمده‌ترین آن: تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز است (25).

تشبیه

تشبیهات به کار رفته در داستان‌های هدایت برگرفته از نگرش شخصی این نویسنده به محیط پیرامون خویش است. وی از جمله نویسندگانی است که برای آفرینش تصاویر تشبیهی از اندیشه و سرمایه‌های ذهنی خود بهره می‌گیرد. هدایت در توصیف افراد، اشخاص، فضای اطراف و حال و هوای جنگ، شکست، ناامیدی و خستگی روحی و روانی شخصیت‌ها از کارکرد بلاغی و تصویری تشبیه می‌توان بهره برد. در نثر هدایت دو گونه تشبیه به چشم می‌خورد:

الف: تشبیهاتی که در آنها مشبه‌به عنصری است که تصویری منفی و تیره و مرگبار به مشبه می‌دهد:

این جعبه سیاه ویولون را مانند تابوت همه افکار و احساسات خود در هر خرابات و دکان پیاله‌فروشی همراه می‌برد (26).

سر دماغش مثل دهنه تفنگ دولول پیدا بود (27).

تمام شهر با آسمان‌خراش‌های باشکوه صورت یک قلعه جنگی و یا لانه حشرات را داشت (28).

این شک و تردید همه این افکار را مثل سایه‌های مهیبی درآورده بود که او را دنبال می‌کردند (29).

ساختمان‌های بزرگ... پراکنده و متفرق مثل قارچ‌های سمی و ناخوشی که از زمین روییده باشد، پیدا بود (28).

در شب تاریکی، در شب عمیقی که سرتاسر زندگی مرا فراگرفته بود، راه می‌رفتم، چون دو چشمی که به منزله چراغ آن بود برای همیشه خاموش شده بود و در این صورت برایم یکسان بود که به مکان و مأوایی برسم (28).

آب قیرفام با غرش تندرآسا کشتی را به مبارزه می‌طلبد. ماه از کرانه آسمان مانند شاهدی بی‌طرف، جوشن سیمین خود را موج افکنده، تبسم می‌کند (26).

ب: تشبیهاتی که در آنها مشبه انسان یا پدیده‌ای وابسته به انسان و مشبه‌به حیوان است و بیانگر دید انتقادی و شاید ناتورالیستی هدایت نسبت به آدمی است.

حاجی که سر دماغ به نظر می‌آمد مثل گربه که با موش بازی می‌کند، هی حرف را می‌پیچاند (30).

از کله سحر مثل سگ سوزن‌خورده دنبال پول می‌دوید (27).

زرین‌کلاه بدون حرکت دوباره با نگاه بی‌نورش مثل سگ کتک‌خورده جلو خودش خیره شد (28).

بچه او مثل گنجشک تریاکی بی‌سر و صدا بود (28).

روزی که در پاریس از رفقایش جدا شد، مثل گوسفندی که به زحمت از میان گله جدا کنند، مطیع و پخته به طرف لوهاور روانه گردید (28).

انگشت‌های سر احمد مثل ماری که در مجاورت سرما جان بگیرد به لرزه افتاد (29).

غلامرضا پیرمرد لهیده‌ای بود که جزء اثاثیه خانه به شمار می‌رفت و مثل سگ به صاحبش وفادار مانده بود (26).

تشبیه در میان صور خیالی دیگر صراحت بیشتری دارد و تشبیهات ابراهیمی نیز از این حیث درخور توجه‌اند. ابراهیمی از صنعت تشبیه به میزان فراوان در جای‌جای داستان‌های خود بهره گرفته است که در ادامه به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود:

لحظه‌هایی که همچون مُهر، محکم بر پای ورقه زندگی ما فرود می‌آیند (31).

بلندشدنش همچون سر برآوردن ماه کمرنگ از خط افق بود (32).

خنده همچون مرض مُسری به میان جمعیت عظیم افتاد... (31).

غنچه گل سرخی، چون قلاب کمربند، بر شکم تاری ساخلار، گلبرگ‌های خونینش را باز و بازتر می‌کرد (31).

تشبیه جمع نیز در داستان‌های ابراهیمی بسامد قابل توجهی دارد:

آن شب، نگاه سیاه او (مارال) برق الماس تراش‌خورده جلایافته را داشت؛ مثل رؤیا، زیبا، مثل روح خرامان، مثل خواب باورنکردنی (32).

تشبیه بلیغ اسنادی نیز از فنون بیانی است که در داستان‌های ابراهیمی به کار رفته است، اما کاربرد تشبیه بلیغ اضافی از دیگر انواع تشبیه بسامد بسیار بیشتری دارد؛ مانند:

اما رودخانه زمان، کینه را شسته بود و برده بود (31).

به جای آن‌که این قالیچه پوسیده رنگ‌باخته نخ‌نمای رفوشده کینه را دمادم به دوش بکشی... (32).

با این‌که ابراهیمی از نویسندگان معاصر است، اما تشبیه‌های وهمی و خیالی را نیز در داستان‌های خود به کار برده است:

صف چون اژدهای افسانه‌ها گویی در آستانه بیداری از خواب طولانی خود، آهسته می‌جنبید و پیش می‌خزید (33).

روز دوم، نزدیک غروب آفتاب، درخت مقدس همچون هیولایی گنگ، پیش چشم کوچیان ظاهر شد (31).

تشبیهات در داستان‌های نجدی با جهان بیرون و دنیای پیش‌چشم او پیوند دارد. او بازتابی از زشتی‌ها و زیبایی‌های جهان واقعی را از زاویه دید خویش در این تصاویر منعکس ساخته است. اگرچه تشبیهات گوناگون وی اندک به نظر می‌رسد، اما توان تأثیرگذاری و در نتیجه، برجسته‌سازی و هنجارگریزی در سبک شخصی‌اش قدری در گرو همین رابطه‌های ادعایی است که بین پدیده‌ها با ظرافت جستجو کرده است. تصاویر تشبیهی‌ای که نجدی در داستان‌های خود خلق کرده، از حیث دایره واژگانی عناصر تشبیهی شامل تشبیهات طبیعت‌گرا، اجتماع‌گرا، ریاضی‌گرا و خشونت‌گرا می‌باشند.

دهانش مثل ماهی تازه صیدشده باز و بسته می‌شد و مثل کسی که خوابیده باشد، با سروصدا نفس می‌کشید (34).

گازوئیل مثل استفراغ قاطی استخر می‌شد (34).

رگ‌های پشت دست‌ها، روی پیشانی، گردنش مثل تسمه خیس کش آمده بود (34).

آب، بی‌صدایی و داغی اتاق اوین را داشت (34).

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

یک روز با وقار اسب‌های ترکمنی ایستاده بودم، امروز مثل کک، نجس شده‌ام (34).

... به هر طرف اشاره می‌کرد و فرمان می‌داد و من مثل گرد آلود دور خودم می‌پیچیدم (34).

آب در بعضی از تشبیهات نجدی به عنوان کهن‌الگویی از تولد، رستاخیز، مرگ، تطهیر، باروری و رشد (35) در جایگاه مشبه‌به قرار گرفته است.

ترن مثل آب می‌گذشت/ روز مثل آب می‌گذشت (34).

ملیحه دراز کشیده و صورتش را مثل آب روی بالش ریخت (36).

نجدی در بعضی از تشبیهات خود از کهن‌الگوهایی طبیعی چون درخت، جنگل و گیاه استفاده کرده که نمادی از حیات، رشد، باززایی، فناپذیری، پاک‌دامنی و زیبایی هستند (35).

من و مادرم، گیاهوار به طرف آن آبی، قد کشیده و بار دیگر همه چیز در اتاقی که پنجره‌اش بالای رودی از آسفالت باز می‌شود آغاز خواهد شد (34).

دست‌های ما به خوشه‌های برنج می‌مانست که به کفترها دانه می‌داد (34).

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

مرتضی... دست بزرگش را طوری در بشقاب فروبرد و برنج و قیمه را برداشت که یک ماه پیش بیلش را زده بود زمین من چی را می‌خوام پیدا کنم (34).

کاربرد واژگان و اصطلاحات مختص علم ریاضی و ایجاد تصاویری با آنها به لحاظ بلاغی، در داستان‌های نجدی قابل تأمل است.

باران مثل یازده، مثل صد و یازده، مثل هزار و صد و یازده می‌بارید (34).

در مثال یادشده، با توجه به شکل نوشتاری اعداد ۱۱، ۱۱۱ و ۱۱۱۱ نویسنده علاوه بر این‌که شکل ظاهری ریزش قطرات باران را ترسیم کرده، نحوه بارش بارانی ریز و تند را نیز القا نموده است.

یکی از ویژگی‌های بارز تشبیه در داستان‌های نجدی آن است که مشبه‌به در این داستان‌ها اغلب واژه‌هایی هراس‌آور است که سبب می‌شود فضای کلی داستان نیز خشن و هراس‌آور به نظر برسد. با توجه به این امر که شخصیت فردی شاعر، به‌ویژه حالات روحی و نیز محیط اجتماعی ـ سیاسی وی از جمله عوامل بیرونی است که در امر گزینش واژگان تأثیرگذار است (37)، همچنین نظر به تأثیر مستقیم نگرش و تجربه شخصی نجدی در آفرینش تصاویر تشبیهی، چنین استنباط می‌شود که استخدام واژگان هراس‌آور در تصاویر تشبیهی بیانگر درد عمیق، کهنه و التیام‌نیافتنی نهفته در درون نویسنده است. وجود تصاویر خشونت‌گرا در داستان‌های نجدی، در واقع بازتاب دردی است که این هنرمند از مشاهده گلوله و زندان و قطره‌های خون و تکه‌تکه شدن در طی سالیان عمرش (۱۹۴۱–۱۹۹۷) بر سینه دارد (9)؛ دردی که در نهایت به ترسیم فضایی هراس‌آور در داستان‌های وی انجامیده است:

... دریایی از خاک که چین‌هایش مثل صورت جنازه یک پیرمرد تکان نمی‌خورد (38).

این طرف در بزرگ اوین که مثل زخمی کهنه، زخمی خشک، زخمی که خون‌ریزی‌اش بند آمده باشد، باز بود (38).

این طرز بیان نویسنده که طرز بیان صادق هدایت در بوف کور را به ذهن تداعی می‌کند، خصوصاً در داستان‌های ناتمام، لحن و آهنگ غم‌انگیزی دارد.

... تا این‌که آن همه شلیک... آن همه زخم... آن همه خون را دیدم که در زاویه یک کوچه بن‌بست گوشت تن مردی را مثل نخ قرقره، از روی استخوان‌هایش باز می‌کرد (38).

استعاره

داستان‌های هدایت لبریز است از استعارات رمزی. این استعاره‌ها حاکی از تلاش طاقت‌فرسای نویسنده برای خلق جهانی است وهمی و خیالی که در ناخودآگاه خود آن را دیده و تجربه کرده است و حال با ترفند جایگزینی واژگان به جای هم و درآشفتن زبان در پی انتقال آن به خواننده است. در سه قطره خون از گربه به عنوان نمادی از زن و بی‌وفایی او در عشق و نیز رابطه عاطفی سرد یاد شده است (39). در داستان سگ ولگرد نیز می‌توان سگ را نمادی از انسان و صاحب او را نمادی از خدا دانست. در برخی آثار هدایت عددی رمزی به شکل دائم تکرار می‌شود. او در نامه‌ای به یک دوست با گلایه از کار در بانک ملی و سروکله زدن با اعداد می‌گوید: «این عدد هم دست از سر ما برنمی‌دارد» (40). در زنده به گور، عدد دو به انحاء مختلف در ترکیباتی چون «دو مرغ»، «دو هفته»، «دو نفر»، «دو نفر زن و مرد»، «دو دقیقه»، «دو گرم»، «دو قران» از ابتدای داستان تا آخر آن تکرار می‌شود که می‌تواند نمادی از عشق بین زن و مرد باشد. در بوف کور نیز عدد دو و مضرب آن چهار (روی هم: ۲۴) در ترکیباتی چون «دو سال و چهار ماه»، «دو ماه و چهار روز»، «دو درهم و چهار پشیز» تکرار می‌شود.

محمدتقی غیاثی با توجه به علقه‌های ناسیونالیستی هدایت، این دو عدد را نمادی از ۲۴۰۰ سال تاریخ مدون ایران دانسته است.

سویه‌های پنهان توصیفی، هدایت را به بهره‌گیری از کنایه و استعاره وادار می‌نماید. از نمونه‌های توصیفی پنهان به کمک استعاره:

زندگی من آهسته و دردناک می‌سوخت و می‌گداخت (41).

همه یادبودهای گمشده و ترس‌های فراموش‌شده‌ام از سر جان می‌گرفت (41).

در نمونه مثال‌های بالا، کارکرد هنرمندانه توصیف پنهان در متن به کمک استعاره از ارزش و اهمیت فوق‌العاده‌ای برخوردار است. کارکرد استعاره در این نمونه که هدایت زندگی خود را در قالب تصویری استعاری به پاره‌های گداخته و سوخته‌ای مانند کرده است، توانایی به‌کارگیری توصیف‌های پنهانی از استعداد و قدرت داستان‌پردازی نویسنده نشأت می‌گیرد. هدایت مفاهیم ذهنی خود را در پاره‌های استعاری به صورت گزاره‌های پنهان و لایه‌های باطنی، توصیف کرده است و تعمیم و تحلیل مفاهیم اصلی را در این پاره‌های توصیفی به عهده خواننده گذاشته است.

هزاران کوچه و پس‌کوچه و خانه‌های توسری‌خورده مدرسه و کاروانسرا (41).

افسون به جای این‌که این داروهای ناامیدی، فکر مرا فلج و کرخت بکنند... روز به روز فکر او سخت‌تر از پیش، جلوم مجسم می‌شد (41).

در این روش نویسنده با توصیف شرایط، امکان و امور مختلف آن، در حقیقت درصدد است چیز دیگری را بیان کند:

اتاقم مثل همه اتاق‌ها با خشت و آجر روی خرابه هزاران خانه‌های قدیمی ساخته شده، بدنه سفیدکرده و یک حاشیه کتیبه دارد: درست شبیه مقبره است، کمترین حالات و جزییات اتاقم کافی است که ساعت‌های دراز فکر مرا به خودش مشغول بکند، مثل کار تنک کنج دیوار... (26).

گونه‌هایم برافروخته و رنگ گوشت جلو دکان قصابی بود. ریشم نامرتب ولی یک حالت روحانی و کشنده پیدا کرده بودم (26).

هر روز غروب مثل مرغ سرکنده دور خانه‌مان می‌گشتم (26).

ابراهیمی از ظرفیت استعاره به صورت: الف- مستقیم (استعاره مصرحه)؛ ب- شخصیت‌بخشی؛ ج- جاندارپنداری و نمادسازی استفاده کرده است. پرکاربردترین گونه‌های استعاره در داستان‌های ابراهیمی، استعاره مکنیه (بالکنایه) است که به دو گونه اضافی و غیراضافی کاربرد دارد. در همه این موارد، عناصر برجسته‌سازی و آشنایی‌زدایی مورد توجه فرمالیست‌ها وجود دارد.

کجایی که اینک بر بالین زخمی دوست داشتن زانو بزنی و پوستین قره‌گل بر نیمه‌جان محبت فروکشی (33).

حکومت، ما را نخواهد کُشت، فوران مهر و کین خواهد کُشت (32).

من هرگز کینه را نکاشته‌ام، آب ندادم، نپاییدم، بزرگ نکردم و به بار و برش ننشاندم (31).

نجدی تمایل چندانی به بهره‌گیری از استعاره نداشته، بسامد استعاره (به استثنای استعاره مکنیه) در داستان‌های وی ناچیز است. در زمستانی که بوی چرم درشکه می‌داد، درختی را تا کنار درشکه بدرقه کردیم که دیگر درختی نبود... (38).

چراغ‌ها خیال می‌کردند که هنوز از شب چیزی مانده است (34).

یک ظهر مشت‌شده توی گلویم بود (ظهر، استعاره از بغض).

روبه‌روی آنها، ته جاده. چند قبر ایستاده، از دور دیده می‌شد (36)؛ قبر استعاره از پمپ بنزین.

... و یک مشت خون، روی صورت خیابان می‌ریخت (36)؛ خون استعاره از رنگ قرمز چراغ راهنما.

تاریکی شب قطره‌قطره از یالم می‌ریخت (36).

پوتین روی ماسه افتاده بود و تاریکی دستش را در آن فرو برده بود (36).

حداقل نیمی از پاهای دنیا باید خاطره‌ای از کفش‌های تنگ داشته باشند (36).

کنایه

هدایت ضمن بیان رخدادها، توصیف‌های ضمنی را در قالب توصیفات کنایی مورد توجه قرار داده است.

زندگیم به وسیله رشته‌های نامرئی جریان اضطرابی بین من و همه عناصر طبیعت برقرار شده بود (30).

خانوم جون! قربانتان! همین زنیکه شرنده را که خودم رفتم از محله پنبه‌ریسه آوردم، دندانم را شمرده بود. روبه‌روی شوهرم به من گفت: عزیز آقا! بی‌زحمت، من دستم نمی‌رسه. کهنه‌های بچه را بشورید. این را که گفت من آتشی شدم. روبه‌روی گداعلی هر چه از دهنم درآمد به خودش و بچه‌اش گفتم. به گداعلی گفتم مرا طلاق بده. اما اون خدا بیامرز دست‌های مرا ماچ کرد و گفت: چرا اینجوری می‌کنی؟ می‌ترسم شیر اعرض دهن بچه بگذارد. تو همین‌قدر بگذار بچه راه بیفتد، آن وقت خدیجه را طلاق می‌دهم. اما دیگر از زور خیالات خواب و خوراک نداشتم (29).

کنایه‌های عامیانه شاید پربسامدترین عنصر زبان عامیانه در نثر هدایت باشد. به‌ویژه باید گفت که فراوانی ناسزاهای عامیانه‌ای که ساختی کنایی دارند در علویه خانم چشمگیر است.

هر کی به من بهتون بزنه خشتکشو درمی‌یارم (27).

اگه جدش هم می‌آمد لنگ می‌انداخت (29).

شماها گمان می‌کنید پول علف خرسه؟ (30).

زبانتان را گاز بگیرید (41).

زرین‌کلاه تا اندازه‌ای چشم و گوشش باز شده بود (28).

تو سر پدرت را خورده‌ای (28).

می‌دانی چیست؟ آن ممه را لولو برد (41).

واسه این چندرغاز من نمی‌گریزم (30).

ابراهیمی از بین انواع کنایه بیشتر از انواع کنایه از صفت و کنایه از فعل استفاده کرده است؛ هرچند کنایه‌های وی همان کنایه‌های رایج در زبان فارسی است و چندان بدیع نیست:

آن زخمی پادررکاب (ملازم) مرگ، دیگر قدرت و میل پرخاش نداشت (31).

اگر آدمیزاد، تنهایی را قاتق نان خالی خودش کند، خیلی بهتر است (31).

در داستان‌های نجدی نیز انواع کنایه به صورت‌های تلویح، تعریض، رمز و ایما و البته با الهام و تأثیرپذیری از شرایط و مقتضیات زمانی و مکانی جامعه و بیشتر هم به شکل زبان محاوره‌ای رایج میان مردم به کار رفته است: «ترش کردن، به چاک زدن، یخ کردن، چوب تو آستین کردن، پاتیل در رفتن، سنگ تمام گذاشتن و...» (34) نمونه‌هایی از کنایه‌های این نویسنده است.

اغراق

اغراق یکی از دو گونه عمده واقعیت‌گریزی به شمار می‌آید. آفرینندگان ادبی برای تأثیربخشی بیشتر کلام، با استفاده از این ترفند «آن‌چنان را آن‌چنان‌تر» می‌نمایند و بدین وسیله زبان را از حیطه زبان خبری به حیطه زبان بلاغی و ادبی سوق می‌دهند (42). ابراهیمی برای دستیابی به زبانی بلاغی و تأثیرگذار از این ترفند استفاده کرده است:

و پشت مرگ از هیبت خنده‌های گالان لرزید (33).

گالان با هیبت گالانی، قاصدکی شد به نرمی پر مرغان سپید دریایی (33).

یکی از ویژگی‌های برگزیده داستان‌های نجدی استفاده از تصویرهای مبالغه‌آمیزی است که صورت شاعرانگی متن را برجسته می‌سازد:

گوش‌هایش را گرفت تا صدای تمام شدن دریا را نشنود (34).

تمام اتاقم شده بود دستگیره در، ولم نمی‌کرد (34).

مرتضی کف پاهایش را روی آسمان گذاشت. دوباره خورشید را لگد کرد و تا پیراهن خودش را به آب زد (34).

مرد با زانوانش روی خاکریز افتاد. با شانه چپش غلت زد. نیمی از صورتش روی سنگریزه‌ها کشیده شد. پیشانی‌اش خراش برداشت و صدای افتادنش را تمام گیاهان تا سینه‌کش کوه از لای ریشه‌هایشان شنیدند (34).

آن‌قدر آسمان پایین آمده بود که ملیحه می‌توانست یک مشت از آن را بردارد و بو کند (38).

اسناد مجازی

مجاز عقلی یا اسناد مجازی که نوع شاعرانه و زیبای آن شخصیت بخشیدن به اشیاء است (25). در اسنادهای مجازی هدایت هراس، ابهام، وحشت و تیرگی هویداست:

یک دسته کلاغ سیاه، کنار دریا، زیر باران در سکوت پاسبانی می‌کردند (26).

ماه کنار آسمان به نظر می‌رسید که با چهره‌ای غمگین به اعمال چرکین مردم می‌نگرد (27).

تکه‌های برف آهسته و بی‌اعتنا مثل این بود که به آهنگ مرموزی می‌رقصیدند (29).

سایه درخت‌ها مانند دود غلیظ و سیاه بود و شاخه‌های لخت آنها مانند دست‌های ناامیدی به سوی آسمان تهی دراز شده بود (30).

شب پاورچین‌پاورچین می‌رفت. گویا به اندازه کافی خستگی در کرده بود (30).

درخت‌های پیچ‌درپیچ با شاخه‌های کج و کوله مثل این بود که در تاریکی از ترس این‌که مبادا بلغزند و زمین بخورند، دست یکدیگر را گرفته بودند (30).

توده‌های ابر سیاه خاکستری طلوع صبح را اعلام می‌کردند (28).

در داستان‌های ابراهیمی نیز شاهد به‌کارگیری اسناد مجازی به وفور هستیم:

صحرا هرگز از یاد نخواهد برد (33).

شب نشست و سه برادر برخاستند (33).

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

فنجان از روی میز بلند شد. یک پل از روی رودخانه گذشت. یک جاده مال‌رو بین دو مزرعه افتاد (34).

هیچ دهکده‌ای از دور نمی‌آمد. همین‌که استارت زد، تپه‌های اوین تکان خورد... دهکده خودش را از تاریکی بیرون کشید. کاشی گل‌دسته آن‌قدر آبی به نظر می‌آمد که مطمئن بودم فاطی زیر آجرها له‌ولورده نشده است. وقتی درخت‌ها ایستادند، مرتضی داشت نفس‌نفس می‌زد (34).

از وسط خیابان آینه بلندی می‌گذشت، سمسارها دنبالش می‌دویدند. آینه کنار دری ایستاد. زنی برایش در باز کرد. آنها همان‌جا همدیگر را بغل کردند و در بسته شد (34).

پرده، ایستاده بود. رختخواب دراز کشیده بود؛ صندلی چمباتمه زده بود (38).

همین‌که صبح، نوک‌پا نوک‌پا رسید، دهکده خودش را از تاریکی بیرون کشید (38).

نویسنده با این ترفند هم محیط رخداد وقایع را ترسیم کرده، هم موفق به القای حس یکی بودن انسان و طبیعت شده است.

متناقض‌نما

در نثر هدایت، گونه‌ای نوآوری در همنشینی صفت با موصوف به چشم می‌خورد که تا حدودی شبیه صنعت متناقض‌نمایی است. در این موارد صفتی که برای موصوف به کار می‌رود در زبان فارسی سابقه ندارد و گاه اصلاً متناسب با آن نیست و این شکل تازه از همنشینی صفت و موصوف و آشنایی‌زدایی حاصل از آن باعث جلب توجه خواننده به متن و درنگ در آن می‌شود. به عنوان مثال

می‌توان ترکیب «وحشت گوارا» را مثال زد که چند بار در داستان‌های هدایت و به شکل‌های گوناگون تکرار شده است. این ترکیب و ترکیب‌های مشابه آن در آثار هدایت، بیانگر وجود یک حس مازوخیستی در گوینده نیز هست و خواننده با خواندن آنها در فکر فرو می‌رود که «وحشت گوارا» چگونه وحشتی می‌تواند باشد، چرا که تاکنون نمونه‌اش را تجربه نکرده است:

احساس اضطراب و وحشت گوارایی کرد (26).

تلخی گوارایی حس کردم (26).

من یک حالت درد آمیخته با کیف در چشم‌های صورت او دیدم (26).

باران ریز سمجی می‌بارید و روی آب لبخندهای افسرده می‌انداخت (29).

چه مرگ قشنگی! آدم بمیرد آن هم در آب! (29).

این مهتاب حالا یک روشنایی سرد و لوس و بی‌معنی بود! (29).

یک تنبلی سرشاری مرا روی تخت میخکوب می‌کند (41).

گاه نیز هدایت برای ایجاد این حالت دو صفت متضاد را برای یک موصوف می‌آورد:

یک حالت غم‌انگیز و گوارایی بود که تا حالا حس نکرده بود! (28).

یک نوع احساس مبهم ترحم و ستایش برای این شخص ولگرد پیدا شده بود (26).

او از اوج افکار عالیه می‌خواست خودش را در تاریک‌ترین لذات پرت کند (29).

متناقض‌نما یا پارادوکس از جمله صنایعی است که در داستان‌های ابراهیمی به کار گرفته شده است:

علی در آلنی رسوب کرد، چندان که از آلنی، خاضع مغروری ساخت، افتاده افتادگی‌ناپذیر، مهربان بی‌ترحمی، ضعیف قدرتمندی، بخشنده شرمساری، خودگم‌کرده خودبازیافته، خفته بیدار، شادمان غمگینی (32).

همیشه نزدیک بوده‌اند و دور، همیشه، آشنا بوده‌اند و غریبه... همیشه بوده‌اند و نبوده‌اند (33).

نجدی با بهره‌گیری از این ترفند که آن را در نقد جدید از ویژگی‌های اساسی شعر می‌دانند، موفق به ارتقای سطح ادبی زبان داستان‌ها شده است:

تاریکی اتاق سفید بود (34).

این نقیضه‌پردازی‌ها گاهی حالتی بسیار عجیب و گاهی ناممکن به خود می‌گیرد. در مبحث خروج از هنجار و برجسته‌سازی و نزدیکی شعر به نقاشی، شعر دیداری و آوانگارد نمونه‌هایی دیده می‌شود:

بی‌هیچ صدایی آن همه داد بکشد (34).

مادری که بعد از من بالاخره یک روز باید به دنیا می‌آمد، سال‌ها پیرتر از مردنش (34).

جیغ و داد ساکت میهمان‌ها، خنده‌ای خشک‌شده و... از آلبوم فروریخت (34).

تصرف در محور همنشینی کلام

وجه تمایز داستان‌های هدایت با سایر داستان‌نویسان استفاده از زبان عامیانه می‌باشد که ساختار بازگویی آن نیز به همان صورتی است که در زبان عامیانه استعمال می‌شود. هدایت در این ساختارهای عامیانه از واژگان نامأنوس و در عین حال عامیانه‌ای استفاده می‌کند که تقریباً در هیچ‌یک از متون نثر معاصر دیده نمی‌شود. هدایت با این کار دو تیر می‌زند: از یک سو توجه خواننده را به جلوه‌هایی از زبان و فرهنگ مردم عامی که کمتر آشناست جلب می‌کند و از سوی دیگر از همین زبان نیز آشنایی‌زدایی می‌کند:

از پارسال سر راه امامزاده داوود که زمین خوردم پام مئوف شده (27).

شماها گمان می‌کنید پول علف خرسه؟ (30).

دیگ به دیگ می‌گه روت سیاه، سه‌پایه می‌گه صلّ علی (27).

تصرفات ابراهیمی در محور همنشینی زبان به شیوه‌های جابجایی ضمایر متصل و ترکیب‌های اضافی و وصفی مقلوب خود نوعی هنجارگریزی نحوی است که موجب هنجارگریزی و برجستگی زبان وی می‌شود.

نکته‌ای که می‌توان درباره سبک نجدی گفت این‌که در جملات او جابجایی ضمیر متصل و ترکیبات مقلوب اضافی و وصفی کاربرد دارند که هم می‌توان آنها را گونه‌ای از جابجایی در محور همنشینی دانست و هم هنجارگریزی نحوی، زیرا این جابجایی سبب تغییر ارکان دستوری جمله می‌شود.

دورتادور او ریش‌سفیدها پیری پوستشان را چسبانده بودند به کف داغ حمام (34)؛ به جای «پوست پیرشان» می‌نویسد «پیری پوستشان».

پاییز خودش را به آبی چتر می‌زد (36)؛ «آبی چتر» به جای «چتر آبی».

تکرار

در نثر هدایت هر مؤلفه زبانی از واژه و فعل تا ترکیب و جمله و ساخت داستانی ممکن است تکرار شود. ظاهراً در داستان‌های روانشناختی هدایت و به‌خصوص در سه‌گانه زنده به گور، سه قطره خون و بوف کور، تکرار یک عنصر ساختاری است.

یک سید نورانی با شال سبز، عبای سبز، عمامه سبز، قبای سبز، نعلین سبز آمد (29).

ابراهیمی هر جایی که می‌خواهد احساسات عمیق خود را بیان کند و عواطف خواننده را برانگیزد از آرایه تکرار استفاده می‌کند. گاه به تکرار واژه می‌پردازد؛ مثل:

نگو که توی عروسی‌ات هیچ‌کس، هیچ‌کس، هیچ‌کس نیامده بود (33).

چون حرفم را نمی‌فهمی، حرفم را نمی‌شنوی؛ معنی حرفم را حس نمی‌کنی، حرفم را، حرفم را، حرفم را (31).

و گاه فعل را تکرار می‌کند: آق اویلر؛ جوشان و نعره‌زنان می‌رفت، می‌رفت، می‌رفت و از چشم ملا که مبهوت می‌نگریست، کوچک، کوچک و کوچک‌تر شد (33).

آن‌قدر باید از بدها کشت و کشت و کشت و کشت تا خون سراسر زمین انسان را بپوشاند (31).

تکرار ضمایر و تکرار نشانه‌های جمع نیز بسامد بالایی دارد؛ مثل: بر ایمانمان، بر کارمان، بر شورمان، بر نفرتمان بیفزاییم (32).

مدت‌ها در سکوت گذشت: ساعت‌ها، ماه‌ها، سال‌ها، سده‌ها، هزاره‌ها (32).

فراوانی صنعت تکرار، حال از هر نوع اعم از تکرار واژه، تکرار فعل، تکرار حرف، تکرار عبارت یا تکرار بخشی از جمله، افزون بر تأثیر بلاغی؛ یعنی تأکید موضوع به نغمه حروف و واج‌آرایی در داستان منتج شده است؛ مانند:

قلبش گرفتار عجب و خودبزرگ‌بینی و خودباوری و خودپذیری و خودپرستی نمی‌شود (31).

یاشا که به تلخی تلخ‌ترین تلخابه‌های جهان بود (31).

تکرار واژه‌ها، جملات و عبارات، ساخت‌ها و... برای تأکید یا مقصود دیگر، در نوع خود قابل توجه و در انتقال احساسات و القای هیجانات نویسنده مؤثر است. نجدی به وسیله تکرار آن هم به صورت تکرار یک کلمه یا تکرار چند کلمه و حتی تکرار یک جمله و تلفیق آن با عنصر تشخیص به برجسته‌سازی پرداخته و به این وسیله تکرار کارکرد نمادگرایانه به خود می‌گیرد که در ذیل به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود.

سرش افتاده بود کف قایق... کف قایق... کف قایق... کف قایق.

به گندم فحش داد. به اسب فحش داد. به گاری فحش داد.

با همان صدای افتادن سکه، افتادن سکه، افتادن سکه بود که طاهر بی‌هوش شد (34).

حس‌آمیزی

نیروی تخیل این امکان را ایجاد می‌کند که ادراکات هر یک از حواس پنج‌گانه به شیوه‌ای غیرطبیعی و غیرحقیقی به حسی دیگر اسناد داده شود. یکی از وجوه برجسته ادای معانی از رهگذر صور خیال، کاری است که نیروی تخیل در جهت توسعه لغات و تعبیرات مربوط به یک حس انجام می‌دهد یا تعبیرات و لغات مربوط به یک حس را به حس دیگر منتقل می‌سازد که ناقدان اروپایی آن را synaesthesia می‌گویند و ما آن را حس‌آمیزی می‌خوانیم (25). حس‌آمیزی نیز از دیگر عوامل موسیقایی کلام است که در خلق زبان شاعرانه در داستان بسیار اثرگذار است و بسامد بسیاری دارد؛ از آن جمله است:

انبوهی از سکوتی ملموس و صدای فروتن حشرات شب را فرو می‌بلعید (33).

همچنین است: صدای نگاه (32)، سکوت سرخ (33)، حکایت شیرین (33)، یادهای تلخ (33)، صدای آرام نافذ برنده گرم (32) و...

در داستان‌های نجدی، حس‌های مختلف در هم تنیده است. این امر یکی از عوامل مهم، مؤثر و پربسامدی است که زبان داستان‌های او را از منطق معمول زبان داستان ـ که اغلب زبانی گزاره‌ای و معطوف به مخاطب است ـ دور ساخته، آن را به زبان ادبی نزدیک می‌کند. نجدی در داستان‌های خود با کنار هم قرار دادن حس‌های مختلف در محور همنشینی، موفق به خلق موقعیت‌های تازه زبانی و هنجارگریزی معنایی شده است.

در نمونه‌های حس‌آمیزی نجدی بیشتر صدا به تصویرهای دیداری و قابل لمس تبدیل می‌شود و در مواردی مانند «تشتی پر از صدای باران، کنار صدای سماور، دلش می‌خواست جیغ و داد روزنامه‌فروش را بغل کند. از موسیقی اطرافش، چند قطره خون توی گوشش می‌ریخت. کف دست‌هایش پر از صدای دویدن پاهایش شد. ترسش را قورت داده بود» (34) به کار رفته است.

چشمانش آن‌قدر احمق بود که می‌توانست لب خندانش را لو بدهد (34).

زمستان سفیدی، آن طرف پنجره، سرمای سفیدش را راه می‌برد (36).

تصاویر شعری

تصویر به معنای هر گونه تصرف خیالی و مجازی در زبان است که از قوه خیال نویسنده سرچشمه می‌گیرد و در قالب صنایع ادبی متجلی می‌شود (43). هدایت با استفاده از شیوه تصویرسازی و ارائه تصاویر تازه از صحنه‌های طبیعت و روابط انسان و اشیاء، چشم خواننده را به جهان تازه‌ای می‌گشاید که موجب شگفتی خواننده و شیفتگی او به ادامه داستان می‌شود؛ به‌ویژه آن‌که تصاویر داستانی وی بیشتر بدیع و کم‌نظیرند. شناخت ساختار تصاویر شاعرانه هدایت، ساختارمندی زبان نوشتاری او را تأکید می‌کند؛ زیرا او با آگاهی کامل نسبت به قوانین دستور زبان فارسی و رعایت نکات دستوری به تصویرسازی پرداخته است:

از این به بعد، مانند روحی که در شکنجه باشد هر چه انتظار کشیدم، هر چه کشیک کشیدم، هر چه جستجو کردم فایده‌ای نداشت (41).

قلبم ایستاد، جلو نفس خودم را گرفتم، می‌ترسیدم که نفس بکشم و او مانند ابر یا دود ناپدید بشود. سکوت او حکم معجزه را داشت. مثل این بود که یک دیوار بلورین میان ما کشیده بودند. از این دم، از این ساعت و تا ابدیت خفه می‌شدم (41).

همیشه یک درخت سرو می‌کشیدم که زیرش پیرمردی قوزکرده شبیه جوکیان هندوستان عبا به خودش پیچیده، چمباتمه نشسته و دور سرش شالمه بسته بود و انگشت سبابه دست چپش را به حالت تعجب به لبش گذاشته بود. روبه‌روی او دختری با لباس سیاه بلند خم شده و به او گل نیلوفر تعارف می‌کرد (29).

آنجا بود که چشم‌های مهیب افسونگر، چشم‌هایی که مثل این بود که به انسان سرزنش تلخی می‌زند، چشم‌های مضطرب، متعجب، تهدیدکننده و وعده‌دهنده او را دیدم (29).

تصویرهای ابراهیمی، تصویرهای رسوب‌یافته دیده اوست. سیالیت و پویایی تصویرها آن‌چنان در او زنده است که کمتر خواننده‌ای یافت می‌شود که تصاویر ابراهیمی، او را نرباید. چنانچه به تصاویر زیر نگاه شود، دریافته می‌گردد که چیزی در این تصاویر آفریده نمی‌شود و تنها بازیافت لحظه‌هاست. البته بیشترین کار بازیافت لحظه‌ها بر دوش تصور افتاده است:

و باغداگل، به نرمی برگی که در یک پاییز، بی‌نسیم از درختی جدا شود و بر زمین نشیند، فرو نشست (33).

دریای تفکرات را مدّ غم چنان بالا می‌برد که صاحب غم همچون جزیره‌ای متروک، جزیره‌ای بی‌قایق و تهی از حیات، فریاد خوف از تنهایی برمی‌کشید و گمان می‌کرد که فروخواهد رفت و دیگر برنخواهد آمد (33).

با خواندن داستان‌های نجدی، درمی‌یابیم آنچه می‌بینیم ـ همانند تصویرهای جورچین‌شده فیلم ـ تصاویر و تصورهای بسیار زیباست. اما نوشتاری نیست که تخیل را در آن پیگیری کنیم. در بسیاری از داستان‌های نجدی تصویر مرکزی آنها نمایی از انسان درمانده، زجر و خون می‌گردد؛ آن هم از گونه کنش‌پذیر و دستاوردش حرکت و دگرگونی است که در آن موج می‌زند.

ملیحه خودش را برد توی چادر و گریه‌ای که از پل تا درمانگاه با ملیحه راه رفته بود، زیر چادر ملیحه وول می‌خورد و چادر روی شانه‌های لاغر پیرزن لرزید و مشتی از چادر پر از آب دماغ شد (34).

تا غروب همان روز سروان و ژاندارم‌ها گیاه به گیاه در جستجوی یک نعش، علف به علف برای پیدا کردن مرتضی و سنگ به سنگ جنگل را جستجو کردند و بارها از کنار شاخه زیتون و دانه‌های سبز زیتون گذشتند (36).

روزی که من به دنیا آمده بودم از آشپزخانه بوی پیاز داغ می‌آمد و پرده‌ای که به باد تکیه داده بود تا وسط اتاق می‌آمد و پاهای توری خودش را به من می‌مالید (38).

گاهی یکی از شنبه‌ها را می‌دیدم که از کوچه‌ای بیرون می‌آمد و سُر می‌خورد توی یک کوچه دیگر. همان‌جا غروب می‌شد و از همان‌جا هم می‌رفت (38).

هر بار که شاخه‌ای را باد کنار می‌زد، تکه‌ای از آفتاب به اندازه سفره صبحانه روی علف می‌افتاد (38).

طاهر آوازش را در حمام تمام کرد... آب طاهر را بغل کرده بود (34).

پنجره زندان خیلی بالا بود... همیشه تکه‌ای از روز مثل ملحفه و یا یک تکه از شب مثل چرم به آن چسبیده بود (38).

با نگاهی گذرا به آثار او، مشاهده می‌شود که نجدی پیش از این‌که داستان‌نویس باشد، شاعر است. تصاویر نمایشی وی فریادرسان ذهن ناخودآگاه خواننده است؛ تصاویری که مرزی برای شعر و داستان کوتاه نمی‌شناسد؛ زیرا داستان کوتاه نزدیک‌ترین نوع ادبی منثور به شعر است. به هر حال، اگر ساختار داستان کوتاه به گونه‌ای است که نمی‌توان چیزی از آن کاست یا به آن چیزی افزود، تصویر شاعرانه در این ساخت مهم‌ترین ویژگی متن به حساب می‌آید. سراسر داستان «استخری پر از کابوس» پر است از توصیفاتی که برآیند نگاه شاعرانه راوی است. این گونه توصیفات بیشتر در روایت‌هایی با زاویه‌دید اول شخص مرسوم است:

مرتضی کف پایش را از اتوبوس روی زمین گذاشت، بوی باغ‌های چای از لای یقه باز پالتو به پیراهنش رسید. با این‌که هوا سرد بود و طعم باران داشت، مرتضی پیاده به طرف مسافرخانه رفت (36).

سه‌شنبه، 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

آرایش‌نکرده در چادر فرو برده بود و کنار نفس‌نفس کشیدن و صدای پاشنه کفش‌هایش تقریباً می‌دوید. پاییز خودش را به آبی چتر می‌زد... (34).

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 و صندلی را نگه داشت و با سرگیجه‌هایی که زیر زمین را فقط به خاطر او می‌چرخاند، فریاد کشید: بیرون... بیرون... بیرون (34).

نتیجه‌گیری

عمده‌ترین کارکرد زبان در داستان انتقال اطلاعات و حوادثی است که برای شخصیت‌ها اتفاق می‌افتد؛ اما قالب داستان برای بعضی از داستان‌نویسان افزون بر کارکرد روایی، نقش زیباشناسی، هنجارگریزی و آشنایی‌زدایی هم دارد. از میان انواع ترفندها و صنایع ادبی تشبیه، تشخیص، مجاز، حس‌آمیزی، بزرگ‌نمایی و متناقض‌نما، تصویرسازی‌های شاعرانه، تکرار و اغراق بیشترین نقش را در شاعرانه ساختن زبان داستان دارد. یکی از داستان‌نویسان موفق در این شیوه، صادق هدایت است. شعریت جزء جدانشدنی نثر هدایت است؛ حتی در داستان‌های رئالیستی وی. شدت تأثیر شاعرانگی بر نثر هدایت تا بدانجاست که به عقیده غیاثی، نثر هدایت پهلو به شعر می‌زند. در این داستان‌ها از تشبیه، استعاره، کنایه، اغراق، تکرار و تصاویر شعری به وفور استفاده شده است. هدایت با بهره‌گیری از جهان‌بینی خاص خود از طریق به‌کارگیری نثر شاعرانه خلاقیت و ابتکار را در آثار خود به اوج می‌رساند و سبک خاص و بدیع خود را در عرصه داستان‌نویسی به نمایش می‌گذارد که بعدها دیگر نویسندگان همچون نادر ابراهیمی و بیژن نجدی به طور فراوان‌تری از این شیوه در داستان‌های خود استفاده می‌کنند. نادر ابراهیمی نیز برای ساخت تصاویر زیبا و خلاق از فنون بلاغی و ادبی استفاده می‌کند. ابراهیمی که شاعر و ترانه‌سرا نیز هست از شعر و زبان شاعرانه برای ایجاد تفنن خواننده استفاده نمی‌کند، بلکه این ویژگی سبکی نویسنده است که در تمام داستان‌های او رواج دارد. ابراهیمی موفق شد با خلق تصاویر انتزاعی و آمیختن خیال و واقعیت، شخصیت‌بخشی به اشیاء و در عین حال پای‌بندی به عناصر و اصول داستان‌نویسی نوین افزون بر ایجاد رستاخیز در کلمات داستان خویش، جایگاه زبان را در ادبیات داستانی اعتلا بخشد.

نجدی نیز نویسنده دیگری است که از فنون و صنایع ادبی در داستان‌های خود بسیار بیشتر از هدایت و ابراهیمی استفاده می‌کند. نجدی مانند هدایت و ابراهیمی بیشتر از دریچه نگاه شخصی خویش به پدیده‌های طبیعت و زندگی نگریسته است، تصاویر تشبیهی که در داستان‌هایش ترسیم کرده، اغلب تصاویری نو و بدیع است. تشخیص یا انسان‌پنداری یکی از تمهیدات زیباشناختی پربسامد در داستان‌های نجدی است. او گاهی از این ترفند برای ملموس و باورپذیر کردن امور غیرمحسوس و ذهنی استفاده کرده، گاهی نیز برای امور و پدیده‌های محسوس و عینی قائل به تشخیص شده است. در داستان‌های وی اشیاء بی‌جان و طبیعت لایعقل، انسان انگاشته می‌شوند و همراه با شخصیت‌های داستان زندگی کرده، ناظر و گاه راوی حوادثند. آشنایی‌زدایی‌ها و تصویرسازی‌های به کار رفته در آثار این سه نویسنده برای آراستن لایه بیرونی اثر نشان داده است که با جهان‌بینی خاص و با بهره‌گیری از فنون بلاغی دست به نوشتن زده و برای ساخت تصاویر، صناعات ادبی را از زاویه‌ای تازه به کار گرفته و کوشیده‌اند همواره در محتوا و فرم داستان تغییراتی بیافرینند که ضمن وفاداری به عناصر داستان و ضمن رعایت اصول داستان‌نویسی با حفظ سبک خاص خود می‌کوشند آشنایی‌زدایی‌های بکری در آنها به کار ببندند. این توفیق ناشی از دارا بودن احساس لطیف و کنجکاو، قدرت برقراری ارتباط بین زبان روزمره و زبان لطیف طبیعت و توانایی نزدیک کردن محتوا و ساختار در آثار این نویسندگان است.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

short fiction (12, 25, 43). The central problem of the study is not simply whether these authors use poetic language, but how they transform the narrative function of prose through poetic techniques and how their different uses of poeticity lead to distinctive individual styles.

The research adopts a documentary and descriptive-analytical method based on library sources and close textual reading. The selected stories are examined in terms of rhetorical devices, stylistic deviations, figurative structures, narrative imagery, and the interaction between poetic language and fictional form. The study first situates poetic prose within the broader tradition of Persian literary writing, where prose has often approached poetry through rhythm, imagery, ornate diction, and rhetorical elaboration (11, 13). It then analyzes the major components of poeticity, including emotion, imagination, expressive form, and verbal music, as essential features that distinguish poetic discourse from ordinary language (14). In this framework, the study considers poetic language as a mode of foregrounding that distances prose from automatic, everyday expression and intensifies the reader's perception of language itself. In Hedayat's works, this foregrounding often appears through symbolic metaphors, dark imagery, paradoxical expressions, and psychological

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

The present study aims to provide a comparative analysis of poetic language in the short stories of Sadegh Hedayat, Nader Ebrahimi, and Bijan Najdi, three influential Iranian fiction writers whose narrative prose demonstrates different degrees and modes of proximity to poetic discourse. The emergence of modern fiction in Iran created a literary space in which prose increasingly moved toward poetic expression, especially through imagery, symbolism, metaphor, syntactic deviation, and the representation of subjective experience. Modern Persian fiction, from its early foundations in the works of the first generation of Iranian story writers, gradually developed a language capable of representing psychological complexity, fragmented temporality, and inner experience; this development made the boundary between narrative prose and poetic expression increasingly fluid (1-3). In this context, poeticity is not merely a decorative feature but a structural and stylistic force that reshapes narrative language, narrative perspective, and the reader's affective engagement with fictional worlds. The study therefore examines how Hedayat, Ebrahimi, and Najdi draw upon elements traditionally associated with poetry—such as emotion, imagination, musicality, metaphor, simile, paradox, defamiliarization, and synesthesia—and how each writer adapts these elements to the requirements of modern

suggestiveness; in Ebrahimi's stories, through soft, fluid, musical, and emotionally charged prose; and in Najdi's fiction, through radical image-making, personification, synesthesia, syntactic displacement, and a distinctive fusion of poetic and narrative forms (7, 10, 39). By comparing these three narrative practices, the study seeks to show that poeticity in modern Persian fiction is not uniform but varies according to each writer's worldview, linguistic temperament, and narrative strategy. The findings indicate that Sadegh Hedayat employs poetic language primarily as a means of intensifying psychological atmosphere, existential anxiety, and symbolic depth. In Hedayat's stories, especially in works such as *Buried Alive*, *Three Drops of Blood*, *The Stray Dog*, and other narratives, poeticity often emerges through similes that produce dark, negative, and death-oriented imagery; through metaphorical descriptions of mental states; and through symbolic structures that transform ordinary objects, animals, and numbers into signs of alienation, fear, and metaphysical uncertainty (26, 29, 41). Hedayat's language repeatedly moves beyond direct narration and creates a hidden descriptive layer through metaphor, implication, and symbolic substitution. His use of animals in similes, for example, often reflects a critical and sometimes naturalistic view of the human condition, while his symbolic use of objects and figures generates a world in which visible reality becomes the surface of deeper psychological and existential tensions (4, 39). Hedayat's prose also contains paradoxical expressions, transferred epithets, personification, and colloquial idioms that contribute to the literary density of his fiction. Yet his poeticity remains largely subordinated to narrative atmosphere and thematic force: he does not use poetic language merely for ornamentation, but as a tool for rendering anxiety, estrangement, despair, and the fragmented consciousness of modern subjectivity (1, 5). Thus, Hedayat's poetic language is controlled, suggestive, and often concealed beneath the apparent simplicity of his narrative prose.

Nader Ebrahimi's stories reveal a different form of poeticity, one rooted in lyrical softness, emotional resonance, verbal rhythm, and the aesthetic coordination of image and speech. Ebrahimi's prose frequently employs simile, metaphor, repetition, paradox, synesthesia, and musical phrasing in order to create a narrative language close to poetry, while still preserving the communicative and narrative function of prose (31-33). His use of poetic language is especially visible in his ability to transform abstract emotions such as love, hatred, loneliness, sorrow, and memory into concrete images and sensory forms. Previous studies have also noted the postmodern and experimental tendencies of Ebrahimi's short fiction, particularly his disruption of conventional narrative frames and his attention to language as an autonomous artistic medium (6, 15). The present study confirms that Ebrahimi's poeticity depends not

only on figures of speech but also on verbal cadence, repetition, and the emotional coloring of narrative description. His repeated structures often intensify affective meaning, while his metaphorical and paradoxical formulations make internal states visible through concrete imagery. However, unlike Najdi, whose language often radically disrupts narrative expectation, Ebrahimi's poetic prose tends to preserve a smoother lyrical continuity. His language is aesthetically marked, but it is usually directed toward emotional persuasion, narrative warmth, and the creation of a memorable literary tone (7, 16). Therefore, Ebrahimi occupies an intermediate position between Hedayat's restrained symbolic poeticity and Najdi's more radical poetic-narrative experimentation.

Bijan Najdi represents the most intensified and structurally pervasive form of poetic language among the three writers. His fiction demonstrates a unique fusion of poetic expression and narrative form, to the extent that many critics have described his style as approaching "story-poetry" or a poetic mode of short fiction (10, 19). Najdi's poeticity is not limited to isolated rhetorical devices; rather, it shapes the entire fictional world, narrative movement, imagery, and even the ontology of objects within the story. In his stories, inanimate objects, natural phenomena, spaces, memories, and abstract states frequently become active agents: villages move out of darkness, cups cross bridges, beds lie down, curtains stand, and death appears as a living presence. Such personification and metaphorical animation create a world in which the boundary between human beings, objects, nature, memory, and emotion becomes unstable (34, 36, 38). Najdi also uses synesthesia with remarkable frequency, transforming sound into touch, color into temperature, silence into a visible presence, and fear into something that can be swallowed or held. These techniques distance his language from ordinary referential prose and bring it closer to the dense, image-based logic of poetry (8, 9, 17). His similes often draw upon nature, violence, social suffering, and mathematical or visual patterns, producing images that are fresh, unexpected, and emotionally charged. The study therefore finds that Najdi's poetic language is not an accessory to narration but the very principle through which narrative perception, atmosphere, characterization, and meaning are produced.

In conclusion, the comparative analysis shows that all three writers employ poetic language in their fiction, but the degree, function, and stylistic consequences of this poeticity differ significantly. Hedayat uses poetic language in a controlled and symbolic manner to deepen psychological atmosphere and existential tension; Ebrahimi uses it to create lyrical continuity, emotional intensity, and a soft yet influential narrative voice; and Najdi transforms poeticity into the dominant organizing principle of his fictional universe. In terms of the extent and structural centrality of

poetic language, Najdi occupies the first position, Ebrahimi the second, and Hedayat the third. The importance of these writers lies in their ability to blend poetry and fiction without dissolving narrative form altogether. Through abstract imagery, the fusion of imagination and reality, the animation of objects, the use of rhetorical and sensory devices, and continued commitment to the principles of modern storytelling, they expanded the expressive capacity of Persian narrative prose. Their works demonstrate that poetic language can function not only as aesthetic embellishment but also as a means of world-making, characterization, emotional intensification, and formal innovation. The study ultimately concludes that Hedayat, Ebrahimi, and Najdi contributed decisively to elevating the status of language in modern Persian fiction and opened new possibilities for the interaction between poetic discourse and narrative art.

References

1. Hoghooghi M. A Review of the History of Literature and Contemporary Literature of Iran 2: Prose-Fiction. 4th ed. Tehran: Qatreh; 2000.
2. Brahani R. Modernity and Narrative in the Works of Sadegh Chubak. Adineh Monthly. 1998(128):11-3.
3. Abedini H. The Emergence of the New Novel in Iran. Gardoon Monthly. 1990;2(1):16-9.
4. Alimohammadi L, Shahouli Kouhshouri S, Malmali O. A Study of the Aesthetic and Archetypal Manifestations of Sadegh Hedayat Novel The Blind Owl. Scientific Studies of Islamic Art Studies. 2022;19(48):561-72.
5. Vahabian B, Dehghan M, Bakhshan E, Karani A. Text Worlds of Sadegh Hedayat Story The Case of Agha Bala and Sons Company Limited Based on the Cognitive Poetics Approach. Stylistics of Persian Poetry and Prose. 2021;14(66):105-29.
6. Mostali Parsa GR. Components of Postmodern Fiction in Ebrahimi Short Stories. Literary Textual Research. 2008(37):134-64.
7. Taheri FS, Asgari Z. The Poetic Language of Nader Ebrahimi in Fire without Smoke. Literary Sciences. 2017;7(11):129-55.
8. Abdollahian H. Elements of Poeticity in Najdi Stories. Alzahra University Humanities Quarterly. 2006;15/16(56/57):115-28.
9. Rostami F. A Critical Reading of Images in Bijan Najdi Stories. Literary Research. 2008;5(19):45-70.
10. Hatami H, Bastan Farsani N. A Glass Full of Music: An Essay on the Poetic Features of Bijan Najdi Fiction. Journal of Fiction Literature. 2023;12(4):103-25.
11. Razmjoo H. Literary Genres and Their Effects in the Persian Language. 3rd ed. Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad; 2011.
12. Shamisa S. Stylistics of Prose. Tehran: Mitra; 2013.
13. Shafiei Kadkani MR. Music of Poetry. 19th ed. Tehran: Agah; 2019.
14. Ziadi A. What Is Poetry? Tehran: Printing and Publishing Organization of the Ministry of Culture and Islamic Guidance; 2001.
15. Mostali Parsa GR, Asadian M. Components of Postmodern Fiction in the Works of Nader Ebrahimi. Language and Literature Quarterly. 2008(37):133-64.
16. Mirabedini H. One Hundred Years of Fiction Writing in Iran. Tehran: Cheshmeh; 1998.
17. Rostami F, Keshavarz M. Mind and Its Flow in Bijan Najdi Stories. Journal of the Faculty of Literature and Humanities, Bahonar University of Kerman. 2010(27):1-20.
18. Taslimi A. Foregrounding in the Short Story Again from the Same Streets. 2012(19):17-38.
19. Tashakkori M, Rezaei Dasht-Arjaneh M, Ghasemipour G, Bakhshi M. Analysis of Narrative Structure in Bijan Najdi Stories from the Perspective of the Poetics of Modernism: With Emphasis on the Views of Charles May and Susan Ferguson. Literary Textual Research. 2016;20(70):143-68.
20. Taslimi A. Propositions in Contemporary Iranian Literature: Fiction. 2nd ed. Tehran: Ketab-e Ameh; 2009.
21. Behbahani S. Remembering Some People. Tehran: Negah; 2023.
22. Askari P. The Name of All Your Poems: The Life and Poetry of Ahmad Shamloo A. Bamdad. 4th ed. Tehran: Sales; 2018.

23. Pournamdarian T. Journey in Fog. Tehran: Zemestan; 1995.
24. Roozbeh MR. Contemporary Literature of Iran: Prose. Tehran: Roozegar; 2009.
25. Shafiei Kadkani MR. Imagery in Persian Poetry. 10th ed. Tehran: Agah; 2006.
26. Hedayat S. The Stray Dog. Tehran: Majid; 2015.
27. Hedayat S. Alaviyeh Khanom. Karaj: Alborz; 2019.
28. Hedayat S. Shadow and Light. Tehran: Idoon; 2004.
29. Hedayat S. Three Drops of Blood. Tehran: Tirgan; 2020.
30. Hedayat S. Haji Agha. Tehran: Dadar; 1999.
31. Ebrahimi N. Public Places. 6th ed. Tehran: Roozbehan; 2003.
32. Ebrahimi N. A Copy without an Original. 4th ed. Tehran: Roozbehan; 2005.
33. Ebrahimi N. The Black Millipede and Desert Stories. 4th ed. Tehran: Roozbehan; 2002.
34. Najdi B. Again from the Same Streets. Tehran: Markaz; 2012.
35. Green W. Principles of Literary Criticism. Tehran: Niloufar; 2021.
36. Najdi B. Unfinished Stories. Tehran: Markaz; 2010.
37. Omranpour MR. The Importance of Elements and Structural Features of the Word in Poetic Word Selection. Gohar-e Gooya. 2007;1(1):153-80.
38. Najdi B. The Cheetahs That Ran with Me. Tehran: Markaz; 2010.
39. Payandeh H. Short Story in Iran. Tehran: Niloufar; 2012.
40. Tolouei M. Genius or Madman. Tehran: Elm; 1999.
41. Hedayat S. Buried Alive. Tehran: Majid; 2014.
42. Vahidian Kamyar T. Badi: Persian Rhetorical Embellishment. 7th ed. Tehran: SAMT; 2016.
43. Fotouhi Roodmajani M. Rhetoric of Image. Tehran: Sokhan; 2006.