نقد شالوده‌شکنانهٔ دو داستان از بیژن نجدی

(روز اسب‌ریزی و شب سهراب‌کشان)

حمید عبداللهیان*

فرنوش فرهمند**

چکیده

نجدی، داستان‌نویس صاحب‌سبک معاصر، ازجهات بسیار نویسندهٔ قابل‌تأملی است. در داستان‌های او به‌دلیل رویکرد متفاوت به زندگی بشری و عناصر فرهنگ ایرانی نکات قابل‌بحث بسیاری می‌توان یافت. این مقاله سعی کرده است از دیدگاه نقد جدید شالوده‌شکنی به بررسی دو داستان از نجدی بپردازد. این دو داستان عبارت‌اند از: روز اسب‌ریزی و شب سهراب‌کشان. نقد شالوده‌شکنانه براساس نظریهٔ دریدا شکل گرفت. ابتدا در فلسفه و بعد در نقدادبی به‌کار رفت. پایهٔ نقد شالوده‌شکنانه بر یافتن تقابل‌های دوتایی و بحث برسر آن‌ها برای یافتن موارد تناقض و درنهایت رد پیش‌فرض‌های پذیرفته‌شده است. نتیجهٔ این جستجوها معمولاً تردید در مبانی فرهنگی و باورهای پذیرفته‌شده‌ای است که پیشاپیش بدیهی دانسته می‌شود. تقابل‌ها در داستان‌های نجدی معمولاً برپایهٔ تضاد بین انسان و حیوان؛ انسان و طبیعت؛ و انسان و تمدن است. در داستان روز اسب‌ریزی تقابل بین انسان/حیوان و آزادی/اسارت در درون‌مایهٔ اصلی تناقض‌هایی ایجاد کرده است که از متن استخراج می‌شود. در داستان شب سهراب‌کشان تضاد بین دنیای خشن مردسالار و دنیای معصومانهٔ کودکانه (تجربه/ناپختگی یا نقص/کمال) باعث ایجاد تضاد و تناقض می‌شود و در درون‌مایهٔ داستان تردید ایجاد می‌کند.

کلیدواژه‌ها: نقدادبی، شالوده‌شکنی، داستان معاصر ایران، بیژن نجدی، ژاک دریدا.

---

* استادیار دانشگاه اراک abdollahian2002@yahoo.com

** کارشناس ارشد ادبیات انگلیسی far3farahmand@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۰/۸/۱ تاریخ پذیرش: ۹۱/۲/٤

فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۰، شمارهٔ ۷۲، بهار ۱۳۹۱

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-10]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.72.3.9]

درآمد

داستان‌های بیژن نجدی (۱۳۲۰-۱۳۷٦) نویسندهٔ توانای معاصر از جهاتی چند قابل توجه هستند. این داستان‌ها ویژگی‌های داستان مدرن را در خود دارند و بعضی از رویکردهای نقد جدید را می‌توان در آن‌ها پیدا کرد. برعکس نظر رایجی که در بحث‌های جدید به چشم می‌خورد هر رویکردی را نمی‌توان بر هر اثری تحمیل کرد؛ خود متن بیشتر از همه تعیین می‌کند که با چه دیدگاهی نقد شود. براساس این دیدگاه در بین داستان‌های معدود نجدی دو داستان «روز اسب‌ریزی» و «شب سهراب‌کشان» از مجموعهٔ *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند* بیشتر از دیگران قابلیت نقد شالوده‌شکنانه را داشتند که در بحث‌های بعدی بیشتر توضیح داده خواهد شد. در ابتدا برای روشن‌شدن بحث به ویژگی‌ها و اصول نظریهٔ شالوده‌شکن‌ها می‌پردازیم.

تاریخچهٔ نقد شالوده‌شکنی[۱]

یکی از مکتب‌های نقد جدید که در قرن بیستم متداول شد، رویکرد شالوده‌شکنی است که در ادبیات فارسی به ساختارشکنی یا ساخت‌شکنی هم ترجمه شده است. شالوده‌شکنی یکی از شاخه‌های نظریهٔ پساساختارگرایی است. این اندیشه در سال ۱۹٦٦ به‌وسیلهٔ ژاک دریدا در مقالهٔ «ساختار، نشانه و بازی در علوم انسانی» مطرح شد (سلدن، ۱۳۷۷: ۱۸۲). نظریات دریدا در اندیشه‌های زبان‌شناسانهٔ سوسور ریشه داشت. دریدا آن را به‌عنوان روشی نه برای نقدادبی بلکه به‌عنوان راهی برای خواندن انواع متون ارائه کرد تا با آن بتوان پیش‌فرض‌های متافیزیکی تفکر غرب را آشکار کرد و مورد تردید قرار داد (Abrams, 1999: 59). ابتدا این نظریه برای بازخوانی آثار فلسفی به‌کار گرفته شد و هدف بررسی مجدد فلسفهٔ غرب بود. اندیشه‌های دریدا در دههٔ ۱۹۷۰ تأثیر فراوانی بر نقد آثار ادبی گذاشت. نظرهای دریدا توجه منتقدان ادبی آمریکا را به خود جلب کرد. کسانی مثل پل دومن،[۲] باربارا جانسون،[۳] هیلیس میلر،[٤] هایدن وایت،[۵]

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-10]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.72.3.9]

هارولد بلوم[۶] و جفری هارتمن[۷] به نقد شالوده‌شکنانهٔ آثار ادبی پرداختند (سلدن، ۱۳۷۷: ۱۹۰).

اصول نظریهٔ شالوده‌شکنی

برخلاف آنچه در ابتدا از اصطلاح شالوده‌شکنی برداشت می‌شود، این روش نقد به معنای ویران‌کردن متن نیست. هدف آن نیست که متن را فاقد معنا نشان دهد بلکه می‌خواهد تحلیل نزدیک‌تری از آن ارائه دهد. روش دریدا نیز جز بی‌اثر و خنثی‌کردن متن از طریق خود آن نیست. تلاش وی در جهت ویران‌کردن "دلالت معنایی و سویهٔ کلام‌محوری" متن است (احمدی، ۱۳۷۲: ۳۸۸) و به دنبال یافتن معنای نهایی در آن نیست. دریدا برخلاف روش سنتی که بر کلام‌محوری[۸] استوار است، معتقد است که در جریان خواندن معناهای بی‌شمار تولید می‌شوند که وجود یک معنای ثابت و نهایی را رد می‌کنند. یعنی متن در جریان خواندن شالوده‌شکنی می‌شود و ساختار متافیزیکی آن شکسته می‌شود (همان: ۳۸۷). در این رویکرد نشان داده می‌شود که هیچ‌گونه ساختار معنایی منسجمی بر متن حاکم نیست و هر متنی با خود در تعارض است.

جاناتان کالر در تعریفی ساده شالوده‌شکنی را به این ترتیب معرفی می‌کند: ساخت‌شکنی نقد تقابل‌های سلسله‌مراتبی است که ساختار تفکر غربی را تشکیل داده‌اند: درون/بیرون، روان/تن، حقیقی/استعاری، گفتار/نوشتار، حضور/غیاب، طبیعت/فرهنگ، صورت/معنا. ساخت‌شکنیِ یک تقابل یعنی نشان‌دادن اینکه این تقابل طبیعی و اجتناب‌ناپذیر نیست؛ بل سازه‌ای است ساختهٔ گفتمان‌های متکی بر آن تقابل و نشان‌دادن اینکه این تقابل در یک اثر ساخت‌شکنانه باز یک سازه است ـ اثر نمی‌خواهد آن را نابود کند بلکه می‌خواهد ساختار و کارکردی متفاوت بدان ببخشد (کالر، ۱۳۸۲: ۱۶۸).

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-10]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.72.3.9]

به بیان دیگر، بر اساس نظر دریدا، اندیشهٔ غربی همواره اسیر تقابل‌های دوقطبی[۹] بوده که خود آفریده و بعد پنداشته که واقعیت دارد. دوگانگی که حاصل این نوع تفکر است تنها بر تضاد دو قطب استوار نیست بلکه ناشی از این مطلب است که همواره یکی از دو قطب گونهٔ ازشکل‌افتادهٔ دیگری پنداشته می‌شود: زشتی به معنای ازشکل‌افتادگی شیء زیباست یا بدی به معنای سقوط نیکی است؛ یعنی این دو قطب سلسله‌مراتبی را تشکیل می‌دهند که در آن ارزش یکی برتر از دیگری است (احمدی، ۱۳۷۲: ۳۸٤).

شالوده‌شکنی می‌گوید که در تقابل‌های دوتایی هیچ‌یک از این عناصر بر دیگری ترجیح ندارد و هریک می‌تواند نقطهٔ ورود به متن باشد. چنین برداشتی منجر به ازبین‌رفتن انسجام ظاهری متن و ایدئولوژی آن می‌شود. چراکه متن برخلاف تلاشش در خلق دنیای منسجم و پایدار، با در برابر هم قراردادن معانی که با هم مشترکات زیادی دارند بی‌انسجامی‌ها، فقدان‌ها و تردیدهایی را آشکار می‌کند که خود گویای محدودیت‌های ایدئولوژی آن است. بلزی در این باره می‌گوید: «هدف نقد آن نیست که به جستجوی وحدت اثر بپردازد بلکه باید تکثر و گوناگونی معانی اجتماعی، ناتمامی‌ها و حذف‌هایی را که به نمایش می‌گذارد اما نمی‌تواند توصیف کند و مهم‌تر از همه تناقضات متنی را نشان دهد. در فقدان‌ها و برخورد معانی ازهم‌دورشونده است که متن به‌طور ضمنی ایدئولوژی خود را مورد انتقاد قرار می‌دهد؛ متن در درون خود حاوی نقد ارزش‌های خویش است، به این معنا که مستعد فرایند جدیدی از تولید معنا به‌وسیلهٔ خواننده است و در این فرایند می‌تواند معرفتی واقعی نسبت به مرزهای بازنمایی ایدئولوژیک عرضه دارد» (بلزی، ۱۳۷۹: ۱٤٤).

قرائت متن به‌شیوهٔ ساخت‌شکنانه با توجه به سلسله‌مراتب آغاز می‌شود و با تلاش برای وارونه‌کردن آن ادامه پیدا می‌کند و سرانجام مانع از آن می‌شود که با انتقال جزء دوم به یک موضع برتر سلسله‌مراتب جدیدی به وجود آید (سلدن، ۱۳۷۷: ۱۸۷).

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-10]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.72.3.9]

شیوهٔ نقد شالوده‌شکنی

دریدا سه اصل را مبنای کار خود قرار داده است:

زبان ناپایدار و دارای ابهام و پیچیدگی است که دائماً معناهای مختلفی ایجاد می‌کند.

هستی هیچ مرکز یا مرجع ثابتی ندارد.

انسان‌ها عرصهٔ جنگ ایدئولوژی هستند (Tyson, 1999: 251).

از آنجا که زبان وسیلهٔ بیان در ادبیات است ابهام و ناپایداری آن به‌خودی‌خود به ادبیات راه پیدا می‌کند. متن دارای معنای ثابتی نیست که بتوان آن را به‌راحتی کشف کرد؛ بلکه در فرایند خواندن از طریق بازی زبان در ذهن خواننده تولید می‌شود. آنچه در نقد نو[۱۰] معنای آشکار متن در نظر گرفته می‌شود، درحقیقت نتیجهٔ خوانش ایدئولوژیکی است که به‌دلیل عادت آن را طبیعی می‌دانیم. در شالوده‌شکنی پایهٔ اساسی بر یافتن تناقض در متن است. از تناقض به‌عنوان ابزاری برای ردکردن درون‌مایهٔ پذیرفته‌شده استفاده می‌شود. انسان تمایل دارد تجربیاتش را براساس تقابل‌های دوتایی معنا کند. بنابراین با پیداکردن این تقابل‌ها در یک محصول فرهنگی (داستان، شعر، فیلم و...) و مشخص‌کردن اینکه کدام قطب تقابل در موضع برتر است، می‌توانیم ایدئولوژی را که در ایجاد اثر نقش داشته و اثر آن را گسترش داده کشف کنیم.

در خوانش شالوده‌شکنانه دو هدف عمده وجود دارد که ممکن است هر دو یا یکی از آن دو به دست آید:

الف. آشکارکردن عدم قطعیت متن. متن از یک سلسله معناهای متناقض و احتمالی تشکیل شده است. بنابراین باید مراحل زیر را طی کرد. ۱) توجه به تمامی تعبیراتی که دربارهٔ اجزای داستان مثل شخصیت، صورخیال، نماد و... وجود دارد ۲) نشان‌دادن چگونگی اختلاف این تعابیر ۳) نشان‌دادن اینکه این اختلاف تعابیر جدیدی ایجاد

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-10]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.72.3.9]

می‌کند که آن‌ها نیز با هم در اختلاف‌اند ٤) یافتن سؤالاتی که برخلاف تلاش متن به آن‌ها پاسخ داده نمی‌شود.

ب. آشکارکردن عملکرد پیچیدهٔ ایدئولوژی که متن را ساخته یا متن از آن دفاع می‌کند. توجه اصلی در این روند پیداکردن محدودیت‌های ایدئولوژیکی متن است. بدین منظور باید به دنبال معانی‌ای بود که با درون‌مایهٔ[11] اصلی متن در تضادند. این تضادهای معانی حاصل نزدیک‌شدن دوسوی تقابل‌های دوتایی به یکدیگر است. درواقع این دو قطب دربرابر یکدیگر نیستند بلکه با یکدیگر مشترکاتی دارند و مکمل یکدیگرند. راه عملی در این قسمت به این ترتیب است:

الف. پیداکردن تقابل‌های دوتایی و چگونگی برتری یکی بر دیگری.

ب. نشان‌دادن درون‌مایه و ایدئولوژی متن براساس برتری یکی از دو قطب تقابل.

یافتن شواهدی در متن که با سلسله‌مراتب تقابل دوتایی در تضادند (وارونگی تقابل).

ت. نشان‌دادن محدودیت ایدئولوژیکی متن براساس تضادها و اینکه قطب‌های تقابل مکمل یکدیگرند نه متضاد (Tyson, 1999: 254).

روز اسب‌ریزی

خلاصهٔ داستان

اسب دوساله‌ای در مسابقهٔ محلی از اسبان دیگر پیشی می‌گیرد و صاحبش قالان‌خان یک زین و پوستین برنده می‌شود. قالان‌خان اسب را به گردش می‌برد و راضی است؛ اما آسیه ـ دختر نوجوان قالان‌خان ـ وقتی برای خشک‌کردن اسب به طویله می‌آید بدون زین و دهنه سوار اسب می‌شود و به سرعت در دهکده می‌تازد. قالان‌خان نگران سلامت دختر است ولی اسب معنی آزادی و رهایی را می‌چشد. وقتی بار دیگر قالان‌خان می‌خواهد زین بر اسب بگذارد اسب با لگد به سینهٔ خان می‌کوبد و دست

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-10]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.72.3.9]

خان می‌شکند. خان به تلافی می‌خواهد اسب را بکشد اما با وساطت پاکار و آسیه از کشتنش صرف‌نظر می‌کند و اسب را به گاری می‌بندد. بارکشی و شلاق‌خوردن در سرما و تاریکی اسب را آزار می‌دهد و آرزوی رسیدن دوباره به آسیه را دارد. اما وقتی گاری را از او جدا می‌کنند، توان ایستادن ندارد و بر زمین می‌افتد.

الف. در داستان روز اسب‌ریزی تقابل دوتایی که محور متن را تشکیل می‌دهد، تقابل بین اسب و قالان‌خان یا به‌عبارتی دیگر تقابل بین انسان و حیوان است. اسب زینی را که در مسابقه برده است دوست ندارد. بار اول که قالان‌خان زین را بر پشت او می‌بندد و در زیر باران او را در اطراف دهکده می‌دواند، زین خیس شده مانند برادهٔ شیشه‌ای پوستش را می‌خراشد. آسیه دختر خان احساس اسب را درک می‌کند و تصمیم می‌گیرد بدون زین سوارش شود. بعد از آن وقتی قالان‌خان می‌خواهد دوباره زین را پشت اسب بگذارد، اسب مقاومت می‌کند و با سم به سینه قالان می‌کوبد. قالان که به‌شدت عصبانی شده، تصمیم به کشتن اسب می‌گیرد. اما اصرار زیاد آسیه او را از این کار منصرف می‌کند، دستور می‌دهد تا اسب را به گاری ببندند. اسب تا پیش از آشنایی با آسیه مطیع است اما زمانی که طعم رهایی و آزادی را در سواری دادن به آسیه تجربه می‌کند، دیگر حاضر به پذیرفتن اسارتی که نمادش زین است نمی‌شود. در اینجا تقابل بین انسان و حیوان شکل می‌گیرد، اما این تقابل در گسترهٔ وسیع‌تر تقابل بین آزادی و اسارت است، چرا که اسب با آسیه ـ که باز هم انسان است ـ آزادی را تجربه می‌کند.

ب. از آنجا که بیشتر داستان از زاویهٔ دید اسب نقل می‌شود، احساس همدردی خواننده با او برانگیخته می‌شود و قالان‌خان و زین را به‌عنوان نمادهای اسارت محکوم می‌کند. آنچه در شکل‌گیری این احساس نقش اساسی دارد، تصورات و باورهای موروثی‌مان است که براساس آن همواره آزادی را بر اسارت ارجح می‌پنداریم. تقابل آزادی/اسارت و طبیعت/انسان طرح ایدئولوژیک داستان را آشکار می‌کند. داستان در

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-10]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.72.3.9]

تلاش است تا استثمار طبیعت را به دست انسان و استفادهٔ ظالمانه از آن را رد کند. شواهدی که خود متن دربارهٔ این درون‌مایه ارائه می‌دهد، ما را در درک بهتر ایدئولوژی که باعث پدیدآمدن اثر شده یاری می‌کند. این تقابل برگرفته از بینشی است که براساس آن انسان برتر از طبیعت و مالک آن نیست و حق بهره‌کشی از آن را ندارد. چراکه طبیعت دارای تقدس و خرد و سرچشمهٔ خوبی‌هاست. انسان در حکم کارگزار طبیعت، مسئول حفظ آن و ارزش‌هایش است. بنابراین برتری از آن طبیعت و آزادی است که به اعضایش هدیه می‌دهد. برپایهٔ این بینش در ذهن خواننده مخالفتی با زین و گاری ایجاد می‌شود؛ زیرا آن را وسیله‌ای برای سلطهٔ انسان بر طبیعت می‌بیند. تصمیم قالان در کشتن اسب نشان‌دهندهٔ این حقیقت است که قالان نمی‌خواهد تسلطش را بر اسب/ طبیعت از دست بدهد و وقتی از کشتن صرف‌نظر می‌کند با به گاری بستن اسب کاملاً او را تحت سلطه و اختیار خود قرار می‌دهد.

وضعیت ظاهری اسب و شرایطش پیش و پس از آنکه به گاری بسته شود، احساس تنفر خواننده را به زین و گاری (اسارت و سلطه) تقویت می‌کند. اسب داستان را با توصیف خودش آغاز می‌کند: «پوستم سفید بود. موهای ریخته روی گردنم زردی گندم را داشت. دو لکهٔ باریک تنباکویی لای دستهایم بود» (نجدی، ۱۳۸۲: ۲۱). پس از موفقیت در مسابقهٔ اسب‌دوانی، به پاداش این موفقیت، قالان دستور می‌دهد در اسطبلش خاک اره بریزند تا پوستش هنگام غلت‌زدن خراش برندارد. وقتی اسب طعم آزادی را می‌چشد و در برابر زین مقاومت می‌کند، آسایش و زیبایی از او سلب و از اسب زیبای سواری تبدیل به اسب بارکش می‌شود، شلاق می‌خورد، بدون استراحت در میان برف بار سنگینی را در مسافتی طولانی و شبانه می‌کشد، پوستش خاکستری و پر از خون و کثافت می‌شود: «خط نازک خون روی کپل اسب پینه بسته بود. سفیدی تنش به خاکستری می‌زد. تکه‌های پهن به دم و پشت پاهایش چسبیده بود» (همان: ۲۶) و در نهایت وقتی گاری را از پشتش برمی‌دارند، کنترلش را از دست می‌دهد و ناتوان

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-10]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.72.3.9]

بر زمین می‌خورد: «تمام سنگینی تنم روی دست‌هایم ریخت. پاهای اسب از دو طرف باز شد. شانه‌هایم پایین آمد و با صورت روی زمین افتادم» (همان: ۲۷). درکنار این توصیفات فضای داستان بیانگر وضعیت و حالت اسب است. زمانی که قالان زین بر پشتش می‌نهد، هوا بارانی است. وقتی که به گاری بسته می‌شود، برف می‌بارد و همه‌چیز حتی رنگ پوستش خاکستری است. به این ترتیب فضایی دلسردکننده و غم‌بار ایجاد می‌شود که با احساس و شرایط اسب هماهنگ است.

در کنار اسب و قالان دو شخصیت دیگر وجود دارند که نقش مکمل را بازی می‌کنند: آسیه و پاکار. آسیه تنها کسی است که تنفر اسب را از زین می‌فهمد. به او آزادی می‌دهد و از مرگ نجاتش می‌دهد. به چه دلیل آسیه طرفدار آزادی اسب است؟ چرا اسب به آسیه اجازهٔ سواری می‌دهد؟ و چگونه رابطه‌ای دوسویه بین آن دو شکل می‌گیرد؟ بر اساس توصیف درون متن، آسیه دختر نوجوانی است که در ابتدای راه کمال و فردیت‌یافتن قرار دارد: «دو تا گردوی زیر جلیقه‌اش به سختی دیده می‌شد» (همان: ۲۲). عنصر اساسی در این راه داشتن آزادی است. او طرفدار آزادی است چون آزادی خواستهٔ درونی او را برای دست یافتن به شخصیتی مستقل محقق می‌کند. آسیه با سوارشدن بر اسب و تاختن به بیرون از دهکده می‌خواهد احساس بزرگ‌شدن را در خود بپروراند. از طرف دیگر، اسب با آسیه همراه می‌شود، چون آسیه آزادی ازدست‌رفته‌اش را دوباره به او می‌بخشد و او را به دامان طبیعت برمی‌گرداند. حتی خود آسیه یادآور طبیعت و آزادی بدون مانع آن است. اسب آسیه را چون طبیعت می‌بیند و می‌پندارد صدای آسیه مانند علف نرم و چون باران لطیف است. بدنش بوی جنگل می‌دهد و مانند یک مشت ابر سوارش می‌شود. تشابه و پیوند آسیه با طبیعت نشانگر تقابل میان انسان و طبیعت است که در آن طبیعت نماد آزادی و رهایی و انسان نماد اسارت و سلطه است. آسیه نه به‌عنوان یک انسان، بلکه به صورت جزئی از طبیعت به اسب آزادی می‌بخشد. درحقیقت این طبیعت است که برای اعضایش امکان رهایی را

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-10]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.72.3.9]

فراهم می‌کند. برای اثبات این موضوع می‌توان به این بخش از متن اشاره کرد که در آن گفته می‌شود: «درختان غان راه باز کردند» (همان: ۲۳). به تعبیری طبیعت راه را برای آزادی اسب و آسیه هموار می‌کند.

دربرابر آسیه پاکار قرار دارد که تنها دستورات قالان را انجام می‌دهد و هیچ احساسی به اسب ندارد. حتی مخالفت او با قالان در کشتن اسب بسیار کوتاه و گذرا است و به‌سرعت به قالان کمک می‌کند تا به اسب شلیک کند. زمانی که اسب را به گاری می‌بندد با بی‌رحمی با او رفتار می‌کند؛ شلاقش می‌زند؛ زخمی‌اش می‌کند و بار سنگین بر پشتش می‌گذارد. رفتار پاکار نشانگر آن است که او اسب را تنها وسیله‌ای در خدمت آسایش و راحتی انسان می‌بیند و هیچ احساس و حقی برایش قائل نیست. پاکار کاملاً مطیع و بی‌اراده است و حاکمیت قالان را بر خود می‌پذیرد و فردیتی که آسیه در وجود خود می‌جوید در پاکار مرده است. به همین دلیل هیچ واکنشی به آزادی و طلب آن از خود نشان نمی‌دهد و نمی‌تواند با اسب ارتباط برقرار کند. حتی از لحاظ توصیف ظاهری پاکار نقطهٔ مقابل آسیه است. برخلاف لطافت و مهربانی آسیه، او مردی با ظاهری ناخوشایند- چاق، کوتاه و بداخلاق- است. «شکم برآمده‌ای داشت. کمربند شلوارش را درست زیر نافش بسته بود. صورتی داشت با گوشت آویزان» (همان: ۲٤). تضاد بین آسیه و پاکار یکی دیگر از نشانه‌ها برای تقابل طبیعت و انسان است.

پ. وارونگی تقابل دوتایی

تا اینجا تقابل دوتایی که محور داستان را می‌ساخت بررسی کردیم و بر اساس ایدئولوژی که در پس داستان نهفته است، طبیعت و آزادی را قطب برتر داستان دانستیم. اگر این تقابل را برعکس کنیم، سلسله‌مراتب دیگری ساخته می‌شود که درون‌مایهٔ جدیدی برای متن ارائه می‌دهد. در خوانش اولیه که بر اساس نقد نو بود تضادهای متن را از نظر دور کردیم تا به معنای واحدی دست یابیم. در اینجا هدف این

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-10]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.72.3.9]

است که برپایهٔ این تضادها که تأییدکنندهٔ سلسله‌مراتب جدید هستند نشان دهیم که متن نمی‌تواند به‌طور قطعی یکی از دو طرف را برتر بداند.

کشمکش بین طبیعت و انسان با تغییر زاویهٔ دید از اسب به دانای کل، که می‌تواند همان نویسنده باشد، همگام می‌شود. روایت داستان را اسب آغاز می‌کند. زمانی که آسیه تصمیم می‌گیرد بدون زین سوارش شود، زاویهٔ دید به دانای کل تبدیل می‌شود. از این پس، نوسان زاویهٔ دید ادامه پیدا می‌کند. سطرهای پایانی داستان اوج نوسان زاویهٔ دید است تا اینکه در نهایت داستان با دانای کل پایان می‌یابد.

«من دیگر نمی‌توانستم...

اسب...

من....

اسب...» (همان: ۲۸).

این نوسان که یکی از موارد وجود ابهام و تضاد در متن است، خود نشانگر تردید ناخودآگاه نویسنده به آزادی و برتری اسب است و عدم قطعیت متن را نشان می‌دهد. اگر متن در پی انتقاد از برتری و سلطهٔ انسان است پس چرا اسب تا پایان راوی باقی نمی‌ماند؟ این مطلب نشان می‌دهد آنچه نویسنده می‌خواسته بگوید با آنچه گفته تفاوت دارد. نکتهٔ قابل توجه اینکه اسب از ابتدا اسب مسابقه معرفی می‌شود نه اسبی آزاد. جالب‌تر آنکه او از شرایطی که دارد خشنود است و سلطهٔ انسان را کاملاً پذیرفته است. اگر آسیه پیدا نمی‌شد و لذت آزادی را به او نمی‌چشاند، اسب حتی به‌طور گذرا با زین مخالفت نمی‌کرد. گویی اسب پیشاپیش تابع حاکمیت انسان است و اگر عاملی خارجی وجود نداشته باشد، شرایطش را می‌پذیرد. به همین دلیل وقتی پاکار می‌خواهد او را به گاری ببندد، آرام و مطیع می‌ایستد و بدون اینکه مخالفتی کند، مسافتی طولانی را می‌پیماید. در پایان بعد از بازکردن گاری تصمیم می‌گیرد تا در زمین‌های باز اطراف دهکده یورتمه رود، اما قادر نیست و جای خالی زین را در پشتش احساس می‌کند

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-10]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.72.3.9]

«جای خالی زین تا مچ پاهایم را گم کرده بودم» (همان: ۲۷). او نمی‌خواهد اسبی رها باشد بلکه می‌خواهد دوباره اسب مسابقه باشد و تحت اختیار انسان و با آزادی بیشتر. تضاد دیگر برخاسته از تشبیه آسیه به طبیعت یا تداعی آزادی از واژهٔ طبیعت است. از نظر اسب آسیه بوی جنگل می‌دهد؛ یعنی بوی طبیعی مکان اصلی اسب. زمانی که آسیه سعی می‌کند با اسب ارتباط برقرار کند به او تکه‌ای قند می‌دهد. اسب از خوردن امتناع می‌کند: «انگشتانش بوی عرق تنم را می‌داد و خود آسیه بوی جنگل» (همان: ۲۲). اسب با رد جلوه‌های طبیعت (بوی جنگل و بوی عرق تن خودش) آزادی را رد می‌کند. اگر اسب واقعاً خواهان آزادی است چرا از بوی جنگل گریزان است؟ وقتی اسب در جواب آسیه که می‌پرسد از من بدت می‌آید، به زین نگاه می‌کند، واقعاً منظورش آن است که از زین بدش می‌آید؟ یا این برداشت آسیه است که به‌عنوان جزئی از طبیعت آزادی را حق اسب می‌داند و زین را مانعی بر سر راه آن؟ شاید اسب بیشتر به زندگی با انسان‌ها و خدمت به آن‌ها عادت کرده است تا زندگی در جنگل و به همین دلیل است که به‌جای خوردن قند به زین نگاه می‌کند.

رنگ پوست اسب‌هایی که در داستان به آن‌ها اشاره شده است، تضاد دیگری ایجاد می‌کند. اسب راوی که اسیر دست انسان است و باید زین یا گاری را بپذیرد، پوستی سفیدرنگ دارد. در حالی که اسب‌های آزاد درون جنگل سیاه‌رنگ‌اند. بر اساس باورهایی که در بیشتر فرهنگ‌ها وجود دارد، سفیدی تداعی‌کنندهٔ مفاهیم خوب و پسندیده و سیاهی نشانهٔ پلیدی و زشتی است (بویس، ۱۳۷٦: ۳٥٤). این سؤال مطرح می‌شود که اگر آزادی بر اسارت رجحان دارد، چرا برای اسب‌های آزاد از رنگ سیاه استفاده شده است؟ اسب‌های آزاد بیشتر شبیه یک کابوس‌اند: «گله‌ای از اسب‌های سیاه تاریکی را هل می‌دادند و لای درخت‌ها می‌دویدند. دندان‌هایشان را می‌دیدم که تاریکی را گاز می‌زد» (همان: ۲٦). هل‌دادن تاریکی و گاززدن آن بار معنایی منفی دارند که ابهام متن را در مورد تقابل آزادی و اسارت بیشتر می‌کنند.

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-10]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.72.3.9]

نکتهٔ دیگر نحوهٔ توصیف تجربهٔ اسب از آزادی است. قسمت تاخت‌وتاز آسیه و اسب که از زبان راوی دانای کل بیان می‌شود این‌گونه توصیف شده است: «همین که گفت هی، اسب و آسیه دهکده را به هم ریختند. طناب رخت وسط حیات پاره شد. سبدهای پنبه از روی چهارچرخه‌ای افتاد. سگ‌های کنار قصابی دهکده لای پای مردم دویدند. زنی خودش را کنار کشید و گندم‌های زنبیلی که روی سرش بود بر زمین ریخت...» (همان: ۲۲). از طرف دیگر قالان نگران سلامتی آسیه می‌شود و پاکار را تهدید می‌کند: «اگر آسیه را بندازه هم تو را می‌کشم هم اسب را» (همان: ۲۳). بدین‌گونه فضای حاکم بر داستان با آشفتگی و نگرانی توأم می‌شود. درستی عمل آسیه و اسب را با شک و تردید درمی‌آمیزد. تسلطی که قالان در پی آن است منطقی می‌نماید؛ زیرا ضامن سلامتی و نظمی است که آزادی اسب آن را به خطر می‌اندازد.

واکنش اسب به گاری از نکات قابل توجه است. پس از تحمل سختی زیاد و بعد از جدا شدن از گاری: «حالا گاری روبه‌روی من بود. آن را می‌دیدم، و نمی‌دانستم باید از آن بدم بیاید یا نه» (همان: ۲۶). اسبی که به زین واکنش نشان می‌داد، نمی‌تواند تکلیفش را در برابر گاری روشن کند، در حالی که گاری برای او مشقت و اسارت بیشتری آورده است.

تضادهایی که مطرح شد ناشی از بینشی است که طبق آن انسان به دلیل داشتن عقل و احساس برتر از طبیعت و موجودات آن دانسته شده است. این نظر هم در متون دینی و هم در آرا و اندیشه‌های متفکران گذشته مطرح بوده است.

تمامی کارهایی که در رویکرد شالوده‌شکنی صورت می‌گیرد برای این است که ثابت شود اجزای یک تقابل دوتایی واقعاً در برابر هم قرار نمی‌گیرند، بلکه عمدتاً با یکدیگر تداخل دارند. براساس شواهد درون متن نمی‌توان گفت که در تقابل بین انسان/طبیعت و آزادی/اسارت کدام‌یک بر دیگری برتری دارند. میشل فوکو معتقد است اگر محدودیتی وجود نداشته باشد، نیازی برای شکستن آن و رسیدن به آزادی

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-10]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.72.3.9]

پیدا نمی‌شود. این دو در کنار یکدیگر معنا پیدا می‌کنند (Bressler, 2003: 125). نگاه این اسب را به آزادی و طبیعت از این دیدگاه می‌توان تأویل کرد. اسب سابقه‌ای از زندگی کاملاً آزاد و رها در طبیعت ندارد. در متن نمی‌توان به‌طور دقیق دانست که برای اسب آزادی کامل یا اسارت کدام متناسب‌تر است. اسب باید تحت سلطهٔ انسان باشد و پیامدهای آن را تحمل کند یا بدون وجود انسان به زندگی آزادانهٔ خود ادامه دهد. داستان جواب روشنی به این سؤال‌ها نمی‌دهد.

شب سهراب‌کشان

خلاصهٔ داستان

مرتضی پسر ناشنوای روستایی در آستانهٔ بلوغ قرار دارد. شناختش از محیط و دنیای بزرگ‌ترها محدود به زبان اشاره است که مادرش بیشتر از دیگران می‌تواند آن را درک کند. سید پرده‌خوانی با پردهٔ ماجرای سهراب‌کشان به دهکده می‌آید و همهٔ زنان و مردان ده را با داستان سرگرم می‌کند. اما مرتضی که از تصاویر و گفته‌های سید چیزی نمی‌فهمد از مادرش کمک می‌گیرد. مادر و پدرش ماجرای قتل سهراب را از او پنهان می‌کنند و مرتضی برای دانستن آن شبانه به قهوه‌خانه می‌رود و برای فهمیدن ماجرا پردهٔ سید را برمی‌دارد. در جریان تعقیب و گریز سماور وارونه می‌شود و مرتضی و سید در قهوه‌خانه می‌سوزند.

الف. اسم داستان با اشاره به رستم و سهراب دو نماد بزرگ تقابل دو نسل قدیم و جدید ساخته شده است. چنان‌که در داستان رستم و سهراب سرانجام سهراب کشته می‌شود، در این داستان هم سرانجام مرتضی قربانی می‌شود. بنابراین نویسنده با این نام‌گذاری و با فضاسازی در داستان سعی دارد مرتضی را به سهراب تشبیه کند. مرتضی مانند تمام قهرمانان تراژدی یک ضعف دارد و از ناحیهٔ همان ضعف آسیب می‌بیند و نابود می‌شود. ضعف مرتضی ناشنوایی اوست. ناشنوایی مرتضی باعث شده تا در دنیای

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-10]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.72.3.9]

خشن بزرگ‌ترها جایی نداشته باشد. مادر مرتضی بهتر از دیگران زبان او را می‌فهمد و در مواردی مترجم اوست. پدرش در درجهٔ دوم است. پدر گاهی اوقات بی‌حوصله می‌شود و نمی‌تواند به اندازهٔ کافی به کنجکاوی‌های فراوان او پاسخ دهد. دیگران به نسبت فاصله‌شان کمتر مرتضی را درک می‌کنند. مردم دیگر دهکده می‌دانند که ناشنواست. با او ارتباطی ندارند یا برایشان اهمیتی ندارد. بنابراین درون‌مایهٔ داستان تضاد دنیای معصوم، خام و بی‌خبرانهٔ کودکی با دنیای خشن و بی‌رحم بزرگ‌سالی است. بی‌حوصلگی بزرگ‌سالان در برابر سؤال‌های پی‌درپی مرتضی و دست‌انداختن او از نشانه‌های این بی‌اعتنایی و عدم درک است. مرتضی در کنار ناشنوایی‌اش که او را با دیگران متفاوت می‌سازد، احساساتی و بسیار دلرحم است و نمی‌تواند دنیای خشن بزرگ‌سالان را درک یا تحمل کند. در داستان دو ماجرای موازی هم روایت می‌شوند؛ داستان رستم و سهراب در کنار داستان زندگی و مرگ مرتضی بیان می‌شود. متن از این طریق این‌همانی ایجاد کرده و به نوعی تشبیه به‌کار برده است. بزرگ‌سالان با یکدیگر ارتباطی خاص دارند که بعضی از آن‌ها برای مرتضی قابل درک نیست. مرتضی از حرف‌های سید پرده‌خوان چیزی درک نمی‌کند، صلوات را نمی‌فهمد و محیط و طبیعت اطراف خودش را به شکل خاص خود درک می‌کند. سیاهی را صدادار می‌داند و برای رشد گیاهان صدا تصور می‌کند: «مرتضی با حنجرهٔ چوبی‌اش آن‌قدر زوزه کشید، آن‌قدر ناخن‌هایش را از پایین به بالا روی درخت کشید تا پدرش باور کند که درخت دارد قد می‌کشد» (همان: ۳۷). بزرگ‌سالان دنیای خاص خود را دارند و به دلیل نقص مرتضی را به دنیایشان راه نمی‌دهند. سید پرده‌خوان که غریبه است با مرتضی این‌گونه صحبت می‌کند: «دیر آمدی حضرت، بساط چای جمع‌شده... ها پس تو لالی حضرت؟... من زبان خودم حالی‌ام نمی‌شود، چه رسد به لال‌بازی دیگران» (همان: ٤٥).

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-10]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.72.3.9]

یا دختران دهکده این پسر تازه‌بالغ را جدی نمی‌گیرند و مسخره می‌کنند: «دختران دهکده می‌دانستند که مرتضی اصلاً نمی‌شنود، از کنارش که رد می‌شدند با صدای بلند می‌گفتند: «خوشگلی هم حدی داره مرتضی» (همان: ٤٣). سهراب با خلقت ناقص خودبه‌خود آسیب‌پذیر و محکوم به مرگ است. پدر و مادرش به دلیل علقه‌های خانوادگی سعی می‌کنند او را درک کنند و در مشکلات یاری‌اش دهند. مردم دیگر دهکده با ناتوانی او نمی‌توانند کنار بیایند. سید پرده‌خوان بیگانه‌ترین فرد با مرتضی است و همو شاید عامل مرگ خود و مرتضی می‌شود.

ب. به این ترتیب با این قرائن تقابل و تضاد دنیای بزرگ‌سالان با دنیای معصومانهٔ مرتضی مشخص می‌گردد. طبیعی است که در این تقابل همدلی خواننده با مرتضی برانگیخته می‌شود. بیان پراحساس متن از حالات مرتضی و توصیف احساس‌های ناب و کودکانهٔ او در خواننده حس همدلی و همدردی بسیاری فراهم می‌کند و در نتیجه پایان داستان تکان‌دهنده می‌شود. سن و سال مرتضی، ناتوانی او و سرانجام جوانمرگی‌اش از عمده‌ترین دلایل برتر دانستن کفهٔ مرتضی و معصومیت او در مقابل دنیای پدرسالار است.

پ. وارونگی تقابل دوتایی: اگر بخواهیم نظام ارزشی داستان را وارونه کنیم، درون‌مایه این‌چنین خواهد بود: بزرگ‌سالان با کودکی که ناتوانی دارد و در عین حال احساسات شدیدی به محیط اطراف خود نشان می‌دهد، عملاً کاری نمی‌توانند بکنند. اگر بخواهیم حق را به سید پرده‌خوان بدهیم قرائنی بر این خواهیم یافت. سید پرده‌خوان نهایت تلاش خود را برای ارتباط با مرتضی می‌کند. وقتی متوجه لال‌بودن او می‌شود او را دعوت به نشستن می‌کند و حتی برایش چراغ می‌آورد: «زیر پوست سید ترحم بهت‌زده‌ای جمع شد، خونی که از رگ‌های گردنش بالا می‌رفت پشت استخوان گلویش ریخت» (همان: ٤٥). به این ترتیب برای سید چاره‌ای نمی‌ماند و مسلماً خود او نمی‌خواهد که در آتش‌سوزی نابود شود. پدر و مادر مرتضی را هم نمی‌توان به

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-10]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.72.3.9]

بی‌خبری و غفلت متهم کرد. آن‌ها تا حد امکان مقاومت می‌کنند تا فرزندشان از ماجرای رستم و سهراب خبردار نشود ولی در برابر سماجت‌ها و پیگیری مرتضی ناتوان می‌شوند و با این غفلت ناخواسته شرایط مرگ او را فراهم می‌کنند.

ت. اگر حق با بزرگ‌سالان باشد، مرتضی نیز نمی‌تواند مجرم باشد زیرا ناتوانی‌اش به او حساسیت بیشتری می‌بخشد و شبانه او را برای جستجو وادار به حرکت و تکاپو می‌کند. اگر بزرگ‌سالان محق باشند پس با مرتضی چه می‌توان کرد؟ به نظر می‌رسد طبق قانون خشنی که در زندگی وجود دارد افراد ضعیف محکوم به مرگ هستند. این مرگ خشن و بی‌رحمانه مولود ناتوانی و ضعف خود این افراد است. قانون بقا حکم می‌کند که هرکسی خود عامل حفظ زندگی خود است و اگر در این قسمت ناتوان باشد دیگران نمی‌توانند کاری بکنند. مرگ سید پرده‌خوان تناقض دیگری در این درون‌مایه است. اگر مرتضی به‌دلیل ضعف محکوم به مرگ است، چرا سید که آدم ضعیفی نیست نابود می‌شود؟

نتیجه‌گیری

دنیای داستان‌های نجدی به‌دلیل تضاد دوگانه‌ای که در آن‌ها وجود دارد، همان‌گونه که نشان داده شد، قابلیت نقد شالوده‌شکنانه دارد. نجدی خود نگاه و نگرش جدیدی به جهان و زندگی دارد. این نگرش او یک‌سویه و افراطی نیست و به همین دلیل این رویکرد نقادانه را برمی‌تابد. این نوع نقد چیزی از ارزش‌های نویسنده نمی‌کاهد، فقط نارسایی یا ضعف باورهای نیک و بد را در این دو اثر داستانی نشان می‌دهد. هدف بیشتر ارائهٔ نمونه‌ای عملی از نقد شالوده‌شکنانه در اثری معاصر بود. داستان‌های نجدی رویکردهای نقد دیگری را نیز برمی‌تابند، از جمله نقد فرمالیستی، نقد تاریخ‌گرای نو و... که پرداختن به آن‌ها مجالی دیگر می‌طلبد.

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-10]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.72.3.9]

پی‌نوشت

1.Deconstruction
2.Paul de Man
3.Barbara Johnson
4.Hillis Miller
5.Hayden White
6.Harold Bloom
7.Geoffrey Hartman
8.Logocentrism
9.binary opposition
10.new criticism
11.theme

منابع

احمدی، بابک (۱۳۷۲) *ساختار و تأویل متن*. جلددوم. تهران: مرکز.

بلزی، کاترین (۱۳۷۹) *عمل نقد*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: قصه.

بویس، مری (۱۳۷٦) *تاریخ کیش زردشت*. ترجمهٔ همایون صنعتی‌زاده. تهران: توس.

سلدن، رامان و پیتر ویدوسون (۱۳۷۷) *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: طرح نو.

عابدینی، حسن (۱۳۸۲) *صد سال داستان‌نویسی*. جلد ٤. تهران: چشمه.

عبداللهیان، حمید (زمستان ۱۳۸٤ و بهار ۱۳۸۵) «عوامل شاعرانگی در داستان‌های نجدی». *فصلنامه علوم انسانی دانشگاه الزهرا*، سال پانزدهم. شمارهٔ ٥٦-٥٧: ۱۱۵-۱۲۸.

کالر، جاناتان (۱۳۸۲) *نظریهٔ ادبی*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

نجدی، بیژن (۱۳۷٦) «شعر سومین درک انسان است». *عصر پنج‌شنبه*. سال دوم. شمارهٔ ۱۵: ۱۲ و ۱۳.

ـــــــ (۱۳۸۲) *یوزپلنگانی که با من دویده‌اند*. چاپ چهارم. تهران: مرکز.

Abrams, M. H. (1999) *A Glossary of Literary Terms,* 7th ed. Fort Worth: Harcourt Brace College Pub.

Bressler, E.C (2007) *Literary Criticism: An Introduction to Theory and Practice.* 4th Edition. London: Printice Hall.

Eagleton, T (1983) *Literary Theory: An Introduction.* Oxford: T. J. Press Ltd,.

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-10]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.72.3.9]

Selden, R (1993) *A reader's Guide to Contemporary Literary Theory.* 3th edition. London.

Tyson, Lois (1999) *Critical Theory Today: A User-Frindly Guid*. New York & London: Garland Publishing, Inc.

[Downloaded from ndea10.khu.ac.ir on 2026-06-10]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1391.20.72.3.9]