ساحت‌های زاویه‌دید در داستان‌های «روز اسب‌ریزیِ» نجدی و «خولستومرِ» تالستوی بر مبنای نظریهٔ سیمپسون

زینب صادقی سهل‌آباد

دانشیار گروه زبان روسی، دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول)

Email: z.sadeghi@alzahra.ac.ir

https://orcid.org/0000-0002-7031-0763

مهسا شیرانی

دانش‌آموختهٔ دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات، دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران.

Email: m.shirani@alzahra.ac.ir

https://orcid.org/0000-0003-2127-6498

Pre-print version

چکیده

این پژوهش با رویکرد روایت‌شناسی چندساحتی پل سیمپسون، به تحلیل تطبیقی زاویه‌دید در دو روایت حیوان‌محور «روز اسب‌ریزی» بیژن نجدی و «خولستومر (سرگذشت یک اسب)» لف تالستوی می‌پردازد؛ تا نشان دهد انتخاب اسب به‌عنوان راوی چگونه سازوکارهای ادراک و ارزش‌گذاری را سازمان‌دهی کرده و مرز میان آگاهی انسانی و حیوانی را بازتعریف می‌کند. بر اساس الگوی سیمپسون، زاویه‌دید در چهار ساحت مکانی، زمانی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک بررسی شده است. در «روز اسب‌ریزی»، کانون‌مندی مکانی از نگاه درونی و حسی اسب آغاز و به‌تدریج با چشم‌انداز دانای کل درهم می‌آمیزد و ساختی همگرا می‌سازد که در آن بدن و مکان، ادراکی مشترک می‌یابند. زمان روایت سیال و اکنونی است و از طریق فشردگی روایی، حضور جسمانی اسب را برجسته می‌کند. در ساحت روان‌شناختی نیز زبان شاعرانهٔ نجدی وجهیت عاطفی و تجربه‌محور ایجاد می‌کند. اما «خولستومر» بر کانون‌مندی واگرا استوار است؛ حرکت مکانی راوی با گذار از تجربهٔ حسی به تحلیل اخلاقی منتهی می‌شود. زمان روایت گذشته‌نگر و تأملی است و فاصلهٔ روایی، وجهیت ارزیابانه می‌آفریند. در ساحت روان‌شناختی نیز ترکیب توصیف اثباتی و انگاری، آگاهی حیوانی را به ابزاری برای نقد ارزش‌های اخلاقی و اجتماعی بدل می‌سازد. این نتایج نشان می‌دهد که هر دو متن با بهره‌گیری از صدای حیوان، شیوهٔ تازه‌ای از ادراک و روایت را می‌آفرینند.

کلیدواژه‌ها: زاویه‌دید، روز اسب‌ریزی، خولستومر (سرگذشت یک اسب)، نظریهٔ سیمپسون، روایت حیوانی.

مقدمه

در ادبیات فارسی و روسی، حیوان اغلب فراتر از عنصری طبیعی، حامل معنایی نمادین و فرهنگی است و به بازنمایی رابطهٔ انسان با جهان پیرامون یاری می‌رساند. در سنت ادبی فارسی، حیوانات واجد بار اسطوره‌ای و فرهنگی‌اند و هر یک شبکه‌ای از باورها و ارزش‌ها را در ذهن مخاطب تداعی می‌کنند؛ تصویری که در فرهنگ‌ها و اقلیم‌های مختلف دگرگون می‌شود. در این میان، اسب جایگاهی ممتاز دارد؛ در متون اوستایی و آثار باستانی ایران، اسب نشانهٔ زیبایی، هوشیاری و فراست دانسته شده و در نگاه پادشاهان و پهلوانان نماد نجات و پیروزی بوده است، در حالی که دهقانان آن را نشانهٔ برکت و فراوانی می‌پنداشتند (ماحوزی ۱۳۷۷، ۲۱۰).

واکاوی کارکرد این نماد در روایت‌های داستانی می‌تواند به درک نسبت انسان و حیوان در جهان زیستهٔ نویسندگان بینجامد. در ادبیات معاصر فارسی، بیژن نجدی (۱۳۲۰-۱۳۷۶) از برجسته‌ترین نویسندگان داستان کوتاه است که زبان شاعرانه و ساختار روایی آثارش در مجموعهٔ «یوزپلنگانی که با من دویده‌اند» با نظمی موسیقایی و روان‌شناختی همراه است. آثار او را می‌توان در سه دسته جای داد: داستان‌هایی با فضاهای متعارف، مانند «سپرده به زمین»؛ داستان‌هایی با پرسوناژهای نامتعارف در فضاهای متعارف، مانند «روز اسب‌ریزی»؛ و داستان‌هایی با راوی متعارف در فضایی نامتعارف، مانند «مرا به تونل بفرستید» (صالحی و همکاران ۱۴۰۳، ۴۱۵). نجدی در بیان خود مرگ و زندگی را در هم‌زیستی نشان می‌دهد: «من در قصه‌هایم سر پرنده‌ای را بریده و پنهان کرده‌ام، تا خواننده تحرک اندام‌هایش را ببیند؛ نه زندگی است، نه مرگ» (نجدی ۱۳۸۹، ۱۸۱). داستان «روز اسب‌ریزی» نیز روایت رابطهٔ قالاخان با اسب دو ساله‌اش است؛ رابطه‌ای که از دلبستگی به خشونت و از همدلی به انزجار می‌رسد و سرانجام به نوعی هم‌ذات‌پنداری می‌انجامد.

Pre-print version

در سنت ادبی روسی نیز حیوان صرفاً جزئی از طبیعت نیست، بلکه آیینه‌ای برای بازنمایی وجدان انسانی است. این ظرفیت انسان‌نمایی حیوان در آثار لف تالستوی به اوج می‌رسد. او نگارش «خولستومر (سرگذشت یک اسب)» را در مه ۱۸۵۶ آغاز کرد و سال‌ها با وقفه‌هایی بر آن کار کرد؛ چنان‌که در دفتر روزانه‌اش می‌نویسد: «دلم می‌خواهد سرگذشت یک اسب را بنویسم» (Tolstoy 1937, 78). این اثر با روایت زندگی اسبی سالخورده، بستری فراهم می‌آورد تا از منظر حیوان، مناسبات اخلاقی و اجتماعی انسان بازاندیشی شود. با وجود این اشتیاق اولیه، نویسنده پیش‌نویس‌ها را برای مدتی کنار گذاشت و تنها در سال ۱۸۶۳ دوباره به آن‌ها بازگشت. او در بهار همان سال، در نامه‌ای به آ.آ. فِت می‌نویسد که می‌کوشد اثر را تا پاییز به پایان برساند و در همان زمان منتشر کند (Tolstoy 1952, 17). فت نیز در پاسخی آمیخته به طنز و تشویق می‌گوید: «اسب اخته را بنویسید، اسب اختهٔ شما، مطمئنم، بی‌نظیر خواهد بود» (Tolstoy 1978, 366). «خولستومر (سرگذشت یک اسب)» داستانی است که روایت آن از منظر یک اسب به نام خولستومر بیان می‌شود. اسب در واپسین روزهای زندگی خود، سرگذشتش را از تولد تا پیری بازمی‌گوید و از خلال این روایت، تجربه‌های رنج، کار، بی‌مهری انسان‌ها و تغییر مالکانی را که او را همچون شیئی قابل تملک می‌دانند، بازتاب می‌دهد. تالستوی با سپردن زاویه‌دید به حیوان، مفاهیمی چون مالکیت، منزلت اجتماعی و اخلاق انسانی را به چالش می‌کشد و نشان می‌دهد آنچه انسان‌ها طبیعی و بدیهی می‌پندارند، از نگاه حیوان امری نامعقول و حتی بی‌رحمانه است. بدین‌سان، داستان علاوه بر روایت زندگی یک اسب، نقدی عمیق بر ساختارهای ارزشی و مناسبات اجتماعی انسان ارائه می‌دهد. با این‌همه، آن‌گونه که از سرنوشت دست‌نوشته برمی‌آید، تالستوی از نتیجهٔ کار خشنود نبود و انتشار اثر در آن دوره متوقف ماند. تنها بیست

سال بعد بود که نویسنده بار دیگر به «خولستومر» بازگشت، دست‌نوشته را بازبینی و بازنویسی کرد و سرانجام داستان اسب را با مرگ او به پایان رساند. این بازگشت دیرهنگام، نه صرفاً بازنگری فنی، بلکه بازتابی از دگرگونی‌های عمیق فکری و اخلاقی تالستوی بود که به اثر، ژرفای تراژیک و بُعدی وجودی بخشید. او «یک داستان تراژیک دربارهٔ اسب ابلق اخته‌ای نوشت که تقدیرش آن بود که به‌گونه‌ای متفاوت زاده شود و زندگیِ کاری سخت و رنجباری را طی کند» (Startseva 2023, 218).

تالستوی با انتخاب زاویه‌دید درونی یک اسب، جایگاه نمادین آن را از سطح قدرت و نجابت به سطح آگاهی و رنج زیستن منتقل می‌کند؛ همان‌گونه که نجدی نیز با درهم‌ریختن مرز انسان و حیوان از خلال شخصیت قالاخان و اسبش، امکان نگاه غیرانسانی به جهان انسانی را فراهم می‌سازد. در هر دو روایت، جابه‌جایی کانون‌مندی میان ادراک انسانی و حیوانی، بستری برای کشف تنوع سطوح آگاهی و بازاندیشی در اخلاق و ادراک انسانی ایجاد می‌کند. بااین‌حال مسیر ادراک در دو اثر متفاوت است: در «روز اسب‌ریزی»، راوی انسانی به‌تدریج به آگاهی حیوانی نزدیک می‌شود، اما در «خولستومر» راوی حیوانی با نگاهی انتقادی به انسان، ضعف‌های اخلاقی او را آشکار می‌کند. این وارونگی، دو الگوی متفاوت رابطهٔ «انسان – حیوان» را نشان می‌دهد: هم‌ذات‌پنداری تدریجی در نجدی و ناهم‌ذات‌پنداری تراژیک در تالستوی. در روایت نجدی، ارزش‌های وجهی انسانی به‌تدریج با وجهی حیوانی درمی‌آمیزند و چگالی احساسی متن را افزایش می‌دهند. تالستوی با شناخت عمیقی که از اسب‌ها داشت -ناشی از رفت‌وآمدهایش به مزرعهٔ پرورش اسب در پیروگوو- توانست رفتار اسب پیر در «خولستومر» را با دقتی کم‌نظیر بازنمایی کند؛ دقتی که در مقایسه با مشاهدات داروین روشن‌تر می‌شود، آن‌جا که می‌نویسد: «وقتی اسب‌ها خشمگین می‌شوند، گوش‌هایشان را محکم به عقب می‌چسبانند» (Nagina 1998, 119)؛ چنین توصیفات مشابهی در داستان تالستوی قابل مشاهده است.

Pre-print version

در هر دو متن، اسب به‌مثابهٔ آینه‌ای برای آگاهی عمل می‌کند، اما بازتاب آن در دو فرهنگ متفاوت است: در ادبیات فارسی نماد رهایی و وفاداری و در سنت روسی نشانهٔ ایمان خاموش و فداکاری بی‌پاداش. هر دو نویسنده با جابه‌جایی راوی میان انسان و حیوان، زبان و اخلاق را بسط می‌دهند و از خلال «صدای حیوان»، نقدی هنجارشکن بر رفتار انسانی ارائه می‌کنند.

پیشینهٔ پژوهش

نظریهٔ روایت‌شناسی سیمپسون در سال‌های اخیر مبنای طیفی از پژوهش‌ها در ایران بوده است. حیدری و پاسبان‌وطن در دو پژوهش پیاپی (۱۴۰۱؛ ۱۴۰۰) کاربست این نظریه را در «سمفونی مردگان» و مجموعه‌ای از داستان‌های آل‌احمد، ساعدی و دولت‌آبادی بررسی کرده‌اند. نگاری و فقیه ملک‌مرزبان (۱۳۹۶) در تحلیل دو رمان مهاجرتی نشان داده‌اند که زاویه‌دید بازتابی، نقش مهمی در ساخت روان‌شناختی شخصیت‌ها و انتقال درون‌مایهٔ مهاجرت دارد. خادمی (۱۳۹۱) در یکی از نخستین پژوهش‌های زبان فارسی، مبانی نظری سیمپسون و طبقه‌بندی وجهی روایت را معرفی کرده و با نمونه‌های داستانی، کارکرد دیدگاه بازتابی، فاعلی و عینی را نشان داده است. در حوزهٔ مطالعات تطبیقی زاویه‌دید، پژوهش رستگاری و همکاران (۱۴۰۱) گونه‌های دید در دو متن «امّ سعد» و «دا» را مقایسه کرده و به این نتیجه رسیده است که داستان کنفانی بیشتر بر زاویه‌دید بیرونی استوار است، در حالی که «دا» بر دید درونی و تکنیک‌هایی چون تک‌گویی

نمایشی و درونی تکیه دارد. برآیند این مطالعات نشان می‌دهد که الگوی سیمپسون چارچوبی مؤثر برای تحلیل تفاوت‌های سبک روایت و نظام وجهیت است؛ بنابراین کاربرد آن در بررسی «روز اسب‌ریزی» و «خولستومر» می‌تواند پیوند میان زاویه‌دید، وجهیت و نمادپردازی را در این دو روایت روشن سازد.

نظریه و روش‌شناسی

در روایت داستانی، زاویه‌دید یا کانون روایت از بنیادی‌ترین عناصر شکل‌دهنده به معنا و جهان داستان است. در داستان کوتاه، به دلیل محدودیت حجم و تمرکز معنا، این عنصر نقشی تعیین‌کننده در انتقال محتوا و احساس دارد. زاویه‌دید، به تعبیر داد (۱۳۸۳، ۳۶۰)، «پنجره‌ای است که نویسنده پیش روی خواننده می‌گشاید تا او از آن جایگاه حوادث داستان را ببیند». به‌همین سبب، انتخاب آن می‌تواند بر دیگر عناصر داستان، از جمله شخصیت‌پردازی، درون‌مایه و فضای روایت اثر بگذارد (میرصادقی ۱۳۹۵، ۳۶۸). بنابراین «زاویه‌دید، معانی پنهان، رازها و تعلیق داستان را بیشتر می‌کند و با درون‌مایهٔ داستان ارتباط تام دارد. تبحر در به‌کارگیری آن لایه‌های معنایی داستان را تقویت می‌کند» (راسلی ۱۳۹٤، ۲۵).

براساس دیدگاه ژرار ژنت، تمایز میان «کسی که می‌گوید» و «کسی که می‌بیند» مبنای شناخت ساختار روایت است (اخوت ۱۳۷۱، ۹۲). در نتیجه، راوی همواره با میزان دانایی و نوع دید خود تعریف می‌شود. راوی دانای کل مداخله‌گر، آن‌گونه که ناصر ایرانی (۱۳۹۳، ۳۸۷) توضیح می‌دهد، راوی‌ای است که علاوه بر نقل رویدادها، به داوری و تفسیر دربارهٔ شخصیت‌ها و حوادث می‌پردازد. این شیوهٔ روایت از نظر گلشیری (۱۴۰۰، ۳۰۷) ریشه در سنت قصه‌گویی کلاسیک دارد و در صورت کاربرد نادرست، می‌تواند ساختار مدرن روایت را مختل کند.

Pre-print version

از دههٔ ۱۹۸۰ به‌بعد، نظریه‌های زبان‌شناسی و روایت‌شناسی به شکل‌گیری الگوی تحلیلی تازه‌ای دربارهٔ زاویه‌دید انجامیدند. سیمپسون، از شاخص‌ترین سبک‌شناسان روایی، با تلفیق دیدگاه‌های آسپنسکی (۱۹۷۳)، ژنت (۱۹۸۰) و فاولر-آسپنسکی (۱۹۹۶-۱۹۸۶)، مدلی چندساحتی برای تحلیل زاویه‌دید ارائه کرده است. در این الگو، زاویه‌دید به‌مثابهٔ ساختی چندبعدی شامل ساحت‌های مکانی، زمانی، روان‌شناختی و ایدئولوژیکی در نظر گرفته می‌شود (سیمپسون ۱۳۹۹، ۱۳۶). وجه تمایز نظریهٔ او در پیوند میان این ساحت‌ها با نظام وجهی زبان است؛ یعنی بافت نحوی، گزینش افعال وجهی و واژگان ارزیابی‌کننده که ذهنیت و نگرش راوی را بر مخاطب آشکار می‌کند (خادمی ۱۳۹۱، ۸).

زاویه‌دید مکانی

ساحت مکانی به چگونگی موقعیت راوی در صحنه و رابطهٔ بصری او با فضای داستان اشاره دارد. سیمپسون (۱۳۸۸، ۱۳۷) چهار نوع دید مکانی را برمی‌شمارد:

۱. ایستا، که راوی از نقطه‌ای ثابت و بدون حرکت به توصیف محیط می‌پردازد؛

۲. متحرک، که راوی هم‌زمان با حرکت در فضا، زاویه‌دید خود را دگرگون می‌کند؛

۳. کلی یا پرنده‌وار، که راوی به‌شکل دانای کل بر صحنه تسلط دارد؛

۴. جزئی-متوالی، که دید بین صحنه‌ها و شخصیت‌ها جابه‌جا می‌شود و مخاطب باید تصویر کامل را از قطعات جزئی بسازد. (سیمپسون ۱۹۳۳، ۲۱-۱۳ به نقل از خادمی ۱۳۹۱، ۱۲). «نشانه‌های زبان‌شناختی برای بازنمایی زاویه‌دید مکانی در هر متن به‌کار می‌روند» (سیمپسون ۲۰۰٤، ۱٤۸) و از طریق آن‌ها می‌توان جایگاه راوی در فضا و رابطهٔ او با

صحنهٔ روایت را تشخیص داد. این نشانه‌ها تنها به تعیین موقعیت فیزیکی محدود نمی‌شوند، بلکه می‌توانند لایه‌های ادراکی و ذهنی راوی را نیز آشکار سازند. به بیان دیگر، در کنار نشانه‌های مربوط به زاویه‌دید فیزیکی، برخی شاخص‌های سبک‌شناختی نیز وجود دارند که به احساسات، افکار و دریافت‌های راوی ارجاع می‌دهند و بدین‌وسیله بُعد روان‌شناختی چشم‌انداز روایت را نشان می‌دهند؛ چنان‌که سیمپسون تصریح می‌کند: «نشانه‌های زاویه‌دید فیزیکی، برخی از نشانه‌های سبک‌شناختی دیگر مانند ارجاع به احساسات بازتابگر و افکار وجود دارد که به ما می‌فهماند چشم‌اندازی روان‌شناختی به‌کار گرفته شده است» (سیمپسون ۲۰۰٤، ۱٤۸).

زاویه‌دید زمانی

ساحت زمانی نوع رابطهٔ روایت با توالی حوادث را تعریف می‌کند. روایت ممکن است پس از وقوع حوادث و از دید گذشته‌نگر شکل گیرد (پس‌نگاه)، یا قبل از وقوع حوادث (پیش‌نگاه) و یا هم‌زمان با آن (هم‌زمان) باشد (پرینس ۱۳۹۱، ۳۲). دخل و تصرف در توالی زمانی، شدت عاطفه و قطعیت راوی را در بازگویی رویدادها تعیین می‌کند و یکی از شاخص‌های اصلی تشخیص وجهیت مثبت یا منفی در الگوی سیمپسون است.

زاویه‌دید ایدئولوژیک

این ساحت به جهان‌بینی و پیش‌فرض‌های ارزشی راوی و نویسنده مربوط می‌شود. ایدئولوژی در روایت نه‌تنها نظامی از باورها، بلکه شیوه‌ای از دیدن جهان است که در زبان و کردار شخصیت‌ها تجسم می‌یابد (ایگلتون ۱۳۸۳، ۷۵). سیمپسون تحلیل این ساحت را با بهره‌گیری از نظام گذرایی هلیدی انجام داده است؛ نظامی که فرآیندهای زبانی را به سه دستهٔ اصلی مادی، ذهنی و رابطه‌ای و سه گونهٔ فرعی رفتاری، کلامی و وجودی تقسیم می‌کند. بسامد و نوع این فرآیندها، بازتابگر دیدگاه ایدئولوژیک و جهت ارزش‌گذاری نویسنده است (سیمپسون ۱۳۹۸، ۱۳۶).

Pre-print version

زاویه‌دید روان‌شناختی

این ساحت، بعد درونی روایت و بازنمایی احساسات و ادراکات راوی یا شخصیت را شامل می‌شود. آسپنسکی (۱۹۷۳، ۸۱؛ به نقل از سیمپسون ۱۳۹۸، ۱۳۹) این ساحت را مرتبط با سطح خودآگاهی و درک فردی دانسته است. سیمپسون سه گونه نگرش یا وجه نمای روایی را در این ساحت معرفی می‌کند:

۱. نگرش اثباتی، که در آن آرزوها و باورهای قطعی راوی برجسته می‌شوند؛

۲. نگرش انکاری، با دیدگاهی مشوش و شناختی که تردید و سرگشتگی ذهنی را بازنمایی می‌کند؛

۳. نگرش بی‌طرف، که فاقد وجه کیفی مشخص است و تمایل به بازنمایی واقع‌گرایانهٔ عینی دارد (سیمپسون ۱۳۹۸، ۱۴۱).

بنابراین، نظریهٔ سیمپسون با تلفیق مؤلفه‌های زبانی و روان‌شناختی، زاویه‌دید را از سطح صرفاً دیدگاهی به سطح شناختی و ایدئولوژیک ارتقا می‌دهد. بدین‌سان، تحلیل ساحت‌های مکانی، زمانی، روانی و ایدئولوژیک روایت، امکان درک نگرش راوی را فراهم می‌کند. زیرا چرخش‌های دیدگاهی می‌توانند شاخصی برای تغییر ایدئولوژی و احساس در متن باشند.

یافته‌ها و تجزیه و تحلیل

دید مکانی

تحلیل زاویه‌دید مکانی در داستان «روز اسب‌ریزی»

در «روز اسب‌ریزی» با انتخاب اسب به‌عنوان راوی، مرز میان ذهن انسان و حیوان شکسته می‌شود و از طریق زبانی شاعرانه، ساختی دولایه آفریده می‌شود: روایت گاه از زبان اسب و گاه از سوی دانای کل سوم‌شخص بیان می‌شود؛ همان جابه‌جا شدنی که سیمپسون آن را «چرخش کانونی دید مکانی» می‌نامد. بر اساس تعریف خادمی، دید مکانی با عناصر زبانی چون «نام مناظر، کلماتی که معنای هندسی دارند... و افعالی که بیانگر جهت خاصی هستند» (خادمی ۱۳۹۱، ۹) شکل می‌گیرد، و در داستان نجدی، نشانه‌هایی مانند «دیوارک کاج پاکوتاه، پل، رودخانه...» نقشهٔ ذهنی راوی را ترسیم می‌کنند.

مکان‌ها در روایت هم صریح («کنار چاه»، «کنار رودخانه»، «نرسیده به پل») و هم ضمیردار بیان شده‌اند و افعال حرکتی مانند «جست زدن»، «رد کردن»، «رسیدن»، «دویدن» ساختار پویای دید را رقم می‌زنند. در آغاز، فاصلهٔ راوی با سوژه صفر است: «پوستم سفید بود. موهای ریخته روی گردنم زردی گندم را داشت...» (نجدی ۱۴۰۰، ۲۸)، اما با حرکت راوی، زاویهٔ مکانی تغییر می‌کند: «روزی که توانستم از دیوارک کاج‌های پاکوتاه جست بزنم... آن‌طرف رودخانه جلوتر از همهٔ اسب‌ها به میدان دهکده برسم...» (نجدی ۱۴۰۰، ۲۸). این حرکت، دید را از سطح نزدیک به چشم‌اندازی گسترده منتقل می‌کند و ضمایری چون «آن طرف» و «آنجا» تغییر کانون‌مندی را نشان می‌دهند.

در ادامه، دید متحرک راوی اسب با جمله‌ای چون «از پل که رد شدم، دیدم آسیه روی یکی از نیمکت‌ها نشسته است و با فاصله‌های دور از هم برایم دست می‌زند» (نجدی ۱۴۰۰، ۳۵) آشکار می‌شود. در مقابل، راوی سوم‌شخص فضا را با دیدی فراگیر و پرنده‌وار توصیف می‌کند: «هیچ دهکده‌ای از دور به‌چشم نمی‌آمد. برف می‌بارید... اسب بعد از پل دوید. بعد از درخت‌ها یورتمه رفت» (نجدی ۱۴۰۰، ۳۵). همچنین، توصیف «اسب پاهایش را آرام کرد. عرق نازکی زیر یال‌هایش می‌رفت و نگاهش روی سم دست‌هایش بود» (نجدی ۱۴۰۰، ۳٤) لایهٔ حسی و تصویری روایت را در پیوند با مکان برجسته می‌سازد.

بنابراین بر اساس نظریهٔ سیمپسون، چهار گونهٔ زاویه‌دید مکانی را در داستان «روز اسب‌ریزی» می‌توان مطرح کرد:

نوع دید مکانی	مشخصه	نمونه از داستان
دید ایستا	راوی در نقطه‌ای ثابت ناظر است.	زمانی که دانای کل از دور دهکدهٔ سفید را توصیف می‌کند.
دید متحرک	راوی در حال حرکت است و فاصله‌اش با محیط متغیر است.	حرکت اسب از پل تا میدان دهکده
دید کلی (پرنده‌وار)	راوی دیدی وسیع و هم‌احاطه بر کل صحنه دارد.	«هیچ دهکده‌ای از دور به‌چشم نمی‌آمد، برف می‌بارید...»
دید متوالی	دید از یک شخصیت یا صحنه به دیگری منتقل می‌شود.	جابه‌جایی دید از اسب به آسیه، و سپس به قالاخان

جدول شمارهٔ ۱

Pre-print version

در «روز اسب‌ریزی»، سه نوع زاویه‌دید متحرک، شخصی و کلیِ سوم‌شخص درهم می‌آمیزند و این تداخل، یکی از ویژگی‌های سبکی نجدی است؛ زیرا روایت از نقطه‌ای مجاور آغاز شده و به چشم‌اندازی فراگیر ختم می‌شود. در پایان، دو سطح دیدِ اسب و دانای کل به نقطهٔ هم‌مرکزی می‌رسند و اوج هم‌ذات‌پنداری مکانی–وجودی را می‌سازند؛ لحظه‌ای که در این جمله بازتاب یافته است: «...من دیگر نمی‌توانستم بدون گاری راه بروم. اسب دیگر نمی‌توانست... من... اسب...» (نجدی ۱۴۰۰، ٤٠). در این صحنه، مکان و بدن درهم ادغام می‌شوند و «من» و «اسب» در یک جایگاه مکانی مشترک قرار می‌گیرند؛ وضعیتی که در نظریهٔ سیمپسون، مرحلهٔ نهایی کانون‌مندی و محوشدن فاصلهٔ راوی از جهان روایت تلقی می‌شود. بدین‌ترتیب، مکان از سطح پس‌زمینه فراتر رفته و به سازوکار شکل‌دهندهٔ ادراک تبدیل می‌شود: روایت از تجربهٔ حرکتی اسب آغاز و به ذهنیت مشترک اسب و دانای کل ختم می‌گردد؛ ساختاری که همان «ترکیب دید هم‌زمان» مورد نظر سیمپسون را محقق می‌کند.

تحلیل زاویه‌دید مکانی در «خولستومر (سرگذشت یک اسب)» تالستوی

در «خولستومر»، همانند «روز اسب‌ریزی»، مکان نقش پس‌زمینه ندارد، بلکه منبع ادراک است؛ با این تفاوت که تالستوی فضایی گسترده و نمادین می‌سازد تا اسب بتواند نسبت خود با انسان را از بیرون مشاهده کند. داستان با توصیف دانای کل آغاز می‌شود و سپس روایت به اسب پیر سپرده می‌شود تا از خلال «حافظهٔ بدن» و «شناسنامهٔ وجودی» خویش بازگویی کند: «من از نژاد لوبنزی هستم. نام مادرم بابا بود. بر اساس شناسنامه‌ام اسم من موژیک اول است، اما به خولستومر شهرت دارم» (تالستوی ۱۳۸٤، ۱۵۲) و نیز «هنگامی که به دنیا آمدم، نمی‌توانستم سر دربیارم که چرا مرا اسب ابلق می‌نامیدند... نخستین حرفی که دربارهٔ رنگ پوست من گفتند، من و مادرم را شگفت‌زده کرد» (تالستوی ۱۳۸٤، ۱۵۳).

Pre-print version

این موقعیت روایی نمونه‌ای از «دید ایستا و مجاور» در طبقه‌بندی سیمپسون است؛ زاویه‌ای که جهان را از درون یک بدن مشاهده می‌کند. همان‌گونه که نجدی از سطح «پوست و موی» اسب آغاز می‌کند، تالستوی نیز بدن را مرکز ادراک قرار می‌دهد، با این تفاوت که حرکت در روایت تالستوی از «آگاهی منفعل» به «بازشناسی معنای وجودی» است نه از «حس درونی» به «چشم‌انداز مکانی». سپس با گسترش مکان از اصطبل به میدان و جاده، نوعی «دید متحرک آمیخته با ارزیابی اخلاقی» پدید می‌آید. صحنهٔ «طویله‌های ما، در یک راهروی دراز و گرم...» (تالستوی ۱۳۸٤، ۱۵۳) آغاز این گسترش است و در ادامه خولستومر تجربه‌هایش را با قضاوت اخلاقی پیوند می‌زند: «یک دگرگونی خودخواسته بر من غالب شده بود... به نفرت آدم‌هایی اندیشیدم که به‌خاطر ابلق بودن، تحقیرم می‌کردند... این ویژگی‌ها را احساس کردم، اما برایم قابل درک نبودند» (تالستوی ۱۳۸٤، ۱٦۲).

در این مرحله از «خولستومر»، حرکت مکانی صرفاً جابه‌جایی در فضا نیست، بلکه گذر از مراتب ادراک است. افعالی چون «رفتن»، «کشیده شدن»، «نگاه کردن» و «ایستادن» همان نشانه‌های حرکتی-وجهی در نظریهٔ سیمپسون‌اند که تغییر کانون مکانی و شیوهٔ ادراک سوژه را نشان می‌دهند. از این‌رو، حرکت اسب میان مکان‌های فیزیکی به حرکتی میان سطوح آگاهی بدل می‌شود؛ مسیری که از ادراک حسی آغاز شده و به تأمل اخلاقی دربارهٔ انسان، قدرت و مالکیت می‌رسد. این روند سرانجام خولستومر را به درکی انتقادی از مالکیت می‌رساند: «بعدها که تجربه‌ام بیشتر شد، یقین کردم که مفهوم مال من... هیچ پایه و اساسی جز یک شالودهٔ پست و حیوانی ناشی از غریزهٔ انسانی ندارد» (تالستوی ۱۳۸٤، ۱٦۵). بدین‌سان زاویه‌دید مکانی، مسیر تحول آگاهی را نیز ترسیم می‌کند.

در فصل مرگ خولستومر، تالستوی زاویه‌دید را به دید فراگیر منتقل می‌کند؛ دیدی بیرونی و بی‌طرف که به‌جای انسان‌محوری، به انسان‌زدایی صحنه می‌انجامد: «یکباره احساس کرد که آروارهٔ پایین او را گرفته و سرش را بلند کرده‌اند... مایعی به‌صورت جویباری از خون از گردن و سینه‌اش بود... همهٔ بار زندگی از دوشش برداشته شد...» (تالستوی ۱۳۸٤، ۱۹٦). در اینجا بدن اسب از مرکز ادراک به ابژه‌ای قابل مشاهده تبدیل می‌شود؛ وضعیتی که سیمپسون آن را انتقال از کانون‌مندی محدود به کانون‌مندی فراگیر و خاموش‌شدن تدریجی آگاهی سوژه می‌داند.

این چشم‌انداز فراگیر با صحنهٔ فروپاشی اسب در «روز اسب‌ریزی» هم‌خوان است: «اسب ناگهان یک خالی بزرگ را پشت خودش احساس کرد... من دیگر نمی‌توانستم بدون گاری راه بروم... اسب دیگر نمی‌توانست...» (نجدی ۱٤۰۰، ۱۷). در هر دو متن، گذار از دید نزدیک به دید فراگیر، روند حذف تدریجی سوژه و ادغام او با محیط را نشان می‌دهد؛ بنابراین زاویه‌دید فراگیر صرفاً یک تکنیک روایی نیست، بلکه مرحلهٔ نهایی فرایندی است که به محورزدایی از انسان و شکل‌گیری نگاهی کلان می‌انجامد.

در تحلیل تطبیقی، تفاوت اصلی در شیوهٔ انتقال کانون‌مندی مکانی واگرا دیده می‌شود: در «خولستومر» کانون میان اسب و انسان جابه‌جا می‌شود، اما در «روز اسب‌ریزی» این انتقال از قالاخان به آسیه و سپس به اسب صورت می‌گیرد؛ نزد نجدی انسان به جهان حیوان نزدیک می‌شود، در حالی‌که در داستان تالستوی حیوان به جهان انسان می‌نگرد و بیگانگی روابط انسانی را آشکار می‌کند.

در نقطهٔ اوج هر دو روایت نیز نوعی کانون‌مندی مکانی همگرا شکل می‌گیرد؛ جایی که مکان و بدن به واحدی یگانه بدل می‌شوند: نزد نجدی در وحدت بدن اسب با برف و نزد تالستوی در صحنهٔ مرگ خولستومر. در نتیجه، «مکان نهایی» در هر دو اثر نه صرفاً موقعیتی جغرافیایی، بلکه استعاره‌ای از مرگ و پایان آگاهی است.

Pre-print version

زاویه‌دید زمانی

زاویه‌دید زمانی در داستان «روز اسب‌ریزی»

در نظریهٔ روایت‌شناسی، زمان به دو سطح اصلی تقسیم می‌شود:

زمان داستان: زمانی که رخدادها در جهان داستان، فرضاً اتفاق می‌افتند و با زمان واقعی قابل قیاس‌اند.

زمان روایت: زمانی که متن روایی برای بازگو کردن آن رخدادها صرف می‌کند (خادمی ۱۳۹۱، ۱۳).

این تمایز، اساس زاویه‌دید زمانی در تحلیل سیمپسون است؛ زیرا راویان بسته به جایگاهشان، فاصله‌های متفاوتی با گذشته یا حال روایت دارند.

در «روز اسب‌ریزی»، زمان روایت کاملاً در گذشته واقع شده است. افعال گذشتهٔ مکرر و قیدهای زمانی تکرارشونده، این امر را تثبیت می‌کنند: «روزی که توانستم...»، «دو ساله بودم...»، «روز بعد قالاخان آن زین را روی پشتم گذاشت...»، «نزدیک ظهر به دهکده برگشتیم...»، «فردای آن روز...»، «صبح روز بعد پاکار طنابی دور گردنم انداخت...» (نجدی ۱٤۰۰، ۱۳-۱٤) این تسلسل زمانی، رویدادها را پشت سر هم و با پیوستگی سریع نشان می‌دهد. نجدی از طریق فشردگی زمانی و فاصلهٔ کوتاه بین افعال، حس سرعت و گذر شتابان زندگی حیوان را در متن القا می‌کند.

بنابراین، عامل زمان نه‌تنها بُعدی زمانی برای روایت ایجاد می‌کند، بلکه به مؤلفهٔ ریتم و ضرباهنگ داستان نیز تبدیل می‌شود. سیمپسون سه گونهٔ اصلی از کانون زمانی را متمایز می‌کند:

نوع زاویه‌دید زمانی	ویژگی روایت	نمونه از داستان
دید زمانی گذشتهٔ دور	راوی با فاصلهٔ زیاد از رخدادها سخن می‌گوید؛ لحن یادآور خاطره است.	«روزی که توانستم از دیوارک کاج‌های پاکوتاه جست بزنم...»
دید زمانی نزدیک به حال (گذشتهٔ اخیر)	راوی با فاصلهٔ کم از واقعه سخن می‌گوید و هنوز در تنش آن است.	«روز بعد قالاخان آن زین را روی پشتم گذاشت...»
دید زمانی پیوسته	راوی روایت را لحظه‌به‌لحظه دنبال می‌کند؛ به مخاطب حس روایت همزمان با واقعه می‌دهد.	«نزدیک ظهر به دهکده برگشتیم... فردای آن روز...»

جدول شمارهٔ ۲

در داستان نجدی، دو راوی دو نوع زاویه‌دید زمانی را ارائه می‌دهند:

راوی اسب (اول شخص): زمان برای او خطی، تجربه‌محور و پیوسته است. هر روز بخشی از رنج تکرارشونده است، پس زمان را به‌صورت لحظه‌ای و عینی حس می‌کند: «فکر می‌کنم بوی اسب بودنم از همین لکه‌ها به دماغم می‌خورد.... انگشتانش بوی عرق تنم را می‌داد.... من نمی‌دانستم گاری چیست... نمی‌توانستم چیزی را که با خودم می‌کشیدم... خون مردگی پوستم طوری می‌سوخت که انگار کسی با آتش سیگار روی سفیدی تن من چیزی می‌نوشت. باید دور می‌زدم. باید پشت سرم را می‌دیدم... چرخ‌های گاری پشت سر من غژوغژ می‌کرد...» (نجدی ۱۴۰۰، ۳۳-۳۵).

Pre-print version

راوی سوم شخص دانای کل: زمان را از بالا و به شکل کلی می‌بیند؛ حرکات زمان در میدان داستان برای او همچون جریان برف و چرخش روزهاست؛ نوعی دید فرازمانی یا دید پرنده‌وار نسبت به زمان: «اسب ایستاد و پاکار توبره‌ای را از گوش‌های اسب آویزان کرد.... دور تا دور او زمین باز و بدون درختی بود که سرازیری سفید ته آن دیده می‌شد. اسب این پا و آن پا می‌کرد. از سوراخ دماغش بخار بیرون می‌زد. پاکار شروع کرد به بازکردن تسمه‌ها» (نجدی ۱۴۰۰، ۱۷)

فتوحی (۱۳۸۸، ۸۸) اشاره می‌کند که فعل مضارع ارتباطی بی‌واسطه با واقعیت دارد، در حالی که ساخت‌های گذشته فاصلهٔ زاویه‌دید را افزایش می‌دهند و از میزان واقع‌نمایی می‌کاهند. نجدی از این ویژگی آگاهانه بهره می‌برد: با انتقال کامل روایت به گذشته، میان راوی و رخداد، دیوار فاصله‌ای عاطفی و فلسفی می‌کشد. اسب در متن نه موجودی معاصر، بلکه خاطره‌ای زنده است. روایت گذشته‌نگر و بازاندیشانه، نشانگر آگاهی حیوانی است که در مرز میان خاطره و تجربه زندگی می‌کند.

در پایان «روز اسب‌ریزی»، هنگامی که «منِ اسب» و راوی دانای کل درهم می‌آمیزند، زمان نیز از سطح بازگویی گذشته به سطح هم‌زمانی می‌رسد. در جملهٔ پایانی: «من دیگر نمی‌توانستم بدون گاری راه بروم. اسب دیگر نمی‌توانست بدون گاری بایستد، یا راه برود. من دیگر نمی‌توانستم. اسب... من... اسب...» (نجدی ۱۴۰۰، ۱۷)، زمان روایت با زمان داستان یکی می‌شود و فاصلهٔ زمانی از میان می‌رود. این لحظهٔ نمود همگرایی زمانی است؛ نقطه‌ای که گذشته و حال به هم می‌پیوندند و ادراک زمانی از هم می‌گسلد. از این رو، در این داستان زمان صرفاً توالی رخدادها نیست، بلکه عنصری

برای ساخت ادراک روایت است: از منظر اسب، زمان دَوَران بی‌پایان کار و رنج است و از دید دانای کل، زمانی سرد و ایستا همچون برف یکنواخت بر دهکده. با ادغام دو راوی در پایان، زمان نیز از گذشته به حال و از یاد به حضور منتقل می‌شود. بدین‌ترتیب روایت نجدی نمونه‌ای از ترکیب دید زمانی گذشته و دید زمانی همزمان است که در مدل سیمپسون ساختی چندزمانی می‌آفریند و معناهایی چون ادراک مرگ و زوال حیات را برجسته می‌کند.

در نظریهٔ سیمپسون، زاویه‌دید زمانی به نسبت میان راوی و زمان وقوع رخدادها اشاره دارد و در شکل‌گیری وجهیت عاطفی و ارزشی روایت نقش دارد؛ به‌گونه‌ای که راوی می‌تواند در جایگاه تجربه‌کنندهٔ همزمان، یادآور پس‌نگر یا پیش‌گوی پیش‌نگر قرار گیرد. در داستان نجدی، زمان در قالب همزمانی سیال شکل می‌گیرد و گذشته و حال درهم می‌آمیزند. این وضعیت با کانون‌مندی زمانی درونیِ متغیر قابل توضیح است؛ جایی‌که راوی در دل زمان می‌زید و همزمان آن را بازسازی می‌کند. نمونه‌ای از این وضعیت در این جمله دیده می‌شود: «روزی که توانستم از دیوارک کاج‌های پاکوتاه جست بزنم و بی‌آن‌که پل را ببینم قالاخان را از روی آب رد کنم و آن طرف رودخانه جلوتر از همهٔ اسب‌ها به میدان دهکده برسم...» (نجدی ۱٤۰۰، ۱۳)؛ در اینجا ترکیب افعال گذشته و حال موجب فشردگی زمانی می‌شود؛ به‌گونه‌ای که «اکنون روایت» با «اکنون واقعه» تلاقی می‌یابد و حضوری زیسته می‌آفریند. در اصطلاح سیمپسون، در چنین وضعی شدت وجهی بالاست، اما قطعیت راوی کاهش می‌یابد، زیرا او همزمان یادآور و درگیر رویداد است.

زاویه‌دید زمانی در داستان «خولستومر»

تالستوی روایت «خولستومر» را با کانون‌مندی زمانیِ گذشته‌نگر آغاز می‌کند؛ راوی، اسبی پیر، زندگی خود را از لحظهٔ تولد مرور می‌کند و زمان کاملاً به گذشته تعلق دارد. لحن روایت اعترافی، اندوهناک و بازتأملی است: «شاید برای شما عجیب به‌نظر برسد که من روزگاری جوان و چابک بودم. اما چنین بودم... به‌زودی نخستین اندوه زندگی‌ام را آزمودم که به‌خاطر مادرم بود» (تالستوی ۱۳۸٤، ۱٥٦). فاصلهٔ زیاد میان «زمان گفتار» و «زمان واقعه» موجب شکل‌گیری وجهیت ارزشی و قطعیت عاطفی بالاست. کاربرد افعال ماضی چون «زندگی می‌کردیم»، «آشنا شدم»، «بودم» و قیدهایی مانند «پیش‌تر» و «زمانی بود که...» این فاصله را تثبیت می‌کنند. از همین‌رو، خولستومر نه حیوانی در حال زیستن، بلکه ذهنی در حال بازاندیشی گذشته است: «حتی اکنون نیز صحنهٔ آن اصطبل محصور را به‌خاطر می‌آورم...» (تالستوی ۱٥٥). در نتیجه، زمان در تالستوی به زمان اندیشه بدل می‌شود، نه زمان رخداد.

در مقابل، نجدی روایت را با اکنونِ متحرک و کانون‌مندی درونیِ متغیر زمانی پیش می‌برد؛ هر لحظه در حال شدن است و تجربه از دل خود لحظه برمی‌خیزد. در این الگو، قطعیت کم و وجهیت عاطفی مثبت بالاست و امر حسی بر داوری مقدم می‌شود. «زمان زیسته» در نجدی به بدن، حرکت و حضور آنی تعلق دارد؛ در حالی که در تالستوی، «زمان تأملی» با ذهن، بازنگری و داوری اخلاقی گره می‌خورد. یکی زمان در حال شدن است و دیگری زمان بازنگری در شدن.

در چارچوب نظریهٔ سیمپسون، زمان حال و همزمانی معمولاً با وجهیت عاطفی مثبت پیوند دارد، در حالی‌که گذشته‌نگری و فاصلهٔ زمانی، وجهیت اخلاقی و داورانه می‌آفریند. به همین دلیل، زبان نجدی نرم، حسی و تصویری است، اما زبان تالستوی تأملی و حکم‌گذار؛ نجدی با سیلان زمان، مخاطب را به درون تجربه می‌کشد، در حالی‌که تالستوی با ایستادن در انتهای زمان، او را به قضاوت دربارهٔ تجربه فرامی‌خواند.

Pre-print version

نجدی با زمان سیال، واقعیت را در لحظه می‌سازد و خواننده را مستقیماً به سطح ادراک حسی راوی می‌برد؛ در مقابل، تالستوی با زمان بازتابی، فاصله‌ای اخلاقی ایجاد می‌کند تا از دل گذشته معنای رنج و رهایی را بازخوانی کند. در چارچوب سیمپسون، هر دو نویسنده از سازوکار زمان برای تعیین منظر وجهی روایت بهره می‌برند: نزد نجدی این منظر درونی و حسی است، و نزد تالستوی فلسفی و اندوه‌نگر.

زاویه‌دید روان‌شناختی

زاویه‌دید روان‌شناختی در داستان «روز اسب‌ریزی»

زاویه‌دید روان‌شناختی در روایت، ذهنیت و نگرش راوی را بازتاب می‌دهد. بر اساس تقسیم‌بندی سیمپسون، سه الگوی توصیفی وجود دارد: «توصیف اثباتی که در آن آرزوها، وظایف و الزامات و عقاید راوی برجسته شده است. توصیف انگاری که یک راوی سرگشته و حیران از ظواهر و نشانه‌های عینی سخن می‌گوید و در توصیف بی‌طرفانه که توصیف عینی بی‌طرف جایگزین تشریح روان‌شناختی می‌شود» (سیمپسون ۱۳۹۸، ۲۱۸).

در بخش‌هایی از «روز اسب‌ریزی» با راوی اول‌شخص اسب، روایت کاملاً درونی و اثباتی است؛ ذهن و بدن در هم ادغام‌اند و تجربه‌ها از سطح حسی روایت می‌شوند: «فکر می‌کنم بوی اسب بودنم از همین لکه‌ها به دماغم می‌خورد...»، «انگشتانش بوی عرق تنم را می‌داد...» (نجدی ۱٤۰۰، ۱۳)، «من نمی‌توانستم چیزی را که با خودم می‌کشیدم ببینم...»، «خون‌مردگی پوستم طوری می‌سوخت که انگار کسی با آتش سیگار روی سفیدی تن من چیزی می‌نوشت» (نجدی ۱٤۰۰، ۱۵). این جملات نمونه‌های روشن توصیف اثباتی‌اند، جایی که آگاهی حیوان از درون تجربه می‌شود.

Pre-print version

اما با ورود راوی سوم‌شخص، روایت به سمت عینیت و توصیف بی‌طرفانه حرکت می‌کند: «اسب ایستاد و پاکار توبره‌ای را از گوش‌هایش آویزان کرد...» (نجدی ۱٤۰۰، ۱٦) و «تا آتای لباس بپوشد و از اتاق بیرون بیاید و دیگران را بیدار کند...» (نجدی ۱٤۰۰، ۱٦-۱۷). در این بخش‌ها افعال خبری و توصیف فیزیکی غالب‌اند. تنها در دو لحظه، ذهنیت دوباره وارد می‌شود: «اسب ناگهان یک خالی بزرگ را پشت خودش احساس کرد» و «دهان اسب پر از صدای دلش بود» (نجدی ۱٤۰۰، ۱۷). این دو جمله نقطه‌های گذار میان راوی بیرونی و درونی‌اند و به‌روشنی با الگوی هم‌پوشانی آگاهی‌ها در نظریهٔ سیمپسون سازگارند.

زاویه‌دید روان‌شناختی در داستان خولستومر

در روایت «خولستومر»، زاویه‌دید حیوانی بر الگوی روان‌شناختی بازتابی و اخلاقی-تحلیلی استوار است. آگاهی اسب تنها به ادراک حسی محدود نمی‌شود، بلکه به قلمرو داوری ارزشی و پرسش اخلاقی وارد می‌گردد. همان‌گونه که سیمپسون (۱۳۹۸، ۲۱۸) اشاره می‌کند، آگاهی راوی از ترکیب دو نوع توصیف ساخته می‌شود: توصیف اثباتی (احساس‌ها، باورها، شرم، خشم و داوری اخلاقی) و توصیف انگاری (لحظه‌های تردید، پرسش و فاصله‌گذاری معرفتی).

این ترکیب در مثال‌های متنی آشکار است. برای مثال در جملهٔ «هرچند آدم‌ها از رنگ پوست ابلق من خوششان نمی‌آمد، اما اسب‌ها از رنگ پوست من خیلی خوششان می‌آمد» (تالستوی ۱۳۸٤، ۱٥٦)، روایت از سطح ادراک فراتر رفته و به فهم اجتماعی تفاوت ارزش‌گذاری‌ها می‌رسد. همین الگو در بیان هیجان نیز حضور دارد: «چنان خشمی وجودم را فراگرفت که سروپاهایم را به طویله کوبیدم...» (تالستوی ۱۳۸٤، ۱٥۷) که پیوند میان هیجان اخلاقی و کنش جسمانی

را نشان می‌دهد. بخش‌هایی از روایت وارد قلمرو توصیف انگاری می‌شود؛ جایی‌که راوی دچار پرسش و تزلزل است: «در خودم غرق شدم و شروع به تفکر نمودم... دلم نمی‌خواست... شیهه بکشم، بی‌آنکه این پرسش بزرگ را از خود نکنم که به‌خاطر چه‌چیزی؟ برای چه؟» (تالستوی ۱۳۸٤، ۱٦۰). این لحظه‌ها بر وجه پرسشگر و تحلیل‌گر آگاهی حیوان تأکید دارند.

بنابراین، میدان روانی خولستومر از مسیر این دو سطح توصیف، به ساختاری از آگاهی اخلاقی‌شده می‌رسد که رنج، تحقیر و مرگ را در افق تفسیر ارزشی می‌فهمد. بدین‌سان، کانون‌مندی روایت نمونه‌ای از زاویه‌دید بازتابی با غلبهٔ وجه شناختی-ارزشی است؛ نگاهی که جهان انسان‌ها را از ذهن حیوان می‌بیند، اما با تحلیل اخلاقی انسان‌گونه پردازش می‌کند.

زاویه‌دید ایدئولوژیک

ساحت ایدئولوژیک در الگوی سیمپسون به بازتاب جهان‌بینی و نظام ارزشی راوی در ساختار زبان اشاره دارد. برای تحلیل این ساحت، سیمپسون از نظام گذرایی هلیدی بهره می‌برد؛ بسامد و نوع فرایندهای زبانی (مادی، ذهنی، رابطه‌ای، رفتاری، کلامی، وجودی) نشان‌دهندهٔ نگاه راوی به کنش‌گران و نسبت آن‌ها با یکدیگر است(Simpson 2004, 148-150).

زاویه‌دید ایدئولوژیک در «روز اسب‌بریزی»

در روایت اسب (اول‌شخص)، فرایندهای مادی (دویدن، جست زدن، رسیدن) و رفتاری (سوختن زخم، بوییدن) بسامد بالایی دارند. اسب در جایگاه کنش‌گر و حسگر ظاهر می‌شود و جهان از منظر کنش بدنی بازنمایی می‌گردد: «خون‌مردگی پوستم طوری می‌سوخت که انگار کسی با آتش سیگار روی سفیدی تن من چیزی می‌نوشت» (نجدی ۱۴۰۰: ۳۴). در مقابل، روایت سوم‌شخص دانای کل بر فرایندهای وجودی و رابطه‌ای (برف می‌بارید، زمین باز بود) استوار است و جهانی سرد، بی‌کنش و راکد ترسیم می‌کند. در پایان داستان، دو نظام گذرایی در هم ادغام می‌شوند: جملهٔ «من دیگر نمی‌توانستم... اسب دیگر نمی‌توانست» (نجدی ۱۴۰۰، ٤۰) با حذف کنش‌گر مشخص و غلبهٔ افعال وجهی، نوعی فرایند رابطه‌ای وجهی می‌سازد که در آن «ناتوانی بودن» جایگزین «کردن» می‌شود. این فروپاشی گذرایی، بازتاب ایدئولوژیک هم‌ذات‌پنداری انسان و حیوان در نقطهٔ زوال هر دو است. اسب نه ابژه، بلکه کنش‌گری حسگر و رنج‌کشنده است و ارزش داستان در به رسمیت شناختن عاملیت زیستهٔ حیوان خلاصه می‌شود.

زاویه‌دید ایدئولوژیک در «خولستومر»

در خولستومر، فرایندهای ذهنی شناختی (یقین کردم، دریافتم، اندیشیدم) و رابطه‌ای انتسابی (هیچ پایه و اساسی ندارد) بسامد بالایی دارند. اسب از حسگری منفعل به سوژه‌ای اخلاقی-معترض تبدیل می‌شود: «بعدها یقین کردم که مفهوم مال من... هیچ پایه و اساسی جز غریزهٔ پست انسانی ندارد» (تالستوی ۱۳۸۴، ۱٦۵).

در صحنه‌های خشونت، فرایندهای مادی با کنش‌گر انسانی و هدف حیوانی بازنمایی می‌شوند: «زدند، کشیدند، خسته کردند». در اینجا اسب در جایگاه هدف منفعل است. اما ویژگی منحصربه‌فرد «خولستومر» کاربرد فرایندهای کلامی برای حیوان است: «به خود گفتم: آیا این عدالت است؟» (تالستوی ۱۳۸٤، ۱٦۰) این جابه‌جایی گذرایی، به اسب صدای اعتراضی می‌بخشد و مرز میان انسان و حیوان را در سطح حق داوری اخلاقی تغییر می‌دهد. در لحظهٔ مرگ، نظام

Pre-print version

گذرایی فرو می‌پاشد: «احساس کرد... بار زندگی از دوشش برداشته شد»؛ اما این فروپاشی به هم‌ذات‌پنداری نمی‌انجامد، بلکه به بیگانگی مطلق و رهایی از بدن منجر می‌شود و حیوان به آینه‌ای برای نقد مالکیت، منزلت اجتماعی و خودفریبی انسان تبدیل می‌شود.

بنابراین بر اساس نظریهٔ سیمپسون، نجدی با نظام گذرایی هم‌سوکننده، مرز انسان و حیوان را در سطح وجود زیسته محو می‌کند، اما تالستوی با نظام گذرایی دیالکتیکی، از حیوان به عنوان سکوی پرشی برای نقد جهان انسانی استفاده می‌نماید. در هر دو مورد، زاویه‌دید حیوانی به بازتعریف مفاهیمی چون عاملیت، رنج و عدالت انجامیده است.

نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف تحلیل تطبیقی ساحت‌های زاویه‌دید در دو روایت حیوان‌محور «روز اسب‌ریزی» بیژن نجدی و «خولستومر (سرگذشت یک اسب)» لف تالستوی بر مبنای نظریهٔ چندساحتی پل سیمپسون انجام شد. انتخاب اسب به‌عنوان راوی در هر دو اثر، امکان بررسی سازوکارهای ادراک و وجهیت را فراهم می‌کند؛ سازوکارهایی که از خلال آن‌ها مرز میان ذهن انسان و حیوان بازتعریف می‌شود. زاویه‌دید در چهار ساحت مکانی، زمانی، روان‌شناختی و ایدئولوژیک بر اساس مدل سیمپسون، تحلیل شد تا چگونگی سامان‌یافتن نظام ادراکی و ارزشی روایت در هر اثر روشن گردد. یافته‌ها نشان می‌دهد که در «روز اسب‌ریزی»، زاویه‌دید درونی اسب بر پایهٔ تجربه‌های حسی و بدنی شکل می‌گیرد و به‌تدریج با دید فراگیر دانای کل ادغام می‌شود؛ فرایندی که مصداق کانون‌مندی همگراست و مرز میان انسان و حیوان را در سطح ادراکی و مکانی کمرنگ می‌کند. زمان روایت نیز سیال و نزدیک به اکنون است و با پیوند گذشته و حال، ساختی از تجربهٔ زیستهٔ پویا و درونی پدید می‌آورد. در مقابل، «خولستومر» تالستوی بر کانون‌مندی واگرا استوار است؛ جابه‌جایی‌های مکانی، آگاهی حیوان را از تجربه‌ای حسی به تأملی اخلاقی و اجتماعی گسترش می‌دهد. زمان روایت گذشته‌نگر و بازتابی است و فاصلهٔ زمانی میان راوی و رویدادها به روایت بُعدی داورانه و فلسفی می‌بخشد. در ساحت روان‌شناختی و ایدئولوژیک نیز تالستوی با وجهیت ارزیابانه، نظام ارزش‌های انسان‌محور را به نقد می‌کشد. در مجموع، هر دو اثر با صدای حیوان ساخت‌های تازه‌ای از ادراک روایی می‌آفرینند، اما مسیرهایی متفاوت می‌پیمایند: نجدی به سوی هم‌ذات‌پنداری و همگرایی ادراکی میان انسان و حیوان حرکت می‌کند، در حالی‌که تالستوی با فاصله‌گذاری اخلاقی، واگرایی و نقد انسان‌محور را برجسته می‌سازد. این تفاوت، در چارچوب مدل سیمپسون، نشان‌دهندهٔ نقش تعیین‌کنندهٔ سازمان‌یافتگی ساحت‌های زاویه‌دید در بازنمایی جهان انسانی از منظر راوی حیوانی است.

Pre-print version

Funding: There is no funding support.

Authors' Contribution: The authors have written the article in a complete collaboration.

Conflict of Interests: This research does not conflict with personal and/or organizational interests

References

Dad, Sima. 2004. *A Dictionary of Literary Terms*. Tehran: Morvarid Publishing.

Eagleton, Terry. 2004. *Ideology*. Translated by H. Masoumi. Tehran: Parseh Publishing.

Fotouhi, Mahmoud. 2008. *Rhetoric of Image: An Introduction to the Semiotics of Imagery*. Tehran: Sokhan Publishing.

Golshiri, Houshang. 2021. *The Garden of Glass*. Tehran: Nilufar Publishing.

Heydari, Fatemeh, and Soghra Pasban-Vatan. 2021. "Narratology of Contemporary Short Stories Based on Simpson's Model of Narration: A Study of Works by Jalal Al-e Ahmad, Gholam-Hossein Saedi, and Mahmoud Dowlatabadi." *Shefaye Del* 4 (8): 51–78.

Heydari, Fatemeh, and Soghra Pasban-Vatan. 2022. "Narratological Analysis of the Novel Symphony of the Dead Based on Simpson's Point-of-View Framework." *Tahqiq va Tafsir-e Motoun-e Zaban va Adabiyat-e Farsi (Dehkhoda)* 14 (54): 51–73.

Irani, Naser. 2014. *The Art of the Novel*. Tehran: Nashr-e Now.

Khademi, Narges. 2012. "Simpson's Narrative Model at a Glance." *Naqd-e Adabi* 5 (17): 7–36.

Mahouzi, Mehdi. 1998. "The Horse in Persian Literature." *Faculty of Literature and Humanities Journal* 146–147: 209–235.

Mirsadeghi, Jamal. 2016. *Elements of Fiction*. 9th ed. Tehran: Sokhan Publishing.

Nagina, K. A. 1998. "The Figurative-Semantic Opposition '*Life–Death*' in the Works of L. N. Tolstoy of the 1880s." Doctoral diss., Voronezh.

Najdi, Bijan. 2021. *Cheetahs That Have Run with Me*. Tehran: Markaz Publishing.

Negari, F., and N. Faghih Malek-Marzban. 2017. "Characterization and Dimensions of Point of View in Two Migration Novels Based on Simpson's Narratological Approach." *Pazhuhesh-haye Adabi* 14 (58): 121–145.

Okhovvat, Ahmad. 1998. *The Grammar of Fiction*. Tehran: Nashr-e Farda.

Prince, Gerald. 2012. *Narratology*. Translated by M. Shahba. Tehran: Minuye-Kherad Publishing.

Rastegari, Masoumeh, Ali Asghar Mohseni, Touraj Zeinivand, and Javad Amiri. 2022. "A Comparative Study of Point of View in Umm Saad by Ghassan Kanafani and Da by Zahra Hosseini." *Kavoshnameh-ye Adabiyat-e Tatbighi* 12 (46): 63–90.

Salehi, Fatemeh, et al. 2024. "The Narrative Structure of Bijan Najdi's Stories." *Persian Literature Quarterly* 15 (3): 410–430.

Pre-print version

Simpson, Paul. 2004. *Stylistics: A Resource Book for Students*. London: Routledge.

Simpson, Paul. 2019. *Stylistics*. Translated by N. Faghih Malek Marzban. Tehran: Alzahra University Press.

Startseva, N. M. 2023. "On the Role of Antithesis in L. N. Tolstoy's 'Kholstomer.'" *Tulsky Scientific Bulletin: History and Linguistics Series 3* (15): 215–224. https://doi.org/10.22405/2712-8407-2023-3-215-224.

Tolstoy, Leo N. 1937. *Diaries and Notebooks, 1854–1857. Vol. 47 of Complete Works, 90 vols*. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura.

Tolstoy, Leo N. 1952. *Diaries and Notebooks, 1858–1880. Vol. 48 of Complete Works, 90 vols*. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura.

Tolstoy, Leo N. 1978. *Correspondence with Russian Writers*. Vol. 1. Moscow: Khudozhestvennaya Literatura.

Tolstoy, Leo N. 2005. *Kholstomer: The Story of a Horse*. Translated by E. Younesi. Tehran: Farda Publishing.

Pre-print version

Spheres of Point of View in Najdi's "The Day of Horse-Shedding" and Tolstoy's "Kholstomer" Based on Simpson's Model

Zeinab Sadeghi Sahlabad

Corresponding Author, Associate Professor, Department of Russian Language, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran.

Email: z.sadeghi@alzahra.ac.ir

https://orcid.org/0000-0002-7031-0763

Mahsa Shirani

Phd in Persian language and literature, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran.

Email: m.shirani@alzahra.ac.ir

https://orcid.org/0000-0003-2127-6498

Pre-print version

Introduction

This study conducts a comparative analysis of point of view in two animal-centered narratives – Bijan Najdi's "The Day of Horse-Shedding" (Persian) and Leo Tolstoy's "Kholstomer: The Story of a Horse" (Russian) – based on Paul Simpson's multi-dimensional narratological model. Both works employ a horse as narrator or focalizer, thereby blurring the boundary between human and animal consciousness. The study aims to demonstrate how the choice of the horse as a narrative agent organizes mechanisms of perception and evaluation, redefining the limits of subjectivity, ethical judgment, and narrative authority.

Background of the Study

In Persian literature, the horse carries mythic and cultural significance, symbolizing beauty and victory. Bijan Najdi (1938–1997) is renowned for his poetic language and complex narrative structures. His story "The Day of Horse-Shedding" narrates the relationship between a man, Qalakhan, and his two-year-old horse, moving from attachment to violence and ultimately toward empathetic identification. In Russian literature, Tolstoy (1828–1910) similarly uses the horse as a mirror for human conscience. "Kholstomer" tells the life story of a piebald gelding from birth to death, exposing the absurdity of property ownership, social status, and human self-deception. While previous studies in Iran have applied Simpson's model to various texts, no research has

conducted a comparative analysis of Persian and Russian animal narratives using Simpson's four spheres. This study fills that gap.

Methodology

Simpson's model analyzes point of view across four interconnected spheres: (1) Spatial – the narrator's physical position (static, mobile, panoramic, or sequential); (2) Temporal – the distance between narrator and events (past retrospective or simultaneous); (3) Psychological – the narrator's mental stance (positive, negative, or neutral); (4) Ideological – the value system encoded through transitivity processes (material, mental, relational, etc.) based on Halliday's grammar. The study applies this model comparatively to both narratives, analyzing textual evidence to reveal how these dimensions construct animal consciousness as a narrative device.

Conclusion

The findings reveal fundamental differences. In Najdi's story, spatial point of view begins with the horse's embodied, sensory perception and gradually merges with an omniscient panoramic perspective, creating convergent focalization where body and space share a unified field. Temporal point of view is fluid and present-oriented, foregrounding the horse's physical presence. Psychologically, Najdi's poetic language produces an affective, experience-based modality with high emotional intensity. Ideologically, transitivity is dominated by material and behavioral processes, positioning the horse as an agentive sufferer.

Pre-print version

In contrast, Tolstoy's "Kholstomer" relies on divergent focalization: spatial movement progresses from sensory experience (the stable) to ethical analysis (the broader world). Temporal point of view is retrospective and reflective; temporal distance creates an evaluative, judgmental modality. Psychologically, a combination of positive (moral beliefs) and negative (epistemic doubt) descriptions transforms animal awareness into a tool for criticizing human values. Ideologically, high-frequency mental and verbal processes assigned to the horse grant the animal a protesting voice against property and social status.

In the final moments of death, Najdi's transitivity collapses into convergence and identification, whereas Tolstoy's collapses into alienation and liberation from the body. Both texts create new forms of narrative perception through the animal voice, but Najdi moves toward empathic convergence, while Tolstoy foregrounds ethical divergence and anthropocentric critique.

Keywords: Point of View, The Day of Horse-Shedding, Kholstomer (The Story of a Horse), Simpson's Model, Animal Narrative.

Pre-print version