

آنیمیسیم در روز اسب‌ریزی

ثر یا شفاعتی *

دکتر محمدعلی گذشتی **

چکیده

یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال در یک اثر، تأثیری است که ذهن شاعر یا نویسنده در اشیا و در عناصر بی‌جان طبیعت می‌گذارد و با نیروی تخیل خویش به آنها حرکت و جنبش می‌بخشد و در نتیجه هنگامی که از دریچه چشم او به طبیعت و اشیا می‌نگریم، همه چیز در برابر ما سرشار از زندگی و حرکت و حیات می‌شود. زندگی بخشیدن به اشیا، پدیده‌های طبیعت و مفاهیم انتزاعی را «آنیمیسیم» می‌گویند که از طریق اعطای ویژگی‌های فیزیکی یا روان‌شناختی حاصل می‌شود. بارزترین گونه آنیمیسیم، انساندوسی است؛ اما ماندگی به حیوان یا گیاه و یا ساختن شکل‌واره‌های ترکیبی نیز بخش عمده‌ای از آنیمیسیم را به خود اختصاص می‌دهند. بیژن نجدی از زمره شاعر-داستان‌نویسان معاصر ادب فارسی است که در برخی آثارش به این مقوله توجه شایانی نشان داده است. شخصیت اصلی در داستان روز اسب‌ریزی از مجموعه یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، اسب است و داستان، گاه‌به‌گاه از زبان او روایت می‌شود. تک‌گویی یا حدیث نفس، همذات‌پنداری، آشنایی‌زدایی، زبان شاعرانه، آنیمیسیم در آنیمیسیم، تغییر زاویه دید، شکست روایت و در نهایت توصیف صحنه از مؤلفه‌های قابل بررسی در آنیمیسیم این داستان است. در این مقاله به واکاوی داستان روز اسب‌ریزی با رویکرد آنیمیسیم خواهیم پرداخت.

واژه‌های کلیدی

داستان معاصر، بیژن نجدی، روز اسب‌ریزی، آنیمیسیم.

مقدمه

بیژن نجدی (تولد در ۱۳۲۰/۸/۲۴ خاموشی در ۷۶/۶/۳) شاعر و داستان‌نویسی بود که در گستره شعر و قصه با همه کوشش کوتاهش، توانست با قابلیت نقش‌مند، در صید لحظات، به موقعیتی تازه دست یابد که در آن مقوله‌هایی چون تکنیک و زبان به وجهی ساختمان‌مند در ساحت آثارش خود را به نمایش گذاشته‌اند. نجدی نویسنده‌ای با ذوق ادبی است که داستان‌هایش در سبک‌های واقع‌گرایی و فراواقع‌گرایی و واقع‌گرایی جادویی نوشته شده است. وی از پیشگامان داستان‌نویسی پست مدرن در ایران به شمار می‌آید. این داستان‌نویس شاعر، از قریحه شاعری خود در متن داستان‌ها نیز بهره برده و استعاره‌ها و تشبیه‌های فراوانی در آثار خود به جای گذاشته است. مجموعه یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، اثر ماندگار بیژن نجدی، یکی از بهترین مجموعه داستان‌های بعد از انقلاب اسلامی است که تأثیری به سزا در رشد ادبیات داستانی داشته است. این مجموعه که به لحاظ استفاده از عنصر تخیل و شکار موضوعات بکر و ساخت و ساز بدیع فضاهای داستانی در مقایسه با کارهای دیگر حرف اول را می‌زند، به تنهایی توانست نام نویسنده‌اش را بر سر زبان‌ها بیندازد و بخشی دیگر از جهان بی‌انتهای داستان را به علاقه‌مندان معرفی کند.

نجدی در دو داستان روز اسب‌ریزی و چشم‌های دکمه‌ای من، از مجموعه یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، شخصیت‌ها را

* دانشجوی دوره دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز، تهران، ایران.

** عضو هیأت علمی، گروه زبان و ادبیات فارسی، تهران، ایران.

به‌گونه‌ای دیگر خلق کرده است. شخصیت‌های اصلی در این دو داستان، از مدار معمول انسانی خارج شده و افراد بدیعی پردازش شده‌اند. اینان حیوان و شیئی هستند که جان دارند، مانند ما فکر می‌کنند، حرف می‌زنند و عمل می‌کنند؛ جانمند کردن اشیا از ویژگی‌های این دو داستان است. در این مقاله، داستان روز اسب‌ریزی، به دلیل ساخت مناسب‌تر و فضای گسترده‌تر در زیرساخت‌های جاندارانگاری، انتخاب و بررسی شده است.

آنیمیزم چیست؟

آنیمیزم در ادبیات حالتی را بیان می‌کند که در آن گویی اشیا جان و شعور دارند. اصطلاح آنیمیزم از ریشه آنیما لاتینی به معنی جان و روح گرفته شده است و آنیمیزم گرایش به روح دادن به اشیا و طبیعت است و در فارسی به معنای روح‌پرستی، روح‌پنداری، اعتقاد به ارواح و جان‌گرایی به کار رفته است. کلمه آنیما^۳ به معنی حیوان نیز در زبان انگلیسی از همین ریشه آمده است.

از نظر پروین سلاجقه، منظور از آنیمیزم «پیوند قوی ذهنیت اسطوره‌ای با دوره اسطوره و برقراری ارتباط با اجزای و عناصر طبیعت است که زنده پنداشته شده‌اند و این مسأله از تفکر اسطوره‌ای شاعران بهره می‌گیرد و به‌طور معمول در ناخودآگاهی، قوی‌تر، و در خودآگاهی ضعیف‌تر است. در آنیمیزم صفات و حالات انسانی و جاندار اشیا و پدیده‌ها بیان می‌شود، مثل این که آنها «فی‌نفسه» جان دارند و دارای صفت‌هایند.» (سلاجقه، ۱۳۸۵: ۲۶۳) وی در کتاب امیرزاده کاشی‌ها می‌آورد: «تصور حیات برای عناصر هستی، به‌طور کامل با تفکر اسطوره‌ای انسان در پیوند است. این تصور در ادبیات، در هیأت «شخصی‌بخشی یا جاندارانگاری» و تحت عنوان «تشخیص و آنیمیزم» تجلی می‌کند.» (سلاجقه، ۱۳۸۴: ۷۸-۷۹)

«در فرهنگ اسطوره‌ای جهان زنده و تپنده، حتی به‌گونه‌ای هوشمند و دریابنده است، از این روی، انسان گونه شمرده می‌شود. انسان اسطوره‌ای از آنها که به شیوه‌ای نهانی و نمادین با جهان برخوردی کرده است و به دل و احساس خویش می‌کوشیده است آن را بشناسد و بیازماید، از پوسته و پیکره جهان که در برون افسرده و فرورمده می‌نماید در گذشته است و با مغز و جان آن که آکنده از هنگامه‌ها و تاب و تب‌هاست، پیوند می‌گرفته است.» (کزازی، ۱۳۷۶: ۳۸)

آنیمیزم یک نوع پنداشت و شیوه اعتقادی عمیق است که در بسیاری از مناطق قاره آفریقا رواج داشته است. «جان‌گرایی یا آنیمیزم عنوانی است که اروپاییان در قرن نوزدهم بر مذاهب و ادیان کوچک و بزرگ آفریقای سیاه نهادند و بیشتر از آن که گویای محتوا و نظام‌های پیچیده این ادیان باشد، گویای درک سطحی و تقلیل‌گرایانه اروپاییان از این ادیان بود. در نگاه اروپایی، مذاهب آفریقایی آشکالی «ابتدایی» از باورهای دینی و نزدیک به بت‌پرست و خرافه‌گرایی بودند و به‌رغم تفاوت‌هایی که حتی در نگاه آنها نیز می‌آمد، در نهایت چیزی نبودند جز اعتقاد به برخورداری همه «چیزها» از «روح» و پرستش، احساس عشق، تعلق و یا برعکس نفرت، ترس و نیاز به دوری جستن از این ارواح. به عبارت دیگر، ادیان و مذاهب آفریقایی از نگاه اروپایی‌ها صرفاً نوعی «چندخدایپرستی» ابتدایی و پیش‌پا افتاده بود که در یک نظام تجسمی باز هم ابتدایی و در قالب مجسمه‌های گلی و چوبی متبلور می‌شد.» (فکوهی، ۱۳۹۱: ۲۰۹)

1. Animism
2. Anima
3. Aimal
4. poly théism

در مورد آنیمیسیم بحث‌های فراوانی وجود دارد. این آیین در تحولات و تطورات زمانی شکل‌های متعدد و متنوعی پیدا کرده است. در تفکر انسان‌های بدوی، خیال‌پردازی و احساسات عاطفی بر عقلانیت برتری دارد. بر همین مبنا همه جا را پر از ارواح و شیاطین می‌بیند که بر زندگی او سایه‌ای وسیع انداخته است. علت این امر آن است که در زندگی انسان ابتدایی، پرسش‌های اساسی و حیاتی پاسخی آرام‌بخش و سودمند در بر ندارد، چراکه دانسته‌های ذهنی در جریان رشد و تکوین معرفت در مراحل ابتدایی و عامیانه قرار دارد. در واقع انسان‌های بومی در هر مسیر انحرافی و در برابر هر پدیده‌ای که قرار می‌گیرند آن را با کمک ارواح و هم‌خوانی با آن می‌سنجند.

در نگاه انسان اولیه هرچه او را احاطه کرده جاندار، دارای شعور و درجات متفاوتی از عقل و تدبیر است و می‌تواند در زندگی او تأثیر بگذارد اعم از جمادات، نباتات و حیوانات. این هستی با شعور مانند انسان‌ها خشمگین یا خوشحال می‌شوند و از آنجا که در بسیاری موارد قدرتش از آدمیان بیشتر است، انسان‌ها را مجازات می‌کنند یا به آنان پاداش می‌دهند. جاندار باوری و شعور جماداتی چون کوه، رود، سنگ و اجرام سماوی، نباتات چون درختان و گیاهان خاص و حیوانات از این گونه‌اند. این شخصیت‌بخشی تا آنجا پیش رفت که حتی بعضی از جمادات را ماده و گروهی دیگر را نر می‌دانستند (رک: الیاده، ۱۳۷۶: ۷۶) و تقریباً منشأ تمامی رویدادهای اطراف خویش را در همین موجودات می‌جستند. از این‌رو سعی داشتند با جادو، ورد و اعمالی از این قبیل با آنها ارتباط برقرار کنند و در جهت جلب رضایت و دوری از خشم و غضبشان هدایایی را به آنها پیشکش کنند. تصور جاندار بودن محیط اطراف، مهم‌ترین اصل نظریه آنیمیسیم است.

«آنیمیسیم را در سه محور می‌توان مورد بررسی قرار داد: نوع اول، آنیمیسیم در موجودات زنده که تصور نوعی شعور ذاتی در آنها ممکن است، مانند گیاهان و جانوران. نوع دوم آنیمیسیم در پدیده‌ها و عناصر طبیعت و نوع سوم، آنیمیسیم در اشیا و ابزار ساخته دست انسان.» (سلاجقه، ۱۳۸۵: ۲۵۹-۲۶۰)

تفاوت آنیمیسیم با شخصیت‌بخشی

«در تفکر بشر قدیم که هنوز در ادبیات زنده و رایج است همه چیز جاندار بوده است: باد می‌آمد و شب می‌رفت، یا خورشید می‌آمد و می‌رفت. بقایای این تفکر قدیم هنوز در زبان روزمره هست و چنان عادی شده است که توجه را جلب نمی‌کند. اما در زبان شاعران که بسیاری از موارد هنوز چون بشر کهن خیال می‌کنند مواردی است که توجه خواننده را به خود جلب می‌کنند زیرا هزارها سال است که مردم از این گونه خیال‌ورزی دست بازکشیده و آنیمیسیم Animism را فراموش کرده‌اند. این موارد که معمولاً جنبه هنری دارند با امکانات علم بیان سستی، به استعاره مکنیه تخیله، تعبیر و تفسیر می‌شوند، حال آنکه در برخی از موارد چنین راه حلی مقنع به نظر نمی‌رسد.» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۱۸۲) در استعاره مکنیه تخیلیه، شبهه محذوف در اکثر موارد انسان است و به اصطلاح استعاره، انسان‌مدارانه^۴ است. غربیان به این نوع استعاره Personification می‌گویند که در فارسی به تشخیص ترجمه شده است و می‌توان به آن انسان‌وارگی یا استعاره انسان‌مدارانه یا انسانواره یا انسان‌انگاری و نظایر این گفت.» (همان، ۱۷۹)

شفیعی کدکنی در صور خیال در شعر فارسی به جنبه مفهومی آنیمیسیم می‌پردازد و می‌گوید: «یکی از زیباترین گونه‌های صور خیال در شعر، تصرفی است که ذهن شاعر در اشیا و در عناصر بی‌جان طبیعت می‌کند و از رهگذر نیروی تخیل خویش

بدان‌ها حرکت و جنبش می‌بخشد و در نتیجه هنگامی که از دریچه چشم او به طبیعت و اشیا می‌نگریم، همه چیز در برابر ما سرشار از زندگی و حرکت و حیات است. ناقدان اروپایی در تعریف آن می‌گویند بخشیدن خصایص انسانی است به چیزی که انسان نیست و یا بخشیدن صفات انسان و به ویژه احساس انسانی به چیزهای انتزاعی، اصطلاحات عام و موضوعات غیر انسان یا چیزهای زنده دیگر و از آن در ادبیات اروپایی با عنوان Vividness و Personification تعبیر می‌کنند. توضیحات عبدالقاهر و شریف رضی، صاحب تلخیص و همه علمای بلاغت به طوری است که از قانون کلی سخن می‌گویند. اما اگر به شواهدی که می‌آورند دقت کنیم، به خوبی درمی‌یابیم که همه جا منظور از استعاره مکنیه یا بالکنایه، همین مسأله «تشخیص» است، با این تفاوت که حوزه تشخیص از انسان به حیوان وسعت یافته است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۵۰ و ۱۵۱)

در معانی و بیان کلاسیک، بحثی به عنوان «اسناد مجازی» در مبحث «خبر» مطرح است، که چه از دیدگاه نظریه‌های کلاسیک و چه از لحاظ آرای جدید در نظریه بیان در مباحث مربوط به استعاره و اسطوره، بسیار قابل اهمیت است. در این مباحث «اسناد مجازی» در برابر «اسناد حقیقی» مطرح شده است و در حقیقت مقابله «حقیقت» و «مجاز» است که تفاوت سطح هنری زبان قراردادی و مجازی را نشان می‌دهد. در «اسناد مجازی» اصل بر این است که «فعل» به فاعل غیرحقیقی نسبت داده می‌شود؛ و از آنجا که این بحث علاوه بر اسناد مجازی، با تخیل و ژرف‌ساخت تشبیهی نیز همراه است، آن را استعاره مکنیه نیز نامیده‌اند. پس آنیمیسیم هم مانند شخصیت‌بخشی نوعی از ادای معنی به طریق مخیل است. با تمام این توضیحات اصغر شهبازی با نگاه ریزبینانه‌ای در مقاله خود تحت عنوان «استعاره مکنیه، ملکه تشبیهات مجازی» ذکر می‌کند که: «اگر مشبه‌به محذوف، حیوان باشد، آن را آنیمیسیم می‌نامیم، ولی اگر مشبه‌به محذوف، انسان باشد، جزء تشخیص به حساب می‌آید.» (شهبازی، ۱۳۹۲: ۴۵-۴۶)

آنیمیسیم در روز اسب‌ریزی

آدم‌های داستان‌های نجدی (خواه جاندار و خواه بی‌جان) به نوعی متأثر از فضای فرهنگی و سیاسی آن زمان جامعه هستند و معمولاً یا گم‌کرده‌ای دارند که انتظارش را بکشند و یا در رسیدن به رؤیاهای خود با موانع سختی برخورد می‌کنند و از دستیابی به خواست‌هایشان باز می‌مانند. این سرخوردگی شخصیت‌های آثار نجدی و نمایش آن شاید به نوعی بیانگر بخشی از تعهد بشری باشد که نجدی برای یک نویسنده قائل است. نجدی علاوه بر خلق تصاویر به شدت انتزاعی و در هم آمیختن رؤیا و واقعیت و همین‌طور خلق مجموعه‌ای از تصاویر در آثارش، پایبندی خود را به اصول داستان‌های مدرن و نوگرا از جهتی دیگر نیز به نمایش می‌گذارد و آن شخصیت‌بخشی به اشیا، چه از طریق زبان و چه از طریق کارکرد اشیا، در طول داستان است مانند کارکردی که چتر در داستان سه‌شنبه خیس از مجموعه یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، دارد. نویسنده در این داستان به فصل پاییز و یک چتر جان بخشیده است:

«پاییز، خودش را به آبی چتر می‌زد، چادر را از تن ملیحه دور می‌کرد. (نجدی، ۱۳۷۳: ۶۹)

چتر صدای مچاله شدن فنرهایش را نمی‌شنید. داشت می‌مرد و دیگر نمی‌توانست هیچ بارانی را به یاد آورد. فقط خاطره‌ای دور و کمی گرم از کف دست ملیحه، هنوز در چتر بود که آن هم آرام، آهسته، آهسته و آرام، آرام و آهسته فراموش می‌شد، خاطره‌ای که صبح همان روز از پشت درهای بزرگ زندان اوین بیرون آمده بود.» (ص ۷۰)

در چند داستان دیگر از این مجموعه کم حجم، با جان‌بخشی‌های اندکی مواجه می‌شویم:

«آب طاهر را بغل کرده بود. (۷)؛ روزی که آفتاب از مرز خراسان گذشته، روی گنبد قابوس کمی ایستاده و از آنجا به دهکده آمده بود تا صبحی شیری رنگ را روی طناب رخت ملیحه پهن کند... (۸)؛ ملیحه خودش را برد توی چادرش و گریه‌ای که از پل تا درمانگاه با ملیحه راه رفته بود، زیر چادر ملیحه وول خورد (۱۰)؛ چراغ‌ها خیال می‌کردند که هنوز از شب چیزی باقی مانده است (۱۶)؛ استخر نمی‌دانست که یکی از قوها دیگر نیست (۲۰) تاریکی، دستش را در پوتین فرو برده بود (۳۳)» (نجدی، ۱۳۷۳)

بیشترین بسآمد آنیمیسیم، این ابزار مهم زیبایی‌آفرینی در داستان، در روز اسب‌ریزی وجود دارد. نجدی، روز اسب‌ریزی را از زبان اسبی تعریف می‌کند که اتفاقات و ماجراهای چند روزه، او را از عرش به فرش می‌کشاند. داستان از این قرار است که اسب دوساله‌ای، قیراق و سرحال، در مسابقه محلی از اسبان دیگر پیشی می‌گیرد. اسب، از آن قالان‌خان است و او را برنده یک زین یراق‌دوزی شده می‌کند. قالان‌خان اسب را به گردش می‌برد. او از حیوانش بسیار راضی است. اما آسیه - دختر نوجوان قالان‌خان - وقتی برای خشک کردن اسب به طویله می‌آید، بدون زین و دهنه سوار اسب می‌شود و به سرعت در دهکده می‌تازد و اسب و آسیه دهکده را به هم می‌ریزند.

گویا عصیان شروع شده است. غروب، اسب با قدم‌های آرام، آسیه را به خانه باز می‌گرداند. روز بعد وقتی قالان‌خان می‌خواهد اسب را زین کند، اسب روی پاهایش می‌ایستد و با دست‌های به هوا رفته، خان را به گوشه اصطبل پرت می‌کند. دست او می‌شکند. قالان‌خان با دولولی که پاکار، گلگدنش را کشیده، می‌خواهد حیوان عاصی را بکشد اما با وساطت آسیه و خواهش‌های بی‌رمق پاکار اسب را نمی‌کشد. اسب را به فرمان قالان‌خان به گاری می‌بندند و از آن به بعد او اسب‌گاری می‌شود. باری را که در یخ و برف باید به جایی ببرد سنگین است و او به سختی آن را می‌کشد. در راه ماجراهایی اتفاق می‌افتد اما بالاخره بار به مقصد می‌رسد و گاریچی اسب را از گاری باز می‌کند تا بار را پیاده کنند. اسب در یک لحظه تصمیم می‌گیرد فرار کند، او اسب مسابقه است و می‌تواند بدون مزاحمت فرسنگ‌ها بدود و به آزادی برسد. اسب پیش رویش را نگاه می‌کند، دشت‌های باز و آزاد، مهیای فرار هستند، اما اسب دیگر نمی‌تواند بدود؛ او دیگر اسب مسابقه نیست؛ او اسب‌گاری است و زندگی‌اش با گاری تعریف شده است.

مؤلفه‌های آنیمیسیم در روز اسب‌ریزی

تک‌گویی

«در گفت‌وگو، راوی یا بدون توجه به مخاطب، با خویشتن گفت‌وگو می‌کند که روشی از «نگارش خودکار یا جریان سیال ذهن» در داستان یا شعر روایی پدید می‌آورد، و یا به بهانه یک مخاطب (بی‌جان و جاندار) به نوعی گفت‌وگو می‌پردازد، که بازهم در واقع، گفت‌وگو با خویشتن است.» (سلاجقه، پروین، ۱۳۸۵: ۴۳۹)

نویسنده، در روز اسب‌ریزی بهترین شگردها را در فن روایت به کار می‌گیرد و داستانی جذاب می‌آفریند. داستان، خودگویی یا تک‌گویی درونی یک اسب است؛ او خود را این‌گونه معرفی می‌کند:

«پوستم سفید بود. موهای ریخته روی گردنم زردی گندم را داشت. دو لکه باریک تنباکویی لای دست‌هایم بود. فکر می‌کنم بوی اسب بودنم از روی همین لکه‌ها به دماغم می‌خورد. روزی که توانستم از دیوارک کاج‌های پاکوتاه، جست بزنم و بی‌آنکه پل را ببینم قالان‌خان را از روی آب رد کنم و آن طرف رودخانه، جلوتر از همه اسب‌ها به میدان دهکده برسم، دو ساله بودم.»

کمی بعدتر از زندگی خصوصی خود می‌گوید:

«قالان‌خان آن زین را روی پشتم گذاشت و تسمه‌اش را زیر شکمم سفت کرد. باران می‌بارید. تا باران بند بیاید مرا بین ردیف درختان غان، روی سینه تپه‌ها و در حاشیه باغ‌های پنبه دواند. کنار رودخانه پاشنه چکمه‌اش را به پوست شکمم کشید و مرا می‌کرد که خودم را تا گردن به آب بزنم. بعد آلاچیق‌ها را دور زدیم. از بوی دود اجاق‌ها رد شدیم. زین و تسمه، خیس شده به تنم چسبیده بود، خراشم می‌داد، مثل براده شیشه.» (۲۱)

در این داستان، اسب، لحظه به لحظه، از درونیات و حالات خود سخن به میان می‌آورد و مخاطب را از احوالات، وقایع و محیط اطراف خویش آگاه می‌سازد. رضایت قالان‌خان را می‌پسندد و از حسن نیت او خشنود است:

«به پاکار گفت که در اصطبل، خاک اره بریزد تا اگر گاهی بخوام غلت بزنم، پوست پهلو و شانه‌هایم، خراش بر ندارد.»

آسیه را دوست دارد و به دختر اجازه می‌دهد بدن او را لمس کند:

«نمد را روی تیرک اصطبل گذاشت و کف دست‌هایش را به گردنم مالید. بعد تا جای خالی زین کشید. کف دست‌هایش

از روی کپل‌هایم گذشت و عرق ران‌ها تا میج پاهایم را خشک کرد.»

بدون هیچ‌گونه واکنشی دختر را بر پشت خود سوار می‌کند و او را به جنگل می‌برد و آرام برمی‌گرداند. ورود دختر به زندگی اسب، خط مشی حیوان را تغییر می‌دهد. او تا پیش از این اسب مسابقه بود و به پاداش کسب موفقیت در اسب‌دوانی، خان دستور می‌دهد در اصطبلش خاک اره بریزد تا پوستش هنگام غلت زدن خراش بر ندارد. «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.» (عبداللهیان، ۱۳۹۱: ۵۹)

وقتی اسب طعم آزادی را می‌چشد و در برابر زین مقاومت می‌کند، آسایش از او سلب می‌شود 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 می‌شود:

«خط نازک خون روی کپل اسب پینه بسته بود. سفیدی تنش به خاکستری می‌زد. تکه‌های پهن به دم و پشت پاهایش

چسبیده بود.» (۲۶)

و در نهایت وقتی گاری را از پشتش برمی‌دارند، کنترلش را از دست می‌دهد و ناتوان بر زمین می‌افتد:

«تمام سنگینی تنم روی دست‌هایم ریخت. پاهای اسب از دو طرف باز شد. شانه‌هایم پایین آمد و با صورت روی زمین

افتادم.» (۲۷)

اسب، شاهد بی‌عاطفگی پاکار نیز هست. او هیچ احساسی به اسب ندارد. حتی مخالفت او با قالان در کشتن اسب، بسیار کوتاه و گذرا است و به سرعت به قالان‌خان کمک می‌کند تا به اسب شلیک کند. زمانی که اسب را به گاری می‌بندد با بی‌رحمی با او رفتار می‌کند، فحشش می‌دهد، 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:

«قالان‌خان گفت: راه بیوفت دیگه! پاکار شلاق کشید. اسب لرزید. دست و پایش را به یورتمه باز کرد.» (۲۵)

– آنقدر دهنه را کشید که گوشه لب‌هایم زخم برداشت. (۲۵)

- پاکار از گاری پایین آمد. روی صورت اسب شلاق کشید. اسب دست و گردنش را کنار کشید. (۲۶)
- پاکار یکی یکی تمام فحش‌هایی را که تا آن روز یاد گرفته بود به خاطر آورد. به گندم فحش داد، به اسب فحش داد، به گاری فحش داد. (۲۶)

هم‌ذات‌پنداری^۷

«همذات‌پنداری، نوعی دیگر از «آنیمیسیم» یا «شخصیت‌بخشی» است که در نتیجه آن نه تنها، اشیا و پدیده‌ها جاندار انگاشته می‌شوند یا به آنها شخصیت بخشیده می‌شود، بلکه نوعی «همذات‌پنداری» یا همدلی بین حالات، صفات و رفتار و احساس آنها با راوی ایجاد می‌شود.» (سلاجقه، ۱۳۸۵: ۲۶۷)

در این داستان با دو نوع همذات‌پنداری مواجه هستیم. نوع اول، حسی است که آسیه نسبت به اسب پدرش دارد و نوع دوم احساس راوی نسبت به آسیه و حیوان است. در نمونه اول، آسیه از پدرش می‌خواهد اسب را خشک کند ولی به جای خشک کردن، حیوان را نوازش می‌کند:

«نمد را روی تیرک اصطبل گذاشت و کف دست‌هایش را به گردنم مالید. بعد تا جای خالی زین کشید. کف دست‌هایش از روی کپل‌هایم گذشت و عرق رانها تا میج پاهایم را خشک کرد. از جیب دامنش یک حبه قند در آورد و آن را زیر لب‌هایم گرفت.» (۲۲)

سپس با دل‌خواسته اسب همراه می‌شود و وقتی در اصطبل، دنباله نگاه اسب را می‌گیرد، متوجه می‌شود حیوان تمایلی به داشتن زین ندارد:

«گفت: چیه؟ از من بدت می‌اد؟ من فقط زین را نگاه می‌کردم. گفت: از اون بدت می‌اد؟ بدون زین، می‌ذاری سوار شم؟ سطل کنار دیرک بود. آسیه سطل را وارونه کرد. روی آن ایستاد و مثل یک مشت ابر سوار اسب شد.» (۲۲)

پس از تمرد اسب، قالان‌خان قصد کشتنش را دارد؛ آسیه وساطت می‌کند:

«آسیه گفت: دیگه سوارش نمی‌شم (می‌گریست) باشه؟ (می‌گریست) به خدا... باشه؟»

در نمونه بالا، علاوه بر ایجاد محور عاطفی، التقاط دو نوع حس را با یکدیگر شاهد هستیم: یکی همذات‌پنداری آسیه با اسب و دیگری همدلی راوی با آسیه.

«آسیه پشت پنجره‌ای بود و چشم از اسب بر نمی‌داشت. باد، تکه‌های ریز گل را از زمین بر می‌داشت و به صورت اسب می‌زد.»

در عبارات بالا، چشم از اسب بر نداشتن و برخورد ریزه‌های گل با صورت اسب، نتیجه همذات‌پنداری راوی با آسیه و اسب است، و چنین است در نمونه‌های زیر:

«شلاق را می‌برد و می‌آورد. سرما از چاک باریک زخم می‌رفت زیر پوست اسب و همان‌جا می‌ماند. (۲۵) هیچ اسبی با او آن‌همه راه را ندویده بود. پاکار از گاری پایین آمد. روی صورت اسب شلاق کشید. اسب دست و گردنش را کنار کشید. گاری سر خورد. اسب به تیرک تکیه کرد. پاهایش باز شد و گاری برگشت. اسب با سفیدیش روی سفیدی برف ریخت و خط سرخی از خون، پشت رانش راه افتاد که او دمش را بر آن کشید. (۲۶) خط نازک خون روی کپل اسب پینه بسته بود. سفیدی تنش به

خاکستری می‌زد. تکه‌های پهن به دم و پشت پاهایش چسبیده بود و تاریکی شب، قطره قطره از یالم می‌ریخت. (۲۶) اسب دیگر نمی‌توانست بدون گاری بایستد یا راه برود. (۲۸)»

در مثال‌های بالا، احساس راوی به اسب، با توصیف سختی‌ها، حالات و عملکرد حیوان، محور اصلی زیبایی‌آفرینی است. این نوع همذات‌پنداری در محور زیبایی‌شناختی داستان اهمیت زیادی دارد و نقش به‌سزایی در جهت تقویت تخیل ایفا می‌کند.

۱- آشنایی زدایی^۸

بیژن نجدی در داستان‌نویسی خود از تکنیک‌های متعدد و خلاقانه‌ای استفاده کرده است. او گاه، عناصر بی‌ارتباط با یک‌دیگر را به عنوان علت و معلول در کنار یک‌دیگر ذکر می‌کند و به نوعی، «آشنایی زدایی (۹)» می‌کند. اولین وجهی که نویسنده در روز اسب‌ریزی، به عنوان عنصری نامعمول به کار برده است، صحبت کردن اسب و شرح وقایع و مصائب از زبان حیوان است. او به راحتی می‌تواند صحنه‌های اطراف را تشریح و افراد پیرامون خود را تجزیه و تحلیل کند.

هنگامی که آسیه را بر پشت خود سوار می‌کند، مثل اینکه «یک مشت ابر» سوار کرده است. در عبور از جنگل، «درختان غان، راه را باز» می‌کنند. هنگامی که اسب، در مقابل دستور قالان‌خان نافرمانی می‌کند، خان تصمیم به کشتن اسب می‌گیرد؛ آسیه برای وساطت به سوی اسب می‌دود و «بین سقف و شانه‌های اسب، پر از ابر» می‌شود. وقتی خان از صرافت کشتن می‌افتد، «ابر از شانه تا روی دست‌های» اسب پایین می‌آید.

اسب هبوط می‌کند و به اسب بارکشی تبدیل می‌شود. هوای سرد و فضای یخ‌کرده‌ای در صحنه حاکم است، «روز خودش را لخت کرده» و «سرمایش را تن اسب» می‌مالد. حیوان از شدت سرما، «صدای شکستن قندیل‌های یخ» را از چشم‌هایش می‌شنود. «هیچ دهکده‌ای از دور» نمی‌آید. اسب، در زیر بار و پشته‌ای از خستگی در دوردست، آسیه را می‌بیند که «به دیواری از باران تکیه داده» است. روز در حال تمام شدن است و حیوان، «صدای تمام شدن روز را» می‌شنود و «تاریکی شب، قطره قطره» از یالش می‌ریزد. او گله‌ای از اسبان سیاه را می‌بیند که «تاریکی را هل» می‌دهند و دندان‌هایشان «تاریکی شب را گاز» می‌زنند. «شب پرزهای سیاهش» را به اسب می‌مالد. به مقصد می‌رسند. او منتظر است که تیرک‌ها را از روی دوشش بردارند تا بار دیگر آزادی را به چنگ آورد. «دهان اسب پر از صدای دلش» می‌شود. هنگامی که پاکار گاری را کنار می‌کشد «اسب ناگهان یک خالی بزرگ را پشت خودش احساس» می‌کند. گاری، اصالت اسب را زیر سوال برده است. حیوان، محکوم به عادت شده و به یک اسب بارکش مبدل می‌شود.

۲- زبان شاعرانه

«یکی از خصوصیات عمده داستان‌نویسی دهه‌های شصت و هفتاد در ایران، تلاش برای یافتن راه‌های تازه و گشودن دریچه‌های تازه به جهان داستان است. در بین تلاش‌های انجام شده، در بین داستان‌نویسان این دو دهه، کارهای اندک بیژن نجدی جایگاه خاصی دارد... مانند بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری، نجدی نیز از داستان‌نویسانی بود که با شاعری آغاز کرد، سپس به داستان‌نویسی روی آورد. با این تفاوت که تا آخر به شاعری نیز ادامه داد. نجدی با درآمیختن شعر و داستان سبک خاصی برای خود ابداع کرد که با مهارت از عهده ظرافت‌های آن برآمد. به حدی که می‌توان او را صاحب این نوع سبک دانست که مقلد هم به شمار نمی‌آید.» (عبداللهیان، ۱۳۸۴ و ۱۳۸۵: ۱۱۶)

نجدی توصیف درونیاتش را نه از شیوه نگارش خودکار بلکه از طریق تلفیق لطافت طبع شاعر با ظرافت و چیره‌دستی

خاصی بیان می‌کند. با این تکنیک به نوعی از ادبیات دست پیدا می‌کند که معادله‌وار و منطقی با احساسی ژرف و کلامی غنی و پر محتوا همراه است. داستان روز اسب‌ریزی نیز از این قاعده مستثنی نیست و در جای‌جای آن با روایت شاعرانه، خط داستان را ادامه می‌دهد. وجود صور خیال در آثار نجدی، حکایت از ویژگی سبک داستان‌نویسی خاص او دارد. عمده‌ترین صور خیال را تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز دانسته‌اند.

۳-۱- تشبیه؟

از نظر صور خیال در این داستان، بیشترین بسامد از آن تشبیه است:

در یک روز بارانی، اسب به همراه صاحبش به گردش روزانه رفته‌اند؛ اسب احساس خوبی از وجود زین خیس شده بر بدن خود ندارد:

«زین و تسمه، خیس شده به تنم چسبیده بود، خراشم می‌داد، مثل براده شیشه.» (۲۱)

هنگامی که برای اولین بار آسیه _ دختر قالان‌خان _ را می‌بیند، نرمی صدای دختر را به علف تشبیه می‌کند و بوی تنش را به جنگل. زمانی که دختر به سمت اسب و اصطبل می‌رود، اسب می‌گوید:

«صدایی مثل باران به طرف اصطبل آمد.» (۲۴)

و وقتی آسیه را بر پشت خود سوار می‌کند گویی «یک مشت ابر» سوار اسب شده است. حیوان، پس از تحمل مشقت‌های فراوان، احساس خود را این‌گونه مطرح می‌کند:

«خون‌مردگی پوستم طوری می‌سوخت که انگار کسی با آتش سیگار روی سفیدی تن من چیزی می‌نوشت.» (۲۶)

حیوان، آسیه را از دور می‌بیند و به نظرش: «آسیه به دیواری از باران تکیه داده» است. (۲۶) نجدی، باران را به دیواری تشبیه کرده که آسیه پشت به آن ایستاده است. در جایی دیگر می‌آورد: «اسب، زینی از زخم را به پشت داشت و راه می‌رفت.» (۲۷) در این جمله، زخم به زین تشبیه شده است. پردازش نجدی از حضور شب در داستان این‌گونه است:

«گله‌ای از اسب‌های سیاه، تاریکی را هل می‌دادند و لای درخت‌ها می‌دویدند.» (۲۶)

نجدی، در این روایت، شب را به خیل اسبانی سیاه تشبیه کرده که لابه‌لای درختان و همه روی زمین ریخته است. دسته کلاغ‌ها را به کلاهی تشبیه می‌کند و می‌گوید:

«کلاهی از دسته‌های کلاغ روی درختان گان بود.» (۲۴)

۳-۲ استعاره:

تنها در سه بخش از داستان این‌گونه تشبیهی را می‌بینیم:

«آسیه پشت صدایش ایستاده بود.» (۲۴)

صدا پشت ندارد و در این جمله، صدا به انسانی تشبیه شده که ملائمت آن، داشتن صداست.

«دهان اسب پر از صدای دلش بود.» (۲۷)

در توصیف بالا، نجدی برای نشان دادن اوج تخیل از اضافه استعارای استفاده کرده است؛ در حقیقت صدا را به انسانی تشبیه کرده که از لوازم انسان، داشتن دل است.

نویسنده، پیش‌تر شب را به گله اسب‌های سیاه تشبیه کرد، پس از آن می‌آورد:

«دندان‌هایشان را می‌دیدم که تاریکی را گاز می‌زد.» (۲۶)

نجدی در این شاهد، دندان اسبان (مشبه) را به ستارگان (مشبه‌به محذوف) از جهت درخشندگی و نورانی بودن (وجه شبه محذوف) تشبیه کرده و آن را استعارهٔ مکنیه از نوع تشخیص آورده است.

۳-۳ مجاز^{۱۱}

اسب، با بار سنگین خود در کمرکش جنگل در حال حرکت است؛ با پاهای خسته و یال عرق‌کرده و چشمانی یخ‌زده، اطرافش را می‌پاید. فضای دل‌سردکننده‌ای در داستان حاکم است؛ برف می‌بارد و هوا یخ‌کرده است. اسب با ناامیدی چشم می‌گرداند و می‌گوید:

«هیچ دهکده‌ای از دور نمی‌آمد.» (۲۵)

واژهٔ «دهکده» مجاز کلیت از «مردم دهکده» است. نجدی در این جمله، کلیت را ذکر، و جزء آن را اراده کرده است.

۳-۴ کنایه^{۱۲}

حضور آسیه برای اسب، بسیار آرامش‌بخش است. هنگامی که حیوان، مورد غضب خان قرار می‌گیرد، آسیه برای وساطت خود را به اصطبل می‌رساند. اسب، بودن آسیه را حس می‌کند و راوی می‌گوید:

«بین سقف و شانه‌های اسب پر از ابر شد.» (۲۴)

عبارت «پر از ابر» شدن کنایه است از حضور و وجود آسیه در کنار اسب. پس از آن می‌آورد:

«ابر از شانه تا روی دست‌های من پایین آمده بود.» (۲۴)

عبارت فوق، کنایه است از اینکه حیوان، با تمام وجود آسیه را در درون خود لمس می‌کند.

«آسیه پشت صدایش ایستاده بود.»

پشت کسی یا چیزی ایستادن، کنایه از پایداری و مقاومت است.

اسب مسابقه‌ای که تا به حال کوچک‌ترین باری بر پشت خود ندیده است، پس از غضب شدن، مجبور به بارکشی است. او

تحمل کشیدن این همه سنگینی را ندارد:

«کوهستانی از درختان غان را به پشت من بسته بودند.» (۲۵)

کنایهٔ اسب از «کوهستانی از درختان غان» سنگینی و فراوانی بار است.

۳-۵ حس آمیزی^{۱۳}

نجدی به غیر از مهم‌ترین معیارهای صور خیال، به چند آرایهٔ دیگر نیز دست یازیده و نقطهٔ جذبی برای خواننده در نظر گرفته است تا او را در تعلیق نگه دارد و برای ادامهٔ خوانش ترغیب کند. او با درهم آمیختن حواس مختلف با یکدیگر، جنبهٔ دیگری از تکنیک داستان‌نویسی خود را به رخ می‌کشد:

«دو لکهٔ باریک تنباکویی لای دست‌هایم بود. فکر می‌کنم بوی اسب بودنم از روی همین لکه‌ها به دماغم می‌خورد.» (۲۱)

بوی اسب بودن از لکه‌ای رنگ، دارای حس آمیزی است.

«صدای تمام شدن شدن روز را می‌شنیدم.» (۲۶)

1 .Trope	1
1 .Kenning	2
1 .Synesthesia	3

نجدی، به جای اینکه بگوید: «تمام شدن روز را می‌دیدم» برای روز، صدا قائل شده و آن را می‌شنود؛ یا در جایی دیگر می‌آورد:

«از چشم‌هایش صدای شکستن قندیل‌های یخ به گوش می‌رسید.» (۲۵)

از چشم‌ها، مناظر دیده می‌شوند نه اینکه صدایی شنیده شود. نجدی، سورت سرما را با این جمله به زیبایی به تصویر کشیده است.

۳- ۶ پارادوکس^{۱۴}

هنگامی که اسب به مقصد می‌رسد، پاکار، گونی‌ها را از پشت حیوان برمی‌دارد. نویسنده، پارادوکس زیبایی از احساس اسب بیان می‌کند:

«اسب ناگهان یک خالی بزرگ را پشت خودش احساس کرد.» (۲۷)

۳- آنیمیسیم در آنیمیسیم

نقطه شروع داستان‌های نجدی آنجاست که واقعیت و رؤیا به هم گره می‌خورند و بن‌مایه‌ای می‌شود برای حرکت روایت داستان، فضا و اتمسفر کلی. گره‌خوردگی واقعیت و رؤیا موجب ایجاد فضایی غیرواقعی و انتزاعی می‌شود. در پاره‌ای موارد «نشانه‌های عدم واقعیت در داستان به بارزترین شکل آن از طریق شخصیت‌بخشی پدیدار می‌گردد. وقتی در داستانی حیوانات یا اشیاء با شخصیتی انسانی ظاهر می‌گردند و اعمال و افعال انسان‌ها از آنها سر می‌زند، احساس عدم واقعیت و تصور اینکه این حیوانات و اشیاء هر یک نماینده شخص یا صنف خاص از انسان‌ها با خلق و خوی‌های مختلف و مراتب اجتماعی گوناگون‌اند، امری طبیعی است.» (پورنامداریان، ۱۳۷۶: ۱۳۲)

هنگامی که یک شیء یا حیوان ویژگی انسانی می‌یابد، این امکان فراهم می‌شود تا آنها به دنیای انسانی با همه پیچیدگی‌اش وارد شوند و نقش‌هایی بسیار فراتر از آنچه که قبلاً به عهده داشته‌اند در هیئت جدید خود ایفا کنند. آنها می‌توانند همه صفات انسانی همچون آگاهی، اراده، نفرت، عشق، محبت، خدمت یا خیانت را داشته باشند. برخی نویسندگان از جمله بیژن نجدی، گاه پا را فراتر از این تخیل روایی می‌گذارند و از زاویه دید شیء یا حیوانی که به آن جان بخشیده‌اند، اشیاء دیگر را جاندار می‌کنند. در این نوع داستانی، اشیاء اطراف حیوان، در حرکت و تکاپو هستند و حیوان، در نقش راوی، صحنه‌هایی را که می‌بیند روایت می‌کند. در حقیقت از دل یک جاندارانگاری، جان‌بخشی دیگری را متولد می‌کنند. این نوع قصه‌پردازی، در داستان روز اسب‌ریزی نیز به چشم می‌خورد:

اسب در زمانی که می‌دود درختان را می‌بیند که به سرعت از کنارش رد می‌شوند و راه باز می‌کنند؛ تکنیکی که از زاویه دید دوربین ارائه می‌شود و در خور ذهنیت یک اسب است:

«درختان غان راه باز کردند. برگ‌های افتاده، به طرف شاخه‌ها رفتند.» (۲۳)

در نمونه بالا، اسب در حال دویدن در جنگل است. از نظر او، درختان راه را برای عبور اسب باز کرده‌اند؛ و نیز برگ درختان در حال رفتن به سوی شاخه‌ها هستند. نجدی در این داستان به اسب، جان بخشیده است، در حالی که حیوان نیز شاهد جانمندی اشیاء دیگر است.

1 .Paradox 4
1 .Personification 5

«تاریکی شب، قطره قطره از یالم می ریخت. گاهی یک تخته سنگ از کوه می افتاد و از مالرو می گذشت. گوش هایم را به خاطر صداهای اطرافم تکان می دادم. سایه هایی از کنارم رد می شد. گله ای از اسب های سیاه، تاریکی را هل می دادند و لای درخت ها می دویدند. دندان هایشان را می دیدم که تاریکی را گاز می زد. شب پرزهای سیاهش را به من می مالید.» (۲۶)

ریختن تاریکی، گذشتن تخته سنگ از مالرو، عبور سایه ها، هل دادن تاریکی توسط اسب های سیاه، گاز زدن تاریکی و سایش پرزهای شب به اسب، همه و همه دال بر وجود «آنیمیسیم در آنیمیسیم» دارد. این تکنیک، به تقویت روایت داستانی منجر می شود و روایت خطی آن را بر هم می زند.

و چنین است نمونه های دیگر:

«روز، خودش را لخت کرده بود و سرمایش را به تن اسب می مالید. (۲۵) همینکه صبح نوک پا رسید، دهکده، خودش را از تاریکی بیرون کشید. (۲۷)»

۴_ تغییر زاویه دید و شکست روایت

نجدی، سیلان ذهن و شکست روایت را از گلشیری گرفته و بیان و کلام خاص خود را به آن اضافه می کند. او در طول داستان پیوسته با زاویه دید (۵) بازی می کند و فضای یکنواخت و روایت خطی داستان را برهم می زند. با تغییر زاویه دید، گاه اول شخص و گاه سوم شخص، ذهن خواننده را درگیر داستان می کند.

«خونی که در مویرگ های گردن اسب راه می رفت از زیر سفیدی پوستش دیده می شد. کمی دورتر از او، رودخانه از زیر پل می گذشت، تسمه ها لای دندان هایم بود. دهانم طعم چرم می داد.» (همان، ص ۲۵)

در نمونه بالا، نویسنده در ابتدا داستان را از زاویه دید دانای کل روایت می کند، سپس آن را می شکند و زاویه را به اول شخص یا زاویه دید بیرونی تغییر می دهد.

«این نوع زاویه دید را می توان زاویه دید «چندگانه» نامید، زیرا «روایت» از منظرهای متفاوت نقل می شود. این روش را می توان نوعی «پرش یا رقص زاویه دید» به شمار آورد که با توجه به بحث آرایه های ادبی نیز قابل تأمل است.» (سلاجقه، ۱۳۸۵: ۴۲۸)

«خون مردگی پوستم طوری می سوخت که انگار کسی با آتش سیگار روی سفیدی تن من چیزی می نوشت. باید دور می زدم. باید پشت سرم را می دیدم. اسب دور زد. سمچاله هایم بین خطوط موازی چرخهای گاری دوباره پر از برف شد.» (همان، ص ۲۶)

در روایت توصیفی بالا، که گزارشی از وصف حال و شرایط محیطی اسب است، زاویه دید روایت، بین اول شخص و سوم شخص در نوسان است که کنشهای داستانی (گفت و گوی درونی و عمل) را نیز به عهده دارد.

شکست روایت را نیز در این نمونه می بینیم:

«آسیه گفت: دیگه سوارش نمی شم (می گریست) باشه؟ (می گریست) به خدا... باشه؟» (همان، ص ۲۴)

هم چنین در نمونه های زیر:

«آنقدر دهنه را کشید که گوشه لب هایم زخم برداشت. اسب پاهایش را آرام کرد. عرق نازکی زیر یال هایش راه می رفت. (۲۵)

اسب بعد از پل دوید. بعد از درخت ها یورتمه رفت. بعد از آلاچیق ها ایستادم. گردنم را بالا کشیدم. سرم را برگرداندم که

به عقب نگاه کنم. (۲۵) اسب ایستاد و پاکار توبره‌ای را از گوش‌های اسب آویزان کرد. بوی یونجه دماغم را پر کرد. دهنم خیس شده بود. یونجه را نجویده قورت می‌دادم. (۲۷)»

«با اتخاذ این شیوه معلوم نمی‌شود راوی اول داستان کیست و چرا در آغاز، یک زاویه و در ادامه زاویه دید دیگری برگزیده شده است؟ راوی با این تغییر زاویه دید و اتخاذ شیوه جریان سیال ذهن، تداخل زمانی ایجاد می‌کند که نوعی زمان‌پریشی (۸) در داستان به وجود می‌آورد و بر ابهام آن می‌افزاید.» (صدیقی، ۱۳۸۸: ۱۴۷)

در انتهای داستان، اسب به بودن گاری عادت کرده است؛ روزی که پاکار او را از گاری جدا می‌کند، احساس می‌کند که پشتش خالی است و می‌گوید:

«پاکار گاری را کنار کشید و اسب ناگهان یک خالی بزرگ را پشت خودش احساس کرد. یکی از دست‌هایش را جلو برد. پاهایم را نمی‌توانستم تکان دهم. جای خالی زین تا مچ پاهایم را گم کرده بودم. اسب دست دیگرش را هم جلو برد. تمام سنگینی تنم روی دست‌هایم ریخت. پاهای اسب از دو طرف باز شد. شانه‌هایم پایین آمد و با صورت روی زمین افتادم. آتای و پاکار خودشان را کنار کشیدند. حالا دست‌های تا شده اسب به زمین چسبیده بود و تمام گردنم و نیم‌رخ اسب روی برف بود. آتای و پاکار باید کمک می‌کردند تا اسب را دوباره به گاری ببندند.» (۲۷)

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

من دیگر نمی‌توانستم... اسب... من... اسب...» (عبدالللهیان، ۱۳۹۱: ۶۳)

۵ - توصیف صحنه ۱۷

«صحنه داستان چنان‌که از نام آن پیداست، محلی است که آکسیون (رشته وقایع) داستان در آن واقع می‌شود. به عبارت دیگر زمینه‌ای است که اشخاص داستان نقش خود را بر آن بازی می‌کنند. محل وقوع داستان را ظاهراً فقط به یاری توصیف ساده می‌توان به خواننده منتقل ساخت.» (یونسی، ۱۳۸۲: ۴۲۹)

صحنه‌ها در روز اسب‌ریزی، فهم‌پذیر و قابل درکند. خواننده هنگام مواجهه با آن، می‌تواند فضا را در ذهن خود مجسم کند. بدین واسطه، ارتباط عمیق‌تری بین خواننده و کاراکترهای داستان برقرار می‌شود. از زبان اسب می‌خوانیم:

«تا باران بند بیاید مرا بین ردیف درختان غان، روی سینه تپه‌ها و در حاشیه باغ‌های پنبه دواند. کنار رودخانه پاشنه چکمه‌اش را به پوست شکم کشید و مرا هی کرد که خودم را تا گردن به آب بزنم. بعد آلاچیق‌ها را دور زدیم. از بوی دود اجاق‌ها رد شدیم.» (۲۱)

صحنه بالا، توصیف گردش روزانه اسب با خان است. حیوان، مثل یک انسان، حس می‌کند و نظر می‌دهد. انتخاب صحنه و صحنه‌پردازی مناسب باعث می‌شود تا شخصیت‌های داستان مؤثرتر معرفی شوند و در تعامل با خود و محیط، بهتر جلوه‌گر شوند. نجدی در روز اسب‌ریزی با فضاسازی مناسب، شخصیت‌های داستان را معرفی و پردازش می‌کند. او تنها در چند خط، چند کاراکتر فرعی را در فضای دهکده معرفی می‌کند؛ این صحنه، هنگام سوارکاری آسیه از زبان اسب به تصویر کشیده می‌شود:

«طناب رخت وسط حیاط پاره شد. سبدهای پنبه از روی چهار چرخه‌ای افتاد. سگ‌های کنار قصابی دهکده، لای پای مردم دویدند. زنی، خودش را کنار کشید و گندم‌های زنبیلی که روی سرش بود بر زمین ریخت. درختان غان راه باز کردند. برگ‌های افتاده، به طرف شاخه‌ها رفتند. از آلاچیق‌های پراکنده، مردان درشت و پیر با ریش سفید و شانه شده بیرون آمدند و برای اسب و آسیه دست تکان دادند.» (۲۲ و ۲۳)

اسب، صحنه دوری خود را از آسیه این‌گونه توصیف می‌کند:

«از پل که رد شدم دیدم آسیه روی یکی از نیمکت‌های میدان خلوت اسب‌دوانی نشسته است و با فاصله‌های دور از هم برآیم دست می‌زند.» (۲۵)

حیوان از کشیدن بار طاقت‌فرسا به ستوه آمده است و دنبال کمی آرامش می‌گردد:

«پوزه‌ام را به لکه تنباکویی لای دستهایم چسبانده بودم. زبانم را تکان می‌دادم تا زیر دندانهایم کمی آب پیدا کنم. سرفه‌ای گلوی من را می‌خاراند. اگر انگشتان آسیه یک حبه قند را به لبم نزدیک می‌کرد صورتم را به کف دستش تکیه می‌دادم.» (۲۶)

نتیجه‌گیری

«آنیمیسیم» یکی از ابزارهای مهم زیبایی‌آفرینی در یک اثر ادبی است و رابطه میان هنر و واقعیت در عنصر آنیمیسیم به خوبی قابل مشاهده است. زیرا نویسنده رابطه‌ای بین پدیده‌های طبیعی و صفات و حالات انسانی که واقعیت است برقرار می‌کند به گونه‌ای که در محور زیبایی‌شناسی اثر قابل تأمل است. بسآمد آنیمیسیم در آثار ادبی، از دیرباز گسترده بوده است. این گستردگی، بخشی از ذهنیت اسطوره‌ای نویسنده را نشان می‌دهد چرا که او در لحظه آفرینش اثر، در محور مجاز و تخیل «ناخودآگاهی» تسلط بیشتری دارد که در نتیجه به زیباشناختی اثر می‌انجامد.

بیژن نجدی، شاعر و داستان‌نویس معاصر، در آثار خود به این وجه از زیبایی‌آفرینی نگاهی انداخته و آنرا در برخی از داستان‌هایش به کار گرفته است. آنیمیسیم نجدی را با بررسی داستان روز اسب‌ریزی از زوایای مختلف واکاوی کردیم. او در این داستان، شگرد پرفرمتی را در فن روایت به کار می‌گیرد و داستان را با خودگویی و حدیث نفس یک اسب آغاز می‌کند. نویسنده در خلال خودگویی اسب، گاه وارد داستان شده و در نقش راوی، شخصیت‌های داستان را روایت می‌کند. این موضوع منجر به تغییرهای ناگهانی زاویه دید در داستان می‌شود. زاویه‌ها بین اول شخص و دانای کل، در نوسان هستند. نجدی در روز اسب‌ریزی از موتیف‌های (۱۰) آشنایی‌زدا نیز استفاده کرده است. صحبت کردن اسب، اولین نشانه آشنایی‌زدایی در این داستان است. نویسنده، این ترفند زیبایی‌آفرینی را تا جایی گسترش می‌دهد که از نگاه اسب، اشیای جاندار دیگری خلق می‌کند. در حقیقت از دل یک جاندارانگاری، جان‌بخشی دیگری را نیز متولد می‌کند؛ در حالی که این آنیمیسیم‌های تو در تو، با همدلی خواننده و شخصیت‌های داستان همراه است. یکی از بهترین و مهم‌ترین تکنیک‌های داستان‌نویسی نجدی، شاعرانه‌نویسی اوست. شخصیت‌های داستان با ظرافت قلم، از طریق لطافت طبع شاعرانه او، پردازش شده‌اند.

کاربرد آنیمیسیم در حوزه زیبایی‌شناسی روز اسب‌ریزی به گونه‌ای است که نویسنده در روایت اثر خود، داستان را از سطح عادی زبان و قراردادی آن بالاتر برده و به سطح عالی تخیل و زیبایی‌رسانده است. در پایان می‌توان گفت که «کامل‌ترین و عالی‌ترین زیبایی‌ها آن است که بتواند رابطه انسان را با عوالم لایتنهای اشیاء و موجودات، فردیت و شخصیت و در عین حال مواردی نهانی، تمام جهات حیات جهانی را نشان بدهد.» (شاله، ۱۳۶۷: ۱۴۵)

منابع و مآخذ

- ۱ - آریا، غلامعلی. آشنایی با تاریخ ادیان. تهران: پایا، ۱۳۸۲.
- ۲ - اژتر، امانوئل. مذاهب بزرگ. تهران: علمی، ۱۳۲۸.
- ۳ - الیاده، میرچا. رساله در تاریخ ادیان. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش، ۱۳۷۶.
- ۴ - انوشه، حسن. فرهنگ‌نامه ادبی فارسی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۷۶.
- ۵ - بی‌نیاز، فتح‌الله. درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی. تهران: نشر افراز، ۱۳۸۷.
- ۶ - پاریندر، جئوفری. شناخت اساطیر آفریقا. ترجمه باجلان فرخی. تهران: اساطیر، ۱۳۷۴.
- ۷ - پورنامداریان، تقی. رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶.
- ۸ - داد، سیما. فرهنگ اصطلاحات ادبی. تهران: مروارید، ۱۳۷۸.
- ۹ - رضایی، عبدالعظیم. تاریخ ادیان جهان. ج ۱. تهران: علمی، ۱۳۷۷.
- ۱۰ - سلاجقه، پروین. از این باغ شرقی. تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۸۵.
- ۱۱ - سلاجقه، پروین. امیرزاده کاشی‌ها (نقد شعر احمد شاملو). تهران: مروارید، ۱۳۸۴.
- ۱۲ - سلیمانی، محسن. واژگان ادبیات داستانی. تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۷۲.
- ۱۳ - شاله، فلیسین. استتیک: شناخت زیبایی. ترجمه علی‌اکبر بامداد. تهران: طهوری، ۱۳۶۷.
- ۱۴ - شاله، فیلیسین. تاریخ مختصر ادیان بزرگ. ترجمه خدایار محبی، تهران: طهوری، ۱۳۵۵.
- ۱۵ - شفیعی کدکنی، محمدرضا. صور خیال در شعر فارسی. تهران: آگاه، ۱۳۶۶.
- ۱۶ - شمیسا، سیروس. بیان. تهران: میترا، ۱۳۸۵.
- ۱۷ - شهبازی، اصغر. «استعاره مکنیه، ملکه تشبیهات مجازی»، رشد آموزش زبان و ادب فارسی، شماره ۱۰۶، ۱۳۹۲.
- ۱۸ - صدیقی، علیرضا، «اسباب و صور ابهام در داستان‌های بیژن نجدی»، فصلنامه علمی - پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»، شماره دوازدهم، بهار ۱۳۸۸.
- ۱۹ - عبداللهیان، حمید. شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر. تهران: آن، ۱۳۸۰.
- ۲۰ - عبداللهیان، حمید، «عوامل شاعرانگی در داستان‌های بیژن نجدی»، فصلنامه علمی - پژوهشی علوم انسانی دانشگاه الزهراء، شماره ۵۶ و ۵۷، سال پانزدهم و شانزدهم، زمستان ۱۳۸۴ و بهار ۱۳۸۵.
- ۲۱ - عبداللهیان، حمید؛ فرمند، فرنوش، «نقد شالوده‌شکنانه دو داستان از بیژن نجدی»، فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، شماره ۷۲، سال ۲۰، بهار ۱۳۹۱.
- ۲۲ - فریزر، جیمز جورج. شاخه زرین. ترجمه کاظم فیروزمند. تهران: آگاه، ۱۳۸۳.
- ۲۳ - فکوهی، ناصر. مبانی انسان‌شناسی. تهران: نشر نی، ۱۳۹۱.
- ۲۴ - کزازی، میرجلال‌الدین. رؤیا، حماسه، اسطوره. تهران: مرکز، ۱۳۷۶.
- ۲۵ - مکاریک، ایرنا ریما. دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر. مهران مهاجر، محمد نبوی. تهران: آگاه، ۱۳۸۳.
- ۲۶ - مهاجر، مهران؛ نبوی، محمد. واژگان ادبیات و گفتمان ادبی. تهران: آگاه، ۱۳۸۱.
- ۲۷ - میرصادقی، جمال. عناصر داستان. تهران: سخن، ۱۳۷۶.
- ۲۸ - نجدی، بیژن. یوزپلنگانی که با من دویده‌اند. تهران: مرکز، ۱۳۷۳.
- ۲۹ - یونسی، ابراهیم. هنر داستان‌نویسی. تهران: نگاه، ۱۳۸۲.