

## نقد تطبیقی ساختار روایی دو اثر «روز اسبریزی» بیژن نجدی و «سگ ولگرد» صادق هدایت

عادل علی نیا

دانشجوی دوره کارشناسی ارشد ادبیات تطبیقی، دانشگاه بین المللی امام خمینی  
adel.aliniya@gmail.com

### چکیده

در پژوهش حاضر دو اثر داستان کوتاه روز اسبریزی از بیژن نجدی و سگ ولگرد از صادق هدایت از منظر عناصر داستانی مانند پیرنگ، شخصیت، صحنه پردازی و... و همچنین با تکیه بر آراء ژرار ژنت پیرامون زبان دستوری، وجه و صدا با رویکرد روایت‌شناسانه در نقد تطبیقی مورد بررسی قرار گرفته‌اند. با توجه به اینکه هر دو داستان کوتاه مورد نظر دارای شخصیت اصلی غیر انسانی می‌باشند خواهیم دید که در این دو داستان برخی درونمایه‌های مشترک و ساختار روایی نزدیک به هم وجود دارد. زاویه دید انتخاب شده در این آثار از مهم‌ترین عناصر روایی بوده و سبب برجستگی و تمایز این آثار با آثار دیگر نویسندگان شده و روان‌شناسی روایت نیز با توجه به اینکه در یکی داستان را از زبان یک اسب و در دیگری از زبان یک سگ می‌خوانیم مدنظر دو نویسنده بوده است که از نظر نویسنده مقاله حاضر باید به آن توجه ویژه‌ای نمود. از جمله درونمایه‌های مشترک دو اثر می‌توان به یاس و بدبینی، بردگی، آزادی و... و همچنین بن‌بست روابط بین شخصیت‌های داستان اشاره نمود. روز اسبریزی را با توجه به ساختارش می‌توان در دسته داستان‌های فراواقع‌گرایانه پست‌مدرن و سگ ولگرد را در دسته داستان‌های واقع‌گرایانه طبقه‌بندی نمود.

کلیدواژه‌ها: نقد تطبیقی، روایت‌شناسی، ساختار روایی، ژرار ژنت، بیژن نجدی، صادق هدایت

### ۱. مقدمه

در این مقاله، روایت‌شناسی به منظور تحلیل عناصر روایی متن معرفی شده و از مولفه‌های آن در تحلیل دو داستان کوتاه کمک گرفته می‌شود و همچنین از نظریه‌های روایت‌شناسانه ژرار ژنت در مشخص نمودن و تحلیل عناصر روایت استفاده می‌گردد. بیژن نجدی و صادق هدایت دو نویسنده پیشرو معاصرند که دو اثر داستان کوتاه خود یعنی *روز اسبریزی* و *سگ ولگرد* داستان را از زاویه دید غیر انسانی روایت کرده و به این طریق سبب برجستگی آثارشان و نوآوری قابل توجهی شده‌اند. با تحلیل این داستان‌ها خواهیم دید که هر دو نویسنده چگونه با استفاده از عناصر روایی مانند پیرنگ، شخصیت پردازی، گره-افکنی، استفاده از زبانی مناسب در فضا سازی و... همچنین مولفه‌های مربوط به داستان مدرن یا پست مدرن توانسته‌اند جهان داستانی فراخور با حال و هوای راوی غیرانسانی را به مخاطب عرضه نموده و حس همذات پنداری بین انسان و حیوان ایجاد می‌نمایند که جالب توجه است.

### ۱-۱ بیان مسأله و ضرورت پژوهش

واژه روایت‌شناسی را اولین بار تزوتان تودوروف در کتاب *دستور زبان دکامرون* (۱۹۶۹) معرفی نمود. روایت‌شناسی بنا به نظر ریمون-کنان « شرحی از نظام حاکم بر تمام روایت‌های داستانی ارائه می‌دهد و... [هم] شیوه‌ای را که ضمن آن می‌توان تک تک روایت‌ها را به منزله‌ی محصول منحصر به فرد نظامی همگانی مطالعه کرد.» (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۴۰) از این نظام حاکم بر روایت‌ها زیر نظریه روایت و از شیوه‌ی بررسی و تحلیل تک‌تک روایت‌ها زیر عنوان نظریه روایت‌شناسی یا رویکرد روایت‌شناختی به

ادبیات داستانی یا داستان روایی یاد می‌کنند. در حقیقت یکی از ارمان‌های مهم ساختارگرایی برای ادبیات، بحث روایت‌شناسی است. (میرزایی بسطامی، ۱۳۹۵: ۵)

صادق هدایت از جمله نویسندگان پیشرویی بود که در ژانرهای مختلف اثرهای بزرگی را خلق نموده است. هدایت که به داستان کوتاه علاقه ویژه‌ای داشت کوشش نمود در این قالب نوآوری‌های زیادی را ثبت نماید. یکی از این نوآوری‌ها که البته در ادبیات جهان نمونه‌هایی نیز برایش وجود داشت، انتخاب شخصیت اصلی غیرانسان و روایت داستان از زاویه دید یک حیوان است که خواندن داستان را برای مخاطب جذاب‌تر می‌کند. بیژن نجدی شاعر و داستان‌نویس معاصر از جمله نویسندگانی است که در آثار داستانی خود به سبب روحیه شاعری وافرش زبان داستان را به شعر نزدیک نمود و به این طریق توانست روایت‌های فراواقع‌گرایانه‌ای ارائه دهد که در عین ایجاز، ویژگی‌های داستانی شگرفی را در خود جای داده‌اند. هدایت و نجدی دو تن از نویسندگانی بودند که در عناصر داستانی دو داستان کوتاه خود از زاویه دید غیر انسانی بهره برده و با نوع خلق شخصیت داستان خود و فضاسازی اثر سبب برجستگی این آثار شده‌اند.

هر اثر ادبی و در مقیاس بزرگتر هر جامعه‌ی ادبی برای شکوفایی بیشتر و خلق آثار بهتر نیاز به وجود عنصر نقادی داشته و از طرف دیگر با توجه به اینکه نقد هر متن می‌تواند تلاشی باشد برای راهیابی به زوایای پنهان و ظرافت و هنر نویسندگان بزرگ آن بنابراین نویسنده این مقاله سعی نموده است تا با اصول و بنیادهای نقد روایت‌شناسانه به نقد تطبیقی دو داستان کوتاه *روز/سبزی* اثر بیژن نجدی و *سگ و لگرد* اثر صادق هدایت پردازد تا علاوه بر مشخص نمودن شباهت‌ها و تفاوت‌های این دو نوع روایت، خوانش بهتری از این آثار نیز ارائه دهد.

## ۲-۱ روش پژوهش

این پژوهش روش توصیفی-تحلیلی را در راستای بررسی و تطبیق چگونگی نمود عناصر داستانی برای دستیابی به هدف خود انتخاب کرده است.

## ۳-۱ سوالات پژوهش

همچنین در این پژوهش به پرسش‌های زیر پاسخ داده خواهد شد:

- ۱- بر مبنای نظریات روایت‌شناسی و نقد داستان، کدام ویژگی‌ها در این دو اثر برجسته و بوده و شباهت‌ها و تفاوت‌ها در روایت این دو کدامند؟
- ۲- کدام نویسنده با توجه به انتخاب زاویه‌دید غیرانسانی بهتر توانسته زبان روایت و فضاسازی داستان را با آن منطبق نماید؟
- ۳- کارکرد زیبایی‌شناسانه عناصر روایت در این دو داستان چه می‌باشد؟
- ۴- هر یک از نویسندگان در این دو اثر چگونه به نمایش دیدگاه هستی‌شناسانه و انسان‌شناسانه خود پرداخته‌اند؟

## ۴-۱ اهداف پژوهش

هدف این پژوهش در وهله اول تحلیل و بررسی دو اثر *روز/سبزی* و *سگ و لگرد* از بیژن نجدی و صادق هدایت به منظور ارائه خوانشی برای فهم بهتر دو اثر و نشان دادن شباهت‌ها و تفاوت‌های روایی دو اثر در سطحی که پیشتر یاد شد بوده و در نگاهی کلان‌تر ارائه تحقیقی در حوزه نقد تطبیقی می‌باشد.

## ۵-۱ پیشینه پژوهش

تا کنون تحقیقی که درباره نقد تطبیقی روایت‌شناسانه بین دو اثر *سگ و لگرد* صادق هدایت و *روز سبزی* بیژن

نجدی ارائه دهد انجام نشده است. اما در مقاله‌ای تحت عنوان مولفه‌ی زمان روایی در داستان‌های روز اسب‌ریزی و چشم‌های دکمه‌ای من بیژن نجدی بر اساس نظریه‌ی ژرار ژنت، فاطمه کاسی و سمیه باقری، گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران، دانشگاه زنجان، دوره ۸، سال ۱۳۹۲ نقدی روایت‌شناسانه بر روی داستان روز اسب‌ریزی انجام شده و با توجه به اینکه مقاله یادشده نقدی با تکیه بر آراء صاحب‌نظران این عرصه چون ژرار ژنت، ریمون-کنان و... ارائه داده است تا حدودی مطمح نظر نگارنده این مقاله واقع شد.

## ۲. روایت و عناصر روایی در داستان

نظریه روایت با ارسطو آغاز می‌گردد اما از طرفی دیگر افلاطون نیز "تمثیل غار" را به عنوان طرحی روایی عرضه می‌کند. تمثیل غار علاوه بر تمثیل بودن یک روایت نیز هست چرا که همواره به چیزی غیر از خودش ارجاع می‌دهد (میرزایی بسطامی، ۲۵). سپس نظریه‌های روایت در آثار افرادی مانند باختین، پروپ، ژنت و... مطرح شد و به دنبال آن با علم روایت‌شناسی به عنوان یکی از نتایج ساختارگرایی مطرح شد و رشد و نمو بیشتری یافت. اصطلاح "روایت‌شناسی" به عنوان علم مطالعه قصه را اولین بار تزوتان تودوروف در کتاب "دستور زبان دکامرون" (۱۹۶۹) به کار برد. از نظر تودوروف روایت‌شناسی تنها به بررسی قصه، داستان و رمان محدود نمی‌شود بلکه تمام گونه‌های روایت را در بر می‌گیرد. (اخوت، ۱۳۷۱:۷)

بخش عمده آنچه امروز «نظریه انتقادی معاصر» می‌دانیم، در واقع تنها ادامه برنامه‌ی ساختارگرایی است که از رهگذر روایت‌شناسی به آکادمی آمریکا رسیده است. چنین تفکری مستلزم چندین کتاب مشتمل بر استدلال جزئی‌نگر برای اثبات آن است. مسئله تنها قرائت روایت توسط به اصطلاح نظریه نیست و نیز روایت موضوعی ثابت نیست که ما برای بررسی آن ابزارهای مختلفی را از جعبه دارو برداریم و جنبه‌های گوناگون آن را روشن سازیم، بلکه به عکس، روایت مفهومی ضروری است که هیچ از حرکت‌های نظری نمی‌تواند چشم از آن برگردد، زیرا با چرخشی نظری سرانجام کشف می‌شود که کار خودش بر ایده یا تصویری از روایت که باید به تفصیل مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد استوار است و سرانجام اینکه پرسش روایت، همان فضای ناممکنی است که فلسفه و ادبیات در آن با یکدیگر ملاقات می‌کنند. (مکوئیلان، ۱۳۸۸:۱۶)

به باور ژرار ژنت روایت همان عمل روایت کردن است (ایگلتون، ۱۳۸۳:۱۴۵) و راوی صدا یا عنصری است که با گزینش و ایجاد نظم و هم‌نشینی در طرح و منطق روایت، داستان (نظم نهایی رخدادهای در جهان بیرونی متن) را روایت می‌کند. در این نگاه راوی نقش مهمی در شرح و بسط غیر مستقیم روایت ایفا می‌کند، زیرا ترتیب ارائه بخش‌های مختلف موضوع به خصوصیت روایت و انتخابگری راوی بر می‌گردد. (یاکوبسن، ۱۳۸۵:۳۰۹)

## ۳. نقد تطبیقی دو داستان کوتاه

### ۳-۱ داستان روز اسب‌ریزی

داستان روز اسب‌ریزی که در کتاب یوزپلنگانی که با من دویده‌اند آمده است داستانی است که از زبان یک اسب روایت می‌شود که اتفاقات و ماجراهای چند روزه، او را از یک وضعیت به وضعیت دیگر می‌رساند. داستان از این قرار است که اسب پس از اینکه دو سالش تمام شده و از کودکی بیرون می‌آید به دلیل توانایی‌هایش تبدیل به اسب مسابقه صاحبش قالان‌خان شده و او را در مسابقه‌ای برنده نموده و یک زین یراق دوزی شده و یک پوستین بلند پر از منجوق نصیب قالان‌خان می‌شود. روز بعد قالان‌خان زین بر پشت اسب گذاشته و در جنگل‌ها و دامنه کوه از اسب سواری می‌گیرد و زین موجب ناراحتی

اسب می گردد و هنگامی که به خانه بازمی گردند آسیه دختر قالاخان که بسیار اسب را دوست دارد و رابطه صمیمانه‌ای نیز با او برقرار کرده است، از اسب می خواهد که سوارش شود و بدون زین و یراق به او سواری دهد. اینچنین می شود و اسب و آسیه با شتاب از خانه خارج شده و به سمت جنگل می تازند. غروب اسب آسیه را به خانه باز می گرداند. روز بعد وقتی قالاخان می خواهد اسب را زین کند، اسب روی پاهایش می ایستد و با دست‌های به هوا رفته به سینه قالاخان کوبیده و او را به گوشه اصطبل پرت می کند. دولولی که پاکار گلگدنش را کشیده و قالاخان می خواهد با آن حیوان عاصی کشته شود با پادرمیانی آسیه و پاکار، اسب را نمی کشد. پس از آن اسب را به فرمان قالاخان به گاری می بندند و از آن به بعد او اسب گاری می شود. باری را که در زمستان و با وجود یخبندان و برف باید به جایی ببرد سنگین است و او بسختی آن را می کشد. در راه ماجراهای پرمشقتی برای اسب که شخصیت اصلی روایت است اتفاق می افتد. اسب در مسیر باربری طاقت فرسا در جنگل اسب های آزاد و وحشی را می بیند و حسرت می خورد، همان ها که: ((دندان هایشان تاریکی را گاز می زد)). اما بالاخره بار به مقصد می رسد و گاریچی اسب را از گاری باز می کند تا بار را پیاده کنند. اسب در یک لحظه تصمیم می گیرد فرار کند، او اسب مسابقه است و می تواند فرسنگ ها بدود و به آزادی برسد. اسب پیش رویش را نگاه می کند، دشت های باز و آزاد مهبای فرار هستند، اما اسب دیگر نمی تواند بدود. او دیگر اسب مسابقه نیست. او اسب گاری است و زندگی اش با گاری تعریف شده است.

### ۲-۳ داستان سگ ولگرد

سگ ولگرد داستان سگی اصیل و اسکاتلندی به نام "پات" است که در ورامین صاحبش را گم کرده و مردم آنجا هیچ لطفی به او نشان نمی دهند. بلکه حتی او را آزار داده، به سمتش سنگ پرتاب می کنند و او را از مغازه هایشان می رانند. درباره گمگشتگی او می خوانیم که روزی پات به همراه صاحبش به ورامین می رود و به بوی سگ ماده‌ای از صاحب خود جدا می شود و دیگر نمی تواند رد او را بیابد. از آن پس زندگی غم‌انگیز او آغاز می شود: پات حس می کرد وارد دنیای جدیدی شده است. از زندگی گذشته فقط یک مشت خیالات مبهم و بعضی بوها برایش باقی مانده بود و هر وقت به او خیلی سخت می گذشت. جلو دکان نانواپی پادو او را کتک می زدند، جلو دکان قصابی شاگردش به او سنگ می پراند، اگر زیر سایه‌ی اتومبیل پناه می برد، لگد سنگین کفش میخ‌دار شوfer از او پذیرایی می کرد و زمانی که همه از آزار او خسته می شدند، بچه‌ی شیر برنج فروش لذت مخصوصی از شکنجه‌ی او می برد. اما یک روز مردی در میدان ورامین از اتومبیل پیاده شد و پات را نوازش کرد. دیگر قلاده به گردن پات نبود که به خاطر آن نوازشش کنند، این نوازش بی‌غرضانه بود. اما در انتها که مرد غذای لذیذی جلوی پات می گذارد و سگ آن را می خورد می فهمیم که آن مرد موجب مرگ سگ می شود.

### ۳-۳ پیرنگ

«ارسطو تعریف صریحی برای پیرنگ ارائه داده است و پیرنگ را ترکیب کننده حوادث و تقلید از عمل دانسته است. تعریفی است کلی و مفهوم داستان را نیز در بر می گیرد.» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۸۲) از جهت دیگر «پیرنگ وابستگی موجود میان حوادث داستان را به طور عقلانی و منطقی تنظیم می کند. [اما] پیرنگ فقط ترتیب و توالی وقایع نیست بلکه مجموعه سازمان یافته وقایع است. این مجموعه وقایع و حوادث با رابطه علت و معلولی به هم پیوند خورده و با الگو و نقشه‌ای مرتب و مستدل شده است.» (همان، ص ۸۴) بنابراین پیرنگ چارچوب روایت است و ساختار آن را تشکیل می دهد.

داستان های روز/سبزی و سگ ولگرد هر دو دارای پیرنگ مشخصی با ساختار ارسطویی می باشند. در هر دو روایت با بخش اولیه‌ای به عنوان مقدمه روبرو هستیم که در آن شخصیت اصلی داستان و دیگر

شخصیت‌ها معرفی می‌شوند، سپس گره‌افکنی در داستان داریم و وارد بخش دوم یعنی کشمکش می‌شویم و در پایان نیز موقعیت دراماتیک تغییر کرده و وارد بخش نتیجه‌گیری می‌شویم که در ادامه به صورت مبسوط به این قسمت‌ها و نقاط عطف روایت اشاره خواهیم نمود.

در داستان روز/اسب‌ریزی در بخش اول با شخصیت اسب آشنا می‌شویم که راوی داستان است، او که در مسابقه برنده شده مورد تشویق صاحبش قالان‌خان قرار گرفته و توسط پاکار خدمتکار خان اصطبل خوبی برایش فراهم می‌گردد. سپس درباره آسیه دختر قالان‌خان و رابطه مهربان او با اسب می‌خوانیم: «صدایی نرم، مثل علف گفت: سلام» (نجدی، ۱۳۸۷، ۲۱) این مقدمه‌ی روایت است. پس از این وارد بخش دوم روایت می‌شویم که موسوم به بخش تقابل یا کشمکش است و طولانی‌ترین بخش روایت را نیز به خود اختصاص داده است. آنچه که در ادامه می‌آید این است که اسب دیگر بزرگ و توسط قالان‌خان زین‌گذاری شده و در ده به صاحبش سواری می‌دهد. راوی از زین خوشنود نیست و هنگامی که آسیه بدون زین سوارش می‌شود و اسب را می‌کند. اسب و آسیه به سمت جنگل با شتاب حرکت کردند و تمام دهکده برایشان دست تکان دادند، قالان‌خان ترسیده و عصبانی می‌شود و پاکار را تهدید می‌کند که اگر آن اسب به آسیه آسیب برساند او را خواهد کشت. اسب آسیه را آرام آرام به خانه باز می‌گرداند و هنگامی که قالان‌خان وارد اصطبل می‌شود به هوا بلند شده و با دو دست به سینه قالان‌خان کوبیده و او را نقش زمین می‌کند و در این حادثه دست صاحبش می‌شکند قالان‌خان قصد کشتن اسب را می‌کند اما آسیه مانع می‌شود. قالان‌خان اسب را که اسب مسابقه بود تبدیل به اسب گاری می‌کند و پاکار او با او بارکشی می‌کند. پس از این با جزئیات زیاد مکافات اسب را در بارکشیدن می‌خوانیم و بخش تقابل در اینجا به پایان می‌رسد. بخش پایانی که موسوم به نتیجه‌گیری است در داستان نجدی بسیار کوتاه بوده و می‌توان گفت که نتیجه‌گیری در بخش کشمکش به گونه‌ای ادغام شده است. در آخر داستان می‌خوانیم: «من دیگر نمیتوانستم بدون گاری راه بروم و یا بایستم. اسب دیگر نمی‌توانست بدون گاری بایستد یا راه برود. من دیگر نمیتوانستم... اسب... من... اسب...» (همان، ۲۸). پس بخش پایانی داستان بسیار کوتاه بوده و به نوعی بخش پایانی و میانی موازی هم‌پیش می‌روند و خواننده پیشتر از پایان روایت باخبر است. اما نویسنده با توجه به روحیه عصیانی که از اسب ارائه داده به خواننده اجازه نمی‌دهد که پایان را تمام و کمال حدس بزند و تعلیق پرکشش داستان نجدی تا واژه آخر ادامه دارد و این شگرد بیژن نجدی است. به این ترتیب نجدی به خواننده اجازه می‌دهد که نتیجه داستان را تا حدودی حدس زده و این نتیجه امری تحمیلی از جانب نویسنده نباشد و این داستان نجدی را از لحاظ ساختار به داستان‌های پست مدرن نزدیک می‌نماید.

در داستان سگ ولگرد پس از وصف فضای کوچه و خیابان و میدان با سگ اسکاتلندی ولگردی به نام پات روبرو می‌شویم که به سبب اینکه مدتی است صاحب خود را گم کرده و در خیابان زندگی می‌کند. پات که دیگر از زندگی گذشته خود کنده شده و صاحبی ندارد در نتیجه: «حس می‌کرد وارد دنیای جدیدی شده که نه آنجا را از خودش می‌دانست و نه کسی به احساسات و عوالم او پی می‌برد. چند روز اول را بسختی گذرانید. ولی بعد کم‌کم عادت کرد.» این نقطه عطف و نقطه عزیمت روایت از بخش ابتدایی به بخش میانی داستان است. در بخش بعدی تقلا و تلاش پات این سگ ولگرد از همه جا رانده شده است که می‌خواهد با این دنیای جدید کنار بیاید و زنده بماند و اما نقطه عطف دیگری ما را به بخش پایانی روایت می‌برد و آن هم پیدا شدن فردی است که با پات بسیار مهربانی می‌کند و او را نوازش می‌کند و برایش غذای خوبی می‌آورد و پات هم دوباره خوشحال می‌شود. بخش پایانی و نتیجه‌گیری با مرگ پات رقم می‌خورد و مخاطب دلیل این مهربانی فرد ناشناس با سگ ولگرد را در می‌یابد.

مضمون داستان هدایت و همذات‌پنداری او با سگی ولگرد از جمله مفاهیمی مدرن است که با فرم اثر همخوانی دارد اما در ساختار روایت همانند روایت نجدی عناصر داستان‌نویسی مدرن یا حتی پست‌مدرن همانگونه که پیشتر گفته شد وجود ندارد.

#### ۴-۳ شخصیت و شخصیت پردازی

«شاعر [نویسنده] باید درباره شخصیت چهار عنصر را در نظر بگیرد. نخست این که شخصیت باید نیک باشد. آدم‌های تراژدی در صورتی دارای شخصیت هستند که سخنان و کنش‌هایشان آشکارا به معنای قدرت انتخاب و ترجیح اخلاقی آن‌ها باشد. شخصیت در صورتی نیک است که انتخاب و ترجیح اخلاقی شایانی را در سرپروانند... مسئله دوم تناسب است. شجاعت امری مردانه است و شجاعت یا ذکاوت بی‌پروا در زنان متناسب نمی‌نماید. مسئله سوم این که شخصیت باید در زندگی واقعی مابه‌ازای بیرونی داشته باشد و این امری است به غایت متفاوت از نیکی و تناسب. نکته چهارم ثبات شخصیت است. حتی اگر شخصیت بی‌ثبات باشد باید در بی‌ثباتی خود ثابت قدم باشد.» (ارسطو، ۱۳۹۷: ۱۰۱) منظور ارسطو از شخصیت‌های تراژدی همان شخصیت‌هایی هستند که امروزه ما آن‌ها را به عنوان عضو مهمی از عناصر روایی می‌دانیم. شخصیت مهم‌ترین رکن از ارکان یک روایت است چرا که بدون شخصیت نیازی وجود نخواهد داشت و بدون نیاز هم کنشی نخواهد بود و بدون کنش هم کشمکش نیست و در نهایت قصه و روایتی شکل نخواهد گرفت. بنابراین همه چیز از شخصیت آغاز می‌گردد. به طور دقیق‌تر «اشخاص ساخته شده‌ای (مخلوقی) را که در داستان (قصه، رمانس، داستان کوتاه و رمان) و نمایشنامه و ... ظاهر می‌شوند، شخصیت می‌نامند. شخصیت در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت اخلاقی و روانی او، در عمل او آنچه می‌گوید و می‌کند، وجود داشته باشد. خلق چنین شخصیت‌هایی را که برای خواننده در حوزه داستان تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می‌کنند، شخصیت پردازی می‌خوانند.» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۱۲۲)

در داستان روز/سبزی‌چی چهار شخصیت وجود دارد. روایت دارای یک شخصیت غیر انسانی یعنی اسب است که شخصیت مرکزی می‌باشد و یکی از روایان داستان است و پس از آن با سه شخصیت انسانی یعنی صاحب اسب - قالان خان - و خدمتکارش پاکار و همچنین آسیه دختر قالان خان روبرو هستیم. شخصیت‌های داستان به دو گروه تقسیم می‌شوند که در گروه اول اسب و آسیه قرار دارند و در گروه دوم قالان خان و خدمتکارش پاکار که مظهر استبداد می‌باشند. آسیه دختر معصومی است که به اسب عشق می‌ورزد و اسب هم شخصیت نیک روایت است که در وجودش نقطه تاریکی نیست و شاید یکی از دلایلی که نجدی شخصیت اصلی داستانش را یک اسب قرار داده همین معصومیت غیر ارادی و غریزی یک حیوان است که آن را از جهان انسان‌ها جدا می‌کند. اسب نمی‌تواند مانند انسان‌ها بین منافع شخصی و عاطفه و دیگر دوستی، منافع را انتخاب نماید. همان کاری که قالان خان انجام داد. آسیه نیز کودک است و دنیای کودک‌ها پر از زیبایی و دوست داشتن دیگری است. نجدی آسیه را نماد مهر و اسب را نماد وفاداری قرار داده است. این آسیه است که در طول داستان با مهر با اسب ارتباط برقرار می‌کند و چون می‌داند که پس از سواری دادن هنگامی که اسب خسته است و نیاز به نوازش و خشک کردن بدنش دارد پارچه را از دست خدمتکار مستبد می‌گیرد و خودش اسب را خشک می‌کند و سعی می‌کند با دادن قندی به اسب هر چه می‌تواند به او نزدیکتر شود و هنگامی که اسب قند را نمی‌خورد سعی می‌کند با او گفتگو کند:

«از جیب دامنش یک حبه قند در آورد و آن را زیر لب‌هایم گرفت. نتوانستم بخورم. انگشتانش بوی عرق تنم را می‌داد. و خود آسیه بوی جنگل.

گفت: بخور دیگه.

گفت: چیه؟ از من بدت میاد؟

من فقط زین را نگاه می‌کردم.

گفت: از اون بدت میاد؟ بدون زین می‌ذاری سوار شم؟» (نجدی ۱۳۸۷: ۲۲)

آسیه به راحتی درد اسب زبان بسته را می‌فهمد و این ویژگی دوستان نزدیک به هم است. اسب و آسیه دوستان خوبی برای هم هستند. شخصیت‌پردازی نجدی در نوع رابطه این دو با هم از طریق عنصر دیالوگ به زیبایی خود را نشان می‌دهد به طوری که در جای جای داستان وقتی فالان خان یا پاکار جملاتی را خطاب به اسب می‌گویند آن جملات امر و نهی و توهین است نه چیز دیگر. اما آسیه از اسب سوالاتی را می‌پرسد و منتظر جواب می‌ماند. این منتظر جواب ماندن بسیار مهم و حیاتی است و نشان می‌دهد که حالات اسب برای دختر مهم است و دوست ندارد که اسب احساس ناراحتی کند و می‌خواهد کاری کند که آسایش او فراهم شود. دخترک که می‌داند اسب از تنگی تسمه و سنگینی زین ناراحت است بدون زین سوار اسب می‌شود و اسب نیز پاسخ این آزادی را داده و سعی می‌کند چند ساعت بدون مزاحمت کسی در جنگل‌ها آسیه را بچرخاند و سپس او را صحیح و سالم به خانه باز می‌گرداند.

در سگ ولگرد نیز این دو سویه بودن را در شخصیت‌پردازی رعایت شده است. یک سمت سگ ولگرد معصومی قرار دارد که «در ته چشمهای او یک روح انسانی دیده میشد، در نیم‌شبی که زندگی او را فراگرفته بود یک چیز بی‌پایان در چشم‌هایش موج می‌زد و پیمای با خود داشت که نمیشد آنرا دریافت، ولی پشت نی‌نی چشم او گیر کرده بود» (همان، ۱۲) و در طرف دیگر کل آدم‌هایی که برایش سنگ پرتاب می‌کنند و او را مورد آزار قرار می‌دهند. اگر گذشته و آینده شخصیت‌ها را در نظر بگیریم می‌بینیم که پات گذشته شیرینی داشته و اکنون به ورطه سقوط افتاده است و روز به روز حال و روزش بدتر می‌شود. «نویسنده ممکن است برای شخصیت‌پردازی در داستان از سه شیوه استفاده کند: اول ارائه صریح شخصیت‌ها با استفاده از شرح و توصیف مستقیم، به عبارت دیگر نویسنده با شرح و تحلیل رفتار و اعمال و افکار شخصیت‌ها، آدم‌های داستانش را به خواننده معرفی می‌کند. دوم ارائه شخصیت‌ها از طریق اعمال آنان با کمی شرح و تفسیر یا بدون آن. سوم ارائه درون شخصیت بی تعبیر و تفسیر.» (میرصادقی، ۱۲۸، ۱۳۱، ۱۲۵) یک داستان خوب باید از هر سه شیوه برای شخصیت‌پردازی روایتش استفاده نماید و در روز اسبریزی و سگ ولگرد نیز نویسندگان از این شیوه‌ها به خوبی بهره برده‌اند. در شیوه اول که در بالا با عنوان شرح مستقیم بیان شد بیشتر از زبان راوی کل این توصیف‌ها را می‌خوانیم و خلق و خوی پات سگ ولگرد برای مثال اینگونه بیان شده مانند «نه تنها یک تشابه بین چشم‌های او و انسان وجود داشت بلکه یک نوع تساوی دیده می‌شد. - دو چشم میشی پر از درد و زجر و انتظار که فقط در پوزه‌ی یک سگ سرگردان ممکن است دیده شود. ولی بنظر می‌آمد نگاه‌های دردناک پر از التماس او را کسی نمی‌دید و نمی‌فهمید.» (همان، ۱۳) ارائه این گونه توصیف‌های ظاهری از شخصیت اصلی باعث می‌شود که خواننده به سرعت رنج سگ ولگرد را درک کند. نجدی نیز در داستان خود از زاویه دید دانای کل در کنار اول شخص استفاده کرده و در هر کدام نیز زبان خاص خود را انتخاب نموده است تا این شرح و تفسیر شخصیت اصلی رنگ بهتری به خود بگیرد. نجدی توصیف دیگر شخصیت‌ها را به صورت دانای کل به خواننده اش عرضه می‌نماید اما نه شخصیت اصلی را. درابتدای داستانش اجازه می‌دهد اسب خودش را معرفی کند و ویژگی‌های ظاهری اسب را از زبان خود اسب می‌خوانیم: «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» (نجدی، ۱۳۸۷: ۲۱) حتی توانایی‌های اسب و سنش را نیز از زبان خودش می‌خوانیم. نجدی در معرفی شخصیت اصلی‌اش دخالتی ندارد و این کار را به خود شخصیت می‌سپارد و با این کار بدون اینکه خواننده متوجه شود شخصیت را در همان سطرهای ابتدایی پویا و زنده و واقعی به مخاطب عرضه می‌کند. این کاری است که هدایت انجامش نمی‌دهد و از ابتدا تا انتهای داستان را ما از زاویه دید سوم شخص می‌خوانیم.

کنش شخصیت یکی از بخش‌های مهم شخصیت پردازی است و در این دو داستان نیز علاوه بر توصیف شخصیت‌ها نویسنده شخصیت‌ها را به عمل نیز واداشته است تا از طریق این اعمال ویژگی‌های شخصیتی بهتر نمایان شود. مثلاً در داستان *روز/سب‌ریزی* پیشتر در گفتگوی آسیه با اسب پی برده بودیم که اسب از اینکه با زین به صاحبش سواری بدهد ناراحت است اما کمی جلوتر در قسمتی که او به سینه قالان‌خان می‌کوبد با کنشی از او رو به رو می‌شنویم که نشان دهنده روحیه عصیانگری اوست. در سگ ولگرد نیز روحیه شوخ و سرزنده پات را در زندگی گذشته‌اش از طریق بازی‌های او با مادرش و در رابطه‌اش با صاحبش می‌خوانیم. اما در کل سگ ولگرد منفعل است و کنشی که در روایت تاثیر داشته باشد از او نمی‌بینیم. وقتی که گم می‌شود هر کاری که با او می‌کنند را نمی‌تواند پاسخی بدهد و وقتی نیز که شخصی پیدا می‌شود او را نوازش کند و به او غذایی بدهد به راحتی می‌پذیرد. درباره مورد سوم یعنی ارائه درون شخصیت بی‌تعبیر و تفسیر معمولاً این کار توسط راوی اول شخص به خواننده ارائه می‌گردد و همانطور که پیشتر نیز گفته شد هدایت از این تکنیک بهره نبرده اما نجدی نه تنها بهره برده بلکه تاکید خاصی نیز روی آن داشته است همانطوری که شروع داستان نیز توصیف اسب از خودش و احساسات دورنی‌اش است.

در *روز/سب‌ریزی* همانطور که از نام داستان پیداست شخصیت اسب تغییر می‌کند و آگاهی او نسبت به جهان اطرافش افزایش پیدا می‌کند. در ابتدا با خود می‌اندیشید که اسب مسابقه و همواره مورد ستایش صاحبش خواهد بود اما طی حوادثی که اتفاق می‌افتد به این پی می‌برد که او را تبدیل به یک اسب گاری نموده‌اند و دیگر راه‌گری وجود ندارد. اما در داستان هدایت پات یک سگ تپیکال است که تغییری در او رخ نمی‌دهد، زمانی روزگارش خوب بود و شرایط به کاشش بود اما اکنون شرایط تغییر کرده و تبدیل به سگ ولگرد شده است که در انتها نیز کشته می‌شود. اما شخصیت از درون تغییری پیدا نمی‌کند و در ذهنیت و نگرشش به هستی دگرگونی رخ نمی‌دهد و این باعث می‌شود که مخاطب نتواند او را به عنوان سمبلی از انسان و زندگی‌اش در جهان معاصر بپذیرد و او را تنها یک سگ می‌بیند. اما نجدی به اسب اعمالی انسانی بخشیده و حتی از نظر اسب زیبایی‌های ظاهری آسیه را نیز توصیف می‌نماید و روحیه عصیان‌گری و جواب دادن به ناسپاسی قالان‌خان توسط اسب باعث می‌شود مخاطب بتواند با اسب همذات‌پنداری نماید.

### ۳-۵ زاویه دید

«زاویه دید یا کانون روایت، نمایش دهنده شیوه‌ای است که نویسنده با آن مصالح و مواد داستان خود را به خواننده ارائه می‌کند و در واقع رابطه نویسنده را با داستان نشان می‌دهد.» (میر صادقی، ۵۰۳) زاویه دید ممکن است درونی (اول شخص) باشد و ممکن است بیرونی (سوم شخص). در داستان نجدی هر دو زاویه دید را توأمان داریم و نویسنده برای اینکه هم از درونیات شخصیت اصلی که یک اسب است با خبر باشیم و هم از دیگر شخصیت‌های موجود در داستان از هر دو زاویه دید استفاده نموده است. این کار باعث شده اسب که جهان بینی محدود تری دارد به یک نوع نگاه داستان را پیش‌برد و احساساتش را بازگو نماید و بخش‌های دیگر را نیز راوی سوم شخص روایت کند: «منتظر بودم که تیرکها را بردارد.



باید تا آن سرازیری می‌دویدم و خودم را از بوی پهن چسبیده به تنم دور می‌کردم. پاکار تیرک‌ها را باز کرد. دهان اسب پر از صدای دلش بود. لذت یورتمه به کشاله‌های رانم زور آورده بود. می‌دانستم که نه پاکار و نه آتای هیچکس نمی‌تواند مثل من بدود.» (همان، ۲۳) واضح است که جمله به جمله راوی عوض می‌شود و نجدی دو زاویه دید متفاوت را به خوبی در هم تنیده است.

همان طور که می‌دانیم «اگر داستان داستان غریبی باشد و ماجرای خارق العاده‌ای داشته باشد، یا به صورتی اتفاق بیفتد که باور کردن آن مشکل به نظر برسد نویسنده از زاویه دید اول شخص کمک می‌گیرد و شخصیت اصلی داستان را نقل می‌کند.» (میرصادقی، ۱۳۹۲: ۵۰۹) نجدی در داستانش چون می‌دانست که شخصیت اصلی اش یک حیوان است و ممکن است مخاطب نتواند به اندازه کافی به او نزدیک شود از راوی اول شخص نیز استفاده کرده است و به خصوص در نیمه دوم داستانش که شاهد کشیدن گاری سنگین و شلاق خوردن اسب هستیم این روایت اول شخص در کنار توصیف صحنه که توسط دانای کل روایت می‌شود باعث ملموس تر شدن و همذات‌پنداری با اسب می‌شود. اما هدایت در کل داستانش از راوی دانای کل استفاده نموده و این امکان را به خواننده‌اش نمی‌دهد که از درونیات و نوع نگاه یک سگ به جهان با خبر شود و با اینکه شخصیت اصلی غیر انسانی برای داستانش در نظر گرفته اما ترجیح داده تمام اعمال و رفتار و رنج این سگ ولگرد را توسط زاویه دید بیرونی به مخاطب عرضه نماید و اینگونه مخاطب نمی‌تواند بپذیرد این سگ می‌تواند نمادی از یک انسان معاصر باشد که در شرایط اسفناکی گرفتار آمده است و تنها برای یک حیوان که زجر می‌بیند دل می‌سوزاند و بس.

### ۶-۳ صحنه پردازی

در اصطلاح داستان، «زمان و مکانی را که در آن عمل داستان صورت می‌گیرد، صحنه می‌گویند.» (میرصادقی، ۵۷۷). بیژن نجدی چون جدای از داستان‌نویسی شاعر مطرح و صاحب سبکی نیز بود، در داستان‌هایش به جزئیات مکانی بسیار توجه می‌نمود و صحنه‌پردازی برای او مانند یک صحنه‌پرداز در نمایش با اهمیت بود. نجدی در توصیف زمان و مکان رویدادها زبان ویژه شاعرانه‌ای داشت البته آن قدر دقیق این کار را انجام می‌داد که به ارکان و منطق داستانی اش لطمه‌ای وارد نشود. نویسنده هنگامی از زبان شاعرانه استفاده می‌کند که دانای کل در حال روایت است نه شخصیت اصلی که یک اسب است. نجدی هنگامی که داستان را از زاویه دید اسب روایت می‌کند زبانی ساده و سطح پایین دارد تا با ذهنیات یک اسب متناسب باشد، به طور مثال در ابتدای داستان می‌خوانیم:

«روزی که توانستم از دیوارک کاج‌های پاکوتاه، جست بزنم و بی آنکه پل را ببینم قالاخان را از روی آب رد کنم و آن طرف رودخانه، جلوتر از همه اسبها به میدان دهکده برسم، دو ساله بودم. قالاخان یک زین یراق‌دوزی و یک پوستین بلند پر از منجوق جایزه گرفت و به پاکار گفت که در اصطبل، خاک اره بریزد تا اگر گاهی بخواهم غلت بزنم، پوست پهلوی و شانه‌هایم، خراش بر ندارد» (نجدی، ۲۱) نجدی با جمله‌های موجز و در حد انتقال مفاهیم در سطحی معمولی به فضا سازی و ذکر جزئیات صحنه داستانش می‌پردازد و سعی می‌کند اسب تا اندازه‌ای مانند یک انسان جزئیات صحنه را وصف نماید اما به اندازه‌ای بیشتر.

اما در چند پاراگراف جلوتر هنگامی که برای اولین بار صدای راوی سوم شخص را می‌شنویم با تعبیر شاعرانه قوی روبرو می‌شویم که صحنه پردازی قوی نجدی و انتقال حس محیط به شکلی موجز که از جمله ویژگی‌های داستان کوتاه است رقم می‌خورد:

«سطل کنار دیرک بود. آسیه سطل را وارونه کرد. روی آن ایستاد و مثل یک مشت ابر سوار اسب شد. گرمایش را به تن اسب مالید. گردن اسب را بغل کرد. موهایش را روی آرواره‌ی اسب ریخت. همین که گفت <هی> اسب و آسیه دهکده را بهم ریختند» (همان، ۲۳).

استفاده از تعبیری مانند: «یک مشت ابر سوار اسب شد و گرمایش را تن اسب مالید و اسب و آسیه دهکده را به هم ریختند» از این دست می‌باشند. در پاراگراف بعدی نیز می‌خوانیم: «برگهای افتاده، به طرف شاخه‌ها رفتند». همچنین نویسنده از وصف عناصر طبیعی و عنصر باران استفاده به جایی نموده است. در جایی از داستان می‌خوانیم: «باران می‌بارید. تا باران بند بیاید مرا بین ردیف درختان غان، روی سینه‌ی تپه‌ها و در حاشیه‌ی 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. زین و تسمه، خیس شده به تنم چسبیده بود، خراشم می‌داد، مثل براده‌ی شیشه» (همان، ۲۵).

در کل در فضا سازی و القای محیط روستایی و افرادی که در حال گذراندن امورات روزانه خود هستند و در سوی دیگر حیاط خانه و چاه و سطل آب و همچنین محیط اصطبل، نویسنده با وسواس خاص و موجز به ذکر جزئیات پرداخته و این موجب انتقال تصاویری زنده و پویا از اقلیم آن منطقه شده است.

در سگ ولگرد نیز شرح زمان و مکان برای نویسنده با اهمیت است چرا که داستانش را اینگونه شروع می‌کند:

«چند دکان کوچک نانوائی، قصابی، عطاری، دو قهوه‌خانه و یک سلمانی که همه‌ی آنها برای سد جوع و رفع احتیاجات خیلی ابتدائی زندگی بود تشکیل میدان ورامین را میداد. میدان و آدمهایش زیر خورشید قهار، نیم‌سوخته، نیم‌بریان شده، آرزوی اولین نسیم غروب و سایه شب را میکردند، آدمها، دکان‌ها، درخت‌ها و جانوران، از کار و جنبش افتاده بودند. هوای گرمی روی سر آنها سنگینی می‌کرد و گرد و غبار نرمی جلو آسمان لاجوردی موج می‌زد، که بواسطه آمد و شد اتومبیل‌ها پیوسته به غلظت آن می‌افزود.» (هدایت، ۱۳۸۵: ۹)

نویسنده قبل از آنکه شخصیت را معرفی کند به صحنه‌پردازی روی آورده است و این کار را تا سه پاراگراف ادامه می‌دهد و پس از آن از ناله سگ سخن می‌گوید. این فضای شلوغی که هدایت تصویر می‌کند موجب می‌شود ذهن خواننده در همان ابتدای کار متوجه گم‌شدن سگی کوچک در چنین اجتماعی گردد و با تداعی معانی به تصاویری که در ذهنش می‌گذرد آسیب‌پذیری سگی ولگرد را در می‌یابد. میدان ورامین در داستان هدایت صحنه مرکزی داستان را تشکیل می‌دهد. هر موقع که پات به این میدان وارد می‌شود اتفاقات بدی برایش می‌افتد و «از آن روز، پات بجز لگد، قلبه سنگ و ضرب چماق چیز دیگری ازین مردم عایدش نشده بود. مثل اینکه همه آنها دشمن خونی او بودند و از شکنجه او کیف می‌بردند!» موقعی که در کوچه‌ها و خرابه‌هاست و در بین این آدم‌ها که شخصیت‌های منفی روایت هستند حضور ندارد حالش بهتر است و آسایش دارد اما چه کند که غذا برایش تنها در جلوی همان دکان‌ها پیدا می‌شود و مجبور است برای تکه‌ای نان هم که شده به میدان برود. در بخش پایانی داستان نیز در همین مکان است که کسی پیدا می‌شود و او را می‌کشد.

### ۷-۳ حقیقت‌مانندی داستان

در فرهنگ اصطلاحات ادبی تألیف کارل بکسون و آرتور گانز "حقیقت‌مانندی" چنین تعریف شده است: «کیفیتی که در عمل داستانی و شخصیت‌های اثری وجود دارد و احتمال ساختی قابل قبول را در ذهن خواننده فراهم می‌آورد، اینکه چه درجه‌ای از احتمال یا شباهت به واقعیت لازم است تا به حقیقت‌مانندی دست یابیم هرگز به طور قطع معین نشده است.» مطابق این تعریف «حقیقت‌مانندی داستان‌ها به دو صورت تحقق می‌یابد یکی آن که داستان باید واقع‌گرا باشد و شرح دقیق واقعیت در آن ملحوظ شده باشد... و دیگر اینکه لازم نیست حتماً واقع‌گرا باشد و شرح ریز ریز واقعیت در آن رعایت شود بلکه

واقعیت به صورت عام به نمایش گذاشته می‌شود و جنبه نمادین و تمثیلی و سوررئالیستی و... به خود می‌گیرد.» (میرصادقی، ۱۹۴)

در دو داستان *روز اسبریزی* و *سگ ولگرد* کار نویسندگان برای باورپذیر کردن اثر کار بسیار مشکلی است و دلیلش هم همان انتخاب شخصیت اصلی غیرانسانی است. معمولاً خواننده می‌پذیرد که نویسنده - ای راجع به یک حیوان داستانی را از زاویه دید دانای کل روایت کند اما اینکه صدای درون یک اسب را بشنود و نه تنها برایش مضحک نباشد بلکه بسیار باورپذیر باشد کار ساده ای نیست. در داستان های کودکان که معمولاً جزو داستان‌های تخیلی دسته بندی می‌شوند روایت از زبان حیوانات بسیار مرسوم بوده و به سرعت نیز از جانب مخاطب پذیرفته می‌شود اما در داستان *روز اسبریزی* با توجه به اینکه واقعیت در معنای عام‌اش در تمام پدیده‌ها وجود دارد و تنها شخصیت اصلی یک اسب است که بخش هایی از داستان را از زبان او می‌شنویم بنابراین روایت به یک روایت فراواقع‌گرایانه نزدیک می‌شود و حقیقت‌مانندی نیز در آن رعایت شده است و مخاطب چون مفهوم آزادی، اسارت، رنج، بردگی و... را که در دنیای انسانی مفاهیمی عمیق و عام دارند به خوبی درک می‌کند بنابراین این امر باعث حس همذات‌پنداری وی با اسب شده و نویسنده به هدف غایی خود می‌رسد. در *سگ ولگرد* که داستان تماماً واقع-گرایانه است نویسنده سعی کرده است جزییات فضای داستان و شخصیت‌ها را با وسواس خاصی در داستانش ذکر نماید و مخاطب هنگامی که داستان را می‌خواند آنقدر با صحنه‌های ازپیش‌آشنا در ذهنش روبرو می‌شود که راهی جز باور داستان ندارد.

هدایت در بخش هایی از داستان از احساسات درونی پات و ناراحتی‌های او و نیاز به نوازش او سخن به میان می‌آورد که خواننده را مردد می‌گذارد که نویسنده چگونه از احوال درونی یک حیوان با خبر است. اما در بخش هایی نیز وقتی به توصیف حرکات حیوان می‌پردازد این تصاویر آنقدر زنده و پویا هستند و حقیقت‌مانندی در آن وجود دارد که نه تنها خواننده آن را می‌پذیرد بلکه بر باورپذیری قسمت‌های دیگر روایت نیز بی‌تاثیر نیست.

### ۳-۸ درون‌مایه همایش ملی پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی - دی ۱۳۹۹

«درون‌مایه فکر اصلی و مسلط در هر اثری است، خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و حادثه‌ها، وضعیت‌ها و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد.» (میرصادقی، ۲۲۹) درون‌مایه نباید با موضوع اشتباه گرفته شود باید گفته شود که درون‌مایه «نتیجه و برآیندی است از موضوع داستان که بر روند گسترش و کنترل داستان تاکید می‌کند. هر نویسنده‌ای در طول زندگی چه از راه تجربه و چه از راه خواندن کتب و... به سطحی از درک درباره هستی و پدیده‌های اطراف خود می‌رسد که آن‌ها به صورت مضامین متفاوتی در آثارش جلوه می‌کند، گورکی می‌نویسد: «مضمون عبارت از اندیشه‌ای است که از تجربه مولف اخذ می‌شود، اندیشه‌ای که خود زندگی در اختیار او نهاده است؛ ولی در انبان تاثرات او به صورت خام شکل گرفته، او را برمی‌انگیزد که بکوشد تا آن را به شکلی نو در آورد.» (همان، ۲۳۰)

درون‌مایه‌های مشترکی در هر دو اثر وجود دارد. هدایت همواره از پوچی و پستی دنیا در آثارش سخن گفته است و دنیا را سیاهچالی می‌داند که انسان در آن هرگز رهایی را تجربه نخواهد کرد و می‌توان گفت این نوعی نگرش اگزیستانسیالیستی است. *سگ ولگرد* در لایه‌های زیرین روایت داستان انسانی است که صاحب (خدا)ی خویش را در جهان مدرن از دست داده است: «چطور پات می‌توانست بی‌صاحب! بی‌خدایش زندگی بکند، چون صاحبش برای او حکم یک خدا را داشت، اما در عین حال مطمئن بود که صاحبش به جستجوی او خواهد آمد. هراسناک در چندین جاده شروع به دویدن کرد اما زحمت او بیهوده بود. مضامینی چون تنهایی و عدم درک از جانب دیگران: «ولی به نظر می‌آمد نگاه‌های

دردناک پر از التماس او را کسی نمی‌دید و نمی‌فهمید!» در این اثر وجود دارد. از دیگر مضامین داستان که نویسنده توانسته با یک پایان‌بندی مناسب آن را به خوبی نشان بدهد بی‌رحمی و بی‌عاطفگی ست که گریبان انسان‌ها را گرفته است و آن شخص ناشناس بدون اینکه ما بفهمیم کیست و از کجا آمده است (چه فرقی هم میکند؟) در حالی که طوری رفتار می‌کند که می‌خواهد به کمک پات بیاید و به او این امید را می‌دهد که صاحب جدیدی پیدا کرده اما به سگ غذای مسموم می‌خوراند و او را رها می‌کند تا بمیرد.

در روز/سبزی هم مضامینی مشترک با سگ و لگرد وجود دارد. از جمله مضامین مشترک آن می‌تواند بن بست روابط بین انسان‌ها باشد. اگر با اسب و رنج هایش همذات‌پنداری کنیم می‌فهمیم که هر چقدر هم که او درست رفتار نماید باز هم زینی بر گرده‌اش قرار داده شده و با وی طوری رفتار می‌شود که خوشایندش نیست. در داستان نجدی می‌توان مضامینی مانند رابطه ارباب و برده هم مشاهده نمود که از جمله مضامین مارکسیستی است. اگر اسب را سمبل طبقه کارگر در نظر بگیریم که هر روزه برای جای خوابی و اندک غذایی کار می‌کنند، قالان‌خان صاحب اسب کسی است که در نقش طبقه سرمایه دار و ارباب اوست که بدون در نظر گرفتن که او موجودی جاندار است و دارای احساسات از او کار می‌کشد و هنگامی که او سرپیچی می‌نماید بر تنش شلاق می‌زند و مجازات سختی را برایش در نظر می‌گیرد. اسب که در زحمت بسیار برای کشیدن گاری قرار دارد به آسیه فکر می‌کند که تنها کسی است که او را می‌فهمد و برایش دل می‌سوزاند، آسیه نیز می‌تواند سمبل روشنفکران جامعه باشند که برای طبقه زحمتکش دل می‌سوزانند و تلاش خویش را صرف تسهیل روند زندگی برای طبقه کارگر می‌کنند اما از دیدگاه نجدی نیرویشان در برابر قدرتمندان جامعه آن قدر کم است که راه به جایی نمی‌برند. مضمون تنهایی انسان معاصر در داستان نجدی نیز وجود دارد، این جدادگی انسان از آمال و آرزوهایش و یکی شدن با تعلقات دنیای جدید را که به زور به او تحمیل کرده اند، مولف با یکی کردن زاویه دیدها در انتهای داستان به خوبی نشان داده است:

« من دیگر نمیتوانستم بدون گاری راه بروم و یا بایستم. اسب دیگر نمی‌توانست بدون

گاری بایستد یا راه برود. من دیگر نمیتوانستم...  
اسب...

www.anjomanfarsi.ir

من...

اسب...» (همان، ۲۸)

### ۳-۹ گفتگو

گفتگو در داستان، «پیرنگ را گسترش می‌دهد و درونمایه را به نمایش می‌گذارد و درونمایه را به نمایش می‌گذارد و شخصیت‌ها را معرفی می‌کند و عمل داستانی را پیش می‌برد.» (میرصادقی، ۶۰۳) دقت در هر دو اثر نشان می‌دهد که در داستان سگ و لگرد هیچ‌گونه گفتگویی صورت نمی‌پذیرد و تنها گاهی آدم‌ها پات را صدا می‌کنند یا او را می‌کنند و او را از خود دور می‌کنند. اما در روز/سبزی گفتگو نقش مهمی در معرفی شخصیت‌ها و حتی در کشمکش داستان دارد. در آن بخشی از داستان که آسیه با اسب مونولوگ یا گفتگوی یک طرفه‌ای برقرار می‌کند نیز نویسنده از گفتگو استفاده نموده تا رابطه دوستانه و نزدیک اسب و آسیه را نمایش دهد:

گفت: بخور دیگه.

گفت: چیه؟ از من بدت میاد؟

من فقط زین را نگاه می‌کردم.

گفت: از اون بدت میاد؟ بدون زین، می‌داری سوار شم؟ (همانی، ۲۲)

همچنین گفتگوی بین قالان خان و پاکار برای تصمیم گیری درباره آینده اسب و حتی زمانی که قصد کشتن اسب را می کند نقش کلیدی در پیرنگ داستان دارد:

قالان خان با زیرشلواری به حیاط آمد و داد کشید: اینها کجا رفتند؟ پدر سگ!  
پاکار که سرش را از پنجره اتاق آن طرف چاه بیرون آورده بود گفت: نمیدانم آقا.  
قالان خان گفت: اگر آسیه را بندازه، هم تو را می کشم هم اسب را، برو پوستینم را بیار، یالا. (همان، ۲۳)

### ۱۰-۳ زمان دستوری، وجه و صدا

ژرار ژنت از چهره‌های برجسته ساختارگرایی بین سه سطح از روایت؛ یعنی "داستان"، "روایت" و "روایت گری" تمایز نهاده است. او معتقد بود که داستان محتوای قصه ای است، به ترتیبی که رویدادها به ترتیبی که رویدادها برای شخصیت اتفاق می افتند؛ ترتیبی که اغلب با آنچه در روایت ارائه می شوند، متفاوت است. منظور از روایت همان کلمات روی کاغذ، گفتمان، یا خود متن است که خواننده از طریق آن هم داستان و هم روایت را می سازد. روایت محصول روایت کردن راوی است (تایسن، ۱۳۸۷، ۳۷۰). و "روایت گری" نیز به عمل ایجاد "روایت" گفته می شود. از دیدگاه ژنت هر سه سطح روایت با یکدیگر در ارتباط و تعامل اند. او معتقد است که "داستان"، "روایت" و "روایت گری" به کمک سه مولفه "زمان دستوری" (Tense)، "وجه" (Mode) و "صدا" (Voice) با یکدیگر در ارتباط اند.

**الف) زمان دستوری:** شامل ترتیب رویدادها در روایت از نظر زمانی است. این آرایش، مفاهیم ترتیب، تداوم و بسامد را در بر می گیرد (همان، ۳۷۱) که در ادامه به بررسی آنها می پردازیم:

**ترتیب (Order):** رابطه ای ست بین توالی زمانی رویدادها در داستان و توالی زمانی رویدادها در روایت. از انواع این ناهماهنگی ها بازگشت به گذشته و رفتن به آینده است. ناهنگامی طبیعتاً به پس نگاه و پیش نگاه تقسیم می شود که ژنت آن ها را تقدم و تاخر می نامد. تاخر، یک حرکت ناهنگام به زمان گذشته است به طوری که حادثه ای که از نظر توالی زمانی زودتر اتفاق افتاده در متن دیرتر نقل می شود. تقدم، یک حرکت ناهنگام به زمان آینده است به طوری که یک واقعه آینده در متن قبل از زمان خود و نیز قبل از ارائه وقایع زمانی میانی (یعنی وقایعی که در متن دیرتر بازگو می شوند) نقل می شود. (تولان، ۱۳۸۶: ۸۰)

در داستان سگ ولگرد با روایت خطی مواجه نیستیم بلکه در ابتدای داستان از زبان دانای کل شرحی از میدان ورامین و دکان های مختلف و آدم هایش را می خوانیم، سپس با پات شخصیت اصلی داستان و زندگی عذاب آور کنونی اش آشنا می شنویم و پس از آن نویسنده با فلش بک زندگی گذشته پات را در کنار صاحبش به مخاطب عرضه می کند. سپس دوباره به زمان حال بازمی گردیم و درباره سگ ولگرد و تلاش هایش برای یافتن غذا و نوازش بخش هایی را می خوانیم و تا پایان داستان نیز در همین زمان حال می مانیم. اما در داستان روز/اسبریزی کل روایت مربوط به زمان حال است و داستان به صورت خطی روایت می شود و شکستی اتفاق نمی افتد.

**تداوم (Duration):** ژنت تداوم را نسبت بین زمان متن و حجم متن می داند و از آن در تعیین ضرباهنگ متن و شتاب داستان استفاده می نماید. از نظر او اگر نسبت بین زمان متن و حجم اختصاص داده شده به آن ثابت و یکسان باشد، داستان با تداوم و شتابی ثابت پیش می رود. او نسبت ثابت بین طول متن و تداوم داستان را به عنوان ثبات در پویایی و معیار در نظر می گیرد و در قیاس با آن «شتاب مثبت» و «شتاب منفی» را به دست می دهد. شتاب منفی در حد نهایی خود، منجر به «مکت توصیفی» (Discriptive) می شود؛ زیرا توصیف، زمان خواندن را طولانی تر از زمان رویداد می کند. به همین ترتیب شتاب مثبت در نهایت منجر به حذف می شود، چرا که نویسنده بنا به ضرورت، به گزینش در حوادث یا

نقل اشاره وار آنها می‌پردازد و سرانجام شتاب ثابت، منجر به خلق صحنه نمایشی می‌شود که بارزترین نمود آن دیالوگ است (ریمون-کنان، ۱۳۸۷: ۷۳-۷۴).

در داستان روز/سبیزی دو نوع شتاب را مشاهده می‌کنیم؛ نخست "شتاب ثابت" و سپس "شتاب منفی" که منجر به مکث توصیفی می‌شود. در بخش ابتدایی داستان نسبت بین زمان متن و حجمی که نویسنده برای آن در نظر گرفته است یکسان است. این قسمتی از داستان است که عمدتاً از زبان راوی اول شخص یعنی خود اسب روایت می‌شود و چون حال اسب خوب است و از برنده شدن در مسابقه لذت می‌برد و در وقع هنوز بحرانی برایش رخ نداده است، نویسنده سعی کرده نسبت مساوی بین زمان روایت و حجم متن برقرار نماید. همانطور که گفته شد شتاب منفی در حد نهایی خود، منجر به «مکث توصیفی» می‌شود؛ زیرا توصیف، زمان خواندن را طولانی‌تر از زمان رویداد می‌کند. نویسنده داستان نیز در بخش‌های میانی و پایانی داستان که رنج بسیار زیاد اسب و کشیدن گاری سنگین و شلاق خوردن او را توصیف می‌کند شتاب داستانش "شتاب منفی" است چرا که خاصیت رنج کشیدن این است که بر خلاف خوشی، زمان را کشدار جلوه می‌دهد و از طرف دیگر نویسنده با مکث توصیفی و ذکر جزئیات زیاد تلاش می‌کند مشقت طولانی اسب را بهتر به خواننده منتقل نماید.

اما در سگ ولگرد در کل داستان با شتاب منفی مواجهیم. با توجه به اینکه کل داستان سگ ولگرد از لحاظ زمان تقویمی در یک روز اتفاق می‌افتد اما نویسنده سعی نموده است برای نشان دادن رنج مصاعف یک سگ حجم متنش را نسبت به زمانش بیشتر در نظر بگیرد و با مکث توصیفی از پس این مهم برآمده است.

**پسامد (Frequency):** رابطه دفعات روایت یک واقعه نسبت به دفعات روی دادن آن در داستان

است (ایگلتون، ۱۳۹۲: ۱۴۶).

در داستان هدایت تکراری رخ نمی‌دهد و هر واقعه‌ای با توجه به اینکه یک بار رخ داده است در روایت نیز یک دفعه آمده است و نویسنده از این تکنیک برای پیشبرد مفاهیم داستانش بهره‌ای نبرده است. اما در داستان نجدی با توجه به اینکه در کل داستان تکرار خاصی را شاهد نیستیم اما در دو صحنه شاهد تکرار واقعه‌ای می‌باشیم. دفعه اول زمانی ست که آسیه قندی را جلوی ده‌ای اسب می‌گیرد و با او مهربانی می‌کند. از جیب دامنش یک حبه قند در آورد و آن را زیر لبهایم گرفت. نتوانستم بخورم. و دفعه بعد زمانی است که اسب در مشقت کشیدن گاری است و به لحظه‌های شیرین گذشته می‌اندیشد: «اگر انگشتان آسیه یک حبه قند را به لبم نزدیک می‌کرد صورتم را به کف دستش تکیه می‌دادم.» و در صحنه بعدی هنگامی که شخصیت اصلی در پایان داستان دچار تردید شده و نمی‌تواند اتفاقاتی که برایش طی روز گذشته رخ داده را باور نماید به جایی می‌رسیم که دو راوی داستان در هم ادغام می‌شوند و با این جملات روبرو می‌شویم: «من دیگر نمیتوانستم بدون گاری راه بروم و یا بایستم. اسب دیگر نمی‌توانست بدون گاری بایستد یا راه برود. من دیگر نمیتوانستم... اسب... من... اسب...» (همان، ۲۸).

**ب) وجه (Mode):** فضای روایت است که از طریق "فاصله" و "دیدگاه" خلق میشود. فاصله

هنگامی پدید می‌آید که راوی داستان یکی از شخصیت‌های روایت باشد. هر چه حضور راوی داستان پررنگتر باشد، فاصله بین روایت‌گری و داستان بیشتر است. کمترین فاصله زمانی است که حضور راوی را کمتر حس کنیم. منظور از "دیدگاه" زاویه دیدی است که ما از منظر آن بخش معینی از روایت را می‌بینیم. اگرچه ممکن است راوی در حال گفتن داستان باشد؛ اما زاویه دید میتواند به شخصیت‌های دیگری تعلق داشته باشد و امکان دارد احساسات چنین شخصیتی با احساسات راوی که داستان را بازگو می‌کند تفاوت داشته باشد (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۳).

چون در روز اسبریزی با دو دیدگاه یا زاویه دید مواجهیم و راوی اول شخص خود شخصیت اصلی داستان است بنابراین از دیدگاه ژنت فاصله بین روایت‌گری و داستان بیشتر است. اما همانطور که پیشتر گفته شد چون احساسات راوی با زاویه دید اول شخص تفاوت دارد بنابراین این فاصله کم بوده و با وجود زاویه دید کلی داستان که مربوط به دانای کل است؛ این مقوله به تکنیکی اثرگذار در دست نویسنده تبدیل شده است. اما در سگ ولگرد در کل داستان با زاویه دید سوم شخص رو به رو هستیم و این موجب کمتر شدن فاصله می‌گردد.

**ج) صدا (Voice):** لحن سطح سوم داستان یا همان صدای راوی است؛ یعنی هنگام تحلیل صدا، رابطه راوی (عمل روایت‌گری) را با داستانی که گفته میشود و با روایت (روشی که با آن داستان گفته می‌شود) بررسی میکنیم. صدا در تعیین موضع راوی نسبت به داستان و اعتبار وی به ما کمک می‌کند. «می‌توان حوادث را قبل، بعد و یا (مانند رمان نامه‌ای) همزمان با وقوع آن بیان کرد. راوی ممکن است خارج روایت خود، داخل روایت خود (مانند روایت‌هایی که از زبان اول شخص بیان می‌شود) یا نه تنها داخل روایت، بلکه شخصیت اول آن نیز باشد» (ایگلتون، ۱۳۹۲: ۱۴۷).

هر دو داستان در زمان روایت در گذشته اتفاق افتاده اند و اکنون توسط راوی به یاد آورده می‌شوند و در حال روایت‌شدن می‌باشند. در سگ ولگرد راوی دانای کل است و خود خارج از روایت است. اما در داستان روز اسبریزی با یک راوی خارج از روایت و یک راوی اول شخص که خود اسب است، مواجهیم. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت از داستان سگ ولگرد تنها یک صدا به گوش مخاطب می‌رسد و روایتی تکصدایی است. اما در داستان روز اسبریزی دو صدا به گوش مخاطب می‌رسد و این فرصت در برابر خواننده قرار می‌گیرد که یک واقعه را که در گذشته اتفاق افتاده است توسط دو صدای متفاوت دریافت نموده که یک صدا در درون روایت و یک صدا از بیرون وجود دارد. از این رو ظرفیت داستان روز اسبریزی بالاتر رفته و جزو داستان‌های چندصدایی دسته بندی می‌شود.

### نتیجه‌گیری

از نقد تطبیقی این دو داستان نتایج زیر به دست آمد.

۱- هر دو داستان پیرنگ مشخصی داشته و دارای مقدمه، گره‌افکنی، بخش میانی و پایانی می‌باشند. در داستان روز اسبریزی بخش پایانی و نتیجه‌گیری مانند سگ ولگرد کوتاه بوده و بخش موسوم به تقابل بلندتر از بقیه قسمت‌های داستان است. داستان هدایت با تعلیقی که ایجاد می‌کند خواننده را تا سطور پایانی به دنبال خود می‌کشد تا اینکه سرانجام داستان را به او عرضه می‌کند. اما در داستان نجدی با وجود تعلیق و کشش بالای داستان خواننده در طول قسمت تقابل رفته رفته خود به فرجام شخصیت اصلی پی می‌برد و می‌داند که او را راه‌گریزی از این وضعیت نیست. این می‌تواند ساختار داستان نجدی را به داستان‌های مدرن نزدیکتر نماید.

۲- در هر دو داستان به دلیل اینکه شخصیت اصلی حیوان حضور دارد نویسندگان سعی نموده اند تا ظرافت‌های ویژه‌ای را در وصف حالات و وضعیت آنان به کار ببرند. در داستان نجدی به دلیل اینکه یکی از دو روایت‌کننده خود اسب است کار به مراتب سخت‌تر بوده چرا که نویسنده می‌بایست زبانی را انتخاب نماید که در عین حال که بیان‌کننده حالات آن حیوان است، به بافت داستانی نیز ضربه‌ای وارد ننماید و از روایت فاصله نگیرد. از دیگر ویژگی‌های این دو داستان کنش منطقی شخصیت‌ها در کنار توصیف آنان توسط راوی سوم شخص است که بین این دو تناسب وجود دارد. همچنین در روز اسبریزی در کنار تیپ‌هایی که در داستان وجود دارد یعنی قالان‌خان، پاکار و آسیه، شخصیت اصلی یعنی اسب از وضعیت «الف» در ابتدای داستان به وضعیت «ب» در انتهای داستان تغییر پیدا می‌کند و این

ظرفیت داستان نجدی را بالا می‌برد. در حالی که در داستان سگ ولگرد این وضعیت پات است که تغییر کرده یعنی روزگار او از یک زندگی خوب و دلخواه به زندگی نکبت‌بار تبدیل شده اما در خود پات تحول درونی و شخصیتی شاهد نیستیم. بنابراین پات نیز در کنار دیگر افرادی که -هرچند بسیار کم- نویسنده وصفشان کرده تنها یک تیپ ثابت است.

۳- هر دو داستان از زاویه دید یک حیوان روایت می‌شوند. درست است که در سگ ولگرد با زاویه دید دانای کل مواجهیم اما راوی در ذکر احساسات درونی پات تا جایی پیش می‌رود که گویی این پات، سگ ولگرد، است که با خواننده سخن می‌گوید. نویسنده در *روز/سبزی* از دو زاویه دید اول شخص و دانای کل داستان را روایت نموده و این باعث شده خواننده با داستان هم از درون و هم از بیرون مواجه شود و همذات‌پنداری عمیقی از منظر درد و رنجی که شخصیت اصلی متحمل می‌شود با او احساس کند. اما داستان هدایت این ویژگی را ندارد.

۴- همانطور که اشاره شد حقیقت ماندی مقوله‌ای است که با متر و معیار خاصی قابل سنجش نیست و به راحتی نمی‌توان گفت چون واقعه‌ای در عالم خارج اتفاق افتاده است پس اگر آن را تبدیل به داستان نماییم حتما از جانب مخاطب باورپذیر خواهد بود. حقیقت ماندی آن روح جاری در کل اثر است که خواننده با خواندن آن به آن پی می‌برد و اگر داستان را باور نماید به این معنی است که نویسنده در خلق عناصر مختلف داستانی واقعی کلی را رعایت کرده و بنا بر قوه تخیل خود المانی از داستان را تغییر داده تا هم موجب آفرینش اثری هنری شود و هم حقیقت ماندی در آن رعایت شود. هر دو اثر به دلیل داشتن شخصیت اصلی غیرانسانی کار مشکلی را به انجام رسانده اند و به زعم نگارنده هر دو نویسنده توانسته‌اند اثری خلق کنند که برای خواننده باورپذیر بوده و در مواقعی نیز سبب همذات‌پنداری وی با شخصیت اصلی داستان شود.

۵- در داستان *روز/سبزی* نویسنده از عنصر گفتگو هم برای گسترش پیرنگ و هم برای معرفی شخصیت‌ها به خوبی استفاده نموده است. اما در داستان *سگ ولگرد* از عنصر گفتگو استفاده‌ای نشده است. با توجه به اینکه گفتگو در زندگی روزمره همه انسان‌ها نقشی اساسی دارد و انسان‌ها از طریق گفتگو با هم ارتباط برقرار می‌کنند، گفتگو ابزاری در دست نویسنده برای پویاتر نمودن فضای داستانی و باورپذیر کردن آن است که نجدی از این عنصر نهایت استفاده را نموده اما هدایت از آن بهره‌ای نمی‌برد.

۶- بر پایه نظریات ژرار ژنت و با تحلیل عناصر زمان دستوری، وجه و صدا در این دو داستان این نتیجه به دست آمد که داستان *روز/سبزی*، از نظر زمان دستوری روایت و عنصر "ترتیب" زمان روایت خطی بوده و ابتدا اسب گذشته شیرینش را به یاد می‌آورد و سپس وقایع نکبت‌باری که برایش رخ می‌دهد را تا به انتهای داستان می‌خوانیم. از منظر تداوم باید گفته شود این داستان در ابتدا شتاب یکسان داشته و حجم متن با زمان داستان یکی بوده و سپس وارد بخشی می‌شویم موسوم به شتاب منفی که موجب مکث توصیفی است و در اینجا نویسنده برای تاثیر هر چه بیشتر روی خواننده، لحظات مشقت اسب را هنگام کشیدن گاری سنگین با تعداد جملات بیشتری بیان می‌نماید. از منظر بسامد نیز نجدی کوشیده است تا در دو صحنه با کمک گرفتن از عنصر تکرار جملات هم یکی شدن دو راوی داستان را نشان دهد و هم با دوباره به خاطر آوردن لحظات شیرینی که اسب در کنار آسیه داشت، مخاطب را متأثر نماید.

از منظر "وجه" نیز اگر داستان را مورد تحلیل قرار دهیم می‌بینیم که با وجود اینکه داستان راوی اول شخص دارد و این باعث ایجاد "فاصله" بین روایت‌گری و روایت می‌شود، اما نجدی کوشیده است از راوی دانای کل نیز برای کم نمودن این فاصله استفاده نماید با بررسی عنصر "صدا" در اثر به این نتیجه رسیدیم که روایت نجدی چون هم از زبان اسب روایت می‌گردد هم از زبان دانای کل، جزو داستان‌های چندصدایی قلمداد می‌شود.



اما در داستان سگ ولگرد از دیدگاه "ترتیب" نتیجه گرفته می‌شود که زمان خطی با استفاده از تکنیک فلش‌بک شکسته می‌شود و ابتدا با توصیف میدان و رامین روبه رو می‌شویم و سپس با پات آشنا می‌شویم و پس از آن زندگی گذشته‌اش برای خواننده روشن می‌شود و دوباره به زمان فعلی باز می‌گردیم و تا پایان نیز در این زمان باقی می‌مانیم. اما از نظر "تداوم" در کل داستان حجم متن با زمان داستان متناسب است و روایتی با شتاب ثابت را شاهد هستیم. درباره عنصر "بسامد" باید گفته شود هدایت از عنصر تکرار برای پیشبرد اهدافش استفاده نمی‌نماید و هر چیزی که اتفاق افتاده است را تنها یک بار از زبان راوی بازگو می‌نماید. همچنین از منظر "وجه" مشاهده شد که با وجود راوی دانای کل فاصله‌ای بین عمل روایت‌گری و خود روایت وجود ندارد. همچنین با بررسی عنصر "صدا" این نتیجه حاصل شده است که هدایت برخلاف نجدی داستانش را تنها با یک صدا روایت نموده است و به این ترتیب علاوه بر اینکه داستانش در دسته داستان‌های کلاسیک قرار می‌گیرد از ظرفیت‌های داستانش کاسته است.

### مراجع (فارسی)

۱. نجدی، بیژن؛ *یوزپلنگانی که با من دویده اند؛ چاپ بیستم، تهران: نشر مرکز، ۱۳۸۷.*
۲. هدایت، صادق؛ *سگ ولگرد؛ چاپ دهم، تهران: انتشارات نگاه، ۱۳۸۵.*
۳. ارسطو؛ *شاعری (بوطیقا)؛ ترجمه رضا شیرمرز، تهران: انتشارات ققنوس، ۱۳۹۶.*
۴. میرصادقی، جمال؛ *عناصر داستان، تهران: نشر سخن، ۱۳۹۴.*
۵. اخوت، احمد؛ *دستور زبان داستان، اصفهان: نشر فردا، ۱۳۴۱.*
۶. ایگلتون، تری، *پیش درآمدی بر نظریه‌های ادبی، چاپ هفتم، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز، ۱۳۹۲.*
۷. تایسن، لیس؛ *نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمه مازیار حسین زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز، حکایت قلم نوین، ۱۳۸۷.*
۸. تولان، مایکل؛ *روایت‌شناسی: درآمدی زبانشناختی-انتقادی، ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، ۱۳۸۷.*
۹. ریمون کانا، شلومیت؛ *روایت داستانی: بوطیقای معاصر، ترجمه ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر، ۱۳۸۷.*
۱۰. تودوروف، تزوتان؛ *بوطیقای ساختارگرایی، تهران: نشر آگه، ۱۳۹۴.*
۱۱. سیدحسینی، رضا؛ *مکتب‌های ادبی، چاپ چهاردهم، جلد دوم، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۸۷.*
۱۲. مارتین، والاس؛ *نظریه‌های روایت، ترجمه‌ی محمد شهباء، تهران، هرمس، ۱۳۸۶.*
۱۳. مکوئیلان مارتین؛ *گزیده‌ی مقالات روایت، ترجمه فتاح محمدی، تهران: مینوی خرد، ۱۳۸۷.*
۱۴. میرزایی بسطامی، مریم؛ *بررسی تطبیقی روایت‌شناسی در دو رمان وراجی روی نیل از نجیب محفوظ و همنوایی شبانه ارکستر چوب‌ها از رضا قاسمی، پایان نامه، دانشگاه محقق اردبیلی.*
۱۵. کاسی، فاطمه؛ باقری، سمیه؛ *مولفه زمان روایی در داستان‌های روز اسبریزی و چشم‌های دکمه‌ای من بیژن نجدی بر اساس نظریه ژرار ژنت، هشتمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان، ۱۳۹۲.*

### (انگلیسی)

Gerard Genette, *Narrative Discourse: An essay in Method*. Trans. J.E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980.