مفهومِ «تکنیکِ داستانی» و جلوه‌های آن در داستانِ معاصر فارسی

لیلی کمالوند[۱]

دریافت مقاله:
۹۱/۲/۴
پذیرش:
۹۲/۸/۹

چکیده

مباحث عمدهٔ داستان‌نویسی و نقد داستان فارسی، کشف و بازنماییِ تکنیک‌هایِ داستان مدرن، موضوعی است که تاکنون به شکل شایسته به آن توجه نشده است. نوشتهٔ حاضر تلاش می‌کند جایگاهِ «تکنیک داستانی» در داستان نویسی معاصر را باز نماید و این امر میسر نیست مگر با در نظر گرفتن مفهوم دقیق تکنیک. تکنیک‌هایی چون به تعویق انداختن معنا از راه تمثیل، کشف زبان داستانیِ خود ویژه، برقراری رابطه مبتنی بر بینامتنیت با متونِ پیش از خود و.... دیدِ انتقادیِ این نوشتار، متأثر از دستاوردهای نقد نوی برآمده از نهضت نقادی آنگلوساکسونیِ تکوین یافته در بطن نظریه‌های انتقادی از فرمالیسم تا پساساخت‌گرایی است. پس از بررسی وجوه مختلف واژهٔ تکنیک، جایگاه آن در ادبیات و نقش اساسی آن در داستان، ضمن ارائهٔ نمونه‌ای مختصر و مفید از داستان معاصر فارسی؛ سعی شده ـ در موجزترین شکل ممکن ـ ، شیوهٔ درک و بررسیِ تکنیک‌های داستانی ارائه شود و مقاله، ساختاری عمل‌گرایانه و فعال داشته باشد. در پایان به عنوان نمونه، چند تکنیک داستان‌نویسی در داستان معاصر فارسی ذکر می‌شود.

پرتال جامع علوم انسانی

کلیدواژه‌ها: داستان‌نویسی، تکنیک داستان، روایت، داستانِ مدرن، معاصر فارسی.

---

۱. کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور. پست الکترونیک: leyla.kamalvand@yahoo.com

مقدمه

علت‌العلل نوشته شدن این متن، عدم حضور مبحث «تکنیک داستانی» در کتب نقد و معرفی داستان فارسی است. خلأ این موضوع درحالی است که همواره بزرگان ادب و هنر به اهمیّت تکنیک در کار آفرینش تأکید کرده‌اند. پس از آثاری که توسط ابراهیم یونسی (هنر داستان نویسی)، رضا براهنی (قصه‌نویسی)، جمال میرصادقی (رمان و داستان کوتاه) و... پیرامون معرفیِ مصالح داستان نوشته شده، کتابِ *ارواح شهرزاد* نوشتهٔ شهریار مندنی‌پور از لحاظ زمانی نسبت به بقیه تأخر و از لحاظ نوگرایی برآنها تقدم دارد. با این همه در این تازه‌ترین اثرِ ساخت شناسانهٔ داستان، با سخنی در «تکنیک» مواجه نمی‌شویم.

تکنیکِ نوشتن در کوتاه‌ترین سخن عبارت- است از: «چگونه نوشتن» و بی‌تردید بهترین تکنیک‌ها آنهایی هستند که زیبایی‌شناسی و تاریخ آنها را تأیید کرده است. برای دریافت دقیقِ این موضوع در مصالح‌شناسی داستانِ نو باید به منابع دست اول و زیبایی‌شناسانه مراجعه کنیم تا دریابیم دلیل عقب ماندگیِ داستانِ فارسی چیست. در شرایطی که میراث‌خوارِ شاهکارهایی همچون *تذکرة الاولیاء*، *تفسیرِ کشف‌الاسرار و عدة الابرار*، *جوامع‌الحکایات* و *لوامع‌الروایات*، *گلستان* سعدی، *تفسیر سورآبادی*، *تاریخ بیهقی* و... است. بی‌تردید یکی از مهم‌ترین دلایلِ جهانی نشدنِ داستانِ معاصر فارسی، فقرِ تکنیکیِ آن است.

ریشه واژهٔ تکنیک

در مقدمهٔ این نوشته، از لفظ «آفرینش» استفاده شد تا مبحث مهم مارتین هیدگر در باب «تکنولوژی» را یادآور شویم که در مسیرِ تاریخِ زبان، پیوندگاهِ آفرینش و تخنه را در هنرهای زیبا می‌بیند: «تخنه (= تکنیک) نه تنها نام کار و مهارت صنعتگر است بلکه افزون بر این نامی است برای مهارت‌های فکری و هنرهای زیبا. تخنه به فرآوردن تعلق دارد. به پوئسیس. تخنه امری شاعرانه است. زمانی... هنر به سادگی تخنه نامیده می‌شد» (هیدگر، ۱۳۷۳: ۲۸).

در یونان باستان واژه تخنه (Techne) به فن انجام کار دلالت داشت. این واژه همان گستردگی ای را داشت که امروزه در زبان فارسی واژهٔ معادلِ آن یعنی «فن» (صناعت، شگرد، تمهید و...) دارد و واژه تکنیک (Technic) برآمده از همین مصدر است. در نظر افلاطون تخنه شامل همه مهارت‌های سازنده است از نجاری گرفته تا سیاستمداری (بیردزلی، ۱۳۸۷: ۳). حتی در جزوه معروف به «سوفیست» تفاوت دو نوع تخنه را باز می‌نماید: آن تخنه که در کار کسب فضایل به‌کار گرفته می‌شود و تخنهٔ دیگر که در کار آفرینشِ خلاقه (یعنی نظم دادن به زیبایی‌ها و آفرینش زیبایی جدید) است. البته می‌توان دریافت این طرح افلاطون از آفرینش هنری در مفهوم «تقلید» در فلسفهٔ سقراط ریشه دارد. تخنه در جایی با هنر، ریشه‌های مشترک می‌یابد که واژه ars که به معنای فن و صناعت به‌کار می‌رفت با قلب بعض در متنِ زبان لاتین به artem و با شکل فاعلیِ artisian باب شد. همین مجال مختصر کافی است تا به قرابت آنچه امروزه در اصطلاح عام به معنای آرتیست (هنرمند) به‌کار می‌بریم با واژه سابق‌الذکرِ تخنه پی ببریم. پس نخستین وجه اهمیت مبحث ما را تاریخِ زبان اثبات کرده است که؛ هنر به معنای تکنیک بوده است.

مؤلفانِ *فرهنگ المنجد* ذیل عنوان «فنون» در جایی که قرار بوده تصاویری از آفرینش‌های

هنری انسان در طول تاریخ نشان داده شود بـه آن تصاویر، «فن» اطلاق کرده‌اند. مثلاً زیـر تصـویری از یک نقاشیِ مصر باستان نوشته‌اند: فنِ فرعـونی (المنجد: ۱۲۸). در همین زبان عربـی مـی‌بایسـت به دنبال تهی شـدنِ ایـن واژه از معناهـای متکثـر یونانی‌اش باشیم. به این معنا کـه در زبـان عربـی قرابت زبانیِ «فن» و «تفنن»، پوئسیس را از جهـان صنعتگرانه به جهـان جمـال‌شناسـانهٔ هنـری وارد می‌کند.

تکنیک در هنر و ادبیات

حدود صد سال پیش، هنگامی‌کـه در سـال ۱۹۱۱ گئورگ لوکاچ مقاله مهم «شکل و محتوا» را چاپ کرد ادبیات را دارای دستگاهی دانسـت کـه آن را از متون دیگر متفاوت و متمایز می‌کند و در دهـه ۲۰ هنگامی که فرمالیست‌های روس پا به عرصـهٔ نقد هنری نهادند، جنبه‌های تکنیکیِ ادبیات جدی تر گرفته شد و راه برای نقد نو هموار شد. جملـه کلیـدی نظریـهٔ فرمالیسـت‌هـا را شکلوفسـکی در مقاله Art As Technique (هنر به مثابهٔ تکنیک) گفته بود: «ادبیات یعنی تکنیک».

بایـد توجـه داشـت کـه واژه کلیـدی در ایـن پیوندها، «بوطیقا» است. در زبان یونانی واژه‌ای به نام poiesis وجود داشته که اتفاقاً همچون تخنـه، معنای «ساختن» مـی‌داده اسـت. ایـن واژه عنـوان کتابی از ارسطو شد کـه در آن بـه مباحـث ادبـی پرداخته که بعدها متـرجمین عـرب آن را بـه نـام «بوطیقا» برگردانده‌انـد. واژه Poem کـه در لغـتِ لاتین معنای شعر می‌دهد نیز ملهم از همـین واژه است. بوطیقا در یک کـلام «ویژگـی‌هـای سـخن ادبی را بررسی می‌کند» (تودوروف،۱۳۸۲: ۲۰). و ادبیـات (Literariness) مهـم‌تـرین و نخسـتین مفهومی است که بوطیقا وجود آن را تأییـد مـی-کند.

اگر بزرگانی همچون محمد میهنی (قرن پنجم و ششم)، نظامی عروضی (قـرن ششـم)، خواجـه نصیرالدین طوسی (قرن هفتم)، وصاف‌الحضـره و شمس منشی (قرن هشتم)، از اموری نظری چـون «بزرگ گردانیدن اعمال و خرد گردانیدن اشـغال» و «قلت» و «دلتِ» کلام سخن مـی‌گفتنـد و اصـلاً مسـتقیماً از واژه صـناعت اسـتفاده مـی‌کردنـد: «شاعری صناعتی است کـه شـاعر بـدان صـناعت اتسـاق مقـدمات موهمـه کنـد و التئـام قیاسـات منتجـه» (نظـامی عروضـی، ۱۳۸۱: ۴۱)، همـان مباحث بوطیقای ارسطو را مدّ نظر داشته‌اند. دلیـل روشن نیز در همین جمله نظامی عروضی مشهود است. او اهمیت نظم دادن بـه سـخن را یـادآورد شده که گوشه چشمی به مبحث «نقشهٔ عمـل» در بوطیقای ارسطو دارد. شایان ذکر است که اسحاق ابـن حنـین (متـوفی ۲۹۸) و پسـرش حنـین بـن اسحاق؛ و بشر بن متی بن یـونس (متـوفی ۳۲۸) زودتـر از اندیشـمندان ایرانـی از جملـه بونصـر فارابی و ابن‌سینا به ترجمهٔ بوطیقا پرداخته بوده‌اند و علت غمض کلامی نظامی عروضی نیز تـأثرش از همین ترجمان است. افلاطون ـ مرشدِ ارسطوـ نیز در رسالهٔ *گرگیاس* همین امرِ «نظامِ شـکلی» را مکرر کند.

تکنولوژی خـود دو بسـتر متفـاوت را تجربـه کرده است. آنگاه که در بستر سنت جاری بود (و عموماً آن را دوران پیش از عصر روشنگری مـی-دانند) شیوه «مکاشفه» را اصل اساسی خـود قـرار داده بود. به این معنا که انسان (بـا همـان نـاتوانی ارسطویی از آفرینشگری)، حجاب طبیعت را کنار می‌زد و جلوه‌هـای تـازه‌ای از طبیعـت را کشـف می‌کرد. نقاش، زیبایی را در گل و سبزه و گلـدان و رخ و ظـروف میـوه یافتـه بـود و یـا طـب جالینوسی که شیوه‌های درمان را براساس استفاده از عصاره گیاهان بنـا نهـاده بـود و شفابخشـی را

همچون حقیقتی نهفته در نبات دانسته بود.

اما در بستر تازه تکنولوژی، تخنه از مکاشفه به فرآوریِ انبوه رسید و نقشی که در گفتمان صنعتی ایفا کرد آن را واجد معناهای متکثری از «برجسته‌سازی» و «آشکارگری» تا «پنهان‌سازی» و «حجاب‌افکنی» کرد. عقلانیت و تکنیک‌ورزیِ عصر روشنگری جایگزینِ احساس‌گراییِ پیشین شد.

از جنبش فرمالیسم به بعد تاریخ نقد نو شاهد مکاتب نقادانه فراوانی بود که همگی در یک امر، اشتراک عقیده داشتند که تکنیک مهم‌ترین وجهِ متن است.

اما پیوندگاهِ تخنه و پوئسیس که در یک کلام می‌توان آن را «تکنیکِ هنری» نامید کجاست؟ ما آزادیم برای واژه فرنگیِ تکنیک معادل‌های خودی‌تر به‌کار بریم اما این امر بی‌شک از دقت علمی کار ما می‌کاهد. به عنوان مثال رایج‌ترین معادل‌ها برای واژۀ تکنیک، واژگانِ «فن» و «صناعت» هستند. باید دانست هیچ‌کدام از این کلمات رسانای مفهوم تکنیک نیستند؛ چراکه افقِ معنای آنها بسیار گسترده است؛ لذا نمی‌توان واژۀ فن را از حدود معنایی خودش تهی کرد. از امیر خسرو نقل است:

صد فن بوجهل به دفتر نهد
تهمتِ این علم به حیدر نهد
(معین، ۱۳۶۴: ۲۵۷۵)

که معنای منفیِ واژۀ فن مورد نظر بوده است. و یا سعدی می‌فرماید:

به دلداری و چاپلوسی و فن
کشیدش سوی خانه خویشتن
(سعدی، ۱۳۸۱: ۱۳۰)

درحالی‌که خواجه شیراز از این واژه آشنایی زدایی کرده، آن را در معنایی ورای این معانی به کار برده؛ می‌فرماید:

حدیث صحبت خوبان و جام باده بگو
بقول حافظ و فتوای پیر صاحب فن
(حافظ، ۱۳۸۲: ۲۳۴)

و نیز واژه «صناعت» که طنینِ آفرینشگری از آن به گوش می‌رسد:

پنهان زدیده‌ها و همه دیده‌ها از اوست
آن آشکار صنعتِ پنهانم آرزوست
(مولوی، ۱۳۸۰: ۸۱)

که این واژه نیز نمی‌تواند معرف نظمِ ارسطویی باشد که مصنف را تنظیم کننده سخن می‌داند و نه آفرینشگرِ آن.

رولان بارت، با استفاده از واژۀ «کار» به صناعتِ نوشتن پرداخته و آن را از «نبوغ» مهم‌تر دانسته: «نوشتار اینک به دلیل هدف خود رستگار نمی‌شود، بلکه به برکت کار ارزش می‌یابد. در این هنگام تصویری از نویسنده-صنعتگری شکل می‌گیرد که در آشیانی افسانه‌ای درها را به روی خود می‌بندد؛ او مانند صنعتگری فرم خود را تراش می‌دهد... این ارزش کار تا اندازه‌ای جای ارزش نبوغ را می‌گیرد» (بارت، ۱۳۹۰: ۸۴).

تکنیک در داستان

اکنون مهم‌ترین مؤلفۀ تکنیک برجسته شده است: داشتنِ طرح و نقشه. معماران، مهم‌ترین نظریه پردازِ مدرنیسم را لوکوربوزیه می‌دانند. او طرح و نقشه را همه‌چیزِ اثر هنری دانسته: «نقشه زاینده است... نقشه از درون به بیرون می‌رود... بدون نقشه نه عظمت هدف و بیان وجود دارد نه ضرباهنگ نه توده نه انسجام. بدون نقشه ما با حسی بسیار تحمل‌ناپذیر برای انسان، یعنی حس

بی‌شکلی، فقر، بی‌نظمی، و خودسری روبرو هستیم... نقشه جوهر احساس را در خودش حمل می‌کند» (کهون، ۱۳۸۱: ۲۰۸). همین نقشهٔ عمل است که در حیطه خوانش و انتقاد و ساخت گشاییِ متن، حوزه شکل (Form) را فرایاد می‌آورد. شکل ادبی را می‌توان مناسبات ظاهری دانست که میان اجزای متن وحدت و کثرتی معنادار را نشان می‌دهد. البته واضح است که در اینجا مقصود ما «نوع» (genre) ادبی نیست؛ چراکه نوع به شکل بیرونی ارجاعمان می‌دهد حال آنکه ما از شکل درونیِ اثر ادبی سخن می‌گوییم که زاییده تکنیک‌های متن است همچنان‌که بابک احمدی می‌گوید: «شکل...در یک اثر هنری نتیجه شگردهایی است که... در اثر به‌کار رفته‌اند» (احمدی، ۱۳۸۳: ۳۰۶).

سوای تأثیرِ حسیِ یک متن پس از خواندنِ هر متنِ اثرگذار و نظرگیر از خود می‌پرسیم: نویسنده چگونه توانسته چنین چیزی بنویسد و چنین تأثیر عمیقی بر ما بگذارد؟ پاسخِ این «چگونگی» طرحِ تکنیک‌هایی است که در متن به‌کار رفته‌اند. یعنی تکنیک در داستان عبارت است از «چگونه نوشتن/ گفتن» در مقابلِ «چه نوشتن/ گفتن». اما باید مراقب بود که تکنیک‌ورزی را امری خاص متون دوره مدرن یا پس از فرمالیسم‌ها ندانیم. به عنوان مثال جان گیبل و چارلز وایلر، در مقاله معروفِ «کتاب مقدس به منزله اثر ادبی» به تکنیک‌های فراوانی که در متن عهد عتیق و جدید یافته‌اند، پرداخته‌اند (گیبل، ۱۳۷۴: ۱۲۹).

گفتیم که متفکران ادبی اعم از نویسندگان، شعرا و منتقدان همواره اهمیت تکنیک را یادآورد شده‌اند. اشاره‌ای کوتاه به سابقه این موضوع در کتب بلاغت فارسی و نظریه ادبی جدید کردیم. اگر با جهشی بلند وارد حدود زمانیِ معاصر شویم (چراکه همان‌طورکه از نامش پیداست قصدِ این مقال است) نیز با اظهار نظرهای فراوان در این مورد مواجهیم. در آغاز داستان‌نویسیِ معاصر فارسی، هنگامی‌که جمال‌زاده- از آغاز کنندگانِ داستان‌نویسیِ معاصر فارسی- معتقد بود: نوشته باید «برای تفریح خاطر» (جمال‌زاده، ۱۳۲۰: ۱۰) باشد، صادق هدایت به شاگردان و اطرافیان خود به تأکید می‌گفت: «بلد نبودن تکنیک مانع نوشتن می‌شود» (فرزانه، ۱۳۸۰: ۱۰۵). بعدها نیز منتقدان با الفاظ مختلف به این موضوع پرداختند. رضا براهنی تکنیک را به مثابه ادبیت معرفی می‌کند (براهنی، ۱۳۷۳: ۲۰۷). هوشنگ گلشیری در تمام مصاحبه‌هایش تکنیک را مهم‌ترین کار نویسنده می‌داند (گلشیری، ۱۳۷۸: ۵۲۲). اما هیچ‌کدام از این منتقدان، به وضوع دربارهٔ چیستی و چگونگیِ تکنیک‌ورزی در داستان نپرداخته‌اند و این موضوع را در حد اشاره‌های کلامی در مصاحبه‌ها و لابه‌لای نقدها باقی گذاشته‌اند.

تکنیک مفهوم گستردهٔ «چگونه نوشتن» است و سازه‌ها و فرم‌ها نیز در حیطه افعالِ تکنیکی هستند. مندنی‌پور، براهنی، میرصادقی و ابراهیم یونسی متونی راجع به مصالح داستان نوشته و ترجمه کرده‌اند؛ اما در واقع همه بالاتفاق همان عناصر مورد نظرِ «ای ام فورستر» در کتاب *جنبه‌های رمان* را مدّ نظر قرار داده و به شرح و اکمال آنها نظر داشته‌اند.

تکنیک، مفهومی عام است که همه ما در سخن گفتن و انجام کارهایمان از آن استفاده می کنیم؛ اما همه تکنیک‌های ما در انجام کارها و اعمال روزمره لزوماً زیباشناسانه نیستند. بسیاری از جملاتِ روزمرهٔ ما و اطرافیانِ ما نه احساس ما را برمی‌انگیزاند و نه به معرفت ما می‌افزایند. پس برای آغازِ فعالیتِ ذهن خوانشگر، برای فهمِ تکنیک‌های متن، ابتدا باید درک درستی از بوطیقا داشته باشیم. پس از تشخیص متن ادبی از متن

غیر ادبی، تحلیلِ تکنیکیِ آن مستلزمِ تبیین ساختارهای خود- ویژه‌ای است که این متون آفریده‌اند.

تکنیک داستانی عبارت از طریقه استفاده از مصالح داستانی (شخصیت‌پردازی، مکان و زمان پردازی، زاویه دید، تعلیق و...) است. همهٔ سازه‌ها و مصالح متن، زیرمجموعه‌های تکنیک‌های متن هستند. اگر تکنیک متنِ عامه پسندِ «طهران مخوف» مرتضی مشفق کاظمی بر پایهٔ آشنایی زدایی بود، بی‌تردید با کتابی متفاوت از «طهران مخوفِ» حاضر روبه‌رو بودیم. این واقع‌گراییِ ضمنیِ حاکم بر کتاب است که ساختارِ آن را مشخص می‌کند. این همان نقشهٔ از پیش اندیشیده شده‌ای است که سرنوشت تکنیک‌های رمان را مشخص کرده است. همان‌طورکه در *بوف کور* صادق هدایت این تکنیک غریبه‌گردانی و آشنایی‌زدایی (Defamilarization) و دیدِ فراواقعی است که جهانِ داستان را به‌پیش می‌برد و آن را واجد ارزش می‌کند.

کتاب *ماجراهای بارون ون مونهاوزن* از کتب کلاسیک ادب آلمانی است که از لحظه آغازِ داستان، ماجراهایی سراسر دروغین و لاف و گزافه را به یک شخصیت حقیقی و حقوقیِ تارخ آلمان نسبت می‌دهد (این کتاب توسط سروژ استپانیان به فارسی برگردانده شده). آیا می‌توانیم کتاب را دور بیندازیم و آن را دروغین بخوانیم؟ درحالی‌که «اکذب» اوست که در گذر زمان بانیِ «احسنِ» او شده و تکنیک نویسنده این دروغ‌بافی را ایجاب می‌کرده؛ چراکه ادبیات از نظر او مجموعه‌ای خیال‌پردازانه و اغراق‌آمیز بوده است. در کتاب *تریسترام شندی* اثر لارنس استرن بعضی از ساده‌ترین کارها در چند صفحه توضیح داده شده است. ما خوانندگان همواره در مقام شهریاری هستیم که شهرزادِ قصه‌گو ما را به هر کدام از راه‌های روایت که بخواهد، می‌برد. می توانیم او را در آغاز به تیغ جلاد بسپاریم و نخوانده رهایش کنیم و یا صبر کنیم و چنان‌که شمس در مقالاتش گفته است به واسطه معاملهٔ حکایت، دفع جهل کنیم (شمس تبریزی، ۱۳۶۹: ۲۷۳).

هنگامی‌که بخواهیم به جنبه‌های تکنیکی داستان معاصر اشاره کنیم، شباهت‌ها و ارجاعات فراوان میان این آثار و متون مدرن غربی می‌یابیم. این امر نشأت گرفته از پشتوانهٔ ضعیف نقادی و روشنگری هنریِ ادبیات فارسی است که خلاقیت را در دو حوزهٔ ادبیِ «شعر» و «حکایت» خلاصه کرده است. در حوزه نقد ادبی و تکنیک‌شناسیِ هنری، نخستین نقد تاریخ ادبیات فارسی را از آخوندزاده دانسته‌اند که در ۱۲۸۳ با عنوان «قرتیکا» (ترجمهٔ: critique =نقد) منتشر شد. امروزه با خواندن آن درمی‌یابیم که آخوندزاده تا چه حد از نقد ادبی بی‌اطلاع بوده است. او می گوید: «الفاظی که در قصیده آفتاب شعرا آمده کمال رکاکت دارد: عزوجل، علیهم‌السلام، عزی و لات،...خیرات، حشرات، هدیه، استعمال این الفاظ در نثر جایز است اما در شعر مقبول نیست [چون الفاظی مانند] عزوجل از جمله آن الفاظند که واعظان بالای منبر ذکر کنند و علیهم‌الصلوات همان لفظی است که چاووشان پیشاپیش زوار مشهد و کربلا در مناجات خودشان می‌خوانند» (پارسی‌نژاد، ۱۳۸۰: ۳۵۴). این نقد غیر اصولی (که عداوت بی‌حد آخوندزاده با دین اسلام بر آن تأثیر گذاشته)، درحالی‌است‌که در همان دوران یعنی اوایل قرن بیستم میلادی در اروپا مکتبِ نوگرای سمبولیسم جای خود را به سوررئالیسم داده بود.

در ایرانِ ۱۳۰۰، دانش‌آموختگان مدارس فرانسوی چه آنان‌که به خارج مسافرت کرده و

چه آنان‌که در مدرسه فرانسویِ تهران تلمذ کرده بودند، دوره‌ای تازه را در ادبیاتِ فارسی بنا نهادند که بی‌تردید ملهم از مدرنیسم غربی بود. این «مدرنیسم به گمان آغازگران جنبش نوین، عبارت بود از کاربرد تکنیک‌های جدید هنری جهان و در عین حال حفظ هویت ایرانی» (مجابی، ۱۳۸۷: ۸).

پس به‌طور مشخص مقصود این نوشتار از داستان معاصر فارسی، بررسی بوطیقای آثار داستانی است که در محدودهٔ زمانی نودسال اخیر نوشته شده و مفاهیم، تکنیک‌ها و زبان دوره مدرن ایران را درخود دارد. چنان‌که جاناتان کالر از «بوطیقای روایت» نام می‌برد: «...آنچه می‌توان بوطیقای روایت نامید هم در صدد درک مؤلفه های روایت برمی‌آید و هم چگونگی تأثیرگذاری روایت‌های معین را تحلیل می‌کند» (کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۲).

برخی از تکنیک‌های داستان معاصر فارسی

اکنون برای روشن‌تر شدنِ این مبحث و خارج شدن از محدودهٔ نظری، به صورت نمونه‌وار، چند برجستگی (motivation) تکنیکی در داستان معاصر فارسی که کمتر مورد تحلیل و تبیین قرار گرفته است، ذکر می‌شود تا جلوه‌ها و مصادیق مسائل مورد بحث، به شکل عملی در اختیار خواننده قرار گیرند.

۱. تکنیک‌های زبانی

زبان، الگویی است که همه تکنیک‌های بشری را در خود حمل می‌کند. این شمایلی است که الگوهای تکنیکی را باز می‌نمایاند و نقش واسطه ای را ایفا می‌کند که در عین حال خود به‌عنوان موضوعی مستقل مورد بررسی قرارمی‌گیرد. از وقتی‌که ادبیات به مثابه زبان در نظر گرفته شد، واجد مدخلیت گسترده شد که امروزه تسلط بر همهٔ شاخه‌های آن را غیر ممکن کرده است. زبان (language)، به‌عنوان عنصر غالبِ ارتباط، و «گفتار» (Parole)، به‌عنوان تجلیِ شخصیِ زبان؛ به یک اندازه می‌توانند ذهن خواننده را در جریانِ تکنیک‌های ساختاریِ داستان قرار دهند.

یکی از مهم‌ترین تلاش‌های داستان‌نویسی معاصر فارسی خلق زبانِ شخصی از دل زبانِ غالب و تلاش برای برگذشتن از سد زبان معیار جهت دستیابی به بیانی متفاوت و تأثیرگذار بوده است. (البته این تلاش مختص زبانِ فارسی نیست. همهٔ فرهنگ‌های ادبیِ غنی متوجه لزوم این امر شده‌اند) زبان عموماً از دو زاویه به مفهوم بیانِ شخصیِ نویسنده منتهی شده است؛ یا هنوز متکی به سابقهٔ زبان فارسی بوده و در ادامهٔ آن حرکت کرده و یا در جهت شکستنِ هنجارهای موجود در سابقه موجودِ سیزده قرن زبان فارسی حرکت کرده است. ابتدای این انقلابِ زبانی با خام‌دستی و بی‌تجربگیِ نویسندگان همراه بود.

محمدعلی جمال‌زاده، زبان داستان‌نویسی فارسی را از وابستگی به سابقهٔ نثر مصنوع، مکلف و منشیانه رهانید و آن را به زبانِ معمول و روزمره نزدیک کرد. با این‌همه در واقع تکنیک زبان داستانی جمال‌زاده هم متکی بر واقع‌گراییِ نوین نیست. آفریده‌ای است به تبع نثر مصنوع که مهم‌ترین ویژگی‌اش «رجحان وصف برخبر» بوده است. جمال‌زاده با نهادن الفاظی همه‌فهم در راستهٔ جانشینیِ زبانش، تنها راه را استفاده از همین زبانِ کوچه (و به‌عبارتی زبانِ سرگذر) می دانست و این نکته را به‌روشنی در مقدمه کتاب *یکی بود و یکی نبود* گفته است. حکایت «بیله دیگ بیله چغندر» او این‌طور شروع می‌شود:

«عادت هم حقیقتاً مثل گدای سامره و گربهٔ خانگی و یهودی طلبکار و کوت‌کش (یا به قول

طهرانی‌ها کنّاس) اصفهانی است که هزار بار ازین در بیرونش کنی از دیگر تو می‌آید. پس از یک عمر زندگی در فرنگستان باز دل انسان گاهی چه بهانه‌ها می‌گیرد و آدم به چه خیالاتی افتاده و به چه چیزها مایل می‌شود. انسان هم دیگر وقتی‌که در غربت به فکر یک چیزی از وطنش افتاد دیگر راستی فیل هوای هندوستان را می‌کند و آدم عاقل حکم زن آبستنی را پیدا می‌نماید که...» (پارسی نژاد، ۱۳۸۲: ۱۱۱). که تتابع اضافات و درازگویی در جهتِ لذت بردنِ خواننده عادی و سرگرم شدنِ او- در کلام نویسنده مشهود است.

روندِ رهاشدنِ زبان از قیودِ گذشته و کشف تکنیک‌های تازه در زبانِ داستان‌نویسی معاصر، با آثار صادق هدایت آغاز شد. زبان راوی *بوف کور* (۱۳۱۵) زبانی طبیعی است، به این معنا که *بوف کور*، نوشتارِ یک گفتارِ طولانی است و حتی خطاهای کلام گفتار را منعکس می‌کند. مثلاً گاه فراموشی انسان را منتقل می‌کند: «...و عصارهٔ آن را، نه، شراب آن را قطره‌قطره در گلوی خشک سایه‌ام...» (هدایت، ۱۳۵۱: ۴۳)، کلمات بسیار تکرار می‌شوند، رشتهٔ سخن از دست می‌رود وکلام راوی آشفته می‌گردد: «بیش ازین ممکن نیست... تحمل ناپذیراست... ناگهان ساکت شدم. بعد با خودم شمرده و بلند با لحن تمسخرآمیز می‌گفتم: بیش از این... بعد اضافه می‌کردم: من احمقم» (همان: ۱۰۰). تناقضات کلامی در نتیجه ضعف بیان پیش می‌آید: «احساس آرامش ناگهان تولید شد» (همان: ۲۳) و کلمات مطابق دستور کنار هم قرار نگرفته‌اند. حشویات بسیار وگاه خطاهای دستوری به چشم می‌خورد: «درین دنیای پست یا عشق او را می‌خواستم یا عشق هیچ‌کس را» (همان: ۱۷).

در متون پیش از بوف کور بر هم زدن اصول دستور فارسی ضعف تألیف محسوب می‌شد. این ویژگی از محسّنات *بوف کور* است؛ چراکه شخصیّتی در مقام و موقعیت راویِ *بوف کور* قاعدتاً از صحیح حرف زدن قاصر است. به عبارت دیگر، تکنیک‌های زبانی و روایی در این داستان، یکدیگر را توجیه می‌کنند.

طبیعی‌نویسی (درمقابل ادبی‌نویسی) در داستان فارسی، با آثار هدایت پدید آمد. اگر وجه غالب زبان نویسندگان، پیش از هدایت، ظهور وبروز عناصر ادبی به شکل یک میراث سیزده قرنی بود و هدایت این التزام را از زبان داستان حذف کرد، چوبک به مبارزه با آن برخاست و چنان بر به کارگیری زبان طبیعی اصرار ورزید که گاه طولانی شدن دیالوگ‌ها به نوعی پوچی منتهی شد. مثل داستان «چرا دریا طوفانی شد». او مثل یک زبان‌شناس پیشرو می‌داند: «گفتار وسیله طبیعی ظهور زبان انسانی است و نوشتار برای ثبت گفتار به‌وجودآمده است» (باطنی، ۱۳۸۴: ۵۴). داستان‌های آل احمد نمونهٔ بارز حذف اجزای مختلف جمله و جابه‌جا کردن این اجزایند: «و رفتم سراغ کارم و داشتم دربارهٔ فراش جدید فکر می‌کردم وتندذهنی و کارکشتگی‌اش» (آل احمد، ۱۳۶۲: ۴۱). این سرعت زبان و گزیده‌گویی خاص زبان داستان های آل احمد است. سپانلو، به دلیلِ سرعت و قطع‌های بیش از حدِ گفتار، تکنیکِ زبانیِ آل احمد را «شیوهٔ تلگرافی» نامیده است (سپانلو، ۱۳۶۲: ۱۳۱).

به‌کارگیری کلماتی چون «مختنق»، «طپانچه»، «غور» و... در عرصهٔ جانشینی زبانِ داستان‌های بهرام صادقی، علاوه بر طنازی، به معنای تلاش او برای گذراندن زبان از بستگی «درزمان» (Diachronic) بودن به گسترهٔ «همزمانی» (synchronic) است. یعنی ادبیات را بسانِ «شهری زبانی» (اصطلاحی از ویتگنشتاین) در

نظر گرفت که بناهای قدیم در جوار بناهای جدید قرار دارند. این همزمانی پس از صادقی و به تبع او از مهم‌ترین تکنیک‌های زبانی در داستان های نویسندگانِ پس از او می‌شود؛ تا اینکه در تکنیک‌های زبانیِ «گذرگاه بی‌پایانی» (۱۳۴۰) نوشتهٔ کاظم تینا، حذف فاصله میان دو نوع ادبی شعر و داستان، اتفاق می‌افتد و در نتیجهٔ همین تکنیک زبانی، متن او واجد آشنایی‌زدایی (Defamilarization) از زبانِ داستان شده به این معنا که دال‌های داستان او، مدلول‌های معهود را نمی‌پذیرند و از آنجایی‌که تا این زمان در ادبیات فارسی این ساز وکار مختصّ شعر دانسته می‌شد، منتقدان، داستان‌های تینا را «شعر منثور» نامیدند (میرعابدینی، ۱۳۷۳: ۷۴۳). اصطلاحِ «شعر منثور» را بیژن الهی ذیل «شعر به نثر» این‌گونه تعریف می‌کند: «شعری است نامقطع- بی‌تقطیع- و به آهنگ‌های غیر افاعیلی، یا بی‌وزن مطلقاً» (رمبو، ۱۳۶۲: ۲۶).

به تأثیر از سورئالیست‌های فرانسوی و به‌ویژه آندره برتون (با کتاب نادیا)، تینا «نوشتن خود به خودی» را در ساختمانی عقلانی به‌کار برد. عدم پایبندی به دستور، همراهی چند زمانِ زبانی و نادیده گرفتن اصول زیباشناسی متن ادبی (چون اجتناب از حشو واطناب و...) و گاه تغییر عمده در زبان (مانند داستان افسانهٔ چشمه آفرینش)؛ از مشخصه‌های تکنیک‌های زبانیِ داستان‌های تینا هستند.

در داستان‌نویسیِ جدیدِ فارسی، دو جریانِ زبان‌گرا به وجود آمد: نویسندگانی ازجمله ابراهیم گلستان، گلشیری، شهریار مندنی‌پور، محمود دولت آبادی و... فرم را به مثابه تکنیک منفرد و مجرد، و زبان را به مثابه نحوه گفتنِ روایت (مستقل از تمهیداتِ روایی) در نظر داشته و میانِ این دو تفاوت ماهوی قائل شده‌اند. پس به خلقِ زبانِ «ادبی شده» و تصنعی روی آوردند. از سوی دیگر پس از هدایت، بهرام صادقی و معدودی نویسنده مدرنیست اثبات کردند چیزی به‌نامِ شکل، جدا از زبان وجود ندارد. بلکه تکنیک‌های متن به‌صورتی ایجابی زبان و شکل را در هم می‌تنند. بقیه مسائل (مؤلفه‌هایی چون شخصیت‌پردازی، زمان و مکان، پیرنگ و...) عَرَضی و ایضائی بوده و لوازمی برای ظهور تکنیک‌های زبان هستند.

امروزه زبانی سره و بدونِ طنطنه، اغراق و مغلق‌گویی در آثار داستانی فارسی وجود دارد که نتیجه همهٔ تجربه‌گری‌های پیش از خود است. زبانی که مورد پسند نویسندگانِ عامه پسند است؛ همچنان‌که مورد پسند نویسندگانِ پست مدرن نیز هست. اثبات این سخن نیز بسیار ساده است. در دهه هشتاد رمانِ «چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم» اثر زویا پیرزاد، برنده جوایز داستانیِ ملی شد و به تعداد چاپی غیرقابل پیش‌بینی رسید؛ درحالی‌که بسیاری از منتقدان به راحتی آن را یک پاورقی دانستند. این تناقض و تعارضِ آرا، نتیجه رواج زبانِ عاری از آرایش کلامی است که مِتُد اول نویسندگی عصرِ ماست.

۲. تکنیک الگوهای تکرار شونده (Pattern of words):

یکی از مهم‌ترین تکنیک‌های پنهان در داستان‌های معاصر فارسی، تکنیکِ «الگوهای تکرار شونده» است که پیش از داستان معاصر در ادب فارسی سابقه نداشت (البته اگر از قوالب شعری چون مسمط و ترجیع‌بند چشم‌پوشی کنیم که مصاریع در آنها مکرر می‌شود) و حتی تکرار در شعر و داستان، حشو و مذموم دانسته می‌شد. دستیابی به شکل «بوف کور» ممکن نیست مگر با کنار هم قرار دادنِ الگو (pattern)های تکرارشونده؛

تکرار فراوانِ کلمات، رویدادها و... .

اغـراضِ مختلفـی ممکـن اسـت تکرارهـای روایت در داستان را ایجـاب کننـد. مـثلاً اسـتفاده راوی از تکـرار «خـدابیامرزی» بـرای زنـش در داستان *بیله دیگ بیله چغندر* اثر جمال‌زاده؛ نوعی طنـز گفتـار اسـت. اسـتفاده ابـراهیم گلسـتان از تکرارهای متعدد در داسـتان‌هـایش، نـوعی تفـنن ورزی و زبان‌بازی اسـت کـه متـأثر از عقایـد دو نویسنده مطـرح آمریکـایی ارنسـت همینگـوی و گرترود استاین اسـت. گلسـتان مـی‌نویسـد: «روز بعد، ظهر زیر آفتاب بازگود بود با نگـاه خـالیش. درخت بود و کاج بـود ومـن، و گـود گـود، روز بعد، روز بعدتر، گود پـیش قـوز تـل خـاک مثـل اینکه ادعای غـبن داشـت» (*گلسـتان*، ۱۳۵۱: ۳۹) گفته می‌شود که «زیربنـای تکنیـک تأکیدگـذاریِ» استاین، این اعتقاد او بود که «مردم هـر چیـزی را که دوسـت داشـته باشـند تکـرار می‌کننـد و هـر چیزی کـه مـردم تکـرار کننـد دوسـت دارنـد...» (استاین، ۱۳۶۹: ۴۳۸) و هنگامی که بهرام صادقی می‌نویسد:

«فرض می‌کنیم، اگر شما موافق باشید، که هـر دو در یک کلاس درس نشسته‌ایم، هر دو در یک کلاس درس نشسته‌ایم. اما اشکالی ندارد اگـر بـه نظرتـان مضـحک می‌آیـد یـا از تنهـایی وحشـت می‌کنید و یـا می‌خواهیـد قضـیه رسـمی‌تـر و بـه واقعیت نزدیک‌تر بشود فرض می‌کنیم که همهٔ مـا در یک کلاس درس نشسته‌ایـم همـهٔ مـا» (صـادقی، ۱۳۵۲: ۲۰۶).

این تکرار، متأثّر از همان تکرار پایان‌ناپذیر کلمات در نثر استاین است. در داسـتان *شـازده* احتجـاب اثـر گلشـیری، تکـرار جملـهٔ «اگـر چشـم گنجشـکی را دربیاورند تـا کجـا می‌توانـد بپـرد»، در پـی انگیـزش احساسِ خواننده است. بزرگ علوی در داستانِ *گیلـه مرد* برای تأثیرگذارتر کردن صحنهٔ مـاجرای روایـتش مدام از «صدای جیغ زنـی در اعمـاق جنگـل» سـخن می‌گوید.

۳. تکنیک‌گریز از اقتدار مؤلف

اگر زبان را وجه ناخودآگاهِ متن بدانیم که روح دوران (از اصطلاحاتِ مـارتین هایـدگر) موجـب رواج آن شـده، در سـوی دیگـر، سـاختارِ مـتن نیـز همـواره نمایانگر تکنیک‌های شـکل‌گرایانـه بـوده اسـت. ایـن تکنیک‌ها که در توازی با زبان جریان می‌یابنـد عمومـاً (و نه همیشه) وجه خودآگاهانه متن را تشـکیل مـی-دهند.

در متون دوره متقدم داستان‌نویسیِ نـوی فارسـی که با متـون جمـال‌زاده، مراغـه‌ای و ترجمـه *سـفرنامه* میرزا حبیب و *تهران مخوف* مرتضی مشـفق کـاظمی مشخص می‌شود، تلاشی مفرط برای گریـز از اقتـدارِ مؤلف دیده می‌شود. گویی ادبیـات، منـادی فریـب و ریا بوده و نویسندگان با انتساب متـون‌شـان بـه زمـان های دیگر به آن مشروعیت می‌بخشند. زیـن‌العابـدین مراغـه‌ای در نخسـتین سـطور *سـیاحت‌نامـه* خـود می‌نویسد: «صورت این سیاحت‌نامـه کـه از هرگونـه لوث و اغراض‌گویی پاک و حـاکی از اظهـار بعضـی نقایص وطن گرامی ماست از جایی به‌دست آمـده...» (مراغـه‌ای، ۱۳۶۲: ۱) کـه بـه نظـر می‌رسـد متـأثّر از همین تکنیکِ میرزاحبیب اصـفهانی در ترجمـه‌اش از *حاجی بابای* جیمز موریه است: «صورت کاغذی کـه سـیّاحی انگلیسـی بـه کشـیش سـفارت اسـوج در استانبول نوشته شده اسـت...» (اصـفهانی ،۱۳۳۰: ۴۴) و جمال‌زاده در آغازِ *دارالمجانین* می‌نویسد:

«...کتابچهٔ دیگر را همان‌طور مانند پـاپیروس‌هـای معابد مصر پیچیده و بسـته و بـا خـود بـه فرنگسـتان آوردم. سـال‌هـا گذشـت و بـه صـرافت خوانـدن آن نیفتادم تا چندی پیش اتفاقاً چشمم به آن افتـاد. قصـهٔ شیرین بود... » (جمال‌زاده، ۲۵۳۷: ۱).

یعنی همهٔ این نویسندگان، نوشته‌های خـود را

از جایی یافته و به چاپ آن مبادرت کرده‌اند و هیچ‌کدام شخصِ خود را مؤلف اثر نمی‌داند. رواج این تکنیک در آغازِ داستان‌نویسیِ معاصر امری معنادار است. این تکنیک که ریشه در سنّت قصه‌گویی فارسی دارد کارکرد واقعی خود را در دورهٔ مدرن یافته است. در ادب فارسی مصداق هایی همچون تکنیک‌های آغازِ روایت (که مأخذ و آبشخورِ داستان را مشخص می‌کنند تا آن را مقبول نظرِ خوانندگان کنند) در *گلستان*، *جوامع الحکایات*، *اسرارالتوحید*، و...، قابل بحث هستند. سعدی آبشخور حکایاتش را پس از یک توصیف مختصر عنوان می‌کند: «غافلی را شنیدم که...»، «مردم‌آزاری را حکایت کنند که...» و... . عوفی مستقیماً با عنوان کردن منبع روایت آغاز می‌کند؛ یعنی مثل سعدی از میانه آغاز نمی‌کند و تکنیک ورزی او در این زمینه نوعی تکثّرگراییِ تاریخی در گزینشِ راوی‌هاست: «ارباب تواریخ گویند...»، «مؤلف کتاب گوید...»، «از مشاهیر حکایت است...»، «در کتاب هندوان آورده‌اند...» و... و شیوهٔ *اسرارالتوحید* برگرفته از علم حدیث و توانایی این تکنیک در قانع‌کننده بودن آن است: «از خادم شیخ که در کوی عدنی کوبان بود در نشابور پیر محمد شوکانی و از برادر او زین الطایفه عمرشوکانی شنودم که ایشان هر دو گفتند که ما از پدرخویش شنودیم که او گفت...» (ایرانی، ۱۳۴۲: ۴۳) و... .

به نظر می‌رسد نویسندگانِ معاصر به تأثیر از همین انتقالِ روایت، به این تکنیک متوسل شده اند. ضمن اینکه ارجاع دادن به گذشته، باعث موجه شدن متن نیز می‌شود و آن را برآمده از ریشه‌های عمیق‌تری معرفی می‌کنند.

۴. تکنیک بینامتنیت (Intertextuality)

از رهگذرِ تکنیک‌های نویسندگان برای گریز از اقتدارِ مؤلف، تکنیک دیگری به یاد می‌آید که بینامتنیت نام دارد. گفت‌وگویی که متون را در طول زمان به‌هم پیوند می‌دهد. به عنوان مثال می‌توان به *بوف کور* هدایت مراجعه کرد که مشحون از این تکنیک است. التون دانیل در مکان‌شناسی ارزشمند خود از *بوف کور* راجع به مکان‌های آن (نهر سورن، میدان محمّدیه و شهر ری) با رجوع به *الرساله‌الثانیه* ابودلف و *معجم‌البلدان* یاقوت حموی می‌نویسد:

«ابودلف و یاقوت به رودخانه‌ای اشاره دارند به نام سورین که در آن شمشیری شستشو شد که شهیدی از آل بویه به نام یحیی بن زید را کشت و به اعتقاد عامّه این واقعه به قدری نحس و بدیمن بوده که اهالی ری دیگر نه از آن آب می‌نوشیدند و نه به آن نزدیک می‌شدند... از آنجا که محمدالمهدی خلیفهٔ عباسی و حاکم ری... در دوره خلافت‌اش این شهر را توسعه و آبادانی بخشید، به افتخار اقداماتش نام شهر به «محمدیّه» تغییر یافت... . یافتن گلدان قدیمی توسط آن نعش‌کش هم قابل قبول است زیرا ری یکی از مراکز پیشرفته سرامیک در قرون وسطی بود» (دانیل، ۱۳۸۲: ۵۷).

مارتا سیمیچیوا در تأویل نام کتاب معتقد است: «بوف کور استعاره هدایت برای نویسندهٔ نوگراست که با معکوس‌سازی استعاره سنّتی برای شاعر کلاسیک یعنی بلبل ساخته شده است» (سیمیچیوا، ۱۳۸۶: ۸).

واژهٔ «سایه» که در *بوف کور* واژه‌ای اساسی و تکرار شونده است، ارجاعاتی در دین زرتشتی دارد که در عقاید خود، سایه را هم‌زاد می‌دانند. نظریّه مُثُل افلاطون می‌گوید کثرات این جهان سایه‌هایی از حقایق آن جهانی‌اند و... . و اینها نمونه‌هایی از گفت‌وگوهای داستان *بوف کور* با متون پیش از خود است که با توجه به آشنایی

هدایت با زبان پهلوی (او مترجم گزارش گمان شکن و... بوده است) و هنر غرب موجدِ یک بینامتنیتِ غنی در سراسرِ این متن شده‌اند.

در بسیاری از داستان‌های بهرام صادقی می‌توان گفت‌وگو و تقابل با *هزار و یک شب* (به عنوان نمادِ قصه‌پردازیِ سنّتی وافسانه‌سازیِ کلاسیک) را دید. نویسندگانی چون گلشیری (در داستانِ *برهٔ گمشدهٔ راعی*) و ابوتراب خسروی (در داستانِ *اسفار کاتبان*) از شیوه بینامتنیت بهره برده‌اند و یارعلی پورمقدم در داستانِ *یادداشت‌های یک اسب* داستانِ *رستم و سهراب* را از زاویه دیدِ رخش روایت کرده و از این طریق با آن داستان به گفت‌وگویی بینامتنی نشسته است.

۵.تکنیکِ همزمانیِ «ذهنیت» (subject) و «عینیت» (object)

همزمانی امرِ ذهنی و امرِ عینی یا توازیِ خیال در واقعیت و در روایت، در ادب غرب از زمان سوررئالیست‌ها رایج شد و به ادبیات فارسی نیز راه یافت.

در داستان *معصیت* از مجموعه *خون مهر* (۱۳۵۰) نوشته غلامحسین غریب، برای نمایش خلاف آمدِ عینیّت، جهانی ملموس انتخاب شده است. یعنی فراروی از عینیّت به شیوهٔ سورئالیست‌ها: «یک کمان پنبه‌زنی راه افتاده است» (غریب،۱۳۵۰: ۳۸) و از همین‌جا با داستانی از استاد پنبه‌زن در قالب کمان پنبه‌زنی‌اش (که داماد شده) روبه‌رو هستیم که غریب تخیّل بی‌حصارش را باسنّت‌های زبان فارسی آمیخته است.

خانه‌روشنان نوشته هوشنگ گلشیری نمونهٔ بارز چیرگی ذهنیّت و شکست قانون علیّت است. راوی داستان، دستهٔ اوراقی است که نویسنده باید بر آنها داستانش را بنویسد. زبان این راوی، زبانی آینده و رونده در مقاطع مختلف تاریخی است. نیز در داستان *شازده احتجاب* او در جایی‌که شازده به عکس‌ها نگاه می‌کند و تصاویر عکس‌ها را زنده تصور می‌کند؛ می‌خوانیم: «شیهه کشید و روی دو پایش بلندشد یالش تمام قاب عکس را گرفت. یورتمه رفت و پشت تپّه‌های عکس غیبش زد» (گلشیری،۱۳۵۰: ۲۲)؛ یعنی شخصیت به عکس‌ها نگاه می‌کند (امر عینی و واقعی) و تصاویر را زنده و متحرک می‌پندارد. (امر ذهنی و فراواقعی) همین تکنیک، اساسِ روایتِ بهترین داستانِ بیژن نجدی یعنی *شب سهراب‌کُشان* شده است: پرده‌خوان‌ها، پرده شاهنامه خوانی را آویخته‌اند و راوی (شبیه راویِ *شازده احتجاب*) تصاویر را زنده می‌بیند: «اسفندیار بی‌آنکه نیزه را از چشمش بیرون کشد سوار اسب شده، سهراب با همان دشنه فرو رفته در استخوان دنده‌اش اسب را زین کرد و سوار بر اسب آن‌قدر استخر را دور زد تا سیاوش چشم از خونِ ریختهٔ زیر پاهایش بردارد...» (نجدی، ۱۳۸۲: ۴۵) و نیز همین تکنیک، عامل مهّمی در ساختار داستانِ *گردنبند* اثرِ کورش اسدی در مجموعهٔ *پوک‌باز* (۱۳۷۸) است: «و روی صفحه دوعکسِ نیمه را که به‌هم چسباند دستِ همدیگر را زیر درختِ بید گرفتند، صورتشان را به‌هم چسباندند...» (اسدی، ۱۳۷۸: ۷۸). همهٔ این نمونه‌ها شاهد آزادیِ نویسنده در التقاط جهان عینیت و ذهنیت در جهانِ داستان هستند.

۶. تکنیک تمثیل‌گرایی

تکنیک تمثیل‌گرایی و مماثله‌نویسی از جمله تکنیک‌هایی است که در دوره خفقان شاهنشاهی در داستان‌نویسی فارسی باب شد. تمثیل، راه را بر شمشیر سانسورچی‌ها می‌بست و نیز متن را غنی‌تر می‌کرد. علاوه بر آثار هدایت می‌توان به

آثار دو داستان‌نویس مهم در حوزه داستان‌نویسی با نشانه‌های تمثیلی اشاره کرد: جلال آل احمد با داستانِ *جشن فرخنده*» طرز جدیدی از ابهام‌سازی به‌وسیلهٔ سخن کنایی را پی‌ریزی کرد. در سخن کنایی، هر عنصر داستان قابلیت «تمثیلی» شدن می‌یابد و آل احمد به طریقهٔ افشاگری تکنیک با توصیف جزئیات فراوان و عبورهای متعدّد از روایت اصلی به سوی نمادها، به تعویق معنا دست زد. قطعات مختلف داستان *جشن فرخنده* را می‌توان به نحو ساختارشناسانه در یک مسیر مشخص نهاد و برای آن به دنبال یک معنای نهایی گشت: مثلاً دلالتی به نام «کشف حجاب».

ابراهیم گلستان نیز در داستان‌هایی چون *با پسرم روی راه*، *مد ومه* و *طوطی مردهٔ همسایهٔ من* جهان‌هایی تمثیلی- تأویلی در پیرامون داستان‌ها ایجاد کرد. به عنوان مثال در داستان *طوطی مردهٔ همسایهٔ من* گلستان سعی کرده ماجرای طوطی را با بی‌طرفی چخوف‌وار روایت کند؛ اما همین سعی او در بی‌تفاوتی‌اش، اتفاقاً قضیهٔ طوطی رابسیار مهم کرد. به‌حدی‌که طوطی، تمثیلی از تاریخ گویای فاصلهٔ دو نسلِ هر دو شکست‌خورده، می‌شود؛ دو دورهٔ پیش از کودتای ۲۸ مرداد و پس از آن. داستان *خروس* نیز تلاشی است برای احداث یک حوزهٔ تمثیلی- تأویلی با خلق یک جغرافیایی فرهنگی عقب‌مانده و حضور یک راوی بی‌طرف در میان این جغرافیای فرهنگی و خروس؛ که تمثیلی از صدای بیدارکننده و فریاد اعتراض و بی‌قراری در آن شرایط است.

۷. تکنیک آرایش شکل بیرونیِ داستان

نوگرایی‌ها و تفنن‌های شکلی در آرایش ظاهرِ داستان نیز از جمله تکنیک‌هایی است که داستان معاصر، بانیِ حضور آن در ادب فارسی شده است. صادق چوبک در داستان *خیمه‌شب‌بازی*، نقاشی روی دیواری را که شخصیت داستان به آن نگاه می‌کند، ترسیم می‌کند تا خواننده آن نقشِ روی دیوار را هم ببیند. بهرام صادقی روند پاراگرافیکِ داستان را به‌هم می‌ریزد. مثلاً خطوط را شماره‌گذاری می‌کند (داستان آدرس شهرِ ت...)، شکلِ داستان و نمایشنامه را با هم درمی آمیزد (داستانِ *نمایش در دوپرده*) و...؛ بهمن فرسی داستان‌هایش را همچون شعر تقطیع کرد و امیر گل‌آرا- همچون ژازه تباتبایی- داستان‌هایش را با شکل‌هایی مصور همراه کرد و کتاب‌هایش را به شکلی غیرمتعارف چاپ کرد. در سال‌های اخیر نیز شکل‌های ظاهری غیرمتعارف در داستان های فارسی رواج بسیار یافت. به عنوان مثال رضا براهنی، رمان *آزاده خانم* را همراه عکس‌ها، نقاشی‌ها، فهرست‌ها و ارجاعاتی چاپ کرد. مهسا محب‌علی در داستان *عاشقیت در پاورقی* قسمتی از داستان را در پاورقیِ داستان نوشت و مهدی یزدانی خرّم در داستانِ *به گزارش اداره هواشناسی فردا این خورشید لعنتی* انواع و اقسام شکل‌های دست‌نویس و علائم دیداری را وارد متن داستان کرد که عموماً مقلد داستان پُست‌مدرن غربی بوده‌اند.

نتیجه‌گیری

داستان‌نویسی فارسی از آغاز درگیرِ مسئله غامض تکنیک‌های نوشتن بوده است و البته در این مسیر نویسندگانی همچون صادق هدایت با این اعتقاد که نوشتن بدون تکنیک ممکن نیست، نویسندگان را به کشف و به‌کارگیری تکنیک‌های تازه دعوت کردند. پس از هدایت نیز، داستان‌نویسان در همین دو مسیر حرکت کردند. یعنی افرادی سعی کردند با کشف و به‌کارگیری بدایع صناعی، داستان فارسی را غنی کنند و دسته‌ای دیگر که

داستان را وسیله‌ای برای سرگرمی دانسته و تکنیک‌پردازی را عملی ماشینی و غیرانسانی دانسته‌اند؛ از آن پرهیز کرده‌اند. از جمله پر بسامدترین تکنیک‌های موجود در داستان مدرن فارسی، می‌توان به تکنیک‌های زبانی (مانند حذف فاصله‌های کهنه زبانِ شعر و داستان و نوشتنِ شعر منثور یا داستانِ شاعرانه)، تکنیک بینامتنیت، تکنیک راویِ نامعلوم (مرگ مؤلف)، بدایع صوری در داستان، همزمانی ذهنیت و عینیت، داستان‌نویسیِ تمثیلی متأثر از پیشینه غنی آن در ادب فارسی... اشاره کرد. با این‌همه، این بضاعتِ اندک درخورِ سابقهٔ درخشانِ ادبیات فارسی نیست. ادبیات داستانی در ایرانِ امروز محتاج کشف افق‌های زبانیِ تازه و شگردهای روایی بدیعی است که آشنایی با سابقهٔ ادب فارسی و نمونه‌های بارز ادبیات غیرفارسی نقش بسزایی در ایجاد و شکوفایی آن دارد.

منابع

آخوندزاده، فتحعلی (بی‌تا). *مکتوبات*. بی‌نا. بی‌جا.

آل‌احمد، جلال (۱۳۶۲). *مدیر مدرسه*. تهران: نشر رواق. چاپ هفتم.

احمدی، بابک (۱۳۸۳). *حقیقت و زیبایی*. تهران: نشر مرکز. چاپ دوم.

ـــــــــ (۱۳۷۸). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز. چاپ چهارم.

استاین، گرترود (۱۳۶۹). *اتوبیوگرافی آلیسبی تکلاس*. پروانه ستاری. تهران: نشرآگاه. چاپ اول.

اسدی، کورش (۱۳۷۸). *پوکه‌باز*. تهران: نشر آگه. چاپ اول.

اصفهانی، میرزاحبیب (۱۳۳۰). *سرگذشت حاجی‌بابا اصفهانی*. نشر مهرآیین.

ایرانی، ناصر (۱۳۴۲). *گزیده اسرارالتوحید*. تهران: نشر لوح. چاپ اول.

بارت، رولان (۱۳۹۰). *درجه صفر نوشتار*. شیرین دخت دقیقیان. نشر هرمس. چاپ چهارم.

باطنی، محمدرضا (۱۳۸۴). *نگاهی تازه به دستور زبان*. تهران: نشر آگه.

براهنی، رضا (۱۳۷۳). *رؤیای بیدار*. تهران: نشر قطره. چاپ اول.

بیردزلی، م (۱۳۸۷). *تاریخ و مسائل زیبایی‌شناسی*. سعید حنایی کاشانی. تهران: نشر هرمس. چاپ اول.

پارسی‌نژاد، ایرج (۱۳۸۰). *روشنفکران ایرانی و نقد ادبی*. تهران: نشر سخن. چاپ اول.

پارسی‌نژاد، کریم (۱۳۸۲). *نقد و تحلیل داستان‌های جمال‌زاده*. تهران: نشر روزگار. چاپ اول.

تودوروف، تزوتان (۱۳۸۲). *بوطیقای ساختگرا*. محمد نبوی. تهران: نشر آگه. چاپ اول.

جمال‌زاده، محمد علی (۱۳۲۰). *یکی بود یکی نبود*. تهران: نشر بنگاه پروین.

ـــــــــ (۲۵۳۷). *دارالمجانین*. بی‌جا: نشر پروین.

حافظ شیرازی. (۱۳۸۲). *دیوان حافظ*. تهران: نشر رجبی.

دانیل، آلتون (۱۳۸۲). «تاریخ به مثابه درونمایه بوف کور». مجله عصر پنجشنبه. سال پنجم. شماره۵۵.

دریفوس، رابینیو (۱۳۷۹). *میشل فوکو: فراسوی ساختارگرایی*. حسین بشیریه. تهران: نشر نی. چاپ دوم.

رمبو، آرتور (۱۳۶۲). *اشراقها*. بیژن الهی. تهران: نشر فاریاب. چاپ اول.

سپانلو، محمدعلی (۱۳۶۲). *نویسندگان پیشرو ایران*. تهران. نشر نگاه. چاپ اول

سعدی، یوسفی، غلامحسین (۱۳۸۱). *بوستان*. تهران: نشر خوارزمی.

سمرقندی، نظامی عروضی (۱۳۸۱). *چهارمقاله*. محمد

معین. تهران: نشر زوار. چاپ دهم.
سیمیچپوا، م (۱۳۸۶). *الگوی ایرانی میل ناکام*. مجله رودکی.سال دوم. شماره ۱۹.
شمس تبریزی (۱۳۶۹). *مقالات شمس*. محمدعلی موحد. تهران: نشر خوارزمی. چاپ دوم.
صادقی، بهرام (۱۳۵۲). *سنگر و قمقمه‌های خالی*. تهران: نشر آگاه. چاپ دوم.
غریب، غلامحسین (۱۳۵۰). *خون مهر*. بی‌نا. بی‌جا.
فرزانه، م.ف (۱۳۸۰). *آشنایی با صادق هدایت*. تهران: نشر مرکز. چاپ چهارم.
کالر، جاناتان (۱۳۸۲). *نظریه ادبی*. فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز. چاپ اول.
کهون، لارنس (۱۳۸۱). *متن‌های برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم*. علی رشیدیان. تهران: نشر نی. چاپ اول.
گلستان، ابراهیم (۱۳۵۱). *جوی و دیوار و تشنه*. بی‌نا. بی‌جا.
گلشیری، هوشنگ (۱۳۵۰). *شازده احتجاب*. تهران: نشر زمان. چاپ دوم.
ـــــــــ (۱۳۷۸). *باغ در باغ*. تهران: نشر نیلوفر. چاپ اول.
ـــــــــ (۱۳۸۰). *نیمه تاریک ماه*. تهران: نشر نیلوفر. چاپ اول.
گیبل، چارلز (۱۳۷۴). *کتاب مقدس به منزله اثر ادبی*. حسین پاینده. فصلنامه ارغنون. شماره ۵و۶.
مجابی، جواد (۱۳۸۷). *تجلی هویت و دگرگونی*. روزنامه اعتماد. چهارشنبه ۱۷ مهر.
مراغه‌ای، زین‌العابدین (۱۳۶۲). *سیاحت‌نامه ابراهیم بیگ یا بلای تعصب او*. تهران: نشر سپیده.
معین، محمد (۱۳۶۴). *فرهنگ فارسی*. تهران: نشر امیرکبیر.
المنجد (۱۹۷۳). بیروت: نشر دارالشرق. چاپ سی ونهم.
مندنی‌پور، شهریار (۱۳۸۳). *ارواح شهرزاد*. تهران: نشر ققنوس. چاپ اول.
مولوی، شفیعی کدکنی (۱۳۸۰). *گزیده غزلیات شمس*. تهران: نشر سهامی کتاب‌های جیبی. چاپ چهاردهم.
میرعابدینی، حسن (۱۳۷۳). *صدسال داستان‌نویسی ایران*. تهران: نشر چشمه. چاپ اول.
نجدی، بیژن (۱۳۸۲). *یوزپلنگانی که با من دویده اند*.تهران: نشر مرکز. چاپ دوم.
نوذری، حسینعلی (۱۳۷۹). *مدرنیته و مدرنیسم*. تهران: نشر نقش جهان. چاپ اول.
هایدگر، مارتین (۱۳۷۳). *پرسش از تکنولوژی*. شاهرخ اعتماد. فصلنامه ارغنون. سال اول. شماره ۱.
هدایت، صادق (۱۳۵۱). *بوف کور*. تهران: نشر امیرکبیر. چاپ چهاردهم.
یونسی، ابراهیم (۱۳۶۹). *هنر داستان‌نویسی*. تهران: نشر نگاه. چاپ پنجم.