

## مفهوم «تکنیک داستانی» و جلوه های آن در داستان مدرن فارسی

لیلی کمالوند<sup>۱</sup>

### چکیده:

در میان مباحث عمده ی داستان نویسی و نقد داستان فارسی، کشف و بازنمایی تکنیکهای داستان مدرن، موضوعی است که تا کنون به شکل شایسته به آن توجه نشده است. نوشته ی حاضر تلاش می کند جایگاه «تکنیک داستانی» در داستان نویسی معاصر را باز نماید و این امر میسر نیست مگر با در نظر گرفتن مفهوم دقیق تکنیک. تکنیک هایی چون به تعویق انداختن معنا از راه تمثیل، کشف زبان داستانی خودویژه، برقراری رابطه مبتنی بر بینامتنیت با متون پیش از خود و .... دید انتقادی این نوشتار متأثر از دستاوردهای نقد نوی بر آمده از نهضت نقادی آنگلساکسونی تکوین یافته در بطن نظریه های انتقادی از فرمالیسم تا پسا ساختگرایی است. پس از بررسی وجوه مختلف واژه تکنیک، جایگاه آن در ادبیات و نقش اساسی آن در داستان، ضمن ارائه ی سطور نمونه ای مختصر و مفید از داستان معاصر فارسی، سعی شده در موجز ترین شکل ممکن، شیوه ی درک و بررسی تکنیک های داستانی ارائه و مقاله، ساختاری عملگرایانه و فعال داشته باشد. در پایان به عنوان نمونه، چند تکنیک داستان نویسی در داستان معاصر فارسی ذکر می شود.

کلید واژه: داستان نویسی، تکنیک داستان/روایت، داستان مدرن/ معاصر فارسی

### مقدمه:

علت العلل نوشته شدن این متن، عدم حضور مبحث «تکنیک داستانی» در کتب نقد و معرفی داستان فارسی است. خلا این موضوع در حالی است که همواره بزرگان ادب و هنر به اهمیت تکنیک در کار آفرینش تاکید کرده اند. پس از آثاری که توسط ابراهیم یونسی (هنر داستان نویسی)، رضا براهنی (قصه نویسی)، جمال میرصادقی (رمان و داستان کوتاه) و... پیرامون معرفی مصالح داستان نوشته شده، کتاب «ارواح شهرزاد» نوشته ی شهریار مندنی پور از لحاظ زمانی نسبت به بقیه تأخر و از لحاظ نوگرایی بر آنها تقدم دارد. با این همه در این تازه ترین اثر ساخت شناسانه داستان، با سخنی در «تکنیک» مواجه نمی شویم. تکنیک نوشتن در کوتاه ترین سخن عبارتست از: «چگونه نوشتن». و بی تردید بهترین تکنیک ها آنهایی هستند که زیبایی شناسی و تاریخ آنها را تایید کرده اند. برای دریافت دقیق این موضوع در مصالح شناسی داستان نو باید به منابع دست اول و زیبایی شناسانه مراجعه کنیم تا دریابیم دلیل عقب ماندگی داستان فارسی چیست. در شرایطی که میراث خوار شاهکارهایی همچون «تذکره الاولیاء»، «تفسیر کشف الاسرار و عده الابرار»، «جوامع الحکایات و لوامع الروایات»، «گلستان سعدی»، «تفسیر سوره آبدی»، «تاریخ بیهقی» و ... است. بی تردید یکی از مهمترین دلایل جهانی نشدن داستان معاصر فارسی، فقر تکنیکی آن است.

### ریشه واژه ی تکنیک:

<sup>1</sup> مربی دانشگاه پیام نور شوشتر

در مقدمه ی این نوشته از لفظ «آفرینش» استفاده شد تا مبحث مهم مارتین هیدگر در باب «تکنولوژی» را یادآور شویم که در مسیر تاریخ زبان، پیوندگاه آفرینش و تخریب را در هنرهای زیبا می بیند: «تخریب (= تکنیک) نه تنها نام کار و مهارت صنعتگر است بلکه افزون بر این نامی است برای مهارتهای فکری و هنرهای زیبا. تخریب به فرآوردن تعلق دارد. به پوئیسس. تخریب امری شاعرانه است. زمانی...هنر به سادگی تخریب نامیده می شد.» (هیدگر، ۱۳۷۳: ۲۸).

در یونان باستان واژه Techne (تخنه) به فن انجام کار دلالت داشت. این واژه همان گستردگی ای را داشت که امروزه در زبان فارسی واژه ی معادل آن یعنی «فن» (صناعت، شگرد، تمهید و...) دارد و واژه تکنیک (Technic) برآمده از همین مصدر است. در نظر افلاطون تخنیه شامل همه مهارتهای سازنده است از نجاری گرفته تا سیاستمداری. (بیردزلی، ۱۳۸۷: ۳). حتی در جزوه معروف به «سوفیست» تفاوت دو نوع تخنیه را باز می نماید: آن تخنیه که در کار کسب فضایل به کار گرفته می شود و تخنیه ی دیگر که در کار آفرینش خلاقه (یعنی نظم دادن به زیبایی ها و آفرینش زیبایی جدید) است. البته می توان دریافت این طرح افلاطون از آفرینش هنری در مفهوم «تقلید» در فلسفه ی سقراط ریشه دارد. تخنیه در جایی با هنر ریشه های مشترک می یابد که واژه ars که به معنای فن و صنعت به کار می رفت با قلب بعضی در متن زبان لاتین به artem و با شکل فاعلی artisan باب شد. همین مجال مختصر کافی است تا به قرابت آنچه امروزه در اصطلاح عام به معنای آرتیست (هنرمند) به کار می بریم با واژه سابق الذکر تخنیه پی ببریم. پس نخستین وجه اهمیت مبحث ما را تاریخ زبان اثبات کرده است: هنر به معنای تکنیک بوده است. مولفان فرهنگ المنجد ذیل عنوان «فنون» در جایی که قرار بوده تصویری از آفرینش های هنری انسان در طول تاریخ نشان داده شود به آن تصاویر، «فن» اطلاق کرده اند. مثلاً زیر تصویری از یک نقاشی مصر باستان نوشته اند: فن فرعون. (المنجد: ۱۲۸) در همین زبان عربی می بایست به دنبال تهی شدن این واژه از معنای متکثر یونانی اش باشیم. به این معنا که در زبان عربی قرابت زبانی «فن» و «تفنن»، پوئیسس را از جهان صنعتگرانه به جهان جمالشناسانه ی هنری وارد می کند.

### تکنیک در هنر و ادبیات:

حدود صد سال پیش هنگامی که در ۱۹۱۱ گئورگ لوکاج مقاله مهم «شکل و محتوا» را چاپ کرد ادبیات را دارای دستگاہی دانست که ادبیات را از متون دیگر متفاوت و متمایز می کند و در دهه بیست هنگامی که فرمالیست های روس پا به عرصه ی نقد هنری نهادند، جنبه های تکنیکی ادبیات جدی تر گرفته شد و راه برای نقد نو هموار شد. جمله کلیدی نظریه ی فرمالیستها را شکلوفسکی در مقاله Art As Technique (هنر به مثابه ی تکنیک) گفته بود: «ادبیات یعنی تکنیک».

باید توجه داشت که واژه کلیدی در این پیوند ها: «بوطیقا» است. در زبان یونانی واژه ای بنام poiesis وجود داشته که اتفاقاً همچون تخنیه، معنای «ساختن» می داده. این واژه عنوان کتابی از ارسطو شد که در آن به مباحث ادبی پرداخته که بعدها مترجمین عرب آن را به نام «بوطیقا» برگردانده اند. واژه Poem که در لغت لاتین معنای شعر می دهد نیز ملهم از همین واژه است. بوطیقا در یک کلام «ویژگی های سخن ادبی را بررسی می کند». (تودوروف، ۱۳۸۲: ۲۰). و ادبیت (Literariness) مهمترین و نخستین مفهومی است که بوطیقا وجود آن را تایید می کند.

اگر بزرگانی همچون: محمد میهنی (قرن پنجم و ششم)، نظامی عروضی (قرن ششم)، خواجه نصیرالدین طوسی (قرن هفتم)، و صاف الحضرة و شمس منشی (قرن هشتم)، از اموری نظری چون: «بزرگ گردانیدن اعمال و خرد گردانیدن اشغال» و «قلت» و «دلت» کلام سخن می گفتند و اصلاً مستقیماً از واژه صنعت استفاده می کردند: «شاعری صنعتی است که شاعر بدان صنعت اتساق مقدمات موهمه کند و التئام قیاسات منتهجه» (نظامی عروضی، ۱۳۸۱: ۴۱)، همان مباحث بوطیقای ارسطو را مد نظر داشته اند. دلیل روشن نیز در همین جمله نظامی عروضی مشهود است. او اهمیت نظم دادن به سخن را یادآور شده است که گوشه چشمی به مبحث «نقشه ی عمل» در بوطیقای ارسطو دارد. شایان ذکر است که اسحاق ابن حنین (متوفی: ۲۹۸) (و پسرش حنین بن اسحاق) و بشر بن متی بن یونس (متوفی: ۳۲۸) زودتر از اندیشمندان ایرانی از جمله بونصر فارابی و ابن سینا به ترجمه ی بوطیقا

پرداخته بوده اند و علت غمض کلامی نظامی عروضی نیز تائرش از همین ترجمان است. افلاطون (مرشد ارسطو) نیز در رساله ی گرگیاس همین امر «نظام شکلی» را مکرر کند.

تکنولوژی خود دو بستر متفاوت را تجربه کرده است. آنگاه که در بستر سنت جاری بود (و عموماً آن را دوران پیش از عصر روشنگری می دانند) شیوه «مکاشفه» را اصل اساسی خود قرار داده بود. به این معنا که انسان (با همان ناتوانی ارسطویی از آفرینشگری)، حجاب طبیعت را کنار می زد و جلوه های تازه ای از طبیعت را کشف می کرد. نقاش، زیبایی را در گل و سبزه و گلدان و رخ و ظروف میوه یافته بود و یا طب جالینوسی که شیوه های درمان را بر اساس استفاده از عصاره گیاهان بنا نهاده بود و شفا بخشی را همچون حقیقتی نهفته در نبات دانسته بود.

اما در بستر تازه تکنولوژی، تخته از مکاشفه به فرآوری انبوه رسید و نقشی که در گفتمان صنعتی ایفا کرد آن را واجد معناهای متکثری از «برجسته سازی» و «آشکارگری» تا «پنهان سازی» و «حجاب افکنی» کرد. عقلانیت و تکنیک ورزی عصر روشنگری جایگزین احساس گرایی پیشین شد.

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

اما پیوندگاه تخته و پوئیس که در یک کلام می توان آن را «تکنیک هنری» نامید کجاست؟ ما آزادیم برای واژه فرنگی تکنیک معادل های خودی تر به کار بریم اما این امر بی شک از دقت علمی کار ما می کاهد. به عنوان مثال رایج ترین معادل ها برای واژه ی تکنیک، واژگان «فن» و «صناعت» هستند. باید دانست هیچکدام از این کلمات رسانای مفهوم تکنیک نیستند چرا که افق معنای آنها بسیار گسترده است. نمی توان واژه فن را از حدود معنایی خودش تهی کرد. از امیر خسرو نقل است:

صد فن بوجهل به دفتر نهد

تهمت این علم به حیدر نهد (معین، ۱۳۶۴: ۲۵۷۵)

که معنای منفی واژه ی فن مورد نظر بوده. و یا سعدی می فرماید:

به دلداری و چاپلوسی و فن

کشیدش سوی خانه خویشتن (سعدی، ۱۳۸۱: ۱۳۰)

در حالیکه خواجه شیراز از این واژه آشنایی زدایی کرده و آن را در معنایی ورای این معانی به کار برده، می فرماید:

حدیث صحبت خوبان و جام باده بگو

بقول حافظ و فتوای پیر صاحب فن (حافظ، ۱۳۸۲: ۲۳۴)

و نیز واژه «صناعت» که طنین آفرینشگری از آن به گوش می رسد:

پنهان زدیده ها و همه دیده ها از اوست

آن آشکار صنعت پنهانم آرزوست (مولوی، ۱۳۸۰: ۸۱)

که این واژه نیز نمی تواند معرف نظم ارسطویی باشد که مصنف را تنظیم کننده سخن می داند و نه آفرینشگر آن.

رولان بارت، با استفاده از واژه ی «کار» به صناعت نوشتن پرداخته و آن را از «نبوغ» مهمتر دانسته: «نوشتار اینک به دلیل هدف خود رستگار نمی شود، بلکه به برکت کار ارزش می یابد. در این هنگام تصویری از نویسنده-صنعتگری شکل می گیرد که در آشیانی افسانه ای درها را به روی خود می بندد؛ او مانند صنعتگری فرم خود را تراش می دهد... این ارزش کار تا اندازه ای جای ارزش نبوغ را می گیرد» (بارت، ۱۳۹۰: ۸۴)

### تکنیک در داستان:

اکنون مهمترین مولفه ی تکنیک برجسته شده است: داشتن طرح و نقشه. معماران، مهمترین نظریه پرداز مدرنیسم را لوکوربوزیه می دانند. او طرح و نقشه را همه چیز اثر هنری دانسته: «نقشه زاینده است...نقشه از درون به بیرون می رود...بدون نقشه نه عظمت

هدف و بیان وجود دارد نه ضرباهنگ نه توده نه انسجام بدون نقشه ما با حسی بسیار تحمل ناپذیر برای انسان ، یعنی حس بی شکلی ، فقر ، بی نظمی ، و خودسری روبروایم... نقشه جوهر احساس را در خودش حمل می کند.» (کهن، ۱۳۸۱: ۲۰۸). همین نقشه ی عمل است که در حیطه خوانش و انتقاد و ساخت گشایی متن ، حوزه شکل (Form) را فرا یاد می آورد. شکل ادبی را می توان مناسبات ظاهری دانست که میان اجزای متن وحدت و کثرتی معنا دار را نشان می دهد. البته واضح است که در اینجا مقصود ما «نوع» (genre) ادبی نیست چرا که نوع به شکل بیرونی ارجاعمان می دهد حال آنکه ما از شکل درونی اثر ادبی سخن می گوئیم که زاینده تکنیک های متن است همچنانکه بابک احمدی می گوید: «شکل... در یک اثر هنری نتیجه شگردهایی است که... در اثر بکار رفته اند» (احمدی، ۱۳۸۳: ۳۰۶).

سواى تاثیر حسی یک متن پس از خواندن هر متن اثرگذار و نظرگیر از خود می پرسیم: نویسنده چگونه توانسته چنین چیزی بنویسد و چنین تاثیر عمیقی بر ما بگذارد؟ پاسخ این «چگونگی» طرح تکنیک هایی است که در متن بکار رفته اند. یعنی تکنیک در داستان عبارتست از «چگونه نوشتن/گفتن» در مقابل «چه نوشتن/گفتن». اما باید مراقب بود که تکنیک ورزی را امری خاص متون دوره مدرن یا پس از فرمالیسم ها ندانیم. بعنوان مثال جان گیل و چارلز وایلر، در مقاله معروف «کتاب مقدس به منزله اثر ادبی» به تکنیک های فراوانی که در متن عهد عتیق و جدید یافته اند پرداخته اند. (گیل، ۱۳۷۴: ۱۲۹).

گفتیم که متفکران ادبی اعم از نویسندگان، شعرا و منتقدان همواره اهمیت تکنیک را یادآور شده اند. اشاره ای کوتاه به سابقه این موضوع در کتب بلاغت فارسی و نظریه ادبی جدید کردیم. اگر با جهشی بلند وارد حدود زمانی معاصر شویم (چرا که همانطور که از نامش پیداست قصد این مقال است) نیز با اظهار نظرهای فراوان در این مورد مواجهیم. در آغاز داستان نویسی معاصر فارسی، هنگامی که جمالزاده- که از آغاز کننده گان داستان نویسی معاصر فارسی است- معتقد بود: نوشته باید «برای تفریح خاطر» (جمالزاده، ۱۳۲۰: ۱۰) باشد، صادق هدایت به شاگردان و اطرافیان خود به تاکید می گفت: «بلد نبودن تکنیک مانع نوشتن می شود» (فرزانه، ۱۳۸۰: ۱۰۵). بعدها نیز منتقدان با الفاظ مختلف به این موضوع پرداخته اند. رضا براهنی تکنیک را به مثابه ادبیت معرفی می کند. (براهنی، ۱۳۷۳: ۲۰۷). هوشنگ گلشیری در تمام مصاحبه هایش تکنیک را مهمترین کار نویسنده می داند. (گلشیری، ۱۳۷۸: ۵۲۲). اما هیچ کدام از این منتقدان، به وضوح در باره ی چیستی و چگونگی تکنیک ورزی در داستان نپرداخته اند و این موضوع را در حد اشاره های کلامی در مصاحبه ها و لابلای نقدها باقی گذاشته اند.

تکنیک مفهوم گسترده ی «چگونه نوشتن» است و سازه ها و فرم ها نیز در حیطه افعال تکنیکی هستند. مندنی پور، براهنی ، میرصادقی و ابراهیم یونسی متونی راجع به مصالح داستان نوشته و ترجمه کرده اند اما در واقع همه بالاتفاق همان عناصر مورد نظر «ای ام فورستر» در کتاب «جنبه های رمان» را مد نظر قرار داده و به شرح و اکمال آنها نظر داشته اند.

تکنیک مفهومی عام است که همه ما در سخن گفتن و انجام کارهایمان از آن استفاده می کنیم؛ اما همه تکنیک های ما در انجام کارها و اعمال روزمره لزوماً زیباشناسانه نیستند. بسیاری از جملات روزمره ی ما و اطرافیان ما نه احساس ما را بر می انگیزند و نه به معرفت ما می افزایند. پس برای آغاز فعالیت ذهن خوانشگر، برای فهم تکنیک های متن، ابتدا باید درک درستی از بوطیقا داشته باشیم. پس از تشخیص متن ادبی از متن غیر ادبی، تحلیل تکنیکی آن مستلزم تبیین ساختارهای خود-ویژه ای است که این متون آفریده اند.

تکنیک داستانی عبارت از طریقه استفاده از مصالح داستانی (شخصیت پردازی، مکان و زمان پردازی، زاویه دید، تعلیق و...) است. همه ی سازه ها و مصالح متن ، زیر مجموعه های تکنیک های متن هستند. اگر تکنیک متن عامه پسند «طهران مخوف» مرتضی مشفق کازمی بر پایه ی آشنایی زدایی بود بی تردید با کتابی متفاوت از «طهران مخوف» حاضر روبرو بودیم. این واقعگرایی ضمنی حاکم بر کتاب است که ساختار آن را مشخص می کند. این همان نقشه از پیش اندیشیده شده ایست که سرنوشت تکنیک های رمان را مشخص کرده است. همان طور که در «بوف کور» صادق هدایت این تکنیک غریبه گردانی و آشنایی زدایی (Defamiliarization) و دید فراواقعیت که جهان داستان را به پیش می برد و آن را واجد ارزش می کند.

کتاب «ماجراهای بارون ون مونهاوزن» از کتب کلاسیک ادب آلمانی است که از لحظه آغاز داستان، ماجراهایی سراسر دروغین و لاف و گزافه را به یک شخصیت حقیقی و حقوقی تاریخ آلمان نسبت می‌دهد (این کتاب توسط سروژ اسپانیان به فارسی برگردانده شده است). آیا می‌توانیم کتاب را دور بیندازیم و آن را دروغین بخوانیم؟ در حالیکه «اکذب» اوست که در گذر زمان بانی «احسن» او شده است و تکنیک نویسنده این دروغبافی را ایجاب می‌کرده چرا که ادبیات از نظر او مجموعه‌ای خیالپردازانه و اغراق آمیز بوده. در کتاب «تریسترام شندی» اثر لارنس استرن بعضی از ساده‌ترین کارها در چند صفحه توضیح داده شده‌اند. ما خوانندگان همواره در مقام شه‌ریاری هستیم که شهرزادِ قصه‌گو ما را به هر کدام از راه‌های روایت که بخواهد می‌برد. می‌توانیم 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 معامله‌ی حکایت، دفع جهل کنیم (شمس تبریزی، ۱۳۶۹: ۲۷۳).

هنگامی که 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 پشتوانه‌ی ضعیف نقادی و روشنگری هنری ادبیات فارسی است که خلاقیت را در دو حوزه‌ی ادبی «شعر» و «حکایت» خلاصه کرده بود. در حوزه نقد ادبی و تکنیک‌شناسی هنری، نخستین نقد تاریخ ادبیات فارسی را از آخوندزاده دانسته‌اند که در ۱۲۸۳ با عنوان «قرتیکا» (ترجمه‌ی: critique = نقد) منتشر شد. امروزه با خواندن آن در می‌یابیم که آخوندزاده تا چه حد از نقد ادبی بی‌اطلاع بوده. او می‌گوید: «الفاظی که در قصیده آفتاب شعرا آمده کمال رکاکت دارد: عزوجل، علیهم السلام، عزی و لات،... خیرات، حشرات، هدیه، استعمال این الفاظ در نثر جایز است اما در شعر مقبول نیست [چون الفظی مانند] عزوجل از جمله آن الفاظند که واعظان بالای منبر ذکر کنند و علیهم الصلوات 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 تاثیر گذاشته)، در حالی است که در همان دوران یعنی اوایل قرن بیستم میلادی در اروپا مکتب نوگرایی سمبولیسم جای خود را به سوررئالیسم داده بود.

در ایران ۱۳۰۰، دانش‌آموختگان مدارس فرانسوی چه آنان که به خارج مسافرت کرده و چه آنان که در مدرسه فرانسوی تهران تلمذ کرده بودند دوره‌ای تازه را در ادبیات فارسی بنا نهادند که بی‌تردید ملهم از مدرنیسم غربی بود. این «مدرنیسم به گمان آغاز گران جنبش نوین، عبارت بود از کاربرد تکنیک‌های جدید هنری جهان و در عین حال حفظ هویت ایرانی» (مجبایی، ۱۳۸۷: ۸). پس مشخصاً مقصود این نوشتار از داستان معاصر فارسی، بررسی بوطیقای آثار داستانی است که در محدوده زمانی نود سال اخیر نوشته شده‌اند و مفاهیم، تکنیک‌ها و زبان دوره مدرن ایران را در خود دارد. چنانکه جاناتان کالر از «بوطیقای روایت» نام می‌برد: «... آنچه می‌توان بوطیقای روایت نامید هم در صدد درک مولفه‌های روایت بر می‌آید و هم چگونگی تاثیر گذاری روایت‌های معین را تحلیل می‌کند» (کالر، ۱۳۸۲: ۱۱۲).

### تکنیک‌های پر بسامد داستان مدرن فارسی:

اکنون برای روشن‌تر شدن این مبحث و خارج شدن از محدوده‌ی نظری، به صورت نمونه وار، چند برجستگی (motivation) تکنیکی در داستان معاصر فارسی که کمتر مورد تحلیل و تبیین قرار گرفته‌اند 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 شماییلی است که الگوهای تکنیکی را باز می‌نمایاند و نقش واسطه‌ای را ایفا می‌کند که در عین حال خود بعنوان موضوعی مستقل مورد بررسی قرار می‌گیرد. از وقتی که ادبیات به مثابه زبان در نظر گرفته شد، واجد مدخلیت گسترده شد که امروزه تسلط بر همه‌ی شاخه‌های آن را غیر ممکن کرده است. زبان (language): بعنوان عنصر غالب ارتباط و «گفتار» (Parole): بعنوان تجلی شخصی زبان؛ به یک اندازه می‌توانند ذهن خواننده را در جریان تکنیک‌های ساختاری داستان قرار دهند.



یکی از مهمترین تلاش های داستان نویسی معاصر فارسی خلق زبان شخصی از دل زبان غالب و تلاش برای برگزشتن از سد زبان معیار جهت دستیابی به بیانی متفاوت و تاثیر گذار بوده. (البته این تلاش مختص زبان فارسی نیست. همه ی فرهنگ های ادبی غنی دیر یا زود متوجه لزوم این امر شده اند) زبانی که عموماً از دو زاویه به مفهوم بیان شخصی نویسنده منتهی شده است: یا هنوز متکی به سابقه ی زبان فارسی بوده و در ادامه ی آن حرکت کرده است و یا در جهت شکستن هنجارهای موجود در سابقه موجود سیزده قرن زبان فارسی حرکت کرده است. ابتدای این انقلاب زبانی با خامدستی و بی تجربگی نویسندگان همراه بود.

محمد علی جمالزاده زبان داستان نویسی فارسی را از وابستگی به سابقه ی نثر مصنوع ، مکلف و منشیانه رها کرد و آن را به زبان معمول و روزمره نزدیک کرد. با اینهمه در واقع تکنیک زبان داستانی جمالزاده هم متکی بر واقعگرایی نوین نیست. آفریده ایست به تبع نثر مصنوع که مهمترین ویژگی اش «رحمان وصف بر خیر» بوده. جمالزاده با نهادن الفاظی همه فهم در راسته ی جانشینی زبانش، تنها راه را استفاده از همین زبان کوچه ( و عبارتی زبان سرگذر) می دانست و این نکته را به روشنی در مقدمه کتاب «یکی بود و یکی نبود» گفته. حکایت «بیله دیگ بیله چغندر» او اینطور شروع می شود: «عادت هم حقیقه مثل گدای سامره و گربه ی خانگی و یهودی طلبکار و کوت کش (یابقول طهرانیا کتاس) اصفهانی است که هزار بار ازین دربیرونش کنی از دیگر تو می آید. پس ازیک عمر زندگی در فرنگستان باز دل انسان گاهی چه بهانه ها می گیرد و آدم بچه خیالاتی افتاده و بچه چیزها مایل می شود. انسان هم دیگر وقتیکه در غربت به فکر یک چیزی از وطنش افتاد دیگر راستی قیل هوای هندوستان را می کند و آدم عاقل حکم زن آبستنی را پیدا می نماید که...» (پارسی نژاد، ۱۳۸۲: ۱۱۱) که تابع اضافات و درازگویی - در جهت لذت بردن خواننده عادی و سرگرم شدن او- در کلام نویسنده مشهود است.

روند رها شدن زبان از قیود گذشته و کشف تکنیک های تازه در زبان داستان نویسی معاصر ، با آثار صادق هدایت آغاز شد. زبان راوی «بوف کور» (۱۳۱۵) زبانی طبیعی است، به این معنا که بوف کور، نوشتار یک گفتار طولانی است و حتی خطاهای کلام گفتار را منعکس می کند. مثلاً گاه فراموشی انسان را منتقل می کند: «...وعصاره ی آنرا، نه، شراب آنرا قطره قطره در گلو خشک سایه ام...» (هدایت، ۱۳۵۱: ۴۳)، کلمات بسیار تکرار می شوند، رشته ی سخن از دست می رود و کلام راوی آشفته می شود: «بیش ازین ممکن نیست... تحمل ناپذیر است... ناگهان ساکت شدم. بعد با خودم شمرده و بلند با لحن تمسخر آمیز می گفتم: بیش از این... بعد اضافه می کردم: من احمقم» (همان: ۱۰۰). تناقضات کلامی در نتیجه ضعف بیان پیش می آید: «احساس آرامش ناگهان تولید شد» (همان: ۲۳) و کلمات مطابق دستور کنار هم قرار نگرفته اند. حشوهای بسیار و گاه خطاهای دستوری به چشم می خورد: «درین دنیای پست یا عشق او را می خواستم یا عشق هیچکس را» (همان: ۱۷). اگر در متون پیش از بوف کور برهم زدن اصول دستور فارسی ضعف تالیف محسوب می شد این خصیصه از محسنات «بوف کور» است؛ چرا که شخصیتی در مقام و موقعیت راوی «بوف کور» قاعدتاً از صحیح حرف زدن قاصر است. یعنی تکنیک های زبانی و روایی یکدیگر را توجیه می کنند.

طبیعی نویسی (در مقابل ادبی نویسی) در داستان فارسی، با آثار هدایت پدید آمد. اگر وجه غالب زبان نویسندگان، پیش از هدایت، ظهور و بروز عناصر ادبی به شکل یک میراث سیزده قرن بود و هدایت این التزام را از زبان داستان حذف کرد، چوبک به مبارزه با آن برخاست و چنان بر بکارگیری زبان طبیعی اصرار ورزید که گاه طولانی شدن دیالوگ ها به نوعی پوچی منتهی می شود. مثل داستان «چرا دریا طوفانی شد». او مثل یک زبان شناس پیشرو می داند: «گفتار وسیله طبیعی ظهور زبان انسانی است و نوشتار برای ثبت گفتار به وجود آمده است» (باطنی، ۱۳۸۴: ۵۴). داستانهای آل احمد نمونه ی بارز حذف اجزای مختلف جمله و جابه جا کردن این اجزایند: «و رفته سراغ کارم و داشتم درباره ی فراش جدید فکر می کردم و تند ذهنی و کارکشگی اش.» (آل احمد، ۱۳۶۲: ۴۱). این سرعت زبان و گزیده گویی خاص زبان داستان های آل احمد است. سپانلو ، به دلیل سرعت و قطع های بیش از حد گفتار، تکنیک زبانی آل احمد را «شیوه ی تلگرافی» نامیده است. (سپانلو، ۱۳۶۲: ۱۳۱).

بکارگیری کلماتی چون «مختنق»، «طیانچه»، «غور» و... در عرصه ی جانشینی زبان داستانهای بهرام صادقی، علاوه بر طنز، به معنای تلاش او برای گذراندن زبان از بستگی «در زمان» (Diachronic) بودن به گستره ی «همزمانی» (synchronic) است. یعنی ادبیات را بسان «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 تکنیک های زبانی در داستان های نویسندگان پس از او می شود. تا اینکه در تکنیک های زبانی «گذرگاه بی پایانی» (۱۳۴۰) نوشته ی کاظم تینا، حذف فاصله میان دو نوع ادبی شعر و داستان، اتفاق می افتد و در نتیجه ی همین تکنیک زبانی، متن او واجد آشنایی زدایی از زبان داستان شده است. به این معنا که: دال های داستان او، مدلول های معهود را نمی پذیرند و از آنجایی که تا این زمان در ادبیات فارسی این ساز و کار مختص شعر دانسته می شد، منتقدان داستان های تینا را «شعر منثور» نامیده اند (میر عابدینی، ۱۳۷۳: ۷۴۳). اصطلاح «شعر منثور» را بیژن الهی ذیل «شعر به نثر» اینگونه تعریف می دهد: «شعری ست نامقطع - بی تقطیع - به آهنگهای غیر افاعیلی، یا بی وزن مطلقاً» (رمبو، ۱۳۶۲: ۲۶).

به تاثیر از سورئالیست های فرانسوی و به ویژه آندره برتون (با کتاب نادیا)، تینا «نوشتن خود به خودی» را در ساختمانی عقلانی بکار برد. عدم پایبندی به دستور، همراهی چند زمان زبانی و نادیده گرفتن اصول زیبا شناسی متن ادبی (چون اجتناب از حشو و اطناب و...) و گاه تغییر عمده در زبان (مانند داستان افسانه ی چشمه آفرینش)؛ از مشخصه های تکنیک های زبانی داستانهای تینا هستند.

در داستان نویسی جدید فارسی، دو جریان زبانشناختی وجود آمد: نویسندگانی از جمله ابراهیم گلستان، گلشیری، شهریار مندنی پور، محمود دولت آبادی و... فرم را به مثابه تکنیک منفرد و مجرده، و زبان را به مثابه نحوه گفتن روایت (مستقل از تمهیدات روایی) در نظر داشته و میان این دو تفاوت ماهوی قائل شده اند. پس به خلق زبانی «ادبی شده» و تصنعی روی آوردند. از سوی دیگر پس از هدایت، بهرام صادقی و معدودی نویسنده مدرنیست اثبات کردند چیزی بنام شکل، جدا از زبان وجود ندارد. بلکه تکنیک های متن بصورتی ایجابی زبان و شکل را در هم می تند. بقیه مسایل (مولفه هایی چون شخصیت پردازی، زمان و مکان، پیرنگ و...) غرضی و ایضائی بوده و لوازمی برای ظهور تکنیک های زبان هستند.

امروزه زبانی سره و بدون طنطنه، اغراق و مغلط گویی در آثار داستانی فارسی وجود دارد که نتیجه همه ی تجربه گری های پیش از خود است. زبانی که مورد پسند نویسندگان عامه پسند است همچنانکه مورد پسند نویسندگان پست مدرن نیز هست. اثبات این سخن نیز بسیار ساده است. در دهه هشتاد رمان «چراغها را من خاموش می کنم» اثر زویا بیرزاد، برنده جوایز داستانی ملی شد و به تعداد چاپی غیر قابل پیش بینی رسید در حالیکه بسیاری از منتقدان براحتی آنرا یک پاورقی دانستند. این تناقض و تعارض آرا، نتیجه رواج زبان عاری از آرایش کلامی است که مبتد اول نویسندگی عصر ما است.

## ۲- تکنیک الگوهای تکرار شونده (Pattern of words):

یکی از مهمترین تکنیک های پنهان در داستانهای معاصر فارسی، تکنیک «الگوهای تکرار شونده» است که پیش از داستان معاصر در ادب فارسی سابقه نداشت (اگر از قوالب شعری چون مسمط و ترجیع بند چشم پوشی کنیم که مصاربع در آنها مکرر می شود) و حتی تکرار در شعر و داستان، حشو و مذموم دانسته می شد. دستیابی به شکل «بوف کور» ممکن نیست مگر با کنار هم قرار دادن الگو (pattern) های تکرار شونده. تکرار فراوان کلمات، رویدادها و ...

اغراض مختلفی ممکن است تکرار های روایت در داستان را ایجاب کنند. مثلاً استفاده راوی از تکرار «خدایبامرزی» برای زنبش در داستان «بیله دیگ بیله چغندر» اثر جمالزاده؛ نوعی طنز گفتار است. استفاده ابراهیم گلستان از تکرار های متعدد در داستانهایش، نوعی تفنن ورزی و زبان بازی است که متأثر از عقاید دو نویسنده مطرح آمریکایی: ارنست همینگوی و گرتروود استاین است. گلستان می نویسد: «روز بعد، ظهر زیر آفتاب بازگود بود با نگاه خالیش. درخت بود و کاج بود ومن، وگود گود، روز بعد، روز بعدتر، گود پیش قوز تل خاک مثل اینکه ادعای غبن داشت» (گلستان، ۱۳۵۱: ۳۹) گفته می شود که «زیربنای تکنیک تاکید گذاری» استاین، این اعتقاد او بود که «مردم هر چیزی را که دوست داشته باشند تکرار می کنند و هر چیزی که مردم تکرار کنند دوست دارند... (استاین، ۱۳۶۹: ۴۳۸) و هنگامی که بهرام صادقی می نویسد: «فرض می کنیم، اگر شما موافق باشید، که هر دو در یک کلاس درس نشستیم، هر دو در یک کلاس درس نشستیم. اما اشکالی ندارد اگر به نظرتان مضحک می آید یا از تنهایی وحشت می کنید و یا می خواهید قضیه رسمی تر و به واقعیت نزدیک تر بشود فرض می کنیم که همه ی ما در یک کلاس درس نشستیم»

همه‌ی ما.» (صادقی، ۱۳۵۲: ۲۰۶) متأثر از همان تکرار پایان‌ناپذیر کلمات در نثر استاین است. در داستان شازده احتجاب اثر گلشیری، تکرار جمله‌ی «اگر چشم گنجشکی رادربیاورند تا کجا می‌تواند بپرد»، در پی انگیزش احساس خواننده است. بزرگ علوی در داستان «گیله مرد» برای تأثیر گزارتر کردن صحنه‌ی ماجرای روایتش مدام از «صدای جیغ زنی در اعماق جنگل» سخن می‌گوید.

### ۳- تکنیک گریز از اقتدارِ مولف:

اگر زبان را وجه ناخودآگاهِ متن بدانیم که روح دوران (از اصطلاحاتِ مارتین هایدگر) موجب رواج آن می‌شود، اما در سوی دیگر، ساختارِ متن نیز همواره نمایانگر تکنیک‌های شکل‌گرایانه بوده. این تکنیک‌ها که در توازی با زبان جریان می‌یابند عموماً (و نه همیشه) وجه خودآگاهانه متن را تشکیل می‌دهند.

در متون دوره متقدم داستان نویسی نو فارسی که با متون جمالزاده، مراغه‌ای و ترجمه سفرنامه میرزا حبیب و تهران مخوف مرتضی مشفق کاظمی مشخص می‌شود، تلاشی مفرط برای گریز از اقتدارِ مولف دیده می‌شود. گویی ادبیاتِ منادی فریب و ریا بوده و نویسندگان با انتساب متون شان به زمان‌های دیگر به آن مشروعیت می‌بخشند. زین العابدین مراغه‌ای در نخستین سطور سیاحتنامه خود می‌نویسد: «صورت این سیاحتنامه که از هر گونه پلوت و اغراض گویی پاک و حاکی از اظهار بعضی نقایص وطن گرامی ماست از جایی به دست آمده...» (زین العابدین مراغه‌ای، ۱۳۶۲: ۱). که به نظر می‌رسد متأثر از همین تکنیک میرزا حبیب اصفهانی در ترجمه اش از «حاجی بابا»ی جیمز موریه است: «صورت کاغذیکه سیاحتی انگلیسی بکشیش سفارت اسوج در استانبول نوشته شده است...» (میرزا حبیب اصفهانی، ۱۳۳۰ ص: ۴۴) و جمالزاده در آغاز «دارالمجانین» می‌نویسد: «... کتابچه‌ی دیگر را همان طور مانند پاپیروس‌های معابد مصر پیچیده و بسته و با خود به فرنگستان آوردم. سال‌ها گذشت و به صرافت خواندن آن نیفتادم تا چندی پیش اتفاقاً چشمم به آن افتاد. قصه‌ی شیرین بود...» (جمالزاده، ۲۵۳۷: ۱). یعنی همه‌ی این نویسندگان، نوشته‌های خود را از جایی یافته و به چاپ آن مبادرت کرده‌اند و هیچکدام شخص خود را مولف اثر نمی‌دانند. رواج این تکنیک در آغاز داستان نویسی معاصر امری معنا دار است. این تکنیک که ریشه در سنت قصه‌گویی فارسی دارد کارکرد واقعی خود را در دوره‌ی مدرن یافته است. در ادب فارسی مصداق‌هایی همچون تکنیک‌های آغازِ روایت (که ماخذ و آبشخور داستان را مشخص می‌کنند تا آن را مقبول نظر خوانندگان کنند) در گلستان، جوامع الحکایات، اسرارالتوحید، و... قابل بحث هستند. سعدی آبشخور حکایاتش را پس از یک توصیف مختصر عنوان می‌کند: «غافل رانشیدم که...»، «مردم آزاری 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 تکثر گرایبی تاریخی در گزینشِ راوی هاست: «ارباب تواریخ گویند...»، «مولف کتاب گوید...»، و «از مشاهیر حکایت است...»، «در کتاب هندوان آورده اند...» و... و شیوه‌ی اسرارالتوحید برگرفته از علم حدیث و توانایی این تکنیک در قانع کننده بودن آن است: «از خادم شیخ که درکوی عدنی کوبان بود در نشابور پیر محمد شوکانی و از برادر او زین الطایفه عمرشوکانی شنودم که ایشان هر دو گفتند که ما از پدر خویش شنودیم که او گفت...» (ایرانی، ۱۳۴۲: ۴۳) و...

به نظر می‌رسد نویسندگان معاصر به تأثیر از همین انتقال روایت، به این تکنیک متوسل شده‌اند. ضمن اینکه ارجاع دادن به گذشته، باعث موجه شدن متن نیز می‌شد و آن را بر آمده از ریشه‌های عمیق تری معرفی می‌کرد.

### ۴- تکنیک بینامتنیت (Intertextuality)

از رهگذر تکنیک‌های نویسنده‌گان برای گریز از اقتدارِ مولف، تکنیک دیگری به یاد می‌آید که بینامتنیت نام دارد: گفتگویی که متون را در طول زمان به هم 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 محمدیه و شهر ری) با رجوع به «الرساله الثانیه» ابودلف و «معجم البلدان» 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 می‌نوشتند و نه به آن نزدیک می‌شدند... از آنجا که محمد المهدی خلیفه‌ی عباسی و حاکم ری... در دوره خلافت اش این شهر را توسعه و آبادانی بخشید، به افتخار اقداماتش نام شهر به «محمدیه» تغییر یافت... یافتن گلدان قدیمی توسط آن نعش کش هم قابل قبول است زیرا ری یکی از مراکز پیشرفته سرامیک در قرون وسطی بود» (دانیل، ۱۳۸۲: ۵۷). مارتاسیمیچو در تأویل نام کتاب معتقد است بوف کور استعاره هدایت برای نویسنده نوگراست که با معکوس سازی استعاره سنتی برای شاعر کلاسیک یعنی بلبل ساخته شده است». (سیمیچو، ۱۳۸۶: ۸)

واژه‌ی «سایه» که در «بوف کور» واژه‌ی اساسی و تکرار شونده است، ارجاعاتی در دین زرتشتی دارد که در عقاید خود، سایه را همزاد می‌دانند. نظریه مثل افلاطون می‌گوید کثرات این جهان سایه‌هایی از حقایق آن جهانی اند و... و اینها نمونه‌هایی از گفتگوهای 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؛ موجد یک بینامتنیت غنی در سراسر این متن شده اند.

در بسیاری از داستانهای بهرام صادقی می‌توان گفتگو و تقابل با «هزارویکشب» را دید («هزارویکشب» به عنوان نماد قصه پردازی سنتی وافسانه سازی کلاسیک). نویسندگانی چون گلشیری (در داستان بره ی گمشده ی راعی) و ابوتراب خسروی (در داستان اسفار کاتبان) از شیوه بینامتنیت بهره برده اند و یارعلی پورمقدم در داستان «یادداشتهای یک اسب» داستان رستم و سهراب را از زاویه دید رخس روایت کرده و از این طریق با آن داستان به گفتگویی بینامتنی نشسته است.

#### ۵- تکنیک همزمانی «ذهنیت» (subject) و «عینیت» (object)

همزمانی امر ذهنی و امر عینی یا توازی خیال در واقعیت در روایت، در ادب غرب از زمان سوررئالیست ها رایج شد و به ادبیات فارسی نیز راه یافت.

در داستان «معصیت» از مجموعه «خون مهر» (۱۳۵۰) نوشته غلامحسین غریب، برای نمایش خلاف آمد عینیت، جهانی ملموس انتخاب شده است. یعنی فراروی از عینیت به شیوه‌ی سوررئالیست ها: «یک کمان پنبه زنی راه افتاده است» (غریب، ۱۳۵۰: ۳۸) و از همین جا با داستانی از استاد پنبه زن در قالب کمان پنبه زنی اش (که داماد شده) روبرویم. غریب تخیل بی حصارش را با سنت های زبان فارسی آمیخته است.

«خانه روشن» نوشته هوشنگ گلشیری نمونه‌ی بارز چیرگی ذهنیت و شکست قانون علیت است. راوی داستان، دسته‌ی 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 احتجاج» او در جایی که شازده به عکس ها نگاه می کند و تصاویر عکسها را زنده تصور می کند: می‌خوانیم: «شبهه کشید و روی دو پایش بلند شد یالش تمام قاب عکس را گرفت. یورتمه رفت و پشت تپه های عکس غیش زد» (گلشیری، ۱۳۵۰: ۲۲) یعنی شخصیت به عکس ها نگاه می کند(امر عینی و واقعی) و تصاویر را زنده و متحرک می پندارد (امر ذهنی و فرا واقعی). همین تکنیک، اساس روایت بهترین داستان بیژن نجدی یعنی «شب سهراب گُشان» شده است: پرده خوان ها، پرده شاهنامه خوانی را آویخته اند و راوی (شبهه راوی شازده احتجاج) تصاویر را زنده می‌بیند: «اسفندیار بی آنکه نیزه را از چشمش بیرون کشد سوار اسب شده، سهراب با همان دشنه فرو رفته در استخوان دنده اش اسب را زین کرد و سوار بر اسب انقدر استخر را دور زد تا سیاهش چشم از خون ریخته زیر پاهایش بردارد...» (نجدی، ۱۳۸۲: ۴۵) و نیز همین تکنیک، عامل مهمی در ساختار داستان «گردنبند» اثر کورش اسدی در مجموعه‌ی «پوکه باز» (۱۳۷۸) است: «و روی صفحه دوعکس نیمه را که به هم چسباند دست همدیگر را زیر درخت بید گرفتند، صورتشان را به هم چسباندند...» (اسدی، ۱۳۷۸: ۷۸). همه این نمونه ها شاهد آزادی نویسنده در التقاط جهان عینیت و ذهنیت در جهان داستان هستند.

#### ۶- تکنیک تمثیل گرایی:

تکنیک تمثیل گرایی و مماثله نویسی از جمله تکنیک هایی است که در دوره خفقان شاهنشاهی در داستان نویسی فارسی باب شد. تمثیل راه را بر شمشیر سانسورچی ها می بست و نیز متن را غنی تر می کرد. علاوه بر آثار هدایت می توان به آثار دو داستان نویس مهم در حوزه داستان نویسی با نشانه های تمثیلی اشاره کرد: جلال آل احمد با داستان «جشن فرخنده» طرز جدیدی از ابهام سازی به وسیله ی سخن کنایی را پی ریزی کرد. در سخن کنایی ، هر عنصر داستان قابلیت «تمثیلی» شدن می یابد و آل احمد به طریقه ی افشاگری تکنیک با توصیف جزئیات فراوان و عبورهای متعدّد از روایت اصلی به سوی نمادها، به تعویق معنا دست زده. قطعات مختلف داستان «جشن فرخنده» را می توان به نحو ساختار شناسانه 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 پسر موی راه» ، «مدومه» و «طوطی مرده ی همسایه ی من» جهان هایی تمثیلی- تاویلی در پیرامون داستانها ایجاد کرده است. بعنوان مثال در داستان «طوطی مرده ی همسایه ی من» گلستان سعی کرده ماجرای طوطی را با بی طرفی چخوف وار روایت کند اما همین سعی او در بی تفاوتی اش اتفاقاً قضیه ی طوطی را بسیار مهم کرده است. به حدی که طوطی تمثیلی از تاریخ گویای فاصله ی دو نسل هر دو شکست خورده می شود: دو دوره ی پیش از کودتای ۲۸ مرداد و پس از آن. داستان «خروس» نیز تلاشی است برای احداث یک حوزه ی تمثیلی- تاویلی با خلق یک جغرافیای فرهنگی عقب مانده و حضور یک راوی بی طرف در میان این جغرافیای فرهنگی و خروس که تمثیلی از صدای بیدار کننده و فریاد اعتراض و بیقراری در آن شرایط است.

#### ۷- تکنیک آرایش شکل بیرونی داستان:

نوگرایی ها و تفنن های شکلی در آرایش ظاهر داستان نیز از جمله تکنیک هایی است که داستان معاصر، بانی حضور آن در ادب فارسی شده است. صادق چوبک در داستان «خیمه شب بازی» نقاشی روی دیواری که شخصیت داستان به آن نگاه می کند را ترسیم می کند تا خواننده آن نقش روی دیوار را هم ببیند. بهرام صادقی روند پاراگرافیک داستان را بهم می ریزد. مثلاً خطوط را شماره گذاری می کند (داستان آدرس شهر ت...)، شکل داستان و نمایشنامه را با هم در می آمیزد (داستان نمایش در دو پرده) و... بهمین فرسی داستانهایش را همچون شعر تقطیع کرد و امیر گل آرا - همچون ژانر تئاتری- داستانهایش را با شکلهایی مصور همراه کرده و کتابهایش را بشکلی غیر متعارف چاپ کرد. در سالهای اخیر نیز شکل های ظاهری غیر متعارف در داستانهای فارسی رواج بسیار یافت. بعنوان مثال رضا براهنی رمان «آزاده خانم» را همراه عکسها ، نقاشیها ، فهرستها و ارجاعاتی چاپ کرد. مهسا محب علی در داستان «عاشقیت در پاورقی» قسمتی از داستان را در پاورقی داستان نوشت و مهدی یزدانی خرم در داستان «به گزارش اداره هواشناسی فردا این خورشید لعنتی» انواع و اقسام شکل های دستنویس و علائم دیداری را وارد متن داستان کرد که عموماً مقلد داستان پست مدرن غربی بوده اند.

#### نتیجه گیری:

داستان نویسی فارسی از آغاز درگیر مسئله غامض تکنیک های نوشتن بوده و البته در این مسیر نویسندگانی همچون صادق هدایت با این اعتقاد که نوشتن بدون تکنیک ممکن نیست، نویسندگان را به کشف و بکارگیری تکنیک های تازه دعوت کردند. پس از هدایت نیز داستان نویسان در همین دو مسیر حرکت کرده اند یعنی افرادی که سعی کرده اند با کشف و بکارگیری بدایع صناعی داستان فارسی را غنی کنند و دسته ای که داستان را وسیله ای برای سرگرمی دانسته و تکنیک پردازی را عملی ماشینی و غیر انسانی دانسته اند و از آن پرهیز کرده اند. از جمله پر بسامد ترین تکنیک هایی که می توان در داستان مدرن فارسی مشاهده کرد می توان به تکنیک های زبانی (مانند حذف فاصله های کهنه زبان شعر و داستان و نوشتن شعر منثور یا داستان شاعرانه) ، تکنیک بینامتنیت، تکنیک راوی نامعلوم (مرگ مولف) ، بدایع صوری در داستان، همزمانی ذهنیت و عینیت، داستان نویسی تمثیلی متأثر

از پیشینه غنی آن در ادب فارسی... اشاره کرد. با اینهمه این بضاعت اندک درخور سابقه ی درخشان ادبیات فارسی نیست. ادبیات داستانی در ایران امروز محتاج کشف افق های زبانی تازه و شگرد های روایی بدیعی است که آشنایی با سابقه ی ادب فارسی و نمونه های بارز ادبیات غیر فارسی نقش به سزایی در ایجاد و شکوفایی آن دارد.

## منابع

- آخوند زاده ، فتحعلی ، بی تا ، مکتوبات ، بی نا ، بی جا .
- آل احمد، جلال ( ۱۳۶۲ ) ،مدیر مدرسه ، ، تهران، نشر رواق ، چاپ هفتم.
- احمدی، بابک( ۱۳۸۳ ) ، حقیقت و زیبایی ، تهران، نشر مرکز ، چاپ دوم.
- احمدی، بابک( ۱۳۷۸ ) ،ساختار و تاویل متن، تهران ، نشر مرکز، چاپ چهارم .
- استاین، گرترو، ستاری، پروانه(۱۳۶۹) ، اتوبیوگرافی آلیس بی تکلاس، تهران، نشر آگاه، چاپ اول.
- اسدی، کورش( ۱۳۷۸ )، پوکه باز، تهران، نشر آگه ، چاپ اول.
- ایرانی، ناصر( ۱۳۴۲ )، گزیده اسرارالتوحید ، تهران، نشر لوح ، چاپ اول .
- بارت، رولان، دقیقیان، شیرین دخت( ۱۳۹۰ )، درجه صفر نوشتار، نشر هرمس، چاپ چهارم
- باطنی، محمد رضا ( ۱۳۸۴ )، نگاهی تازه به دستور زبان ، نشر آگه ، تهران .
- براهنی، رضا ( ۱۳۷۳ )، رویای بیدار، تهران ، نشر قطره ، چاپ اول .
- بیردزلی، م.، حنایی کاشانی ، سعید ( ۱۳۸۷ )، تاریخ و مسائل زیبایی شناسی ، تهران ، نشر هرمس، چاپ اول.
- پارسی نژاد، ایرج( ۱۳۸۰ ) روشنفکران ایرانی و نقد ادبی، تهران ،نشر سخن ، چاپ اول.
- پارسی نژاد، کریم( ۱۳۸۲ ) نقد و تحلیل داستانهای جمالزاده ، تهران ، نشر روزگار، چاپ اول .
- تودوروف، تزوتان، نبوی، محمد( ۱۳۸۲ )، بوطیقای ساختگرا، تهران ، نشر آگه ، چاپ اول.
- جمالزاده، محمدعلی( ۲۵۳۷ )، دارالمجانین، نشر پروین ، بی جا .
- جمالزاده، محمد علی ( ۱۳۲۰ )، یکی بود یکی نبود ، تهران نشر بنگاه پروین .
- حافظ شیرازی( ۱۳۸۲ ) ، دیوان حافظ ، تهران، نشر رجبی.
- دانیل، آلتون( ۱۳۸۲ ) تاریخ به مثابه درونمایه بوف کور، مجله عصر پنجشنبه، سال پنجم، شماره ۵۵.
- دریغوس، رابینیو، بشیریه، حسین( ۱۳۷۹ )، میشل فوکو: فراسوی ساختارگرایی، تهران، نشر نی ، چاپ دوم.
- رمبو، آرتور، الهی ، بیژن ( ۱۳۶۲ )، اشراقها ، تهران ،نشر فاریاب، چاپ اول.
- سپانلو، محمد علی ( ۱۳۶۲ ) نویسندگان پیشرو ایران، تهران، نشر نگاه، چاپ اول
- سعدی، یوسفی، غلامحسین( ۱۳۸۱ ) بوستان، تهران، نشر خوارزمی.
- سمرقندی ، نظامی عروضی ، معین ، محمد ( ۱۳۸۱ )، چهار مقاله ، تهران ،نشر زوار ، چاپ دهم.
- سیمپچپوا، م( ۱۳۸۶ ) ، الگوی ایرانی میل ناکام، مجله رودکی، سال دوم ، شماره ۱۹ .
- شمس تبریزی ، موحد، محمد علی ( ۱۳۶۹ )، مقالات شمس، تهران، نشر خوارزمی ، چاپ دوم.
- صادقی، بهرام ( ۱۳۵۲ )، سنگر و قمقمه های خالی، تهران: نشر آگاه، چاپ دوم.
- غریب، غلامحسین ( ۱۳۵۰ )، خون مهر، بی نا، بی جا .
- فرزانه ، م.ف ( ۱۳۸۰ ) آشنایی با صادق هدایت ، تهران، نشر مرکز ، چاپ چهارم.
- کالر، جاناتان، طاهری، فرزانه( ۱۳۸۲ )، نظریه ادبی، تهران، نشر مرکز، چاپ اول.
- کهن، لارنس، رشیدیان، علی( ۱۳۸۱ )، متن های برگزیده از مدرنیسم تا پست مدرنیسم، تهران، نشر نی، چاپ اول.
- گلستان، ابراهیم( ۱۳۵۱ ) جوی و دیوار و تشنه ، بی نا، بی جا .

گلشیری، هوشنگ (۱۳۷۸) باغ در باغ، تهران، نشر نیلوفر، چاپ اول.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۸۰)، نیمه تاریک ماه، تهران، نشر نیلوفر، چاپ اول.

گلشیری، هوشنگ (۱۳۵۰)، شازده احتجاج، تهران، نشر زمان، چاپ دوم.

گیبیل، چارلز، پاینده، حسین (۱۳۷۴)، کتاب مقدس به منزله اثر ادبی، فصلنامه ارغنون، شماره ۶ و ۵ مجابی، جواد (۱۳۸۷)، تجلی هویت و دگرگونی، روزنامه اعتماد، چهارشنبه ۱۷ مهر.

مراغه ای، زین العابدین (۱۳۶۲)، سیاحتنامه ابراهیم بیگ یا بلای تعصب او، تهران، نشر سپیده معین، محمد (۱۳۶۴)، فرهنگ فارسی، تهران، نشر امیرکبیر

المنجد (۱۹۷۳)، نشر دارالشرق، بیروت، چاپ سی ونهم.

مندی پور، شهریار (۱۳۸۳)، کتاب ارواح شهرزاد، تهران، نشر ققنوس، چاپ اول.

مولوی، شفیع کدکنی (۱۳۸۰)، گزیده غزلیات شمس، نشر سهامی کتابهای جیبی، تهران، چاپ چهاردهم.

میرزاحیب اصفهانی (۱۳۳۰)، سرگذشت حاجی بابا اصفهانی، نشر مهرآیین، بی جا.

میر عابدینی، حسن (۱۳۷۳)، صد سال داستان نویسی 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، اعتماد، شاهرخ (۱۳۷۳)، پرسش از تکنولوژی، فصلنامه ارغنون، سال اول، شماره ۱.

هدایت، صادق (۱۳۵۱)، بوف کور، تهران، نشر امیرکبیر، چاپ چهاردهم.

یونسی، ابراهیم (۱۳۶۹)، هنر داستان نویسی، تهران، نشر نگاه، چاپ پنجم.