

## بررسی ساختار روایی و زبانی در رمان‌نو:

### داستان کوتاه آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب اثر بهرام صادقی

#### مسلم ذوالفقارخانی\*

استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۳/۱۰/۲۳، تاریخ تصویب: ۹۵/۰۳/۰۵)

#### چکیده

رمان‌نو (داستان‌نو)، به تبع نیازها و توقعات اجتماعی، در میانه سده بیستم میلادی در فرانسه ظهور کرد، و مدتی بعد در ایران، نویسندگانی چون هوشنگ گلشیری و بهرام صادقی به آن موج جهانی پیوستند. بهرام صادقی (۱۳۱۵-۱۳۶۳) آثار خود را میان سال‌های ۱۳۳۵ تا ۱۳۵۰ خورشیدی نوشت، و مجموعه سنگر و قمقمه‌های خالی (۱۳۴۹) وی، به نمونه بارزی از رمان‌نو (داستان‌نو) در نثر و داستان‌نویسی فارسی تبدیل شد. این مجموعه، شامل بیست و چهار داستان می‌باشد که از آن میان «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب»، به‌منظور بررسی در پرتو رویکردهای فرمالیستی و ساختارگرا برگزیده شده است. برخی از دلایل این انتخاب عبارت‌اند از حجم موجز و کوتاه داستان، و نیز ویژگی‌های منحصر به فرد زبانی و ساختاری، نظیر چیدمان شمارشی وقایع و متن به شدت صورت‌گرای آن. بهرام صادقی روش‌های روایی سنت‌شکنی را برای مشارکت ذهنی مستمر خواننده به کار برده است: «آشنایی زدایی»، «بیگانه‌سازی یا فاصله‌گذاری»، «نزدیک‌نمایی»، «جبرسازی» و «عنصر مسلط». هدف این پژوهش، واکاوی ساختار روایی و زبانی داستان کوتاهی از بهرام صادقی است، تا هم فنون کلامی نویسندگان رمان‌نو (داستان‌نو) آشکار گردد، و هم سبک گونه‌ای از نثر فارسی که در دوران معاصر بازتاب در خور توجه‌ای داشته است، بازشناسی شود. بنابراین این پژوهش در پرتو دیدگاه‌های ساختارگرایی و فرمالیستی، به بررسی مشابهت و مجاورت-تابع فرایندهای استعاره‌ای بیان و نیز مجاز مرسلی- و نیز تحلیل تسلط صورت بر معنا می‌پردازد. برای این منظور، پژوهش حاضر از طرح کارکردهای زبانی رومن یاکوبسن و محورهای پیشنهادی وی، و نیز فنون و شاخصه‌های روایی و رهاسازی مورد نظر فرمالیست‌ها بهره برده است.

**واژه‌های کلیدی:** بهرام صادقی، نثر فارسی، رمان‌نو (داستان‌نو)، مشابهت و مجاورت، «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب».

۱- مقدمه

رمان و تعریف آن طی ادوار مختلف دستخوش تغییرات عمده‌ای شده است به گونه‌ای که امروزه دیگر رمان را پدیده‌ای بس فراتر از حماسه بورژوا می‌پندارند (پوینده، ۱۳۷۶؛ پوینده، ۱۳۹۰). روزگاری سامرست موام (۱۸۷۴-۱۹۶۵) در کتاب درباره رمان و داستان کوتاه (ترجمه کاوه دهگان، ۱۳۷۰) می‌پنداشت: اجزاء یک رمان خوب باید با هم ارتباط منطقی داشته باشند و خواننده را متقاعد کنند. رمان باید اول، وسط و پایان داشته باشد (موام، ۱۳۷۰، ۱۰).  
تعبیری از این دست ریشه در کتاب فن شعر ارسطو دارد، آنجا که به توصیف تراژدی و تعریف آن می‌پردازد و تأکید بر پیوند میان اجزاء و یکپارچگی متن می‌کند (زرین‌کوب، ۱۳۵۷، ۱۲۱-۱۲۵). ادوارد مورگان فورستر (۱۸۷۹-۱۹۷۰) در مقدمه کتاب جنبه‌های رمان (ترجمه ابراهیم یونسی، ۱۳۶۹) عقیده دارد: رمان توده‌ای است سهمگین و بسیار بی‌شکل - در آن نه کوهی است که از آن بالا رفت و نه «پارناسی»، نه «هلیکونی» و نه «پیزگایی» - (فورستر، ۱۳۶۹، ۱۱).

رمان و در پی آن داستان کوتاه، مرزهای میان دنیای واقعیت و دنیای خیال را درهم شکست تا خواننده خود را در فضایی از تردید و شک به نوسان آورد. رمان‌های اولیه، خیال را واقعیت و واقعیت را آن گونه جلوه می‌داد که خواننده آن را مناسب خیال پندارد (ریچتی، ۱۹۹۶، ۲). تبیین مرز میان رمانس و تاریخ از نگاه دیوید هیوم (۱۷۱۱-۱۷۷۶) در کتاب رساله‌ای در باب سرشت انسان (۱۷۳۹) که هم‌زمان با رمان پاملا (۱۷۳۹-۱۷۴۰) ساموئل ریچاردسون انگلیسی انتشار یافت، قابل توجه است: اگر شخصی بنشیند و کتابی با عنوان رمانس بخواند، و نیز شخص دیگری کتاب تاریخ در دست بگیرد، هردوی آنها ظاهراً مفاهیم یکسانی را که به شکل یکسانی چیده شده‌اند، دریافت می‌کنند؛ حال آن که بی‌اعتقادی یکی از این دو و اعتقاد دیگری مانع از دریافت حس واقعی نویسنده نمی‌شود (ریچتی، ۱۹۹۳، ۳).  
چنین برداشتی از متن تاریخی، که بازتاب واقعیات و حوادث اجتماع و محیط می‌باشد، همان برداشت نویسندگان رمان‌های واقع‌گرا است که از خواننده خود چنین رفتارها و واکنش‌هایی طلب می‌کند؛ رمان‌نویس واقع‌گرا عقیده داشت که «هدف رمان نشان دادن و توجیه کردن واقعیت، تعلیم دادن یا سرگرم کردن بود ... رمان نه تنها ذائقه مردم را منعکس بلکه آن را خلق می‌کرد» (بورنوف، ۱۳۷۸، ۱۰). زندگی و امور عادی پیرامون آن، مبنای این نوع نگرش به رمان است، از این رو «نویسنده واقع‌گرا ... در پی آفریدن تصویری است که به واسطه شباهت زیادش با درک عادی ما از زندگی، مجذوب‌کننده به نظر می‌رسد» (پک، ۱۳۸۷،

۱۰۸). اما در سده بیستم میلادی، نگرش به رمان سه محور اصلی را دنبال می‌کرد: الف) رمان به مثابه کارگاه ذهنی و برآیند افکار و اندیشه‌های فردی نویسنده؛ ب) رمان به مثابه کارگاه اجتماعی و بازتابی از تعاملات درون جامعه؛ ج) رمان به مثابه کارگاه واژگان و پدیده‌ای منفرد و خودکفا.

محور نخست؛ ملاحظات فردی، ذهنی و روانشناختی را مبنا قرار می‌دهد. رمان‌نویسانی مانند جیمز جویس (۱۸۸۲-۱۹۴۱)، ویرجینیا وولف (۱۸۸۲-۱۹۴۱) و ویلیام فاکنر (۱۸۹۷-۱۹۶۲) چنین تلقی‌ای از دنیای رمان و روایتگری دارند. محور دوم؛ تحول رمان را به موازات سرنوشت فرد در جامعه عمده‌تأ سرمایه‌داری بررسی می‌کند. رمان‌نویسانی چون آلبر کامو (۱۹۱۳-۱۹۶۰) و ژان پل سارتر (۱۹۰۵-۱۹۸۰) در این دسته می‌گنجد. محور سوم؛ خود متن و عمل نوشتار را مبنا قرار می‌دهد و ناتالی ساروت (۱۹۰۰-۱۹۹۹)، آلن رب‌گریه (۱۹۲۲-۲۰۰۸)، کلود سیمون (۱۹۱۳-۲۰۰۵)، میشل بوتور (۱۹۲۶-) و کلود اولیه (۱۹۲۲-۲۰۱۴) از نویسندگان این نوع نگرش‌اند.

لوسین گلدمن (۱۹۱۳-۱۹۷۰) که در کنار جورج لوکاج (۱۸۸۵-۱۹۷۱) از نظریه‌پردازان بزرگ جامعه‌شناسی رمان به حساب می‌آید، وضعیت فرد در جامعه سرمایه‌داری را در سه مرحله توصیف کرده است: مرحله نخست: سرمایه‌داری آزاد؛ مرحله دوم: پیدایش سرمایه‌داری انحصارها (در اواخر سده نوزدهم و اوایل سده بیستم)؛ مرحله سوم: تکامل نظام‌های دخالت دولتی و ساخت کارهای تنظیم خودکار (پوینده، ۱۳۷۶، ۱۲۹).

رمان‌های فلوربر، استاندال، گوته و بالزاک در نخستین مرحله تقسیم‌بندی گلدمن قرار می‌گیرند، حال آن که نوشته‌های جویس، موزیل، پروست، کافکا، سارتر، مالرو، کامو و ناتالی ساروت در مرحله دوم، و نیز آثار رب‌گریه در مرحله سوم ملاحظات وی قرار می‌گیرد. برداشت جامعه‌شناختی از رمان تلاش می‌کند تا نشان دهد «جامعه پیش از اثر وجود دارد و نویسنده را مشروط می‌کند و نویسنده نیز به بازتاب و بیان جامعه می‌پردازد و جویای دگرگون ساختن آن است» (پوینده، ۱۳۹۰، ۸۲). جورج لوکاج عادی‌گرایی و تأکید بر امور پیش پا افتاده را نهایت تلاشی می‌داند که از توصیف مسائل اجتماعی سرنوشت‌ساز طفره می‌رود (لوکاج، ۱۳۷۹، ۸۹).

در ادبیات فارسی، از دو منظر به رمان نگریسته می‌شود. گروهی رمان ایرانی را ادامه سنت داستان‌نویسی فارسی می‌دانند که تأثیراتی از رمان غربی نیز پذیرفته است. اینان شگردهای داستان‌نویسی نظیر طرح یا شخصیت‌پردازی را برگرفته از حکایت‌های کلاسیک فارسی

می‌دانند. اما دسته‌ای دیگر رمان را ماحصل سنت ادبی بومی ایران نمی‌دانند و آن را دست‌پرورده کشورهای اروپایی می‌خوانند که رفته رفته از مسیر ترجمه به ایران ورود پیدا کرد و در پرتو زمان و مکان شکلی بومی به آن داده شد (میرعابدینی، ۱۳۹۲، ۱۷-۱۸). در هر صورت رمان را باید به عنوان ادامه نثر فارسی در نظر گرفت و آن را نمونه‌ای از ادبیات داستانی که تحولات چشمگیری در آن صورت گرفته است، برشمرد.

پژوهش حاضر بر آن است تا در پرتو نظریات ساختارگرایی و فرمالیستی به بررسی مشابهت و مجاورت، تابع فرایندهای استعاره‌ای بیان و نیز مجاز مرسلی، از یک سو و از سوی دیگر به نقد و بررسی تسلط صورت بر معنا در داستان کوتاه بهرام صادقی با عنوان «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب» پردازد. برای این منظور، از طرح کارکردهای زبانی رومن یاکوبسن (۱۸۹۶-۱۹۸۲) و محورهای پیشنهادی وی و نیز روش‌های روایی و رهاسازی متن مورد نظر فرمالیستها استفاده گردیده است. «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب» نمونه بارزی است از آنچه یاکوبسن علاقه به مشابهت و میل به مجاورت نامیده است. داستان فوق نمونه‌ای روشنی از رمان‌نو (داستان‌نو) در داستان‌نویسی معاصر زبان فارسی است. بررسی این دو قطب در متنی که هم بر محور هم‌زمانی و هم در سطح درزمانی شکل گرفته است به خواننده کمک خواهد کرد تا درک بهتری از ساختار داستان داشته باشد. شانزده بخش کوتاه «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب»، شانزده کنش زبانی هستند که هر کدام در انتقال فضای خشک و بی‌روح داستان از یک سو، و به رُخ کشیدن خود متن از سوی دیگر به خوبی ایفای نقش می‌کنند. در داستان بهرام صادقی، صورت و ساختار بر معنا پیشی گرفته است؛ این به واسطه به‌کارگیری روش‌های زبانی و کلامی در برجسته‌سازی و بازنمایی می‌باشد. روش‌های نویسنده عبارت‌اند از: آشنایی زدایی، بیگانه‌سازی، فاصله‌گذاری، نزدیک‌نمایی و دورنمایی، جبرسازی و عنصر مسلط. بهرام صادقی با به‌کارگیری شگردهایی همچون ورود به متن، برهم زدن روند منطقی حوادث داستان، و استفاده از شخصیت‌های ضد قهرمان سعی در عریان کردن متن و نیز تبدیل امور آشنا به ناآشنا دارد. «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب»، بافتی است با واژه‌های در خودمانده و معلق، بخش‌های از هم گسیخته، جملات نامرتب و ناتمام، صورت‌بندی شده و شماره یافته، ذهن‌گریز و اعتیادستیز، و فرم‌گرا و زبان‌محور. بهرام صادقی با بهره‌جستن از مجموع این شاخصه‌ها و فنون در صدد حفظ هوشیاری و بیداری ممتد خواننده متن است تا وی را به عنصری مهم در فرایند داستان تبدیل نماید.

## ۲- بحث و بررسی

رمان‌نو (داستان‌نو) ماحصل خلاقیت پویا و زاینده نویسندگان فرانسوی از جمله ناتالی ساروت (۱۹۰۰-۱۹۹۹)، آلن رب‌گریه (۱۹۲۲-۲۰۰۸)، مارگارت دوراس (۱۹۱۴-۱۹۹۶)، کلود سیمون (۱۹۱۳-۲۰۰۵)، میشل بوتور (۱۹۲۶-) و کلود اولیه (۱۹۲۲-۲۰۱۴) در دهه ۱۹۵۰ میلادی، و بدنبال آن در ایران تلاش تعداد کمی از نویسندگان از جمله هوشنگ گلشیری (۱۳۱۶-۱۳۷۹) و بهرام صادقی (۱۳۱۵-۱۳۶۳) در دهه ۱۳۴۰ خورشیدی است. این شیوه رمان‌نویسی در ایران تلفیقی از مدرنیسم و سنت‌گرایی است که در آن خواننده در رویارویی با متن به ماهیت آن و روند نوشتار توجه می‌کند، از این رو «چون آفریننده اثر در لحظه خلق آن به شکل مطلق و امدار خودآگاه خود نیست و ناخودآگاه مولف نیز که بر او پوشیده است - در این آفرینش مشارکت می‌جوید، مخاطب می‌تواند میزانی از معنا را کشف کند که مولف از آن بی‌خبر است» (حسن‌زاده میرعلی، ۱۳۹۰، ۱۱۰).

علاوه بر این، از دید نویسندگان این نوع داستان‌ها، نگارش و ادبیت متن مهم است نه آن چیزی که به بیان در می‌آید، به اعتقاد رب‌گریه «در رمان‌های نو، دیگر نویسنده حاکم مطلق و خالق داستان نیست، بلکه نوشتار و نگارش است که بر او مقدم است» (همان، ۱۱۳-۱۱۴). پیروان این جنبش تا آنجا پیش می‌روند که به قول ناتالی ساروت «شخصیت‌های واقعی داستان من، تنها شخصیت‌های من، کلمات‌اند» (علوی، ۱۳۷۹، ۹۹). متن‌های به نگارش آمده این نویسندگان «معمولاً بدون نقطه‌گذاری، بدون توضیح، بدون ارجاع و غیر قابل فهم برای خواننده است. بنابراین رمان‌نویس حسابگری است که زندانی ساختار و ترکیب اثر است که باید با توصیف هندسی به اثر خود روح هندسی بدهد» (جواری، ۱۳۸۰، ۱۱۱).

بنابراین، داستان‌نویسان رمان‌نو «روال مانوس نقل داستان را در داستان‌های خود به هم می‌زدند و زمان‌ها و مکان‌ها بی‌هیچ گونه نظم و ترتیب متعارف و تقدّم و تاخّری در رمان‌های آنها به هم آمیخته است» (میر صادقی، ۱۳۸۶، ۴۷۸)، و در ساختار و صورت هم «رمان‌نو شاید در درجه اول یک ماجرای دال (Significant) است و اگر انقلابی روی داده است، در درجه اول حاصل کسب آگاهی نسلی از نویسندگان از نقش قالب‌های کلامی و صور بلاغی، قدرت‌های مولد نوشته و زبان در همه آفرینش‌های داستانی است» (سیدحسینی، ۱۳۸۱، ۱۰۸۱). همچنین نباید از تأثیرپذیری‌های نویسندگان رمان‌نو از تئوری‌های پیروان مکاتب صورت‌گرایانه (Formalism) و ساختارگرایانه (Structuralism) نظیر رومن یاکوبسن، امیل بنویست، میخائیل باختین، تزوتان تودوروف و ژرار ژنت غافل بود (اسداللهی، ۱۳۸۰، ۲۸).

رضا سیدحسینی در کتاب *مکتب‌های ادبی* (چاپ یازدهم، ۱۳۸۱) در بخش *رمان نو* که الهامی است از مجموعه *Encyclopedia Universalis. Le Nouveau Roman*، در پنج قسمت به شرح و تفصیل این حرکت نو در دنیای رمان‌نویسی پرداخته است: (۱) چارچوبه نظری و عقیدتی؛ (۲) راه‌ها، بدگمانی‌ها، پژوهش‌ها؛ (۳) توصیف بصر؛ (۴) قالب‌ها، رمان، ساختارها؛ (۵) مسیرها (سیدحسینی، ج ۲، ۱۳۸۱، ۱۰۸۰-۱۰۹۳). سیروس شمیسا *مختصات رمان نو* را این گونه بر می‌شمرد: (۱) ردّ روش روایی در رمان؛ (۲) ردّ قهرمان سنتی؛ (۳) ردّ حادثه پردازی؛ (۴) تجربه‌های جدید زبانی؛ (۵) رهایی از زمان و به اصطلاح آزادی زمان؛ (۶) اهمیت دادن به تداعی معانی؛ (۷) اهمیت ندادن به متعارفات و تمایل به توهم و خیال؛ (۸) شرکت دادن خواننده در رمان؛ (۹) طرح مسئله حقیقت؛ (۱۰) بحث از عقاید و فلسفه‌ها (شمیسا، ۱۳۹۳، ۲۰۶-۲۰۸).

«ادبیات داستانی: قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان» (۱۳۸۶) به قلم جمال میرصادقی به تفصیل انواع ادبی روایت پرداخته است، از جمله به بررسی *مختصات کلی قصه‌ها*، شباهت آن به لطیفه، حکایت‌ها و قصه‌های عامیانه، بررسی و پیدایش داستان کوتاه، مقایسه داستان کوتاه با رمان و طرح و داستانواره، انواع رمان و نیز به بحث و بررسی رمان‌نو نیز همت گمارده است. میرصادقی می‌نویسد: «رمان نو، رمان آزمایشی و ضد رئالیستی است که گروهی از نویسندگان فرانسوی مثل آلن رب‌گریه، ناتالی ساروت، میشل بوتور، مارگریت دوراس و کلود سیمون آن را در دهه ۱۹۵۰ باب کردند. به این نام‌ها می‌توان نام ساموئل بکت، نویسنده ایرلندی را نیز اضافه کرد» (میرصادقی، ۱۳۸۶، ۴۷۷). میرصادقی به نقل از آلن رب‌گریه در کتاب *به‌سوی رمان نو*، می‌گوید: «(۱) رمان نو، تدوین ضوابط رمان آینده است؛ (۲) رمان نو، هرچه در گذشته وجود داشته، پاک کرده است؛ (۳) رمان نو، بشریت را در جهان نادیده گرفته است؛ (۴) رمان نو، ذهنی بودن کامل را هدف خود قرار داده است؛ (۵) رمان نو، خواندنش دشوار است، فقط اهل فن به آن توجه دارند» (همان، ۴۸۱-۴۸۲).

حسن محمودی در کتاب *خون آبی بر زمین نمناک* (۱۳۷۷)، مجموعه مقالات معتبر و ارزشمندی را گرد هم آورده است که در آن صاحب‌نظران عرصه ادبیات و رمان به تفسیر و تحلیل آثار بهرام صادقی پرداخته‌اند: هوشنگ گلشیری، احمد اخوت، غلامحسین ساعدی، آذر نفیسی، کامران بزرگ‌نیا، محمد صنعتی، نادر ابراهیمی، خسرو گل‌سرخ‌چی و حسن محمودی. کتاب نیز حاوی مصاحبه‌هایی با بهرام صادقی و نیز تعدادی از نامه‌های وی می‌باشد. قهرمان شیرینی در کتاب *مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران* (۱۳۸۷)، هوشنگ گلشیری و بهرام صادقی

را در مجموعه نویسندگان مکتب اصفهان قرار می‌دهد. وی شاخص‌ترین ویژگی‌های این مکتب را این گونه بر می‌شمارد: کم‌نویسی و به کارگیری ایجاز در زبان و ساختار، اقتصاد کلام، پیچیدگی بافت روایت‌ها، نوآوری‌های تکنیکی، اتکای به تصویر و صحنه به شیوه سینما، پیوند فرمالیسم و پاراناسیسم با رئالیسم و اومانیزم، و بی‌توجهی به جاذبه‌های مرسوم روایی در جلب مخاطب (شیری، ۱۳۸۷، ۱۶۰-۱۶۲).

بهرام صادقی آثار داستانی خود را بین سال‌های ۱۳۳۵ تا ۱۳۵۰ خورشیدی (۱۹۵۷ تا ۱۹۷۲ میلادی) نوشته است یعنی سال‌هایی که در آن آثاری چون «حسادت» (۱۹۵۷)، «هزار تو» (۱۹۵۹)، «عکس‌های فوری» (۱۹۶۲)، «میعادگاه» (۱۹۶۵)، و «طرح‌هایی برای انقلاب در نیویورک» (۱۹۷۰) نوشته آلن رب‌گری‌یه، «واکنش‌ها» (۱۹۵۷) اثر ناتالی ساروت، و «سرگذشت» (۱۹۶۷) از کلود سیمون، ظهور کردند (محمودی، ۱۳۷۷، ۹-۱۰). بی‌شک بهرام صادقی از تحولات عرصه رمان و داستان‌نویسی در جهان غرب بی‌اطلاع نبوده است و به عنوان نویسنده‌ای کوشا و فعال با ادبیات جهان کاملاً آشنایی داشته است. هدف این مقاله کنکاش و بررسی تأثیرپذیری و پیوند میان آثار بهرام صادقی با آثار مکتب رمان‌نو، و یا بازیابی روابط فکری و زبانی وی با رمان‌نویسان اوایل سده بیستم میلادی نیست، بلکه درصدد بررسی ساختاری و زبانی یکی از داستان‌های کوتاه وی با عنوان «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب» در پرتو نظریه‌های ساختارگرایی و فرمالیسم است تا هم به درک بهتر این اثر برجسته کمک کند و هم شاخصه‌های نویسندگان رمان‌نو (داستان‌نو) در ایران آشکار گردد.

«آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب» در تاریخ ۲۸ آبان ماه ۱۳۴۱ خورشیدی (برابر با ۱۹ نوامبر ۱۹۶۲ میلادی) نوشته شد، و نخستین بار در کیهان هفته به تاریخ ۱۲ فروردین ۱۳۴۲ خورشیدی (برابر با اول آوریل ۱۹۶۳ میلادی) به چاپ رسید. سپس داستان فوق در «مجموعه سنگر و قمقمه‌های خالی» (۱۳۴۹) که در مجموع بیست و چهار داستان کوتاه در خود گنجانده است، باز نشر شد. بهرام صادقی داستان را به یاد دوستش منوچهر فاتحی نگاشته است. داستان لحظه‌های آخر زندگی انسانی را به تصویر کشیده است که با صحنه‌های بیرونی و داخلی از فضای منزل بیمار ادغام شده است. بُرشی از زمان و مکان که چون صحنه‌های فیلمی، سکانس‌ها یکی پس از دیگری نشان داده می‌شوند:

۱ درهای اتاق بسته بود و بخاری در گوشه‌ای می‌سوخت. مردی در رختخواب خود،

پس از چهل سال زندگی، آخرین لحظات عمرش را می‌گذراند. او را وقتی کوچک بود

پدر و مادرش «سلمان» صدا می‌زدند، اما در این هنگام کسی نمی‌دانست به او چه بگوید و او را چه بنامد، و یا بهتر بگوییم کسی احساس نمی‌کرد که نیازی هم به چنین کاری باشد. ۲ هذیان؟ در هوا کلاغها به سوی مقصدهای نامعلوم خود می‌رفتند. ۳ قهوه‌خانه کنار خیابان از یکی دو تن مشتریان باقی‌مانده‌اش پذیرایی می‌کرد. ۴ اتوبوسی با مسافران کز کرده‌اش که خود را لای پتوها و چادرها و پوستین‌ها و پالتوها پیچیده و پنهان ساخته بودند ... (صادقی، ۱۳۵۲، ۲۸۵-۲۸۷).

بهرام صادقی نویسنده‌ای بود که بن‌مایه‌های کار خود را از کوچه و بازار و از میان انسان‌های طبقه متوسط اجتماع نظیر کارمندان، آموزگاران، دلّالان، آدم‌های ورشکسته، و حاشیه‌نشین‌ها می‌گرفت. به گفته غلامحسین ساعدی:

در آثار بهرام صادقی، حادثه اصلاً مهم نیست. کشمکش‌ها پوچ و بی‌معنی است. درگیری‌ها تقریباً به جایی نمی‌رسد. آنچه مهم است، فضا است. قالیبافی بود که زمینه برای اهمیت داشت؛ با انتخاب رنگ زمینه، نقش و نگار دلخواه را بر می‌گزید. بدین ترتیب او یک بدعت‌گذار برجسته در قصه‌نویسی معاصر ایران است. اهل نقد، با قالب‌های از پیش برگزیده نمی‌توانند سراغ کار او بروند (محمودی، ۱۳۷۷، ۱۲۰).

هوشنگ گلشیری نیز در تحلیل هنر نویسندگی بهرام صادقی و توانمندی شخصیت‌پردازی وی، می‌گوید:

توانایی خلق آدمهایی که به ظاهر غیرعادی می‌نمایند، گوشت و پوست ندارند، اما در بطن از زمره زنده‌ترین آدمهایی به حساب می‌آیند که داستان‌نویسان ما در سی چهل سال گذشته آفریده‌اند، و نیز آدمهایی که به تکرار مکررات زندگی، به خور و خواب و شهوت و به اجابت و سلامت مزاج دل بسته‌اند؛ ارائه و القای حالات عجیب و غریب و خصوصیتی غیر عادی که تنها در آثار کافکا می‌توان دید، یعنی آن حالت مثلاً گرگوار (در داستان «مسخ») که چون صبح از خواب بر می‌خیزد به سادگی در می‌یابد که حشره شده است و تنها از انسانیتش خاطراتی مانده است (محمودی، ۱۳۷۷، ۲۲۵-۲۲۶).

«آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب» بازتاب همین نزول انسانیت و تکرار مکررات زندگی بی‌رنگ و بوی آدم‌ها می‌باشد. مرثیه‌ای، شاید، بر انسان قرن بیستم که در خشکسالی معنویت و انحطاط اندیشه‌های فرومایه غوطه‌ور شده و دیگر تلاشی هم برای نجات خود



انجام نمی‌دهد. بررسی ساختار و شکل این داستان کوتاه هدف اصلی این پژوهش است و همان گونه که ذکر شد تحقیق حاضر در پرتو نظریات ساختارگرایی و فرمالیستی، و نیز بر مبنای دیدگاه‌های زبانی صاحب‌نظرانی چون رومن یاکوبسن و اشکلوفسکی در باب زبان و ادبیات صورت پذیرفته است.

### ۳- مشابهت و مجاورت در متن بهرام صادقی

«نقشی بر آب می‌زنم از گریه حالیا تا کی شود قرین حقیقت مجاز من»

(حافظ، ۱۳۹۲، ۵۴۴).

رومن یاکوبسن (۱۸۹۶-۱۹۸۲) در کتاب خود، اصول و مبادی زبان (۱۹۵۶)، به دو قطب کنش زبانی با روابط همنشینی و جاننشینی نشانه، اشاره می‌کند (اسکولز، ۱۳۷۹، ۴۳-۵۰)؛ دو قطبی که پیش‌تر فردیناندو سوسور آن را معرفی کرده بود. یافته‌های یاکوبسن استوار بر نگرش دوگانه‌محور و ساختارگرایانه و نیز حاصل آزمون‌های روان‌شناسی وی در باب اختلال‌های زبانی (زبان‌پریشی) میان کودکان است. اختلالات مورد توجه یاکوبسن شامل اختلال مشابهت (Similarity) و اختلال مجاورت (Contiguity) می‌باشد که ارتباطی معنادار با دو صنعت بیانی استعاره (Metaphor) و مجاز مرسل (Metonymy) دارد. وی دوگانگی بنیادین استعاره و مجاز مرسل را حاکم بر تمامی رفتارها، گفتارها، و کنش‌های بشری می‌داند. یاکوبسن تأکید می‌کند که در آثار ادبی نیز میل به استعاره (مشابهت) و یا مجاز مرسل (مجاورت) دیده می‌شود؛ میلی که ناشی از فرایندهای استعاری یا مجاز مرسلی تفکر است. بر اساس این نگرش، هم استعاره و هم مجاز مرسل دو صنایعی هستند که بر «هم‌ردیفی» تأکید دارند. برای مثال اگر بگوییم «هنگام پاییز آسمان می‌غرّد»، غرّش یا نعره شیر هم‌ردیف صدای آسمان شده است؛ یا این که اگر بگوییم «بهارستان لایحه جدیدی را برای دولت تصویب کرد»، ساختمانی خاص را هم‌ردیف نمایندگان مجلس کرده‌ایم. بنابراین، زبان بشری منطبق است بر دو محور کلیدی:

محور هم‌زمانی (بُعد انتخاب و تداعی؛ استعاره)



محور درزمانی (بُعد ترکیبی و زنجیره‌ای؛ مجاز مرسل)

در محور درزمانی، برای مثال، نظم و ترتیب زنجیره‌ای کلمات می‌تواند در یک جمله باشد. پس جمله نمونه‌ای است از یک زنجیره کلامی. این نظام توالی و تسلسل از سطح صداها و واج‌ها قابل تسری به سطوح بالاتر سخن مانند کلمات، جملات، پارگراف‌ها، اپیزودها و ... می‌باشد. از این رو، اگر قبول کنیم که زنجیره‌ها عبارت‌اند از توالی موجود در بخش‌های مختلف زبان، صورت‌های صرفی (Paradigm) (بر محور هم‌زمانی) مجموعه‌ای احتمالاتی است که این بخش‌های مختلف زبانی از میان آن احتمالات انتخاب شده‌اند (فولر، ۱۹۹۶، ۹۸).  
یاکوبسن در حوزه ادبیات معتقد است که:

الویت فرایند استعاری در مکاتب ادبی رمانتیسم و سمبلیسم بارها تأکید شده است، لکن آنچه‌آنکه بایست برتری استعاره در زیربنای جریان «واقع‌گرایی» روشن نگردیده است؛ جریانی که مرحله گذاری است میان افول رمانتیسم و ظهور سمبلیسم و در عین حال در ضلالت هر دو. نویسنده واقع‌گرا در حالی که پیوندهای مجازی را دنبال می‌کند هم‌زمان به طور استعاری از پیرنگ سراغ فضای اثر و از شخصیت‌ها سراغ زمان و مکان اثر می‌رود. وی علاقه‌مند به جزئیات مجازی شده است (لاج، ۱۹۸۸، ۳۰-۶۰).

بنابراین «در هر اثر ادبی، سخن ممکن است بر حسب علایق مشابهت یا مجاورت، یعنی از طریق فرایندهای استعاری یا مجاز مرسلی تفکر، از مبحثی به مبحث دیگر برود» (همان).  
یاکوبسن معتقد است که در نوع ادبی شعر، میل به هم‌زمانی و استعاره بر بُعد درزمانی آن می‌چربد، لذا هر چه از سطح هم‌زمانی دور شویم و تأکید بر سطح درزمانی سخن باشد، در واقع به شکل نثر در کلام نزدیک می‌شویم. وی در مقاله‌ای با عنوان «زبان‌شناسی و فن شعر» که در کنفرانس «سبک در زبان» به سال ۱۹۵۸ در دانشگاه ایندیانا قرائت شد، اندیشه و نظریه خود در باب تحلیل عناصر سازنده هر رخداد گفتاری را ارائه داد. بر اساس این تحلیل، همه کارکردهای زبانی استوار است بر شش عنصر که سازنده هر رخداد گفتاری می‌باشد: (۱) فرستنده؛ (۲) گیرنده؛ (۳) پیام (Message) (که لزوماً معنا نیست)؛ (۴) بافت (Context)؛ (۵) رمزگان (Code) (که می‌تواند در قالب سخن، اعداد، نگارش، شکل صداها، و ... پدیدار شود)؛ (۶) تماس (Contact) (که می‌تواند جسمانی، روانی، شفاهی، بصری، الکترونیک و ... باشد). (همان). شکل‌واره چنین رخداد گفتاری این گونه است:

|        |              |         |
|--------|--------------|---------|
| گیرنده | بافت<br>پیام | فرستنده |
|        | تماس         |         |
|        | رمزگان       |         |

از نگاه یاکوبسن، هر کدام از این عناصر می‌تواند به کارکرد متفاوتی از زبان بپردازد، اگرچه هر پیامی ارجاعی است و معطوف به بافت، شیء، و یا ایده‌ای خارج از خودش (اسکولز، ۱۳۷۹، ۴۶). کارکردهای پیشنهادی یاکوبسن در شکل‌واره زیر (که قابل انطباق با شکل‌واره پیشین است) مشاهده می‌شود:

|                      |                          |                  |
|----------------------|--------------------------|------------------|
| ارجاعی (Referential) |                          |                  |
| عاطفی (Emotive)      | شعری (Poetic)            | کنایی (Conative) |
|                      | سخن‌گشایانه (Phatic)     |                  |
|                      | فراززبانی (Meta lingual) |                  |

به‌طور خلاصه، کارکرد عاطفی معطوف به فرستنده است و بازتاب نگرش و نگاه او؛ کارکرد کنایی معطوف به گیرنده است (مانند سخنان معترضه‌ای)؛ کارکرد ارجاعی معطوف به موضوع است؛ کارکرد شعری معطوف به خود می‌باشد و تأکید بر شکل آوایی، سیاق کلام (Diction)، و نحو می‌کند؛ کارکرد سخن‌گشایانه معطوف به خود امر تماس است و گشودن باب یک سخن؛ و کارکرد فرازبانی معطوف به خود رمزگان (Code) می‌باشد (مانند پرسش در خصوص معنا و مفهوم کلمات که عمدتاً در میان کودکان و زبان‌آموزان رایج است). در یک سخن و یا متن، یکی یا مجموعه‌ای از این کارکردها بر دیگری تفوق دارد آن چنان که در متنی ممکن است کارکرد فرازبانی برجسته باشد و در دیگری کارکرد عاطفی گوی سبقت را بگیرد (هاکز، ۱۹۹۷، ۸۴). از نگاه یاکوبسن، کارکرد شعری است که زبان ادبی را از زبان غیرادبی ممتاز می‌دارد. همچنین، این «ادبیت» یا «هنریت» است که ادبیات را از اشکال دیگر کلام متمایز می‌کند، و باز «ادبیت» متن ناشی از سرشت دولایگی زبان است، پس در می‌یابیم که در یک اثر ادبی، جهانی خیالی (ساختگی) بین مخاطب متن و واقعیت قرار می‌گیرد. به عبارت دیگر، این دولایگی (ثنویت) هم در سرشت زبان نهفته است و هم در سرشت بافت ادبی (Context) که در آن خواننده متن به مثابه کسی است که استراق سمع می‌کند (از آنچه میان شخصیت‌های داخل یک اثر ادبی می‌گذرد و مکالمه می‌شود) (اسکولز، ۱۳۷۹، ۵۰-۵۱).

«آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب» اثر بهرام صادقی نمونه بارزی است از آنچه یاکوبسن علاقه به مشابهت و میل به مجاورت نامیده است. بررسی این دو قطب در متنی که هم بر محور هم‌زمانی و هم در سطح در زمانی شکل گرفته است به خواننده کمک خواهد کرد تا درک بهتری از فرم داستان داشته باشد. علاوه بر این، کلام استعاره‌خیز بهرام صادقی در «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب» برخاسته از میل به مشابهت در چیدمان شانزده جزء داستان است که در مضمون‌هایی همچون تنهایی، هراس، و دلمردگی مشترک‌اند. دل‌مشغولی و دغدغه اصلی بهرام صادقی، زندگانی و مرگ و پرداختن به امور عادی زندگی انسان‌های متوسط اجتماع می‌باشد. او نویسنده‌ای است تکنیک‌گرا و «آنچه صادقی را از نویسندگان مضمون‌ساز جدا می‌کند، یک عنایت او به ساختار و شکل داستان است ... و دیگر آن که نگاه صادقی به زندگی در اساس نگاهی است موشکافانه و داستانی» (محمودی، ۱۳۷۷، ۱۳۱).

خلاصه‌ای کوتاه از داستان به همان شکل شماره‌بندی شده در اصل متن ارائه می‌شود:

(۱) آخرین لحظات زندگانی «سلیمان»؛ فضایی از اندوه و غم که پدر، مادر، دیگران، و دکتر نیز حضور دارند؛ (۲) «هدیان؟ در هوا کلاغ‌ها به سوی مقصدهای نامعلوم خود می‌رفتند» (صادقی، ۱۳۵۲، ۲۸۷)؛ (۳) قهوه‌خانه کنار خیابان و در آن پیرمردی قوزی لال که مضحکه حاضران می‌شود؛ (۴) اتوبوسی که از یک شهر به شهر دیگر می‌رود؛ (۵) بازگشت به فضای منزل سلیمان و اشاره به حرف نگفته وی؛ (۶) مادر و کودکی در خیابان و عبور اتوبوس؛ (۷) نگرانی دکتر برای ملاقات‌های بعدی؛ (۸) حضور در شبکه‌چی در قهوه‌خانه؛ (۹) تیرهای تلگراف و سیم‌های تلفن و مأمور مالیات و کارگر؛ (۱۰) شب بی‌مهتاب آخر ماه؛ (۱۱) در شبکه‌چی، اسبش، و کودک سنگ‌پران؛ (۱۲) مأمور اداره برق و گدا؛ (۱۳) تصادف اتوبوس، استمداد، مرگ سلیمان؛ (۱۴) «مسافر غریب و حیران» (همان، ۲۸۵-۲۹۲).

ویژگی‌های متمایز در متن بهرام صادقی از این قرارند: الف) نقش کمرنگ و حضور سرد و بی‌روح نویسنده؛ ب) رفتار نخوت‌آمیز، بی‌حال و خشک شخصیت‌های داستان؛ ج) نقش برجسته متن در نمایش ضمنی (Episodic) حوادث داستان. علاوه بر این، آنچه در کنش زبانی داستان نویسنده مشاهده می‌شود، از بُعد ساختارگرایانه به‌طور کلی، و از منظر طبقه‌بندی یاکوبسن به‌طور اخص، در توضیح و تفسیر این ویژگی‌ها کمک خواهند کرد. همان‌گونه که ذکر شد، هر اثر ادبی (اگر بپذیریم که آثار ادبی نیز بخشی تفکیک‌ناپذیر از زبان می‌باشند) می‌تواند بر حسب علایق مشابهت یا مجاورت (تابع فرایندهای استعاره‌ی یا مجاز مرسل) از مبحثی به مبحث دیگر مراجعت نماید.

شانزده بخش کوتاه «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب»، شانزده کنش زبانی هستند که هر کدام در انتقال فضای خشک و بی‌روح داستان از یک سو، و به رُخ کشیدن خود متن از سوی دیگر به خوبی ایفای نقش می‌کنند. برای مثال، در مشابهت بخش دوم و چهارم، شاهد سفر نامعلوم کلاغ‌ها از یک سو، و نیز اتوبوسی که از یک شهر به شهر دیگر می‌رود هستیم:

۲ هذیان؟ در هوا کلاغها به سوی مقصدهای نامعلوم خود می‌رفتند ...

۴ اتوبوسی با مسافران کز کرده‌اش که خود را لای پتوها و چادرها و پوستین‌ها و پالتوها پیچیده و پنهان ساخته بودند، گردآلود و با سروصدای زیاد، از یک شهر به شهر دیگر، از شهری بزرگ به شهری بزرگ‌تر و اکنون از خیابان خلوت و دورافتاده و خاک‌آلود این شهر کوچک ... (صادقی، ۱۳۵۲، ۲۸۷).

و یا ناظر روابط جانشینی که می‌تواند میان بخش یازدهم و بخش پنجم متن وجود داشته باشد، هستیم. به عبارت دیگر، در محور افقی یا در زمانی این کنش‌ها (یعنی وجه همنشینی)، داستان کاملاً ایستا و صفر می‌باشد، به طوری که جابه‌جایی هر کنش تأثیر آن چنانی در روند روایت (از حیث زمانی و مکانی) ندارد. از این رو روایت در «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب» شباهت به آن نوع زبان‌پریشی (اختلال مجاورت) دارد که در بُعد همنشینی کلام اتفاق می‌افتد، حال آن که به کمک تداعی و رابطه مجاز مرسلی است که خواننده قادر به برقراری پیوند میان این کنش‌ها می‌شود. بنابراین، داستان بهرام صادقی نمونه‌ای از آن آثار ادبی است که ادبیت خود را - از بعد فرم و ساختار - مدیون جابه‌جایی‌ها و دگرگونی‌های زمانی و مکانی می‌باشد. جالب‌تر آن است که نویسنده با گماردن شماره‌ای برای هر بخش، به طور تناقض‌گونه‌ای به شکلی دیگر، منطق همنشینی کنش‌ها را به چالش کشیده است.

نظریه پردازان رمان‌نو تأکید بر نقش پُررنگ و تعهد خواننده در رویارویی با متن داستان دارند. در چنین وضعیتی این خواننده است که در هسته اصلی قرار می‌گیرد و نویسنده از هر گونه تعهد شانه خالی می‌کند، پس «معنا از انحصار مؤلف آزاد می‌شود و امری متغیر قلمداد می‌گردد ... خواننده باید خود به تأویل متن پردازد و انتظار نداشته باشد که رمان‌نویس او را در کشف مضامین و بازشکافی درون‌مایه اثر راهنمایی کند» (حسن‌زاده میرعلی، ۱۳۹۰، ۱۱۰). همچنین، آنچه در روایت نویسندگان سنتی داستان مشاهده می‌شود وصف حوادث، ماجراها، و کشمکش میان شخصیت‌ها می‌باشد، حال آن که در رمان‌نو این ماجرای خود نوشتار و بیان و ادبیت خود متن است که به نمایش گذاشته می‌شود. از این رو در رمان‌های نو، دیگر این

نویسنده نیست که یگانه خالق اثر تلقی می‌شود بلکه خود نگارش و نوشتار است که گوی سبقت را می‌گیرد.

«آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب» متنی است که نه معطوف به نویسنده است و نه معطوف به خواننده، بلکه معطوف به خود نوشتار می‌باشد. آنچه در روایت داستان دیده می‌شود «لحنی است گزارشگر که فقط طنز نهفته در آن سمت‌گیری و دید راوی را نشان می‌دهد» (محمودی، ۱۳۷۷، ۱۳۵):

۶ در خیابان، مادری به موقع دست کودک بازیگوشش را گرفت و او را از جلو اتوبوس به طرف پیاده‌رو کشید. نگاه خسته و خواب‌آلود مسافران که اینک دور می‌شد آن دو را تعقیب کرد \_ چشم‌های بی‌حالتی بود مثل چشم‌های گوسفند و فروغی نداشت و می‌توان گفت که اصلاً نگاهی از آن‌ها نمی‌تراوید.

۷ برای دکتر چای آوردند. او به آرامی چای را خورد و مدتی به بیمار و اطرافیانش خیره شد، مثل اینکه آنها را تازه دیده است. اما وقتی رسید که به شتاب سکوت را درهم شکست ... (سنگر و قمقمه‌های خالی، ۱۳۵۲، ۲۸۸).

در شکل‌واره یاکوبسن، آنجا که به شش عنصر رخداد زبانی می‌پردازد، اشاره شد که همیشه پیامی هست که از فرستنده (نویسنده) به گیرنده (خواننده) می‌رسد. در کنار این سه، تماس، رمزگان، و بافت نیز بر موفق بودن انتقال یک سخن می‌افزایند. یاکوبسن ضمن این که بافت را اصطلاحی ابهام‌برانگیز و پیچیده می‌انگارد، متذکر می‌شود که بافت، کلامی و یا مستعد کلامی شدن است (لاج، ۱۹۸۸، ۳۳). بافت (Context) یک متن را می‌توان از دو منظر بررسی کرد:

الف. جنبه زبانی: اشاره به آن بخش‌هایی از یک گفتار (مثلاً جمله) دارد که نزدیک یک واحد کلامی (مثلاً کلمه‌ای در جمله) می‌نشینند (به عنوان مثال دیگر کلمات یک جمله).

ب. جنبه غیرزبانی: منظور جهان غیرزبانی (خارج از متن) است که واحدهای کلامی در ارتباط با آن فضا به کار برده شده‌اند. چنین محیطی (Environment) می‌تواند تاریخی، جغرافیایی، و یا اجتماعی باشد. برای مثال در بافت اجتماعی می‌توان به سن، جنسیت و یا شغل گوینده متن توجه داشت (کریستال، ۱۹۹۲، ۸۲).

در «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب» جنبه دوم این تعریف از بافت منظور نظر می‌باشد. ضمن این که تأکید می‌شود این عنصر زمان-مکان است که قالب این بافت را تشکیل

می‌دهد. در این نوع خاص از بافت، محیط و فضای متن مد نظر است. از این رو می‌توان شش بافت محیطی برای آن متصور شد:

۱. منزل سلمان

۲. خیابان

۳. قهوه‌خانه

۴. اتوبوس

۵. فضای میانی

۶. بی‌فضایی

برای درک بهتر و تجسم واضح‌تر حوادث داستان ارائه‌ای از بافت شانزده‌گانه داستان اجتناب‌ناپذیر است:

| بخش<br>بافت<br>محیطی | یک | دو | سه | چهار | پنج | شش | هفت | هشت | نه | ده | یازده | دوازده | سیزده | چهارده | پانزده | شانزده |
|----------------------|----|----|----|------|-----|----|-----|-----|----|----|-------|--------|-------|--------|--------|--------|
| منزل سلمان           | *  |    |    |      | *   |    | *   |     |    |    |       |        |       |        |        |        |
| خیابان               |    | *  |    |      |     | *  |     |     | *  | *  | *     |        |       | *      | *      |        |
| قهوه‌خانه            |    |    | *  | *    |     |    |     |     |    |    |       |        |       |        |        |        |
| اتوبوس               |    |    |    | *    |     |    |     |     |    |    |       |        |       |        |        |        |
| فضای میانی           |    |    |    |      |     |    |     |     |    |    | *     |        |       |        |        |        |
| بی‌فضایی             |    |    |    |      |     |    |     |     |    |    |       |        | *     |        | *      |        |

هسته‌های اصلی هر بخش از داستان را می‌توان این‌گونه ترسیم کرد:

۱. بیمار در بستر است ۲. کلاغ‌ها پرواز می‌کنند ۳. قهوه‌خانه، شاگرد قهوه‌چی، و پیرمرد

قوزی ۴. اتوبوس از شهر عبور می‌کند

۵. بیمار در بستر است ۶. اتوبوس از شهر عبور می‌کند ۷. بیمار در بستر است ۸. فضای

قهوه‌خانه و محیط آن

۹. خیابان سرد است ۱۰. خیابان تاریک است ۱۱. خیابان سرد است ۱۲. بیمار در بستر

است

۱۳. کلاغ‌ها ۱۴. خیابان ۱۵. مسافر اتوبوس، بیمار فوت کرده است ۱۶. مسافر  
 از میان بخش‌های شانزده‌گانه متن می‌توان بخش‌های ۱ تا ۴ را به عنوان فضاهای اصلی  
 داستان برشمرد، و مابقی بخش‌ها را از حیث پیوند زمانی-مکانی به آن‌ها متصل کرد. بنابراین  
 بخش‌های ۵، ۷، و ۱۲ ادامه فضای اصلی بخش اول داستان می‌باشند که رابطه در زمانی با هم  
 دارند. یعنی مجموعه‌ای که در کنار هم یک حادثه زمانی-مکانی پیوسته تولید می‌کنند، ولی به  
 فواصلی از هم دور افتاده‌اند و در کنار هم نیستند. بخش‌های ۲ و ۱۳ به هذیان و نیز کلاغ‌ها  
 پرداخته‌اند، اما هذیان، معلق و بلا تکلیف مانده است و کلاغ‌ها هم به فضای خیابان اشاره دارد.  
 این دو بخش می‌تواند در فضای اصلی خیابان قرار گیرند لذا بخش‌های ۲، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۳،  
 ۱۴، و ۱۶ با هم رابطه در زمانی (پیوستگی زمانی-مکانی) دارند. بخش‌های ۳ و ۸ اشاره به  
 قهوه‌خانه دارند و با هم یک محور در زمانی تولید می‌کنند؛ بخش‌های ۴، ۶، و ۱۶ نیز اشاره به  
 محوری دیگر دارند که به اتوبوس و مسافران آن پرداخته‌اند.

در این میان بخش ۱۵ است که برآیند و نقطه اتصال تقریباً تمامی بخش‌های داستان  
 می‌شود. در این بخش از داستان است که متن به کلیت و کمال خود می‌رسد و خواننده به  
 بازاندیشی در خصوص پیوند آنچه نقل شد می‌پردازد. در خصوص رابطه هم‌زمانی هم باید  
 گفت که چهار فضای اصلی (۱ تا ۴) گرچه از نظر مکانی با هم متفاوت هستند اما می‌توانند در  
 محور هم‌زمانی بنشینند. این چهار فضای اصلی داستان در واقع به نوعی از این محور به محور  
 در زمانی پرتاب شده‌اند. شاید نویسنده برای به چالش کشیدن خواننده (که امری است طبیعی  
 میان نویسندگان رمان‌نو)، عمداً اصل برابری را از محور هم‌زمانی به محور در زمانی منتقل  
 کرده است. بدین صورت «برابری به عنصری ضروری برای تشکیل مطابقه (Sequence) ارتقا  
 یافته است» (لاج، ۱۹۸۸، ۳۸). از نگاه یاکوبسن، در شعر، قابلیت استعاره‌ای (Metaphoric)  
 کلام است که برجسته می‌شود، حال آنکه در نثر، قابلیت مجاز مرسلی (Metonymic) است  
 که کلام را آشکار و نمایان می‌سازد (هاکز، ۱۹۹۷، ۸۰). در «آوازی غمناک برای یک شب  
 بی‌مهتاب» قابلیت استعاره‌ای بیان و نیز مجاز مرسلی آن به خوبی در هم آمیخته شده‌اند ضمن  
 این که به ضرورت نثر بودن متن و نیز فن نویسنده در جابه‌جایی فضاها، محور در زمانی نمود  
 بیشتری می‌یابد؛ «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب» از نظر شی‌وه بی‌ان و ات‌کا بر  
 تصاویر توصیفی و ای‌جاز اعجاز‌گونه در تمامی قسمت‌ها و برش‌های فراوان ... یکی از  
 شاعرانه‌ترین روایت‌هایی است که تا آن زمان پدید آمده است» (شیری، ۱۳۸۷، ۱۲۸).



#### ۴- تسلط صورت بر معنا در متن بهرام صادقی

«کلمه تنها کلید نیست، می‌تواند قفل هم باشد» (سپیر، ۱۹۲۱، ۱۱).

میشل بوتور (۱۹۲۶-) با ذکر این که در رمان کار بر روی فرم در درجه اول اهمیت قرار می‌گیرد، بر لزوم جستجوی فرم‌های تازه داستانی تأکید می‌کند. فرم‌هایی که قدرت تلفیقشان بیشتر است و به افشا و بازآفرینی آگاهی از واقعیت می‌پردازند. وی عقیده دارد که تکنیک‌های سنتی روایت عاجز از ارائه آنچه در زندگی پُرسرعت دنیای امروز اتفاق می‌افتد، هستند از این رو «ابداع فرم در رمان، بر خلاف آنچه اغلب منتقدان کوتاه‌بین تصور می‌کنند به هیچ‌وجه خلاف واقع‌گرایی نیست، بلکه شرط ضروری واقع‌گرایی پیشرفته‌تر است» (سید حسینی، ۱۳۸۱، ۱۱۱۹-۱۱۲۰). بهرام صادقی از نویسندگان قرن بیستم و معاصر ایران به شمار می‌رود که از دنیای پُرتلاطم پیرامون خود تأثیر پذیرفته است. دنیایی که بنیادهای فکری، ایدئولوژیک، جامعه‌شناختی، و سیاسی آن در هم پیچیده و با سرعت زیادی در حال تغییر و تحول هستند. عدم قطعیت و تمرکززدایی از ویژگی‌های تفکر و اندیشه قرن می‌باشد. در چنین فضایی است که رمان‌نویسان هر چه بیشتر از معنا و هسته فاصله می‌گیرند و به سوی صورت و قالب جهت‌گیری می‌کنند. در همین راستا، بهرام صادقی در «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب»، می‌کوشد تا توجه خواننده را به تصنعی بودن ساختار متن جلب نماید، لذا شکل‌های بیانی متن به گونه‌ای است که صورت‌ها بیشتر هُویدا هستند تا معنایی که آن صورت‌ها در صدد انتقال آن می‌باشند. در داستان وی، این صورت و فرم است که بر معنا تفوق می‌یابد. برای این منظور، بهرام صادقی به آن دسته از تکنیک‌های زبانی روی آورده است که سعی در بازنمایی و برجسته‌سازی واحدهای کلامی با استفاده از نظمی غیر معمول دارد. این تکنیک‌ها که در رهاسازی متن از قید عادت و بی‌حرکی سهم عمده‌ای دارند عبارتند از: «آشنایی زدایی»، «بیگانه‌سازی» یا «فاصله‌گذاری»، «نزدیک‌نمایی و دورنمایی»، «جبرسازی»، و «عنصر مسلط».

آشنایی‌زدایی، استفاده از آن شگردهایی است که خواننده را به سمت نگاهی دقیق و کنکاشگرانه سوق می‌دهد. بوریس توماشفسکی اظهار می‌دارد «امر قدیمی و عادی، باید آن گونه به زبان آید که گویی کاملاً نو و نامعمول است. شیء عادی طوری به گفتار آید که انگار هرگز آشنا نبوده است» (فولر، ۱۹۹۶، ۸۵). ویکتور اشک洛夫سکی (۱۸۹۳-۱۹۸۴) معتقد است:

عادت و آشنایی، آثار، لباس‌ها، لوازم و اشیاء، همسر، و ترس از جنگ را می‌بلعد. اگر کل زندگی پیچیده آدمیان ناخودآگاهانه پیش رود، باید گفت چنین زندگی‌هایی هرگز نبوده است. هنر وجود دارد تا فرد حس زندگی را کشف نماید، هنر کمک می‌کند تا فرد اشیاء را حس کند، تا سنگ را همان سنگ نشان دهد ... شگرد هنر این است که اشیاء را ناآشنا سازد، تا شکل‌ها را مبهم سازد، تا طول زمان و دشواری ادراک [Perception] را افزایش دهد، چون که فرایند ادراک در ذات خود هدفی زیبایی‌شناسانه دارد لذا بایستی امتداد یابد و به تأخیر افتد. هنر روشی است برای تجربه هنریت یک شیء؛ حال آن که شیء ساخته شده در هنر دیگر اهمیت ندارد (رایس، ۱۹۹۷، ۱۸).

در حقیقت آشنایی‌زدایی آن حالت از سبک نگارش است که بین متن و خواننده فاصله‌ای ایجاد می‌کند تا متن همچون شکلی معین و جدا در برابر دیدگان خواننده قرار گیرد. چنین روشی خواننده را به سوی نگاه کردن به متن سوق می‌دهد تا غرق شدن و یکی شدن با متن. برتولت برشت، نمایشنامه‌نویس شهیر آلمانی، بیگانه‌سازی (Verfremdungseffekt) و فاصله‌گذاری را روش‌هایی برای بیدار نگاه داشتن خواننده و حفظ آگاهی وی در رویارویی با متن می‌دانست. بنابراین خواننده به سوژه‌ای منفعل تبدیل نمی‌شود که همه چیز را می‌پذیرد، بلکه واقعیت خیال‌انگیز ذهن وی در هم می‌شکند. در «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب»، این شخصیت‌های داخل اثرند که انگار به خواب فرو رفته‌اند و تبدیل به سوژه‌های منفعل گردیده‌اند نه خواننده متن که پیوسته در صدد گشایش روابط سوژه‌ها و حوادث داخل متن می‌باشد. شخصیت‌های داستان یا گیج و مبهوت هستند یا خواب‌زده: «سلمان مثل شب‌چی در بستر خود آرمیده بود» (صادقی، ۱۳۵۲، ۲۸۶)؛ «آنها [مشتریان قهوه‌خانه] چرت می‌زدند و سُرُفه می‌کردند» (همان، ۲۸۷)؛ «مسافران کز کرده» (همان)؛ «نگاه خسته و خواب‌آلود مسافران ... چشم‌های بی‌حالتی بود مثل چشم‌های گوسفند و فروغی نداشت» (همان، ۲۸۸)؛ و «چشم‌های بی‌فروغ [پزشک]» (همان، ۲۹۱). این در حالی است که خواننده در مواجهه با داستانی از هم‌گسیخته با پیرنگی انسجام‌نیافته، در آگاهی کامل و بیداری مداوم قرار می‌گیرد. بهرام صادقی در آثار دیگر خود سطح آشنایی‌زدایی را حتی فراتر از متن‌های داستانی‌اش پیش می‌برد:

صادقی در داستان «آدرس: شهر «ت»، خیابان انشاد، خانه شماره ۵۵۵» از تمام

شکل‌ها و فرم‌های متعارف و رایج داستان کوتاه در دهه پنجاه آشنایی‌زدایی می‌کند.

بازی‌ای را شروع می‌کند که در وهله اول قصد ویرانی و سخره گرفتن شکل‌های رایج را دارد. بازی در همه چیز روی می‌دهد. نویسنده بازیگری است که داستان می‌سازد و عادت به بازی تکراری ندارد، حتی آن که ابداع خودش است. قاعده‌های قبلی را همان‌طور که وضع کرده، نابود می‌کند و ویران‌سازی‌اش، خواننده را شگفت‌زده می‌نماید. لحظه‌ای به او مجال نمی‌دهد که معتاد یک شکل و زبان واحد شود (محمودی، ۱۳۷۷، ۱۷۴).

متن بهرام صادقی ویژگی‌های نمایشنامه‌های تاریخی ویلیام شکسپیر (۱۵۶۴-۱۶۱۶) و رمان‌های پیکارسک (رندنامه) سده هجدهم را دارد که در آن خبری از پیرنگی پرداخت‌شده و وحدت زمان-مکانی مصنوع (مورد نظر ارسطو و یا رمان‌نویسان رئالیست) دیده نمی‌شود. ناگفته نماند که اجتناب از پیرنگی منسجم در رمان‌نو ادامه سنت نویسندگان نوگرایی مانند جیمز جویس، ویلیام فاکنر، دوس پاسوس و نیز متأثر از سینما می‌باشد. فرایند «جبرسازی» (Aljebrization)، که از مفاهیم ریاضیات و جبر گرفته شده است و مورد توجه اشکولوفسکی زبان‌شناس بود، عبارت است از خودکاری کردن یک شیء و اوج تقلیل و فشرده‌گی ادراک. چنین ویژگی در آثار بهرام صادقی در کم‌اهمیت نشان دادن شخصیت‌ها و خنثی کردن کنش آنها به خوبی دیده می‌شود. در آثاری همچون «خواب خون»، شخصیت‌ها به حرف اول اسمشان تقلیل یافته‌اند که می‌تواند هم اشاره به کم‌اهمیتی این شخصیت‌ها و هم اشاره‌ای معکوس به هضم ادراک در نشانه و صورت داشته باشد:

۱۵ ... معذرت می‌خواهم، آقا! من خیلی عجله دارم. گفتید آنجا تصادف کرد؟ الان آمدید؟ کمی زخمی شده؟ خدا بی‌امرزش! وای که چه عمری کرد! معذرت می‌خواهم ... چه روزگاری است. دکتر پیش پای شما در خانه ما بود. بله، البته معلوم بود که تمام می‌کند، همه تمام می‌کنند، آنجا توی آن درشکه. اما نگفت با چه کسی می‌خواهد حرف بزند. تازه اگر هم می‌گفت چه فایده‌ای داشت، از کجا می‌توانستیم پیدایش کنیم ... (صادقی، ۱۳۵۲، ۲۹۳).

اشکولوفسکی معتقد است «وقتی ادراک عادت می‌کند، خودکار می‌شود» (اسکولز، ۱۳۷۹، ۱۲۲) و نویسنده با مبالغه در تکنیک‌های متعارف آنها را عریان می‌سازد. اشاره اشکولوفسکی به آثار تولستوی است که نویسنده با به‌کارگیری شخصیت‌های بسیار ساده و روستایی (مانند دهقان) و یا حتی شخصیت‌های غیرانسانی (مانند اسب) سعی در ناآشنا کردن مضامین و

مفاهیم داخل متن دارد. توصیف ساده و بی‌پیرایه و گاهی جزء به جزء این شخصیت‌ها از محیط خود واسطه‌ای می‌شود میان شیء توصیف شده و ادراک آن شیء. بهرام صادقی نیز با به‌کارگیری شگردهایی همچون ورود به متن، برهم زدن روند منطقی حوادث داستان، و استفاده از شخصیت‌های ضد قهرمان سعی در عریان کردن متن و نیز تبدیل امور آشنا به ناآشنا دارد. در "آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب"، حوادث در مسیری منطقی و استوار بر زنجیره‌ای منسجم نیستند؛ شخصیت‌ها در خود فرو رفته و تقلیل یافته هستند که گاهی «مثل گل بزرگ و سیاه و شومی» (صادقی، ۱۳۵۲، ۲۸۶) می‌شکفند و گاهی در خود فرو می‌روند. صادقی همچون نویسنده «تریسترام شندی» (۱۷۶۰-۱۷۶۷)، اثر لارنس استرن انگلیسی، به عریان کردن تمهیدات ادبی و بیدارسازی مداوم ذهن و ادراک خواننده میل دارد.

در «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب»، نویسنده با به‌کارگیری عنصر سکوت و ایجاد فضای بلا تکلیفی در متن، روی به آن نوع شگرد نوشتاری می‌برد که سعی در به چالش کشیدن خواننده و دخالت مداوم وی در متن دارد. برای مثال، در بخش دوم داستان، «هدیان؟» و در بخش سیزدهم، «کلاغ‌ها!»، تنها و عریان در فضایی معلّق و بلا تکلیف قرار می‌گیرند که در عین حال خواننده را از وضعیت خواب‌آلودگی بیرون کشیده و به سمت فعلیت می‌کشاند تا ذهن کنکاشگر خود را در آگاهی مطلق نگه دارد. از این رو جملات ناتمام، واژه‌های در خود مانده و معلّق، بخش‌های از هم گسیخته داستان، جملات نامرتب که یکی پس از دیگری به دنبال هم روان هستند، همگی حکایت از تلنگر مداوم نویسنده به خواننده و حفظ هوشیاری خواننده و بیدار نگاه داشتن وی دارد. بنابراین، متن و واژه‌های آن به مثابه اشیاء مستقلی می‌شوند که به عین واقعه مجموع شده‌اند: «از محاسن کلمات یکی هم این است که وقتی به عین واقعه مجموع می‌شوند، همان واقعه را حمل می‌کنند و عین همان واقعه را می‌سازند» (خسروی، ۱۳۸۳، ۱۳).

آثار ادبی هم‌چون نظام پویایی‌اند که اجزای آن بر اساس نزدیک‌نمایی (Foregrounding) و دورنمایی (Backgrounding) شکل می‌گیرند. از نظر یاکوبسن، عنصر مسلط (The dominant) اشاره به آن بخش محوری اثر هنری دارد که مابقی بخش‌ها را تعیین، تنظیم، و تبدیل می‌کند (سلدن، ۱۹۹۳، ۳۷)، لذا عنصر مسلط با تمرکز بر روی تبلور و شکل‌گیری، موجب ایجاد وحدت یا گشتالت (نظم واحد) در متن می‌گردد. اشکال ادبی بر اساس نوع عنصر مسلط است که تغییر و توسعه می‌یابند. بنابراین، انواع ادبی هر دوره تاریخی از یک عنصر مسلط تبعیت می‌کند که ممکن است آن عنصر از یک نظام غیرادبی نشئت گرفته باشد. برای مثال، عنصر مسلط در شعر دوره رنسانس از هنرهای بصری حاصل آمد؛ و یا در شعر

رمانتیک، این عنصر از دل موسیقی برخاست؛ و یا عنصر مسلط رئالیسم، هنر کلام بود (سلدن، ۱۹۹۳، ۳۷).

در رمان نو، این نوشتار و صورت متن است که می‌تواند به عنوان عنصر مسلط از میان دو عنصر دیگر (نویسنده و خواننده) شناسایی شود. اگر بخواهیم به سراغ عنصر مسلط خارج از نظام ادبی برویم، شاید بتوان گفت که این عنصر از هنر هفتم (سینما) سر در آورده است. اما به طور اخص، در «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب»، عنصر مسلطی که از حیث نزدیک‌نمایی (و عریان‌شدگی) بر دیگر عناصر داستان می‌چربد، می‌تواند متن به شماره درآمده و صورتبندی شده داستان باشد. همان گونه که ذکر شد، بخش‌های شانزده‌گانه داستان به کمک اعداد یکی پس از دیگری کنار هم چیده شده‌اند، ولی این چیدمان از رابطه‌ای علی و منطقی بر اساس حوادث آن برخوردار نیستند. تبدیل و تقلیل معنا و تغییر آن به صورت و ساختار با استفاده از عنصر مسلط شمارگان، در واقع خواننده را به فضای عریان‌نگارش نزدیک‌تر می‌کند. دیگر این نه نویسنده و نه خواننده است که تصمیم می‌گیرد که چگونه متن ادراک شود، بلکه خود متن است که با به تأخیر انداختن معنا و تبلور یک نظم واحد (گشتالت)، خودبسنده، و این‌همانی، سعی در تفوق صورت بر معنا دارد.

##### ۵- نتیجه

رمان، نوع ادبی است که در آن دو عنصر روایتگری و تخیل نقش اساسی را بازی می‌کنند؛ عمدتاً به شیوه نثر نگاشته می‌شود و به واسطه فضا و حجم وسیع، شخصیت‌ها در بستری از تعامل و روابط گسترده‌تری قرار می‌گیرند. شاید بتوان ریشه‌های رمان را در رمانس‌ها و تمثیل‌واره‌های قرون وسطا و نیز قصه‌ها و حکایت‌های پیش از عصر رنسانس (تجدید حیات ادبی سده چهاردهم میلادی در اروپا) یافت؛ آثاری که در آن ایدئال‌ها، آمال، و آرزوها بر واقعیات اجتماعی برتری می‌یافت. با افزایش سواد در جوامع، پیشرفت در صنعت چاپ، تغییرات اساسی در بنیان‌های اجتماعی، اقتصادی، و سیاسی، سده هجدهم میلادی طالب نوع ادبی جدیدتری شد تا با ارائه فضای بازتر بتواند جوانب مختلف این جامعه چند بُعدی را دقیق‌تر نشان دهد. بعد از عبور از دنیای حقیقت‌نما و واقع‌گرای خود، رمان در طول حیات نه چندان طولانی‌اش، در پرتو سه نگرش به ایفای نقش پرداخت: رمان به مثابه کارگاه ذهنی، رمان به مثابه کارگاه اجتماعی، و رمان به مثابه کارگاه واژگان. رمان‌نویسان و داستان‌سرایان مختلفی در این سه عرصه دست به خلق آثار ادبی متنوع و گوناگونی زدند.

اما رمان‌نو (داستان‌نو) در میانه سده بیستم میلادی، در فرانسه نضج گرفت و اندک اندک در دیگر کشورها گسترش یافت تا در ایران هم نویسندگانی چون هوشنگ گلشیری و بهرام صادقی به این سبک از روایتگری و داستان‌نویسی بپیوندند. رمان‌نو در واقع همان ادامه رمان عصر مدرن است که سعی در دگرگونی و نوع‌آوری در سنت‌های گذشته رمان‌نویسی و ارائه شیوه‌های جدیدتری از روایتگری با تأکید بر زبان و ادبیت دارد: ردّ روش روایی، ردّ قهرمان سنتی، ردّ حادثه‌پردازی، برجسته‌سازی نقش نوشتار، ورود خواننده به دنیای متن، و بازی با حقیقت و مجاز (ر.ک: شمیسا، ۱۳۹۳، ۲۰۶-۲۰۸)، از جمله فنون و شیوه‌هایی است که این دسته از نویسندگان نوگرا از آن بهره جستند. بهرام صادقی که کم و بیش از تحولات عرصه رمان در کشورهای اروپایی از جمله فرانسه، بی‌اطلاع نبود، به عنوان نویسنده‌ای سبک‌گرا، به حوزه رمان‌نو وارد شد. وی به خلق آثار برجسته‌ای در نثر فارسی از جمله مجموعه داستان «سنگر و قمقمه‌های خالی» (۱۳۴۹) و رمان ملکوت (۱۳۴۹) همّت گمارد؛ اگرچه خود او می‌گوید: «اصولاً من داستان‌نویس را در زمانی نوشتم که هنوز زمزمه «رمان‌نو» بلند نشده بود در اینجا. این را می‌توانم بگویم که من، اگرچه به رمان فرانسه خیلی شایق هستم. اما روابط و ضوابط و اصولش را درست نمی‌دانم. کاری که من کرده‌ام، مسئله‌ای است که در جریان کار خودم به آن برخورد کردم» (محمودی، ۱۳۷۷، ۱۰۳).

بهرام صادقی مایه‌های خود را از میان مردم کوچه و بازار و از اصناف مختلف جامعه ایران بر می‌گزید. در آثار او حادثه و کشمکش مهم نیست، آنچه مهم است فضاست. او می‌گوید: «به داستان پلیسی علاقه دارم و معتقد هستم به دلیل این که داستان‌های پلیسی، خالص هستند، یعنی نه جنبه اجتماعی می‌خواهند به کارشان بدهند و نه می‌خواهند استفاده سیاسی بکنند و نه قصد استفاده هنری از آن دارند و نه در صدد خوب کردن اخلاق مردم‌اند، هیچ نوع استفاده غیر داستانی از آنها نمی‌شود، پس صرفاً داستان‌اند (همان، ۱۰۹). بررسی آثار بهرام صادقی، که ویژگی‌های زبانی و کلامی و نیز فنون روایی منحصر به فردی دارد، در پرتو نظریات صورت‌گرایان و ساختارگراها امری ضروری به نظر می‌آید. انتخاب متونی که از حیث حجم و طول محدود، و نیز میزان کلیت متن و اجزاء آن از منظر فرم و زبان قابل تحلیل و ارزیابی باشد، در مباحث ساختارگرایی و فرمالیستی مهم می‌باشد. از این رو، از مجموعه سنگر و قمقمه‌های خالی (۱۳۴۹)، داستان «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب» انتخاب شد. داستان مذکور از جمله آثاری است که در آن دو قطب مشابهت و مجاورت، که برگرفته از تفسیرهای زبان‌شناسی و ساختارگرایی می‌باشد، به شکل بارز و غریبانه جلوه‌گری می‌کند.

شانزده بخش یا اپیزود کوتاه این داستان در واقع شانزده کنش زبانی می‌باشند که هم فضای خشک و بی‌روح داستان را روایت می‌کنند، و هم در نمایش محور مشابهت ایفای نقش می‌نمایند. ادبیت متن داستان مدیون جابه‌جایی‌ها و دگرگونی‌های زمانی-مکانی می‌باشد، و لذا متن معطوف به نوشتار گشته است نه نویسنده یا خواننده. در «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب»، قابلیت استعاره‌ای بیان و نیز مجاز مرسلی آن در هم آمیخته و ترکیب شده است، و به دلیل نثر بودن کلام و کاربرد تکنیک‌های زبانی فراوان، داستان در محور در زمانی خوش‌تر نشسته است تا در محور هم‌زمانی.

در داستان بهرام صادقی، صورت و فرم بر معنا پیشی گرفته است؛ این به واسطه به‌کارگیری روش‌های زبانی و کلامی در برجسته‌سازی و بازنمایی می‌باشد. تکنیک‌های نویسنده عبارت‌اند از: آشنایی‌زدایی، بیگانه‌سازی، فاصله‌گذاری، نزدیک‌نمایی و دورنمایی، جبرسازی، و عنصر مسلط. بنابراین، «آوازی غمناک برای یک شب بی‌مهتاب»، بافتی است با واژه‌های در خودمانده و معلق، بخش‌های از هم‌گسیخته، جملات نامرتب و ناتمام، صورت‌بندی شده و شماره‌آفته، ذهن‌گریز و اعتیادستیز، و فرم‌گرا و زبان‌محور. بهرام صادقی با بهره‌جستن از مجموع این رویکردها و تکنیک‌ها در صدد حفظ هوشیاری و بیداری ممتد خواننده متن می‌باشد. از این رو متن و واژگان او تبدیل به مجموعه اشیای متحرکی می‌شود که پیوسته بر ذهن خواننده چنگ می‌اندازد و او را از بی‌حرکی و انفعال به سوی تحرک و فعلیت می‌کشاند.

## ۶- منابع

- Alavi, Farideh. (1379/2000). *Negahi be Tasirat e Adabiyat e Faranseh dar Peydayeshe Roman e now dar Iran* (Dahey e 1340- 1350). (A New Outlook at French Literature Effects on the Rise of New Novel in Iran (Decades 1961-1971)). *Pajoohesh e Zabanhay e Khareji*. 8, 90-103.
- Asadollahi, Allahshokr. (1380/2001). *Aya 'Roman e Jadid' Tarjomeh Pazir Ast?* (Is it Possible to Translate 'New Novel'?). *Majmooeh Maghalate Nokhostin Hamayeshe Tarjomeye Adabi dar Iran* (pp. 34-27). Edited by Ali Khazaifar. Mashhad: Banafsheh.
- Bourneuf, Roland. (1378/1999). *Jahan e Roman*. (L' Univers de roman). Translated by Nazila Khalkhali. Tehran: Markaz.

- Crystal, David. (1992). *Farhang e Dayeratol Maaref e Zaban va Zabanha*. (An Encyclopedic Dictionary of Language and Languages). Ed. Oxford: Blackwell.
- Forster, Edward Morgan. (1369/1990). *Janbehay e Roman*. (Aspects of Novel). Translated by Ebrahim Yoonesi. Tehran: Negah.
- Fowler, Roger. (1996). *Naghd e Zabanshenasi*. (Linguistic Criticism). Second Edition. Oxford UP: Oxford.
- Hafiz, Shamsoddin Mohammad. (1392). *Divan e Ghazaliyat e Mowlana Shamsoddin Mohammad Khajeh Hafiz Shirazi*. Ed. Khalil Khatib Rahbar. Tehran: Safi Ali Shah.
- Hawkes, Terence. (1997). *Sakhtargerayi va Neshanehshenasi*. (Structuralism and Semiotics). London: Routledge.
- Hasanzadeh MirAli, Abdollah & Razaviyan, Razzagh. (1390/2011). *Moalefahay e Roman e now dar Dastan e 'Khab e Khoon' az Bahram Sadeqi*. (New Novel Issues in 'Blood Slumber' from Bahram Sadeqi). *Adab Pajoohi*. 18, 101-123.
- Javari, Mohammad Hosein. (1380/2001). *Shaloodeh Shekani, Sonnat Shekani dar 'Roman e Jadid': Mizane Tarjomehpaziri ya Tarjomehnapaziri Motoon e Adabi dar Asre Tajaddod*. (Deconstruction, Anti-Tradition in 'New Novel': Translatability or Untranslatability of Literary Texts in the Age of Modernity). *Majmooh Maghalate Nokhostin Hamayeshe Tarjomeye Adabi dar Iran* (pp. 107-114). Edited by Ali Khazaifar. Mashhad: Banafsheh.
- Khosravi, Abootorab. (1383/2004). *Asfar e Kateban*. (Books of Writers). Fourth Edition. Tehran: Agah & Gheseh.
- Lodge, David. (1988). *Naghd va Nazariyeh e Jadid*. (Modern Criticism and Theory: A Reader). Second Edition. New York: Longman.
- Lucas, George. (1379/2000). *Nevisandeh, Naghd, va Farhang*. (Author, Criticism, and Culture). Translated by Ali Akbar Masoombeygi. Tehran: Nashr e Digar.
- Mahmoodi, Hasan. (1377/1998). *Khoone Abi bar Zamin e Namnak: dar Naghd va Moarefi e Bahram Sadeqi*. (Blue Blood on the Wet Earth: A Critical Introduction to Bahram Sadeqi). Tehran: Asa.



- Maugham, Somerset. (1370/1991). *Darbareye Roman va Dastane Kootah*. (About Novel and Short Stories). Translated by Kaveh Dehgan. Fifth Edition. Tehran: Sherkat e Sahami e Ketabhaye Jibi.
- Mirabedini, Hasan. (1392/2013). *Tarikh e Adabiyat e Dastani e Iran*. (History of Fiction Literature in Iran). Tehran: Sokhan.
- Mirsadeqi, Jamal. (1386/2007). *Ghesseh, Romans, Dasten e Kootah, Roman*. (Fiction, Romance, Short Story, Novel). Fifth Edition. Tehran: Sokhan.
- Peck و John. (1387/2008). *Shiveye Tahlil e Roman*. (How to Study a Novel). Translated by Ahmad Sadrati. Third Edition. Tehran: Markaz.
- Pooyandeh, Mohammad Jafar. (1376/1997). *Jameeh, Farhang, Adabiyat: Lucian Goldman*. (Society, Culture, Literature: Lucian Goldman). Tehran: Cheshmeh.
- (1390/2011). *Daramadi bar Jameeh Shenasi e Adabiyat*. (An Introduction to Sociology of Literature). Second Edition. Tehran: Naghsh e Jahan e Mehr.
- Rice, Philip. (1997). *Nazariyeh e Adabi e Moaser*. (Modern Literary Theory: A Reader). New York: Arnold.
- Richetti, John. (1998). *Naghd e Kamberig bar Roman e Gharn e Hejdahom*. (The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel). Ed. Cambridge UP: Cambridge.
- Sadeqi, Bahram. (1352/1973). *Sangar va Ghomghomehay e Khali*. (The Trench and the Empty Canteens (1970)). Second Edition. Tehran : Faroos.
- Sapir, Edward. (1921). *Zaban: Daramadi bar Barasi e Gofiar*. (Language: An Introduction to the Study of Speech). New York: Harcourt, Brace.
- Scholes, Scholes. (1379/2000). *Daramadi bar Sakhtargerayi dar Adabiyat*. (Structuralism in Literature: An Introcution). Translated by Farzaneh Taheri. Tehran: Agah.
- Selden, Raman, Peter Widdowson (1993). *Rahnamayi baraye Naghade Adabi e Moaser*. (A Reader's Guide to Contemporary Literary Criticism). Third Edition. New York: Harvester.

Seyedhoseini, Reza. (1381/2002). *Maktabhay e Adabi*. (Literary Schools). Eleventh Edition. Tehran: Negah.

Shamisa, Siroos. (1393/2014). *Maktabhay e Adabi*. (Literary Schools). Fifth Edition. Tehran: Ghatreh.

Shiri, Ghahraman. (1387/2008). *Maktabhay e Dastannevisi da Iran*. (Fiction Schools in Iran). Tehran : Cheshmeh.

Zarrinkoob, Abdolhosein. (1357/1978). *Arastoo va Fanne Shehr*. (Aristotle and Poetics). Tehran: Amirkabir.