ایران

طرحی برای تاریخ داستان نویسی

«برای دکتر شاهین کوهساری»

○ حسین رسول‌زاده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌جست داستان در تاریخ عمومی، با نادیده گرفتن منش خودبسند داستان، آن را همچون فرآورده‌ای در کنار دیگر محصولات تاریخی به تابعی از تحولات اجتماعی ـ سیاسی تنزل می‌دهد. داستان نه بر اساس کشف کردها و یافتارهایش بلکه به سبب رخدادهایی که در ساحتی بیرونی ـ تاریخی مقدم بر داستان بوده‌اند، تاریخ‌مند می‌شود و بدین‌سان، داستان از تاریخ خود بیرون می‌شود تا در یک تاریخ عمومی بر پایهٔ معیارهای بیرون از متن، دوره‌بندی گردد. در حقیقت همان رویکردی که به هنگام نقد داستان، مناسبات درونیِ متن را وا می‌نهد تا آن را بر اساس زمینه‌های بیرون از متن «بسنجد»، هنگامی هم که می‌خواهد «تاریخ داستان» را بنویسد، ساده‌اندیشانه آن را بر اساس پیش‌فرض‌های تاریخ عمومی، به محصولی تاریخی فرو کاسته و این گونه، داستان را از تاریخ داستان بیرون / محروم می‌کند.

بررسی داستان در زمینهٔ تاریخ عمومی (= تاریخی که همه چیز و از جمله داستان را به اصلِ موضوعهٔ «اوضاع و احوال سیاسی و اقتصادیِ» خاصی ارجاع می‌دهد)، البته ممکن است اطلاعات مفیدی دربارهٔ شناسه‌های فکری دوره یا دوره‌های مختلفِ تاریخی به دست دهد، اما تقریباً هیچ شناخت خلاقی از تاریخ داستان ارائه نمی‌کند. زیرا حرکت داستان را نه بر پایهٔ اکتشافاتِ خود داستان بلکه از روی معیارهایی که تاریخ عمومی پیش می‌نهد دنبال می‌کند، و حال آن که تنها در «تاریخ داستان» است که پی خواهیم برد داستان به منزلهٔ داستان چه مسیری را طی کرده، چه حفاری‌هایی در ناشناخته‌های فرم و ساختار انجام داده، به کشف کدام جنبه‌های هستی‌شناختی نائل شده و یافتارهایش در قالب‌های داستان چه بوده است. چنین تاریخی مکلف به اطاعت از احکام خطی که از بیرون بر او حکم می‌شود، نیست و متکی بر خود بسندگی‌اش، منشی فراخطی و سیال دارد.

در عمده‌ترین منبع تاریخ داستان ایران به قلم حسن میرعابدینی که با عنوان خیره‌کنندهٔ «صد سال داستان‌نویسی ایران» منتشر شد، تاریخ داستان بر زمینهٔ تاریخ عمومی دوره‌بندی و مورد بررسی قرار گرفته است. عابدینی خود در مقدمه بر ویراست دوم کتاب، ضمن تاءکید بر این که «نویسندگان» باید در پیوند با «شرایط اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و روان‌شناسیِ اجتماعیِ زمانهٔ خویش مورد بررسی قرار گیرند»، ضرورت رعایت «ترتیب زمانی» را یادآور شده و تصریح کرده است برای آن که «تصویری جامع و بی‌طرفانه (؟!) از گرایش‌ها و دگرگونی‌های داستان‌نویسی ایران» ترسیم کند، (ـ تاریخ‌نگاران بنا به یک عادت‌وارهٔ موروثی همواره می‌پندارند هنگام تحریر تاریخ، بر فراز تاریخ قرار می‌گیرند لذا همچون دانای کل، دائماً بی‌طرفی خود را به رخ می‌کشند ـ) آن را در «پنج دورهٔ تاریخی» مورد مطالعه قرار داده است. این پنج دورهٔ تاریخی که داستان را همچون فرآورده‌ای مکانیکی در قصر تاریخ عمومی به خاک می‌سپارند عبارتند از:

۱. از نخستین تلاش‌ها (حدود ۱۲۷۴) تا ۱۳۲۰
۲. از ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲
۳. از ۱۳۳۲ تا ۱۳۴۰
۴. از ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۷
۶. از ۱۳۵۷ تا ۱۳۷۰

مبنای این دوره‌بندی از آنِ تاریخ عمومی‌ست؛ به تاریخ عمومی تعلق دارد. دورهٔ نخست بر مبنای انقلاب مشروطه و جنگ جهانی دوم، دورهٔ دوم بر مبنای اوضاع پس از جنگ و جابه‌جایی قدرت سلطنتی، دورهٔ سوم بر مبنای کودتای سیاسی و تثبیت قدرت مطلقه، دورهٔ چهارم بر مبنای تحولات ناشی از اصلاحات ارضی و افزونگی بحران و آغاز انقلاب و دورهٔ پنجم بر مبنای پیروزی انقلاب و تثبیت نهادهای اجتماعی و سیاسی آن، تقسیم‌بندی و کدگذاری شده است. تاریخ داستان‌نویسی ایران چنین دوره‌هایی را سپری نکرده و این دوره‌ها ـ به لحاظ مبنا و پاگردهایش ـ به تاریخ عمومی تعلق دارد. عابدینی خود اذعان داشته است:

البته این تقسیم‌بندی تغییرپذیر و نسبی است و مشهورترین رویدادهای تاریخی ایران ـ که در تحولات فرهنگی و روشنفکری مؤثر بوده‌اند ـ به عنوان مبنای بررسی در هر دوره اختیار شده است.۱

بنابراین دوره‌های آقای عابدینی نه بر اساس یافتارها و اکتشافات داستان و آن چه داستان در حرکت تاریخی خود فراچنگ آورده، بلکه بر مبنای «مشهورترین رویدادهای تاریخی ایران» تکوین یافته است. آقای عابدینی البته به ما اطمینان می‌دهد این «رویدادهای مشهود» در «تحولات فرهنگی و روشنفکری مؤثر بوده‌اند» اما در عین حال قلمرو تحولات فرهنگی و روشنفکری و مناسبات آن را با مقولهٔ داستان روشن نمی‌کند و در حالی که عموماً علت دلبستگی‌اش به دوره‌های تاریخیِ مبتنی بر رخدادهای مشهورِ تاریخی را در تاثیراتی می‌داند که این رخدادها بر ساخت‌های فرهنگی وارد آورده‌اند، با این همه، دوره‌های پیش نهادی‌اش را نه به سبب فرایافت‌های خاص داستان، بلکه «به علت حوادث خاص سیاسی ـ اجتماعی» از هم قابل تشخیص و تمیز می‌شمارد:

گرچه، هر دوره ادامهٔ دورهٔ پیش است و تاثیر فراوان بر دوره‌های پس از خود دارد ولی به علت حوادث خاص سیاسی ـ اجتماعی که در آن دوره روی داده و انعکاس این حوادث بر فعالیت‌های فرهنگی ـ ادبی از دوره‌های دیگر قابل تشخیص است.۲

تاریخ‌نگاران ما بنابر الگوی ذهنیِ نیاکانی همواره مشغول نگارش تاریخ سیاسی هستند، حتی هنگامی هم که تاریخ ادبیات می‌نویسند آن را همچون تاریخ سیاسی به نگارش درمی‌آورند. زیرا همواره ادبیات را به پس‌زمینه‌ای به جا مانده از تحولات سیاسی ـ اجتماعی، به حبابی روی آب تقلیل داده‌اند. اگر پیش‌تر، تاریخ ادبیات را به سیاقِ تاریخ‌نویسیِ سیاسیِ آن زمان (که مشغول ثبت و شرحِ ظهور و فرود شاهان بود) به ولادت و وفات مؤلفانی نام‌آور تقلیل می‌دادند، دیریست آن را به روش‌های امروزینِ تاریخ سیاسی تحریر می‌کنند و همان گونه که در تاریخ سیاسی، ادبیات همچون محصولِ شرایط و «اوضاع و احوالِ» خاص در پس‌زمینه قرار می‌گیرد، در تاریخ ادبیات نیز آن را به مثابهٔ فرآورده‌ای فرعی و جانبی که تنها «حوادث خاصِ سیاسی ـ اجتماعی» را «انعکاس» می‌دهد، بر مبنایی غیر از خودش مورد بررسی و کاوش قرار می‌دهند. حتی اگر بتوان با چنین رویکردی که دگرگونی داستان را مستقیماً از حوادث سیاسی و «رویدادهای مشهور تاریخی» (و به راستی چه کسی یقین می‌کند کدام رویداد تاریخی و کدام رویدادِ تاریخی

مشهورتر است!!) متاثر می‌داند، موافقت کرد، باز موجب نمی‌شود با سرسپاری به این دلیل تمامیت‌خواه، داستان در ظرف بستهٔ تاریخ عمومی، در مسیری که خود تعیین نکرده، در تاریخی پیش از تاریخ خود، دنبال می‌شود. زیرا اثر ادبی محصول مکانیکی، بی‌دست و پا و توسری خوردهٔ شرایط پیش موجود نیست و در ادواری که خودش ـ به واسطهٔ اکتشافاتی ـ تعیین می‌کند، مورد بررسی قرار می‌گیرد. پی‌جستی که داستان را بیرون از تاریخ داستان دنبال می‌کند، قادر به یافتنِ گذرگاه‌ها و پاگردها و دالان‌هایی که داستان از طریق خود ـ به سبب کشف کردهایش ـ طی کرده نیست و عموماً داستان را از طریق جاپاهایی که سُم اسبان (= اسب‌های سیاسی، اسب‌های اقتصادی، اسب‌های روان شناختی، اسب‌های اجتماعی، اسب‌های جغرافیایی و...) در تاریخ عمومی به جای گذاشته‌اند، «لرزه‌نگاری» می‌کند تا میزان «انعکاسِ این «رویدادها» را بر صفحهٔ داستان بسنجد. از همین رو به جای آن که دوره‌های داستان‌نویسی را بر اساس کشف شیوه‌های جدید داستانی و نقض شیوه‌های تاکنونی و به طور کلی گسست‌های شکلی ـ ساختی، بازشناسی کند، آنها را «به علت حوادث خاص سیاسی ـ اجتماعی که در آن دوره روی داده» از هم تمیز و تشخیص می‌دهد. چنین رویکردی به قول رولان بارت، اثر را به مجموعه‌ای از شرایط اجتماعی و تاریخی که «اثر را تعیین و یقین»۳ می‌کنند، فرو می‌کاهد و داستان را نه «در سرمنزلش که جایگاه خواننده است» بلکه در «خاستگاه» آن جست‌وجومی کند.۴

این شیوهٔ تاریخ‌نویسی (= جست‌وجوی داستان در هر چیزی غیر از داستان) قادر به درک پیچیدگی‌های خود ویژهٔ تاریخ داستان نمی‌شود. و در نهایت به نتایج مضحکی می‌رسد. بیایید به نخستین دوره از پنج دورهٔ تاریخی که آقای عابدینی برای صد سال داستان‌نویسی ایران قائل شده است، نگاهی بیندازیم:

دورهٔ نخست بر مبنای انقلاب مشروطه و خیزش‌های اجتماعی و جنگ جهانی و بحران‌های اقتصادی و مانند آنها ـ به مثابهٔ مشهورترین رویدادهای تاریخی ایران ـ در قلمرو تاریخ عمومی، از حدود ۱۲۷۴ تا ۱۳۲۰ خورشیدی را در بر می‌گیرد. همین مبنا که همچون رخدادهای بیرونی و ظاهراً مقدم بر داستان، قلمرو این دوره را تعیین کرده موجب شده است بی‌هیچ علت زیبایی‌شناختی، صادق هدایت در ساخت کشف کردهایش در کنار پاورقی‌نویسانی مثل محمدباقر میرزا خسروی، علی اصغر رحیم‌زاده صفوی، مرتضی مشفق کاظمی، عباس خلیلی، محمد حجازی، محمد مسعود و محدود نویسانی همچون جمالزاده و بزرگ علوی در یک دوره قرار گیرد و به تبع آن، حفاری‌ها و یافته‌هایش در سه قطره خون (۱۳۱۱)، بوف کور (۱۳۱۵) و... در کنار اندرزنامه‌هایی همچون شمس و طغرا، شهربانو، تهران مخوف، شهرناز، زیبا، تفریحات شب و آسان‌نویس‌هایی مثل فارسی شکر است و غیره در یک دورهٔ مشترک جمع شود. عابدینی هر چند که آشکارا بر وجه ابتدایی و پیش پا افتادهٔ بسیاری از این داستان‌ها تاکید کرده و حتی نثر جمالزاده را غیر داستانی و متاثر از «وعظ و خطابه» و یکی بود یکی نبود را ناتوان از «تجسم دنیای درونی انسان‌ها»، «همچون نثر دورهٔ مشروطه هنوز در حال و هوای گزارش‌نویسی»۵ دانسته و در حالی که صادق هدایت را «مُبدع شیوه‌ای نو در داستان

بنابراین اثر ادبی را از زمان خوانش به همان «دورهٔ نگارش» باز پس می‌فرستد و اثر همچون سندی متعلق به «تاریخ تنظیم» بایگانی می‌شود.

تقلیلِ «هر اثر ادبی» به آینه‌ای که به «نحوی» هر چند «پیچیده» واقعیت از پیش موجود در «دورهٔ نگارش» را «بیان‌گری» می‌کند، استوار بر این باور است که «هر اثر ادبی» حاوی معنایی یکه و مدلولی معین و تاریخی‌ست که همچون دالانی، تاریخ‌نگارِ پژوهش‌گر را به آن واقعیت پیش موجود هدایت می‌کند. در واقع از همین روست که عابدینی، منشِ نامتعین رمان بوف کور و گسست ساختاری آن را از بیان‌گری نادیده گرفته و با تحمیل تاویلِ خود بر متن، آن را به گمانِ این که «جستجوی هویت و امنیت... مهم‌ترین مشغلهٔ ذهنی روشنفکران ایرانی تا سال ۱۳۲۰ است» در ژانر «رمان تاریخی»؟! جای داده است.۱۲

پی‌جست داستان در تاریخ عمومی، مناسبت‌های بایسته و یک سویه‌ای را میان اثر به مثابهٔ فرآورده‌ای وانموده و «دگرگونی‌های نظام اجتماعی» همچون واقعیتی پیش موجود برقرار می‌کند. اما به راستی میان داستانی مثل زنده به گور و نظام اجتماعی و «شرایط اقتصادی، سیاسی، فرهنگی و روان‌شناسی اجتماعی»۱۳ عقب‌ماندهٔ دورهٔ اول (۱۲۷۴ تا ۱۳۲۰) چه مناسبت بایسته‌ای وجود دارد؟ عابدینی قبول می‌کند که «زنده به گور می‌تواند پیش‌نمونه‌ای تلقی شود برای آثاری ذهنی و وهمی که سارتر و بکت بعد از او خلق کردند»۱۴ با این حساب اگر بپذیریم «هر اثر ادبی» حاصل و بیان گر ساختارهای اجتماعی ـ اقتصادی ـ فرهنگی خاصی به شمار می‌رود، به ناچار باید مطابق الگوی تخلف‌ناپذیر آقای عابدینی قبول کنیم ساختارهای عینی و ذهنی مذکور در ایرانِ سال‌های ۱۲۷۴ تا ۱۳۲۰ (که توانسته اثری مثل زنده به گور را به وجود آورد) بسیار پیش‌رفته‌تر از ساختارهای عینی و ذهنی سال‌های پس از ۱۹۵۰ فرانسه است (که آثار ادبی آوانگارد خود را بر اساس پیش‌نمونه‌ای همچون زنده به گور آفریده است)؟!

تاریخ داستان، تاریخ تنهایی‌ست و تاریخ‌نگاران با به میان کشیدن پای شاهان و سیاستمداران و اقتصاد و امثال آنها، شکوه این تنهایی را بر هم می‌زنند. ادبیات همچون حبابی به سطح روبنا فروکاسته می‌شود و تاریخ‌نگاران بنا به یک دلبستگی موروثی چنان مشغول زیربنا می‌شوند که ناگهان تاریخ عمومی را جایگزین تاریخ داستان می‌کنند.

اما در مقابل چنین رویکردی که داستان را در تاریخ عمومی دنبال می‌کند، پیش‌نهادهٔ نگارنده، پی‌جست داستان در تاریخ داستان است. در این وادی، داستان به مثابهٔ متن، از حاصلِ مکانیکی دوره (= حاصلی برخاسته از مؤلفانی دوره‌گرد و دوره‌هایی پیشاپیش دوره شده =) به فاعلِ دیالکتیکی دوره ارتقاء می‌یابد. داستان از تاریخ عمومی به تاریخ خود باز می‌گردد و دوره‌های داستان‌نویسی را نه «رویدادهای مشهور تاریخی»، نه «حوادث خاص سیاسی ـ اجتماعی» و نه حتی «طرز تلقی نویسندگان از وظیفهٔ ادبیات»۱۵ ـ که این یکی، متن را به دگم نیت مؤلف سنجاق می‌کند ـ بلکه یافتارها و گسست‌های شکلی ـ ساختی و کشف کردهای داستان در ساخت متن تعیین می‌کند. اما این دوره‌ها کدامند؟ بر اساس پیش‌نهادهٔ نگارنده، تاریخ داستان‌نویسی ایران ـ یا به قول آقای عابدینی «صد سال داستان‌نویسی ایران» ـ را در پیوند با حرکت جهانی داستان، می‌توان چنین دوره‌بندی کرد: ۱. دورهٔ همذات پنداری ۲. دورهٔ ابهام ۳. دورهٔ عدم قطعیت.

قلمرو این دوره‌ها را ویژگی‌ها و یافتارها و صناعت و رفتارهای متن ذاتِ داستان‌های به وجود آورندهٔ آن دوره تعیین می‌کنند و با گسست‌های شکلی ـ ساختاری، از هم تمیز داده می‌شوند. با این حال، خواهیم دید دوره‌هایی که پیش نهادم از الگوهای خطی پیروی نمی‌کنند و نه نویسندگان بلکه متون، دوره‌بندی می‌شوند، پس چه بسا نویسنده‌ای به دلیل آوردهایش در برخی از داستان‌ها در دوره‌ای و به واسطهٔ منش بازتولیدی داستان‌های دیگرش در دوره‌ای دیگر حضور یابد. چرا که این داستان است که دوره‌های داستان را تعیین می‌کند، چرا که داستانِ این دوره‌ها از آنِ داستان است.

دورهٔ همذات‌پنداری از آنِ داستان‌هایی است که با طرح ماجراهای پرکشش و عموماً «عبرت‌آموز» و «پیام آور»، با سویه‌هایی انتقادی و بعضاً گزنده و بعضاً فلسفی، خواننده را به کنشی فرا می‌خوانند که طی آن خود را به جای قهرمانان داستان گذارده و در شوَند همدردی با قهرمان یا شخصیت‌های داستانی به همذات‌پنداری با آنها در می‌رسند. این داستان‌ها عموماً فاقد پیچیدگی‌های ساختاری بوده و زبان را همچون حاملی برای «بیانِ» ماجرا به کار می‌گیرند. حتی برجسته‌ترین آثار داستانیِ این دوره، زبان را به چیزی فراتر از یک قالب شفاف توصیفی ـ که گویا قادر به وصف همه چیز است ـ گسترش نداده‌اند. به همین سبب، خواننده نه با زبان که از طریق زبان با ماجرایی که وصف می‌شود وارد کنش می‌شود. نخستین داستان‌هایی که در سپیده‌دمان داستان‌نویسی ایران نوشته شده‌اند مثل شمس و طغرا (۱۲۸۷) نوشتهٔ محمدباقر میرزا خسروی، تهران مخوف (۱۳۰۱) نوشتهٔ مرتضی مشفق کاظمی، یکی بود یکی نبود (۱۳۰۰) نوشتهٔ محمدعلی جمالزاده تا داستان‌های دیگر جمالزاده و پاره‌ای از داستان‌های صادق هدایت از قبیل صورتک و مانند آن و بسیاری از داستان‌هایی که طی سال‌های اخیر نوشته و چاپ شده‌اند مانندِ بامداد خمار نوشتهٔ فتانه حاج سیدجوادی و کثیری از داستان‌های علی اشرف درویشان مثل از ندار تا دارا و غیره، عمدهٔ داستان‌های جمال میرصادقی، رمان‌هایی از قبیل سووشون، جزیرهٔ سرگردانی (سیمین دانشور)، کلید / اوسنهٔ بابا سبحان و غیره (محمود دولت آبادی)، اکثریت قاطع داستان‌های بزرگ علوی، نادر ابراهیمی و فرخنده آقایی و منصور یاقوتی و... به این دوره تعلق دارند.۱۶

دورهٔ ابهام را می‌توان دوران شکوفایی داستان‌نویسی ایران به شمار آورد. داستان این دوره به دنبال یافتارهای هنر داستان‌نویسی در مقیاس جهانی به تدریج از بیان‌گری فاصله می‌گیرد و ابهام و پیچیدگی را جایگزین آن می‌سازد. داستان در پی توصیفی از واقعیت بیرونی نیست، پس می‌کوشد در برابر واقعیت بیرون، واقعیت ساختهٔ خود را بگذارد. این واقعیت بر ساخته و مثابه متنی خودبسند از نظام خطی پیروی نمی‌کند و از طریق شکستن زمان خطی، به تدریج ساختارهای ناتمام را جایگزین بسترهای فرجام یافته می‌سازد. داستان دورهٔ ابهام نمی‌خواهد کلیتی جامع ارائه کند، پس بر دامنهٔ سپیدی‌های متن می‌افزاید و به تدریج خواننده را از یک پی‌جوی نگرانِ حالِ قهرمان به کنش‌گری فعال با مناسبات ساختاری متن بدل می‌سازد. صادق هدایت در بهترین داستان‌هایش، (بوف کور، سه قطره خون، زنده به گور، تخت ابونصر،

فردا)، محمود دولت آبادی در جای خالی سلوچ، رضا براهنی در شمار قاطع داستان‌هایش (رازهای سرزمین من، روزگار دوزخی آقای ایاز، آزاده خانم...) بیژن نجدی در یوزپلنگانی که با من دویده‌اند، هوشنگ گلشیری در عمدهٔ داستان‌هایش (شازدهٔ احتجاب، دست تاریک دست روشن و...) غلام‌حسین ساعدی در آثاری مثل توپ و عزاداران بیل و مانند آن، بهرام صادقی، (ملکوت...)، عباس معروفی (سمفونی مردگان...)، شهرنوش پارسی‌پور، احمد محمود، منیرو روانی‌پور... در عمدهٔ داستان‌هایی که تاکنون خلق کرده‌اند، سازندگان و حاملان این دوره بوده‌اند.

داستان دورهٔ ابهام، اگرچه در مقابل تفسیرهای قطعی مقاومت نشان می‌دهد، اما به قلمرو عدم قطعیت فرا نمی‌رود. و گاهی نیز اگر به گونه‌هایی از قطعیت‌زدایی دست می‌یازد (بوف کور، سه قطره خون و...) آن را همچون حاصل پیچیدگی و گونه‌ای ابهام عبوس پیش می‌نهد. در این داستان‌ها بر خلاف داستان‌های دورهٔ عدم قطعیت که از همان آغاز جست‌وجوی معنا یا قطعیتی یکه را همچون حاصلی نهفته و پنهان در متن انکار می‌کند، خواننده به قلمرو عدم قطعیت نمی‌رسد بلکه ترغیب می‌شود گونه‌ای معنا را به مثابهٔ چیزی پیچیده در متن برای خود استخراج کند. در دورهٔ ابهام، قطعیت عموماً تخریب نمی‌شود بلکه به تعویق می‌افتد. روایت هر چند که به قطعات مجزا و پراکنده تقسیم می‌شود ولی رشته‌ای سفید آنها را به هم می‌دوزد و خواننده با اتصال قطعات جدا شده به یک دیگر، ابهام حاصل از این تعلیق و تفریق را لااقل در محورهای اصلی می‌گشاید. در حقیقت ساخت منسجم داستان مانع از تخریب نهایی قطعیت شده و تنها مجالی برای تاخیر و تعلیق آن فراهم می‌آورد.

در دورهٔ عدم قطعیت ـ که دیری‌ست در مقیاس جهانی شروع شده و در ایران هنوز سپیده‌دمانِ گذار را تجربه می‌کند ـ که زمانی از نشانه‌های بنیادین یک شاهکار شمرده می‌شد ـ قائل نیست. دانستن این دوره با گونه‌ای عصیان علیه طرح‌های پیش اندیشیده و حضور جسمانی مؤلف در متن که ساختگی بودن متن را لو می‌دهد (من این تمهید را پیش‌تر در مقاله‌ای «حاضر نمایی» نام نهاده‌ام)[۱۷] با اصرار بر منش خود ارجاع متن و شوخ طبعی و غلوگویی‌های فراعلّی ـ که از طریق به سخره گرفتن اهرم‌های داستان مدرنیستی مثل «حقیقت مانندی» و «باور نمایی»، خودبسندگی متن را به رخ می‌کشد و از گذر ساختارزدایی و قطعیت‌شکنی، قلمرو خوانش را گسترش داده، به گونه‌ای که خواننده را از عنصر مصرف‌کننده (در دورهٔ اول) و از عامل کشف کننده (در دورهٔ دوم) به فاعل تولید کننده فرا می‌کشد.

داستان‌نویسی جدید ایران از طریق داستان‌های آوانگارد دورهٔ ابهام که «بوف کور» شاید نمونه‌وارترین آنها باشد، به حلقهٔ گذار به دورهٔ عدم قطعیت متصل شده و هم اکنون مراحل گذار را طی می‌کند. این دوره هنوز نتوانسته چهره‌های ثابتی را معرفی کند و عموماً از طریق ویژه‌نامه‌ها و نشریات مختلف ادبی مجال بروز و ظهور یافته است. با این حال از میان کسانی که کتاب چاپ کرده‌اند، قاسم کشکولی در تعدادی از داستان‌های مجموعهٔ «زن در پیاده‌رو راه می‌رود» توانسته است داستان‌هایی در طرازهای دورهٔ عدم قطعیت بیافریند (هر چند که در داستان بلند «ناهید» چاپ ۱۳۷۹، در اندازه‌های دورهٔ ابهام ظاهر شده است) اما آن چه روشن است داستان‌هایی که توانسته‌اند زمینه‌های گذار به دورهٔ عدم قطعیت را در تاریخ داستان‌نویسی ایران پایه‌گذاری کنند، عموماً توسط نویسندگان جوان و گمنام و در مجلات و نشریات ادبی، مجال بروز یافته‌اند. گو این که گاهی داستان‌نویسان جا افتاده‌تر نیز داستان‌هایی در تکوین این دوره خلق کرده‌اند. مثل داستان «ماوقع» نوشتهٔ مدیا کاشیگر در مجموعهٔ «خاطره‌ای فراموش شده از فردا»... شاید روزی که قلمرو مقاله را از «طرحی» برای تاریخ داستان‌نویسی ایران به «صد سال داستان‌نویسی ایران» گسترش دهم، مجال آن را بیابم که پرداخت مشخص و نمونه‌وارتری به دوره‌های تاکنونی داستان ـ خاصه دورهٔ عدم قطعیت ـ داشته باشم. ●

پسا نوشت

ـ دوره‌هایی که برشمردم، نموداری از مراحل گذر داستان‌نویسی ایران تا لحظهٔ تاکنونی ترسیم می‌کنند و به هیچ روی، بستاری قطعی و تمام‌شده را پیش نمی‌نهند.

ـ هر دوره‌ای به جست‌وجوی زمینه‌های ظهورش در دورهٔ قبل، آن را قرائت می‌کند همان طور که با گسست از آن، آن را مورد انتقار قرار می‌دهد. پس با قرائت انتقادی، پایه‌های تکوین خود را پی می‌نهد.

یادداشت‌ها

۱. صدسال داستان‌نویسی ایران / حسن میرعابدینی / ویراست دوم / نشر چشمه / تهران / ۱۳۷۷

۲. همان

۳. از اثر تا متن / رولان بارت / ترجمهٔ مراد فرهادپور / ارغنون / شمارهٔ ۴ / ص ۶۲ / ۱۳۷۳

۴. بارت. فوکو. آلتوسر / مایکل پین / ترجمهٔ پیام یزدانجو / نشر مرکز ص ۱۷ / تهران / ۱۳۷۹

۵. صد سال داستان‌نویسی ایران / ص ۸۴

۶. همان / ص ۹۸

۷. همان / ص ۱۰۷

۸. همان / صص ۱۰۲ و ۱۰۳

۹. همان / صص ۹۰ و ۹۱

۱۰. همان / ص ۱۱۶۲

۱۱. همان / ص ۱۱۵۹

۱۲. همان / صص ۲۸ و ۲۹

۱۳. همان / ص ۹

۱۴. همان / ص ۹۸

۱۵. همان / ص ۱۱

۱۶. این مقاله «طرحی» برای تاریخ داستان‌نویسی ایران است. لذا نمی‌خواهم با آوردن نام تمام داستان‌ها و نویسندگان تاثیرگذار، بر طول مقاله بیفزایم.

۱۷. پارادوکس حاضرنمایی در داستان پسامدرن / حسین رسول‌زاده / هنر و اندیشه / شمارهٔ ۳ / ۱۳۷۹ / رشت