داستان و مدرنیته(۱)

ای کاش همهٔ ما داستان می نوشتیم (یا می خواندیم)

بسیاری از کسانی که به پیدایش شیوه های جدید نوشتن و ترسیم خطوط کلی و تاریخچهٔ داستان نویسی در ایران پرداخته اند به رشتهٔ به پیوسته ای از تحولات سیاسی و اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی اشاره کرده اند که در بافت کلی تر برخورد ما با غرب و مدرنیته نگاه ما را به خودمان و به جهان پیرامونمان دگرگون کرده و نارسایی شیوه های سنتی نوشتن را برای بیان آنچه در پیرامونمان می گذشته آشکار کرده است. در اروپا هم پیدایش رمان یکی از جلوه های آغاز عصر جدید است، و به رویکرد انسان اروپایی به خودش و کشف درون ونهاد خودش-به عنوان مبدأ حرکت به بیرون و به جهان پیوند می خورد. یعنی خیلی زودتر از آنکه بادبان کشتی های اروپایی برای شناختن سرزمین های دیگر برافراشته شود، انسان اروپایی شناختن ناشناختگی های درونش را آغاز می کند.

به سخن دیگر، قرن نوزدهم میلادی هم سرآغاز آشنایی ما با غرب و مفاهیم بنیانی اندیشه مدرن، یعنی تفکر انتقادی و خودشناسی است ، و هم سرآغاز آشنایی ما با «رمان» و «داستان کوتاه» به مفهوم کم و بیش جاافتادهٔ امروزی آن. در همین قرن، نخستین ترجمه های رمان های اروپایی به زبان فارسی منتشر می شود و نخستین نمونه های رمان و داستان کوتاه فارسی به چاپ می رسد. نکتهٔ جالب توجه این است که نویسندگان نخستین داستان های مدرن فارسی پیش از آنکه داستان نویس باشند، روشنفکران و آزادیخواهان و اصلاح طلبانی هستند که بخشی از عمر خود را در خارج از ایران گذرانده اند، اندیشه تجدد وآرزوی مدرن شدن ایران را در سر می پرورانند، واز این فرم جدید روایی برای رواج اندیشه ها و آرای جدید کمک می گیرند. نام کسانی چون فتحعلی آخوند زاده، طالبوف، و زین العابدین مراغه ای هم در سرآغاز تاریخ رویارویی ما با غرب و مدرنیته نوشته می شود ، و هم به

عنوان پیشگامان استفاده از این فرم جدید روایی بر نخستین صفحات تاریخ داستان نویسی مدرن در ایران نقش می بندد. پیوند میان مدرنیته و رمان و نقش رمان در روشنایی فکر در آن سال ها آن چنان آشکار است که از نظر روحانی تجدد جویی مثل شیخ ابراهیم زنجانی هم پنهان نمی ماند. زنجانی که نخستین روحانی رمان نویس ایران است هم پنهان از چشم دیگران رمان می خواند و هم به دیگران توصیه می کند که پنهان از چشم دیگران « لامحاله رمان بخوانند ». اما این پیوند آشکار میان مدرنیته و رمان، که هم در غرب همزمانند و هم در ورود به صحنهٔ تاریخ ایران، به زودی از هم می گسلد، و این دو برادر همزاد در نوشته های محققان و پژوهشگرانی که سیر تاریخی رواج و دگرگونی اندیشه های مدرن و پیامدها و دستاوردهای آن را در ایران پی می گیرند، خیلی زود سرنوشت جداگانه ای پیدا می کنند و راه جداگانه ای می روند. صدای جمالزاده که دموکراسی ادبی را از دموکراسی اجتماعی جدا نمی بیند و در مقدمهٔ یکی بود یکی نبود مسیر جدید انشا در فرنگستان و پیدایش رمان را به آزادی های سیاسی و اجتماعی پیوند می زند، به گوش منادیان مدرنیته در ایران نمی رسد، و در نوشته های آنان انعکاسی پیدا نمی کند. اگر از نمونه های انگشت شمار بگذریم، نه منادیان و مخالفان مدرنیته در ایران داستان می نویسند و با داستان نویسی سروکاری دارند، و نه مورخین ایرانی برای نوشتن تاریخ رویارویی ما با غرب و اندیشه های مدرن به سراغ قصه ها و داستان های ایرانی می روند. در روایتی که مورخان و پژوهشگران ایرانی و غیر ایرانی از داستانِ مدرن شدن ما-ریشه های بومی و غیربومی آن، دستاوردها و پیامدهایش، و شکست ها و ناکامی هایش- به دست می دهند، از محمدعلی جمالزاده، بزرگ علوی، صادق چوبک، هوشنگ گلشیری، بهرام صادقی، سیمین دانشور، و خیل عظیم نویسندگانی که در دهه های اخیر روایت بریده شدن ما را از سنت و گذر مان را از سکون، اطمینان خاطر، و یقین، به اضطراب، سرگردانی، پادرهوایی، از هم پاشیدگی، و چندپارگی درونی، که از مشخصه های دوران مدرن است، تصویر می کنند، نشانی نیست، و به هدایت، که در بسیاری از نوشته هایش، مثل وغ وغ ساهاب وغیره، وجوه گوناگون فرهنک و اجتماع و تاریخ ما را از صافی نقدی ژرف می گذراند، جز به طور گذرا اشاره ای نمی شود. اما در تمام این سال ها و دهه ها داستان ایرانی به گوهر جستجوگر خود به عنوان یک فرم برگشودهٔ روایی، و به سرنوشت خود، که به گفتهٔ میلان کوندرا

همپایی با انسان است، وفادار می ماند، در کنار انسان ایرانی از تنگناهای تاریخ مدرن ایران گذر می کند، و در این سفر پر افت و خیز، راوی دقیق و دلسوز سرنوشتی می شود که از همان سرآغاز قرن نوزدهم به نام انسان ایرانی رقم خورده است؛ یعنی نگاه کردن در چشمان مدرنیته و کنار آمدن با آن. به سخن دیگر نخستین نشانه های نگاه مدرن به تاریخ و انسان، نه از متن های تاریخی، بلکه از درون داستان های فارسی سربرمی کشد، و در یک سیر تدریجی به پاگرفتن مفهوم تازه ای از انسان و تاریخ راه می گشاید. از روایتِ داستانیِ بریده شدن ما از سنت، به جای امر ونهی منادیان و مخالفان مدرنیته، صدای گام های ترسیده و لرزانی به گوش می رسد که انسان ایرانی در کوچه پس کوچه های جهان ناآشنای مدرن برمی دارد. در این روایت داستانی، هم چنان که تجربهٔ خود کشورهای اروپایی هم نشان می دهد، با مدرنیته ای سروکار پیدا می کنیم، که نه مفهومی ثابت و همه جا یکسان، بلکه تجربه ای برخاسته از برخورد با اندیشه های تازه ای است که در گذر از فرهنگی به فرهنگ دیگر و در سفر از سرزمینی به سرزمین دیگر و از دوره ای به دوره دیگر، چه بسا، معناهای تازه می پذیرند، و به جغرافیای رمان هم درست به اندازهٔ تاریخ آن معنامی دهند.

نمونهٔ شناخته شدهٔ نویسنده ای که بیشتر از محققان و پژوهندگان همروزگارش «مدرن» است، یعنی با تفکر انتقادی به معنای نگریستن نقادانه به خودش به عنوان محصول فرهنگ و دورانی که در آن زندگی می کند آشناست، و برخورد ریشه ایش با پدیده های پیچیده و درهم گره خورده ای مثل تاریخ و فرهنگ اورا از بسیاری از همروزگاران آسان اندیشِ چاره جویش جدا می کند، صادق هدایت است. هدایت نویسندگی را در سال هایی آغاز می کند که تازه چشم ایرانیان به «واقعیتی» به نام عقب ماندگی ایران از کاروان جهان مدرن بازشده و همه می خواهند کشتی وطن را از گرداب هائل سنت برهانند و به ساحل امن و سلامت مدرنیته برسانند، و همه، هریک به فراخور حال و روزگار برای نجات ایران وایرانیان از این عقب ماندگی چاره ای می اندیشند. و همه به جای آن که بپرسند «ما چگونه ما شده ایم» مردم ایران را به سفره رنگینی ازپاسخ های قاطع و داروهای شفابخش فرا می خوانند. در این سال ها که دوران پاگیری و اوج ناسیونالیزم در ایران و اروپاست، پیشینهٔ باستانی ایران به مفهوم اروپایی آن ایام از خلوص، هوش، و برکشیدگی نژاد آریایی پیوند می خورد، و تاریخ پیش از

اسلام ایران با سه امپراتوری بزرگ از سویی، و آیین های زرتشتی، مانوی و مهری از سویی دیگر، با تمدن و فرهنگی استوار به خود و تاریخی دراز درخششی آفتاب وار می پذیرد. تاریخ ایران درزمانهٔ هدایت به جای آن که مراحل به هم پیوستهٔ زندگی مردمانی باشد که قرن های پی درپی در این سرزمین زیسته اند، از هم گسسته و پاره پاره است، دیروزی پرنیانی دارد و سری از ناز برکشیده به فلک، و امروزی سرنگون و کاهیده. همه می خواهند رعنایی دیروز را به پیر خمیده امروز برگردانند.

بسیاری از چاره جویانِ آشنا با آسیب شناسی بافت های اجتماعی و فرهنگی که برای درمان بیماری های ایران در آن سال ها نسخه می نویسند، از جادوی گیاهان شفابخشی یاد می کنند که درروزگاران دور درقلمروی باستانی تاریخ ایران می روییدند. سفارش آن ها به همه این است که بذر این گیاهان را دوباره در خانه هایشان بکارند، خرمن آن را درو کنند، و با کوله باری از این شفابخش های بومی به سوی آینده ای مدرن-که همه چیزش دست کم به نظر خود آن ها غیر بومی به نظر می رسد- به را ه بیفتند و مدرن شوند.

اما هدایت داستان نویس، حتی در آن سال هایی که هنوز در همین جو رمانتیک و ناسیونالیستی غوطه می خورد و ترانه های خیام و نمایشنامه های تاریخیش را می نویسد، در شمار معدود کسانی است که بیشتر از پاسخ با پرسش سر و کار دارد، و بیشتر از ظاهر و سطح با ریشه ها و بنیان ها گلاویز می شود، و اگر چه همراه با همهٔ کسان دیگری که نه جهان مورد آرزویشان-یعنی ایران پیش از اسلام-را به روشنی می شناختند، و نه موضوع مورد ستیز و انکارشان -یعنی ایران اسلامی-را به درستی به جا می آوردند، به زیارت خرابه های باستانی می رود، اما خیلی زودتر از آن ها از این خواب آغشته به رؤیاهای رنگین بیدار می شود، و به جای آن که مثل دیگران، خوابزده از راه برگردد و طبقی پر از پاسخ های لعاب خورده و شیرین به خودش و دیگران هدیه کند، چشمانش را می مالد، و به خودش و به همهٔ حفاران تاریخ ما که قوزکرده درزیر کوله باری از فروهر وتخت جمشید وکورش خاک خرابه های باستانی را غربال می کنند، نگاه می کند. در نگاه متأمل و از خواب شستهٔ هدایت همهٔ بخش ها ی از هم جدای تاریخ و فرهنگ ما به هم جوش می خورد، و هر یک در ایجاد و استمرار آن دیگری سهمی به عهده می گیرد. در بیدار شدن از این خوابزدگی تاریخی است که هدایت در

سال هزار و سیصد و شانزده شمسی بوف کور را می نویسد و آن را به دو بخش خواب و بیداری تقسیم می کند. در بخش اول که در خواب دیرپای هدایت و همروزگارانش می گذرد، همه چیز در مهی اثیری غوطه ور است ، مهی که خطوط و زاویه های گذشته های دور را محوتر و دورنمای آن را فریبنده تر می کند. اما در بخش دوم، هدایت برخلاف بسیاری از همروزگارانش بیدار بیدار است ، گلدان راغه ای را که پیرمرد خنزرپنزری از خرابه های ری بیرون کشیده جلوی خودش گذاشته و دارد داستان می نویسد؛ آن هم چه داستانی، داستانی که هم قصه تاریخ دراز ماست، و هم روایت برگشوده شدن چشم هدایت بر رؤیاهای با خواب آمده و آرمان های بر آب نوشتهٔ دهه های پیش و پس از مشروطیت. و در این داستان همهٔ خواب های رنگی خودش و دیگران را از تاریکی شب به روشنایی روز می کشاند، و «واقعیت» ایران آرمانی شدهٔ دوران را برای خودش و دیگران معنا می کند. در روایت هدایت دو سویهٔ در آن زمان از هم جدایِ تاریخ ایران در کناره های نهر سورن به هم می رسند، و همدیگر را در خطوط یکسانی که هدایت با باریک بینی تمام در ترسیم چهره و مشخصات آدم های این سو و آن سوی نهر سورن به کار می گیرد به جا می آورند، و می فهمند که همه مثل همند و سر و ته یک کرباس، و همه در نژندی و بیمارگونگی و تباهی هم نقشی دارند.

از هدایت، که ناقد دقیق و موشکاف فرهنگ و تاریخ ایران و انسان ایرانی است، و از همه مهمتر این که خودش را در مرکز بنیانی ترین پرسش جهان مدرن–یعنی من که هستم و در کجای جهان ایستاده ام–قرار می دهد، در سفر به گذشته های دور و کاویدن ریشه های هویت ایرانی جز بوفی کور و پیرمردی خنزرپنزری–که نماد انسان روزگار هدایت است–چیزی به جا نمی ماند، اما نگاه انتقادی به خود و به جهان و تاریخ، و کاویدن خود برای شناختن ریشه نابسامانی های امروز، که مشخصهٔ انسان مدرن است، در ادبیات داستانی ایران، اگرچه با فراز و فرود بسیار، دنبال می می شود و مسیر آن را در سال های آینده مشخص می کند

شاید بزرگ ترین دستاورد داستان ایرانی، به ویژه در همین دهه های اخیر، برخورد آن است با مفهوم تاریخ، و فاصله گرفتن تدریجی آن است از آرمانی کردن یک دورهٔ خاص تاریخی و به دورانداختن استعاره ها، تشبیهات و کنایه هایی که یک بخش از تاریخ ما را، از جیب بخش دیگر آن، به «قاف»های

خیالین، و قله های فرورفته در مه ناآگاهی بر می کشند. به سخن دیگر داستان ایرانی در دهه های اخیر دیگر میان دو سویهٔ پیش از اسلام و پس از اسلام تاریخ ایران تاب نمی خورد، و با مفهوم سنجیده تری از تاریخ آشنا شده است.

تاریخ در ادبیات داستانی ایران سال هاست که دیگر برای آراستن جهان های آرمانی به صحنهٔ داستان پا نمی گذارد، بلکه کار آن فراهم ساختن زمینه ای است برای شناختن ریشه های نابسامانی هایی که امروز مردم-و شخصیت های داستانی - با آن دست به گریبانند. و به همین جهت هم معمولاً از دورهٔ قاجار عقب تر نمی رود. اگر هم نویسنده ای مثل جواد مجابی در داستانی مثل مومیایی راهی سفر به گذشته های دور باشد برای همراهی با تابوت شاهی است تا او را از دوره های مختلف تاریخ ایران بگذراند، و سیاهی ها و تاریکی هایی را که او هم در استمرار آن ها نقشی داشته در برابر چشمانش بگذارد.نمونه ها فراوان است: دایی جان ناپلئون ایرج پزشکزاد؛ تریلوژی احمد محمود؛ شب ظلمانی یلدا و حدیث دردکشان(و داستان های دیگر) از رضا جولایی؛ کلیدر محمود دولت آبادی؛ تالار آیینه، امیر حسن چهل تن؛ همهٔ رمان های اسماعیل فصیح؛ طوبا و معنای شب از شهرنوش پارسی پور؛ خانهٔ ادریسی ها از غزالهٔ علیزاده وبسیاری از داستان های دیگری که در این سال ها نوشته شده اند و تاریخ در آن ها نقش آشکارتری دارد. شاید مرادِ شازده احتجابِ گلشیری، بیشترو زودتر از ما با نگرش اندیشیده وانتقادی به تاریخ آشنا شده بود که در روزهایی که هنوز هیچ روشنفکری پایان به زودی فرارسندهٔ دیرپاترین دورهٔ تاریخ ایران را در افق نمی دید، با چوب دستی و صندلی چرخدار از درون داستان فارسی به راه افتاد و به سراغ شازده که تنها بازماندهٔ آن دوران بود رفت و به گوشش رساند که راهی جز پایین رفتن از پله های سردابهٔ تاریخ برایش نمانده است.

نمونهٔ خیلی خوب دیگراز پیوند میان داستان و مدرنیته، و یا به سخن بهتر، روایت سنت و مدرنیته به زبان داستانِ ایرانی، نمونهٔ جلال آل احمد است که در نقدهای اجتماعی و فرهنگیش رو به سنت دارد، و در نوشته های داستانیش سر از مدرنیته در می آورد. نام آل احمد به عنوان نویسندهٔ غربزدگی در تمام پژوهش های مربوط به جریان های روشنفکری اخیر مرتباً تکرار می شود، اما به داستان ها و نوشته های اتوبیوگرافیک او مثلِ مثلاً شرح احوالات و سنگی بر گوری در بازنمایی روندهای مدرن تاریخ ما

کوچک ترین اشاره ای نیست. در حالی که در نوشته های داستانی آل احمد خیلی آسان تر از غربزدگی می توانیم صدای انسانی را که میان دندانه های سنت و مدرنیته گیر کرده و مثل عروسک زیور و کشور هر لحظه به سویی کشیده می شود بشنویم. در این نوشته هاست که آل احمد بارتعهدهای اجتماعی و سیاسی کتاب هایی مثل غربزدگی را از دوش خودش و واژه ها برمی دارد و خودش و زبان را به رهایی و آزادی می رساند، دراین نوشته هاست که آل احمد با درون خودش به عنوان یک گره و معضل روبرو می شود، زیر و بالای آن را می کاود، و به این آگاهی می رسد که تا ادا و شهیدنمایی را کنار نگذارد، تا «مشکل حضور یک مرد شرقی سنتی»را در درون خودش نفهمد و تا صدای آدم دیگری را که از درونش فریاد دیگری می کشد نشنود وبه گوش دیگران نرساند تکلیفش با خودش، که به گفتهٔ خودش بدجوری بیخ خرش گیر کرده، روشن نخواهد شد. در این نوشته هاست، و نه در غربزدگی، که آل احمد قصهٔ از درون برآشفتن فرهنگ سنتیِ استواربرانکار فردیت وناآگاهی ازخودِ ما را درروياروییی با مدرنیته و خودآگاهی تاریخی ـ که همزاد مدرنیته است– روایت می کند، و از استحالهٔ انسان ایرانیِ رضا به سرنوشت و بی سرگذشتِ سنتی به انسانی حرف می زند که سرگذشتی دارد، که سرگذشت از هم گسسته و بی پیوند اوست، و او حق دارد این سرگذشت را همانگونه که زیسته است–بی پروا و بیم از دیگران–روایت کند. سرگذشت آل احمد، که از نخستین نمونه های اتوبیوگرافی مدرن در ایران است، هم روایت سرگردانی های اوست در کوچه پس کوچه های جهان مدرن و هم آیینه تمام نمای ناهمخوانی ها و ناهمزمانی هایی که روزگار او در گذر از سنت به مدرنیته با آن دست به گریبان است. چهره ای که آل احمد در نوشته های داستانیش از خودش می کشد، چهرهٔ جوانک مذهبی از خانهٔ پدر گریخته ای است که ایمان پدر را از دست داده و بی ایمانی را هم تاب نمی آورد، و از همه مهمتر این که به هیچ کس دیگری جز همان انسان غربزده ای که آل احمد در غربزدگی به جا می آورد و از او می گریزد نمی ماند. در این نوشته های داستانی است که آل احمد به جای این که برای شناختن ریشه های دردهایی که با آن دست به گریبان است یقهٔ جنگ های صلیبی و کمپانی هند شرقی را بگیرد، به سراغ خودش می رود، یعنی با آگاهی ازخودش به صورت یک نیاز سروکار پیدا می کند، به ذهنیت مدرن نزدیک می شود، و بی آن که بداند و بخواهد به فرآیند «مدرن»

شدن تن می سپارد. در تلاش آل احمد برای روشن کردن تکلیف خودش با خودش سخت جانی سنت آشکارتر می شود، و آل احمدِ سنت جویِ غربزدگی در نوشته های داستانیش نشان می دهد که در جوامعی مثل ایران سنت تا چه میزان ریشه دار است و مدرن شدن با چه اضطراب ها، ترس ها، و سردرگمی هایی همراه خواهد بود. در همین با خود کلنجار رفتن ها است که آل احمد با آنکه تاروپود اندیشه هایش در هراس و گریز از مدرنیته و غرب به هم بافته می شود، دربرابر مدرنیته زانو می زند، قبای مندرسی را که سنت به زور بر تنش نگاه می دارد به دور می ریزد، لباس چهل تکه ای را که از مدرنیته به عاریت گرفته جانشین آن می کند، و همراه با ما که همروزگاران اوییم به جهانی از همه جا بریده،به جهانی بی پیوند با زمین و آسمان، به جهان مدرن، پا می گذارد.

شمارهٔ کتاب ها و مقاله هایی که در ستایش و نکوهش آل احمد و شریعتی و خلیل ملکی و همروزکارانشان نوشته شده از شماربیرون است، اما اندیشه های سیاسی و اجتماعی این چاره جویان گرفتاری های تاریخی ما شاید در هیچ کتابی به خوبی جزیرهٔ سرگردانیِ سیمینِ دانشور، از صافی نقدی همه سویه نگذشته باشد و درستی ها و نادرستی هایش، آشفتگی ها وتنگناهایش آشکار نشده باشد. جزیره سرگردانی از نظر داستانی کردن اندیشه های سیاسی و اجتماعی و به نقد کشیدن آن ها در فضای داستان و در پیکرگیری شخصیت های داستانی از نقطه های عطف داستان نویسی معاصر است، گام بزرگی است که انسان ایرانی در فضای داستان ایرانی به سوی مدرن شدن و دستیابی به تفکر انتقادی بر می دارد.

فضای جزیره سرگردانی فضایی است که صورت تحقق یافتهٔ اندیشه های سیاسی و اجتماعی معاصر را تجربه می کند، و خانه ای است دوطبقه. طبقه بالای خانه دراشغال دیروزیانی است مدعی اندیشه و مرادانی صاحب نظر و راه از چاه شناس-آل احمد و ملکی و شریعتی و همه دیگرانی که روزی نگران حال بره های بی شبانی بوده اند که امروز در طبقهٔ پایین خانه-یعنی فضای امروزی فرهنگ و تاریخ ما-سکنی گرفته اند؛ در طبقهٔ پایین خیل مریدان سرگردانی زندگی می کنند که در مه و غبار اندیشه های ساکنان طبقه بالا فرورفته اند، سرسپردگان مؤمنی که اگر چه بدون اجازهٔ ساکنان طبقه بالا آب نمی خورند، و گام بر نمی دارند، اما جز بیهوده نمی گویند و جز بیراهه نمی روند و سر انجام هم در کوره راه های زندگی و سیاست- یعنی همان

کژراهه هایی که متعهدان سیاست و اجتماع در برابرشان گذاشته اند-گم و گور می شوند. فضای این خانهٔ خیالی دادگاهی است که که در آن شخصیت های داستانیِ جزیره سرگردانی -هستی و مراد و سلیم و دیگران-درستی ها و نادرستی های اندیشه های ساکنان طبقه بالا را به آزمون های سخت تاریخی محک می زنند، و در نامه ای که برایشان می نویسند بیخبری آن ها را از کار روزگار و جهان به گوششان می رسانند، و برایشان تعریف می کنند که از چه کوره راه هایی سر در آورده اند.

حاصل داستانی کردن اندیشه های سیاسی و فلسفی در داستان ایرانیِ امروز -که جزیرهٔ سرگردانی نمونه ای از آن است- این است که برخورد نقادانه با این اندیشه ها درفضای داستان جانشین سیاست زدگی های روزمره و تعهدات ناآگاهانه اجتماعی شده، و داستان ایرانی را، به جای این که قربانی این اندیشه های ناورزیده باشد، به فضا ی برگشودهٔ سیاست نزدگی و ساحت نقد سنجیده ای از این اندیشه ها و تعهدات برکشیده است. بسیاری از داستان هایی که در دهه های اخیر نوشته شده اند، گذشته از همهٔ ناهمسانی ها، در برخورد انتقادی با اندیشه های سیاسی و فلسفی به هم نزدیک می شوند.

آن چه امروز در آسیب شناسی ادبیات داستانی معاصر به «تئوری زدگی» تعبیر می شود ، فصل دیگری است از روایت هزارفصلیِ مدرن شدن ما-فصل گواردن لقمه ای که از گلوی هیچ کدام از ما به آسانی پایین نمی رود، یعنی فصل خودی کردن اندیشه ها و واژه های غیر خودی- که تضادها و تنگناهایش در ادبیات داستانی بیشتر از نوشته های دیگر چشم را می زند. اما نکته ای که شاید از نظر دور می ماند این است که اندیشه ها و فرضیه ها-چه پیشامدرن و چه مدرن، چه سیاسی و چه فلسفی-تا سر از جهان عاطفی شعر و قصه و روایت در نیاورند جا نمی افتند و خودی نمی شوند. در فضای عاطفی و پرتنش شعر و داستان بنیان های عاطفی اندیشه ها، جوش خوردگی آن ها به عاطفه های اندیشه سازان، و نقش از یادرفتهٔ آن ها در پیکرگیری نظم های سیاسی و اجتماعی آشکار می شود؛ نقشی که پی افکنان مکتب های فلسفی و پزشکی یونان باستان و اسپینوزا و لاک و هیوم از آن آگاه بودند، و با پوزیتیویسم علمی و اقتصاد تولیدی قرن نوزدهم-که نسیمی هم از آن به ایران رسید- از خاطرها رفت. پوزیتیویسم علمی عواطف را از فضای «معتبر» و «جدی» علم به فضای «غیرمعتبر» و «غیرجدی» ادبیات تبعید

کرد. اما عاطفه ها در این سرنوشت ناگزیرِ تبعیدی تنها نبودند، بلکه شگردهای کلامی و شیوه های روایی هم در برخورد با پوزیتیویسم علمی معناهای پیشین خود را درپیوستگی با نظم های اجتماعی از دست دادند و به حاشیه ها پرتاب شدند.

با نیچه لایه های عاطفی اندیشه های علمی و فلسفی رو شد، و با فروید شگردهای کلامی و شیوه های روایی معناهای پیشین خود را پس گرفتند. فروید که شناخت شناسی قرن نوزدهم را از چشم یک پزشک آشنا با کارکرد ناخودآگاهی و مکانیزم بازگشت عاطفه های سرخورده و غرایز سرکوفته نظاره می کرد برای نشان دادن ریشه های عاطفی نظم ها و ساختارهای اجتماعی، برای آشکار کردن ریشه های تمدن و ریشه های نارضایی ما از تمدن، به سراغ شعر و ادبیات رفت، و با بهره گیری از آثار برگزیدهٔ ادبی مشروعیت عواطف را در زبان علمی زمان به آن ها بازگرداند. اما اتفاق جالب دیگری هم افتاد که کفهٔ ترازو را به سود ادبیات باز هم سنگین تر کرد. داستان این بود که بسیاری از آشنایان با نوشته های فروید از فرضیه های خود او برای خواندن خطوط پنهان در پس نوشته هایش، برای نشان دادن ریشه های عمیقاً عاطفی اندیشه های علمی او-که خود او هم گاه به آن ها اشاره می کند- یاری گرفتند و از خاکسترهای فروید دانشمند، تندیس فروید نویسنده ای را بیرون کشیدند که هرچه زمان بیشتری می گذرد داستانی تر، آشناتر و دمخورتر با همه، و دوست داشتنی تر می شود، و از همه مهمتر این که «واقعی» بودن داستانی که دربارهٔ ذهن و روان بشرنوشته روز به روز آشکارتر می شود و خریداران بیشتری پیدا می کند.

رواج ترجمهٔ کتاب های فلسفی در سال های اخیرکه سرنوشت رمان هم از همان آغاز به آن پیوند خورده است، از اتفاقات خوش این سال هاست، و یادآور نهضت ترجمه ای است که در قرن دوم هجری در زمان مأمون به راه افتاد و سرآغازی شد بر دورهٔ طلایی فرهنگ و تمدن اسلامی. آشنایی داستان نویسان ایرانی با فلسفه، روایی کردن نظریه های فلسفی و نقدادبی، و کشاندن پای آن ها به فضای تخیلی داستان، هم توان رسانشی این فرضیه ها را بالا می برد، و هم بازگویی تنوع و پیچیدگی های تجربه های انسانی را ممکن تر می کند. البته این دیگر با نویسنده است که باید یادش بماند که همیشه چند قدم جلوتراز فیلسوفی که در درونش قلم می زند راه برود. دست وپنجه نرم کردن داستان ایرانی با اندیشه های مدرن و تلاش برای به راه

آوردن و خودی کردن آن ها و وادار کردن آن هابه پذیرش آن چه از این فرهنگ و این جهان به کار انسان ایرانی امروز می آید راهی است که مدرنیته در برابر انسان ایرانی گذاشته است، و داستان ایرانی هم مثل ادبیات داستانی بسیاری از کشورهای دیگراز پیمودن آن ناگزیر است.
از ویژگی های دیگری که در آسیب شناسی ادبیات داستانی معاصر به آن اشاره می شود، از هم گسیختگی ساختاری و پریشیدگی فضای داستانی است. اما در این آسیب شناسی هم یک بار دیگر پیوند میان فراز و فرود شیوه های روایی و ژانرهای ادبی با دوره های تاریخی و دگرگونی های اجتماعی و فرهنگی از نظر دور می ماند. فاوست گوته، اولیس جویس، صدسال تنهایی مارکز، همه، شاهکارهایی هستند از هم کسسته. اما همین از هم گسستگی آن هاست که «حقیقت» آن ها را در بازنمایی زیست ازهم گسسته، هزارپاره، و هزارصدایی جهان تاریخی-روانی امروز پررنگ می کند. داستان های خوب امروز، در همهٔ جهان با تمام ناهمسانی هایشان، در این ویژکی به هم نزدیک می شوند که میان واقعیت ثابت و چون و چرا ناپذیر جهان حماسه و واقعیت از هم پاشیدهٔ جهان مدرن پل می زنند، و به زیست شخصیت های داستانی-و انسان معاصر- در متن تاریخ و دوران معنا می دهند. سرنوشت رمان در چهارصدسالی که از عمر آن می گذرد، در همه جای جهان همین بوده است. رمان، درست به خاطر همین سرنوشت، که با گوهر و سرشتش یکی است، از حماسهٔ پهلوانی که از نظم های اجتماعی کهن سربرمی کشد، جدا می شود. بنیان های جهان اسطوره ای و بسیارخدایی که فرسوده می شود، تنش و تضاد میان فرد و جامعه و خانواده و سیاست که پا می گیرد، فرد که جانشین تیپ می شود، سروکلهٔ آدم معمولی که در تاریخ پیدا می شود، رمان پا به جهان می گذارد، و پیدایی آن با بدرود آگاهانهٔ سروانتس به تصورات فریبندهٔ جهان حماسی همزمان است. رمان با درو کردن همزمانِ گندم های رسیدهٔ کشتزارهای حماسه، تراژدی، و کمدی جهان تازه ای می آفریند، که در آن خدا از آسمان به زمین می آید و در جزییات تجلی می کند. از ویژگی های این جهان تازه این است که، درست بر خلاف جهان حماسی، هرگز یکسان به جای نمی ماند، و نه از لحاظ ساختاری، و نه از نظر نظام ارزش های اخلاقی و اجتماعی در افق های بسته مهار نمی شود. به همین جهت هم رفته رفته از تک صدایی، که مشخصهٔ ساختارهای استوار بر قدرت ها ی خودکامه است، فاصله می گیرد، چندصدایی می شود و به

شخصیت های داستانی اجازه می دهد که صدایشان را در برابر نویسنده ای که آفرینندهٔ آن هاست بلند کنند، و نه به اقتضای میل و ارادهٔ او بلکه آن طور که دلشان می خواهد خم و راست شوند، و چم و خم بپذیرند، و یادشان می دهد که چگونه پای تنش ها و تضادهای اجتماعی را به فضای داستان بکشانند. به سخن دیگر، رمان در سیر تاریخی خودش، در همه جای جهان، همیشه مثل شاخهٔ آفتاب گردان به طرف نور دموکراسی و آزادی چرخیده است. داستان ایرانی هم، همان طور که جمالزادهٔ داستان نویس در سال هزار وسی صد شمسی گفت و داستان ننویسان ما نشنیدند، همین سرنوشت را دنبال کرده و مثل هر پدیدهٔ فرهنکی دیگر با دگرگونی های فرهنگی و سیاسی ایران و جهان دگرگون شده، و پابه پای جهانی که آن را نشان می دهد، از نظم اجتماعی مستقر فاصله گرفته، به دریافت متفاوتی ازبه هم پیوستگی و انسجام ساختاری رسیده، و از همه مهمتر این که پای دموکراسیِ همیشه غایب از صحنهٔ اجتماع و فرهنگ ما را آهسته آهسته به فضای داستان باز کرده است. شاید هم این به خصلت جستجوگر، جزییت مدار و فردگرای رمان بر می گردد، که کلی کویی های یکسان کننده را بر نمی تابد، و در سیر روایی خود پای نویسنده را هم در کنار شخصیت های داستانی به میان می کشد و در زیر ذره بین نقد قرار می دهد. شاید هم این نویسنده است که هم چنان که شرح حال و روزگار شخصیت هایی را که آفریده می نویسد، با پای خودش وارد میدان می شود، و هم چنان که لازمهٔ تفکر انتقادی است خودش و شخصیت های داستانی را به یک چوب می راند، و چه بسا نقد خودش را جانشین نقد دیگران می کند.

پیگیری سیر ادبیات داستانی ایران در دهه های اخیر به صورت های گوناگون این تحول و دگرگونی را نشان می دهد. درنخستین سال های هیجان زدهٔ پس از انقلاب هنوز در داستان ایرانی همهٔ شخصیت های داستانی به یک چوب رانده نمی شدند، هنوز بعضی از آن ها، به خاطر وابستگی به یک طبقهٔ اجتماعی، یک ایمان مذهبی، و یک عقیدهٔ سیاسی خاص از دیگران عزیزکرده تربودند. میان زندگی و مرگ آن ها و زندگی و مرگ آن های دیگری که خارج از چارچوب های از پیش نهادهٔ نویسنده به دنیا می آمدند و می مردند، فاصله ای بود که به مفاهیم و واژه ها هم در یک نظام ارزش گزارندهٔ چون و چراناپذیر معناها و ارزش های افزوده می داد. بار افزودهٔ این واژه ها و مفاهیم، همان طور که باز هم به عنوان نمونه در باغ

بلور محسن مخلباف می بینیم- باعث می شد که در فضای داستان ارزش های همیشگی، مثل خانواده، مهر به فرزند و عشق به همسرو مادر در برابر مفاهیمی مثل انقلاب، جبهه، و شهادت بی رنگ و بی معنا شوند. به سخن دیگرزبان فارسی در آن سا ل ها تب کرده بود، قلمروی اشارت پذیری واژه ها، درست مثل گرمای بدن آدم بیمار، پایین و بالا می رفت و بارهای معنایی تازه و گذرا می گرفت. نمونه خوبی که می توان به آن اشاره کرد، شبکه اشارت پذیری واژه ها یی مثل خواهر و برادراست که در آن سال ها از مرز پیوند های خونی فراتر رفت و به آرمان های سیاسی و ایدئولوژیک هم گسترش یافت. برخی از داستان هایی که در این سال ها نوشته شده اند بر همین ارزش های افزوده استوارند، و تکلیف خواننده را با سیر روایی و سرنوشت شخصیت ها ی داستانی از همان آغاز معلوم می کنند. اما در این سال ها داستان های دیگری هم نوشته می شود که به عنوان نمونه ای از آن ها می توان به زمستان شصت و دو، نوشتۀ اسماعیل فصیح اشاره کرد که درسال های جنگ ایران و عراق می گذرد. در فضای این داستان، اگرچه جنگ و جبهه و مرگ حضور دارند، اما ارزش های بی زمان و همیشگی از کشش و کوشش فرو نمی مانند، واژه ها و مفاهیم ارزش های گذرای افزوده را فرو می گذارند، و به جنگ و اعدام، به عنوان سرنوشت های عام بشری، معنای دیگری می دهند.

داستان نویسی ایران، به نسبت دهه های نخستینِ عمرِ متجاوز از یک قرنش، دگرگونی های زیادی را پشت سر گذاشته است. در بسیاری از داستان هایی که امروز نوشته می شود مشخصات جسمانی و فیزیکی آدم ها، و سابقۀ اجتماعی و سیاسی آن ها جای چندان آشکاری ندارد، بلکه تکیۀ بیشتر بر شرایطی است که آدم ها، فارغ از رنگ و شکل و جسم درآن گرفتارند، موقعیت های عام و یکسان کنندۀ بشری، مثل مرک، ترس، جنگ، آوارگی، خیانت، موقعیت هایی که سرکذشت آدم ها را به هم گره می زند و گذشته و مشخصات فکری و جسمیِ آن ها را، هر چه باشد، از معنا و کارآیی تهی می کند.

شاید از توجه نویسنده های ایرانی به این شرایط یکسان کننده است که در ادبیات داستانیِ معاصر، چه در ایران و چه در جهان، شخصیت های داستانی مدام جا به جا می شوند. در بسیاری از آن ها-همان طور که در بوف کور هدایت هم می بینیم- آدم ها اسم ندارند، یا اسم ها هم مثل آدم ها جا عوض

می کنند ، مرزهایی که جاسوس، خبرچین، شکنجه گر، خائن ، و دروغگو را از دیگران جدا می کند به هم می ریزد، متهم و دادستان، شکنجه گر و شکنجه شونده، و قاتل و مقتول جا عوض می کنند، متهم در میان دیگران گم می شود، شخصیت های داستانی هر روز بیشتر از روز پیش به یکدیگر و به آدم های دیگر جهان شباهت پیدا می کنند، و سرنوشت قابیل و بار گناهی که از نخستین برادرکشی تاریخ تا به امروز بر دوشش سنگینی می کند، باری که این همه سال در زیر آن کمر راست نکرده است، درست به اندازه مظلومی و مرگ هابیل دل نویسنده و خواننده را می سوزاند. در بسیاری از این داستان ها خستگی و تنهایی و ترس از شخصیتی به شخصیتی دیگر سرایت می کند، و اندوه آدم ها آن قدر به هم شبیه است که همدردی ، به معنای لغوی کلمه، خودش را نشان می دهد،

استفاده از این تکنیک های روایی هم نشانهٔ آشنایی نویسندگان ایرانی است با جریان های ادبی دنیا و تحولاتی که ادبیات جهان پشت سر می گذارد، هم از توجه آن ها به مبانی فلسفی و روانشناسی حاکم بر رابطهٔ «من» و «دیگری» خبر می دهد-که بازگشایی لایه های معنایی آن ونشان دادن پیوند ناگسستنی آن با ساختارهای قدرت سیاسی و اجتماعی و فرهنگی از دستاوردهای درخشان تفکر انتقادی در نیمهٔ دوم قرن بیستم است-و هم دلیل دیگری است بر اینکه پای انسان به مفهوم عام آن-فارغ از هر نوع عامل ممتازکنندهٔ دیگر به فضای داستان ایرانی باز شده است. فضای ادبی ما امروز خیلی بیشتر از فضای سیاسی ما چند صدایی است، به نداهای گستاخ و مخالف هم مجال بروز می دهد، و چماق تکفیر و شلاق تنبیه بر سر شخصیت های داستانی فرود نمی آورد. مفهوم جنگ هم در بسیاری از داستان هایی که در سال های اخیر نوشته می شود، و به خصوص در نوشته های نویسندگانی که سال هایی را در جبهه گذرانده و نویسندگی را با نوشتن داستان ها ی جنگ آغاز کرده اند، همین دگردیسی بنیانی را پشت سر گذاشته است. جنگ در این داستان ها به جای آن که نبرد خیر و شر باشد، از کشتهٔ دشمن پشته بسازد، و بر فراز این پشته ها پرچم افتخار قهرمان های خودی را بالا ببرد، یا مرثیه ای است بر همه چیزهای رفته، همان طور که به عنوان نمونه در داستان های کوتاه شاهرخ تندروصالح می بینیم ، یا سرنوشت یکسان کننده ای که از هر دو سوی نبرد قربانی می گیرد. بی سبب نیست که راویِ «داستانِ رحمان» نوشتهٔ حسین مرتضاییان آبکنار به

جای آن که ایرانی باشد یک سرباز عراقی است، و جنازهٔ رحمان را با جنازهٔ یک سرباز ایرانی که به دست رحمان کشته شده، در یک گور به خاک می سپارد. مثل این که فضای داستان ایرانی خیلی از فضای گستردهٔ سیاست واجتماع ما مهربان تر است.

تکنیک روایی دیگری که کاربرد آن توانایی بسیار می طلبد و فضای داستان را فضای چون و چرا کردن آدم ها می کند تا به قول طالبوف، که مثل خیلی از همروزگارانش در آرزوی متجدد شدن ما پرپر می زد، انسان بشوند، پیش بردن روایت است، گاه منحصراً، بر پایهٔ دیالوگ و گفتگو، به جای توصیف صحنه ها و موقعیت ها از طرف نویسنده، که در داستان های کوتاه بیشتر به کار می آید. در این داستان ها-واز نمونه های خوب آن «تو می گی من اونو کشتم» از احمد غلامی، که منحصراً بر دیالوگ استوار است-صدا ی نویسنده یا راوی به گوش نمی رسد، فقط شخصیت های داستانی با هم حرف می زنند، و در رد و بدل کردن جمله ها ناگزیر می شوند خودشان را آن طور که آن دیگریِ روبه رو آن ها را می بیند به جا بیاورند. در ترکیب جمله ها و گزینش واژه هایی که میان آن ها ردو بدل می شود، و در لایه های پنهان در پس این جمله ها و واژه ها، هم خطوط فضای داستان شکل می گیرد، و هم آن چه آدم ها از ترس هم از هم پنهان می کنند آفتابی می شود.

توجه اندیشیدهٔ داستان نویسان ایرانی به نگرش انتقادی به خود، به فاصله گرفتن از خود و نگاه کردن به خود به عنوان موضوع شناخت، و یا دیدن چهرهٔ خود در آیینه-بدون به قول نظامی شکستن آن-در کاربرد تکنیک های روایی دیگر، مثل استفاده از زاویهٔ دید دانای کل هم خودش را نشان می دهد. زاویه دید دانای کل صحنهٔ ترکتازی نویسنده یا راوی است، اما همین «دانای کل» در کتاب «خانم نویسنده»، نوشتهٔ طاهره علوی، که داستانی است تک صدایی، تبدیل می شود به همان آیینهٔ نظامی. درفضای کتاب تنها صدای دانای کل به گوش می رسد، اما خطاب این دانای کل در سراسر داستان تنها به خود نویسنده است، اصلاً نمی خواهد اسرار نهان شخصیت های داستانی را به روی دایره بریزد، به هیچ کسی جز خود نویسنده کاری ندارد، خیلی بهتر از خود نویسنده او را می شناسد و چهارچشمی او را می پاید که کلاه سر خودش و خواننده نگذارد، و بالاخره هم از زیر زبان خانم نویسنده که تازه عروسی کرده و می خواهد خودش را نه در مقام جانشینی برای مادر، بلکه به عنوان «دوست» به دختر پنج سالهٔ شوهرش قالب کند-خیلی مؤدبانه و با به

کارگیری ضمیر دوم شخص جمع «شما»- بیرون می کشد که بر خلاف آن چه در سراسر داستان سعی کرده به زور به خودش وبه دخترک و به خواننده بقبولاند، از همان اول خیال نداشته «دوست» دخترک باشد، بلکه می خواسته جای مادرش را بگیرد، همین و بس.
ادبیات داستانی معاصر دربسیاری از ویژگی ها-نگاه فردی به جهان، توجه به شیوه های گوناگون دیدن، تجربه فرم برای رسیدن به شناخت تازه و متفاوتی از واقعیت، جستجوی ساختارهای تازه، از دست نهادن تکیه گاه های متافیزیکی، توانایی نگریستن به زندگی، اگر چه تهی و سترون- با ادبیات جهان در یک مسیر گام بر می دارد، و به ویژه به کشورها یی شبیه است که در تاریخ اخیرشان مثل ما فرو ریختن قراردادهای عینی و ذهنی را تجربه کرده اند و با زیستن آواره وار در سرزمین مادری آشنا شده اند. اگرچه برخی از این خصوصیات در آغاز می تواند خلاقیت های فردی را که عامل ممیز نویسندگان از یکدیگر است کمرنگ کند، اما فضاهای تازه می آفریند که نگاه های جزئی تر و متعلق به خود از درون آن پا می کیرد. خودآگاهی تاریخی و تشکل مفهوم فردیت، که به عنوان یک پروسهٔ تاریخی با ورود رمان به ایران همزمان نبوده، در یک سیر تدریجی در داستان نویسی ایران حضور بارزتری پیدا کرده و نشانه های قدرتمند شدن فرد در برابر جامعه و دولت که زیربنای حقوق شهروندی در مدرنیته است، درآن آشکارتر شده است. در پیوند با همین کشف فردیت و فردآیینی است که دربسیاری از داستان های ایرانی چهرهٔ حقیقت های جمعی و ایدئولوژیک، سیاسی و جز آن، در غباری از شک و بدگمانی جلای دهه های پیشین را از دست داده است. و این به خصوص با توجه به این که در ایران، حتی در دوره های معاصر نیز، ذهنیت و فاعلیت همیشه سرشت جمعی داشته و سر فرد همیشه بی کلاه بوده است، دستاورد بزرگی است.
و مهم تر این که پای این مفاهیم از فضای بزرگ بیرون به فضای خانه ها باز شده و رابطه روزمرهٔ کسانی را که در درون یک خانه با هم زندگی می کنند از چارچوب قراردادهای سنتی بیرون کشیده و به همزیستی «مدرن» نزدیک تر کرده است، که از نمونه های آشنای آن می توان به چراغ ها را من خاموش می کنم، نوشتهٔ زویا پیرزاد، و بسیاری از داستان های کوتاه ناهید طباطبایی و مهسا محب علی اشاره کرد. امروز نقش خانه به عنوان صحنهٔ رو درویی شخصیت های داستانی، به خصوص با افزایش روزافزون شمارهٔ

زنان نویسنده اهمیت بیشتری پیدا کرده و بسیاری از داستان ها در فضای خانه ها می گذرند، و داستان ایرانی را همراه با اندیشه هایی که محمل آنند بیش از همیشه به میان مردم و به درون خانه های آن ها می برند. و این باز یکی از نقش هایی است که داستان ایرانی در مدرن کردن ما به عهده می گیرد. یادمان باشد که در اروپا رمان که به فرانسه و انگیسی و اسپانیولی نوشته می شد، هم داستان مردم بود و هم خواننده های آن از مردم عادی بودند. نخبگان که با زبان لاتین آشنا بودند، تا مدت ها رمان را پنهانی و در خفا می خواندند.

آیا می توانیم بگوییم که ادبیات که در ایران همیشه محمل فکر واندیشه بوده و قرن های دراز-از پیش از ابن سینا و عطار- همراه با همهٔ شاعران و پرندگان ایرانی در طلب معنایِ انسان و حقیقتِ سیمرغ به گوشه و کنار زمین و آسمان سر کشیده، امروز به دریافت و برداشت متفاوتی از خود و خدا، از انسان و حقیقت انسانی رسیده و داستان ایرانی را جلوه گاه این دگرگونی کرده است؟ مثل این است که افق به سپیدی می زند.
و اما این همهٔ داستانِ داستان مدرن ایران نیست. دست و پای داستان فارسی، که تجربهٔ این همه سال را در دستیابی به فضای آزاد داستانی پشت سر گذاشته و امروز، هم در گزینش شیوه های روایی آزاد است و هم این آزادی را به شخصیت هایی که در داستانش می آفریند هدیه می کند، به بند دیگری گرفتار آمده است، به بندی که شاید هم خودش به پای خودش میزان کرده است، بند میزان ها و سنجه های خواننده ای که پا به پای او از خلال این سال ها گذشته، بسیاری از کتاب هایی را که او و نویسندگان دیگر ایران و جهان نوشته اند خوانده، امکان گزینش دارد، و خوب می داند چه چیزی را خواهد خواند، و چه چیزی را کنار خواهد گذاشت. بی سبب نیست که در «شهر بازی»، نوشتهٔ حمید یاوری زندانبان جای خودش را به خواننده ای می دهد که نویسنده کتابش را برای او می نویسد، به همین جهت هم زندانبان به جای این که از هر شکنجهٔ مرسوم دیگر استفاده کند، نویسنده را پشت میز تحریر می نشاند، یک قلم و یک کاغذ جلویش می گذارد، و به او می گوید داستان بنویس.

پانویس

در این نوشته کوتاه، که در مجال کوتاهی هم فراهم شد، جای بسیاری از داستان هایی که از این نظرگاه خاص، یعنی گذر ما از سنت به مدرنیته شایان ذکرند خالی است، چه داستان هایی که در داخل ایران نوشته شده اند ، و چه داستان هایی که نویسندکان آن ها در دهه های اخیر درخارج از مرزهای ایران زندگی کرده اند، و به صورت دیگری با جهانی که تجربهٔ مدرنیته را از سرگذرانده در تماس بوده اند. سنجیدن و برابر نهادن این داستان ها، با توجه به آزادی های بیشتری که در خارج از ایران فراهم است، می تواند نکات بسیاری را در مورد تجربه ما از مدرنیته روشن کند.از عمده ترین مباحثی که در پیوند با مدرنیته حائز اهمیت است، و فرصتی برای پرداختن به آن در این نوشته فراهم نبود، تعریف فضاهای عمومی و فضاهای خصوصی است که بازنمود آن در داستان، به خصوص در داستان هایی که نویسندگان زن می نویسند اهمیت بیشتری پیدا می کند. نیازی به گفتن نیست که در کزینش نمونه های ذکر شده ملاک های زیبایی شناختی و ارزشگزارانه مورد نظر نبوده است. این نوشته بخش تلخیص شده ای است از کتاب دردست انتشاری دربارهٔ گذر از سنت به مدرنیته در ایران به روایت داستان نویسان ایرانی. بیگمان روزی که نویسنده خود آگاه و خواننده خود آکاه با هم دست به یکی کنند، روز پیدایی داستان ها ی درخشان ایرانی است..