ادبیات معاصر ایران

ادبیات كلاسیك ایران به لحاظ ظهور ستارگان بلند آوازه اش از اشتهار جهانی برخوردار است و هیچ دلیلی ندارد كه ادبیات معاصر ایران نیز به چنین جایگاه رفیعی ارتقا نیابد. اما اگر امروز از ادبیات معاصر كشورمان كمتر در جهان جلوه ای دیده می شود، باید به طور جدی علل این موضوع مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد و موانع موجود برطرف گردد. نخستین نكته در خصوص جهانی شدن ادبیات، بررسی عمیق و كارشناسانه این موضوع و سرمایه گذاری حساب شده در این عرصه است. كشورهای پیشرفته دنیا از آنجا كه به لزوم نشر زبان و فرهنگ خویش پی برده اند، همواره در تلاش بوده اند تا با معرفی ادبیات و هنر كشورشان در دیگر كشورهای جهان، احترام ملل دیگر را نسبت به كشور خود برانگیزند. در واقع، این كشورها از ادبیات و هنر به عنوان سفیری كه می تواند موجبات افتخار و سربلندی را برای آنان به همراه آورد، بهره فراوان جسته اند. تا جایی كه حتی در پستهای سیاسی، از شخصیتهای فرهنگی و هنری خود به عنوان "سفیر" استفاده كرده اند و یا اگر شخصی را به عنوان سفیر معرفی كرده اند، آن شخص از اطلاعات جامع و كاملی درباره هنر و ادبیات كشورش برخوردار بوده است.

از سوی دیگر، رایزنیهای فرهنگی می توانند نقش بسیار حساس و ارزنده ای در معرفی و اشاعه فرهنگ و ادبیات سرزمینی ایفا نمایند؛ به شرطی كه چنین افرادی با هنر و ادبیات بیگانه نباشند. به تعبیر دیگر، اگر در چنین جایگاهی، از اشخاصی دعوت به عمل آید كه از جنس هنر و ادبیات باشند و دغدغه نشر و ترویج ادبیات ملی خود را داشته باشند، یقیناً نتیجه حاصل غیر از آن چیزی خواهد بود كه امروز شاهد آن هستیم.فعال شدن رایزنیهای فرهنگی، با شایسته ترین شخصیتهای فرهنگی ممكن خواهد بود و مفهوم فعال شدن، برقراری ارتباط های گسترده با اشخاص و محافل فرهنگی دیگر كشورها و غنیمت شمردن فرصتهای فرهنگی است.از دیگر سو، سازمانها، نهادها و وزارتخانه هایی كه هر یك به نحوی می توانند با این موضوع مرتبط باشند، باید سهم خود را در عرضه و فراهم آوردن تسهیلات لازم به انجام برسانند و به طور مجدانه از هیچ تلاشی برای انجام این امر و سرعت بخشیدن به اجرای آن، فرو گذار نكنند.

متأسفانه در حال حاضر در برخی از كشورهای دنیا میزان آشنایی حتی محافل دانشگاهی آنان از ادبیات فارسی به شاعرانی همچون خیام، حافظ، مولانا، فردوسی و چند نام دیگر كه جملگی در قرون گذشته می زیسته اند، خلاصه می شود. برای مسؤولان فرهنگی ما جای شرمندگی بسیار دارد كه ادبیات ایران از قرن هشتم هجری به بعد در جهان ناشناخته مانده است. البته، در بعضی از كشورها آثاری از شاعران و نویسندگان معاصر كشورمان چاپ و منتشر شده است، اما این حركتها نیز به همت اشخاص علاقه مند صورت گرفته و هیچ ربطی به دستگاههای عریض و طویل فرهنگی ما نداشته است.اصولاً مشكل بزرگ ما در این قلمرو، به متولیانی باز می گردد كه هیچ گاه درصدد تهیه و اجرای روشها و راهكارهای كاربردی و آینده نگرانه نبوده اند و هر چند گاه یك بار برای مقابله با اعتراض اهل فرهنگ كشور، به اقدامهایی سطحی و كوتاه مدت مانند اعزام یك گروه از شاعران و نویسندگان به یكی از كشورها بسنده كرده اند كه حتی همین حركتها هم از آنجا كه جنبه انحصاری پیدا كرده است، از قابلیت لازم برخوردار نبوده و در واقع هیچ گاه امكان ارتباط فرهنگی قشر عظیمی از اهالی ادبیات با جوامع دیگر مهیا نشده است. در حالی كه به همین بهانه و با بودجه های فرهنگی كه باید صرف چنین اموری می شد، اشخاص دیگر به سفر دور دنیا رفته اند.

در حالی كه شاهد جریان یكسویه ترجمه آثار ادبی ملل دیگر به زبان فارسی هستیم و گاه از یك اثر خارجی شاهد چندین ترجمه ایم اما متأسفانه در زمینه ترجمه آثار شاعران و نویسندگان كشورمان و معرفی زندگی و آثار آنان هنوز اقدام در خور تأملی صورت نپذیرفته است. لذا وقتی علاقه مندان به ایران و ادبیات فارسی در سفرهای خود به ایران، با تعجب و تأثر از كمبود منابعی در این زمینه با ما سخن می گویند، چاره ای جز تصدیق شرمسارانه نداریم.وجود منابع بسیار و امكانات فراوان داخلی حكایت از این واقعیت تلخ دارد كه عدم انجام حركتی در این زمینه از آنجا ناشی می شود كه مدیران و متولیان فرهنگی یا با اهمیت و ضرورت انجام این امور ناآشنا بوده اند و كوتاهی آنان صرفاً از آنجا ناشی شده كه كار نابلد بوده اند و یا دستهایی عامداً مرتكب چنین خیانتی شده اند و كوشیده اند تا ادبیات معاصر ایران را كه ادبیاتی متعهد و آرمانگر است، ناشناخته و مهجور باقی بماند.جریان عجیبی هم همواره ناله برآورده كه ادبیات معاصر ایران قابلیت جهانی شدن ندارد و سعی كرده با شبهه افكنی و ایجاد یأس، انگیزه حضور در میدانهای بین المللی را در ذهنها و قلبها به نابودی بكشاند.این جریان حتی زمانی كه می خواهد راه حلی ارایه دهد، مسیر حركت را وارونه ترسیم می كند و درصدد ترویج این باور غلط است كه راه جهانی شدن و استقبال ملل دیگر از ادبیات ما آن است كه از فرهنگ، ارزشها، آرمانها و اعتقادات خود فاصله بگیریم و مقلد آثار ادبی ملل دیگر باشیم. در حالی كه رمز و راز موفقیت به گواه شاعران و نویسندگان برجسته جهان، بازگشت به خویش و بیان دردها و آرزوهای یك ملت با تمامی ویژگیهای آن می باشد. بدون تردید، یكی از رموز موفقیت در این عرصه خودباوری عمیق و یقین به هدف است؛ زیرا اگر هدفی مقدس و قطعی شمرده شود و با اراده و پشتكار لازم همراه گردد، قطعاً نتیجه بخش خواهد بود.نكته مهم دیگری كه نباید مورد غفلت قرار گیرد، وضع زندگی شاعران و نویسندگان است. ارنست همینگوی نویسنده معروف آمریكایی و برنده جایزه نوبل ادبیات می گوید: "برای نوشتن یك داستان خوب، نویسنده باید قبل از همه چیز خیالش از بابت قرضهایش راحت باشد و احتمال گرسنگی را در ماههای آینده ندهد

خلق شاهكارهای بزرگ ادبی نیازمند زمان و شرایط مساعد و مناسبی است كه باید نسبت به پدید آوردن آن بی تفاوت نبود.كوتاه آن كه جهانی شدن ادبیات معاصر ایران، نیازمند اندیشه و اراده ای انقلابی است.

مروری بر سمبولیسم در ادبیات معاصر

غلامحسین ساعدی متولد ۱۳۱۴ تبریز و متوفا به سال ۱۳۶۴ در پاریس است . غلامحسین ساعدی تحصیلات متوسطه و دبیرستان را در تبریز گذرانده و تحصیلات پزشکی خود را در مقطع عمومی در تبریز و سپس روان پزشکی را ادامه می دهد و در سال ۱۳۴۶ موفق به کسب تخصص در رشته روان پزشکی می گردد. او در توصیف شرایط آن سال ها و دلایل روکردن به نویسندگی می گوید: "ما برای احراز هویت در یک گروه یا حزب می بایستی خودی نشان می دادیم قصه های اولیه ام در مجلات جوانان دموکرات و روزنامه دانش آموز و غیره چاپ می شد. در آن موقع یک نوع شیفتگی . یک نوع رمانتیسم مرا فرا گرفته بود. در سال های ۳۲ که بچه بودم ، فکر می کردم که می توانم بروم و بجنگم . اما کودتا پیش آمد و از این لحظه تمام راه ها بسته شد. از این جا بود که مسئله نوشتن را جدی گرفتم . این را بگویم که نوشتن یک امر اضطراری نیست ... مشکل ما در اینجا بود که شدیداً سیاسی شده بودیم . ما بچه های قبل از ۱۳۳۲ بودیم که پلی را پشت سر گذاشته بودیم ، چیزی را تجربه کرده بودیم ، بنابراین سیاست و ادبیات با هم آمیخته شده بود... اولین کارم به نام "لیلاج ها " چاپ شد. در آن موقع یک نوع شیفتگی ، یک نوع رمانتیسم مرا فراگرفته بود.

در آن موقع خجالت می کشیدم که بگویم هم قصه می نویسم و هم نمایشنامه . لذا نام مستعاری برای خودم پیدا کردم . این نام مستعار "گوهر مراد بود... " اولین و دومین کتابم مزخرف نویسی مطلق بود. همه اش یک جور گردن کشی در مقابل کتابی که در سال ۱۳۳۴ چاپ شد... خنده دار است که آدم در سنین بالا، به بی مایگی و عوضی بودن خود پی می برد. ریشه ظریف روح هنرمند کاذب هم تحمل یک تلنگر کوچک را ندارد. چیزی در جایی نوشتند و من غرق در ناامیدی مطلق شدم . سیانور هم فراهم کرده بودم که خودکشی کنم . ولی یک پروانه حیرت آور، در یک سحرگاه مرا از مرگ نجات داد. "

آثار غلامحسین ساعدی از اوایل دهه پنجاه موفقیت های او را در پی می آورد... لااقل از چهار داستان او فیلم ساخته شده که فیلمنامه همه را خود او نوشته است . از جمله "گاو " و "آرامش در حضور دیگران " "ما نمی شنویم " و داستان "آشغالدونی " که تحت عنوان "دایره مینا " روی پرده آمد. در میان آثار ساعدی "دایره مینا " و "گاو " از شهرت بین المللی برخوردار است.

داستان بلند "عزاداران بیل " چاپ اول انتشارات نیل در سال ۱۳۴۳ منتشر شد. پیش از بررسی "عزاداران بیل " و دیگر آثار غلامحسین ساعدی ، لازم است مروری بر مکتب "سمبولیسم " داشته باشیم تا کارکرد مکتب و فلسفه فکری که راهبر کارهای غلامحسین ساعدی است بهتر بشناسیم . همچنین ضروری است موقعیت او را به عنوان "نویسنده " در جامعه بشناسیم . غلامحسین ساعدی در وجوه سیاسی و فرهنگی همگام و همنوا با صادق هدایت ، صادق چوبک ، بهرام صادقی ، بزرگ علوی و هوشنگ گلشیری و دیگران است . از وجوه اشتراک این اسامی و مشابه ها می توان مواردی را برشمرد:

۱ـ مبارزه آشتی ناپذیر علیه مذهب و سنت های آئینی ، مقدسات و روحانیت است که در آثار غلامحسین ساعدی برخلاف دیگر نویسندگان که نمونه کارشان را مرور کردیم، کمتر هتاکی کلامی و مستقیم گویی وجود دارد. از این منظر در آثار غلامحسین ساعدی با توجه به آمیزش فلسفی با مارکسیسم ، برخوردی ریشه ای تر و کلی تر و عمیق تر انجام گرفته است که تخصص روان پزشکی ساعدی نیز می تواند یکی از ابزارهای نویسندگی اش محسوب شود.

۲ـ در آثار غلامحسین ساعدی برخلاف آثار صادق چوبک و صادق هدایت از فرد به جمع و کل دین حمله نمی شود. برعکس کل دین زیر سؤال رفته و شامل فرد در همه ادوار می گردد.

۳ـ وجه اشتراک ساعدی با بقیه روشنفکری در کلیت مبارزه علیه مذهب ، مقدسات و روحانیت و دور نگه داشتن رژیم پهلوی از گزند انتقاد و یا انتقام احتمالی است آن هم مذهب اسلام شیعی که در مبارزه علیه اش همه روشنفکری ، فراماسونری ، بهائیت ، صهیونیست ها، سلطنت پهلوی ، استعمار و قدرت های بزرگ (آمریکا، شوروی و...) اتحادی مستحکم دارند. بعد از بررسی آثار ساعدی به این مهم باز هم خواهیم پرداخت .

پیش از پرداختن به مکتب "سمبولیسم " لازم به ذکر است که بر خلاف ادعاها، (رئالیسم انتقادی ) که از قرن نوزدهم شروع شده بود و ماندگارترین آثار به وسیله چارلز دیکنز، لئون تولستوی ، فئودور داستایوفسکی ، ماکسیم گورکی ، آنتوان چخوف ، جک لندن و اونوره بالزاک و استاندال (ماری هانری بیل) و... به وجود آمده بود. پیامد آن رئالیسم سوسیالیستی در شوروی و بعدها در کشورهای اقماری و چین که هرگز نتوانسته بود از سطح تجلی های عقب مانده اخلاقی و فکری و ساختاری فئودالیه فراتر برود. یا کارهای سطحی و شعاری در ستایش کار و سازندگی و تاریخ مصرف دار ارائه می شد و یا به بازسازی فلکولرهای قرون پیش بازگشت شده بود. بنابراین نویسندگان کشورهای پیرامونی معتقد به مارکسیسم یا در سطح کارهای رئالیسم انتقادی به فعالیت پرداخته و یا مکتب های دیگر را سرمشق قرار داده بودند. رئالیسم سوسیالیستی حتی از دهه های دوم و سوم انقلاب اکتبر در شوروی هم به دامان مکاتب دیگر پناه برده بود. دیگر در سینما (انرنشتاین ، فسوالودا?لار?ونوو?چ پودوفکین ) در شعر (ولادیمیر مایاکوفسکی ) و در رمان (میخائیل شولوخف ) تکرار نمی شدند.

از سوی دیگر غلامحسین ساعدی که در سال ۱۳۳۲ با هواداری از حزب توده به زندان رفته بود، در دهه پنجاه، زمانی که نویسنده شده بود، گرایش های سیاسی مائوئیستی یا به اصطلاح آن شرایط چپ آمریکایی نامی شده بود.

بنابراین او نیز به سان دیگر چپ های ضد شوروی (رضا براهنی ، خلیل ملکی و...) در آثار خود نمودهایی از مکتب رئالیسم سوسیالیستی بروز نمی داد. "اما کارکرد سمبولیسم در آثار ساعدی پیوسته بود و تکرار می شد. جریان سمبولیسم در سال ۱۸۸۰ به زروه فعالیت خود رسید. یک نسل شاعر از سال ۱۸۵۵ تا ۱۹۰۱ به پیروی از سه پیشوای بزرگ سمبولیسم پرداختند. اغلب این شاعران فرانسوی نبودند. مثلاً چند شاعر بزرگ بلژیکی در میان سمبولیست ها بود که در بین آنها، از امیل ور آن و موریس مترلینگ می توان نام برد. چند نفر آمریکایی و روسی و یونانی نیز در میان آنها وجود داشتند و به طور کلی سمبولیسم جنبه جهانی به خود گرفته بود. اصول سمبولیسم : از نظر فکر، سمبولیسم بیشتر تحت تأثیر فلسفة ایده آلیسم بود که از متافیزیک الهام می گرفت و در حوالی سال ۱۸۸۰ در فرانسه باز رونق می یافت . بدبینی اسرارآمیز "آرتور شوپنهاور " نیز تأثیرزیادی در شاعران سمبولیست کرده بود. سمبولیست ها در "سوبژکیتویسم " عمیقی غوطه ور بودند و همه چیز را از پشت منشور خواب کننده روحیه تخیل آمیزشان تماشا می کردند. برای شاعرانی که با چنین فلسفه بدبینانه ای پرورش یافته بودند هیچ چیزی مناسب تر از دکور مه آلود و مبهمی که تمام خطوط تند و قاطع زندگی در میان آن محو شود و هیچ محیطی بهتر از نیمه تاریکی و مهتاب وجود نداشت . شاعر سمبلیست در چنین محیط ابهام آمیز و در میان رؤیاهای خودش ، تسلیم مالیخولیای خویش می شد. قصرهای کهنه و متروک و شهرهای خراب و آب های راکد که برگ های زرد روی آنها را پوشیده باشد و نور چراغی که در میان ظلمت شب سوسو زند و اشباحی که روی پرده ها تکان می خورند و بالاخره "سلطنت سکوت " و چشمانی که به افق دوخته شده است ... همه این ها جلوة عالم رؤیایی و اسرارآمیزی بود که در اشعار سمبولیست ها دیده می شد. (در این میان ادگار آلن پو شاعر و نویسنده آمریکایی را که آثار او به وسیله شارل بودلر به فرانسه ترجمه شده نباید فراموش کرد. رؤیا و تخیل که "پوزوتیویسم " و "رئالیسم " می خواست آن را از ادبیات براند، با سمبولیسم وارد ادبیات شد ولی البته منظور سمبولیست های واقعی این نبوده است که به کلی با شعر پارناس قطع رابطه کنند و به رومانتیسم باز گردند. مثلاً هرگز نمی خواهند زندگانی و شرح حال و اعترافات خویش را بنویسند. در تشریح مناظر، نه شکل لایتغیر اشیاء مادی ، بلکه فرار ساعات و فصول زمان زودگذر و آهنگ توقف ناپذیر زندگانی را شرح می دهند و قوانین نهفته وجود و طبیعت را تصویر می کنند. به نظر آنها طبیعت به جز خیال متحرک چیز دیگری نیست . اشیاء چیزهای ثابتی نیستند، بلکه آن چیزی هستند که ما بواسطة حواس مان از آنها درک می کنیم . آنها در درون ما هستند. خود ما هستند... از این لحاظ عقاید سمبولیت ها بیشتر به عرفان شرق نزدیک می شود. نظریات ما دربارة طبیعت ، عبارت از زندگی روحی خودمان است . مائیم که حس می کنیم و نقش روح خود ماست که در اشیاء منعکس می گردد. وقتی انسان مناظری را که دیده است، با ظرافتی که توانسته است درک کند و مجسم سازد، در حقیت اسرار روح خود را برملا می کند. خلاصه تمام طبیعت سمبول وجود زندگی خود انسان است . تشریح و تصویر اشیاء و حوادث به وسیلة سمبول صورت تازه ای به خود می گیرد. برای بیان روابط بین الهام ها و اشکال باید زبان شعر را درهم ریخت و به صورت دیگری درآورد. و چه بسا که این زبان برای اشخاص عادی نامفهوم باشد و راز سمبولیسم در همین چیزهای نامفهوم است آنچه درباره شعر سمبولیسم مرور کردیم به تئاتر نیز سرایت کرد.

گذشته از چند نویسندة فرانسوی از قبیل ، رمی دو گورمون و ژول لافورگ و غیره که نمایشنامه های سمبولی را در میان آثار موریس مترلینگ بلژیکی می توانیم پیدا کنیم . نمایشنامه های مترلینگ براساس همان نظریة عرفانی سمبولیسم به وجود آمده است : "چیزهایی که می دانیم در برابر آنچه نمی دانیم در حکم صفر است ، همه جا پر از اسرار است ، در اطراف ما نیروهای بزرگ نامرئی و مشؤوم و خائنی وجود دارند که تمام حرکات ما را در نظر می گیرند و دشمن نشاط و زندگی و شادی و سعادتند. وظیفه نمایشنامه نویس این است که افکار خود را دربارة این نیروهای مجهول وارد زندگی واقعی بکند. همه نمایشنامه های مترلینگ شبیه هم است . مثلاً اولین نمایشنامه ای که برای صحنه نوشته است ، یعنی "شاهدخت مالن " را در نظر بگیریم . از اول تا آخر این نمایشنامه همان نیروی مجهولی که انسان ها را به لرزه می آورد و بر رغم همه چیز و همه کس بدنبال خود می کشد، جلب نظر می کند. علائم و سمبول ها اسرارآمیزی که گاه گاه تظاهر می کنند، شعور انسانی را تحت تأثیر خود قرار می دهند. صدایی که جانوران و یا اشیاء می کنند، اشاره ای از این عالم اسرار است . اشخاص نمایشنامه شبیه کسانی هستند که در خواب راه می روند و هر لحظه چنان به نظر می رسد که با وحشت از آن خواب بیدار شده اند. برای نشان دادن نیروی مجهول حاجتی به ساختن موضوع های تراژیک نیست ، زیرا حتی در عادی ترین و بی رنگ ترین حوادث زندگی نیز اثری از تراژدی وجود دارد. مرگ هرلحظه در کنار ماست و انتظارمان را می کشد. خود او را نمی توان آشکارا نشان داد اما می توان گردش او را و صدایی را که هنگام نشستن او از صندلی بلند می شود، در نوشته ها آورد تا خواننده آنرا حس کند. اغلب نمایشنامه هایی هم که پس از "شاهدخت مالن " انتشار یافت ، تحت تأثیر همین اندیشه و ترس قرار داشت . یکی از نمایشنامه های مترلینگ که شهرت بسیاری کسب کرده نمایش کوچکی است به نام اندرون خانه . این نمایشنامه خانواده ای را به ما نشان می دهد. این خانواده هنوز خبر ندارد که یکی از بچه هایش در آب افتاده و غرق شده است . اما در دقایقی که فاصلة میان غرق شدن بچه و خبر دارشدن خانواده از این حادثه است ، با حرکات لاشعوری ، تشویش و اضطراب مبهم و نامفهومی به افراد خانواده مستولی می شود و با اینکه هنوز خبری از حادثه پیدا نکرده اند احساس می کنند که مصیبت قدم به قدم نزدیک می گردد. "

احساس ترس و انتقال آن به خواننده که منبع آن ناآشنا، تعدادش فراوان و تأثیرش طلسم کننده است در صفحه به صفحه داستان بلند "عزاداران بیل " هویداست . ایمان مذهبی اینجا نه پیام آور آرامش روانی است و نه در زندگی و در زوایای مختلفش تأثیر مثبت دارد، بلکه از خوابی به خوابی دیگر در غلطیدن مردمان است . برخلاف تصور رایج و تبلیغات روشنفکری پنجاه سال گذشته در داستان "عزاداران بیل " که منطبق بر دیدگاه های مارکسیستی تکامل اجتماعی و طبقاتی و محرک درونی جامعه باشد، اثری نیست . دهقانان و کارگران فصلی که در "بیل " زندگی می کنند برخلاف ایده های کارل مارکس و ولادیمیر لنین و... از هیچ شعور و آگاهی طبقاتی برخوردار نیستند. همچنین در مقابل آنها نه زمین داران فئودال و نه سرمایه داران اعم از کمپرا دور و یا تجاری و غیر حضور ندارند نه دولت طبقاتی به تفسیر کارل مارکس که نماینده و حافظ منافع طبقات حاکم باشد حضور دارد. بنابراین دیدگاه ادبی غلامحسین ساعدی بر خلاف تفسیرهای مدافعان چپ و الگوسازان راست و لیبرال درک و تفسیری سمبولیستی از مردمان ناکجاآباد، بی هویت (نه شغلی دیده می شود نه اربابی و نه رنجبری ) و برزی گران محنت و رنج خود خواسته اند.

چنان چه در سطور بالا و در بررسی نمایشنامه های موریس مترلینگ مرور شد، پیدایش مرگ ها برای آدم ها و در انواع آن مثل مشدی حسن ، مشدی جبار، دخترخاله میرنصیر، شیخ بیل ، شیخ خاتون آباد و... ناگهانی ، سمبولیک و غیرطبیعی و منطقی روی می دهد و حتی کسی نسبت به مرگ نفر پیشین ذهنیتی ندارد. ذهنیت بز مشدی اسلام به اندازه خود اوست . کدخدا عکس مشدی اسلام است . مشدی بابا و ننه خانوم و فاطمه خانم به یک اندازه ابله اند و در مقبره قرار دادن رادیاتور جیپ آمریکایی عمل می کنند، حافظه ای به اندازه سگ خاتون آبادی (میرحمزه ) ندارند. آیا چنین تصویر کردن مردم در دهه چهل شمسی آن هم توسط روستاییانی که با شهر به اندازه چند ده کیلومتر فاصله دارند و هر کدام نیز به شهر رفت و آمد می کنند، درک و دریافت و معرفی از به اصطلاح پرولتاریای دهقانی ، خرده بورژوا است که غلامحسین ساعدی به اصطلاح دکتر روان پزشک و زندانی سیاسی سال ۱۳۳۲ آن هم با نام "توده ای " به نوشتن و انتشارش اقدام کرده است ؟! پرواضح است روشنفکری بیمار ایران همزمان با واردکردن مستشاران نظامی ، استاد دانشگاه ، مهندس و... مکتب و طرز تلقی مفاهیم نیز از غرب هم سو با سلطنت عمل کرده است . سربازان آمریکایی که با دو کامیون از راه می رسند و رادیاتور افتاده در بیابان را از زیر علم ها و شمایل و پنجه و... بنی آقا بیرون می کشند، آیا شماتت کننده ابله و کودن همان مردم و همان سلطنت و دولت نیستند؟! پیش از تلخیص موارد مورد اشاعه داستان نویسی غلامحسین ساعدی ضروری است داستان "عزاداران بیل " را مرور کنیم و به یاد بیاوریم . آن گاه به بررسی سمبولیسم ساعدی بپردازیم .

عزاداران بیل در ۲۹۷ صفحه و ۸ قصه که به طور تقریبی هر کدام سی و چند صفحه را شامل می شوند که به طور پیوسته اما قسمت قسمت تنظیم شده است . فضای داستان، نمایشی است که این امر ممکن است گزارش گرانه جلوه کند اما غلامحسین ساعدی توانسته است با زیاد کردن بار تراژدیک و ملودرام اثر آن را به پرکشش بودن ارتقاء بدهد. در هر قصه یکی از بازیگران حذف می شود، بی آن که منطق حتی "سمبولیک " داشته باشد. هشت قصه را به اختصار مرور می کنیم . قصه اول . از صفحه (۹ تا ۳۵) کدخدا، زنش ننه رمضان و پسرشان رمضان و سگ شان پاپاخ هستند که در شروع قصه از بیماری ننه رمضان ، او را سوار گاری مشدی اسلام می کنند و تا سر جاده می برند و از آنجا با کامیون باری به شهر می روند. در مریض خانه ، دربان و آذر پرستاری که با دو بچه اش در اتاقی پر از آشغال پنبه و... با هم زندگی می کنند و هم پرستاری می کند، بیشترین برخورد را با آنان دارد. همچنین پزشک مسلول ، از اول حرکت از بیل ، کدخدا نگران بعد از مرگ ننه رمضان است که بدون مادر رمضان چه خواهد کرد. رمضان سیزده ساله است و کدخدا و دربان توافق می کنند که او رمضان را چند روزی نگه دارد و بعد بفرستد به بیل و شب ششم رمضان از خواب بیدار می شود و با روح مادرش یکی شده می روند ننه رمضان و رمضان حذف می شوند.

قصه دوم از صفحه (۳۹ تا ۷۲) شیخ بیل پدر میرنصیر مرده است و خود او هم متأثر از بیماری دختر خاله اش راهی بیمارستان شده و می گویند خواب دیده است که دختر خاله اش مرده است . مرگ پدرش را فراموش کرده است . مشدی اسلام به میرنصیر پانزده ساله گفت : "آره قربون جدت بیا برگرد خونه ، حالا دیگه آقای ده تویی (صفحه ۴۳) دختر مشدی ابراهیم دختر خاله نصیر پاهایش چرک کرده است . توی بیمارستان وقتی از او می پرسند کجایت درد می کند: دختر دستش را بلند کرد در هوا گردش داد اول گذاشت رو شکمش و بعد رو سینه اش و بعد رو سرش و بعد دستش را آویزان کرد و گذاشت روی زانویش که بسته بودند و چرک از لای پارچه ها بیرون زده بود. پیرزن گفت : فهمیدم ، طفلک بیچاره ام (ص ۵۱) از طرفی از خانه گدا خانوم که هر دو چشمش کور است ، مردها و زن ها نشسته اند و زاری می زنند. هر وقت که زاریدن از یک گوشه می برید، فوری برمی گشت و زاریدن دوباره شروع می شد ص ۵۵) مشدی جبار و پسر مشدی صفر نشستند جلو، جای گاری چی ، مشدی جبار برگشت و حاج شیخ را نگاه کرد که چشم هایش را به آسمان دوخته بود و پاهایش به بزرگی دو تا خیک از لبه گاری آویزان بود. سقا و سید آبادی ها رفتند آن ور گودال و چشم ها را تنگ کرده بودند و آن ها را نگاه می کردند (ص ۵۷) اسلام و کدخدا و مشدی بابا و عباس می روند که میرنصیر را از دالان بیرون بیاورند و او گریه می کند و جواب نمی دهد. خاله گفت : "پریشب خواب دیده که دختر خاله اش تو مریض خونه مرده . باس برگردیم شهر و پیدایش کنیم و بدونیم مرده یانمرده ص ۵۹ برگشتند و رفتند طرف حیاط ... مشدی بابا نگاه کرد و دید که جنازه باد کرده . کدخدا فکر کرد که مرده از دیشب تا حالا خیلی بزرگ تر شده است ص ۶۰) ـ وقتی جنازه را شستند و کفن کردند خیلی از ظهر گذشته بود. خسته ، نشسته بودند دور تادور استخر، به آب و ماهی نگاه می کردند جنازه توی تابوت بود و تابوت در سایه . حاج شیخ که نشسته بود کف گاری ، بزرگ ، خیلی بزرگ دیده می شد. مردها بلند شدند و ایستادند. عباس به موسرخه گفت : "عمامه اش ، عمامه اش چقدر پاره پوره س ، ص ۶۲) حاج شیخ یک دفعه عمامه اش را برداشت و کوبید زمین و نعره کشید. مردها جلو آمدند و دیدند که اشک چشم های حاج شیخ را پر کرده است . اول بار بود که یکی درمرگ آقا گریه می کرد. مردها که به خود آمدند، ناله و زاری سر دادند. زن ها هم از توی خانه ها و پشت دیوارها شروع به ناله کردند. صدای شیون از تمام بیل بلند شد ص ۶۴) بعد از گریه و زاری حاج شیخ را غذا دادند. کدخدا به هیکل باد کرده حاج شیخ نگاه کرد و گفت : خدایا چقدر شبیه آقا شده ص ۶۶) در شهر در مریض خانه ، نه پیرزن گدایی کرده بود و برای دختر میر ابراهیم هم غذا آورد. ص ۶۷) شب که شد همه بیلی ها سیاه پوشیدند و آمدند لب استخر... اسلام رفت روی سنگ مرده شوری و سینه اش را صاف کرد و با صدای بلند شروع کرد به نوحه خواندن . مردها دگمه پیراهن هاشان را باز کردند و شروع کردند به گریه ... آن شب بیل تا صبح نوحه خواند و عزاداری کرد ص ۶۸) آفتاب بیل زده بود و... کدخدا با صدای گرفته ای گفت : "فاتحه " مردها به هم نگاه کردند و گریه هاشان را خوردند و فاتحه خواندند... اسلام مشدی جبار و پسر مشدی صفر را صدا زد و گفت: "سوار گاری شین و برین سیدآباد و به گداخانوم خبر بدین که چی شده . بعد میان بر بزنین برین خاتون آباد و پیش آقا میرحجت ، بهش بگین که حاج شیخ مرحوم شده بیاد برای نماز، و ورش دارین بیارین ص ۷۱)

قصه سوم از صفحه ۷۵ تا ۱۲۰ ـ بخش اول ـ ننه فاطمه و ننه خاتوم که هر دو مثل راسو از باجه سقف به بالا پشت بام جسته بودند با دیدن گردباد که به سمت بیل می آمد به طرف استخر رفتند و نشستند. تاریکی شد و سیاهی زنبیل بدست را دیدند که مرغ کشته ای در دست می آید. پیرزن ها وحشت کردند و از باجه سقف پایین رفتند. اسلام گفت : "ننه فاطمه پسرت هم نمی شناسی ؟ " بخش دوم : ننه فاطمه و ننه خاتوم آب تربت به در و دیوار کوچه ها می پاشند و مردان از دزدی روستاهای خاتون آباد و پروس و سیدآباد و... برمی گردند. پروسی ها برخلاف بیلی ها گدایی نمی کنند و صدقه هم نمی گیرند. آنها کدخدا را می بینند که با گوسفندی به طرف شان می آید.ـ مردها دور هم جمع شده نماز می خوانند و از حسن آباد، خاتون آباد، سیدآباد حرف می زنند که قحطی و دزدی از هم زیاد شده است . گدایی بیلی ها هم ادامه دارد. اسلام سه را نفر می خواهد که با او به دزدی بروند. ننه خاتوم گفت : "نه فردا همیشگی از ده بیرون نمی ره . فردا عزاداری می کنیم . دخیل می بندیم . گریه می کنیم . نوحه می خوانیم شاید حضرت دلش رحم بیاد و ما رو ببخشه و بلارو از بیل دور کنه ... " ننه فاطمه گفت : "من و ننه خاتوم می ریم و همه ده را آب تربت می پاشیم و بعد علم ها را از علم خانه می آریم بیرون ص ۸۹) ۴ـ همزمان با دزدی های مردان ننه فاطمه و ننه خاتوم هم وارد علم خانه شده و علم های تازه را آماده کرده و می برند و دور استخر به ردیف می چینند.) بخش هشتم حسنی و مشدی جبار دو تا مرغ از چاه پروسی ها بر می دارند) در فصل ۹ـ ننه فاطمه و ننه خاتوم علم ها را به زن های سیاه پوش بیلی می دهند و زینال و مشدی صفر هم صلوات می فرستند قسمت دهم اسلام و عبداله و پسر مشدی صفر آماده اند تاباگاری به خاتون آباد بروند و برای هر کدام از بیلی ها به اندازه یک تومان سیب زمینی بخرند. ۱۱ـ حسنی و مشدی جبار به خانه می آیند. در بیرون در صدای مادر حسن و زن های دیگر و علم گرداندشان دیده و شنیده می شود. مشدی ریحانه به خیال خواب بودن شوهرش به زیر لحاف حسنی می رود ۱۲ـ درخاتون آباد گاری ها از همه دهات آمده اند و چیزی برای فروش نیست . خاتون آبادی ها سیب زمینی ها را توی چاه ها ریخته اند ۱۳ـ در کوچه ها می خوانند: "سرحسین تشنه لب /بر خاک کربلا ببین / تن حسین تشنه لب / بر کربلا ببین " مشدی جبار، حسنی و مشدی ریحان را در کنار هم زیر لحاف می بیند، آنها فرار می کنند و وارد شهر می شوند... ۱۴ـ اسلام و کدخدا و عبدالله در خاتون آباد منتظر می مانند تا مشدی عنایت کدخدای خاتون آباد فکری برایشان بکند ۱۵ و۱۶ـ کدخدا، مشدی بابا، عبداله و اسلام / مرغی را خرد کرده در زنبیل ها ریخته به بیل می آیند. مردم در حال عزاداری هستند. برج از نیمه گذشته بود که از نزدیکی های بیل صدای غریبه ای می آید ص ۱۲۰).

قصه چهارم از صفحه ۱۲۳ تا ۱۶۱ ـ قسمت اول ـ کدخدا، اسلام و...آماده اند که بروند ختم خواهر عنایت خاتون آبادی که صدای جیغ زدن مشدی حسن شنیده می شود. مشدی طوبا زن مشدی حسن (خاک به سر شدیم ... وای ...) سر داده است هرچه می پرسند که آیاسر مشدی حسن بلایی آمده یا نه که او غش می کند و ننه خاتوم تکه ای را آتش زده او را سرحال می آورد. می خواهد به او آب بدهد تا حرف بزند که طوبا می گوید: "بدون آب خوردن هم می توانم حرف بزنم . " خواهر عباس با تعجب گفت : "آب نخورده هم می تونه بگه ؟ چه جوری می تونه بگه ؟ صفحه ۱۲۶) معلوم می شود که طوبا رفته طویله و گاو را با دهان پرخون مرده یافته است . مردان بیل جمع می شوند و به وی می گویند نگوید گاو مرده ، مشدی حسن سکته می کند. بگوید فرار کرده و اسماعیل هم رفته دنبالش ) ـ قسمت سوم مردان نتیجه می گیرند که گاو را توی چاه داخل طویله بیندازند) ۴ـ هر پنج نفر (اسماعیل ، موسرخه ، کدخدا و اسلام ) طناب کش گاو را به داخل چاه می اندازند و رویش را خاک می کنند) ۵ ـ مشدی حسن خورجین به دوش از راه می رسد. اسلام خبر می دهد که گاوش فرار کرده است و مشدی حسن محل نمی گذارد و به خانه رسیده بر سر زنش داد می کشد که چرا گاو را آب نداده است ، مشدی حسن از این که بوی گاو از طویله شنیده می شود، از خوشحالی گریه می کند. قسمت ۶ـ غروب اسلام و کدخدا و عباس و... رفتند به حیاط مشدی حسن و او را دیدند که رفته است پشت بام نشسته و چشم به بیابان دوخته است . مشدی حسن به کدخدا می گوید: "اسلام با من دشمنی داره که گفته گاو من گم شده . " کدخدا او را به آرامش دعوت می کند. می گویند: "مشدی حسن اگر گاو فرار نکرده پس چرا نمی روی طویله ببینی ؟ " مشدی حسن می گوید: "اینجا نشسته ام که پروسی ها نتوانند بیایند گاو را بدزدند ". ۷ـ شب نعره گاو در کوچه ها می پیچد. هوا که روشن می شود مشدی حسن خود را به طویله رسانده سر خود را در آخور، جایی که گاوش همیشه علوفه می خورد، می برد مثل گاو نعره می کشد و پا بر زمین می کوبد ص ۱۴۲) ۸ـ همه مردان بیل به دیدن مشدی حسن می روند که دیگر گاو شده است و علوفه می جود و دهانش پر از خون است . زن مشدی حسن بالای پشت بام نشسته و گریان است . ص ۱۴۴)۹ـ عباس داماد مشدی حسن که اسماعیل هم در خانه آنها پنهان شده است ، به اسماعیل که می خواهد برود، می گوید: "چرا زن نمی گیری ؟ " اسماعیل می گوید: "وضع مشدی حسن معلوم بشود می فرستم برای خواهرت خواستگاری می آیند ". خواهر عباس سرخ می شود) ۱۰ـ هرچه اسلام و کدخدا و جبار و عباس و... می گویند: "مشدی حسن تو گاو نیستی تو خود مشدی حسن هستی ، اگر گاو هستی پس دم ات کو، سم ات کو " او فریاد می کشد: "گاو مشدی حسن هستم . خود مشدی حسن بالای پشت بام نشسته ". ص ۱۴۰) ۱۱ـ سه نفر پروسی که شنیده اند گاو مشدی حسن مرده و پوستش را نکنده اند راهی بیل می شوند. که با دیدن اهالی بیل فرار می کنند. ص ۱۵۲) اسلام و دیگران به مشدی حسن یونجه و آب می دهند که دیگر به زعم خود گاو شده است و حرف هم نمی زند) ۱۸ سه مرد(کدخدا، اسلام ، مشدی بابا) وقتی برگشتند صدای دایره و دهل از توی ده بلند شده بود و عروسی اسماعیل با خواهر عباس بود. مشدی بابا گفت : "های مشدی اسلام . از مشدی حسن چه خبر؟ " اسلام گفت : "مشدی حسن نرسیده به شهر... " حرفش را خورد و رفت به خانه اش و دراز کشید و از دریچه به سمت میشو خیره شد. ص ۱۶۰). قصه پنجم از صفحه (۱۶۵ تا ۱۹۸) عباس که از خاتون آباد می آمد، سگ پشمالو را که میرحمزه بعد از زخمی کردن پررسی ها ول کرده بود با خود به سمت بیل می آورد) ۲ـ بیلی ها دور عباس جمع شدند و عباس را وادار کردند که سگ را رها کند) سرانجام پسر مشدی صفر (جعفر) سگ را می کشد و از بیل فرار می شود. قصه ششم از صفحه (۲۰۱ تا ۲۲۸) ـ کدخدا، مشدی جبار را دید که از طرف شهر می آید. از دیر رسیدن اش پرسید و مشدی جبار متحیر از چیزی که سر راه دیده است تعریف ها کرد. مردان بیل دور هم جمع می شوند و دوفانوسی برمی دارند و سوار گاری اسلام می شوند می خواهند ببینند مشدی جبار چی دیده است . در این فاصله ننه فاطمه و ننه خاتوم در زیارتگاه نبی آقا شفای اهالی بیل را طلب می کردند. در صفحه های ۲۹۲ و بعد از آن صندوق را دوره می کنند و هر کدام چیزی می گویند که آن صندوق چی هست . عبداله گفت : "یه صندوقه دیگر، یه صندوق حلبی ص ۲۱۳) مشدی بابا گفت : "معلومه صندوقه ، ولی چی توش هست ؟ "عبدالله گفت : "نکنه ماشینه که چپه شده و این شکلی شده ؟ " اسلام گفت : "نه بابا، ماشین نیستش ، اگه ماشین بود که چرخ داشت . چی حموم ؟ " کدخدا گفت : "از اونا که تو شهر پشت بام حاج آقا عنایت دیدیم . " اسلام گفت : "نه اون توش خالی بود و آب ریخته بودن . این شکلی هم نبود " از همه طرف نظر می دهند. اسلام گفت : "بلند شین بیایین گوش بکنین . کدخدا. مشدی بابا. اسماعیل ص ۲۱۵) اسلام سرش را بالا برد و گفت : "نه صدای چیز دیگر نمی آد. این تو گریه می کنن . صدای گریه و زاری می آد. " کدخدا گفت : "آره به خداوندی خدا صدای گریه می آد. ص ۲۱۶ " ـ اسلام گفت : "این تو هیچ کس گریه نمی کنه . این ضریحه . ضریح یه امامزاده . نمی بینی چه جوری هستش ؟ صدای گریه ها رو که شنیدین ؟ ص ۲۱۷) مشدی بابا گفت : "ببریم چه کارش کنیم ؟ ببریم بیندازیم پهلوی اون یکیا توی علم خانه ؟ " ـ صندوق را به زیارت گاه بنی آقا می برند. ننه خانوم گفت : "این چیه مشدی اسلام ؟ " اسلام گفت : "این ... این یه امامزاده س مشدی خانم " ننه فاطمه گفت : "چی؟ امامزاده ؟ اسلام گفت : "آری این یه ضریحه ، یه آقاس ، یه امامزاده " ننه خانوم با عجله نزدیک شد و فانوس را با گرفت و با تعجب صندق را نگاه کرد و زد به سینه و گفت : "یا غریب الغربا یا امام زمان " ننه فاطمه گفت : "السلام علیک یا ثارالله " کدخدا گفت : "السلام علیک یا امام الغربا " یا حضرت فاطمه یا علی اسلام گفت : "آره ، چارتا دیوار می سازیم " ـ کدخدا گفت : "این تکیه زمین کافیه ؟ـ " اسلام گفت : "همین امروز تموم می کنیم . " ـ مشدی بابا گفت : "کی میره آب بیاره ؟ " ـ کدخدا گفت : "همه ، این کار خیلی ثواب داره . عوضشو از امام حسین می گیرن ص ۲۲۰) امامزاده ساخته می شود یک نفر سید هم (زینال ) متولّی می شود و شروع می کند به قرآن خواندن و اسلام یک عمامه سبز هم بر سر او می گذارد. علیل ها را می آورند و ننه خانوم بر گردن آنها دخیل می بندد و علم و شمایل و... بیلی های دیگر که پشت سر ننه فاطمه ردیف شده بودند دست ها را بردند بالا و یک صدا گفتند: آمین ص ۲۲۴) دو کامیون حامل سربازان آمریکایی که همه روستاهای حسن آباد، یگنجه ، میشو، خاتون آباد و... را گشته بودند از دو راهی به طرف بیل با دوربین نگاه کردند و آمدند خانه های بیل را گشتند و به امامزاده رسیدند. دخیل بسته شده ها را بیرون کردند و صندوق ، را بابکسل بیرون کشیدند و مشدی جبار را با خود بردند ص ۷ـ ۲۲۶) اسلام و کدخدا و ننه خانوم و ننه فاطمه علم ها و شمایل و... را به علم خانه بردند. اسلام رفت بالای سنگ سیاه مرده شوری و روضه خواند. بیلی ها به خاطر آقا و به خاطر ضریح از دست رفته زار زار گریه کردند ص ۲۲۸).

قصه هفتم از صفحه ۲۳۱ تا صفحه ۲۵۶. موسرخه پشم درآورده و مثل بچه خرس شده است . هر چه نان و پیاز و سیب زمینی می دهند می بلعد و داد می زند: "من گرسنه مه ... " بیلی ها شور می کنند که موسرخه را چه کارش کنند و اسلام می گوید: "ببرند آسیاب خرابه و آنجا ببندند. " ص ۲۳۴) موسرخه را با گونی هویج و آش و آب در خرابه آسیاب گذاشتند و در را میخ کردند و بیرون آمدند موسرخه همچنان می بلعید و داد می زد: من گرسنه مه ... ص ۲۳۶) شب موسرخه خود را به استخر می اندازد تا ماهی بگیرد. از استخر بیرون می آورند و باز به آسیاب برمی گردانند و این بار پاهایش را با طناب می بندند. بعد که می بینند موسرخه طناب را پاره کرده به بیرون آمده است ، سوارگاری اسلام کرده به خاتون می برند و در نزدیکی آنجا رهایش می کنند. سیدآبادی ها فردای آن روز موسرخه را دیدند که گندم ها را می خورد. به او نان و سیب زمینی دادند وعده ای را هم فرستادند تا از "گداخانوم " جواب بیاورد تا با او چه کنند. رفته ها خبر آوردند که گداخانوم گفته است : "بلاس ، نذارین بیاد طرف ده " و آنها موسرخه را به طرف حسن آباد بردند. توی حسن آباد موسرخه با سرو وضع تغییر شکل داده چهار دست و پا راه می رفت ... پشمالو شده بود و انگشتانش پیدا نبود. هرچه گیرش می آمد می خورد. پیرزنان پیاز و سیب زمینی به او صدقه می دادند. موسرخه همه را تند تند می بلعید. کدخدا که او را دید گفت : "این که آدمیزاد نیس . از کجا اومده ؟ اسمش چیه ؟ کی آوردتش توی آبادی ؟ " پیرزن ها جلو موسرخه زانو زدند و التماس کردند: "بیا به خاطر خدا و رسول خدا از این جا برو. بیا از حسن آباد برو... " موسرخه مثل قورباغه پهن شده بود روی زمین ... زور می زد که چشم هایش را باز کند و نمی توانست . مردها نقشه می چیدند که چگونه دستگرش کرده و از آبادی بیرونش کنند ص ۲۴۸) جانور عجیبی آمده بود به بیل وزده بود به خرمن و شبیه هیچ حیوانی نبود. پوزه اش مثل موش دراز بود. گوش هایش مثل گوش گاو راست ایستاده بود اما دست و پایش سم داشت . دم کوتاه و مثلثی آویزان بود. دو تا شاخ کوتاه هم که تازه می خواست از زیر پوست بزند بیرون پایین گوش ها دیده می شد. ص ۲۴۸)... هر کدام از بیلی ها چیزی گفتند. بعضی اسم موسرخه را آوردند و سرانجام پسر مشدی صفر سنگ بزرگی را بر رویش انداخت و آن را له کردص ۲۴۹) بیلی ها دور موسرخه جمع شدند و هر کدام حرفی زدند، باز هم پسر مشدی صفر خواست بکشد که اسلام مانعش شد و گفت می بردش شهر. ص ۲۵۵) موسرخه رها شده در شهر از فاضل آب در آمده بود. جوان ها و پیران به دنبالش کشیده می شدند و جلویش آشغال می ریختند و او می بلعید تا اینکه جوانی چهار تا موش مرده جلویش انداخت .

قصه هشتم ـ از صفحه ۲۵۹ تا ۲۹۷ ـ از سید آباد دو نفر دنبال اسلام آمدند که او را برای عروسی پسر شاه تقی ببرند. اسلام به دیدن کدخدا می رود و سپس سازش را برداشته به اتفاق جعفر سوار گاری می شوند. بین راه حرف می زنند که بعد از مرگ شوهرش (رقیه ) گفته با کسی ازدواج نمی کند. مشدی شفیع داماد ۲۵ ساله است بعد از خوردن شراب اسلام سازش را زد( ص ۲۷۰) به هنگام آوردن عروس رقیه هم با اسلام از خودش حرف زد و از او پرسید که اسب بیمارش را چه کند. بعد از آمدن اسلام به بیل مشدی بابا به اسلام نزدیک شد و گفت که مردم می گویند اسلام با رقیه بوده است و همه دیوانه اند. ص ۲۹۰) اسلام به بیل مشدی بابا به اسلام نزدیک شد و گفت که مردم می گویند اسلام با رقیه بوده است و همه دیده اند ص ۲۹۰) اسلام خانه اش را گل گرفت . اسبش را که چیزی داده بودند و خون بالا می آورد کنار استخر و در کنار بز سیاه رها کرد. کدخدا آمده بود و پاهایش ورم کرده بود. همدیگر را بغل کردند و کدخدا خواست تا مردن او بماند اما اسلام سازش را برداشت و راهی شهر شد. اسلام در شهرساز می زند و آواز می خواند و هردم دورش جمع شده برایش پول می اندازند. رقیه با دو نفر به سراغ اسلام می آید و بیلی ها خانه گل گرفته شده او را نشان می دهند. خون از ران اسب های رقیه هم لخته لخته بیرون می آمد " زن و پسر کدخدا، شیخ بیل و پسرش میرنصیر، و دخترخاله میرنصیر، عباس ، جبار، مشدی حسن ، موسرخه و سرانجام کدخدا هر کدام در قصه ای از قصه های هشت گانه حذف می شوند. مرگ شیخ خاتون آبادی و شیخ بیل و ننه رمضان دیده می شوند اما بقیه تنها حذف می شوند. (رمضان ، عباس ، دختر خاله و خود میرنصیر، مشدی جبار، و...) از این گونه اند.

داستان نمایشنامه ای غلامحسین ساعدی از آدم هایی تشکیل شده است که دور هم جمع شده اند، عزاداری می کنند، حرف های بی ربط و از روی خواب آلودگی می زنند. تابوت می گردانند و هر آن منتظر پدید آمدن چیزی هستند که آن را تقدس کنند. صداهای ناآشنا بشوند. به مهتاب نگاه کنند و عکس های خودشان را که بر روی آب راکد استخر می افتد با حیرت بنگرند. در عین همبستگی ، مرگ را هم می خواهند و لحظه ای بعد هم فراموش می کنند. اولین کسی که زن و پسرش را از دست می دهد کدخداست که بعد از قصه اول کلمه ای نه از او نه دیگران درباره اش حرف نمی زنند. ننه خانوم و ننه فاطمه در شبانه روز علم و شمایل می گردانند و برای بیلی ها، دعای شفاعت می خوانند و نمی دانند بیماری شان از کجاست و درمان چیست . توهم بیماری و گرسنگی دارند، اما گرسنه نیستند. مرگ اندیش اند اما به استقبال مرگ نمی روند، چنانچه در صحنه آمدن آمریکایی ها می بینیم همه شان مشدی جبار را به آمریکایی ها معرفی می کنند و خود را کنار می کشند. سمبولیسم قرن بیستمی نیهلیستی نه آن گونه که در آثاری چون "منطق الطیر " عطار نیشابوری به کار رفته است . بلکه با آثار داستانی "فرانتس کافکا " در دهه اول و دوم قرن بیستم معرفی و الگوبرداری شده است . صهیونیست ها در این دو دهه با نظریه پردازانی چون اریک فروم ، زیگموند فروید، هانا آرنت ، لئون تروتسکی ، امیل دورکیم ، برتولت برشت ، ناظم حکمت ، چارلی چاپلین و... در صدر جلب آراء و تأثیرگذاری بر هنرمندان و نویسندگان کشورهای پیرامونی قرار داشتند. البته کافکا برخلاف تبلیغات دوغ و دوشاب چپ ها و چپ نماهای ایرانی ، هرگز کمونیست نبود. همچنان که چاپلین نبود. داستان نویسی او (فرانتس کافکا) برای جلب توجه جهانیان نسبت به آوارگی و بی هویتی و در زیر فشاربودن یهودیان توسط ادیان و ملت های بزرگ بود که همین فعالیت ها و فعالیت های دیگر آژانس یهود با همکاری های انگلیس و شوروی و آمریکا منجر به ایجاد دولت صهیونیستی اسرائیل در سال ۱۹۴۸ گردید. مهم ترین اثر کافکا "مسخ " در سال ۱۹۱۶ منتشر گردید که با داستان های دیگر او مجموعه پزشک دهکده و "گروه محکومین " "نامه به پدر " "چرخ و فلک " "نخستین رنج " "قصر " و... تا سال ۱۹۲۴ انتشار یافتند. صادق هدایت با کمترین فاصله زمانی "مسخ " را به فارسی ترجمه کرد و دیگر آثار او نیز در سال های بعد بارها تجدید ترجمه و تجدید چاپ شدند. در داستان "مسخ " قهرمان داستان "سامسا گرگوار " جوان بیست و چند ساله ای است که شاگرد یک تاجر پارچه است و مجبور است هر روز با قطار به شهرهای مختلف سفر کند. او که تحت فشار تحمل ناپذیر جامعه چک بر خانواده های یهودی است و تنها نان آور خانواده بزرگ است که خواهران و پدر و مادر مخارج تحصیل و زندگی دارند، شب در اتاق خود بر روی تخت دراز کشیده است و زندگی احتمالی خانواده متکی بر خود را مرور می کند و نمی تواند بخوابد. صبح هنگام به سوسک تبدیل می شود. خانواده ابتدا با تأسف و سپس با اشمئزاز با او برخورد می کنند و هنگامی که تحمل شان به انتها می رسد پدر با بیل سرش را خرد می کند. در آثار کافکا در جایی که او داستان می نوشت (چک و اسلواکی ) شرایط داخلی و خارجی را طبق معیارهای مربوط به قوم خود (یهودی ) می سنجید. قهرمان داستان او یک موجود "ضدقهرمان " است که بعدها نویسندگان طرفدارا سرخوردگی از جنگ جهانی دوم اگزیستانسیالیست ها در قالب "رمان نو " آن شیوه نگرشی به جامعه و سرانجام آدمی را پی گرفتند. سامسا گرگوار هیچ سنخیتی با جامعه اش ندارد. سامسا در احزاب ، مذهب و آزادی های اجتماعی ، اشتراکی بین خود و مردم نمی بیند. وصله ناجوری است که در کشاکش زندگی از پای درمی آید. در این نابودی بیش از آنکه عوامل عینی (گرسنگی ، بیماری ، تصادف ، جنگ ، پلیس و...) دخیل باشند، عوامل ذهنی و ترس های فرو خورده تعیین کننده هستند. خواننده به راحتی در می یابد که این به اصطلاح "قهرمان " که حتی هم دردی در میان اجتماع خود ندارد، کسی نیست جز یهودی مطرود و بدشانس و وامانده که هر آن انتظار می رود، به نحوی نابودگردد. قهرمانی که احساس هم ذات پنداری خواننده را برمی انگیزد تا کنجکاوانه بپرسد: "سامسایی که از شعور و کارآمدی و مهربانی و مثبت اندیشی برخوردار بود چرا و چگونه از پای درآمد؟ آیا غول "احساس وظیفه " از دل کدام ناامنی ها سربرآورد و او را نابود کرد؟ "

داستان "مسخ " در آثار کافکا حاصل متأثر شدن از رویدادی منفرد و استثنایی نیست و چنان چه شرحش رفت ، در راستای بازنمایی آن احساس ناامنی است تا یافتن امنیت پایدار که در زمینه های سیاسی به وسیله سازمان "صهیونیسم " منتشر و متجلی شده بود تا یهودیان به خصوص یهودیان اروپای شرقی را به فلسطین مهاجرت بدهد. برخی از مفسران و منتقدان گفته اند که داستان های فرانتس کافکا هراسی از پیش بینی سایه ظهور فاشیسم است و این نظریه شاید پر بی راه نباشد، چنانچه جهانیان مشاهده کردند، در سال ۱۹۲۲ "بنیتو موسولینی " و حزب فاشیست اش زمام امور را در ایتالیا در همسایگی کشور فرانتس کافکا (چکسلواکی ) به دست گرفتند و هیتلر در همان سال ها گفته های تهییج کننده اش را مدام تکرار می کرد: "وجود چکسلواکی در همسایگی آلمان و در جغرافیای سیاسی همچون خنجری بر قلب آلمان است " ایجاد زمینه ذهنی برای ناامن بودن و ناامن نمودن چکسلواکی و اروپای شرقی برای یهودیان که حاصل آن مهاجرت دسته جمعی یا رانده شدن دسته جمعی به سرزمین فلسطین طراحی شده بود و هنرمندان یهودی علاوه برآن ایجاد فضای جلب توجه به یهودیان را نیز خواستار بودند که به آن نیز دست یافتند. چنان چه پیش از داستان "مسخ " داستان "محاکمه " انتشار یافته بود که در دامن زدن به "توهم توطئه " و ترس از آینده و پناه بردن به فلسطین تجلی یافته بود. همچنین کافکا برخلاف روشنفکری متزلزل ایرانی ، شدیداً یک یهودی مؤمن و معتقد به قومیت و همچنین تجدیدنظرطلب در امر آموزش ، مذهب ، خانواده و نگرش های سیاسی اجتماعی بود. بنابراین تفاوت بسیار است بین هنرمند و نویسنده متعصب و معتقد به آرمان قومی و مذهبی خودی تا مقلدهایی که اسیر دست باد و اراده به فرمان جنباننده می سپارند.

به مرور داستان "عزاداران بیل " غلامحسین ساعدی برگردیم و حاصل عینیت یافته نویسنده روشنفکری مرعوب از خود، از سلطنت و ستاینده تاریکی و صداهای "مرموز " بپردازیم . در کل هشت قصه و انبوهی از آدم ها که کم کم کاسته می شوند و آن هایی که از میان توده (بیلی ها) اسم دارند، بی اسم می شوند "اسامی که برشمردیم " و وقتی اسلام اسب و بز سیاهش را رها می کند و رقیه هم به ده خود برمی گردد. کدخدا در حال مرگ است و مشدی بابا هم درباره گذشته شایعه می سازد و بقیه هم نشانی حتی به اندازه "پاپاخ " سگ کدخدا از خود ندارند.

این که غلامحسین ساعدی چه سمبلیسم به نام سمبول که نشانی مرسوم و متداول فرهنگی باشد، ساخته است به خودِ "دام گستر "اش برمی گردد. حال این دام گستری از حیث داوطلبانه تخریب کردن فرهنگی و انتقام گرفتن فردی از اجتماع باشد (کسانی که صندلی اتوبوس را تیغ می کشند. گوشی تلفن باجه عمومی را قطع می کنند یا حیوان بی آزاری را با شنیع ترین وضعی می کشند و همیشه احساس احجاف حق دارند بی آن که حق را تعریف کنند) یا آن چه در اسناد ساواک آمده است یا آنچه "خود " از تلویزیون طاغوت از کارهایش سلب حیثیت می کند، یکی است . نتیجه کار مهم است و این که او از ساواک یا "سیا " یا "کا گ ب " و سرویس های دیگر پول گرفته و یا نگرفته است، هیچ اهمیتی در بازتاب نوشته های چاپ شده اش که از مؤلف صادر شده و به وی باز نمی گردد، ندارد. در این باره می خوانیم : "ساعدی از طریق احسان نراقی با امیرعباس هویدا مرتبط بود و کلیه تحقیقات خود پیرامون مسائل اجتماعی را قبل از چاپ به اطلاع او می رساند و در صورت تصویب هویدا آنها را انتشار می داد. در یکی از اسناد موجود در پروندة ساعدی به این نکته اشاره شده است : "سال (۴۵ ـ ۴۴) تمام یادداشت هایم را به وسیله دکتر احسان نراقی به دست جناب نخست وزیر رساندم که ایشان بسیار خوش شان آمد طوری بود که تصیم به سفرهای متعدد (برای دیدار از جنوب کشور) گرفتند. "

در اواخر سال ۱۳۵۳ رژیم پهلوی در اوج ددمنشی بود. در همین سال برخی از محافل سیاسی خارج از کشور با اجرای کارهای نمایشی ساعدی که بعضاً درون مایه اش مارکسیستی بود. نام وی را بر سر زبان ها انداختند و از وی چهره ای مبارز و آرمان خواه در محافل فرهنگی به ثبت رساندند. رژیم شاه که خود بهتر از همه از حال و روز ساعدی خبر داشت ، برای وجیه المله ساختن و در نتیجه بهره برداری بهتر از شهرت او، وی را بازداشت و روانه زندان کرد. هنوز دو ـ سه ماهی از بازداشت وی نگذشته بود که ساعدی در یک مصاحبه تلویزیونی ظاهر شد. مصاحبه با این مقدمه آغاز شد که "... دکتر غلامحسین ساعدی نویسنده و نمایشنامه نویس معروف در طی یک مصاحبه نقطه نظرها و عقاید خود را در زمینه هنر و سیاست و جامعه تشریح کرد. در این مصاحبه نویسنده از دیدگاهی انتقادی به آثار خود نگاهی دوباره می اندازد. " سپس مصاحبه کننده از او می پرسد که : "آقای ساعدی بعضی محافل که نسبت به رشد اقتصادی ایران با دشمنی می نگرند، شما را یاور خود معرفی می کنند. منظور بلندگوهای خارجی و محافل مارکسیستی است که در خارج از ایران فعالیت دارند. آیا به سوء استفاده ای که از شما می شود صحه می گذارید؟ نظرتان درباره ماهیت این گروه ها که شما را رفیق خود می دانند چیست ؟ " ساعدی می گوید: طبیعی است هر محفلی که با رشد و توسعه اقتصادی ایران و مسائل ملی ایران مخالفت می ورزد، صرفاً با دیده دشمنی به آنها می نگرم . چون آرزوی من و هر فرد ملی و میهن پرستی این است که کشورمان که اکنون به طور سریع در راه ترقی است ، هر روز گام بلندتر و وسیع تر در راه پیشرفت بردارد... طبیعی است که جامعه ما در ده سال اخیر به رهبری خردمدانه شاهنشاه آریامهر پیشرفت های همه جانبه ای نموده که حتی انعکاس آن در صحنه بین المللی به مقیاس وسیع چشم گیر شده است و این امر مصالح زیادی در اختیار نویسندگان می گذارد. "

عمده ترین داستان های غلامحسین ساعدی قبل از آن نمایش تلویزیونی و در سال های آغازین دهه پنجاه (۴۵ـ ۱۳۴۲) انتشار یافته است . یعنی آثار ساعدی بدون احتساب آن بازداشت و بازجویی هیچ برانگیزاننده که نیست بلکه مالامال از یأس فلسفی ، توهم توطئه ، پریشان گرایی و القاء هرج و مرج اجتماعی است . از سوی دیگر هم سویی که آثار غلامحسین ساعدی با منافع آمریکا و سلطنت داشته (به ویژه در این که رهبران عوام های ابله و ساده اندیشی هستند که بیمارند و غلامحسین ساعدی به ویژه به روحانیت تأکید می ورزد) هرگز بویی از انقلاب و تغییر شرایط ناعادلانه به عادلانه و انسانی را نوید نمی دهد بلکه ، "مشدی حسن " نشان می دهد که گاو شده است . موسرخه ای که به شکل چرنده و خزنده و کریه در آمده است . "این ادبیات سلطه طلب است . حضور آمریکایی ها در آن صحنه (اکنون در آن صحنه کندن صندوق از محل به اصطلاح امام زاده هم نه تنها منفی نشان داده نشده است بلکه جنبه توهم زدایی هم دارد.) در داستان عزاداران بیل نسل ها چون علف های هرز فصلی می رویند و از بین می روند بی آن که خاطره مشترک ، منافع مشترک ، همسویی یا خواهان آزادی و عدالت همگانی باشند. بنابراین نمایش تلویزیونی و یا مقاله ها و تفسیرهای در رثای به اصطلاح "آرمان خواهی " ساعدی بیشتر جنبه تزیینی برای هر دو سوی تبلیغات (سلطنت و ساعدی ) داشته است . البته این همه انکار نویسندگی و قدرت تخیل در نوشته های غلامحسین ساعدی اعم از داستان یا نمایشنامه نیست . استعداد، نبوغ ، ابتکار، پشت کار و سبک و... چه برآیندی برای خواننده ایرانی داشته و دارد؟ در این مورد که نوآوری ساعدی چه بوده است ، نثر او پیراسته نشده است ، مسائل شخصی خاص داشته یا نداشته است مربوط به این بررسی نمی شود. زیرا از این حیث بیش از چهل سال است که نوشته می شود و کار از الگوبرداری به نوعی "فضل فروشی " و یا "ادای دین کردن " هم تبدیل شده است . در این زمینه کلی و توتم سازی های جریان روشنفکری که درنوع خود ویژه بود و صراحت داشت : "... چه چیزی باعث می شود تا نویسنده ایرانی از کشف و بروز همه ظرفیت و توان ادبی خود غافل بماند؟ آیا از عدالت ، از آزادی و از هر چیز خوب دیگری که سراغ داریم اگر حرف بزنیم کار بدی کرده ایم ؟ مشکل این جاست که نویسنده ساده دل ایرانی سال های سال با کتمان همه درونیاتش ، مفاهیم متعالی را تا سطح درک اقشار میان مایه جامعه ای که به طور کلی از قعر شعور رنج می برد پایین می آورد و لاجرم هنوز دو سه دهه بیشتر نگذشته از اوج اقتدار خود پایین می آید. مشکل اینجاست که مخاطب ذهنی نویسنده ایرانی چیزی بیشتر از این از او طلب نمی کند. توقعات در همین حدود است . ساعدی در پاریس مرد. در پنجاه سالگی ، سن و سالی که هنوز نویسندگان اوج شکوفایی خود را تجربه می کنند. اما راستش غلامحسین ساعدی چند سالی زودتر از پا در آمده بود. همان موقعی که به زندان شاه افتاد و آن مصاحبه کذایی را تحویل داد. پس می بینید چگونه سیاست او را از هر دو سو به دام انداخته بود. " درگیری سیاسی تا به حال نگذاشته است که به این کار (نویسندگی ) بپردازم . کار اصلی من مبارزه با مرگ است . من نمی خواهم بمیرم .

از چند دهه گذشته به این سو، توجه کشورهای غربی به ایران رو به افزایش بوده است. این توجه به خصوص بعد از وقوع انقلاب اسلامی دوچندان شده است؛ زیرا آنها متوجه شد ه اند که آنچه در ایران و نیز سایر کشورهای منطقه می گذرد، بر زندگی اقتصادی و اجتماعی آنها تأثیر زیادی دارد.

در کنار مسائل تاریخی، اجتماعی و سیاسی ـ که مسلماً از اولویت بیشتری برخوردارند ـ گروهی از محققان و مترجمان بوده اند که توجه شان را معطوف به ادبیات کرده اند.

این محققان را می توان به دو دسته تقسیم کرد: گروه اول آلمانی زبان هایی بوده اند که به دلایل شغلی، و یا ازدواج با یک ایرانی سالهایی را در ایران گذرانده اند، و به زبان فارسی تسلط یافته اند. از این گروه می توان افرادی چون رودلف گلپکه، آنالیزه قهرمان، یوهان کرستیف بورگل، هربرت ملتزیگ و زیگرید لطفی را نام برد. گروه دوم پژوهشگران ایرانی ای بوده اند که بعد از تحصیل در آلمان یا به ایران بازگشتند و یا در همان دیار اقامت گزیدند. مانند تورج رهنما، فرامرز بهزاد و بزرگ علوی ـ که در کنار نوشتن، گاه به ترجمه نیز می پرداخت.

تورج رهنما که نقش مهمی در ترجمه ادبیات معاصر ایران به زبان آلمانی داشت، متولد اهواز است. او بعد از گذراندن دوران دبستان و دبیرستان در تهران، به آلمان رفت و در دانشگاه مونیخ در رشته های ادبیات آلمانی و روان شناسی به تحصیل پرداخت. سپس به اتریش رفت و دو سال در آنجا به تدریس پرداخت. پس از بازگشت به ایران نیز در دانشگاه تهران به تدریس زبان و ادبیات آلمانی پرداخت و در سال ۱۳۸۲ بازنشسته شد.

دکتر رهنما مجموعاً هشت کتاب درباره ادبیات ایران در آلمان منتشر کرده است. البته او در ترجمه داستانهای کوتاه فارسی همکارانی نیز داشت، نظیر خانم دکتر آنالیزه قهرمان، خانم دکتر زیگرید لطفی و چند تن دیگر که ترجمه های خود را در اختیارش می گذاشتند.

در سال ۱۹۸۱ دکتر رهنما سه اثر از آثار خود را منتشر کرد، اولین مجموعه داستان ٍ او در نفس اژدها نام دارد. عنوان اثر از شعر شفعیی کدکنی گرفته شده است: «این نه اگر معجزه ست، پاسختان چیست؟/ در نفس اژدها چگونه شکفته ست/ این همه یاس سپید و نسترنِ سرخ؟» این مجموعه حاوی داستانهای کوتاهی از داستان نویسان معروف این است که همه قبل از انقلاب نوشته شده اند؛ در این کتاب از نویسندگانی نظیر سید محمد علی جمالزاده، صادق هدایت، بزرگ علوی، سیمین دانشور، بهرام صادقی، جلال آل احمد، صادق چوبک، هوشنگ گلشیری، امین فقیری و چند نویسنده دیگر، داستانهایی ترجمه شده است.

ادبیات داستانی و تعزّلی در ایران و ادبیات نمایشی در ایران عنوان دو کتاب دیگری است که رهنما آن سال منتشر کرد.

سال ۱۹۸۳ رهنما دو کتاب دیگر را، با نامهای انتری که لوطی اش مرده بود و چوب به دستهای ورزیل وارد بازار کتاب آلمان کرد. اولی مجموعه ده داستان از صادق چوبک است؛ داستانهایی نظیر پیراهن زرشکی، عدل، چرا دریا طوفانی شده بود؟ قالپاق دزد و همراه که جزء بهترین داستانهای چوبک محسوب می شوند.

رهنما و مترجمانی که با او همکاری کرده اند، تنها به انتقال محتوای داستانها نمی اندیشند؛ بلکه کوشیده اند سبک نویسنده نیز در زبانِ مقصد حفظ شود. از این نظر می توان این کتابها را از نظر امانت در سبک و زبان نویسنده و نیز از نظر کیفیت ترجمه جزء آثار خوبی شمرد که به معرفی داستان نویسان معاصر ایرانی پرداخته اند.

کتاب «چوب به دستهای ورزیل» نیز ترجمه نمایشنامة غلامحسین ساعدی است. همینطور کتاب در باغ حاجی که ترجمة ده داستان از سید محمد علی جمالزاده است. این مجموعه نیز شامل داستانهای معروف این نویسندة واقعگرا است. از جمله رجل سیاسی، دوستی خاله خرسه، درد دل ملاقربانعلی، کباب غاز. یک نکته مهم دیگر در مورد این آثار، مقدمه یا مؤخره جامعی است که دکتر رهنما نوشته، و در آنها به فضای اجتماعی، فرهنگی و سیاسی ایران آن روزگار پرداخته، و نیز نویسنده اثر را به صورتی دقیق معرفی کرده است.

آثار دیگر تورج رهنما داستانهای مدرن فارسی و زنان در ایران نام دارند که هر دو مجموعه هایی هستند از داستانهای کوتاه از نویسندگانِ قبل از انقلاب: از جمالزاده و هدایت گرفته تا احمد محمود و محمود کیانوش، دکتر فرامرز بهزاد. نیز به همراه یوهان کرستیف بورگل و گتفرید هرمان، مجموعه پرحجمی از داستانهای معاصر فارسی را انتخاب و ترجمه کرده اند.

این کتاب چهارصد صفحه ای که در سل ۱۹۷۸ منتشر شد. شامل داستانهای زیادی می باشد. از آن جمله اند: وسواس و قریب الوقوع از بهرام صادقی جشن فرخنده، گلدسته و فلک و خواهرم و عنکبوت از جلال آل احمد، پای گلدسته امام زاده شعیب و بیابانی از محمود دولت آبادی و آثاری از امین فقیری، عباس حکیم، جمال میرصادقی و دیگران.

اما از آثاری که توسط آلمانی زبانهای ترجمه شده است می توان به کارهای خانم دکتر زیگرید لطفی اشاره کرد. او رمانهای جای خالی سلوچ و کلیدر را توسط ناشر سوئیسی «اونیونزفرلاگ» منتشر کرد، و در کشورهای آلمانی زبان با استقبال خوبی هم مواجه شد. جای خالی سلوچ در سال ۱۹۹۱ منتشر شد. ترجمه کلیدر نیز، بعد از آن آغاز گشت و ظاهراً هنوز ترجمه و انتشار همه مجلد های آن به پایان نرسیده است.

از آثار دیگری که در سالهای دور، به آلمانی ترجمه شده است، می توان به بوف کور هدایت، و چشمهایش علوی با ترجمه هربرت ملتزیک اشاره کرد که هر دو در سال ۱۹۶۱ منتشر شدند. نیز باید از مجموعه استادان داستان معاصر ایران نام برد که با ترجمه ردولف گلپکه در سال ۱۹۶۱ منتشر شدند. این مجموعه نیز آثاری از جمالزاده، هدایت، رسول پرویزی، بزرگ علوی و ... را در خود جای داده است.

در مجموع، آثاری که از ادبیات معاصر ایران، به آلمانی ترجمه شده بسیار بیشتر از آن چیزی است که در این گزارش آمده است. اما می توان گفت که آثار فوق شاخص ترین آنها هستند.

واقعیت این است که تاکنون توجه کمتری به ترجمه آثار داستانی بعد از انقلاب شده است. و انتظار می رود در سالهای آتی رویکرد به ترجمه آثار بعد از انقلاب، روند به رشدی پیدا کند، زیرا نشانه های آن در سالهای اخیر به خوبی قابل مشاهده بوده است.

در نوشتن این متن کوتاه علاوه بر اصل آثار، از کتاب «برگ سبز» که جنگی در بزرگداشت دکتر آنالیزه قهرمان است، و توسط تورج رهنما منتشر شده نیز استفاده شده است.

محمود دولت آبادی در دهم مردادماه ۱۳۱۹ در دولت آباد سبزوار متولد شد و از همان آغاز نفرین نوشتن با او همراه و همزاد شد. دوران کودکی او در بحبوحه جنگ جهانی دوم و فقر ناشی از آن و سرخوردگی های پس از جنگ و اقتدار روس ها بر ایران سپری شد.

همه این عوامل و عشق توأم دولت آبادی به ادبیات و هنر, باعث شد که او جنگ برای نوشتن را آغاز کند، همان گونه که در نوشته هایش اظهار می دارد که" من در ادبیات نبردی را آغاز کرده ام، که از آن باید پیروز بیایم بیرون, توجه می کنید این نبرد من است. "

دولت آبادی, از آغاز مشاغل مختلفی را تجربه می کند, کار روی زمین, چوپانی, پادویی کفاشی, صاف کردن میخ های کج و بعد به عنوان وردست پدر و برادر به عنوان دنده پیچ کارگاه تخت گیوه کشی, دوچرخه سازی, سلمانی و.... بعدها تمام مشاغلی که او در دوران نوجوانی و جوانی خود تجربه کرده است, در آثارش به خوبی نمود پیدا می کند.

دولت آبادی, پس از تجربه هایی که در سبزوار پشت سرمی گذارد، عازم مشهد و آنگاه تهران می شود و به نوعی آغاز آوارگی که در این دوران باز هم مشاغل دیگری نظیر حروف چین چاپخانه, سلمانی کشتارگاه, رکلاماتور برنامه های تأتر, سوفلور کنترل چی سینما, ویزیتور روزنامه کیهان و ... را تجربه می کند.

اما تهران برای شهرستانی ۱۸ ساله ای که گاه به ناچار در حاشیه خیابان گرگان می خوابد و گاه روی بام آغل گوسفندهای سلاخ خانه, همه اش این نیست.

تهران, تهران سینما هم هست. تهران سرنوشت یک انسان، تهران کتاب، تهران چخوف، جنگ اصفهان و سرانجام تهران سال ۱۳۴۰ است و در همین دوران است که دولت آبادی به صورت جدی با تأتر آشنا می شود و ۶ ماه نظری و ۶ ماه هم عملی درس تأتر می خواند. در این دوره شاگر اول می شود و پس از آن "شب های سفید داستایوسکی" را بازی می کند و بعد" قرعه برای مرگ" اثر" واهه کاچا"؛ بازی در نمایش" اینس مندو"," تانیا"," نگاهی از پل"اثر" آرتور میلر", و بعد از آن کار در اراده برنامه های تأتر است. جایی که برای دولت آبادی دلچسب نیست ؛ چرا که مجالی برای بازیگران جوان فراهم نیست, پس به گروه هنر ملی می پیوندد که دوره پرباری برای او آغاز می شود.

بازی در نمایش "شهر طلایی" تدوین "عباس جوانمرد" قصه طلسم و حریر و ماهی گیر" نوشته علی حاتمی," ضیافت و عروسک ها" نوشته بهرام بیضایی, سه نمایش نامه پیوسته "مرگ در پاییز" نوشته اکبر رادی و "تمام آرزوها" نوشته "نصرت نویدی" و پس از آن بازی در نمایش "راشومون" که کارگردانی آن را بعدها خود به عهده می گیرد. بعدها مشارکت در انجمن تأتر, بازی در نمایش نامه "حادثه درویشی" نوشته "آرتور میلر" با کارگردانی "ناصر رحمانی نژاد" چهره های سیمون ماشار اثر برشت با کارگردانی مشترک محسن بلغانی و سعید سلطان پور.

در سال ۱۳۵۳ مهین اسکویی، کارگردان تأتر از او دعوت می کند که در نمایش نامه "در اعماق" اثر ماکیسم گورکی ایفای نقش کند.

خود او می گوید: تصمیم داشتم آن کار را به عنوان آخرین بازی صحنه ای خودم داشته باشم, تا در واقع پایانی شایسته بر شروع صمیمانه بوده باشد که البته خودم نمی دانستم پلیس هم در این مورد با من هم عقیده است, قرار است آخرین اجرا در سوسنگرد صورت بگیرد.

بیش از آن که به سوسنگرد بروم, پلیس آمد و بازی به آخر رسید! و بازجویی کوچک یکی دو ساعته, دو سال به درازا کشید.

بازجو او را کمونیست عارف خطاب می کند و در این دوره است که نوشتن کلیدر متوقف می شود و این یکی از دریغ های زندگی دولت آبادی است ؛ چرا که در این سال که خود معتقد است بسیار سیال و روان می نوشته است, کار نوشتن را مجبور است رها کند.

از سال ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۳ تأتر و داستان نویسی، دوشادوش هم، ذهن دولت آبادی را تسخیر کرده بود.

او در همین سال تأتر را برای همیشه کنار می گذارد , اگر انتشار نمایش نامه ققنوس و یا فعالیت دولت آبادی را برای تشکیل سندیکای تأتر در یکی دو سال بعد از انقلاب مستثنا بدانیم ؛ اما از پانزده سال هم نفسی با تأتر و به خصوص بازیگری چیزهای زیادی برای او باقی مانده است که یکی هم ژست ها ی هنر پیشه واری است که اینک کاملاً درونی شده و به وجهی از رفتار طبیعی و روزمره او تبدیل شده است.

دولت آبادی, کار منظم داستان نویسی را با انتشار "ته شب" در سال ۱۳۴۱ آغاز می کند که در آثار او از همان نخستین اثر تا آخرین آنها سلوک خطوط تفکری کلی نگر و نشانه هایی مشخص وجود دارد, همچنین تسلط های رشک آمیز او در فضاسازی و دیالوگ نویسی از همان آغاز کار پیداست. در ضمن داستان های او داستان گذار است. گذار از یک وضعیت به وضعیت دیگر، گذاری بحران ساز و حوادثی که در زمینه همین بحران شکل می گیرند. آوارگی نیز از همان آغاز یکی از مشخصه های آثار او است, ویژگی که در دوران جوانی ویژگی بارز زندگی خود اوست.

مشخصه دیگر آثار او عشق به پدر یا خاطره پدری است, ارادت به صادق هدایت، همدلی او با هدایت به رغم تفاوت نگاه شان که به خوبی در رمان سلوک وجه روشن تری به خود می گیرد, از دیگر مشخصه های آثار دولت آبادی است.

مشخصه دیگر آثاراو ندای امیدواری در عین کلافگی است و نگاه تلخ او به زندگی که این امیدواری از تربیت و آموزش روستایی او ناشی می شود, که قناعت و صبوری ویژگی آن است و کاملاً با نگاه شهری صادق هدایت متفاوت است.

مشخصه دیگری که در کارهای دولت آبادی بارز بود, این است که او به شرح بیرونی آدم ها بیشتر رغبت نشان می دهد تا شرح درونی آنها, گاه به نظر می رسد که این آدم ها درون ندارند, از بس که نویسنده به شرح بیرونی آنها پرداخته است, به قد و قامت شان به شکل و شمایل شان و خلق و خوی آنها بیش از آنکه نشان داده شود, به وصف در می آیند و از صافی ذهن و زبان راوی نویسنده عبور می کنند, تا ماجرا سرانجام پس از آن آغاز شود.

تم اصلی داستان های او بر دو مدار در حرکت است: روستا و شهر.

خود او در این باره می گوید: در کار من, از آغاز دو رگه وجود داشت, یکی رگه یا جریانی که موضوعاتش عمدتاً موضوعاتی روستایی بود و یکی رگه ای که موضوعاتش مربوط می شد به مسایل حول و حوش شهر و شهرنشینی ..... رگه اولی با لایه های بیابانی آغاز شد و دومی را می شود گفت با سفر.

پس از ته شب دولت آبادی "ادبار" را به همراه داستان های بند, پای گلدسته امامزاده, هجرت سلیمان, سایه های خسته و بیابانی را در مجموعه لایه های بیابانی در سال ۱۳۴۷ منتشر می کند.

داستان بعدی او هجرت سلیمان و سایه های خسته, است که از نظر ساختار با آثاری که تا به آن روز منتشر کرده بسیار متفاوت است. در این اثر، دخالت نویسنده بسیار ناچیز است, دیالوگ و عمل داستانی ماجرا را به پیش می برد که نقش تاثر در آن غیر قابل انکار است.

اثر بعدی دولت آبادی "بیابانی" است که نقطه عصیان آثار دولت آبادی نیز به شمار می رود, داستان دیگری از ناکارآمدی ساخت و ساز نوین اجتماعی.

پس از آن، دولت آبادی اولین رمانش را تحت عنوان "سفر"به چاپ می رساند که این رمان از طرح داستان محکمی برخوردار نیست.

سفر داستان یک گره, یک بن بست است, داستان با یک بحران آغاز می شود, از بی کار شدن مختار و طلیعه دنیای جدید و ورود ماشین که این گرفتاری ها را آغاز کرده است. پس از آن دولت آبادی رمان" اوسنه بابا سبحان" را منتشر می کند که از ساخت خوبی برخوردار است که با بابا سبحان آغاز می شود و بعد عروسش، شوکت و آنگاه پسرها, صالح و مصیب و دیگر شخصیت ها در شبکه ای منطقی از روابط اجتماعی روستا و تعاملی معقول و ناگزیر که یکی یکی پا به صحنه داستان می گذارند.

رمان بعدی دولت آبادی "باشیرو" است که این اثر با آثار قبلی دولت آبادی تفاوت فاحشی دارد.

دولت آبادی, داستان هایی دارد که پرده ی داستان به روی یک زن باز می شود , جای خالی سلوچ و کلیدر از آن جمله اند, باشیرو نیز از آن جمله است, پس از آن "گاواره بان" را می نویسد که رمانی کوتاه تر از باشیرو و نه به خوبی "اوسنه بابا سبحان" است, گاواره بان نیز چون همیشه با یک بحران آغاز می شود.

داستان بعدی دولت آبادی، "مَرد" است که در سال ۵۱ نوشته می شود ؛ ولی در سال ۵۳ به دست مخاطبان می رسد. داستان کوتاه نسبتاً بلندی راجع به مرد شدن یک پسر نوجوان, این نوشته، مثل بقیه آثار دولت آبادی داستان فقر است ؛ اما داستان نکبت نیست و این درست در جهت عکس نوشته های نویسنده ای مثل چوبک است که در آنها می توان بوی چرک و کثافت را فهمید ؛ولی تفاوت دولت آبادی با چوبک در این است که وقتی دولت آبادی از مردم عادی یا فرودست جامعه صحبت می کند, نگاه او نگاهی آرمانی و حتی حماسی است.

اثر بعدی او "عقیل عقیل" است, این اثر دیگر با بحران شروع نمی شود؛ بلکه داستان با فاجعه آغاز می شود, زلزله در مرکز فاجعه، عقیل قرار دارد که همه کس اش مرده اند, جز دخترش شهربانو که با او به صحرا بوده است و جز پسرش تیمور که در گناباد به سربازی رفته است.

در "عقیل, عقیل" این پدر است که پسر را گم کرده است ؛ اما در واقع تیمور تنها پسر عقیل نیست که همه کس و کار اوست پس باز هم عقیل پدر گم کرده ای بیش نیست.

پس از آن " از خم چنبر" را منتشر می کند که بسیاری معتقدند: موضوع یا ماجرا در این داستان اهمیت ندارد, اثر دیگری که از دولت آبادی منتشر می شود "دیدار بلوچ" سفرنامه کوتاهی است, که شرح سفری است که دولت آبادی به زاهدان و آن حدود داشته است. سفرنامه از مشاهدات دولت آبادی از زاهدان آغاز می شود و بعد همراه راوی به میرجاوه و زابل هم سری می زنیم. که در این اثر برخی افکار و روحیاتی که دولت آبادی در جابه جای آثارش به عنوان تفکری محوری در داستان هایش بروز داده است, در این اثر نمودی آشکار و مستقیم پیدا می کند.

اثر بعدی او "جای خالی سلوچ است" رمان جای خالی سلوچ با غیبت سلوچ, با جای خالی او آغاز می شود, پدر نقطه اتکاء و اطمینان خانواده، ناگهان نیست شده یا از بین رفته است.

اثر بعدی دولت آبادی "کلیدر" است, رمانی در ستایش کار و زندگی و طبیعت، که خود دولت آبادی بارها گفته است "دیگر گمان نکنم که نیرو و قدرت و دل و دماغم اجازه بدهد که کاری کامل تر از کلیدر بکنم.

کلیدر از جهت کمی و کیفی، کامل ترین کاری است که من تصور می کرده ام که بتوانم و شاید بشود, گفت در برخی جهات از تصور خودم هم زیادتر است.

کلیدر, یک رمان عظیم روستایی است در ۱۰ جلد و بالغ بر ۳ هزار صفحه که او بیش از ۱۵ سال عمرش را صرف نگارش آن کرده است و حجیم ترین رمان فارسی به شمار می رود ؛ البته گمان نمی رود که دوباره چنین حادثه ای تکرار شود, با زبانی فخیم و حماسی و بیش از شصت شخصیت که جملگی تمام و کمال پرداخته شده اند.

دولت آبادی, در ادامه جلد دوم مردم سال خورده را می نویسد که زندگی همه آدم هایی است که چون راوی دردمند این اثر زخم ها را از این زمانه بی رحم بر جان خود احساس می کند؛ فقر, فقر, فقر.

اثر بعدی او سلوک است که جنجال های بسیاری را به پا کرد.

سلوک، حدیث نفس هم هست, حدیث نفس یک نویسنده و این نویسنده فقط محمود دولت آبادی نیست, سلوک حدیث نفس نویسنده ایرانی است, در این زمانه که این نوشته ها بار امانت اند و چون جنازه ای طاعونی روی دست مان مانده است.

ظهور چوبک در ادبیات داستانی معاصر ما برگشتگاه یا نقطة عطفی به حساب می آید. او پس از صادق هدایت فعال ترین نویسنده ایرانی است که به لایه های اعماق جامعه روی می آورد و در آثارش مردمان کوچه وبازار و سروپا برهنه زبان باز می کنند. مهمترین ویژگی داستان های او محتوی مردمی آنها است؛ به این معنی که در این آثار چهرة مردم چنان که هست ترسیم می شود نه آنگونه که باید باشد. آدم ها دردِ دل شان را باز می گویند، رویا و کابوس شان را فاش می کنند و از بیان عیب ها و زشتی هاشان هرگز ابا ندارند، و این طور به نظر می رسد که نویسنده نیز، در مقام خالق این آدم ها، در تصویر کردن واقعیت «آلوده و چرک» زندگی اصرار می ورزد.

شاید همین فاش گویی و بی ملاحظگی است که برخی منتقدان را بر آن داشته است که چوبک را به عنوان نماینده «رئالیسم سیاه» یا «رئالیسم کثیف» معرفی کنند و نسب او را به ناتورالیسم برسانند؛ اگرچه اصولاً این انتساب برخطا است و هیچ مبنای فلسفی و عقلی ندارد.

اما امتیاز چوبک، صداقت و صمیمیت او در نوشتن یا ضبط ساده و صریح تجربة انسانی از یک طرف و آزاد کردن زبان روایت و گفتار آدم ها از تکلف کتابت یا به اصطلاح «لفظ قلم» از طرف دیگر است. چوبک، البته شاید نه به اندازه هدایت، در پروراندن ادبیات مدرن فارسی سهم شایانی دارد؛ به ویژه از حیث کاربرد زبان زنده گفتاری و کیفیت گویش زبان محاوره. زبانی که چوبک در آثارش به ویژه آثار اولیه اش «خیمه شب بازی» و «انتری که لوطیش مرده بود» به کار برده است، یعنی زبان جاری در دهان مردم، هنوز لای کتاب ها رخنه نکرده بود، و در واقع نخستین بار بود که سراسر یک کتاب به زبان عامیانه و با رنگ محلی نوشته می شد. پیش از چوبک نویسندگان نسل اول مانند جمال زاده و هدایت و علوی، به زبان رایج پایتخت، یا رگه هایی از لهجة تهرانی، نوشته های خود را منتشر می کردند، و لهجه های محلی و طبقاتی و جنسی در آثار آنها معمولاً برای ترسیم نوعی «کاریکاتور»سازی یا ترسیمی مضحک از چهره های روستایی و شهرستانی به کار می رفت، اما زبانی که چوبک در داستان های خود به کار برد یک وسیلة بیان جدی ادبی بود و به هیچ وجه رنگ مضحکه یا کمدی نداشت. عامیانه نویسی چوبک و کاربرد روایتی از لهجه جنوب اتفاق تازه ای بود که برای دیدن چهره و شنیدن صدای توده عوام دور از مرکز و حاشیه نشین کیفیتی انطباق پذیر داشت. در حقیقت چوبک زبان عامیانه و محلی را برای بیان عواطف درونی و روابط حساس انسانی به کار می برد؛ یعنی آن چه اثر ادبی اقتضا می کرد.

اما اهمیت داستان های چوبک، از جمله دو رمان «تنگسیر» و«سنگ صبور» که از نمونه های معروف عامیانه نویسی در ادبیات مدرن فارسی محسوب می شوند نه در صرف کاربرد زبان عامیانه و ضبط لهجة محلی بلکه در نحوة این کاربرد است. چوبک در این داستان ها کوشیده است که بافت کلام و زیروبم های آن را به همان صورتی که از زبان آدم ها جاری می شود روی کاغذ بیاورد و کیفیت زنده و باطراوت کلام او را ثبت کند؛ گیرم او همواره این توفیق را به دست نمی آورد. او می کوشد که خواننده حسی جسمانی نسبت به کلمه ها داشته باشد؛ به این معنی که وقتی خواننده جمله ای را خواند بلافاصله تصویر و فضای موردنظر او را در ذهن خود بازسازی کند. کلمه ها و عبارات در داستان های او فقط دارای مفهوم عاطفی و روانی نیستند، بلکه به عنوان یک عنصر ساختاری ماهیت آدم ها و مایه و مضمون داستان ها را نیز بیان می کنند. توانایی و قابلیت چوبک در گفت وگونویسی، و در قطعاتی که آدم ها به صورت «تک گویی» یا «جریان ذهن» احساسات و آرزوهای خود را نقل می کنند، در مقایسه با زبان نوشتاری یا توصیفی او نظرگیرتر است و خواننده به هیچ وجه احساس نمی کند که نویسنده مقید به قراردادهای نویسندگی است.

منبع الهام چوبک، به مقدار فراوان، زبان گفتاری رایج در میان مردم است، یعنی همان مخزن بی پایان ورنگین زبان زنده. این زبان با ترکیبات و اصطلاحات عامیانه و مثل های سایر نیازمند بنیه ادبی و یا غوطه خوردن در ادبیات فارسی نیست، بلکه بیش از هرچیز نیازمند گوش حساس است. این حساسیت گوشی که چوبک، و پیش از او هدایت، از آن برخوردارند نه برای کیفیت صدا بلکه برای ارزش کلمه ها و ساختمان جمله و سیاق عبارت است. این زبان را از راه گوش می توان آموخت؛ زیرا زبانی است که در آن تردستی و طلاقت کلام جایی ندارد، و از جنس مثلاً نثر میرزا حبیب اصفهانی در ترجمه «سرگذشت حاجی بابای اصفهانی» و زبان ترجمه محمد قاضی از «دن کیشوت» یا برگردان دریابندری از «بازماندةروز» نیست؛ اگرچه هر کدام از این نثرها با یک دیگر تفاوت اساسی دارند.

البته قابلیت نثر چوبک مانند قابلیت های هر نثر دیگری نیازمند ممارست و تتبع است، و به خودی خود حاصل نمی شود و جنبة غریزی ندارد، باید مقدورات نثر را کسب کرد. هیچ نویسنده ای نمی تواند همواره به قریحة زبانی خودش تکیه کند. برای هر متنی زبانی لازم است که نویسنده باید آن را ورز بدهد و به شکل موردنظر دربیاورد. نویسنده قبل از نوشتن هر داستانی باید از خودش بپرسد که آیا آمادگی درآوردن زبان روایت، و از جمله آدم های داستان، را دارد یا نه. من برای نشان دادن قابلیت های نثر یا سبک پردازی چوبک، و شکافتن هرچه بیشتر این بحث، در زیر به بازخوانی داستان «بعدازظهر آخر پاییز» که به زعم عموم منتقدان و مفسران آثار چوبک، پرورده ترین داستان کوتاه او و یکی از درخشان ترین داستان های کوتاه مدرن فارسی است خواهم پرداخت، و خیال می کنم این درسی باشد که نویسندگان نسل جوان بتوانند از چوبک بیاموزند.

«بعدازظهر آخر پاییز» از حیث صناعت داستان پردازی در میان داستان های کوتاه صادق چوبک اثر شگفت و ممتازی است؛ به ویژه که این داستان در نخستین مجموعه داستان کوتاه صادق چوبک، «خیمه شب بازی» (۱۳۲۴)، چاپ شده است؛ یعنی در زمانی که چوبک به عنوان یک نویسنده هنوز در اول راه بوده است. «بعدازظهر آخر پاییز» را باید نوعی گسست از گذشتۀ داستان نویسی ما دانست، و واکنشی در برابر شگردها و ساختارهای ادبی آشنایی که ذهن خواننده در طول سال ها نسبت به آن ها «عادت» کرده بود، و به همین جهت این داستان خواننده را با تجربۀ تازه ای ـ ناآشنا ساختن واقعیت آشنا ـ درگیر می کند. اگر اصراری در مقایسۀ «بعدازظهر آخر پاییز» با داستان های کوتاه ایرانی باشد ـ به ویژه داستان های نسل اول نویسندگان ما ـ درددل ملا قربان علی نوشتۀ جمال زاده، و فردای هدایت مناسب ترین داستان ها هستند؛ گیرم موارد اختلاف این دو داستان با بعدازظهر آخر پاییز کمتر از وجوه مشترک آن ها نیست. چوبک بعدها از صناعت این داستان کوتاه خود در رمان سنگ صبور نیزاستفاده کرد؛ البته فقط از شگرد تک گویی درونی آن.

نظرگاه نویسنده در «بعدازظهر آخر پاییز» دانای کل است، اما این نظرگاه با پیشرفت داستان کاستی می گیرد و محدود می شود؛ به طوری که ما در لحظاتی با تک گویی درونی و جریان ذهن آدم اصلی داستان ـ اصغر سپوریان ـ که نوجوان دانش آموز یتیم و تنگ دستی است، روبه رو هستیم، و داستان به شیوۀ زاویۀ دید عینی یا نمایشی، بدون مداخلۀ آشکار نویسنده، روایت می شود. این داستان را با قدری تسامح می توان با روایتی که در جلسۀ روان کاوی از طرف شخص بیمار به پزشک روان کاو بازگو می شود قیاس کرد، و به همین جهت می توان آن را داستانی ذهنی و روان شناختی نامید. خواننده همچون روان کاو از طرح داستان مطلع می شود و با استفاده از آن می تواند علل ضبط و ربط وقایع را بیابد و معنا و مفهوم رخ داد ها را پیدا کند و با فراست و صرافت ِ طبع طرح نهایی داستان را در ذهن خود بازسازی کند.

داستان با بیان توصیفی از یک کلاس درس و وصف قیافۀ دانش آموزانی که پشت سر هم نشسته اند و با چشمان «وق زده» به معلم نگاه می کنند آغاز می شود. این گونه توصیف را، از حیث ِ انتخاب اجزای مورد وصف و ترکیب آن ها و لحنی که در بیان آن ها به کار رفته است، کمابیش در بسیاری از داستان های چوبک می توان دید. آنچه وصف می شود در اغلب موارد با تشبیه آمیخته است، و نویسنده با صفات ذهنی، تند و گذران، فضا را به دست می دهد. ابتدا تصویری است از نور بی رمق ِ آفتاب بعدازظهر پاییز که در پشت شیشه های در کلاس ِ درس به روی میز و نیمکت ها و لباس خاکستری دانش آموزان می تابد، و بعد تصویری است عمومی از دانش آموزان که پشت میزها نشسته اند، و سپس نقشۀ ایران است و یک عکس رنگی ِ اسکلت ِ آدمی زاد و تخته سیاه و مقداری گچ و مشتی کاغذ مچاله شده و یک تخته پاک کن و عکس آدمی با چشمان شرربار و سردوشی های ملیله و سینۀ پر از مدال و نشان که توی قاب خود به دانش آموزان «ماهرخ» می رود. این تصاویر، که انگار یک دوربین فیلم برداری آن ها را ضبط کرده است، به سرعت از پی هم می گذرند تا بر چهرۀ معلم مکث می شود، و در این جا، در واقع پس از چیدن صحنه، داستان آغاز می شود .

اما در حقیقت آغاز و میانه و پایان «بعدازظهر آخر پاییز»، اگر چه ظاهراً مدت ِ داستان زمانی کمتر از یک ساعت را در برمی گیرد، دارای تداوم خطی و تسلسل ِ زمانی نیست. صدای معلم، که در حال تعلیم ِ نماز به دانش آموزان است، مانند تیک تاک ساعت در تمام طول داستان شنیده می شود و طنین آن قاطع و رسا است؛ اما آدم اصلی داستان، اصغر سپوریان، نمی تواند خود را با این زمان عینی و «مکانیکی» تطبیق دهد، و انگار که در زمان ِ جاری ِ کلاس درس حضور ندارد. در حقیقت زمان حال برای او وجود ندارد، ساکن و بدون پیشروی است، و اگر در لحظاتی وجودش احساس می شود تحمل ناپذیر و مصیبت بار است؛ زیرا حد فاصل مطلوبی میان گذشته و آینده نیست. اصغر سپوریان در کلاس درس، در زمان حال، احساس بی هودگی می کند، به همین دلیل نسبت به آن چه می بیند و می شنود بی اعتنا و گریزان است.

«در بعدازظهر آخر پاییز» همه چیز در پشت صحنه می گذرد. هیچ چیز اتفاق نمی افتد، زیرا همه چیز اتفاق افتاده است. گذشته از «ماورای واقعیت» سر بر می کشد؛ مانند شبحی که به تدریج نزدیک می شود و وضوح پیدا می کند. حتی وقتی زمان حال به عنوان امری غیرمترقب و «بی شکل » و در حاشیۀ صحنه (از ورای پنجرۀ کلاس درس ) احساس می شود زمان گذشته، از طریق هجوم خاطرات، مشهود است. در همان آغاز داستان، وقتی معلم ناگهان حرفش را قطع می کند و همۀ دانش آموزان به اصغر خیره می شوند، مدتی طول می کشد تا اصغر نگاهش را از بیرون پنجرۀ کلاس درس، از کوچه، برمی گرداند و متوجه نگاه خشمناک معلم می شود.

سکوت کلاس و قطع شدن درس معلم که تو گوشش صدا می کرد او را به خودش آورد. ناگهان صورتش را به تندی از کوچه تو کلاس برگردانید.

اصغر دچار اضطراب می شود؛ زیرا کلاس درس برای او حافظۀ مرده و بسته است که به او تعلق ندارد، و وقتی معلم تکلیف می کند که روز بعد باید نماز را « از سر تا ته» بخواند دلش شروع به تپیدن می کند و بیخ گلو و سر زبانش تلخ می شود. اما این ترس و شرمندگی دیری نمی پاید. چنان که گفته شد ذهن اصغر نمی تواند خود را با زمان ِ «مکانیکی» کلاس درس وفق دهد، و زمان ِ حال از بیرون، از خارج ِ فضای حاکم بر کلاس درس، بر او وارد می شود، و نویسنده بر اساس زمان حال زمان گذشته را نقل می کند. در حقیقت تأثرات ِ حسی آنی ِ اصغر همان تأثرات حسی گذشتۀ او هستند، و به همین دلیل پیش خودش «خیال» می کند :

«اگه راس می گی یه چیزی به این فریدون بگو اونا! داره به من دهن کجی می کنه، همه دیدن که مگه من اونو چیکارش کردم. کاشکی من جای این فریدون بودم اون که آقا معلم می ره خونه شون بهش درس می ده و تو اتولشون سوار می شه، شیرین پلوهای چرب با خرما و مغز بادوم می خوره، مثه اونی که اون روز ننه جونم تو دستمالش کرده بود و آورد خوردیم که یه گردن مرغ توش بود...»

و این «خیال» جریان ِ ذهن، از حال به گذشته و برعکس، بدون تسلسل زمانی، همین طور ادامه پیدا می کند، و ما بار دیگر صدای معلم را می شنویم. اما این دیگر صدای متعارف معلم نیست؛ همان تیک تاک لاینقطع و تکرار شوندۀ ساعت است که به گوش ما می خورد، بی آن که به آن گوش فرا دهیم.

«و بعد از سجدۀ دوم می نشینند و تشهد می خوانند؛ تشهد یعنی که آدم ایمان و یگانگی شو به خداو رسولش تجدید می کنه تشهد این است اشهد ان لا اله الا الله وحده لاشریک له بعدم که اومدیم خونه رفتیم قلعه بگیری بازی کردیم شب ماه بود. تابسون چه خوبه گور پدر مدرسه هم کردن. چقده پای کوره ها لیس پس لیس بازی کردیم. قاب بازی کردیم و اشهد وان محمدا ً عبدوه و رسوله....»

نویسنده برای آن که به صدای معلم، به همان تیک تاک ِ ساعت، به طور مؤکد اشاره کرده باشد از شگردهای مرسوم و علائم نقل قول نظیر «معلم گفت» و «گیومه» استفاده نکرده است. حتی علائم سجاوندی (نقطه گذاری) و مرجع ضمایر در عبارت های تودرتو به دقت رعایت نشده و مشخص نیست. ما سخنان معلم و جریان ِ ذهن اصغر را درامتداد هم و بلافاصله می خوانیم؛ به صورت کلماتی که با حروف ِ چاپی ِ متفاوت مشخص شده اند. در واقع ما رویاروی تجربه ای قرار می گیریم که در حال وقوع است؛ بی آن که حضور نویسنده را احساس کنیم. اما آن چه واقع می شود لزوماً متعلق به زمان حال و محدود به آن نیست؛ ترکیبی است از زمان های متفاوت برای رسیدن به کشف و شهودی محض از «لحظه». به عبارت دیگر ما با ترکیبی از زمان ها روبه رو هستیم که تصویر ذهنی ِ اصغر جهت آن ها را تعیین می کند. این تصویر ذهنی سیلانی است که اندیشه های آرمیده و نامنظم اصغر را نشان می دهد؛ اندیشه هایی که به جریان ِ پیش از گفتار تعلق دارند، و واکنش موجود حقیر و محرومی است که زمان ِ حال ارزش های طبیعی خود را از او دریغ کرده است .

اما تلاش و مداخلۀ چوبک برای هدایت ِ جریان ِ ذهن اصغر و قطع و وصل عواطف و احساسات او و ضبط و ربط وقایع، جابه جا، در داستان مشهود است. در حقیقت چوبک در گذار از وجه نهفتۀ داستان به وجه آشکار آن به طرز غیر لازمی جانب افراط را گرفته است؛ به این معنی که به موازات ِ جریان ِ ناهوشیار ِ ذهن اصغر توضیحات و ملاحظات جانبی و تکمیلی را در اختیار خواننده گذاشته است.

«دم دکان قصابی یک زن نشسته بود و بقچۀ سفیدی جلویش بود و خودش را توی چادر نماز راه راهی پیچیده بود. نگاه اصغر که به او افتاد همان جا ماند. به نظرش رسید که مادرش درست شکل همین زن است.... اگه فریدون بدونه که این زنی که دم دکون قصابی نشسته ننه جون منه چی می گه، آقا معلم که ننه جونمو می شناسه اون روز که دم مدرسه باهاش حرف زد. گاسم خودشه.»

آن چه نویسنده دربارۀ زن ِ دم ِ دکان قصابی می گوید با اندیشۀ اصغر دربارۀ آن زن متناظر است، و واجد اطلاعات تازه ای نیست. نویسنده ،در مقام توضیح، بار دیگر همان توصیف را دربارۀ زن تکرار می کند ؛ البته این بار از نگاه اصغر :

« باز نگاهش به زنی که چندک زده بود و خودش را توی چادر نماز پیچیده بود و شکل مادرش بود افتاد.»

توضیح و تفسیری که در این جا از سوی نویسنده ارائه می شود با ساخت کلی داستان در تعارض است. محور داستان نمایش ِ جریان ذهن و زندگی درونی اصغر است، و حادثۀ مهمی در آن رخ نمی دهد؛ زیرا همه چیز در ذهن اصغر به وقوع می پیوندد، که خواننده به مدد خواندن آن را بازسازی می کند. به عبارت دیگر داستان دربارۀ پنهان کردن، یا «مخفی کاری» است؛ به ویژه پنهان کردن فقر و محرومیت و رازهای جنسی، و نویسنده به منظور تشدید موضوع ِ داستان و ایجاد «حالت تعلیق» (سوسپانس) بخش مهمی از داستان را از دید آدم اصلی، یعنی اصغر، که قربانی حوادث داستان است، نقل می کند. ساخت داستان، که بر اساس عنصر نظرگاه، یا زاویۀ دید، بنا شده است، میان نویسنده و خواننده و داستان رابطۀ باریک و منطقی را برقرار می سازد، یا در واقع لازم می آورد. بنابراین بعدازظهر آخر پاییز داستانی است که خواننده نمی بایست آن را «مصرف» کند ،بلکه می بایست آن را «بازتولید» یا «اجرا» کند؛ به این معنی که خواننده می بایست لایه های تودرتو و پنهان و آشکار آن را باز کند و بگستراند و به هم ربط دهد ـ آن چه که رولان بارت، متفکر و منتقد معروف فرانسوی، از آن به «خواندن فرهیخته» تعبیر می کند.

اما در «بعدازظهر آخر پاییز» خواننده مایۀ قوام گرفتن معنای ِ داستان نیست، زیرا نویسنده خواسته است که داستان به رغم غرابت ِ صناعت ِ آن به «سهولت» خوانده شود و خواننده از مجموعۀ نشانه های پراکنده ای که در داستان وجود دارد همان معنای مورد نظر او را از آن استخراج کند. در حقیقت نویسنده از یک طرف خواننده را در جریان داستان، در ضمن خواندن آن، درگیر می کند و خواستار مشارکت و همکاری خواننده است، و از طرف دیگر اصرار دارد تا خواننده را با توضیحات خود، در فهم داستان، «تمشیت» کند. به همین جهت نویسنده خود را در روایت داستان به ذهن اصغر محدود نمی کند؛ حال آن که اقتضای داستان حکم می کند که خواننده از منظر ذهن اصغر داستان را دنبال می کند. چوبک نه فقط در ارائۀ جریان ذهن اصغر دخالت فعال دارد بلکه ما را با جزئیات ِ ذهن ِ معلم نیز آشنا می سازد:

«اما خوب که به صورت اصغر نگاه کرد ناگهان دلش برای او سوخت. به نظرش رسید که اصغر از تمام بچه های دبستان بدبخت تر و بی چاره تر است. یادش افتاد که مادر اصغر تو خانه رختشویی می کرد و خودش و اصغر و دو تا دختر کوچک دیگر را نان می داد و یادش آمد که...»

آن چه را که اصغر و معلم به زبان نمی آورند نویسنده توصیف می کند و دربارۀ آن ها توضیحات کافی به دست می دهد تا مبادا خواننده از دریافتن امارات و اشارات موجود در داستان و معنا و مفهومی که نویسنده در نظر داشته است باز بماند. خواننده با خواندن توصیف ها و توضیحات ِ کافی نویسنده از آن چه که اصغر به طور طبیعی می باید حس کند، فراتر می رود؛ و به این ترتیب نویسنده آن چه را که اصغر سعی دارد پنهان یا مخفی نگه دارد فاش می سازد. در حقیقت بعدازظهر آخر پاییز داستانی است که آدم اصلی آن، اصغر، می بایست با خوداری و امساک آن را بازی کند تا «نشان» داده شود، حال آن که نویسنده داستان را «بیان» کرده است.

مشکل «بعدازظهر آخر پاییز» مسئلۀ زاویۀ دید است. خواننده در پس چشم یک آدم قرار ندارد تا به طریق او ببیند، لمس کند، ببوید وبشنود. سعی نویسنده معطوف به آن بوده است تا خواننده با ذهن اصغر در بیامیزد، اما مداخلۀ نویسنده در هدایت ذهن ِ اصغر تصویر او را مخدوش کرده است، و این وضع، یا کیفیت روایت، به مقتضیات موضوع داستان پاسخ نمی دهد؛ یعنی نویسنده برای موضوع و مادۀ داستان شیوۀ (صناعت) خاص و مساعد آن را پدید نیاورده است. در حقیقت آزمایش گری و نوآوری ِ چوبک در صناعتی که برای داستان خود برگزیده است با میل آشکار او برای نوشتن داستانی با معیارهای شناخته و متداول ِ داستان نویسی در تعارض است.

از طرف دیگر گرایش چوبک به ترسیم جزئیات و ریزه کاری های عینی، که نمایندۀ تعلق خاطر او به زبان توصیفی ِ داستان ِ سنتی است، مانع از آن شده است تا او بتواند تمرکز خود را بر مایه و صناعت داستان خود حفظ کند. زبان ِ توصیفی چوبک، که در اغلب موارد توضیحی نیز هست، در خدمت بیان ذهنیت و حالات و وقایع درونی آدم های داستان قرار دارد، و هدف از کاربرد آن روشن کردن ابهام و پیچیدگی های احتمالی نهفته در داستان است. چوبک بیش از آن که به وقایع درونی و دنیای ذهن آدم ها و پرورش طرح داستان بپردازد به توصیف وقایع روزمره و حوادث ِ ملموس و بیان جنبه های «آلوده و چرک» زندگی علاقه نشان می دهد؛ گرایشی که از آن به «رئالیسم سیاه» یا نگرش ناتورالیستی غریزی نویسنده می توان تعبیر کرد. توصیف سر بریدن ِ مرغ ها، جفت گیری مگس ها، فین کردن معلم و نظایر آن، که در داستان به تفصیل و جا به جا به چشم می خورد، نشان دهندۀ آن است که چوبک به طرح ِ داستانی بدون این قبیل توصیف ها قایل نیست؛ به ویژه این که او با کلمات و اصطلاحات «موهن» و «طرد شده» این توصیف ها را به کار می برد. اما آن چه باعث می شود تا این قبیل توصیف ها به «زواید مُخل» داستان بدل شوند «کراهت» یا مشمئز کننده بودن ِ این توصیف ها نیست، بلکه غیرقابل توضیح بودن آن ها است؛ زیرا خواننده احساس نمی کند که نویسنده ناچار از نقل همۀ این توصیف ها بوده است.

اما، چنان که گفته شد، «بعدازظهر آخر پاییز» از لحاظ صناعت داستان پردازی و استطاعت و تهور چوبک در طبع آزمایی و نوآوری اثری است شایان توجه، که مفهوم رئالیسم، یعنی کاوش واقعیت، را در حوزۀ داستان نویسی ِ ما افزایش داده است؛ هر چند به نظر می رسد این داستان با الهام از شگردهای رمان هایی مانند اولیس جیمز جویس و خشم و هیاهوی ویلیام فاکنر نوشته شده باشد.

بی تردید نام هایی در ادبیات معاصر ایران وجود دارد که به دلیل کیفیت و کمیت زحمت آموزش (مسقیم وغیرمستقیم) ادبیات داستانی ماندگار خواهند ماند: جمال میرصادقی، رضا سیدحسینی، رضا براهنی، نادر ابراهیمی، مرحوم هوشنگ گلشیری، ابراهیم یونسی و عبدالعلی دست غیب از جمله این نام ها هستند...

<هستی برای نیستی است.> آلبر کامو. از سال ها پیش با نام او آشنا شدم، اما حتی یک بار هم او را ندیدم. طبق فهرست آثار منتشر شده اش، فکر می کنم به جز کارهای ادبیات کودک و چند اثر <روایی ایدئولویکی اش>، بقیه رمان ها و داستان های کوتاهش را خوانده ام. چند نقد هم از او خوانده ام و همچنین چند نقد را هم که درباره آثارش نوشته شده است، خوانده ام. از زندگی اش هیچ نمی دانم، فقط خبر دارم که از سال ها پیش رنج جانکاهی را تحمل می کرد؛ چون هر هنرمندی از روزی که با هنرش فاصله می گیرد، با <دریغ و حسرت> می میرد. چون درباره داستان هایش نقدهای زیادی نوشته شده است، روی خدمت او به عرصه نقد و نظریه ادبی چند سطری می نویسم.

بی تردید نام هایی در ادبیات معاصر ایران وجود دارد که به دلیل کیفیت و کمیت زحمت آموزش (مسقیم وغیرمستقیم) ادبیات داستانی ماندگار خواهند ماند: جمال میرصادقی، رضا سیدحسینی، رضا براهنی، نادر ابراهیمی، مرحوم هوشنگ گلشیری، ابراهیم یونسی و عبدالعلی دست غیب از جمله این نام ها هستند. در واقع، نسل های بعدی مدرسین و آموزش دهندگان داستان نویسی یعنی محمد محمدعلی، محمدرضا گودرزی، محمدرضا سرشار، کامران پارسی نژاد، جواد جزینی، پیروز قاسمی، رضا نجفی، حسین مرتضائیان آبکنار و... ادامه دهنده آن نام های ماندگارند. همین چند سطر جایگاه نادر ابراهیمی را نشان می دهد.

ابراهیمی در زمینه نظریه ادبی و کاربرد آن هم کتاب هایی نوشته است که بر اساس بضاعت فکری نگارنده این سطور، از ارزش بالا یی برخوردارند و با همه فرازوفرودها، می توانند با نمونه های خارجی مقایسه و مقابله شوند. برای مثال، کتاب هایی که زیرعنوان <ساختار و مبانی ادبیات داستانی> به دوستداران ادبیات داستانی جدی معاصر عرضه کرد.

دو کتاب <براعت استهلا لی> و <لوازم نویسندگی> را در نظر می گیریم. در آموزش ادبیات داستانی، اولین بحث عناصر ساختار پلا ت، به <شروع یا افتتاحیه> اختصاص دارد. به تقریب در بیشتر کتاب ها و جزوه های آموزشی مدرسان ادبیات داستانی (ایران و حتی اروپا و آمریکا) چند سطر و گاه یکی، دو صفحه به توضیح و تحلیل این عنصر مربوط می شود. اما براعت استهلا لی مرحوم ابراهیمی در ۳۵۴ صفحه بند بند این عنصر را با تیغ منطق و نظریه ادبی از هم جدا می کند تا نشان دهد که یک اثر روایی با چه شکل هایی می تواند آغاز کند و از همان آغاز خوشخوان باشد و مهم تر از همه تاثیری ماندنی بر خواننده به جا بگذارد و از منظر روایت شناسی به لحاظ ساختاری و معنایی با دیگر عناصر ساختار پلا ت و ساختار داستان چگونه می تواند هماهنگ شود تا خواننده احساس گسست و تفرق گفتار نکند. کتاب هشت نوع <خوش آغازی> را ترازبندی کرده است.

البته در نمونه خارجی، من به ۶، ۷، ۸، ۹، ۱۰ و حتی ۱۱ هم برخورد کرده ام. به هرحال آن زنده یاد برای هر کدام هم به داستان های ایرانی و هم خارجی استناد کرده است. گاه حتی به متون کهن و کلا سیک روی آورده است و لذا از این حیث غنا و تنوع کم نظیری دارد. کم نظیر از این جهت که بعضی منتقدین در ارجاعات خود فقط آثار نویسندگان ایرانی را مدنظر دارند و عده ای از جمله خود من به دلا یلی که لزومی به ذکرشان نیست، فقط به آثار خارجی استناد می کنند.

پژوهشگرانی که در زمینه ادبیات کلا سیک کار می کنند، فقط از مولوی و حافظ و سعدی و... نام می برند، اما این کتاب هر سه طیف را در برمی گیرد. از نظر تئوریک کتاب می توانست قوی تر هم بشود؛ چون زمانی که این کتاب چاپ شد۱۳۷۷۷)، آثار ارزشمندی به زبان انگلیسی در دسترس بود و با توجه با توانمندی آن مرحوم در کار ترجمه، می شد با استناد به آنها ذخیره تئوریک هر بخش را منسجم تر و مستدل تر کرد. برای نمونه در بحث <استهلا ل فضایی و حرکتی> چندین و چند منتقد انگلیسی و آمریکایی کار کرده اند و هر یک از آنها در کار خود الزامات و تمهیدات مختلفی را در همین زمینه مطرح کرده اند که شماری از آنها نو و به روز است.

به رغم احساس این کمبود، کل کتاب اثری است که هر نویسنده ای، هرچند خلا ق، از خواندنش نکته های پرشماری می آموزد. متاسفانه این کتاب در حد و اندازه ای که شایسته بود، به جامعه ادبی ایران معرفی نشد و در دسترس اهل قلم قرار نگرفت، در حالی که به عقیده من می تواند سال های سال جایی برای خود در فهرست آثار مرجع داشته باشد.

اما کتاب <لوازم نویسندگی> به قدرت کتاب <براعت استهلا لی> نیست. کمتر به صناعت ادبی پرداخته است و محور خود را روی وضعیت شخصیتی و روحی نویسنده و گرایش های او، به ویژه تمایلا ت سیاسی و ایدئولوژیک متمرکز کرده است. مجموعه متن این کتاب گرایش شدیدی دارد به اینکه نویسنده حتما باید مردم گرا و متعهد باشد.

تردیدی نیست که عده بسیار زیادی از نویسندگان و شاعران و مترجمان همین نظر را دارند، اما ادبیات جدی، ادبیاتی که <فرد> و <انسان> را کانون قرار می دهد و نه حتی <انسانیت> را که به نام آن خیلی جاها می توان <انسان ها> را حذف کرد در تحلیل نهایی متعهد است، مگر اینکه نویسنده مشکلی شخصی داشته باشد که بخواهد آن را در قالب روایت اموری همچون مشروعیت دادن به بی پرنسیپی، لا قیدی، خودخواهی، فردگرایی افراطی، بی اعتنایی به همنوعان و جامعه، مردم ستیزی و استخفاف ملی و حتی هرزه گرایی بازنمایی کند.

اینها در همه جای جهان دیر یا زود خارج از دایره نویسندگان قرار می گیرند و اگر اعتبار کاذبی هم کسب کنند، دیرپا نیست. حال ممکن است پرسیده شود: یعنی نوشتن کتابی همچون <لوازم نویسندگی> ضرورتی ندارد؟ در پاسخ باید گفت اتفاقا ضرورت مطلق دارد، اما با رویه ها و شیوه هایی که در چارچوب ادبیات بگنجد، نه به صورت مستقل از ادبیات و آموزش های متداول. به بیان دیگر می شد بخشی از حرف های این کتاب را بدون آوردن کد از این یا آن نویسنده یا اشاره به فلا ن تجربه و کلی گویی، به استناد خود نظریه های ادبی در برابر چشم خواننده گذاشت؛ تاثیرش هم بیشتر بود. منظور این نیست که کد و ارجاع اهمیت ندارد، منظور این است که اینها در مرتبه دوم قرار می گیرند. به بیان دیگر، اول باید خود نظریه را حتی اگر هنوز در مراحل اولیه باشد ذکر کرد، سپس سراغ مصداق رفت.

با این حال، کتاب از آن متن هایی است که هر نویسنده ای لزوم خواندنش را حس می کند. کسی که زندگی اش با ادبیات جدی عجین شده است، به رغم وجود بعضی کمبودها از کنار این کتاب نمی گذرد. یک چیز دیگر را نباید از قلم انداخت و آن کشش مطالب کتاب و تنوع انکارناپذیر آن است. کتاب چاپ سال ۱۳۶۹ است و حدود ۳۸۰ صفحه دارد. یادم هست که آن را در مدت دو و نیم شبانه روز خواندم. شاید به این دلیل که نویسنده سعی کرده بود از منطق و زبان خشک ارجاعی علمی فاصله بگیرد و بیشتر روی <روایت حال و روز نویسندگان> متمرکز شود.

این كه چرا هنوز هم، نود و هفت سال پیش از اولین چاپ «حاجی بابا»ی میرزا حبیب اصفهانی و شصت و نه سال پس ازاولین چاپ «زیبا»ی محمد حجازی، فـُرم رمان در ادبیات معاصر ایران یك فـُرم دست نیافتنی و جانیفتاده است و داستان نویس ایرانی هنوزنتوانسته است مخاطبی برای خودش دست و پا كند، سؤال درد آور و آزاردهنده ای ست كه ترجیح می دهیم از خودمان نپرسیم یا با بی اعتنایی و با جواب های كلی و غیرمشخص از كنار آن عبور كنیم. تاریخ ادبیات نویسان معاصر ما بیشتر به ثبت رویدادهای ادبی و بازگویی خلاصه ی داستان ها و تحویل دادن تحلیل های تكراری علاقه نشان می دهند. یك نگاه فراگیر به سیر تحول رمان نویسی در ایران غالباً به گونه ای كلیشه یی و با اتكا به سیر تحولات تاریخی و اجتماعی خارج از حوزه ی رمان صورت می گیرد و یك نگاه خاص و دقیق به یك نمونه ی مشخص آن چنان در جزییات و تجزیه و تحلیل عناصر فنـّی غرق می شود كه مجالی برای یك بررسی جامع و ارزیابی عینی از جایگاه اثر باقی نمی گذارد. مشكل اصلی به خاطر توجه شدید به جزییات و یا ملاحظات شخصی، نان قرض دادن ها و تصفیه ی حساب ها، به دست فراموشی سپرده شده و ناگفته مانده است. هر ساله، بنابه مناسبت های مختلف، مقاله ها و گزارش های فراوانی درباره ی اُفت شدید كتابخوانی و تیراژ پایین كتاب به چاپ می رسد و محققان آمارها و نمودارهای متنوعی برای به دست دادن تصویر روشنی ازاین پدیده ی تأسف بار ارائه می دهند، اما به این سؤال كه نقش خود اثر، دست كم تا آنجا كه به حیطه ی رمان مربوط می شود، درایجاد ارتباط و در به دست آوردن مخاطب چه بوده است، كسی پاسخی نمی دهد.

هشتاد سال پس از انتشار «یكی بود یكی نبود» جمالزاده، ادبیات داستانی ایران هنوز نویسنده ی حرفه یی به خود ندیده است و جامعه ی ما داستان نویسی را هنور درحد یك حرفه ی متعارف به رسمیت نمی شناسد و برای آن اعتباری قائل نیست. داستان نویس ایرانی درطول این سالها دغدغه های فراوان داشته است و با وسوسه ها و گرایش های گوناگونی دست به گریبان بوده است كه اغلب آنها ربط چندانی به خود داستان ندارد. قالب داستان زمینه ی مساعدی بوده است برای طرح مسایل سیاسی و اجتماعی و تبلیغات حزبی و گروهی و نویسنده ترجیح داده است به جای طرح این گونه مسائل به صورت مستقیم، آنها را به قالب داستان درآورد تا جذابیت بیشتری به آنها بدهد و درعین حال از عواقب احتمالی صراحت لهجه و رك گویی بگریزد و سیطره ی سازمان یافته ی سانسور از اوایل دهه ی چهل، نسلی از نویسندگانی تربیت كرد كه پشت انبوهی ازنشانه های تصنعی و زبانی پیچیده و الكن پنهان شدند. نویسنده ی سیاسی كار به دنبال مخاطب است، اما نه مخاطبی برای داستان، بل كه برای ایده هایی كه داستان فقط چارچوب و زمینه ای برای عرضه ی آنها فراهم كرده است. اما نویسنده ای كه ازكار سیاسی پرهیز می كند و ازنظریه پردازی و شعار دادن فاصله می گیرد، در حقیقت، چنته ی خودش را از مصالح دم دستی كه در جامعه ی سیاست زده ای مثل ایران خریداران زیادی دارد خالی كرده است و حالا چاره ای به جزاین ندارد كه جاذبه های داستان را از درون خود اثر بیرون بكشد. كار نویسنده درست از همین زمان آغاز می شود. اما این فقط در صورتی ست كه او اعتقادی به جلب مخاطب و ایجاد ارتباط داشته باشد. یك برخورد حرفه یی با كار نوشتن به این معنی ست كه نویسنده زمینه ی مساعدی برای ایجاد ارتباط با خواننده فراهم كند و دغدغه ای به عنوان مخاطب داشته باشد. تنها پس از پذیرفتن این اصل بدیهی كه هر نویسنده ای داستانش را برای كسی می نویسد و برای این می نویسد كه خوانده شود، می توان درباره ی این موضوع كه او چه تمهیداتی برای ارتباط با مخاطبانش به كار برده است و در این خصوص تا چه موفق بوده است و به ایجاد این ارتباط تا چه حد بها داده است داد سخن داد. اما با مروری بر پیشینه ی داستان نویسی معاصر ایران و بررسی نمونه های شاخص و الگوهای شناخته شده ی از دهه ی سی به بعد، به این نتیجه ی شگفت آور می رسیم كه به استثنای چند مورد انگشت شمار، آن چه به ظاهر یك اصل پذیرفته شده و واقعیت مسلمی مطابق با عقل سلیم به شمار می رود، در میان نویسندگان هموطن ما مقبولیتی نداشته است و ندارد. داستان نویس ایرانی، برخلاف این تصور بدیهی كه هر نویسنده ای داستانش را برای كسی می نویسد و برای این می نویسد كه خوانده شود، در پی به دست آوردن مخاطبی برای داستانش نبوده است و نیست. او برای خودش می نویسد، برای سایه اش می نویسد و یا (اگر بخواهیم دست بالا را بگیریم،) برای عده ی قلیلی از دوستانش.

صادق هدایت شاید اولین داستان نویس ایرانی باشد كه عناد خودش را با مخاطب به ساده ترین و صادقانه ترین وجه ممكن (از زبان راوی «بوف كور») بیان كرده است: او می گوید «اگر حالا تصمیم گرفتم كه بنویسم، فقط برای این است كه خودم را به سایه ام معرفی بكنم، سایه ای كه روی دیوار خمیده و مثل این است كه هر چه می نویسم با اشتهای هر چه تمام تر می بلعد » و باز هم اصرار می كند كه «من فقط برای سایه ی خودم می نویسم كه جلو چراغ به دیوار افتاده است  باید همه ی اینها را به سایه ی خودم كه روی دیوار افتاده توضیح بدهم.» می گوید «می خواستم این دیوی كه مدت ها بود درون مرا شكنجه می كرد بیرون بكشم، می خواستم دلپُری خودم را روی كاغذ بیاورم  فقط با سایه ی خودم خوب می توانم حرف بزنم، اوست كه مرا وادار به حرف زدن می كند  می خواهم عصاره، نه، شراب تلخ زندگی خودم را چكه چكه در گلوی خشك سایه ام چكانیده، به او بگویم این زندگی من است.» او «بوف كور» را از اعماق وجود خودش بیرون كشیده است. این یك داستان درونی و یك راه حل شخصی برای نویسنده ای ست كه با جامعه ای كه او را به بازی نمی گیرد سر ستیز دارد. صادق هدایت «بوف كور» را در سال ۱۳۱۵ در بمبئی به صورت دستنویس و در «چهل پنجاه» نسخه تكثیر كرد. تا پیش از تكثیر «بوف كور»، تا آنجا كه داستان های چاپ شده ی صادق هدایت گواهی می دهند، او دست به دو تجربه ی عمده ی دیگر برای نوشتن یك داستان شخصی زده است: «زنده به گور» و «سه قطره خون». اما صادق هدایت فقط نویسنده ی «بوف كور» و «زنده به گور» و«سه قطره خون» نیست. صادق هدایت تا پیش از تكثیر «بوف كور» در بمبئی، سه مجموعه ی داستان به چاپ رسانده بود: «زنده به گور» (۱۳۰۹)، «سه قطره خون» (۱۳۱۱) و «سایه روشن» (۱۳۱۲).

در مجموعه ی «زنده به گور»، علاوه بر داستانی كه اسمش را به مجموعه داده است، هفت داستان دیگر داریم كه هیچ كدام، نه از نظر فضا و نه از نظر شیوه ی روایت، شباهتی به «زنده به گور» ندارند. در همه ی این هفت داستان، نویسنده فاصله ی خودش را با موضوع حفظ كرده است و تلاش می كند بر اساس یك زمینه ی عینی، آدم هایی با مشخصه های ملموس وقابل رؤیت بیافریند. «مرده خوردها»، «حاجی مراد»، «داوود گوژپشت» و «آبجی خانم» كه همگی به صیغه ی سوم شخص نوشته شده اند، اولین تلاش های نویسنده اند در جهت نوشتن داستان حرفه یی و با این كه نشانه های بارزی از تأثیر پذیرفتن از نویسنده های رئالیست اواخر قرن نوزدهم روسیه درتك تك آنها به چشم می خورد، به عزم راسخ یك نویسنده ی تازه نفس ایرانی برای جا انداختن فرم تازه ای كه درادبیات فارسی سابقه ای نداشته است گواهی می دهند. داستان های «اسیر فرانسوی» و «مادلن» به صیغه ی اول شخص نوشته شده اند، اما در «اسیر فرانسوی» شیوه ای گزارشی به كار رفته است و راوی داستان كه بر كنار از ماجراست شنیده های خودش را شرح می دهد ودر «مادلن» كه اولین داستان عاشقانه ی نویسنده است، با این كه راوی درگیر ماجراست، مانند مشاهده گری بركنار عمل می كند و بدون ابراز احساسات شدید یا حدیث نفس، به شرح جزییات می پردازد. و در «آتش پرست»، نویسنده به دلبستگی عمیق خودش نسبت به افتخارات باستانی و ایران قدیم پاسخ داده است.صادق هدایت در دو مجموعه ی بعد نشان می دهد كه تا چه حد در تلاش خودش برای ادامه دادن به یك كار حرفه یی جذی ست. از یازده داستان مجموعه ی «سه قطره خون»، هفت داستان به شیوه ی رئالیستی و با در نظر داشتن الگوهای كلاسیك روسی نوشته شده اند: «گرداب»، «داش آكل»، «طلب آمرزش»، «لاله»، «چنگال»، «مردی كه نفسش را كـُشت» و «محلل» (همگی به صیغه ی سوم شخص). اما در داستان «آینه ی شكسته»، همان تم عاشقانه ای را كه در «مادلن» آزموده بود و نیمه كاره رها كرده بود دنبال می كند: مرد جوانی كه در «آینه ی شكسته» با یك دختر جوان فرانسوی در پاریس مناسبات عاشقانه ای دارد ایرانی ست و رابطه ی شكننده ی آن دو بر اثر یك سوء تفاهم كوچك به هم می خورد و پس از سفر مرد جوان به لندن، به طرز غم انگیزی به پایان می رسد. در داستان «گجسته دژ»، به گونه ای افسانه سرایی روی می آورد، اما فضای افسانه ی ساخته و پرداخته ی او به شدت وهم آلود وتیره است: مردی كه در قصر متروكی گوشه ی عزلت گرفته است سر شمشیرش را به گلوی دختر جوانی فرو می برد تا با خون او به كیمیا دست یابد (و بلافاصله پس از كشتن او، كشف می كند كه او دختر خودش بوده است.) در داستان های رئالیستی این مجموعه هم گرایش شدیدی به تیرگی و ایجاد فضاهای مرگ آور می بینیم كه در بیشترموارد تصنعی به نظرمی رسد: تحمیل آگاهانه ای ازجانب نویسنده ( و از بیرون داستان) كه به سیر طبیعی داستان لطمه می زند. در داستان «گرداب»، دوست همایون پس از یك خودكشی اسرارآمیز، در وصیت نامه ای كه ازخودش به جا می گذارد، همه ی اموالش را به دختر همایون (هما) می بخشد. اما این وصیت نامه این سوءظن را در ذهن همایون بیدار می كند كه مبادا زنش با متوفا سر وسرّی داشته است و هما دختر اوست. زن و بچه اش را از خانه بیرون می كند. اما بعد، تكه ی دیگری از وصیت نامه پیدا می شود و با خواندن آن به بی گناهی زنش پی می برد. به سراغ آنها می رود، اما دیر می رسد و دخترش مرده است. در «چنگال»، خواهر و برادری كه مادرشان مرده و پدرشان زن دیگری كرفته است تصمیم می گیرند كه از خانه ی پدری فرار كنند. اما به جای این كار، برادر به دنبال این نگرانی كه مبادا خواهرش در آینده شوهر كند، او را خفه می كند و خودش هم می میرد. در «مردی كه نفسش را كُشت»، معلمی كه قبله ی آمال معنوی ونمونه ی بی عیب و نقص یك مراد متعالی را در وجود یكی ازهمكارانش پیدا كرده است، پس از این كه به طورتصادفی پی به ریاكاری های او می برد، به شدت سرخورده می شود و پس از یك باده گساری مبسوط دست به خودكشی می زند. عنصر تصادف نقش مهمی در تغییر روند بسیاری از داستان ها به عهده دارد، چنان كه در داستان هٔای «مردی كه نفسش را كُشت» و «گرداب» می بینیم و در «محلل»: مردی قصه ی سه طلاقه كردن زنش را برای كسی تعریف می كند و این كه پس از سه طلاقه كردنش پشیمان می شود و از بقالی خواهش می كند كه نقش محلل را بازی كند تا بتواند دوباره به وصال زنش برسد، اما بقال پس ازازدواج با زن او به او نارو می زند و حاضر نمی شود زن را طلاق بدهد. در پایان قصه، معلوم می شود كه شنونده ی این قصه خود بقاله است. اما در «داش آكل»، نه اغراق و تعصبی در كار است و نه رشته ی امور به دست تصادف سپرده می شود. با اینجاد یك زمینه ی رئالیستی و خلق آدم های باور كردنی، ماجرایی را قدم به قدم دنبال می كنیم تا به پایان محتوم و طبیعی آن رسیم.

سالهای پایانی دهه هفتاد را اگر نخواهیم یك نقطه عطف در مسیر حركت ادبیات داستانی معاصر كشورمان به حساب بیاوریم ، دست كم ناگزیریم از پذیرفتن تاثیر غیر قابل انكار این دوران بر جریان های ادبی ، گرایش های نوین نویسندگان  و به تبع آن مخاطب و پدید آمدن صداهای تازه و مستقل . جامعه ای كه با پذیرفتن لزوم برخی تغییرات بنیادین در قواعد و ساختار ظاهری بازیهای سیاسی و هنجارهای اجتماعی ، می رفت تا به یك جامعه چند صدایی تبدیل شود و از طرفی شرایطی را فراهم سازد تا از قشر روشنفكر و نویسنده ، كه در سالهای آغازین انقلاب و دوران جنگ ارتباطش با مردم را گسسته شده می دید و اصولش گاه حتی در ضدیت با باورهای عموم قرار می گرفت ، اعاده حیثیت شود . آزادیهای نسبی شكل گرفته در سالهای پایانی دهه هفتاد و تكثر مطبوعات و گسترش دامنه فعالیت نشریات ادبی موجب گشت تا ادبیات  كه تا پیش از آن یك تابو شمرده می شد  تا حدی جایگاه پیشین خود را بازیابد . این روند تا آنجا ادامه پیدا نمود كه حتی ارگانهایی نیز كه زمانی از منتقدان سرسخت جریان روشنفكری و حلقه نویسندگان و اهالی ادبیات بودند ، دست به تاسیس یا بازسازی مراكزی زدند كه وظیفه تربیت نویسندگانی را به عهده داشتند كه عموما از خط فكری متفاوتی نسبت به جمعهای ادبی مستقل  و شاید هم غیر دولتی  برخوردار بودند .

تغییر و تحولاتی كه در « حوره هنری » شكل گرفت و داستان نویسانی كه در طی سالهای بعد ، ازحوزه به جامعه ادبی راه یافتند و حتی تاسیس انجمن قلم كه قرار بود آلترناتیوی برای  یا در مقابل  كانون نویسندگان باشد ، را شاید بتوانیم به این جریان وابسته بدانیم . در كنار همه این رویدادها اما ، اتفاق مهم دیگری در حال رخ دادن بود : ظهور گروهی از نویسندگان جوان كه به شكلی غیرمنتظره و به لطف همكاری با صفحات فرهنگی و هنری مطبوعات امكان خودنمایی یافته بودند ؛ فرصتی كه تا پیش از آن تنها در جلسات خصوصی داستان خوانی  كه عموما حول یك نام بزرگ شكل می گرفتند  و در صورت پیروی از خط مشی تعیین شده در آن جلسات ، كه گاه داستان نویسان جوان را در ورطه تقلید گرفتار می ساخت ، نصیب آنان می گردید .

در همین سالها است كه ما با انتشار شتابزده و گسترده مجموعه هایی روبرو هستیم كه یا در حد تكرار تجربه های نویسندگان نسلهای پیشین باقی می مانند و یا نمایان كننده دغدغه ها و علایق ساختارگرایانه و فرمالیستی در داستان كوتاه می باشند . هرچند جهان داستانی این نسل ، از آن جهت كه در بستر اجتماعی و سیاسی متفاوتی پرورش یافته است ، حاوی رویكردهای تازه ای  نسبت به زبان و روایت در داستان نویسی است ، اما آثار این نویسندگان آنچنان كه باید و شاید در نمایش این دگرگونی موفق نیستند و همچنان در سایه اندیشه ها و عادتهای بزرگان پیش از خود گام بر می دارند . پس از این دوره است كه شاهد كناره گیری جمعی از داستان نویسان جوان از فعالیتهای ادبی هستیم كه یا نتوانستند حاشیه های جامعه ادبی را تاب بیاورند و یا به دلیل مسایل معیشتی و مشكلات زندگی روزمره ، چاره ای جز گوشه نشینی نیافتند . آنها كه ماندند اما به مرور و با بهره گیری از تجاربی كه از سالهای نخست به دست آورده بودند ، توانستند آن پویایی ، تنوع و تكثری را كه ادبیات داستانی ایران به دلایلی سالها از آن محروم بود ، به آن بازگردانند و در مواردی حتی بر غولهای ادبیات داستانی نیز تاثیر گذارده و آنها را مجاب به پذیرش لزوم تحول در سبك و ساختار آثار خود بنمایند . حضور گسترده داستان نویسان زن و آثار قابل اعتنایی كه در این میان منتشر می گردند ، توجه به مكاتب و تئوریهای نوین ادبی و طرح درون مایه هایی كه پیش از این امكان پرداختن به آنها وجود نداشت به این سالها ارزش دوچندانی می بخشد ؛ اما در مقابل به دلیل مشترك بودن ذهنیت داستانی و تجربه های شخصی بخش عظیمی از داستان نویسان این نسل ، گاه با درون مایه ها و حتی روایتهایی یكسان در آثار آنان بر می خوریم . در این میان عده ای تلاش می كنند تا با فاصله گرفتن از مرزهای مشترك و خطوط موازی ، تجربه های تازه ای را در جهان داستانی خویش به تصویر بكشند و از این طریق به آن تشخص بخشند .نامهای قابل اعتنا در این میان كم نیستند ، اما شاید بتوان از «مهسا محبعلی» ، «سیامك گلشیری» ، «یعقوب یادعلی» ، « رضا امیرخانی» ، «یوسف علیخانی» و «حسن محمودی» به عنوان نمونه ها و مثال هایی برای نمایش تنوع ادبیات داستانی این دوره و تعدد دسته بندی ها و گرایشات نویسندگانش نام برد .

مهسا محبعلی فعالیت جدی خود را از طریق همكاری با نشریات ادبی ، انتشار داستان های كوتاهش و نقد و معرفی آثار داستانی آغاز می كند و امكان آن را می یابد تا نام خود را تا حد زیادی به اهالی ادبیات بشناساند . داستان های مجموعه داستان اول محبعلی  صدا  دلبستگیهای نویسنده ای را عیان می سازند كه به بازیهای ساختاری بیش از روایت اهمیت می دهد و توجه بیشتری به فرم دارد . چنین رویكردی در مجموعه داستان نخست او ، با توجه به آنچه پیش از این در توصیف ذهینت داستانی حاكم بر نویسندگان جوان گفته شد ، قابل توجیه می نماید . محبعلی اما پس از چند سال وقفه ، با انتشار رمان « نفرین خاكستری » نشان می دهد كه به دنبال دستیابی به افق های تازه ای در جهان داستانی خویش است . در نگاه اول به نظر می رسد كه نویسنده در این رمان بر خلاف اثر پیشین خود ، به ساختار توجهی ندارد و از همین رو قالب مستعمل نامه را برای بخشهایی از رمانش انتخاب نموده است . فضای وهم آلود و افسانه وار رمان نیز تا حدی این باور را در خواننده تقویت می كند ، بویژه وقتی در می یابیم بخش عمده اثر را یك سایكو رمان تشكیل داده است . محبعلی اما با تقسیم رمان خود به چهار بخش كه از ساخت جملات و فرم متمایز با یكدیگر برخوردارند و در نهایت تلفیق قالب سنتی و كلاسیك افسانه و قالب مدرن رمان ، خود را به عنوان نویسنده ای ساختار شكن معرفی می كند كه دغدغه های ساختاری را همپای روایت و قصه مورد توجه قرار می دهد و در تلاش است تا با تجربه هایی اینچنینی از دیگر نویسندگان هم نسل خویش پیشی بگیرد .

حسن محمودی و یوسف علیخانی اما در دسته نویسندگانی قرار می گیرند كه روزنامه نگاری را به عنوان یك حرفه برای خود برگزیده اند . محمودی كه سابقه همكاری با همشهری را دارد و هم اكنون از اعضاء ثابت سرویس ادب و هنر روزنامه شرق به شمار می رود ، به جز دو مجموعه داستانی كه تا به امروز از او منتشر شده است ، دست به تالیف و گردآوری دو كتاب در نقد و معرفی آثار نویسندگان بزرگ ایران  صادق چوبك و بهرام صادقی  زده است . آنچه از مقایسه دو مجموعه داستان محمودی  وقتی آهسته حرف می زنیم المیرا خواب است ( ۷۶ ) ، یكی از زنها دارد می میرد ( ۸۱ )  بدست می آید ، آن است كه او برخلاف برخی از نویسندگان هم نسلش تمایلی به ایجاد تغییرات ناگهانی در روند داستان نویسی خود نداشته است و بسامد مشخص و ثابتی را برای خود و داستانهایش برگزیده است . داستان های او در مجموعه اول تا حد زیادی گرایش او را به تئوریها و ساختارهای پسامدرن در داستان نشان می دهد . گرچه او در مجموعه نخست در مقایسه با اثر دوم خود ، در درونی كردن این مفاهیم در داستانهایش ناموفق نشان می دهد . « یكی از زنها دارد می میرد » اما قرار است ادامه همان مسیری باشد كه محمودی با « وقتی آهسته حرف می زنیم ، المیرا خواب است » آغاز كرده بود . با این تفاوت كه محمودی در این مجموعه تا حدی به پختگی رسیده است و به خوبی در جهت كنار نهادن و حذف ضعفهای اثر پیشین خود پیش می رود ؛ ضمن آنكه محمودی در مجموعه اخیر خود از برخی شیوه های معمول و رایج میان نویسندگان آمریكای لاتین نیز بهره برده است .داستان های محمودی اما یك ویژگی بسیار مهم و مشترك دارند و آن ، كند بودن ضرباهنگ حركت داستان های كوتاه او است كه آنها را از این منظر به خصوصیات بخشهایی از یك رمان نزدیك می كند .

« قدم بخیر مادربزرگ من بود » عنوان مجموعه داستانی است كه اخیرا از یوسف علیخانی منتشر گردیده است . علیخانی به عنوان خبرنگار و مترجم زبان عربی در روزنامه های انتخاب و جام جم حضور داشته است و چند ماهی است كه با آغاز به كار صفحه ادبیات روزنامه جام جم ، همكاری خود را با این روزنامه افزایش داده است . او در این سالها به تالیف چند اثر دیگر نیز پرداخته است كه از مهمترین آنها می توان به « نسل سوم داستان نویسی امروز » كه شامل گفتگوهایی با نویسندگان نسل سوم ادبیات داستانی می باشد ، اشاره نمود . « قدم بخیر مادربزرگ من بود » اما به دلیل تفاوتهای بارزی كه با مجموعه داستان های این دوره دارد  و شاید به سختی بتوان ویژگی های آن را در مجموعه ای دیگر یافت مورد توجه قرار می گیرد . داستان های علیخانی با بهره گیری نویسنده از بن مایه های ادبیات روستایی و استفاده آگاهانه و قاعده مند از گویش های محلی منطقه رودبار الموت و طالقان  و بویژه روستای میلك  تبدیل به صدایی متفاوت در آثار داستان نویسان جوان شده اند . روایت علیخانی از روستا ، توصیفی تكراری و مبتنی بر آنچه تا امروز از ادبیات روستا خوانده ایم نیست .