فصلنامه علمی ـ پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره سی و هفتم، تابستان ۱۳۹۴: ۱۴۵-۱۱۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۴/۰۶
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۷/۲۷

تحلیل رابطه گفتمان اخلاقی متن با شیوه بیان در دو اثر غلامحسین ساعدی

زهرا حیاتی *

چکیده

خوانش متن ادبی با رویکرد نقد اخلاقی می‌تواند بر اساس تشخیص مفاهیم و مضامین اخلاقی متن یا درک رابطهٔ گفتمان اخلاقی متن با ساختار زیبایی‌شناسانه آن صورت پذیرد. در رویکردهای جدید نقد بر این نکته تأکید می‌شود که متن هنری بر دلالت‌های ضمنی استوار است و معنای آن، پنهان است. سرشت اثر ادبی اقتضا می‌کند که شیوه بیان بیشتر از موضوع مورد توجه قرار گیرد. پرسش پژوهش این است که نویسنده یک داستان ادبی، چگونه درک اخلاقی خود و مخاطب را با شیوه‌های روایت‌پردازی عمق می‌بخشد. مورد مطالعه، دو داستان از آثار غلامحسین ساعدی است و از نقد و تحلیل پژوهش‌های انجام‌یافته دربارهٔ این نویسنده چند نتیجه حاصل می‌شود: ۱- اصلی‌ترین حوزه‌های معنایی که ساعدی به آنها توجه داشته، مضامین سیاسی، مسائل اجتماعی و روحی و روانی است. در این حوزه‌های معنایی، درون‌مایهٔ اصلی آثار او پیوند مسائل اجتماعی با آسیب‌های فردی و ریشه داشتن فساد اخلاقی در اجتماع است که رگه‌هایی از اخلاق مارکسیستی را بازمی‌نماید. ۲- ساعدی در تلفیق شیوه‌های مدرن داستان‌نویسی با آرمان‌های سیاسی و اجتماعی، گفتمان اخلاقی خود را در بیان زیبایی‌شناسانه و شگردهای روایی تولید کرده است. ۳- واقع‌گرایی، ویژگی روساخت داستان‌های ساعدی است و تلفیق آن با نمادگرایی در ساختار درونی روایت، جنبهٔ اخلاقی یا غیر اخلاقی

* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
Hayati.zahra@gmail.com

رویدادها را تقویت می‌کند. ۴- شخصیت در بیشتر داستان‌ها بر طرح غالب است و تأثیر اجتماع بیمار بر فساد اخلاقی فرد در ترسیم کنش و واکنش شخصیت‌ها و تجسم ذهن و روان پیچیده آنها نشان داده می‌شود. ۵- فضاسازی و تجسم نمایشی بر شگردهای بلاغی و زبانی غالب است و تأثیر منفی یک کنش غیر اخلاقی از طریق فضاسازی به مخاطب القا می‌شود.

واژه‌های کلیدی: گفتمان اخلاقی، روایت، غلامحسین ساعدی، آشغالدونی و آرامش در حضور دیگران.

مقدمه

بیان مسئله و ادبیات نظری: نقد متن ادبی از دیدگاه اخلاق

بحث دربارهٔ بازنمود اخلاق در روایت بر این پیش‌فرض استوار است که گفتمان اخلاقی در بیان هنری محقق می‌شود، نه در مضامینی که مستقیماً بر اخلاق تأکید می‌کنند. مباحث اخلاقی به اخلاق نظری و اخلاق عملی تقسیم می‌شود. در اخلاق نظری، بررسی پسند و ناپسندِ صفات و افعال، ذیل علم اخلاق قرار می‌گیرد و بررسی مبانی نظریِ موضوعات اخلاقی، ذیل فلسفهٔ اخلاق. اما رابطهٔ هنر و اخلاق، موضوع نسبتاً مستقلی است که در این زمینه، اثر مستقلی به زبان فارسی وجود ندارد و تنها منبعی که مستقیماً دربارهٔ اخلاق و هنر ترجمه شده، مجموعه مقالاتی با عنوان «هنر و اخلاق»، به کوشش *خوزه لوییس برمودس* و *سباستین گاردنر*[1] است.

نقد متن بر اساس دیدگاه‌های اخلاقی با این پرسش کهن آغاز می‌شود که آیا اثر ادبی، ابزار اخلاق و تربیت است یا خود، هدف و غایت است. طرفداران نقد بر مبنای اخلاق، ادبیات را وسیله‌ای برای نقد زندگی می‌دانند و آنچه اهمیت دارد، موضوع و اندیشهٔ نهفته در اثر است. در زمینه نقد اخلاقی هنر می‌توان به دو نظریهٔ متقابل اشاره کرد: «مورالیسم[2]» به معنای رعایت اصول اخلاقی یا اخلاق‌گرایی که موافق نقد اخلاقی هنر است و «اتونومیسم[3]» به معنای استقلال‌گرایی که مخالف آن است. از مجموع رویکردهای رایج در نقد می‌توان دریافت که در نظریه‌های جدیدتر که بیشتر به هنرهای روایی متکی هستند، نقد اخلاقی هنر با بررسی‌های زیبایی‌شناسانه درهم تنیده است. یعنی پرسش اصلی این است که از نحوهٔ بیان اثر، کدام درک اخلاقی به دست می‌آید؟

مسئلهٔ اصلی پژوهش این است که یک نویسنده چگونه درک اخلاقی خود را با شیوه‌های روایت‌پردازی عمق می‌بخشد؟ به بیانی دیگر، از نحوهٔ بیان اثر، کدام درک اخلاقی به دست می‌آید و چه نسبتی میان مبانی اخلاقی نویسنده و شیوهٔ روایت‌پردازی او وجود دارد؟

---

1. Bermudez, Jose Luis& Gardner, Sebastian
2. moralism
3. autonomism

بررسی متن ادبی با رویکرد اخلاقی در پژوهش‌های نقد، نمونه‌های چشمگیری ندارد و بیشتر یافته‌های محققان، تحلیل گزاره‌های اخلاقی، دیدگاه اخلاقی یا پیام اخلاقی متن است. از آنجا که قصد این پژوهش نه تبیین دیدگاه‌های اخلاقی متن است، نه قضاوت دربارهٔ درون‌مایهٔ اخلاقی آن، بحث‌های انتزاعیِ علم اخلاق یا فلسفهٔ اخلاق نیز در مبانی نظری پژوهش، جایگاه اصلی ندارد و به عنوان مقدمه‌ای برای ورود به بحث نقد شیوه‌های بیان اخلاق به آن اشاره می‌شود.

نمونهٔ تحقیقاتی که در دو زمینه متفاوتِ محتوا و شیوهٔ بیان به تبیین گفتمان اخلاقی متن پرداخته‌اند، در دو بحث متمایز ارائه شده است: بررسی دیدگاه‌های اخلاقی متن با نگاه به علم و فلسفهٔ اخلاق و نقد شیوه‌های بیان اخلاق در متون هنری و ادبی.

دو دیدگاه در نقد اخلاقی متن

الف) بررسی دیدگاه‌های اخلاقی متن با نگاه به علم و فلسفه اخلاق

در ادراک عمومی، اخلاق تعریف اصطلاحی و فلسفی خاصی ندارد؛ مصادیق آن مشخص و همه‌فهم است و اختلاف زیادی در این‌باره دیده نمی‌شود. آنچه یک کنش را اخلاقی و کنش دیگر را غیر اخلاقی قلمداد می‌کند، ارزش‌گذاری رفتارهاست. معیار ارزیابی نیز در فهم عمومی و در میان اقوام و ملل، مشترکات زیادی دارد؛ چنان‌که سرقت، فحاشی و بی‌بندوباری در نظر بسیاری از مردم نکوهیده و ناپسند است و مهربانی و نوع‌دوستی، ارزش است. اما داستان فلسفهٔ اخلاق و نظریه‌های مرتبط با آن از جایی آغاز می‌شود که معیارهای شناخت این مسئله ناکافی و نابسنده می‌نماید و از سوی دیگر، مدعیان اجتماعی مانند مراجع قانونی یا نهادهای دینی هم مرزبندی‌ها و باید و نبایدهای خود را به رفتارهای انسانی عرضه می‌کنند. پرداختن به فلسفه اخلاق یعنی طرح پرسش‌های بنیادین دربارهٔ رفتارها و کنش‌های انسان و استمداد از برهان و استدلال برای پاسخگویی به آنها.

هری. جی. گنسلر در کتاب «درآمدی جدید به فلسفه اخلاق» (۱۳۸۵) به دیدگاه‌های گوناگون دربارهٔ سرشت و روش‌شناسی اخلاق پرداخته است. به طور خلاصه در فلسفه اخلاق به دو پرسش کلیدی پاسخ داده می‌شود: ۱- سرشت داوری‌های اخلاقی چیست و

این داوری‌ها چه روشی دارد؟ ۲- چه اصولی را باید در زندگی دنبال کنیم؟ دیدگاه‌های زیر در فلسفهٔ اخلاق معروف است: خودمحوریِ اخلاقی، اخلاقِ منطبق با فرمان الهی، اخلاقِ مبتنی بر قانون طبیعی، اخلاقِ جهان‌شمولِ مکتب کانت، اخلاقِ مطابق با سودنگری، اخلاقِ مبتنی بر اصل عدالت، اخلاقِ مبتنی بر محبت و اخلاقِ دوری از خشونت. بحث‌های تفصیلی این دیدگاه‌ها در کتاب «مبانی فلسفه اخلاق» (۱۳۹۱) نوشته *رابرت هومز*، ترجمه مسعود علیا آمده است. گزاره‌های زیر خلاصه این دیدگاه‌هاست:

انسان همواره باید به خیر و مصلحت فردی خود عمل کند؛ انسان همیشه باید به فرمان خدا عمل کند؛ عملکرد انسان باید با قواعد جهان‌شمول هماهنگ باشد؛ عمل فرد باید سود و خیر کلی را به حداکثر برساند؛ انسان باید عادلانه رفتار کند؛ آدمی باید از روی محبت عمل کند؛ و بالاخره رفتار انسان باید عاری از خشونت باشد. تاریخ فلسفهٔ اخلاق نشان می‌دهد که در فلسفه قدیم، شناخت پدیده‌ها مقارن برداشتی کلی از اشیا و امور بود که در شیوه‌های عمومی استدلال ارائه می‌شد و احکام اخلاقی هم شامل همین کلی‌گویی‌ها بود. به تدریج فهم اخلاقی به شناخت انسان منوط شد و علم اخلاق با روان‌شناسی پیوند خورد.

از دیگر تقسیمات رایج در دیدگاه‌های مرتبط با اخلاق، نظریه‌های تکلیف‌گرا، فضیلت‌گرا و نتیجه‌گراست. برای مثال در نظریه‌های تکلیف‌گرا، عملی از نظر اخلاقی درست است که به قصد انجام تکلیف انسانی یا الهی شکل گرفته باشد و معیار قضاوت آن، بازتاب عمل در جامعه است؛ دیدگاه فضیلت‌گرا بر نوعی ارزش‌نگری استوار است که داوری اخلاقی را با ارزش‌گذاری همسو می‌داند؛ زیرا فضایلی در تعریف اخلاق جای می‌گیرند که اکتسابی هستند و به پرورش شخصیت اخلاقی می‌انجامند. نظریه‌هایی که به اخلاقِ مبتنی بر فضیلت باور دارند، اگر درستی و ارزش را در نتیجه یک عمل جست‌وجو کنند، نتیجه‌گرا نامیده می‌شوند و اگر معتقد باشند نتیجه یک کنش و رفتار در درست و ارزشمند بودن آن تأثیر ندارد، غیر نتیجه‌گرا خوانده می‌شوند (هومز، ۱۳۹۱: ۵۸-۵۹). قابل ذکر است که فلسفه اخلاقِ مبتنی بر فضیلت، در رویکردهای اخلاقی شرقیان از جمله *مصطفی ملکیان*، جایگاه درخور توجهی دارد.

در تحقیقاتی که هدف پژوهش، استخراج یک نظریهٔ اخلاقی از متن است، پژوهشگر دیدگاه‌های اخلاقی و رویکردهای فلسفی آن را محور پژوهش قرار می‌دهد؛ چنان‌که قراملکی در کتاب «نظریهٔ اخلاقی محمد بن زکریای رازی» (۱۳۹۱) قصد دارد این نظریه را ثابت کند که رازی فراتر از دیدگاه‌های پراکنده، نظریهٔ اخلاقی داشته است و می‌توان از مبانی و مؤلفه‌های آن سخن گفت. به همین سبب، تبدیل مطالب رازی به گزاره‌های اخلاقی، یکی از اولویت‌های مؤلف در پژوهش است و در نهایت چکیده مبانی اخلاقی رازی در هیجده گزاره آمده است.

همچنین قراملکی با همکاری محمدپور در مقالهٔ «جایگاه عشق در نظریهٔ اخلاقی مولوی» (۱۳۹۰) این فرض را مطرح کرده‌اند که نظریهٔ اخلاقی مولوی، ابعاد پنهانی دارد که می‌توان آن را کشف کرد و تلقی مولوی از عشق، در این نظریه جایگاهی مبنایی دارد؛ یعنی علت عمده رذایل اخلاقی این است که انسان با پرش ذهنی در گذشته و آینده، اسیر یادها و آرزوها می‌شود و برای انطباق هویت خود با گذشته یا آینده، مجبور است به صفات و افعال ناپسندی مثل دروغ، ریا، حسد و مانند آن روی آورد. عشق به واسطه تمرکز شدید بر امر لذت‌بخش، آرزوهای خود را در آینده‌ای که هنوز نیامده فراموش می‌کند و در حال می‌زید؛ وقتی بهره‌ای در آینده ندارد می‌تواند ایثار کند، گذشت کند، به هم‌نوع کمک کند و مانند آن.

کتاب «اخلاق و انسان کامل از منظر مولوی» نوشته سید سلمان صفوی (۱۳۸۸) اثر دیگری است که اشعار مولوی را از دیدگاه اخلاقی بررسی کرده است. نویسنده در بحث مقدماتی خود به این نتیجه رسیده است که اخلاق در مقایسه با عرفان، امری ایستاست و عهده‌دار تعالی روح نیست؛ هر چند مقدم بر آن است. انتهای اخلاق، آغاز سلوک است و مرحلهٔ اول سلوک، این است که صفات مثبت نفسانی، ملکه وجود شود. در نظریهٔ اخلاقی مولوی، اخلاق بدون طریقت، ناکارآمد است و مفاهیم اخلاقی در عرفان عملی مندرج است. نمونهٔ فضایل و رذایل اخلاقی و افعال نیک و زشتی که در مثنوی به آن پرداخته شده، فراوان است و می‌توان فهرستی جزیی از آن به دست داد.

پژوهش‌هایی که شرح مختصر آنها ارائه شد و تحقیقات مشابه، الگوی این تحقیق نیستند و به همین جهت به اشاره کوتاهی بسنده شد. مقصود از طرح این پژوهش‌ها،

توجه دادن مخاطب به تفاوت و تقابلی است که میان این دیدگاه‌های موضوع‌محور با نگاهِ مبتنی بر شیوه بیان وجود دارد. نمونهٔ تحقیقاتی که دربارهٔ ارتباط هنر و اخلاق وجود دارد و بر شیوه‌های بیان تأکید می‌کنند، در پی آمده است.

ب) نقد شیوه‌های بیان اخلاق در متون هنری و ادبی

از آنجا که رویکردهای جدید در نقد ادبی و هنری، بررسی شیوه‌های بیان را بر تحلیل صرف معنا ترجیح می‌دهند، می‌توان دریافت که نقد اخلاقی هنر نیز با بررسی‌های زیبایی‌شناسانه درهم تنیده است. پژوهش نظری یا عملی‌ای که به زبان فارسی دربارهٔ ارتباط گفتمان اخلاقی داستان و شیوهٔ بیان نوشته شده باشد و بتواند الگوی این تحقیق قرار گیرد، یافت نشد؛ اما کتاب «هنر و اخلاق» (ر.ک: برمودس و گاردنر، ۱۳۸۷) شامل چهارده مقاله تخصصی است که به پیوند زیباشناسی و اخلاق پرداخته و روش تفسیر اخلاقی متن را می‌توان از آن الهام گرفت. کتاب مشتمل بر دو بخش است: در بخش اول از منظر عمومی و در چارچوب زیباشناسیِ تحلیلی به رابطهٔ هنر و اخلاق پرداخته شده است و در بخش دوم، پیوند اخلاقیات و هنر در مصادیق مشخص هنری بررسی شده است.

کنار هم‌گذاری نظریه‌های اخلاقی و زیبایی‌شناسی، بیشتر از آنکه راه‌کاری برای بررسی متن از دیدگاه اخلاقی به دست دهد، تفاوت‌ها و تشابه‌های این دو حوزه را در نظریه بیان می‌کند. *مایکل تنر* در مقالهٔ «اخلاق و زیبایی‌شناسی» (۱۳۸۷) این تقابل‌ها را مرور کرده است؛ خلاصه مباحث این است که ویژگی‌های اخلاقی در موارد اندکی با ویژگی‌های زیبایی‌شناختی مشترک است (تنر، ۱۳۸۷: ۳۵). اما در زمینه نقد عملی و بررسی متن از دیدگاه اخلاقی، *جان آرمسترانگ* در مقالهٔ «ژرفای اخلاقی و هنر تصویری» (۱۳۸۷) این پرسش را مطرح می‌کند که در متن هنری، بازنمایی اخلاق مهم است یا عمق بخشیدن به درک اخلاقی؟ فرضیهٔ نویسنده این است که هنر نقاشی در تعمیق درک اخلاقی مؤثر است، اما گسترش دامنهٔ فهم اخلاقی در محتوای اثر نیست و محتوای اخلاقی ژرف با به کارگیری مهارت هنری از سوی هنرمند مربوط است. او دو اثر نقاشی را بررسی می‌کند که هر دو محتوای اخلاقی آشکاری دارند، اما یکی از آنها در ارتقای

درک اخلاقی موفق‌تر است. جملهٔ نویسنده دربارهٔ نوشته خود به صراحت این دیدگاه را نشان می‌دهد: «در این مقاله به توصیف نحوهٔ دستیابی به محتوای اخلاقی تصویر پرداخته‌ام و کوشیده‌ام نشان دهم که این عمل به استفاده از امکانات تصویری متعددی بستگی دارد» (آرمسترانگ، ۱۳۸۷: ۲۳۶).

در اولین تابلوی نقاشی که آرمسترانگ بررسی کرده، فرانسیس قدیس در حال بخشیدن لباس‌هایش و نیز در حال خواب دیدن است. محتوای اخلاقی تابلو بنا به شرح نویسنده در این است که فرانسیس قدیس در حالی که هاله‌ای گرد سر دارد، خرقه آبی رنگ خود را به مردی می‌دهد که کفش به پا ندارد و فقیر است. بالای سر فرانسیس و مرد فقیر، قصری در آسمان نقاشی شده که یادآور بهشت است. در گوشه دیگرِ تابلو، فرانسیس در بستر خود خوابیده است و در آن زمان مردم می‌دانسته‌اند شبی که فرانسیس قدیس فردای آن، لباس‌های گرانبهای خود را بخشید، این واقعه را در رؤیا دیده بود. تفسیر اخلاقی نویسنده از تابلو این است که مضمون نقاشی‌شده، با گفتمان مسیحیت دربارهٔ اهمیت احسان مرتبط است. اثر مورد بحث، محتوای اخلاقیِ عملِ نیکِ احسان و بخشش و نیز جایگاه فرانسیس قدیس را به عنوان اسوهٔ اخلاق بازنمایانده، اما تأثیری در تقویت ادراک مخاطب از این مفهوم ندارد. تنها هنر نقاش، استفاده از رنگ‌ها و نقش‌های نمادین است؛ مانند رنگ آبی لاجوردی یا تصویر هالهٔ گرد سر (همان: ۲۲۵-۲۲۶).

تابلوی دوم، چشم‌انداز با جمع‌آوری خاکسترهای فوسیون است. موضوع تابلو که برای بیننده‌های آن آشنا بوده، این است که فوسیونِ سالخورده، به اتهام خیانت به مرگ محکوم می‌شود و ناگزیر جام شوکران را می‌نوشد. طبق قوانین آن زمان، این حق از او گرفته می‌شود که جسدش را در خاک آتن دفن کنند و به همین سبب جسد او را خارج از شهر می‌سوزانند. شب بعد، یکی از مستخدمه‌های وفادار او به نام پوسن به آن مکان می‌آید و خاکسترهای فوسیون را جمع‌آوری می‌کند (همان: ۲۲۸).

تفسیر اخلاقی نویسنده از تابلو این است که نقاشِ این اثر برخلاف تابلوی نخست به تجسم یک مضمون اخلاقی نپرداخته و اصلاً ظاهر تابلو هیچ ارتباطی با محتوای اخلاقی ندارد؛ زیرا در نگاه اول یک چشم‌انداز جالب به مخاطب نشان می‌دهد. برای مثال در قسمت میانی تابلو، تصویرِ بخشی از شهر دیده می‌شود که شبیه یک شهر یونانی در

عصر باستان است و بسیار واقعی به نظر می‌رسد. رئالیسم تابلو همچنین در تصویر معابد و ورزشکارانی دیده می‌شود که فضای آرام و عادی زندگی روزانه را القا می‌کنند. اما ترکیب این جنبه‌های عادی زندگی با تصویر پوسن که در گوشهٔ تابلو مشغول جمع‌آوری خاکستر است، فضای دیگری می‌سازد که احساس مخاطب را نسبت به یک امرِ خلافِ اخلاق، تحت تأثیر قرار می‌دهد.

از باب مثال توجه کنید به تصویر بخشی از شهر که در قمست میانی تابلو دیده می‌شود. ساختمان‌ها با تصور پوسن از یک شهر یونانی عصر باستان هماهنگی دارد و این بازآفرینی ما را در نوعی حسِ ناظر بودن شریک می‌کند. ما در حالی که زن، وظیفه خطرناک اما مقدسش را انجام می‌دهد، در کنار اوییم. رئالیسم غنی تصویر، فضای لازم را به آن می‌بخشد و به ما این احساس را القا می‌کند که عمل او را آنگونه مشاهده می‌کنیم که احتمال داشت انجام شود. به این طریق، تضاد دردناکی میان تلاش مخفیانه او از سویی و آرامش و فراغت در شهر از سوی دیگر، حس می‌کنیم: معابد مرمر و ورزشکارانی که در حین فعالیتند، فوسیون را از چنین دنیای معماری جذابی بیرون انداخته و بیوه‌اش هم به سبب وفاداری به او از آن دنیا فاصله گرفته است. راه کرامت انسانی را باید تنها طی کرد. به عبارت دیگر، شکوه و عظمت شهر، احساس ما را دربارهٔ تنهایی او تشدید می‌کند. با این وصف، می‌توان شهر را از جهات دیگر نیز با او مرتبط دانست؛ جهاتی که از طریق آنها می‌توان ویژگی‌های بصری برجسته اثر را به محتوای اخلاقی آن پیوند داد (آرمسترانگ، ۱۳۸۷: ۲۳۰- ۲۳۱).

این شیوهٔ تحلیل به نقد ادبی جدید نزدیک است؛ زیرا معنای نهفته در متن را در مهارت و شگردهای زیبایی‌شناختی آن جست‌وجو می‌کند. حتی ممکن است فهرست گزاره‌های اخلاقی متن با مفهوم اخلاقی‌ای که از شگردهای روایی، بلاغی یا تصویری به دست می‌آید تفاوت داشته باشد و درک همین تفاوت، مرز خوانش منتقد را از مخاطبان دیگر در فهم متن تعیین می‌کند.

در یک اثر ادبی، اعم از داستان یا شعر، اصل بر زیبایی و انگیزش عاطفی است. نویسنده یا شاعر با برانگیختن خشم و مهربانی، حساسیت‌های عاطفی را مخاطب قرار می‌دهد و از وعظ و نصیحت پرهیز می‌کند. کمتر هنرمندی امور اخلاقی را با ادلهٔ عقلی بیان می‌کند و به شرح خوب و بد رفتارها می‌پردازد؛ اما ارزش‌هایی را زیبا نشان می‌دهد

که از تصورات اخلاقی او برآمده‌اند و عزم مخاطب را در اقبال به آنها جزم می‌کنند. مثلاً جوانان یونانی در دورهٔ باستان، طبق ارزش‌هایی که هومر در ایلیاد و ادیسه به زیبایی نشان داده بود، در پی صفاتی چون شجاعت، قدرت و وفاداری بودند (زاگال و گالیندو، ۱۳۸۶: ۲۹).

اکنون جای این پرسش است که چگونه می‌توان درون‌مایهٔ اخلاقی آثار یک نویسنده را بر اساس شیوهٔ بیان او تفسیر کرد؟

تفسیر اخلاقی داستان‌های ساعدی بر اساس شیوهٔ بیان

غلام‌حسین ساعدی، نویسنده‌ای است که آثار منتقدانهٔ بسیاری دربارهٔ او نوشته شده است و در مقطعی از تاریخ نیز به انتقال آثار او از ادبیات به سینما اقبال شد و برخی نوشته‌هایش به فیلم سینمایی تبدیل شد. با بررسی پژوهش‌های انجام‌یافته دربارهٔ این نویسنده، جنبه‌هایی از رابطهٔ درون‌مایهٔ اخلاقی آثار او با شیوهٔ بیان، قابل استنتاج است.

پیوند شیوهٔ بیان با درون‌مایه اخلاقیِ آثار ساعدی در پژوهش‌های انجام یافته

غلامحسین ساعدی در تاریخ ادبیات داستانی نوین، نویسنده‌ای صاحب‌سبک است که راهی جدید در داستان‌نویسی گشود و بر نویسندگان دیگر تأثیر گذاشت. او در شمار نسل سوم نویسندگان صدسال اخیر و در صدر قصه‌نویسان دههٔ چهل است. داستان‌های این دهه، بازتاب شکست‌های روحی روشن‌فکران پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ است و این مضمون در بسیاری از نوشته‌های ساعدی دیده می‌شود. از ویژگی‌های این دوره، سانسور حاکم بر فضای نوشتن داستان و شعر بود که باعث شد برخی نویسندگان به نمایشنامه‌نویسی روی آورند و از وجه نمادین آن برای بیان مقاصد و مطالب خود سود جویند. ساعدی نیز به نمایشنامه‌نویسی پرداخت و در ادبیات نمایشی ایران در شمار نویسندگان موفق قرار گرفت. تحقیقاتی که دربارهٔ آثار ساعدی انجام یافته، در سه بخش کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها یا رساله‌های دانشگاهی و مقالات علمی- پژوهشی یا مقالات دیگر قابل دسته‌بندی است. با توجه به تعداد زیاد این آثار، به گزارش آماری آن بسنده می‌شود و سپس به تحلیل مختصر محتوای این آثار می‌پردازیم.

کتاب‌هایی که مستقلاً یا ضمن بحث از یک دورهٔ تاریخی و جریان ادبی به غلام‌حسین ساعدی توجه کرده‌اند و در شمار منابع این پژوهش بودند، از سال ۱۳۵۱ تا ۱۳۹۲، نوزده عنوان است. پایان‌نامه‌ها و رساله‌های دانشجویی از دیدگاه‌های گوناگون به ساعدی و نوشته‌های او توجه کرده‌اند، مانند: محتوا و فرم، ویژگی‌های داستانی و نمایشی، جریان تاریخی و گفتمان سیاسی، ادبیات تطبیقی و غیره. این تحقیقات که از منابع این تحقیق بودند از ۱۳۷۳ تا ۱۳۹۲، بیست و چهار اثر است. بیشتر مقالاتی که دربارهٔ آثار ساعدی نوشته شده‌اند، با محدود کردن دامنهٔ تحقیق به یک اثر مشخص پرداخته‌اند و از سال ۱۳۸۱ تا ۱۳۹۰، هشت مقاله مورد توجه این پژوهش بوده است. قابل ذکر است شرح و تفصیل این منابع در گزارش طرح پژوهشی «نقد شیوه‌های بیان اخلاق در فیلم‌های اقتباسی و منابع ادبی آن» که در سال ۱۳۹۳ در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی انجام یافته، آمده است. نقد و تحلیل آثار یادشده دربارهٔ نوشته‌های ساعدی در دو بخش «محتوی» و «سبک» قابل شرح است.

محتوای داستان‌ها و نمایشنامه‌های ساعدی

توجه غلامحسین ساعدی به مسائل سه‌گانه روانی، اجتماعی و سیاسی، فصل‌الخطاب همه نقد و تحلیل‌ها دربارهٔ داستان‌ها و نمایشنامه‌های این نویسنده است که می‌توان آنها را در سه بخش تحلیل کرد و در عین حال اصلی‌ترین دستاورد ساعدی را در پیوند این سه حوزه نشان داد.

مضامین سیاسیِ آثار ساعدی بیشتر در نمایشنامه‌ها قابل مشاهده است. موضوع و درون‌مایهٔ نمایشنامه‌ها، مطابق شرایط سیاسی دهه چهل، افشاگرانه است و مسائلی از قبیل استبداد و ستم، آزادی فرمایشی، قانون اصلاحات ارضی و تقابل فقر مردم با جریان مدرنیزاسیوم را به صراحت یا به تمسخر و طنز بیان می‌کند (میرصادقی، ۱۳۷۹: ۳۳۹). دیدگاه‌های سیاسی غلام‌حسین ساعدی در پایبندی به باورهای مارکسیستی، بیگانه‌ستیزی و ترجیح محیط‌های بومی بر صنعت و تکنولوژی غرب یا مشکل‌آفرینی دخالت بیگانگان در تصمیمات داخلی کشور قابل طرح است (شیری، ۱۳۸۷: ۱۰۱-۱۰۵). از مبانی اقتصادی و جامعه‌شناسی مکتب مارکسیسم که در نمایشنامه‌ها آمده است،

می‌توان به این نمونه‌ها اشاره کرد: انباشت سنتی سرمایه در ایران، استثمار توسط نیروهای خارجی و تأثیر جهل و نادانی طبقاتی بر آسیب‌های اجتماعی و سیاسی. در کنار نمایشنامه‌ها، داستان‌های ساعدی نیز همراهی با ادبیات پس از مشروطه است و مضامین کلانِ فقر، جهل و استبداد در همه نوشته‌های این نویسنده دیده می‌شود (سیمیاری، ۱۳۹۱: ۹۵).

رئالیسم اجتماعی و توجه به زندگی اجتماعی مردم در شهرها و روستاها، مشخصهٔ دیگر آثار ساعدی است. نگاه جامعه‌شناسانهٔ ساعدی باعث شده است منتقدان دربارهٔ آثار او با اصطلاح‌های دوگانهٔ «ادبیات روستایی» و «ادبیات شهری» بحث کنند (دستغیب، ۱۳۵۴: ۲۰). ترسیم و تجسم زندگی اجتماعی مردم، حاصل درک و دریافت ساعدی از گروه‌های مختلف جامعه است که زیستن با آنها را تجربه کرده بود. تجربه‌های واقعی که ساعدی به جهان داستان آورده، عبارت است از: مشاهدات کودکی در روستاهای اطراف تبریز، مشاهدات بزرگ‌سالی در جنوب کشور و تجربه شغلی در بیمارستان روزبه. بسیاری از مضامین اجتماعی با کلیشه‌ها و ساده‌انگاری‌های رایج دربارهٔ اجتماع در تقابل است (جمشیدی، ۱۳۸۱: ۴۰۳). برای نمونه، ساعدی فقرستایی نمی‌کند، منش روستایی را در صفای ضمیر و خلوص نیت تقدیس نمی‌کند و شهر را در تقابل با روستا، مظهر شعور و آگاهی نمی‌داند. فقر مادی و فرهنگی، دو عامل فساد و تباهی در روستا و شهر است (حسن‌زاده سورشجانی، ۱۳۸۷: ۵۷).

ترسیم حالات روانی و دنیای تاریک و ناشناختهٔ درون، جنبهٔ دیگری از داستان‌های ساعدی است که بیشتر محققان آن را اصل و اساس درون‌مایه‌ها دانسته‌اند و بیان مسائل سیاسی و اجتماعی را فرع بر آن قلمداد کرده‌اند. انحصار روابط انسانی به رابطه‌های روانی، تنهایی و دلتنگی، وسوسه خودکشی، همراهی امید به زندگی با هراس از مرگ و ناکامی و سرخوردگی انسان در اثر اشتباهات خود، کنش و واکنش‌های اصلی افراد است و بر تمام شخصیت‌ها و شخصیت‌پردازی‌های ساعدی سایه انداخته است (دستغیب، ۱۳۵۴: ۴۸، ۵۹ و ۱۰۷؛ عرفانی، ۱۳۸۹: ۱۸۱). موفقیت نویسنده در نمایش حالات روانی انسان از یکسو با دانش روان‌کاوی او و تجربه‌های پزشکی‌اش در شناخت بیماری‌های عصبی و اختلالات روانی مرتبط است و از سوی دیگر، به حوزهٔ مطالعاتی او در ادبیات داستانی

مدرن که بر رمز و رازهای روان انسان تأکید دارد؛ چنان‌که رگه‌های رئالیسم جادویی مارکز در زبان رمزگونهٔ ساعدی حضور دارد (جمشیدی، ۱۳۸۱: ۴۰۳؛ تیموری، ۱۳۸۱: ۶۲۹؛ فیدل پرز مولینا، ۱۳۹۱: ۱۱۸-۱۱۹؛ شیری، ۱۳۸۷: ۸۴).

در نهایت بیشترین نتیجه‌ای که از غور و تأمل در محتوای داستان‌های غلام‌حسین ساعدی حاصل می‌شود و همه منتقدان به آن پرداخته‌اند، پیوند مسائل اجتماعی و فردی و به‌ویژه تأثیر اجتماع بیمار بر بیماری فرد است. گزاره‌هایی که ارتباط اختلالات روانی را با سطح اجتماعی نشان می‌دهد، در فهرست زیر خلاصه شده است: یأس فلسفیِ شخصیت‌ها با بدبینی اجتماعی و تضادهای اجتماعی درآمیخته است؛ روان‌شناسی توده‌ها در کنش‌های داستانی به شکل واقع‌گرایانه نشان داده شده است؛ روستاییان به شهر پناه می‌آورند و به بی‌اخلاقی و بی‌خانمانی دچار می‌شوند؛ حاشیه‌نشینان شهرها به فقر و فحشا مبتلا هستند؛ کارمندان، زندگی ملال‌آوری دارند و در انتظار نزول بلا به سر می‌برند؛ روشن‌فکران مسخ شده‌اند و دچار از خودبیگانگی هستند؛ فقر در فضای مدرنیزاسیوم تهدیدگر است و سرنوشت شومی برای آدم‌ها رقم می‌زند؛ افراد در اثر قهرمان‌سازی و قدیس‌پروری، تباه می‌شوند؛ شهرنشینان همانند روستاییان گرفتار خرافه‌های خویش‌اند؛ و نتیجه زیستن در جدال سنت و مدرنتیه، انزوا و تنهایی است.

گفتمان اصلی داستان‌های ساعدی، گفتمان انتقاد است و درون‌مایهٔ غالب آثار، ریشه داشتن فساد اخلاقی و بیماری‌های روانی در اجتماع است. ساعدی توجه به زیبایی‌شناسی اثر و تلاش برای خلق داستان با شیوه‌های مدرن داستان‌نویسی را با آرمان‌های سیاسی و اجتماعی تلفیق کرده و به این سبب، او را می‌توان از شمار نویسندگانی دانست که به گفتمان اخلاقی توجه می‌کند، اما بیان اخلاق به شیوهٔ انتقاد.

با این مقدمه می‌توان بحثِ ارتباط گفتمان اخلاقی با شیوهٔ بیان را در تحلیل منتقدان از سبک نویسندگی ساعدی مرور و خلاصه کرد.

سبک و شیوهٔ بیان ساعدی

دربارهٔ داستان‌نویسی ساعدی، سه حوزه مورد اشاره محققان است: ادبیات روستا، مکتب آذربایجان و سبک رئالیسم جادویی. در مقایسهٔ سبک نویسندگی ساعدی با

نویسندگان ادبیات داستانی معاصر نیز می‌توان گفت این نویسنده در توجه به واقعیت زندگی شبیه *جلال آل احمد* و *بهرام صادقی* عمل کرده است و با *صادق چوبک* و *ابراهیم گلستان* در تقابل قرار دارد. تأثیرپذیری او از ادبیات جهان نیز ما را به نویسندگانی چون داستایوفسکی، فاکنر، همینگوی، جویز و مارکز ارجاع می‌دهد؛ زیرا از یکسو ساعدی در شمار نویسندگان دهه چهل است که بر اثر گرایش‌های سیاسی به نویسندگان روسی توجه کردند و از سوی دیگر، نمایندهٔ داستان‌نویسی به شیوهٔ مدرن است (مهدی پورعمرانی، ۱۳۸۱: ۴۸-۵۲؛ فیدل پرز مولینا، ۱۳۹۱: ۱۱۹). این تأثیرپذیری او را می‌توان در دو سبک تعریف کرد: واقع‌گرایی به سبک نویسندگانی چون چخوف و داستایوفسکی؛ و ذهن‌گرایی به سبک آثار ذهنی - روایی هدایت، دنیای مسخ و دگردیسی کافکا و فضاسازی وهمناک مارکز. در نهایت کتاب «عزاداران بیل» را برجسته‌ترین اثر ساعدی دانسته‌اند.

مجموع نقد و بررسی‌ها دربارهٔ آثار ساعدی نشان می‌دهد نتایجی که محققان به آن دست یافته‌اند در سه تقابل خلاصه می‌شود: «واقع‌گرایی و نمادگرایی»، «طرح و شخصیت» و «زبان و تصویر».

تقابل واقع‌گرایی و نمادگرایی به این معناست که عناصر مختلف داستان مانند شخصیت‌پردازی یا زمان و مکان، واقعی و باورپذیر است، اما ترکیب اجزای اثر، نوعی سوررئالیسم دارد. کاربرد اصطلاحاتی مانند رئالیسم وهم‌آلود یا رئالیسم جادویی دربارهٔ آثار ساعدی معمولاً با این استنتاج قرین است که ساعدی با توصیف‌های واقع‌گرایانهٔ خود از نقطه عطف‌های داستان‌نویسی است؛ اما از مرزهای تثبیت‌شدهٔ واقع‌گرایی می‌گذرد و عناصر فراطبیعی را در یک زمینهٔ طبیعی نشان می‌دهد، تا به این طریق بگوید روان آشفتهٔ آدمی محصول شرایط اجتماعی است. تمرکز بر حالت‌های پیچیدهٔ ذهن و انگیزه‌های پنهان رفتار به برخی داستان‌ها رنگ سوررئال داده است (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۳۲۹). ترکیب رئالیسم و سوررئالیسم، جمع نماد و واقعیت و درهم‌آمیزی توصیف‌های واقع‌گرایانه با نمایش تصورات ذهنی و توهمات روحی، ویژگی بنیادین داستان‌های ساعدی است. شخصیت‌ها، گفت‌وگوها، زمان و مکان داستان‌ها واقعی است و ماجراها باورپذیر است؛ اما ترکیب اجزای اثر نوعی سوررئالیسم دارد (کیانوش،۱۳۵۱: ۱۲۱ و ۱۴۱).

سمبولیسم ساعدی بیشتر در داستان‌های کوتاه است و ساعدی عمق یک فاجعه را در ماجراهای به ظاهر معمول با استفاده از جنبه‌های رمز و راز نشان می‌دهد. تمثیل در داستان‌های ساعدی، به‌ویژه داستان‌های کوتاه و نمایشنامه‌ها، جایگاهی ویژه دارد و در نمادگرایی او، رگه‌هایی از روایت سنتی و پسامدرن دیده می‌شود (شیری، ۱۳۸۷: ۸۴). همچنین از آنجا که ساعدی به دانش روان‌کاوی در سطح تخصصی اشراف داشت، واکنش‌های روانی انسان‌های شکست‌خورده و فقردیده را به ماجراهایی تبدیل کرده است که در تناسب با جهان داستان واقع‌گرایانه است (قاسم‌زاده، ۱۳۸۳: ۲۰۸).

تقابل طرح و شخصیت به معنای شخصیت‌محور بودن داستان‌های ساعدی در برابر پیرنگ است. برخی معتقدند داستان‌ها بر اساس طرح از پیش اندیشیده شده نوشته نشده و بر اساس واکنش ذهنی شخصیت‌ها پیش می‌رود. بیشتر شخصیت‌ها نوعی و بی‌نام هستند که وجه تمثیلی داستان‌ها را تقویت می‌کنند. به‌ویژه در نمایشنامه‌ها، همهٔ افراد از تیپ‌های آشنای اجتماع هستند. یکی از نمودهای ترجیح شخصیت بر طرح، تفاوت کلیت داستان با ظاهر سادهٔ اثر و عملکردهای واقع‌گرایانهٔ شخصیت‌هاست. داستان‌هایی که در جغرافیای شهر رخ می‌دهند، درون شخصیت‌های ولگردان، خانه‌به‌دوشان و قهرمانان را می‌کاوند؛ و داستان‌های مرتبط با ادبیات روستا، به ذهنیت روستاییان و ساحل‌نشینان جنوب می‌پردازند. قهرمانان بی‌سواد و خرافه‌پرست روستا و روشن‌فکران سرخورده و پوچ‌گرای شهر، از شخصیت‌های عمده داستان‌ها هستند (میرعابدینی، ۱۳۸۶: ۵۶۵).

غلبهٔ نمایش و تصویر بر زبان و بلاغت، ویژگی دیگری است که داستان‌های ساعدی را مستعد اقتباس‌های سینمایی کرده است. نثر ساعدیِ نمایشنامه‌نویس در داستان‌های کوتاه هم نمایشی است و شاید دلیل این امر، نمادگرایی نویسنده است. تجسم عینی امور، بیشتر به حوادث و رویدادها اختصاص دارد و توصیف مناظر، جایگاه چندانی در آثار این نویسنده ندارد. زبان ساعدی، کوبنده و مشتمل بر لغات محکم و خشن است. بیشترین شگردها در عنصر واژه و جلوه‌های زبانی در گفت‌وگوهایی دیده می‌شود که یکی از مؤلفه‌های اصلی در ساختار نمایشی داستان‌ها به شمار می‌آید (دستغیب، ۱۳۵۴: ۱۰۶). گفت‌وگوها معمولاً بین شخصیت‌های عامه و ساده جریان دارد و ساعدی لحن عامیانه را به خوبی بازتاب داده است. بخش اول داستان‌ها بیشتر با جملات خبری بیان می‌شود، چون راوی داستان که یا دانای کل است یا شخصیت اصلی، آغاز داستان را

روایت می‌کند؛ اما در بخش دوم، گفت‌وگو نقش اساسی دارد که طی آن صحنه‌های وقوع ماجرا تصویر می‌شود. در مجموع، گفت‌وگوها ساده‌اند، تکرارشونده و معناساز هستند، به شخصیت‌پردازی کمک می‌کنند و از این گفت‌وگوهای ساده و تکراری، موقعیت ساخته می‌شود. یکی از ظرفیت‌های نمایشی در داستان‌ها این است که فضای داستان از زبان شخصیت‌ها بیان می‌شود. فضاسازی نیز از دیگر ابعاد نمایشی آثار ساعدی است؛ به‌ویژه فضاهای غریب و مرموز او در داستان‌های ایرانی تازگی دارد (عبداللهیان، ۱۳۷۹: ۱۰۴).

دریافت نهایی از رابطهٔ سبک و محتوا و پیوند آن با گفتمان اخلاقی

در ویژگی‌های دوگانه‌ای که تحلیل شد، معنای پنهان اثر در قطب غالب جای دارد؛ یعنی نمادگرایی (در مقابل واقع‌گرایی)، شخصیت‌پردازی (در مقابل طرح علی و معلولی) و تصویر (در برابر زبان). بنابراین گفتمان اخلاقی آثار ساعدی با این شگردها پردازش شده است.

رابطهٔ گفتمان اخلاقی داستان «آشغالدونی» با شیوهٔ روایت‌پردازی

با مرور کوتاه پرسش، فرضیه و پاسخ‌های برآمده از پیشینهٔ تحقیق، نقد اخلاقی داستان‌های «آشغالدونی» و «آرامش در حضور دیگران» با نگاه به شیوه‌های روایی محقق می‌شود.

پرسش اصلی پژوهش این بود که «میان مبانی اخلاقی نویسنده با شیوهٔ روایت‌پردازی او چه نسبتی وجود دارد؟» فرضیه در این گزاره بیان شد که «ساعدی در گفتمان اخلاقی - انتقادی خود بر تأثیر اجتماع بیمار بر فساد اخلاقی فرد تأکید می‌کند و این درون‌مایه از شگردهای روایت‌پردازی او فهم و درک می‌شود». پاسخ کلی‌ای که از آزمون فرضیه در پژوهش‌های پیشین حاصل می‌شود، این است که «ساعدی با پردازش امر خلاف اخلاق در نماد، شخصیت و تصویر، حساسیت‌های مخاطب را نسبت به غیابِ امرِ اخلاقی برمی‌انگیزد و او را نسبت به سرنوشت غیر اخلاقی فرد و اجتماع متأثر می‌کند».

واقع‌گرایی ساعدی در همه عناصر داستانی حضور دارد، به‌ویژه در زمینه اصلی قصه‌ها. سپانلو می‌نویسد: «اول، بندرهای جنوب کشور، اقلیمی خشک و فقیر با بیماری‌های بومی و خرافات. دوم، روستاهای آذربایجان، برخورد منافع دسته‌های کوچک ده، واحدهای اقتصادی کوچک و علیل، اذهان گرفتار موهومات و علت‌ها. سوم، شهر بزرگ با روشن‌فکرانش، با بیمارستان‌هایش، با کارگران و بیکارانش. هوای مشترکی که در این سه زمینه مستولی است، فقر و جنون و جهل است در میان اقشار گوناگون» (سپانلو، ۱۳۷۱: ۱۱۷).

میرعابدینی هم با اینکه تأکید می‌کند ساعدی از مرزهای تثبیت‌شدهٔ واقع‌گرایی گذشته، معتقد است: «پیش از ساعدی کمتر نویسندهٔ ایرانی توانسته است واقعیت فقر و درماندگی مادی و روانی یک انسان را این طور عمیق و مؤثر بیان کند» (میرعابدینی، ۱۳۸۶، ج۱: ۳۲۹).

اما همان‌طور که گفته شد، معنای اصلی اثر در نمادپردازی آن نهفته است که از شیوهٔ تکرار و ترکیب عناصر واقعی برمی‌آید و ساعدی عمق یک فاجعهٔ اخلاقی را با انتخاب رویدادهایی نشان می‌دهد که همه یک وجه شباهت دارند: تأثیرگذاری بر حرکت شخصیت به سوی بحران اخلاق.

نمونهٔ تعمیق مفاهیم اخلاقی در پس نمادهای خرد و کلان، داستان‌هایی هستند که جوهره ادبیات شهری دارند. از جمله این داستان‌ها، «آشغالدونی» است. در این داستان، نگاه منفی ساعدی به فضای اجتماعی شهر، از آن کمین‌گاه پلیدی ساخته و سرنوشت شوم یک روستایی مهاجر را رقم می‌زند. رویدادها در «آشغالدونی» بر اساس هم‌معنایی کنار هم گذاشته شده و نسبت به پیوند علّی آنها تأکیدی وجود ندارد. جایگزینی رابطهٔ علیت با رابطهٔ شباهت، شگرد روایی نویسنده است که ذهن را بر کشف معنا متمرکز می‌کند و آن، انحطاط اخلاقی در مواجهه با رفتارهای اجتماعی است.

«آشغالدونی» نام داستانی۱۰۶ صفحه‌ای است که در مجموعه «گور و گهواره» آمده (۱۳۵۷: ۹۳-۱۹۹) و رویدادهای اصلی داستان را می‌توان در ماجراهای زیر خلاصه کرد:

علی همراه پدر پیر و بیمار و فقیرش سرگردان است. علی و پدرش با آقای گیلانی آشنا می‌شوند که خون قاچاق می‌کند. علی به آزمایشگاه آقای گیلانی می‌رود تا خون

خود را بفروشد اما پدر علی به سبب بیماری باید به بیمارستان رجوع کند. در بیمارستان، علی با پرستاری به نام زهرا آشنا می‌شود. با وساطت زهرا، پدر علی بدون نوبت پذیرش می‌شود و علی هم با انباردار بیمارستان آشنا می‌شود. انباردار، او را با اسماعیلِ راننده به مرغداری می‌فرستد و علی در جریان کارهای خلاف اسماعیل هم قرار می‌گیرد. پرستار خود را به علی نزدیک می‌کند و در شرایط نادرستی از او طلب کامجویی می‌کند. علی به معامله‌های خردی با کارکنان بیمارستان می‌پردازد که بیشتر آنها شبیه باج‌گیری و دلالی است. علی با همدستی یکی از کارکنان بیمارستان، ته‌مانده‌های غذای بیماران را در مناطق فقیرنشین می‌فروشد. او به تدریج تصمیم‌های جسورانه‌ای در کارهای نادرست اتخاذ می‌کند. علی به کار دلالی در قاچاق خون وارد می‌شود و به کارهای دلالی خون و باج گیری ادامه می‌دهد و بر کارکنان بیمارستان حتی زهرا، مسلط می‌شود. علی وارد فعالیت‌هایی نامعلوم می‌شود.

در این داستان، نمادگرایی بر بافت خطی ماجراها غالب است، زیرا بسیاری از ماجراها را می‌توان با ماجرایی دیگر اما مشابه جایگزین کرد. در واقع رویدادها با یک معنای پنهانِ مشترک، معنایی تمثیلی خلق می‌کنند. ساعدی انحطاط اخلاقی یک مهاجر روستایی را بعد از ورود به شهر با حضور مکرر و پرشتاب علی در مشاغل کاذب و پلید شهری نشان داده است که گویی واقعیتی پذیرفته شده است و عادی بودن آن بیش از هر چیز، پرسش‌های اخلاقی را در ذهن مخاطب برمی‌انگیزد. حوادث کوبنده و پیوسته در این داستان از تصاویر واقعی تشکیل شده‌اند، اما بیشتر از آنکه روابط علی و معلولی داشته باشند، بر همانندی بنا شده‌اند و مخاطب در پایان از شباهت بین رویدادها به درک داستان می‌رسد.

ساعدی برای تعمیق معنای اخلاقی از تأکید بر سویهٔ منفیِ اخلاق استفاده کرده است؛ یعنی نمایش امر ضد اخلاق و تکرار آن، که به بیانی نمادین می‌انجامد و حساسیت مخاطب را نسبت به زشتی آن برمی‌انگیزد و میل به امر اخلاقی را زنده می‌کند. او به جای اینکه بگوید کسب محاسن اخلاق به چه عواملی محتاج است، نشان می‌دهد که ظهور رذایل اخلاقی در چه شرایطی ممکن می‌شود. به تعبیری، تقبیح ضد اخلاق با بیان زشتی اخلاق صورت می‌پذیرد.

در کنار این کلان‌نماد ساختاری، استعاره در جزء هم احساس مخاطب را نسبت به ضد ارزش‌های اخلاقی در شهر برمی‌انگیزد. برای نمونه به مکان‌های استعاری اشاره می‌شود: می‌توان مکان را مجازی از کل جامعهٔ شهری دانست و می‌توان به لحاظ نقشِ داستانی مشترک آنها یعنی دلالت بر «محل فساد»، آن را استعاره جانشین تلقی کرد. وجه استعاری مکان‌ها با تکرار آن و نیز با نوع ارتباط میان آنها تقویت می‌شود؛ خرابه‌ها به خیابان ختم می‌شوند؛ خیابان‌ها به آزمایشگاه و مریضخانه؛ آزمایشگاه به مریضخانه؛ مرغداری به مریضخانه؛ مریضخانه به خیابان‌های شلوغ و مانند آن. یعنی چنین مکان‌هایی از سنخ و جنس همدیگر هستند: آلوده و بیماری‌زا. همانندی مکان‌های متعدد، به آن جنبهٔ نمادین داده است و شباهت در آلودگی و ناپاکی، ذهن را به گفتمان انتقادی متن جلب می‌کند که غیاب پاکی و شادابی و در نتیجه، بحران اخلاق است.

تمرکز و تأکیدی که داستان بر مریضخانه و محور و مرکز قرار دادنِ آن دارد، همچنین استفاده از برخی نمادها و نشانه‌های کلیدی مثل مسجد که نماد حوزهٔ دینداری است یا آشپزخانه که محل تأمین غذا و سلامت است، اما در داستان محلّ نشر فساد و آلودگی به جامعه است؛ یا مرغداری و آزمایشگاه که در ارتباط مستقیم با مریضخانه هستند، نشان می‌دهد مریضخانه و فسادِ ناشی از آن، استعاره‌ای از نقش ویرانگر نهادهای درمانگر است. با تحلیل استعاره‌های مکانی می‌توان دریافت دغدغهٔ ساعدی، تأکید بر منبع نشر فساد در سطح جامعه است؛ اینکه فساد فرد و روابط افراد، ناشی از فساد اجتماع است. اینجاست که گفتمان انتقادی اخلاق با پردازش استعارهٔ مکانی و در بستر نمادگرایی تقویت می‌شود و فصل‌الخطاب این درون‌مایه، عنوان داستان است: «آشغالدونی».

در داستان«آشغالدونی»، یکی از شیوه‌های توجه دادن مخاطب به آسیب‌های اخلاقی، تحول شخصیت است. شاید بتوان گفت محورِ تغییراتِ شخصیت در علی به این شکل است: علی که در ابتدای داستان فاقد رذایل اخلاقی است، در پایان داستان واجد رذایل اخلاقی می‌شود. تغییر شخصیت علی را می‌توان در فرایندهای زیر پی‌گرفت که همه بر حرکت به بی‌اخلاقی و بحران اخلاق دلالت می‌کنند:

علی مظلوم و منفعل است ← علی مظلوم و منفعل نیست.

به پدر توجه می‌کند ← به پدر توجه نمی‌کند.
تنهاست ← با پیوستن به آدم‌های بی‌اخلاق و فاسد، تنها نیست.
رفتار کودکانه دارد ← رفتار کودکانه ندارد.
عامل بازدارندهٔ درونی دارد ← عامل بازدارندهٔ درونی ندارد.
برای دیگران کار می‌کند ← برای دیگران کار نمی‌کند.
از گیلانی می‌ترسد ← از گیلانی نمی‌ترسد.
راضی نیست ← راضی می‌شود.

کنش‌های غیر اخلاقیِ «آشغالدونی» در فضاهایی واقع می‌شوند که خود آن فضا واکنش مخاطب را نسبت به نادرستی کنش شخصیت برمی‌انگیزد. برای مثال وقتی علی با پرستار بیمارستان رابطه برقرار می‌کند، این رویداد در مسجد بیمارستان و در میان مردگان رخ می‌دهد. بسیاری از عناصر داستانی با یکدیگر تعامل می‌کنند تا قبح این ارتباط غیر اخلاقی به مخاطب نشان داده شود. مسجد که به روشنی نماد دین و مذهب است و به عنوان بخشی از بیمارستان می‌تواند محل طلبِ شفا و امید باشد، به انبار مرده‌ها و وسایل بی‌استفاده تبدیل شده و در نهایت، جایگاه بروز رذایل اخلاقی و روابط نامشروع است.

تصویرسازی ساعدی از مکان و کنش شخصیت‌ها در آن، بدون توصیف جزییات اما مبتنی بر تجسم عینی و صحنه‌پردازی است:

> «زهرا لبخند زد و گفت: هیچ خیال نمی‌کردم سر و کلت اینجا پیدا بشه، کمک کن این مرحومو برسونیم مسجد، ببینیم چی میشه... . از پله‌های نموری پایین رفتیم و رسیدیم به تاریکی... . زیرزمین نیمه‌تاریکی بود، پر خرت و پرت، چند تخت شکسته روهم و بالای تخت‌ها چند بخاری و سه‌پایه و میله‌های آهنی، و کنار تخت‌ها چند تابوت و رو یکی از تابوت‌ها، مرده‌ای که شمدی روش کشیده بودند...» (ساعدی، ۱۳۵۷: ۱۴۶-۱۴۷).

ساعدی گاه از شگردهای زبانی و ادبی هم در گفت‌وگوها بهره می‌برد و موضع اخلاقی خود را نشان می‌دهد. برای مثال زهرا در معرفی مریضخانه که نماد اجتماع بیمار است،

وقتی از روابط جنسی زن و مرد سخن می‌گوید، لفظ تحقیرآمیز نر و ماده را به کار می‌برد و نشان می‌دهد که خود همین افراد هم به چشم حیوان به همدیگر می‌نگرند:

«نزدیک ظهر که کار تموم شد، جمع میشن دور هم، میگن و می‌خندن، شیرقهوه می‌خورن، متلک میگن، شوخی می‌کنن، حتی رییسای خیلی پیرم یه پرستار جوون می‌خوان که پاهاشونو بمالن. کمرشونو بمالن. این جوریه که همیشه خوشحالیه، همه‌ش می‌خندن، دکترا می‌خندن، پرستارا می‌خندن، ماهام می‌خندیم. غیر چند دکتر اخمو و بدعنق که دایم سرشون تو کتابه و با هیشکی نمی‌جوشن؛ عوض بگوبخند با همه دعوا دارن. عوضش دیگرون، چه کیف‌ها که نمی‌کنن. همین‌جوری نر و ماده خودشونو به همدیگه می‌مالن. اولش با لاس خشکه شروع میشه، بعدش دیگه پناه بر خدا» (ساعدی، ۱۳۵۷: ۱۳۰).

دریافت نهایی

گفتمان اخلاقی در داستان‌های ساعدی با این درون‌مایه پردازش شده است که فساد اخلاقی فرد در اجتماع بیمار ریشه دارد. اما این مفهوم به صراحت بیان نمی‌شود و نویسنده واکنش احساسی مخاطب را نسبت به امر غیر اخلاقی یا جامعهٔ مولد آن، از طریق شیوه‌های روایی در پردازش داستان برمی‌انگیزد. عمده‌ترین این روش‌ها در نمادگرایی پنهان در روساخت واقع‌گرایانهٔ داستان، شخصیت‌پردازی غالب بر پیرنگِ داستان و فضاسازی‌هایی است که نسبت به شگردهای زبانی و ادبی برتری دارند. در مجموع آنچه مخاطب را طی خواندن «آشغالدونی» در جریان یک بحران اخلاقی قرار می‌دهد، در این شگردهای روایی خلاصه می‌شود:

۱- ماجراهایی که شخصیت اصلی به آنها ورود می‌کند، همه از سوی افرادی پیشنهاد می‌شود که با نهاد رسمی بهداشت و درمان در ارتباط هستند؛ اما رفتار متفاوت و متقابلی را پیش گرفته‌اند و به آلودگی و ناپاکی و بیماری دامن می‌زنند. این شباهت معنایی در رویدادهای کوتاه و از پی هم آینده، ساختاری تمثیلی به آن بخشیده است که مشارکت مخاطب را در کشف معنا برمی‌انگیزد.

چون معنای واحد همه رویدادها، حضور امر غیر اخلاقی و غیاب امر اخلاقی است، مخاطب همسو با گفتمان اخلاقی متن، نسبت به جهان داستان واکنش انتقادی خواهد داشت.

۲- استعاره‌ها در جزء، مانند استعاره‌های مکانی (بیمارستان، مسجد، آزمایشگاه و آشپزخانه) یا استعاره در اشیا و جانداران (جوجه، پلو و لوله‌های آزمایشگاه)، همه با معنای استعارهٔ کلان آشغال و آشغالدونی پیوند دارند و این هماهنگی، درک مخاطب را از غیاب یک جامعهٔ سالم و اخلاقی تقویت می‌کند.

۳- مواجهه مخاطب با تحول شخصیت اصلی داستان از نوجوانی که فاقد رذایل اخلاقی است و در برابر جامعهٔ شهری یک مشاهده‌گر منفعل است، به فردی که واجد رذایل اخلاقی می‌شود و در نهایت خود به یک شخص فعال و بی‌پروا تبدیل می‌شود، ذهن را به تدریج در فرایند غیر اخلاقی شدن فرد و دلایل آن قرار می‌دهد.

۴- فضاسازی شگردی است که به جای بیان وضعیت، به القای یک موقعیت می‌پردازد و به همین سبب، تجسم صحنه‌هایی مانند ایجاد رابطهٔ نامشروع در میان مردگان و وسایل متروکه یا فروش ته‌مانده غذاهای بیماران در مناطق فقیرنشین، هم‌نشینی کنش‌های غیر اخلاقی و فضاهای تیره را به حس مخاطب القا می‌کند.

رابطهٔ گفتمان اخلاقی داستان «آرامش در حضور دیگران» با شیوهٔ روایت‌پردازی

داستان «آرامش در حضور دیگران»، اثر دیگری از ساعدی است که جوهرهٔ ادبیات شهری دارد و هویت فرد و وضعیت اخلاقی او را در زندگی مدرن شهری تحلیل می‌کند. درون‌مایهٔ این داستان، تنهایی فرد در جدال سنت و مدرنیسم است و به‌ویژه با پایان‌بندی داستان و نافرجامی زندگی اعضای یک خانواده و شخصیت‌های فرعی مرتبط با آنها تقویت می‌شود. در این داستان، بر تنهایی و سرخوردگی آدم‌های سنتی و مدرن، هر دو تأکید می‌شود. نمایندگانِ سنت با پای‌بندی به گفتمان اخلاقِ سنتی به آرامشی

ظاهری و بدون سرخوشی دست می‌یابند و نمایندگان زندگی مدرن، آرامش خود را در لذت‌های جسمانیِ موقت جست‌وجو می‌کنند که با کنش‌های اخلاقی در تقابل است.

خلاصهٔ داستان «آرامش در حضور دیگران»

سرهنگ بازنشسته شده و یک سال می‌گذرد که با منیژه ازدواج کرده است. دختران سرهنگ، ملیحه و مه‌لقا در شهر دیگری در بیمارستان کار می‌کنند. سرهنگ برای اینکه زندگی‌اش را تغییر دهد، همه‌چیز را می‌فروشد تا با دخترها زندگی کند. دخترها زندگی بسامانی ندارند و با دو همکار خود رابطه دارند. وضعیت روحی و جسمی سرهنگ نامطلوب است و هر روز بدتر می‌شود. منیژه که هم‌سن مه‌لقا و ملیحه است، نسبت به رابطهٔ سرد و ازدواج عاری از عشق خود آگاه‌تر می‌شود و بی‌حوصله و ساکت است. رفتارهای سرهنگ جنون‌آمیز می‌شود و او را به تیمارستان می‌برند. مه‌لقا، نامزد خود را برای ازدواج متقاعد می‌کند، اما نامزد ملیحه به او خیانت می‌کند و رابطه تمام می‌شود. ملیحه درخواست مأموریت به جایی دورافتاده می‌دهد و مه‌لقا تنها می‌ماند. منیژه به تیمارستان می‌رود و با ظاهری ساکت و آرام از سرهنگ پرستاری می‌کند (ر.ک: ساعدی، ۱۳۵۶).

ساعدی در پس پیرنگ واقع‌گرایانهٔ داستان، سفری را برای شخصیت‌ها طراحی کرده است که در تفسیر بعد استعاری ساختار روایت، می‌توان آن را با گذر از سلامت روانی به پریشانی و بی‌اخلاقی تطبیق داد. مبدأ سفر سرهنگ، شهری کوچک است که یادآور فرهنگی سنتی است. هر چند مشخصات بارزی از شهر محل سکونتِ سرهنگ در داستان نیامده است، از روابط میان آدم‌ها و دل‌مشغولی‌های منیژه - همسر سرهنگ - می‌توان فهمید که آنها در فرهنگی زندگی می‌کنند که خاصّ شهرهای کوچک و سنتی است، نه شهرهای بزرگ و صنعتی. منیژه هنگام نقل مکان و جمع کردن وسایل، احساس دربه‌دری و بی‌پناهی پیدا می‌کند.

> «به هر حال وقتی تسلیم تصمیم سرهنگ شد، علاوه بر اضطراب قبلی و ترس از روبه‌رو شدن با دو دختر جوان، احساس دربه‌دری و بی‌پناهی هم پیدا کرد. مخصوصاً وقتی پرده‌ها را می‌کندند و قالی‌ها را جمع می‌کردند و اثاث خانه را کارگرهای سابق مرغدانی بسته‌بندی می‌کردند، این حالت

شدیدتر شد. چرا که می‌دید اثاث خانه‌های مجاور دست‌نخورده باقی مانده است و پنجره‌های جورواجور همسایه‌ها همه مرتب و پرده‌پوش» (ساعدی، ۱۳۵۶: ۱۴۶).

البته مقصد سفر نیز شهری بزرگ نیست. در توصیفی که ساعدی از شهر محل سکونت دخترها می‌کند، تصویری از شهری آرام و خلوت نمایان می‌شود؛ شهری که در آن، خانه‌ها تک‌تک و دور از هم هستند و طبیعت و درختان بیشتر از خود خانه‌ها حضور دارند.

«سرهنگ هنوز در خواب بود و منیژه که از نصفه‌های شب بیدار بود، بعد از رفتن دخترها رفت روی ایوان و نشست به تماشای ساختمان‌های ساکت شهر که تک‌تک وسط درختزارها افتاده بودند» (همان: ۱۶۱).

در جایی دیگر، وقتی ملیحه از نامناسب بودن فضای موجود برای برقراری روابط میان زن و مرد شکایت می‌کند، شهرشان را شهری کوچک معرفی می‌کند.

«شهرای کوچک این مصیبتا رو دارن که نمیشه راحت معاشرت کرد. مثلاً خیلی مشکله که با یکی بری بیرون و بگردی، یا با مردی معاشرت بکنی، خیلی زود پشت سر آدم حرف درمیارن، و اولین ضررشم اینه که صاحبخونه فوری جوابت می‌کنه» (همان: ۱۶۶).

اما مکانی که مقصد حقیقی سرهنگ است، به مدینهٔ فاضله‌ای شباهت دارد که سرهنگ را به آرامش و خوشبختی بیشتر امیدوار می‌کند. این امر محقق نمی‌شود و روح و روان سرهنگ در مواجهه با وضعیت نابسامان دخترها و روابط نادرست آنها آشفته می‌شود.

«چند شبانه روز هیچ‌یک از اهل خانه، پلک روی پلک نگذاشتند. حال سرهنگ خوش نبود، ترس و وحشت عجیبی همه را فراگرفته بود. سرهنگ ملافه‌ها را می‌پیچید و پاره می‌کرد و آینه‌ها روی ایوان می‌شکست، و هرچه که دم دستش می‌رسید، به در و دیوار می‌کوفت و نعره می‌کشید» (همان: ۲۰۰).

تیمارستان منزل نهایی سرهنگ است. در نمونه‌ای دیگر، پایان داستان که ملیحه به سفر نامعلوم خود می‌رود، سفر او مانند سفر سرهنگ در داستان، «بی‌سرانجام» نامیده شده است.

«و سرهنگ خنده بر لب، کلاه و کت جمع‌وجوری بر سر و تن، همچون جوان‌ها با استخوان‌های برجستهٔ شانه‌ها، از پله‌ها پایین آمد و منیژه گریه‌ها و خداحافظی‌هایش را تمام کرد و ابرهای بریده‌بریدهٔ تابستانی دوباره آسمان را پوشانید و سفر نامعلوم و بی‌سرانجام آن دو آغاز گشت» (ساعدی، ۱۳۵۶: ۱۵۱).

«مه‌لقا مرتب دنبال ملیحه بود و در حالی که تندتند اشک‌هایش را خشک می‌کرد، سعی می‌کرد که شاید در لحظات آخر، خواهرش را از سفر بی‌سرانجام منصرف کند» (همان: ۲۳۹).

ساعدی در این داستان، درون شخصیت‌ها را می‌کاود و خطری را به مخاطب نشان می‌دهد که از ناحیهٔ روابط ناسالم اجتماعی، روان افراد را تهدید می‌کند. او در یک خط داستانی ممتد، جنون، افسردگی و یأس ناشی از بیگانگی و خلأ عاطفی را در روابط میان انسان‌ها به تصویر می‌کشاند. از هم گسیختگی خانواده که بستری برای جنون یا افسردگی و خودکشیِ اعضایِ آن می‌شود، در کنش‌های افراد، گفت‌وگوهای میان آنها و سکوت ابهام‌آمیز نویسنده در جاهای مختلف داستان، به خواننده القا می‌شود. در پردازش رویدادهای داستان، بیشترین حجم بیانی، توصیف وضعیت فکری و روحی شخصیت‌هاست که با استعاره‌ها و فضاسازی‌های دال بر تاریکی و تباهی همراه است. شناخت وجه استعاری عناصر داستان، ما را در دریافت ویژگی‌های اخلاق فردی و پیوند آن با زمینه‌های اجتماعی کمک می‌کند. برای نمونه به استعارهٔ تاریکی و فضاسازی مرتبط با آن اشاره می‌شود.

تاریکی به شکلی واقع‌گرایانه با زمان و مکان داستان هماهنگی دارد و در عین حال به سبب تکرار و تناسب با رویدادها و شخصیت‌ها، جنبهٔ نمادین خود را حفظ کرده است. ساعدی از تاریکی و حال و هوا و احساسی که در ذهن ایجاد می‌کند، برای بیان فضاهای منفی و آلوده و ناپاکِ غیر اخلاقی استفاده می‌کند و خواننده بی‌آنکه بخواهد در روابط علت و معلولی شخصیت‌ها، کنش‌ها و رویدادها غور کند، باز هم در فضای ذهنی نویسنده و دغدغهٔ روایت او شریک می‌شود و آن را تجربه می‌کند. هر کجا که شخصیتی

از جریان زندگی و روابط آدم‌ها کسل و دلسرد می‌شود، به تاریکی توجه می‌کند و مدام به آن خیره می‌شود.

«ملیحه یک دفعه متوجه پدر شد که با توجه خاصی به نقطه‌ای در تاریکی خیره شده است» (ساعدی، ۱۳۵۶: ۱۵۷).

«سرهنگ رفت جلو پنجره‌ای که رو به مشرق باز می‌شد و دست‌هایش را بغل کرد و چشم به تاریکی دوخت» (همان: ۱۵۹).

«هر سه برگشتند و سرهنگ را که بی‌خیال غرق تماشای تاریکی بود نگاه کردند» (همان: ۱۶۱).

روز عروسی مه‌لقا، ملیحه آنچه را نگاه می‌کند، تاریکی انتهای خیابان است. این نگاه، آینده‌ای شوم و نافرجام را روایت می‌کند:

«ملیحه از دیدن آن همه مهمان بهت‌زده بود، بی‌خودی می‌رفت و می‌آمد و منتظر بود که هرچه زودتر شلوغی تمام بشود. و هر چند دقیقه یک‌بار چادر یکی از زن‌ها را می‌گرفت و سر می‌کرد و می‌رفت سرکوچه، زن‌های همسایه و بچه‌ها را که سر کوچه جمع بودند، کنار می‌زد و تاریکی ته خیابان را نگاه می‌کرد» (همان: ۲۱۶).

نتیجه‌گیری

دو عنصر مهم روایی که گفتمان اخلاقی - انتقادی ساعدی را در داستان «آرامش در حضور دیگران» تولید می‌کنند، پیرنگ و استعاره‌های فضاساز هستند. پیرنگ به شکلی واقع‌گرایانه سفر سرهنگ و منیژه را از شهر سنتی «خود» به شهر نسبتاً متفاوت «دیگری» روایت می‌کند و چون در این گذر، فرهنگ سنتی با شهرنشینی مدرن و رفتارهای غیر اخلاقی آن تناقض دارد، داستان در تنهایی و تباهی افراد پایان می‌پذیرد. اما به کمک استعاره‌های مکانیِ مرغداری، بیمارستان و تیمارستان، این معنای نمادین دریافت می‌شود که انسان سنتی با ترک جامعهٔ نزدیک به طبیعت (مرغداری) و روی آوردن به جامعه‌ای که در ظاهر به امر درمانگری می‌پردازد (بیمارستان) اما در باطن به روابط

ناسالم مشغول است، در نهایت بـه مـرگ و ویرانـی روح و روان (تیمارسـتان) مـی‌رسـد. نمادهایی چون تاریکی، ابر، کلاغ و چلنگر نیز بـا پـردازش فضـاهای سـرد و وهمنـاک و تیره، این اعتراض و انتقاد را به بسترهای اجتماعی بحران اخلاق تقویت مـی‌کننـد و بـه درک خواننده از کنش‌های غیر اخلاقی و عوامل آن عمق می‌دهند.

منابع

آرمسترانگ، جان (۱۳۸۷) «ژرفای اخلاقی و هنر تصویری»، هنر و اخلاق، به کوشش خوزه لوییس برمودس و سباستین گاردنر، ترجمهٔ مشیت علایی، تهران، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

برمودس، خوزه لوئییس و سباستین گاردنر (۱۳۸۷) هنر و اخلاق، ترجمهٔ مشیت علائی، ویراستهٔ مسعود قاسمیان، تهران، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.

تنر، مایکل (۱۳۸۷) «اخلاق و زیبایی‌شناسی»، هنر و اخلاق، به کوشش خوزه لوییس برمودس و سباستین گاردنر، ترجمه مشیت علایی، تهران، فرهنگستان هنر، صص ۲۱-۴۴.

تیموری، وجیهه (۱۳۸۱) نقد اجتماعی آثار غلام‌حسین ساعدی و شناسایی ارزش‌های ادبی خاص وی، رسالهٔ کارشناسی ارشد ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز.

جمشیدی، اسماعیل (۱۳۸۱) گوهر مراد و مرگ خودخواسته، تهران، علم.

حسن‌زاده سورشجانی، عمادالدین (۱۳۸۷) «گذری بر تاریخچهٔ تصویری بی‌تصویر (تصویرسازی پنج نمایشنامه از غلام‌حسین ساعدی همراه با طراحی پوستر و جلد کتاب برای صاحب اثر)»، رسالهٔ کارشناسی گرافیک، دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران.

دستغیب، عبدالعلی (۱۳۵۴) نقد آثار غلام‌حسین ساعدی، چاپ دوم، تهران، چاپار.

زاگال، هکتور و خوزه گالیندو (۱۳۸۶). داوری اخلاقی، فلسفه اخلاق چیست؟، ترجمهٔ احمدعلی حیدری، تهران، حکمت.

ساعدی، غلامحسین (۱۳۵۶) واهمه‌های بی‌نشان، تهران، آگاه.

ساعدی، غلامحسین (۱۳۵۷) گور و گهواره، تهران، آگاه.

سپانلو، محمدعلی (۱۳۷۱) نویسندگان پیشرو ایران، چاپ چهارم، تهران، نگاه.

سیمیاری، نسرین (۱۳۹۱) «تحلیل گزیده‌ای از آثار غلام‌حسین ساعدی از منظر جامعه‌شناسی ادبی»، رسالهٔ کارشناسی ارشد ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسلامشهر.

شیری، قهرمان (۱۳۸۷) مکتب‌های داستان‌نویسی در ایران، تهران، چشمه.

صفوی، سید سلمان (۱۳۸۸) اخلاق و انسان کامل از منظر مولوی، قم، سلمان آزاده.

عبداللهیان، حمید (۱۳۷۹) کارنامهٔ نثر معاصر، تهران، پایا.

عرفانی، علی‌اکبر (۱۳۸۹) «بررسی عناصر داستانی در آثار غلام‌حسین ساعدی»، رسالهٔ کارشناسی ارشد ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد دزفول.

فیدل پرز مولینا، خوزه (۱۳۹۱) «مقایسه بین *صد سال تنهایی* از گابریل گارسیا مارکز و *عزاداران بیل* از غلام‌حسین ساعدی»، رسالهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران.

قاسم‌زاده، محمد (۱۳۸۳) داستان‌نویسان معاصر ایران (۱۳۰۰-۱۳۷۰)، تهران، هیرمند.

قراملکی، احد فرامرز (۱۳۹۱) نظریهٔ اخلاقی محمد بن زکریای رازی. تهران، مؤسسه پژوهشی حکمت

و فلسفه ایران.
قراملکی، احد فرامرز و شهرام محمدپور (۱۳۹۰) «جایگاه عشق در نظریهٔ اخلاقی مولوی»، فصلنامه علمی- پژوهشی پژوهش‌نامه اخلاق، سال چهارم، شماره ۱۴، صص ۷-۳۶.
کیانوش، محمود (۱۳۵۱) بررسی شعر و نثر فارسی معاصر، تهران، مانی.
گنسلر، هری. جی (۱۳۸۵) درآمدی جدید به فلسفهٔ اخلاق، ترجمهٔ حمیده بحرینی، ویراسته مصطفی ملکیان، چاپ دوم، تهران، آسمان.
مهدی پورعمرانی، روح‌الله (۱۳۸۱) نقد و تحلیل و گزیدهٔ داستان‌های غلام‌حسین ساعدی، تهران، روزگار.
میرصادقی، میمنت (۱۳۷۹) رمان‌های معاصر فارسی، تهران، نیلوفر.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸۶) صد سال داستان‌نویسی ایران، ۴ جلد، چاپ چهارم، تهران، چشمه.
هومز، رابرت (۱۳۹۱) مبانی فلسفهٔ اخلاق، ترجمهٔ مسعود علیا، ویراست سوم، تهران، ققنوس.