

بررسی مرگ از منظر اجتماعی در داستان‌های کوتاه غلامحسین ساعدی

مهران قربانی پس‌ویژه (نویسنده‌ی مسئول)، دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه پیام نور، واحد رشت

Mehran.gh69@gmail.com

پروین تاج‌بخش، دانشیار دانشگاه پیام‌نور، واحد رشت

parvintajbakhsh@gmail.com

چکیده

مرگ از دیرباز مسئله‌ی ناشناخته، موهوم، و مهمی برای انسان‌ها بوده است از این رو در بیشتر عرصه‌ها اعم از گونه‌های منظوم و مثنوی و هنرهای نمایشی و... نمونه‌هایی از حضور آن را شاهدیم. تمام کنش‌های انسان در راستا یا با اندیشه به مرگ و یا مقابله با آن انجام می‌گیرد. این مقاله قصد دارد مسئله‌ی مرگ را در داستان‌های کوتاه غلامحسین ساعدی مورد بررسی قرار دهد. مطالعه‌ی داستانهای او نشان می‌دهد که نویسنده با دید روانکاوانه و جامعه‌شناختی به مرگ می‌نگرد. او ضمن ترسیم فضایی اندوهبار - که در نگرش ناتورالیستی وی ریشه دارد- به نقد افکار و رفتار اقشار مختلف جامعه می‌پردازد. مرگ شخصیت‌ها در داستانهای وی زاینده عوامل اجتماعی مانند فقر اقتصادی و فرهنگی است.

واژگان کلیدی: مرگ، غلامحسین ساعدی، داستان کوتاه

۱. مقدمه

۱.۱. تعریف مرگ

مرگ تعریف واحدی ندارد و متناسب با حوزه‌های مختلف علمی و ادبی و تخصصی و عوامانه و... تعریف‌های متفاوتی به خود می‌گیرد. از نظر لغوی «مرگ واژه‌ای فارسی است که در فارسی باستان از ریشه‌ی (\sqrt{mr}) و افزودن مصوت (a) به دست می‌آید و ریشه‌ی متوسط آن در فارسی باستان به صورت (mahrka) به دست آمده است. گروه صامتی (rk) فارسی باستان در دوره‌ی میانه به (g) بدل شده است که نمونه‌ی دیگر این تبدیل را در (varka) می‌بینیم که در فارسی میانه تبدیل به (walg) شده و در فارسی دری به صورت برگ درآمده است. (Mahrka) نیز در فارسی میانه به (marg) بدل شده و به همین صورت وارد زبان فارسی دری شده است.» (رضایی، ۱۳۸۴: ۶۰)

دکتر معین در فرهنگ لغت‌اش مرگ را این‌گونه تعریف می‌کند: «مرگ: (marg) مردن، موت، فنا. از بین رفتن حیات و فقدان تظاهرات حیاتی را گویند.» (معین، ۱۳۸۷: ۱۳۹۰)

۱.۲. مرگ و ادبیات

مرگ در بسیاری از آثار برجسته‌ی ادبیات جهان حضوری در حد زندگی دارد. جاودانگی کوندرا، بیگانه‌ی کامو، مرگ در ونیز توماس مان، مرگی بسیار آرام دوبووار، خانواده‌ی تیبو مارتن دوگار، بوف کور هدایت و... بیگانه‌ی آلبر کامو با این عبارت شروع می‌شود: «امروز مامان مُرد. شاید هم دیروز. نمی‌دانم. تلگرامی از خانه‌ی سالمندان به دستم رسید: «مادر درگذشت. مراسم تدفین فردا. با احترام.» این چیزی را نمی‌رساند. شاید هم دیروز بوده است.» (کامو، ۱۳۹۴: ۵) اصلی‌ترین مسأله‌ی کامو در اکثریت آثارش پوچی است و بی‌رحمانه‌ترین مظهر پوچی از منظر او مرگ است. «از نظر وی [کامو] اهمیت زندگی وقتی بیشتر معلوم می‌شود که می‌فهمیم مرگ در راه است

و مرگ نیز پیام آشکاری دارد و آن این است که هیچ مصلحت و منفعتی در زندگی نیست که انسان به واسطه‌ی آن، خود را از اصل زندگی منع کند.» (کمپانی‌زارع، ۱۳۹۶: ۲۰۵) در مرگ ایوان ایلچ اثر لیو تالستوی نیز می‌بینیم که هر چند وی از دوران کودکی در مورد مرگ انسان‌ها شنیده است، اما هیچ‌وقت به گونه‌ای زندگی نکرده است که روزی خواهد مرد. او در کلاس‌های منطق و فلسفه بارها شنیده است که کایوس (ژولیوس سزار) انسان است و انسان میرا است؛ پس کایوس میرا است. این موجب شده است که او صدق این گزاره را بپذیرد، اما خودش بگونه‌ای زیسته است که وقوع آن را محتمل نمی‌داند. تمام کسانی که در اطراف ایوان ایلچ‌اند برآن‌اند که تنها اوست که مرده است نه آنان. این دیگران‌اند که می‌میرند نه من. این اندیشه و گمان است که همیشه مرگ را اتفاقی تازه نشان می‌دهد، وگرنه هیچ مرگی تازه نیست. «وقتی من نباشم، چه چیز خواهد بود؟ هیچ چیز نخواهد بود. من کجا خواهم بود، یعنی مگر همین است؟ نه، نمی‌خواهم!» (تالستوی، ۱۳۹۰: ۶۱)

در ادبیات عامه‌پسند نیز مرگ اکثراً بخشی از داستان را شکل می‌دهد. مخصوصاً که این مرگ به صورت قتل خودش را نشان می‌دهد. این امر را می‌توان به صورت بسیار زیاد در آثار آگاتا کریستی، لی چایلد، ژرژ سیمون و دیگران یافت.

۱,۲,۱. مرگ در ادبیات فارسی

از ابتدای ادبیات فارسی مرگ جریان به جریان و سبک به سبک جلو می‌آید. در رودکی می‌خوانیم:

«زندگانی چه کوتاه و چه دراز / نه به آخر بمُرد باید باز» (شعار، ۱۳۸۲: ۲۸)

فردوسی در مقدمه‌ی داستان رستم و سهراب با همان بیان حکیمانه‌ی خود می‌گوید:

«اگر مرگ داد است بیداد چیست؟ / ز داد این همه بانگ و فریاد چیست؟

ازین راز جان تو آگاه نیست / بدین پرده اندر تو راه نیست.» (جوینی، ۱۳۹۳: ۴/۶۶۰)

مرگ‌اندیشی در خیام به اوج خود می‌رسد. به گونه‌ای که نسب به حجم آثار وی مرگ یکی از پرتکرارترین عنصرهاست:

«بنگر ز جهان چه طرف بریستم؟ هیچ، / وز حاصل عمر چیست در دستم؟ هیچ،

شمع طربم، ولی چو بنشستم، هیچ / من جام جمم، ولی چو بشکستم، هیچ.» (هدایت، ۱۳۹۵: ۱۰۷)

مرگ در عرفان نیز جریان فکری خودش را دارد. مرگ، در عرفان جامه‌ی مندرس فانی این جهانی را از تن به درکردن و جامه‌ی نوی جاویدان الهی را پوشیدن، است. مرگ برای سالک و عارف دروازه‌ای است به سوی وصال باری تعالی، چیزی که همیشه به رسیدن به آن آرزو می‌کنند. «در واقع مرگ با تمام دهشتی که دارد و برای ظاهرینان ترسناک است، در نظر عارف وسیله‌ی رفع تمام حجاب‌هایی می‌شود که او را به اصل خود باز می‌گرداند و در عین حال طریقی است هموار که او را با ملکوت پیوند می‌دهد. پس مرگ پایان نیست بلکه شروع فصل دیگری است.» (آقاخان، ۱۳۹۶: ۱۴۲)

از مولوی شروع می‌کنیم. مولانا در مثنوی جای‌جای به مرگ اشاره می‌کند. مثل:

«صورت از بی‌صورتی آمد برون / باز شد، که اَنَا إِلَیْهِ رَاجِعُونَ

پس تو را هر لحظه مرگ و رجعتی است / مصطفی فرمود: دنیا ساعتی است.» (استعلامی، ۱۳۸۷: ۱/۱۴۶)

از این دست شاهد مثال‌ها در مثنوی بسیار است. برای عرفا مرگ پایان نیست، ادامه و استمرار در چارچوبی دیگر است. «با استناد به این گفته‌ی پیغمبر که "مومنان نمی‌میرند بلکه نقل مکان می‌کنند" (المومنون لایموتون بل ینقلون) مرگ را انتقال می‌دانند از حالتی و شرایطی به حالتی دیگر. حتی همراه قرآن که می‌گوید "پس آرزوی مرگ کنید، اگر راست می‌گویید" (فتمنوا الموت إن کتم صادقین) (جمعه، ۶) طلب مرگ را نشانه‌ی صدق و ایمان می‌دانند.» (آقاخان، ۱۳۹۶: ۱۴۰ و ۱۴۱)

در ادبیات معاصر ایران نیز مرگ حضور پررنگی دارد. ما این‌جا نگاهی کوتاه به مقوله‌ی مرگ در آثار هدایت، سپهری و شاملو می‌اندازیم.

«زندگانی از مرگ جدایی‌ناپذیر است. تا زندگانی نباشد مرگ نخواهد بود و همچنین تا مرگ نباشد زندگانی وجود خارجی نخواهد داشت. از بزرگترین ستاره‌ی آسمان تا کوچک‌ترین ذره‌ی روی زمین دیر یا زود می‌میرند: سنگ‌ها، گیاه‌ها، جانوران هر کدام پی‌درپی به دنیا آمده و به سرای نیستی رهسپار شده در گوشه‌ی فراموشی مثنی گرد و غبار می‌گردند، زمین لابلایانه گردش خود را در بی‌پایان دنبال می‌کند؛ طبیعت روی بازمانده‌ی آن‌ها دوباره زندگانی را از سر می‌گیرد: خورشید پرتو افشانی می‌نماید، نسیم می‌وزد، گل‌ها هوا را خوشبو می‌گردانند، پرندگان نغمه‌سرای می‌کنند، همه جنبنندگان به جوش و خروش می‌آیند. آسمان لبخند می‌زند، زمین می‌پروراند، مرگ با داس کهنه‌ی خود خرمن زندگانی را درو می‌کند...» (هدایت، ۱۳۸۳: ۳۱۹) این بخشی از نوشته‌ای از صادق هدایت است، با عنوان مرگ. در اکثر داستان‌های هدایت مرگ را می‌شود در چهره‌های مختلف قتل و انتقام و خودکشی و مرگ طبیعی دید. در بوف کور می‌نویسد: «حضور مرگ همه‌ی موهومات را نیست و نابود می‌کند. ما بچه‌ی مرگ هستیم و مرگ است که ما را از فریب‌های زندگی نجات می‌دهد، و در ته زندگی، اوست که ما را صدا می‌زند و به سوی خودش می‌خواند.» (هدایت، ۱۳۸۳: ۹۵)

در شعر معاصر نیز همچون نثر مرگ از وجوه مختلفی برخوردار است. سهراب سپهری را شاید بتوان ادامه‌ی شاعران عارف‌مسلک دانست، به‌خاطر همین است که مرگ در هشت‌کتاب او رنگ و بویی عرفانی دارد. «زندگی بال و پری دارد با وسعت مرگ، / پرشی دارد اندازه‌ی عشق.» (سپهری، ۱۳۸۴: ۲۹۰) در این‌جا تقابل دوگانه‌ی عشق و مرگ را شاهدیم.

در اشعار احمد شاملو نیز کم به مرگ پرداخته نشده است. «چگونه می‌توان شاعر بود، اما حقیقی‌ترین را در متن زندگی تجربه نکرد؟ فکر می‌کنی حقیقی‌تر از مرگ چه حادثه‌یی است؟ وقتی تکلیفت را با مرگ روشن کردی، دیگر دروغی برای گفتن نمی‌ماند. من همان‌گونه زیسته‌ام که سروده‌ام.» (دیوانوش، ۱۳۸۸: ۲۵۱) مرگ برای شاملو یک، مرگ اجتماعی است؛ یعنی مرگی که در راه رسیدن به آرمان جمعی باشد. دو، مرگ فردی است. البته شاملو فرد را در آینده جمع می‌بیند. «هرگز از مرگ نه‌راسیده‌ام / اگرچه دستانش از ابتدال شکننده‌تر بود. / هراس من باری همه از مردن در سرزمینی ست / که مزد گورکن / از بهای آزادی آدمی / افزون باشد.» (شاملو، ۱۳۸۹: ۴۶۰)

مرگ در ادبیات هر سرزمینی وسعتی به اندازه‌ی همان ادبیات دارد. جنگ‌ها، نابسامانی‌ها، شورش‌ها، حکومت‌های مستبد، خستگی شاعر و نویسنده که منجر به خودکشی می‌شود. همگی به مرگ ختم می‌گردد.

۱.۳. سوالات تحقیق

مرگ در جامعه‌ای که ساعدی در آن زندگی می‌کند و می‌شناسد چگونه رخ می‌دهد؟ نگاه یک روان‌شناس که داستان هم می‌نویسد به مقوله‌ی مرگ چگونه است؟ مرگ در جامعه‌ی روستایی و جامعه‌ی شهری به زعم ساعدی چگونه رخ می‌دهد؟ در این مقاله سعی شده به این سوال‌ها پاسخ داده شود.

۱.۴. پیشینه‌ی تحقیق

به مسئله‌ی مرگ در ادبیات غرب بسیار پرداخت شده اما در ادبیات ما جز چند اثر پراکنده، به این مسئله‌ی مهم توجه خاصی نشده است. در ادبیات داستانی معاصر فارسی نویسندگان مختلفی همچون ساعدی، گلشیری، بهرام صادقی، هدایت و نجدی از چشم‌اندازهای مختلف به مرگ پرداخته‌اند. اما کتاب یا مقاله‌ای به جز در ارتباط با صادق هدایت یافت نمی‌شود که خصوصاً به مرگ در آثار این نویسندگان بپردازد. ما در این مقاله سعی داریم مرگ را در داستان‌های ساعدی نقد و تحلیل کنیم.

در قسمتی از مقالات و کتاب‌های زیر به مسئله‌ی مرگ در آثار ساعدی پرداخت شده است:
 بازتاب رئالیسم جادویی در داستان‌های غلامحسین ساعدی، مریم سیدان، مجله‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، سال ۱۷، شماره ۶۴، بهار ۱۳۸۸
 نگاهی تطبیقی به داستان‌نویسی فئودور داستایفسکی و غلامحسین ساعدی، مریم‌السادات سجودی، مطالعات ادبیات تطبیقی، سال چهارم، شماره ۱۴
 بررسی گزاره‌های رئالیسم جادویی در رمانهای عزادارن بیل غلامحسین ساعدی و شبهای هزار شب نجیب محفوظ، یسرا شادمان، ادب عربی، شماره ۲، سال ۶، پاییز و زمستان ۱۳۹۳
 همسایه هدایت، دکتر قهرمان شیری، نشر بوتیمار، چاپ اول ۱۳۹۳
 شهر گمشده، محمدحسن حبیبی، نشر هرمس، چاپ اول ۱۳۹۳
 تکه قبل از تکه شدن، آسیه جوادی، نشر افراز، چاپ اول ۱۳۹۳
 گوهر مراد و مرگ خودخواسته، اسماعیل جمشیدی، نشر علم، چاپ اول ۱۳۸۱
 همچنین در پایان‌نامه‌ی بررسی تطبیقی مفهوم مرگ و مرگان‌دیشی از نظر دو نویسنده معاصر (صادق هدایت، غلامحسین ساعدی) با دیدگاه‌های اروین د. یالوم، محمد طایر قدسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تبریز، ۱۳۹۳

۱.۵. زندگی‌نامه‌ی غلامحسین ساعدی

غلامحسین ساعدی در ۲۴ دی‌ماه ۱۳۱۴ در تبریز به دنیا آمد. نزد پدر خواندن و نوشتن را آموخت. در دوران دبیرستان وارد مسائل سیاسی می‌شود و از همان ابتدا فعالیت‌های سیاسی می‌کند. همین امر باعث می‌شود که خیلی زود به زندان بیوفتد. اولین داستان‌های او در سال ۱۳۳۰ در هفته‌نامه‌ی دانش‌آموز منتشر شد. «بازرس» اولین داستانی بود که از او چاپ شد. بعد نمایش‌نامه‌ی «از پا نیفتاده‌ها» را برای مجله‌ی کبوتر صلح فرستاد که چاپ شد. دقیقاً از سال ۱۳۳۴ بود که اولین کتاب نمایش‌نامه‌ی خود را به چاپ رساند، به نام «لیلاج‌ها» با اسم مستعار گوهر مراد. در سال ۱۳۴۰ از پایان‌نامه‌ی دانشگاهی خود دفاع کرد. پس از آن به سربازی می‌رود. بخاطر فعالیت‌های سیاسی سال‌های قبل، او را به عنوان سرباز صفر به خدمت می‌گیرند، در حالی که طیب پادگان بود. در ماه‌های پایانی سربازی، همراه برادر بزرگ خود که او نیز پزشک است، در جنوب شهر تهران در بالاخانه‌ی خانه‌ای مطب‌شبهانه روزی برپا می‌کنند که زندگی‌شان هم همان‌جا می‌گذرد. این مکان، محل تجمع بسیاری از روشنفکران آن دوره، از جمله: احمد شاملو، آل‌احمد، به‌آذین، طاهباز، م.آزاد و دیگران بود.

در دوره‌ی کارشناسی ارشد وارد رشته‌ی روان‌پزشکی می‌شود. کماکان ساواک راحت‌اش نمی‌گذارد. اما او هم کار طبابت را انجام می‌دهد، هم نویسندگی، هم به درس‌های ارشد می‌رسد. در دهه‌ی پنجاه و شصت یکی از نویسندگان بسیار مقبولی بود که آثارش، در بین مخاطبان، اندیشه‌زا و حرکت‌آفرین بود، و هم‌چنین نوشته‌هایش ستیز آشکار با سیاست‌های استعماری، خرافات و جهالت داشت، و ایضاً در همسویی با سیر مبارزات ضد استبدادی بود. به این خاطر، او یکی از نویسندگان مغضوب ساواک بود که بارها به وسیله‌ی مأموران امنیتی تهدید می‌شد و مورد ضرب و شتم قرار می‌گرفت. در همین سال‌ها تعداد زیادی از آثار او در سالن‌های تئاتر و تلویزیون به وسیله‌ی کارگردانان مطرح اجرا شد و به نمایش درآمد. در این سال‌ها ساعدی بزرگ‌ترین نمایش‌نامه‌نویس ایران محسوب می‌شد.

در سال ۱۳۵۲ به‌وسیله‌ی انتشارات امیرکبیر مجله‌ی الفبا را منتشر می‌کند، که تنها شش شماره از آن انتشار می‌یابد. زیرا که ساواک باز ساعدی را دستگیر می‌کند و حدود یازده ماه در زندان نگهش می‌دارند؛ در این زمان او شکنجه‌های سخت و زیادی را تحمل می‌کند.

ساعدی یکی از فعالان کانون نویسندگان ایران نیز بود. او، شاملو، براهنی، رویایی و طاهباز هسته‌ی اصلی تشکیل کانون نویسندگان بودند. بخاطر داستانی به نام «قصاص» که چاپ نشده بود و باعث بسته شدن مجله‌ی آرش شد، در سال ۱۳۶۱ با چهره‌ی مبدل و از طریق پاکستان به فرانسه می‌گریزد. در پاریس او به همه مشکوک است. شکی که

سال‌ها پیش ساواک در دل او انداخته بود. در همان‌جا کانون نویسندگان در تبعید را پایه‌گذاری کرد. و انتشار مجله‌ی الفبا را از سر گرفت.

در سال‌های پایانی عمر خود تصمیم به ازدواج با دوستی قدیمی به نام بدری لنکرانی گرفت. شرایط زندگی برایش خیلی سخت و دو سال آخر نیز به بیماری کبد دچار شده بود. با این که پزشکان او را از نوشیدن الکل منع کرده بودند اما او می‌نوشید و سخت هم می‌نوشید. سرانجام در آذرماه ۱۳۶۴ در سن پنجاه سالگی از دنیا رفت و او را کنار صادق هدایت در گورستان پرلاشز خاک کردند. (شیری، ۱۳۹۳: ۷-۴۳)

در این مقاله با بسامدی که از پنج کتاب داستان‌های کوتاه ساعدی به نام‌های آشفته‌حالاتان بیداربخت، ترس و لرز، شب‌نشینی باشکوه، عزادان بیل و واهمه‌های بی‌نام و نشان صورت گرفته، داستان‌های زیر با توجه به پررنگ‌تر بودن وجه مرگ در آن‌ها نسبت به داستان‌های دیگر برای بررسی انتخاب شدند.

۲. بررسی داستان‌ها

۲.۱. عزادارن بیل: قصه‌ی چهارم

«داستان چهارم با یک صحنه‌ی هراس‌آور و کش‌دار آغاز شده است. با آن که طولانی شدن آن، بیش‌تر برای مبالغه است و ایجاد انتظار و کنجکاوی تا واقع‌نمایی، اما زمینه‌ی مناسبی است برای پر اهمیت جلوه دادن حادثه‌ی مرگ گاو مشد حسن که کل داستان بر محور آن می‌گردد، تا واقعه‌ی دیوانه شدن مرد در مرگ گاو در نیمه‌ی دوم که آن نیز البته جز افزودن بر غلظت واقعیت نیست، توجیه‌پذیر جلوه داده شود.» (شیری، ۱۳۹۳: ۷۷) گاو مشد حسن می‌میرد، روستاییان تلاش می‌کنند که این قضیه را پنهان کنند اما نمی‌توانند. مشد حسن نیز نمی‌تواند گم شدن گاو را بپذیرد، حتی وقتی اسلام به او می‌گوید که گاو گم شده است به طویله نگاه نمی‌کند. نمی‌تواند بپذیرد و رفته رفته مسخ می‌شود. گمان می‌کند که گاو مشد حسن است، خودش را به طویله می‌بندد و علفه و یونجه می‌خورد و عاقبت به صورت رقت‌انگیزی می‌میرد.

ساعدی برای ما از مسخ انسان‌ها سخن می‌گوید. گاو مشد حسن مرده است، اما او نمی‌خواهد باور کند. حتی نمی‌خواهد صدای علفه خوردن گاو را بشنود. می‌ترسد با این حقیقت مواجه شود که گاو مرده است. «گاو به عنوان اسطوره‌ی زاینده‌ی شناخته می‌شود. به تعبیر آل‌احمد گاو در یک ده، رابطه‌ی انسان با زمین است و قدیم‌ترین و اساطیری‌ترین چارپای عالم است. این اسطوره، به حدی قوی است که در گات‌های اوستا، بعضی از بندها با سوگند به نام گاو آغاز شده است.» (شادمان، ۱۳۹۳: ۱۷۰) مشد حسن آن‌قدر در فکر از دست دادن گاو فرومی‌رود که خودش را گاو می‌پندارد. مثل گاو کاه می‌خورد و صدای گاو درمی‌آورد. می‌گوید و اصرار می‌ورزد که گاو مشدی حسن است و خود مشدی هم روی پشت‌بام نشسته است تا نگذارد که پوروسی‌ها بیایند و او را بدزدند. «مشدی حسن، همچنان که نشخوار می‌کرد، گفت: «من مشد حسن نیستم، من گاوم، من گاو مشد حسن هستم.» ... مشدی جبار گفت: «مشدی حسن، این حرفو نزن، اگه پوروسی‌ها بفهمن، می‌آن می‌دزدنت‌ها.» ... مشدی حسن نشخوار کرد و گفت: «نه، نه پوروسی‌ها نمی‌تونن بیان اینجا، مشدی حسن نشسته بالای پشت‌بام و مواظب منه.»» (ساعدی، ع، ۱۳۹۳: ۱۰۶)

صمد بهرنگی می‌گوید: «خوانندگان این قصه ممکن است دریافته‌ی گوناگونی از مسخ مشدی حسن بکنند و رفتار او را در انکار مرگ گاو خودفریبی و دری‌وری گویی و اصرارش در نشخوار کردن خاطره‌ی گاو و عدم شجاعتش در روبه‌رو شدن با حقیقت و قبول و تحمل آن و طرحی نوافکندن - گوناگون تعبیر کنند.» (سیف‌الدینی، بی‌تا: ۴۰) در واقع گاو در این‌جا کنشگر اصلی است و زندگی صاحبش به حیات او وابسته است. همین است که با مرگ او تعادل روانی مشد حسن به هم می‌خورد و گسست روانی به وجود می‌آید، هم‌چنان که انسان مدرن در گسست رابطه‌اش با زمین و طبیعت در عصر حاضر تجربه کرده است. «گاو مشد حسن که عاشقانه مورد محبت صاحبش است، به مثابه‌ی زمین و طبیعت می‌میرد و عاشق خود را محکوم به جنون، رانده شدن و نابودی می‌کند. اکنون این

شهر و فرهنگ است که باید او را درمان کند، ولی در عوض نابود می‌کند. مش حسن نرسیده به شهر مرده است.» (تدینی، ۱۳۹۶: ۲۲)

گاو تنها دارایی مشد حسن بود. در فقر، از دست دادن چیزی کوچک نیز مصیبت بزرگی است، چه برسد به گاوی که تمام زندگی مشد حسن بر دوش او بود. شاید اگر مشد حسن چند گاو داشت هیچ‌وقت با مرگ گاو این‌گونه دچار مسخ شدگی نمی‌گردید. «از نظر روان‌شناختی، مضمون دیوانه شدن یک فرد بر اثر مردن گاو خود به‌این‌گونه یا از خودبیگانگی‌اش بر اثر وابستگی مفرط به چیزی تفسیر می‌شود که فقدانش در حالت عادی صرفاً یک خسارت مالی به حساب می‌آید و نه بیش از آن. همین غیر عادی و اغراق‌آمیز بودن این رابطه توجه‌ها را به نقش غیر عادی گاو در زندگی مشد حسن معطوف می‌کند؛ به این صورت که وابستگی شدید او به گاو خود، در بُعد وسیع‌تر، نشان از خلأ عظیمی دارد که روح و روان جامعه به آن دچار است؛ کمبودی که باعث شده موجودی تقریباً کم‌اهمیت (گاو) به یک تکیه‌گاه روحی بزرگ برای فرد (و در بعد وسیع‌تر برای جامعه) تبدیل شود. برخی نیز زمینه‌ی سیاسی و روان‌شناختی داستان «گاو» را با رمان مسخ فرانتس کافکا، نویسنده‌ی اهل چک، مقایسه کرده‌اند: گاو، اثر غلامحسین ساعدی و مسخ، نوشته‌ی فرانتس کافکا، از جمله آثار داستانی کوتاه معاصر به شمار می‌روند که دارای ژرف‌ساختی کاملاً شبیه به یکدیگرند. این دو اثر در واقع بیانی اکسپرسیونیستی از جامعه‌ی اثر ساعدی و کافکاست که می‌کوشد با رویکردی جادویی، رئالیسم ترس و خفقان استبداد حاکم بر ایران بعد از کودتای ۲۸ مرداد و پراگ ۱۹۰۰ را به تصویر کشد. مطابق این تحلیل‌ها، ساعدی در گاو جامعه‌ای را تصویر کرده است که فرد بر اثر استیلای وحشت و خفقان بر تمام بخش‌های آن احساس امنیت خود را از دست داده است و تکیه‌گاه‌هایش چنان ضعیف و لرزان شده‌اند که به کوچکترین تلنگری فرومی‌ریزند و او را دچار اضطراب و حس ناامنی می‌کنند.» (حبیبی، ۱۳۹۳: ۱۲۱)

۲.۲. آشفته‌حالان بیدار بخت: بازی تمام شد

سایمون کریچلی در کتاب کتاب فیلسوفان مرده به نقل از لوکرتیوس، شاگرد با واسطه‌ی اپیکور می‌گوید: «لوکرتیوس ضمن بحث درباره‌ی میرایی و در واقع مادیت روح، با بیان "مرگ برای ما اهمیتی ندارد" به استاد خود اپیکور می‌پیوندد. مرگ چیزی نیست که از آن بترسیم زیرا [لوکرتیوس]: هنگامی که این زندگی میرا، مغلوب مرگ جاودان می‌شود، کسی که دیگر نیست، رنجی هم نمی‌کشد و با کسی که هرگز به دنیا نیامده فرقی ندارد.» (کریچلی، ۱۳۹۱: ۸۶) اگر ما داستان بازی تمام شد ساعدی را از آخر به اول بخوانیم به همین نظر لوکرتیوس می‌رسیم. کودکی که برای جلب محبت قصه‌ای سر هم می‌کند که سرآخر همان سناریو باعث مرگ وی می‌شود. حسنی در واقع قربانی نقشه‌ی کودکانه‌ی خود می‌شود. «[حسنی] می‌خواهد مثل قهرمان‌های فیلم هنگامی که همه شیون و زاری را در مرگ او سر داده‌اند سر برسد و به همه بگوید من زنده‌ام. تا او را یک بار هم شده ببوسند و طعم بوسه و دوست داشته شدن را بچشد. ولی ناکام و نامراد در چاه جهل و نادانی فرو می‌افتد.» (جوادی، ۱۳۹۳: ۱۸۶)

حسنی از طریق دوستش تلاش می‌کند که به دیگران بفهماند که غیبت او یعنی مرگ. و بازگشت او هم چیزی جز یک رستاخیز نیست تا به سوگ و غم شدید پدرش پایان بخشد. غافل از این که همین تلاش منجر به مرگ حسنی و جنون پدر می‌شود. در پایان بازی، مرگ، حسنی را در چنگال خون‌آلود خود می‌فشارد و دوستش که خبر مرگ او را به مردم می‌دهد با دست و پا و دهان بسته شده مواجه می‌شود، تا کسی از مرگ حسنی مطلع نگردد. «فریب و دروغ حسنی موجب مرگ و نابودی او و پدرش می‌گردد. بی‌کاری و تهیدستی پدر موجب بدبختی و مرگ فرزندش می‌گردد و کل بازی با دروغی ساختگی و به ریا آلوده شده و با آن تمام می‌شود.» (سیف‌الدینی، بی‌تا: ۱۴۱) هر چند مرگ تلخ و نادلپذیر است اما گاهی زندگی چنان سخت می‌شود که انسان مرگ را بر چنین زندگانی‌ای ترجیح می‌دهد. حسنی برای رهایی از کتک‌های پی‌درپی پدر، به حيله‌ی مرگ متوسل می‌شود. اما این مرگ بود که از حيله‌ی حسنی قوی‌تر عمل کرد. «حسنی به مرتبه از جا پرید و گفت: «گوش کن، یه کلکی پیدا کردم. تو الانه بلند

می‌شی و بدو بدو می‌ری تو زاغه‌ها، و شروع می‌کنی به گریه و زاری و داد و بیداد و سر و صورت خودت می‌زنی و می‌گی که حسنی افتاد تو چاه! من یه مرتبه از جا پریدم و دلم ریخت پایین و گفتم: «یعنی می‌خوای خودتو بندازی تو چاه؟» گفت: «مگه خرم که خودمو بندازم تو چاه، تو همین جوری می‌گی که افتاد تو چاه. اون وقت می‌بینی که بابام چه غش و ضعفی می‌کنه، چه به روز خودش می‌آره.» (ساعدی، آ، ۱۳۹۳: ۱۰۱ و ۱۰۲)

اما آخر بازی آن چیزی نشد که حسنی می‌خواست. به عبارتی تقدیر مرگ بر کلک حسنی چیره گشت. روز ختم که دسته و آخوند آمده‌اند که مراسم را باشکوه برگزار کنند حسنی جلوتر از راوی می‌دود که به همهی زاغه نشینان عموماً و به پدرش خصوصاً بگوید که زنده است و نمرده: «حسنی پاشو زد رو تل زباله‌ها پرید و همین جوری، افتاد، صاف افتاد تو یه چاه. من خیال کردم، یعنی خیال نمی‌کردم که حسنی بیفته تو چاه، خیال کردم که زمین خورده، جلو دویدم، حسنی نبود، حسنی افتاده بود تو چاه، تو یه چاه گنده، گنده‌تر از همهی چاه‌های دیگه. زیونم بند اومد، لبام رو هم کلید شد، خواستم داد بزنم، داد بزنم و بگم حسنی، اما نتونستم، صدا که نداشتم، دهنم که وا نمی‌شد. هرچی زور زدم، نتونستم بگم حسنی! نشستم رو تل آشغالا و شونه‌هامو چنگ زدم، نفسم بالا نمی‌اومد، سه بار سرمو کوبیدم رو آشغالا و بعد بلند شدم، خودم که نه، انگار یه چیزی منو بلند کرد و گذاشت رو دو تا پام. دوباره شروع کردم به دویدن. تندتر از همیشه، تندتر از حسنی، دلم می‌خواست می‌پریدم و می‌افتادم تو چاه، یه وقت دیدم که رو جاده هستم، پای فشاری که رسیدم، نفسم بالا اومد، زیونم وا شد و آهسته گفتم: «حسنی! حسنی! حسنی!» (ساعدی، آ، ۱۳۹۳: ۱۲۲ و ۱۲۳)

بازی با دست و پا و دهان بستن راوی تمام می‌شود. ساعدی به خوبی نشان می‌دهد که خشونت محیط زندگی چه نقش عظیمی در سرنوشت‌سازی قهرمانان داستان‌هایش دارد که در واقع بازی‌ای بیش نیست. و این در واقع همان سرنوشت شومی است که حسنی و پدرش را در چنگال قدرت‌مند و شوم خودش مستحیل می‌کند. «نحوه‌ی بیان و لحن کلام مردم چنین وانمود می‌کند که ساعدی با نقشی یک جانبه و یک بعدی به موشکافی دنیای مردم خودش پرداخته و حسنی و پدرش در شامگاه مرگ می‌زیند زندگی آن‌ها جز یک مرگ زندگی آور بیش نیست؛ مرگی زنده و بیدار و پایدار. توجه چنین مرگی هم چیزی جز بستن دست و پا و دهان و چشم به همراه ندارد. آن هم برای طفلی که برای کمک به دوست خود زندگی‌اش را به مخاطره افکنده است این یعنی آفرینش و خلاقیت هنری در قبال مرگ و راه مبارزه‌ای برای ادامه‌ی بقا.» (سیف‌الدینی، بی‌تا: ۱۴۳)

در جامعه‌ی فقیر و جامعه‌ی حاشیه‌ای، مرگی که باید پایان مصیبت باشد، خود بانی مصیبتی بزرگ است. برای آدم فقیر گاه مرگ رهایی نیست، بلکه جان‌کندن است. و هنرمند کسی است که بتواند زبان گویای مردم فرودست جامعه‌ی خود باشد. «هر اثر هنری نشانه‌ی مغلوب شدن رنج و فقدان است و با درگیر شدن با هنر نمی‌توان از تروما و رنج گذر کرد؛ رنج و فقدان درون ماندگار تا پایان هستی همراه آدمی می‌ماند و تنها گذاری که می‌تواند روی دهد، همان مرگ جهان است.» (ارواحی و کریمی، ۱۳۹۶: ۶۲)

۲.۳. شب‌نشینی باشکوه: شب‌نشینی باشکوه

این جلسه فقط برای انجام وظیفه برپا شده است. بازنشستگان بی‌حواس، که تعداد کمی ازیشان در قید حیات‌اند، و همین تعداد کم نیز در انتظار مرگ‌اند، یا اختلال حواس، مشاعرشان را کاملاً از بین برده است. ساعدی با نگاه طنزآمیز به این نوع ارتباطات مضحک اداری و جلسات فرمایشی نگاه می‌کند. قصه‌ی طنزی که برای آقای لک‌پور هیچ چیز خنده‌داری در آن نیست. برعکس حضار که از خنده روده‌بر می‌شوند. «در مردگان خویش / نظر می‌بندیم / با طرح خنده‌ئی، / و نوبت خود را انتظار می‌کشیم / بی‌هیچ / خنده‌ئی!» (شاملو، ۱۳۸۹: ۷۱۲)

روزی از روزها دوازده شناسنامه را نزد لک‌پور می‌آورند تا طبق معمول مهر باطل بر آن‌ها بزنند. لک‌پور هر کدام از شناسنامه‌ها را که باز می‌کند نام خود را بر آن می‌بیند: «روزی از روزها اتفاق عجیبی افتاد، متصدی یکی از قبرستان‌ها

وارد شد و آهسته سلام کرد و یک دسته شناسنامه جلوی بنده گذاشت و خم شد و گفت: دوازده نفر. مهر را آماده کردم و شناسنامه‌ی اول را باز کردم، می‌دونین چی دیدم آقایون؟ دیدم صاحب شناسنامه محمدعلی لک‌پور نام دارد. از وحشت سر جای خود خشک شدم. من زنده بودم و با دست خود لازم بود شناسنامه‌ی خود را باطل کنم. لحظه‌ای مکث کردم و شناسنامه‌ی بعدی را باز کردم، می‌دونین چی دیدم حضار محترم؟ محمدعلی لک‌پور. شناسنامه‌ی سوم لک‌پور، شناسنامه‌ی چهارم لک‌پور، شناسنامه‌ی پنجم لک‌پور، هر دوازده تا لک‌پور. همه محمدعلی لک‌پور. سرم گیج رفت...» (ساعدی، ش، ۱۳۹۳: ۲۲)

داستان بیان نمادینی است از مرگ لک‌پور در زنده بودنش. او در زنده بودن مرده است و این معنای کارمندی و فرایند کار کارمندی است. قصه‌ی لک‌پور در عین عجیب و غریب بودن چنان عادی روایت شده است که گویی هیچ چیز عجیبی در این میان وجود ندارد. دیالوگ میان لک‌پور و متصدی قبرستان به عادی کردن این امر غریب بسیار کمک کرده است. اگر این دیالوگ نبود این بخش از قصه‌ی لک‌پور چنین موفق از آب در نمی‌آمد. چون موفقیتش در گرو عادی نمودن امر غریب است. درست مانند رئالیسم جادویی. این نمونه‌ای از رئالیسم جادویی غلامحسین ساعدی است: «... برگشتم و با گوشه‌ی چشم متصدی قبرستان را نگاه کردم که آرنجش را روی میز ستون کرده، سرش را روی دست گرفته، با چشم‌ها و دهان باز به من خیره شده بود. جرأتی به خود داد و گفتم: _ این‌ها چیه؟ گفت: _ مال مرده‌های دیروزه. گفتم: _ دوازه تاس؟ گفت: _ آره. پرسیدم: _ اسم‌هاشون چی بوده؟ گفت: _ اون تو نوشته‌ن. گفتم: _ همه‌شون مرد بودن؟ لحظه‌ای فکر کرد و گفت: _ به خیالم سه نفرشون زن بودن. گفتم: _ این‌ها که همه‌شون مردن؟ گفت: _ هر چی هست ایناس، من که سواد ندارم. شاید مرد بودن.» (ساعدی، ش، ۱۳۹۳: ۲۲ و ۲۳)

ساعدی با تأمل اندیشه‌ورزانه بر روی اداره‌ی ثبت احوال و شناسنامه‌ها و بحث و حیرانی اشخاص داستانی درصدد نشان دادن بحران هویت است. این بحران پیش از آن که دامن آدم‌ها را بگیرد، ریشه در نهادهای تازه به وجود آمده‌ی جامعه دارد. اداره‌جاتی که ارمغانی جز زندگی یکنواخت و مطیع چیز دیگری از کارمندان نمی‌خواهد. «در داستان کوتاه شب‌نشینی باشکوه، همه‌ی زندگان یک شناسنامه دارند. یک اسم و یک هویت دارند؛ محمدعلی لک‌پور. از طرفی همه‌ی مردگان نیز مثل همنند. نام تمام مردگان یکی است. زندگی مشترک، درد مشترک و سرنوشت و سرگذشت مشترک.» (عمرانی‌پور، ۱۳۸۵: ۱۱۵)

یک جایی در سخنرانی آقای شهردار، ساعدی از نیش طنز برای بیان مقصود خویش استفاده می‌کند. می‌گوید: «من کارمندان و خدمتکارانی را می‌شناسم که آن‌چنان گرفتار خدمت به وطن عزیزشان بوده‌اند که دچار اختلال حواس شده، و آخر سر در راه میهن عزیز جان به جان آفرین تسلیم کرده‌اند.» (ساعدی، ش، ۱۳۹۳: ۹)

کار طنز راستین در واقع همین است، مبارزه با ایدئولوژی. ایدئولوژی‌ای که جان مردمش برایش هیچ ارزشی ندارد. و سنگ محک هنرمند و شبه‌هنرمند در همین جا مشخص می‌شود.

پاسکال می‌گوید: «تصور کنید که عده‌ای انسان در زنجیر و همه محکوم به مرگ‌اند. بعضی از آن‌ها هر روز در مقابل چشمان دیگران کشته می‌شوند. و آن‌هایی که باقی می‌مانند سرنوشت خود را در سرنوشت هم‌بندان‌شان می‌بینند و نوبت خود را انتظار می‌کشند، در حالی که با اندوه و بدون امید به یکدیگر می‌نگرند. این تصویری از شرایط انسانی است.» (کریچلی، ۱۳۹۱: ۱۹۵) ساعدی در شب‌نشینی باشکوه به گونه‌ای همین را بیان می‌کند؛ که زندگی و مرگ همه‌ی انسان‌ها (کارمندان) به هم گره خورده است. وقتی کارمند یا کارگری در مقابل ظلمی قرار می‌گیرد، به همه‌ی کارمندان و کارگران ظلم شده است. لک‌پور این را بیان می‌کند. سیلی خوردن خودش را از رئیس بیان می‌کند، گریه و زاری خود را پیش رئیس، از بابت این‌که گزارش برایش رد نکند. همه‌ی این‌ها را می‌گوید، اما به جای هم‌دردی با خنده‌ی هم‌کاران سابق خودش مواجه می‌شود. در لحظه‌ی آخر می‌گوید: «آقای لک‌پور سرش را جلو برد و دهانش را دم میکروفون گرفت و گفت: _ به زودی مجلس دیگری محض خاطر ما برپا خواهد شد، در آن مجلس از خنده و خاطره‌گویی خبری نخواهد بود، و این جانب عقیده دارم، تا لحظه‌ای که زنده‌ام باید زندگی کنم. هر چند که ممکن

است خائنین و مغرضین بگویند که این زندگی ادبار و نکبتی، جداً ادبار و نکبتی... آقای مدیر آهسته به پای آقای لک‌پور زد. لک‌پور برگشت، مدیر را نگاه کرد و ساکت شد.» (ساعدی، ش، ۱۳۹۳: ۲۴ و ۲۵)

ساعدی مشکلات کارمندان را به عنوان نمونه‌ی گویایی از مشکلات تمامی آحاد مردم و جامعه‌ی شهری نشان می‌دهد. و از زندگی محقر آدم‌هایی می‌گوید که از گذران زندگی یکنواخت و کار بی‌سرانجام و عدم امنیت اجتماعی به جنون و مرگ می‌رسند. «بی‌پناهی کارمندان، که به خاطر نداشتن ذخیره‌ی مالی و پشتوانه‌ی اجتماعی، آینده‌ای مبهم توأم با اضطراب دارند؛ پوچی زندگی آنان (استخدام در اداره، تلاش برای رتبه گرفتن، بازنشستگی و مرگ)، دلخوشی‌های تو خالی‌شان با لحنی سرد و تاریک توصیف می‌شود.» (سیف‌الدینی، بی‌تا: ۲۰۰)

۲.۴. ترس و لرز: قصه‌ی دوم

در داستان ترس و لرز، مرگ و بلا یکسره بر زندگی ساحل‌نشینان سایه انداخته است. در قصه کودکی پس از یک لبخند کوتاه می‌میرد. زنی پس از فارغ شدن وسط اتاق با دست و پایي کبود شده دیگر نفس نمی‌کشد. و محمد احمد علی که به شدت از مرگ می‌ترسد و راه گریز از این ترس را دریا می‌داند: «محمد احمد علی سرش را بلند کرد، و در حالی که دریا را نگاه می‌کرد گفت: «هر وقت یکی می‌میره، حال من خراب می‌شه، لرز می‌گیرم و وهم تو جانم می‌افته. همیشه این جوریم و ناچار می‌رم دریا. دریا خوبه، وقتی زیر پام خاک نباشه دیگه واهمه ندارم. لرز نمی‌کنم. حالام آگه شما نبودین، من خودم تنهایی می‌اومدم روی دریا، چند ساعتی می‌گشتم و دعا می‌خوندم و ماهی می‌گرفتم، خودمو مشغول می‌کردم. حالا نمی‌تونم برگردم و خاک را ببینم، تازه حالمم آگه خوب بشه برگردم ساحل، پامو که رو زمین بذارم، دلم می‌ریزه، زهره‌ترک می‌شم. من خوش ندارم پا روی مرده بذارم.» (ساعدی، ت، ۱۳۹۳: ۶۶)

وقتی می‌میریم دیگر قادر به تجربه کردن نیستیم. ما یا هستیم یا نیستیم. اگر باشیم مرگ نیست، بنابراین دلیلی برای ترس از آن وجود ندارد. اگر هم نباشیم، پس مرده‌ایم و چیزی وجود ندارد که ترسی از مرگ داشته باشیم. محمد احمد علی نیز در گفت‌وگویی با زکریا از ترس خود حرف می‌زند و از این می‌گوید که هر بار که در مورد مرگ حرف می‌زند دلش تکان می‌خورد. «محمد احمد علی گفت: «چرا این جور شده زکریا، انگار همه می‌خوان بمیرن.» زکریا گفت: «تو چقدر از مرگ می‌ترسی محمد احمد علی. پس چه جوری می‌خواهی بمیری؟ از مرگ می‌ترسی، از مرده می‌ترسی. آخرش باهاس مرد دیگه. مگه نه؟» محمد احمد علی گفت: «درسته زکریا. من که نمی‌گم نباس مرد. مرگ ارث پدره، آخر سر همه باید بریم. امان از دست این خاک.» زکریا گفت: «آگه خاکو دوست نداری برو تو آب زندگی کن.» محمد احمد علی گفت: «دست خودم نیست زکریا، من هر وقت خبر مرگ یکی رو می‌شنفم، دلم تکون می‌خوره.» زکریا گفت: «حالا که دلت تکون می‌خوره دیگه این همه از مرگ نگو.» (ساعدی، ت، ۱۳۹۳: ۷۱)

«لامتری در کتاب نظام اپیکوری می‌نویسد: لرزیدن در پیشگاه مرگ، رفتار کردن همچون کودکی است که از اشباح و ارواح هراسان است.» (کریچلی، ۱۳۹۱: ۲۲۷) محمد احمد علی در جهالت کودکانه‌ای نسبت به مرگ قرار دارد. ترسش نسبت به مرگ را با روی دریا قرار گرفتن و به خشکی نیامدن بازگو می‌کند. با وجود این‌که ثبات خاک بیش‌تر از دریا است. یا شاید ساعدی به‌گونه‌ای می‌خواهد از دل به دریا زدن مردمان ساحل‌نشین حرف بزند. «از حس حادثه‌ی هشدار دهنده‌ای که در آخر عینیت می‌یابد، فاجعه‌ای آفریده می‌شود که او را روانه‌ی دریا می‌کند تا از بلایای خشکی برهاند.» (جوادی، ۱۳۹۳: ۱۳۴)

ملا وارد روستا می‌شود و با چرب‌زبانی و پررویی سر مردم ساده‌ی روستا را شیریه می‌مالد و باعث مرگ دو نفر می‌شود. همان‌طور که در روستای پیشین باعث مرگ کسی شده بود و احتمالاً در روستای بعدی نیز همین‌طور. ساعدی چه رابطه‌ای را بین مرگ و ملا می‌خواهد ایجاد کند؟ آیا ساعدی اصولاً با حضور و ورود این لایه‌ی

اجتماعی مخالف است؟ کام خواهی و تن آسانی ملا چه ربطی به بیماری خواهر زکریا و نوزاد او دارد؟ آیا ملا رمزی از بلایای آسمانی است؟

ساعدی از آن جایی که پزشکی و روان پزشکی خوانده است. به لایه‌های مختلف اجتماع توجه خاصی دارد. در داستان بازی تمام شد نیز ساعدی به زیبایی حضور آخوندی را برای مراسم سوگواری حسنی نشان می‌دهد. وقتی که مردم را با روضه‌ی قاسم به گریه می‌آورد. و شاید خود ازین مصیبت هیچ ناراحتی‌ای به دل راه نمی‌دهد: «آخوند با صدای گرفته و تودماغی گفت: «بشینین، همه بشینین، بشینین تا در عزای یک جوان معصوم بی‌چاره روضه‌ی قاسم بخونیم و گریه کنیم.» اول، دعای عجیب و غریبی خواند و بعد شروع کرد به روضه، که یک دفعه صدای گریه و ناله بلند شد. همه گریه می‌کردند، کردها گریه می‌کردند، زن‌ها گریه می‌کردند، بچه‌ها گریه می‌کردند، حتی منم گریه می‌کردم. تنها بابای حسنی بود که گریه نمی‌کرد و هی جابه‌جا می‌شد و زبانشو دور لب‌های خشکیده می‌چرخاند. گریه‌ها بلندتر و بلندتر که شد، سیاه‌چادری‌ها بلند شدند و سینه‌هاشونو باز کردند، آخوندم بلند شد و سینه‌شو باز کرد و با صدای بلندتر گفت: «حالا برای شادی سیدالشهدا و این جوون بی‌چاره، سینه می‌زنیم.» و شروع کرد به نوحه خوندن. سیاه‌چادری‌ها شروع کردند به سینه زدن. مردای دیگم بلند شدند و سینه‌هاشونو باز کردند و شروع کردند به سینه زدن. چیغ و ویغ زن‌ها بیش‌تر شد که همدیگرو بغل کرده بودند و زار می‌زدند.» (ساعدی، آ، ۱۳۹۳: ۱۲۰ و ۱۲۱)

خود را باسواد و کتاب‌خوان معرفی کردن، دعای عجیب و غریب خواندن و در کل خود را از مردم جدا پنداشتن ملا از چشم نویسنده‌ای تیزبین مثل ساعدی مخفی نمی‌ماند.

سکوت همیشگی زنان در داستان‌های ساعدی در این داستان به اوج خود می‌رسد. زن‌های جنوبی در داستان ساعدی کاملاً ساکت به تصویر کشیده می‌شوند. مردان زبان‌گویای زنان هستند. زکریا در مورد ازدواج ملا با خواهرش لزومی نمی‌بیند که این موضوع را با خواهرش در میان بگذارد. با وجود این‌که زن قبلاً ازدواج کرده بود و شوهرش گفته بود که می‌آید و با او مجدداً ازدواج می‌کند. حتی پس از مرگ نیز رتق و فتق امور تماماً در اختیار مردان است و زنان فقط به شیون و زاری می‌پردازند. به دو نمونه از سکوت زنان در این داستان اشاره می‌کنم:

۱. زکریا که لب آب آمده بود، با صدای بلند تکرار می‌کند: «هر طوری شده پیداش بکنین، بهش بگین زنش

مرده و بیاد و خاکش کنه.» (ساعدی، ت، ۱۳۹۳: ۶۵ و ۶۶)

۲. یکی از جوان‌ها گفت: «ما بی خود می‌ریم سراغ ملا. تازه اگه پیداش کنیم که طوری نمی‌شه. حالا که زنش

مرده، چه اون بیاد و چه نیاد دیگه کار از کار گذشته.» محمد احمد علی گفت: «صحبث سر اینه که اون صاحبشه و باید به خاکش بسپاره، تا یه شبانه روز اگه پیدایش نکردن که خودشون این کارو می‌کنن.»

(ساعدی، ت، ۱۳۹۳: ۶۶ و ۶۷)

همین دو نمونه نشان می‌دهد که زنان در داستان‌های ساعدی در حاشیه قرار گرفته‌اند، که البته از واقعیت جامعه‌ی آن روز حکایت دارد. و حتی پس از مرگ نیز نیاز به صاحب دارند که آن‌ها را به خاک بسپارند.

۲.۵. واهمه‌های بی‌نام و نشان: تب

نمی‌دانیم نخستین انسانی که دست به خودکشی زده بود که بود و چرا چنین کاری را انجام داد آیا بیمار روانی بود و در پاسخ به توهم آزاردهنده‌اش این‌گونه عمل کرد یا گناه‌کاری بود که برای زیر پا گذاشتن قوانین قبیله‌اش عذاب وجدان به او دست داد و دست به خودکشی زد. یا شاید کنج‌کاو جهان دیگر بود و برای تسریع بخشیدن رسیدن به آن‌جا قتل نفس انجام داد. اما با همه‌ی این اوصاف دور از ذهن است که تصور کنیم انسان نخستین برای نیل به آزادی یا رهایی از احساس پوچی دست به خودکشی زده باشد.

تب داستان زندگی کاف است که دست به خودکشی می‌زند. برای چه؟ دلیل محکمی برای این کار ندارد. به جز این که امروز روز خیلی خوبی برای خودکشی است با همه‌ی روزها فرق دارد، که آن هم دوستانش بهش می‌گویند که برای تو فرق می‌کند برای ما که روزی است مثل همه‌ی روزهای دیگر: «آخر شب، محمد و پرویز هر کار می‌کردند «کاف» حاضر نمی‌شد از سر میز بلند شود، با صدای بلند می‌خندید و اشتهای فوق‌العاده‌ای به مشروب نشان می‌داد. محمد که بی‌حوصله شده بود گفت: «مگه قرار نیست صبح سر کار بریم؟» کاف گفت: «اگه فردام مثل امروز خوب باشه که نه.» محمد گفت: «امروز کجاش خوب بود؟» کاف پرسید: «کجاش خوب نبود؟» پرویز گفت: «غیر از اون بازی مسخره که پدر مارو درآوردی اتفاق دیگه‌ای پیش نیومد.» کاف گفت: «غیر از اون چیز دیگه‌ای نبود؟» پرویز گفت: «چه چیز دیگه‌ای؟» کاف گفت: «شما امروز آفتابو ندیدین؟ آسمونو ندیدین؟ ندیدین که چیز خوبی تو دنیا بود؟» محمد گفت: «خل بازی در نیار، اون چیز در تو بود نه در دنیا.» (ساعدی، و، ۲۵۳۷: ۱۳۹ و ۱۴۰)

کاف به دو تا از دوستانش تلفن می‌کند و از خودکشی خودش می‌گوید. اما هر دوی آن‌ها یک جور با او برخورد می‌کنند. هیچ‌کدام از دوستانش حرف او را باور نمی‌کند و به شوخی می‌گیرند. می‌گویند که سر صبحی اصلاً شوخی قشنگی نیست که می‌کنی. شاید همین بی‌توجهی از جانب دوستان است که کاف را به سمت خودکشی سوق می‌دهد. اما بی‌توجهی دلیل خودکشی نیست و لاقط دلیل اصلی خودکشی کاف نیست. دلیل خودکشی را روزی زیبا و آفتابی اظهار می‌کند. روزی که همه چیز جور دیگری است. حتی خود او نیز زیباتر شده است: «کاف دیروقت از خواب بیدار شد، آفتاب خوش‌رنگی اتاق را پر کرده بود و از هوای تیره و ابری روز پیش خبری نبود، همه چیز رنگ و بوی روزهای تعطیل را داشت، صدای فروشنده‌ها و دوره‌گردها و زن‌های طبقه‌ی پایین که بلندبلند حرف می‌زدند و می‌خندیدند، و صدای گنجشک‌های گرسنه‌ی پاییزی که جای برگ‌ها را روی درخت‌ها گرفته بودند... خود را در آینه نگاه کرد، از این که صورتش آرام و جاافتاده و زنده بود خوشش آمد، چشم‌هایش درشت‌تر و زیباتر و چین‌های صورتش کم‌تر شده بود. ... همه چیز در نور زعفرانی آفتاب غوطه‌ور بود و دنیا نشاط تازه‌ای داشت.» (ساعدی، و، ۲۵۳۷: ۱۲۱)

انگار همه چیز تقصیر روز خوب و زیبایی است که شروع شده است. کاف می‌خواهد شادی این روز را با تمام زیبایی‌هایش، هرچند که اگر تنها به چشم او زیبا برسد با مرگ خود در وجودش به تثبیت برساند. کاف تاب و تحمل این همه خوشی و زیبایی را ندارد. به مانند همه‌ی ما که در پس هر خوشی‌گذاری نگران سر رسیدن ناخوشی بزرگی هستیم.

«ساعدی به وسیله‌ی دو نشانه، موقعیت اجتماعی شخصیت محوری داستان را نشان می‌دهد. نشانه‌ی اول، واژه‌ی «دانشکده» است و نشانه‌ی دوم، «مداد» که «کاف» با ته آن قرص‌ها را در لیوان، هم می‌زند.» (عمرانی‌پور، ۱۳۸۵: ۱۲۲)

ساعدی همان‌طور که در نمونه‌های پیشین گفته شد به افشار و لایه‌های مختلف جامعه توجه ویژه‌ای دارد. او در این داستان به سردرگمی‌های قشر تحصیل‌کرده و دانشگاهی توجه نشان داده است.

غلامحسین معتمدی در کتاب انسان و مرگ ذیل مطلب خودکشی می‌گوید: «بیش‌تر خودکشی‌ها به طور مستقیم و یا غیرمستقیم و کلامی یا غیرکلامی قبلاً به نوعی اعلام و یا به صورتی در یک ارتباط ناموفق ابراز شده‌اند. ۷۰ تا ۸۰ درصد کسانی که خودکشی می‌کنند، پیش‌تر فکر و یا قصد آن را به دیگران اظهار کرده‌اند. یعنی از هر ده نفری که خود را می‌کشند هشت نفر قبلاً نیت خود را در جامعه‌ی افرادی برای درخواست کمک اعلام می‌کنند.» (معتمدی، ۱۳۹۰: ۳۱۱)

کاف قصد خودکشی خود را با دو دوست و دوست‌دخترش در میان می‌گذارد. به دوست‌دخترش این‌گونه می‌گوید: «کاف گفت: «همه چی خوب و روشنه، همه‌ی صداها خوبه، امروز واسه هر کاری مناسبه، واسه تفریح، خوش گذرونی، حتی خودکشی.» دریه گفت: «خودکشی؟» کاف گفت: «آره، حتی خودکشی.» دریه گفت: «چه‌طور شد که به فکر خودکشی افتادی؟» کاف گفت: «همین جوری.» دریه گفت: «پس امروز روز خطرناکیه، باهاس مواظب خودت باشی.» کاف گفت: «می‌گم هیچ معلوم نیس که مرگ همیشه بد باشه، از کجا معلوم اونایی که

خودکشی می‌کنن از کارشون لذت نمی‌برن؟» دریه گفت: «من بی‌خبرم، امتحان نکرده‌م.» کاف گفت: «جدی می‌گم، تو همچو روزی ممکنه یکی خوشش بیاد که به خواب ابدی بره.» (ساعدی، ۲۵۳۷: ۱۳۴)

این گفته که "از کجا معلوم اونایی که خودکشی می‌کنن از کارشون لذت نمی‌برن؟" ذهن آدم را به سمت جمله‌ی شوپنهاور می‌برد: «شوپنهاور بدبین که معتقد بود در خودکشی سرانجام فکر و تخیل به نحوی شگفت‌آور بر غریزه پیروز می‌شوند می‌گفت که خودکشی به شیء فی‌ذاته یعنی انواع، حیات و اراده‌ی کلی صدمه‌ای نمی‌زند و در برابر هر مرگ عمدی هزاران تولد غیرعمدی روی می‌دهد.» (معتدی، ۱۳۹۰: ۲۷۸) در واقع شوپنهاور در خودکشی نیز نوعی حسن نیت می‌بیند. کاف می‌خواهد در بهترین شرایط خودش بمیرد. می‌خواهد خوشی را در خودش به ابدیت برساند. شوپنهاور از فکر و خیال حرف می‌زند، تری ایگلتون در کتاب معنای زندگی می‌نویسد: «حتی خودکشی نیز نمایشگر نوعی پیروزی زیرکانه‌ی اراده است، که نامیرایی آن به نحوی چشمگیر در مقابل میرایی عروسک‌های انسانی‌اش به جلوه درمی‌آید.» (ایگلتون، ۱۳۹۶: ۶۶) کاف نیز با اراده‌ی تام و تمام دست به خودکشی می‌زند؛ هم چنان که خالق او، ساعدی، به مرگ خودخواسته، زندگی خویش را به پایان می‌رساند. «نظر سیمین دانشور درست است، ساعدی در دهه‌ی پنجاه یک عرق‌خور تمام‌عیار شده بود. مرگ او هم بر اثر افراط در مصرف الکل اتفاق افتاد. در واقع ساعدی با کمک الکل و عمدتاً و آگاهانه مرگ خود را طلب کرده بود.» (جمشیدی، ۱۳۸۱: ۱۸۱) هر دو به الکل روی می‌آورند. هم ساعدی هم کاف. با این تفاوت که روز خودکشی کاف روز خوشی بود و روزگار ساعدی، روزگار ناخوشی.

۳. نتیجه‌گیری

مرگ در آثار غلامحسین ساعدی رنگ و بویی اجتماعی به خود گرفته است. همان‌گونه که از همه نوع قشری در داستان‌های او به زندگی می‌پردازند، مرگ نیز به همین وسعت در داستان‌های وی رخ می‌نماید. مرگ شهادت‌گونه یا مرگ ارادی (آن‌گونه که در عرفان مشاهده می‌شود) در داستان‌های او دیده نمی‌شود، زیرا که دیدگاه چپ‌گرایانه بر آثار او حاکم است. مرگ مردم فرودست، خودکشی جوان دانشجویی که نماینده‌ی نسل تحصیل‌کرده‌ی زمان است. او برای مرگ گاو مشد حسن و مسخ مشد حسن، خودکشی جوان دانشجو و کودکی که تنها برای جلب محبت دست به قمار با مرگ می‌زند به دنبال دلیل می‌گردد و آن را زاییده‌ی عوامل اجتماعی مانند فقر اقتصادی و فرهنگی می‌داند. خودکشی جوان دانشجو آن هم در روزی زیبا، رسیدن به پوچی است. این پوچی از دنیای مدرن سرچشمه می‌گیرد، انسان هر چه از طبیعت دور می‌شود و در دنیای مدرن غرق می‌شود احساس پوچی بیشتری می‌کند.

ارمغانی که مدرنیته به بشر هدیه کرد داشتن آسایش در ازای از دست دادن آرامش بود. کارمندان در داستان ساعدی نمونه‌ای از این نوع زندگی‌اند که در روزمرگی و یکنواختی زندگی خود را سپری می‌کنند. از نظر ساعدی این زندگی نیز مرگ تدریجی است.

در مجموع مطالعه‌ی داستان‌های ساعدی نشان می‌دهد که نویسنده با دیدی روان‌کاوانه فقر اجتماعی و فرهنگی را نشانه گرفته است اگر چه فضای تلخی بر داستان‌ها حاکم است اما نقد رفتارها، جهل، خرافات و... هنرمندانه صورت گرفته است.

منابع

آقاخان، نوذر؛ *آنانازی: به مرگی و چالش‌های آن*؛ کاظم ایزدی، حسن فرشتیان، ایرج سبحانی؛ چاپ اول، تهران: کندوکاو، ۱۳۹۶

ارواحی، علیرضا؛ *مرگ مادر/جهان: مالی-خولیا در آثار تجسمی*؛ شکوه کریمی؛ چاپ اول، آبادان: پرسش، ۱۳۹۶

استعلامی، محمد؛ *متن و شرح مثنوی مولانا*؛ جلال‌الدین محمد بلخی؛ چاپ نهم، تهران: سخن، ۱۳۸۷

- تالستوی، لیو؛ **مرگ ایوان ایلیچ**؛ ترجمه سروش حبیبی؛ چاپ دوم، تهران: چشمه، ۱۳۹۰
- تدینی، منصوره؛ «انسان، طبیعت، مرگ و بیگانگی در نگاه ساعدی»؛ برگ هنر، شماره ۱۲، خرداد و تیر ۱۳۹۶، ۱۴-۳۰
- جمشیدی، اسماعیل؛ **گوهر مراد و مرگ خودخواسته**؛ چاپ اول، تهران: علم، ۱۳۸۱
- جوادی، آسیه؛ **تکه قبل از تکه شدن: الفبای آثار ساعدی**؛ چاپ اول، تهران: افراز، ۱۳۹۳
- جویی، عزیزالله؛ **شاهنامه**؛ ابوالقاسم فردوسی؛ چاپ هشتم، تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۹۳
- حبیبی، محمدحسن؛ **شهر گمشده: بازخوانی زندگی و آثار غلامحسین ساعدی**؛ چاپ اول، تهران: هرمس، ۱۳۹۳
- دیانش، ایلیا؛ **لالایی با شیپور: گزین‌گویی‌ها و ناگفته‌های احمد شاملو**؛ چاپ سوم، تهران: مروارید، ۱۳۸۸
- رضایی، مهدی؛ **آفرینش و مرگ در اساطیر**؛ چاپ دوم، تهران: اساطیر، ۱۳۸۴
- ساعدی، غلامحسین؛ **آشفته‌حالان بیدار بخت**؛ چاپ دوم، تهران: نگاه، ۱۳۹۳
- ساعدی، غلامحسین؛ **ترس و لرز**؛ چاپ اول، تهران: نگاه، ۱۳۹۳
- ساعدی، غلامحسین؛ **شب‌نشینی باشکوه**؛ چاپ دوم، تهران: نگاه، ۱۳۹۳
- ساعدی، غلامحسین؛ **عزادارن بیل**؛ چاپ سوم، تهران: نگاه، ۱۳۹۳
- ساعدی، غلامحسین؛ **واهمه‌های بی‌نام و نشان**؛ چاپ پنجم، تهران: نیل، ۲۵۳۷
- سپهری، سهراب؛ **هشت کتاب**؛ چاپ چهل و دوم، تهران: طهوری، ۱۳۸۴
- سیف‌الدینی، علیرضا؛ **بختک نگار قوم: نقد آثار غلامحسین ساعدی از نگاه نویسندگان**؛ تهران: اشاره، بی تا
- شادمان، یسرا؛ «بررسی گزاره‌های رئالیسم جادویی در رمان‌های عزادارن بیل غلامحسین ساعدی و شب‌های هزار شب نجیب محفوظ»؛ ادب عربی، سال ۶، شماره ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۳، ۱۵۷-۱۷۸.
- شاملو، احمد؛ **مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها**؛ چاپ نهم، تهران: نگاه، ۱۳۸۹
- شعار، جعفر؛ **دیوان شعر رودکی**؛ جعفر بن محمد رودکی؛ چاپ سوم، تهران: قطره، ۱۳۸۲
- شیری، قهرمان؛ **همسایه هدایت: میراث داستان‌نویسی غلامحسین ساعدی**؛ چاپ اول، تهران: بوتیمار، ۱۳۹۳
- کامو، آلبر؛ **بیگانه**؛ ترجمه خشایار دیهیمی؛ چاپ نهم، تهران: ماهی، ۱۳۹۴
- کریچلی، سایمون؛ **کتاب فیلسوفان مرده**؛ ترجمه عباس مخبر؛ چاپ دوم، تهران: مرکز، ۱۳۹۱
- کمپانی‌زیرع، مهدی؛ **مرگ‌اندیشی: از گیل‌گمش تا کامو**؛ چاپ اول، تهران: نگاه معاصر، ۱۳۹۶
- معتدی، غلامحسین؛ **انسان و مرگ: درآمدی بر مرگ‌شناسی**؛ چاپ سوم، تهران: مرکز، ۱۳۸۶
- معین، محمد؛ **فرهنگ فارسی**؛ گردآورنده عزیزالله علیزاده؛ چاپ اول، تهران: میلاد، ۱۳۸۷
- مهدی‌پور عمرانی، روح‌الله؛ **نقد و تحلیل و گزیده داستان‌های غلامحسین ساعدی**؛ چاپ سوم، تهران: روزگار، ۱۳۸۱
- هدایت، صادق؛ **یوف کور**؛ چاپ اول، اصفهان: صادق هدایت، ۱۳۸۳
- هدایت، صادق؛ **خیام صادق: مجموعه آثار هدایت درباره خیام**؛ مقدمه و گردآوری جهانگیر هدایت؛ چاپ پنجم، تهران: چشمه، ۱۳۹۵
- هدایت، صادق؛ **نوشته‌های پراکنده**؛ گردآوری حسن قائمیان؛ چاپ دوم، تهران: جامه‌دران، ۱۳۸۳