۱. مقدمه

گسترش شهرنشینی از پیامدهای مهم انقلاب صنعتی در ابعاد اجتماعی بود. پیدایش واحدهای صنعتی در شهرها زمینه مناسبی برای جذب نیروی کار و مهاجرت روستاییان به شهر گردید. این عامل زمینه‌ساز ظهور تحولات سریع کمی و کیفی در شهر گشت؛ به گونه‌ای که تا پیش از آن سابقه نداشت. انقلاب صنعتی، انقلاب شهری بود و تحولات ناشی از آن هم بیشتر متوجه شهرها بود. مجموعه تحولات و پیامدهای آن پدیده‌ای به نام شهر و زندگی شهری را رقم زدند. اما تحول از نظام روستایی به نظام شهری مستلزم تحول در نظام فکری و جهان‌بینی هم بود، یعنی تحول در تمام زمینه‌های زندگی (فکوهی ۱۳۸۳، ۸۷–۸۸).

این وضعیت با تاخیر یکصد ساله و بدون تحول فکری، بلکه به صورت تزریقی در ایران پدیدار شد. در حالی که توسعه شهرنشینی در اروپای آن زمان، حاصل فرایند طبیعی صنعتی‌شدن بود (عظیمی ۱۳۸۱، ۱۲).

توسعه و نوگرایی از زمان رضا شاه در ایران آغاز گشت و در آن بیش از هر چیز «ملت سازی» از طریق اعمال مقررات و لباس پوشیدن، اصلاح زبان و غیره به اجرا در آمد. در این دوران، ادبیات جدید و رمان و داستان نویسی رونق نسبی پیدا کرد. البته، ریشه این پیشرفت ادبی و فرهنگی به انقلاب مشروطه بر می‌گشت (کاتوزیان ۱۳۸۵، ۵۳).

تغییرات دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی با کنکاش دولت برای یافتن الگوی مناسب توسعه مصادف بود. تا بدین وسیله بحران‌هایی که در فرایند انتقال قدرت از پهلوی اول به پهلوی دوم و اشغال ایران به وجود آمده بود و نوعی گسست اجتماعی را رقم زده بود پشت سر به گذارد. لذا برنامه اصلاحات ارضی در اوایل دهه ۱۳۴۰ آغاز شد. به دنبال آن، افزایش قیمت نفت و صادرات آن فرایند سریع نوگرایی را رقم زد. پیامد چنین توسعه شتاب‌زده‌ای، سرازیر شدن سیل مهاجران از روستا به شهرها بود. علت اساسی آن نیز انباشت ثروت و استقرار طرح‌های عمرانی در مراکز شهری بود. بنابراین، شهرها به مغناطیسی برای جذب روستاییان و عشایر مبدل شدند. از آنجا که این مهاجران توان پرداخت اجاره بهای مسکن در شهرها را نداشتند، لذا آلونک‌نشینی، کپرنشینی و حاشیه‌نشینی را در حومه شهرهای بزرگ به وجود آورند.

تغییر تحول از نظام روستایی به نظام شهری موجب گسترش طبقات شهری و بوروکراسی در ایران شد که تا آن زمان امری بی سابقه بود. تعداد کارگران ماهر و غیر ماهر و کارمندان دولت فزونی پیدا کرد. شهر جدید با تمام زیبایی‌ها و زشتی‌هایش در تاریخ ایران سر برآورد که فرهنگ و شیوه زندگی خاص خود را اقتضا می‌کرد؛ یعنی سبکی از زندگی که محصول فرایند سیر طبیعی و محصول درون زاد جامعه نبود، افزون بر آن، زندگی جدید شهری نیز بدون آن ممکن نبود. بررسی چنین تحولاتی بدون مراجعه به ادبیات داستانی، که نوعی پدیدار شناسی زندگی روزمره است امری غیر ممکن بود.

محور این پژوهش «کلیت انسان» از خلال ادبیات، در دورانی است که فرهنگ و انسان هر دو دستخوش تحولات اساسی شدند. شاید تجربه به دست آمده از این تحولات از عواملی باشد که نویسندگان آن دوران ایران را شایسته چنین مطالعه‌ای می‌کند، تجربه‌های که متناقض بودند، اما در تار و پود بسیاری از داستان‌های ایران نفوذ کرده بودند.

انسان هایی که در دنیای سنت رشد کردند بر خلاف اسلاف خود، سنت و مدرنیته را همزمان در ایران تجربه کردند. حضور شخصیت‌های حیران و سرگردان داستان‌های ساعدی نیز ناشی از همین مسأله است که شک و دو گانگی بر آنان غلبه میکند.

ما در پژوهش، به دنبال درک شهر از خلال درک ادبیات بوده‌ایم تا از این رهگذر مشخص شود که نویسنده مورد نظر ما چه درکی از شهر دارد، از چه منظری به آن نگریسته است، و نگاه او متأثر از چیست؟ در واقع به دنبال درک شهر و بازنمایی آن در ادبیات بوده‌ایم.

۲. زمینه نظری پژوهش

زمینه نظری این پژوهش بر اساس رویکرد انسان‌شناسی ادبیات است و در آن به مطالعه متون ادبی که بر ساخت های فرهنگی و اجتماعی استوارند و متأثر از فضای فرهنگی، ذخیرهٔ معرفتی و شرایط سیاسی، اقتصادی و اجتماعی می باشند، استوار است.

در مطالعات کلاسیک، این رویکرد توجه چندانی به هستی‌شناسی و معرفت شناسی ویژه ادبیات یا (ادبی بودن متن) نداشت (Blok 1952). اما در اواخر دهه ۱۹۵۰ و اوایل دهه ۱۹۶۰ میلادی، پدیدارشناسی هوسرل، هایدگر و هرمنوتیک گادامر به تبع آن‌ها چرخش پارادایمی از اثبات‌گرایی به نسبی‌گرایی موجب شد تا جریان مطالعات انسان شناسی ادبیات نیز دگرگون گردد. در نتیجه، پژوهشگران از عبارت «پدیدارشناسی زندگی» صحبت به میان آوردند و ادبیات دیگر به عنوان بازتاب جهان اجتماعی مطرح نبود، بلکه «جهان ادبی» به گزینه قدرت‌مندی برای جهان اجتماعی مبدل شد (Woltiz 1965). هرمنوتیک گادامر نیز با توجه به قایل‌بودن به معنای مستقل از مؤلف و زمان‌مند و زبان‌مند بودن تفسیر (در نقد ادبی و الهیات) و سازمان اجتماعی تفسیر و اعلام «معنا»، «معنایابی» و «معناسازی» به عنوان بر ساخته‌های فرهنگی، چشم‌انداز تازه‌ای در انسان شناسی ادبیات گشود. بنابراین، در حوزه نوپای انسان‌شناسی ادبیات، بررسی تغییرات و تحولات ژانرهای ادبی بر اساس تغییر و تحول فرهنگی و اجتماعی مورد تحلیل قرار می‌گیرند.

مقطع زمانی این پژوهش با تغییرات مهم اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و اقتصادی در ایران مصادف است. حوزه ادب و هنر نیز تحت تأثیر تغییرات بالا جهش و شکوفایی کم سابقه‌ای را تجربه نمود، به گونه‌ای که آثار ادبی تولید شده در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ جزو نمونه‌های ماندگار داستان‌نویسی در ایران محسوب می‌شوند. برای تحلیل این وضعیت، ساختارگرایی پیر بوردیو مورد استفاده قرار گرفت.

به اعتقاد بوردیو، چون معانی مختلف به دلیل تشابه به جای یکدیگر به کار می‌روند، در نتیجه تحلیل از میان می‌رود. لذا او به جای مفهوم قواعد حاکم بر رفتار، مدل کنش اجتماعی را جایگزین آن می‌کند. در این مدل،آنچه را که مردم انجام می‌دهند بستگی به ابداع و دنبال کردن راهبردهای سازمان دهندهٔ تمایلات فرهنگی دارد. بوردیو با این رویکرد توانست ادبیات را از حالت متعالی تاریخی‌اش خارج کند و آن را همچون پدیده‌ای مادی و دنیوی درک کند. او با حذف پیش فرض‌های غیر واقعی به «دنیوی کردن ادبیات» پرداخت و آن را محصولی اجتماعی به حساب آورد که تنها با قرار گرفتن در شبکه‌ای از روابط کنش‌های اجتماعی قابل درک است. با پیدایش نظریه متن و تفاسیر هرمنوتیکی همراه آن و با به حاشیه راندن سایر بدیل‌ها در «میدان ادبی»، نظریه بوردیو اهمیت ویژه پیدا کرد. ضمناً، برداشت خارج از متن ادبی عملاً مورد بی توجهی قرار گرفت.

نظریه ادبی بوردیو بیش از هر چیز وامدار ساخت‌گرایی تکوینی لوسین گلدمن است که اثر ادبی را به طور کامل از پدید آورندهٔ آن مستقل و محصول ساختار اجتماعی فرهنگی سیاسی و اقتصادی دوره خاص می‌دانست. لذا رفتار انسانی کوششی است برای دادن پاسخ معناداری به وضعیتی خاص تا تعادلی میان فاعل عمل و موضوعی که عمل بدان مربوط می شود، یعنی جهان پیرامون آدمی، برقرار کند (گُلدمن، در پوینده ۱۳۷۱، ۳۱۵).

در ساختارگرایی غیر تکوینی، نقد ادبی منوط به استخراج اجزای ساخت اثر و مرتبط ساختن این اجزا با کلیت اثر است که در نهایت منجر به کشف دلالت معنایی اثر ادبی می‌گردد. اما از آنجا که در ساختارگرایی تکوینی، اثر ادبی وابسته به اندیشه و جهان‌بینی گروه خاصی (در اندیشه گلدمن) است که نویسنده بدان تعلق دارد، و یا برآیند منش و موضع نویسنده در میدان ادبی (در اندیشه بوردیو) است، از سوی دیگر جهان‌بینی گروه، منش و موضع نویسنده به نوبه خود متأثر از ساختار سیاسی، اجتماعی و اقتصادی جامعه است، در نتیجه دلالت‌های معنایی بعد تاریخی – اجتماعی به خود می گیرند.

بوردیو با تأثیر از دیدگاه ساختارگرایی تکوینی، نظام مفهومی خود را باز تعریف می‌کند. او با بیان این نکته که «ساختار شرط تمامیت و تحقق کارکرد» است، توجه صرف به کارکردها را موجب بی توجهی به منطق درونی امور فرهنگی و فراموش کردن مولدان آثار فرهنگی می‌داند. بوردیو برای رفع این نقایص، الگوی «اندیشه ارتباطی» را در بررسی آثار ادبی و فرهنگی پیش می‌کشد، براساس این الگو، جهان اجتماعی که آثار فرهنگی حوزه ادبی، هنری، علمی

و ... درون آن تولید می‌شود، فضایی از روابط عینی میان موقعیت ها، مثلاً موقعیت هنرمند مقدس، هنرمند مرتد ایجاد می‌کنند. آگاهی از فرایند یک تولید فرهنگی، تنها در صورتی ممکن است که هر عامل را در شبکه‌ای از روابط با سایر اجزا شناسایی و بررسی کنیم. در افق خاص این روابط زورمدار، و مبارزاتی که برای حفظ یا تکثیر این روابط صورت می‌گیرد، راهبرد مولدان فرهنگی، اشکال هنری، پیمان، و ارتباطات آن‌ها به هنگام شکل‌گیری از مسیر منافع خاصی می گذرد که در جریان این روابط تولید می‌شوند (بوردیو، *در* مردیها ۱۳۸۱، ۸۳).

فضای اجتماعی مورد نظر بوردیو به خودی خود واقعیت ندارد، بلکه تنها فضای توضیع است؛ یعنی مجموعه وسیعی از مواضع سلسله مراتبی به چندین بعد (میادین و انواع سرمایه‌هایی که در این میدان‌ها ارزش محسوب می‌شوند)، تقسیم می‌شود هر موضع نیز با روابطی که با سایر میادین نزدیک برقرار می‌کند؛ مشخص می‌شود (شویره و فوئنن، *در* کتبی ۱۳۸۵، ۱۱۴).

براین اساس؛ بوردیو معتقد است که عوامل بیرونی مانند بحران اقتصادی و انقلابات سیاسی و غیره تنها به واسطه تغییرات ساختار حوزه می‌توانند عمل کنند.

در نظر بوردیو، نظام «تفاوت‌ها و تنوع‌ها» که در آثار فرهنگی خاص تعریف می‌شود، «حوزه مقدورات راهبردی» نامیده می‌شود (بوردیو، *در* مردیها ۱۳۸۱، ۸۳). او مفهوم فضای مقدورات را هم ارز با حوزه مقدورات راهبردی فوکو در تحلیل آثار ادبی و فرهنگی می‌داند؛ یعنی نظامی از ارجاعات مشترک، نشانه‌ها و راهنماهای مشترک، موضع‌گیری افراد در میادین مختلف (اینجا میدان ادبی)، بستگی به موضع ساختار میدان در توزیع سرمایه نمادین دارد.

فعالان حوزه ادبی می‌توانند بسته به نوع و میزان سرمایه نمادین خود جهت‌گیرهای سیاسی، زیباشناختی اخلاقی و غیره داشته باشند و متناسب با نوع منش خود، در جهت حفظ یا دگرگونی قواعد میدان عمل کنند. ارتباط میان موضع و موضع‌گیری نزد بوردیو پویاست. این رابطه به کلی از یک ایجاب مکانیکی به دور است. هر مولدی اعم از نویسنده، هنرمند، دانشمند، پروژه خلاقیت خاص خود را بر حسب دریافت خود از امکانات قابل دسترس تدوین می‌کند. منش تضمین کننده درک و ارزیابی مقولات برای وی است. این هدایت از طریق برخی از خط سیرها براساس پذیرش یا هر یک از مقدورات صورت می‌گیرد، که منافع وابسته به موقعیت فرد در بازی آن را به او القا می‌کند (بوردیو، *در* مردیها ۱۳۸۱، ۹۵).

«منش» و «میدان» دو مفهوم بنیادین در نظریه بوردیو می‌باشند. منش مشخص‌کننده نظام و مجموعه‌ای از خوی و خصلت‌های ماندگار و قابل جابه جایی است که از طریق آن ادراک و داوری نموده و در جهان پیرامون خود عمل می کنیم. این قالب‌های ناخودآگاه به واسطه قرار گرفتن همیشگی در معرض شرایط و شرطی سازی‌های اجتماعی از طریق درونی‌کردن محدودیت‌ها و امکانات بیرونی صورت می‌گیرد- یعنی قالب‌ها میان افرادی که در معرض تجارب مشابه قرار می‌گیرند مشترک است. با این وصف، هر فرد گونه‌ای منحصر به فرد از آن قالب مشترک را در اختیار دارد و طبق آن عمل می‌کند (واکوانت، *نقل در* استونز، *در* میردامادی ۱۳۸۵، ۳۳۵).

بوردیو منش را به عنوان «ساختار ساختار بخش» معرفی می‌کند. منش تولید کنندهٔ کنش‌هاست. در حالی که خود محصول شرطی تاریخی و اجتماعی است. البته، به معنای کاملاً جبری آن منش به طور غیر مکانیکی رفتارها را درست مطابق منطق میدان اجتماعی مربوطه شکل می‌دهد. این رفتارها جواز خود را از این منطق می‌گیرند و با همین منطق نیز محدود می‌شوند (شویره و فوئنن، *در* کتبی ۱۳۸۵، ۷۷).

هر چند منش و میدان در نظر بوردیو دو مفهوم مجزایند، اما ارتباط نزدیکی با یکدیگر دارند. نخست این که منش به عنوان شکلی از تعلق طبقاتی، محصول شرایط اجتماعی عامل یا گروه است. ضمناً منش جنبهٔ گذشته با ماست؛ چون منش میدانی است که از آغاز در وجود ما قرار داده شده است، جنبه تاریخی پیدا می‌کند. در واقع، منش به عامل اجازه می‌دهد تا جایگاهش را در جهان و به طور مشخص در میدان، تأمین کند (Duobois 2000, 90). بوردیو جوامع مدرن را جوامع تمایز یافته می‌خواند که به طور پیوسته اشکالی از طبقه‌بندی و تمایز را تولید می‌کنند. این تمایز بیانگر نوعی سلطه است که کشمش به دنبال دارد. منشاء این کشمش‌ها اقتصاد است، اما در سطح نمادین گسترش می یابد.

بنابراین، یک میدان، عرصه‌ای اجتماعی است که مبارزه‌ها یا تکاپوهـا بـر سـر منـابع و منـافع معـین و دسترسـی بـه آن‌هـا صورت می‌پذیرد. میدان با موادی تعریف و مشخص می‌شود که محل منازعه و مبـارزه‌انـد- کالاهـای فرهنگـی (سـبک زندگی) مسکن، تمایز و تشخص فرهنگی (تحصیل)، اشتغال، قدرت (سیاست) طبقه بندی اجتماعی، منزلت هـر چیـز دیگری ممکن است به درجات متفاوتی خاص یا انضمامی باشند (جنکینز، در جوافشانی و چاوشیان ۱۳۸۵، ۳۵). بنابراین، ارتباط میان میدان و منش پویا یک ارتباط دو جانبه است که وی آن را با رابطه ساده فرد و جامعه جایگزین می‌کند.

بوردیو نظریه ادبی خود را این گونه جمع‌بندی می‌کند: هر مؤلفی از آن جهت که موقعیتی را اشغال می‌کنـد، کـه قابل فرو کاستن به مجموعه ساده از اصول مادی نیست. بلکه حوزه‌ای برای منازعات بر سر حفظ یـا دگرگـونی نیروهـای تحت فشار الزامات ساختاری حوزه با دوام را به وجود می‌آورند (مانند روابط عینی ژانرهای مختلف)، بنابراین هر مؤلفی با دستیابی به یکی از مواضع زیبایی‌شناختی بالقوه و یا بالفعل قابل دسترس در حـوزه مقـدورات بـا مؤلفـان دیگـر فاصـله متفاوتی را انتخاب می‌کند که برای موقعیت او حیاتی است. برای مثال، می‌توان موضع مؤلـف A نسـبت بـه مؤلـف B در مورد فلان ژانر یا سبک اشاره نمود. این تفاوت‌ها ناشی از فاصله‌های شبکه‌ای مواضع آن‌هاسـت کـه مؤلفـان بـه عنـوان جایگاه اجتماعی به منظور تأکید و تقویت موضع خود آن را اشغال کرده‌اند و بر تفاوت مواضع فکـری خـود بـا دیگـران تأکید می‌ورزند. لذا مؤلف شرایط الزامی پیدا می‌کند که نمی‌تواند در آن قرار نگیرد و متمایز از دیگران نشود. این مسأله فارغ از هرگونه تلاش برای تمایز یافتن است (بوردیو، در مردیها ۱۳۸۱، ۹۵-۹۶).

بنابر نظر بوردیو، هر نویسنده‌ای با توجه به منشی که دارد موضعی را در میدان اختیار مـی‌کنـد و بـرای حفـظ و یـا بهبود آن موضع به گردآوری سرمایهٔ گوناگون می‌پردازد. منش نویسنده و ترکیب سـرمایه‌هـایی کـه در اختیـار دارد، در ارتباطی دو جانبه با موضع او در میدان ادبی عامل اصلی تمایز او با سایر فعالان ایـن حـوزه اسـت. مـنش افـراد در خـلال آموزش و در فرایند اجتماعی‌شدن شکل گرفته و بر موضع‌گیری و داوری آن‌ها در میدان ادبی اثر می‌گـذارد. در نتیجـه، نهادهایی همچون نظام آموزش تأثیر مستقیم برذوق و داوری ادبی و هنری فعالان میدان ادبی دارد.

وی ساختار میدان را براساس روابط قدرت کنشگران، نوع و میزان سرمایه آن‌ها استوار مـی‌دانسـت کـه در نهایـت منجر به سلطه می‌گردد. عمل هر کنشگر در میدان به صورت «نبردها» و «راهبردها» مشـخص مـی‌شـود؛ هـدف راهبردهـا انباشت سرمایه (معمولاً نمادین) است. هدف نبردها دست‌یابی به قدرت و نتیجتاً تدوین دسـته‌ای از هنجارهـا و نمادهـای راست اندیشانه یا دگر اندیشانه است. در غیبت چنین وضعی، احتمال کمی وجود دارد کـه نبـردی پدیـد آیـد (لَـش، در بهیان ۱۳۸۳، ۳۴۹).

در اندیشه بوردیو هر میدانی « باور»[1] ویژه‌ای دارد که نقش آن طبیعی و مشـروع جلـوه دادن نظـام مسـلط در میـدان است. باور تجربه ابتدایی نسبت به امر احتمالی است که ما را به قبول دنیا مانند چیزی مبرهن و بدیهی وا می‌دارد (شـویره و فوئنن، در کتبی ۱۳۸۵، ۳۸۱).

منازعات در هر میدانی در جهت حفظ باور موجود، یا جایگزینی باور جدید انجام می‌گیرد کـه نتیجـه آن تغییـر در میزان سرمایه است، افزایش سرمایه به نوبه خود منجر به تثبیت سلطهٔ باور خواهد شد. بحران قدرت اصلی‌ترین میـدان هـر جامعه است. لذا شناخت رابطه میدان قدرت با میدان ادبی بسیار حائز اهمیت است. در مرحله بعدی «ساختارهای عینی» و موقعیت هایی که میدان را می‌سازند باید ترسیم و بعد تحلیل منش عاملان میدان و راهبردهاست که در تعامل میان منش، قیدوبندها و فرصت ایجاد می‌شوند.

۳. روش پژوهش

روش‌شناسی نظریه ادبی بوردیوکه مورد استفاده این پژوهش بوده با بررسی تقابل میان تبیینـات امیکـی(رویکـرد از درون) و اتیکی(رویکرد از بیرون) در تحلیل آثار ادبی و هنری آغاز می‌شود. در تبیین امیکی، آثار هنـری – فرهنگـی بـه عنوان معانی فرا زمانی و اشکال خالص تلقی می‌شوند، که متضمن یـک خـوانش صـرفاً درونـی و غیـر تـاریخی‌انـد، کـه

[1] doxa

هرگونه ارجاع اعم از تقلیل‌گرا و کل‌گرا به ایجاب‌های تاریخی یا کارکردهای اجتماعی مورد نفی است. اما در رویکرد اتیکی ارتباط میان جهان اجتماع و تولیدات فرهنگی در قالب منطق بازتاب به منشاء اجتماعی مؤلفان یا ویژگی‌های اجتماعی گروه‌هایی نسبت داده می‌شوند که مخاطبان واقعی یا مفروض آن آثار بوده‌اند، لذا تصور می‌شود که این گونه آثار انتظارات را پاسخ داده‌اند (بوردیو، در مردیها ۱۳۸۱، ۸۶۰).

بوردیو با ترکیب این رویکرد، سنتزی را برای رفع نقایص هر کدام ارایه می‌دهد. رویکرد ترکیبی او نگاه ضد دوگانه‌گرایی نحوی را دارد، که کلیه دستاوردها و اقتضائات این دو رویکرد را یک جا حفظ می‌کند. این پژوهش از نوع اسنادی و در سه سطح ارائه شده است:

الف) سطح تاریخی – سیاسی، که در آن به تاریخ سیاسی معاصر و تحولات ادبی و اجتماعی پرداخته شده است؛ ب) سطح اقتصادی –اجتماعی: در مقطع زمانی مورد نظر این پژوهش، عوامل اقتصادی و اجتماعی تأثیر تعیین‌کننده‌ای بر «ماهیت» شهر و فرهنگ و روابط متناظر با آن داشته اند و ج) سطح ادبی: این سطح از دو جنبه قابل بررسی است: نخست، سطح کلی ادبیات ایران در دوره‌های مورد نظر به منظور بررسی وضعیت میدان ادبی و دیگر واکاوی ادبیات شهری به منظور کشف و بازنمایی آن.

معیار ما برای انتخاب داستان‌ها محوریت کلی شهر جدید بوده است، یعنی داستان‌هایی که حول و حوش مضامین شهری بوده و فرم شهری داشته‌اند، مورد توجه قرار گرفته اند. در نتیجه،آثار ساعدی با توجه به شکل داستان‌هایش، سبک جدید نگارش و استفاده از شیوه‌های روایی جدید و رویکرد هستی‌شناختی نویسنده،که به شهر جدید ایران در پی اصلاحات اقتصادی و اجتماعی سر برآورده بودند، مورد گزینش قرار گرفت.

۴. وضعیت میدان ادبی ایران در دهه های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰

ترویج رمان و داستان نویسی محصول نوگرایی وزندگی شهری می‌باشد. تمایز اساسی میان قصه‌گویی و حکایت‌پردازی با داستان نویسی در معنای خاص آن است. مبنای نظری ادبیات قدیم، فلسفه قدیم بود که مفهوم «فرد» در آن غایب بود. «شخصیت‌های» شعر فارسی نسبتی با «فردی» که «ذهنیت» او موضوع ادبیات جدید است، ندارند. ادبیات جدید امکان پدیدار شدن فرد در دنیاست و نه «شخص» در حالی که ادبیات قدیم در دنیاست اما از آن بیگانه است (طباطبایی ۱۳۸۵، ۳۶۵).

رمان و داستان در اروپا، پیامد دورانی است که رنسانس در پی کشف رازهای جهان بود. در چنین شرایطی، رمان به مثابه عصیان انسان علیه دنیا پا به عرصه گذاشت. گسترش اندیشه جدید در اروپا تمدن جدیدی به وجود آورد که شهر و ادبیات هر دو دستاوردهای آن می‌باشند. «رمان نویسی از نشانه‌های مدرنیته و همزاد شهرنشینی دانسته شده است. به عبارت دیگر، شهرنشینی زمینه‌ساز رمان نویسی است و رمان نویسی، دستاورد شهرنشینی است» (ستاری ۱۳۸۵ الف، ۲۳۷).

هر چند در اروپا میان زایش تمدن جدید (شهر) و ادبیات جدید (رمان و داستان) پیوند برقرار بود، اما در ایران اوضاع به گونه‌ای دیگر بود و اندیشه جدیدی تبلور نیافت. نوسازی که در زمان رضا شاه مورد توجه قرار گرفت، موجب تغییراتی در عرصه شهر و ادبیات نیز گردید (حسامیان و دیگران ۱۳۶۳، ۳۸-۴۰).

ادبیات جدید ایران از همان آغاز گرایش اجتماعی و متعهدانه داشت که بعدها در میدان ادبی ایران تأثیر قابل تأمل برجا گذاشت. علت این رویکرد ادبیات ایران ریشه در اوضاع نابسامان اجتماعی و فرهنگی حکومت قاجاریه داشت که زمینه ساز ادبیاتی انتقادی و مترقی گردید. این رویکرد نوعی سرمایه نمادین در ساختار میدان ادبی فراهم کرد؛ به گونه‌ای که میان هنرمند روشنفکر و هنرمند عادی، نویسنده مترقی و نویسنده مرتجع و در نهایت هنرمند آزادی‌خواه با هنرمند استبدادطلب تمایز پیدا شد.

گروه دیگری نیز بودند که بر میدان ادبی ایران تأثیر داشتند؛ یعنی برخی از روشنفکران حزب توده که به شوروی گرایش داشتند و نوعی اندیشه چپ‌گرا، رزمندگی در سیاست، و تعهد در هنر را ترویج می‌کردند (مسکوب ۱۳۷۱، ۱۵۶).

آغاز دههء ۱۳۴۰ سال های بحرانی برای حکومت وقت محسوب می‌شد؛ زیرا دولت وارث اوضاع نابسامانی بود که بعد از کودتای ۲۸ مرداد به وجود آمده بود. فعالیت‌های ادبی و فکری تحت تأثیر کودتای ۲۸ مرداد شکل منزوی پیدا کرد. اما در دهه ۱۳۴۰ به دلیل شرایط ویژه سیاسی، اقتصادی و اجتماعی رونق نسبی در حوزه ادبیات پدیدار شد. این تحرک وامدار پیدایش نشریات گوناگون بعد از ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ بود. این نشریات پایگاه گرایش‌های فکری و ادبی متفاوت بودند که با باز شدن فضای نسبتاً باز سیاسی و اجتماعی فعالیت آن‌ها در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شتاب گرفته بود. محیط به شدت ملتهب سیاسی آن زمان موجب شد تا روشن‌فکران و نویسندگانی که در حوزه ادبی کوشا بودند، برای مقابله و حذف نوگراها و همرنگی سنت‌گراها با فرهنگ حاکم به عنوان یک راهکار ادبیات را سیاسی کنند.

این گروه متعهد آموزه (هنر برای هنر) متعلق به نوگراها و نیز برداشت خویشتن‌دارانه سنت‌گرایان از زیبایی‌شناسی ادبی را مورد انتقاد قرار می‌دادند. آنان در برابر گروه نخست از «هنر و ادبیات متعهد» و در برابر گروه دوم از یک راهبرد کوشای سیاسی ضد حکومت هواداری می‌کردند. در هم آمیختگی مبارزه این دو جریان موجب شد تا یک پاد فرهنگ نیرومند به وجود بیاید (بروجردی، *در* شیرازی ۱۳۸۴، ۷۶-۷۷). بدین ترتیب، ساختار میدان ادبی که پیش از این تعادل نسبی داشت، ناگهان دست خوش تغییراتی شگرف می‌شود.

ما در اینجا برای کشف میدان ادبی ایران در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شمسی و همچنین شناسایی گروه‌های درگیر منازعات در میدان «عنصرروشنفکری» را که از عوامل اصلی ایدئولوژیک جامعه ایرانی است و مقصود از آن یک چشم انداز یا ویژگی ایدئولوژیک است که از طریق آن روشنفکران به جهان و خودشان به عنوان سنخ اجتماعی مشخص می‌نگرند، به عنوان گروه درگیر منازعه میدان ادبی انتخاب کرده‌ایم. برداشت کلی از دیر باز در جامعهٔ ایرانی این بوده است که گروه روشنفکر موضع ضد حکومتی دارد و از نظر سیاسی متعهد است، به بیانی ساده‌تر، ویژگی اصلی روشنفکران دهه‌های ۴۰ و ۵۰ این بود که خود را متعهد به تغییر نظام حاکم می‌دانستند. تعهد در میدان ادبی عامل " تمایز" و مشخص " موضع‌گیری" نویسنده است. در این مقطع زمانی عمل سیاسی- اجتماعی به مراتب مهم‌تر از عمل ادبی بوده و منزلت و سرمایه نمادین بیشتری برای نویسنده به ارمغان می‌آورده است. اما از آنجا که کار روشنفکری و کار ادبی هر دو هم ارز با کار سیاسی پنداشته شده‌اند بر این اساس نویسنده‌گان و فعالان حوزه ادبی ایران را در دوره‌های مورد نظر به دو گروه مستقل و متعهد تقسیم می‌شوند، متعهدها خود را ملزم به مبارزه با رژیم می‌دانستند، بنابراین اساس روشنفکری عاملی اتیکی است.

اما رویکرد نویسندگان و فعالان ادبی که عاملی امیکی است از دو دسته تشکیل می‌شدند «نوگراها» و «سنت‌گراها» که نوگراها از ادبیات جدید و سنت‌گراها از سنت قدیمی ادبیات پیروی می‌کردند.

پژوهشگران این مقاله در میدان ادبی ایران در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ سه گروه را از هم تفکیک کرده‌اند:

۱. رئالیست‌های متعهد، مانند خسرو گلسرخی، جلال آل احمد صمد بهرنگی؛ بزرگ علوی و... این دسته تمایل به ادبیات سیاسی داشتند، ادبیات برای آن‌ها بیشتر مبارزه بود و کارکرد ایدولوژیکی داشت.

۲. نوگراها نیز دو دسته بودند، نوگراهای متعهد مانند غلامحسین ساعدی، احمد شاملو، ابراهیم گلستان و فروغ فرخزاد و ... این گروه در کنار آرمان‌های سیاسی و اجتماعی توجه جدی به زیبایی‌شناسی اثر و ادبیاتی بودن آن داشتند. در نظر بیشتر آن‌ها «عمل ادبی» یا «عمل سیاسی» تفاوت داشت. اما نوگراهای مستقل مانند، هوشنگ گلشیری، بهرام صادقی، سهراب سپهری و ... شخصیت‌های سیاسی با ادبیاتی مدرن بودند، این گروه به لحاظ سیاسی و ادبی مستقل باقی بودند.

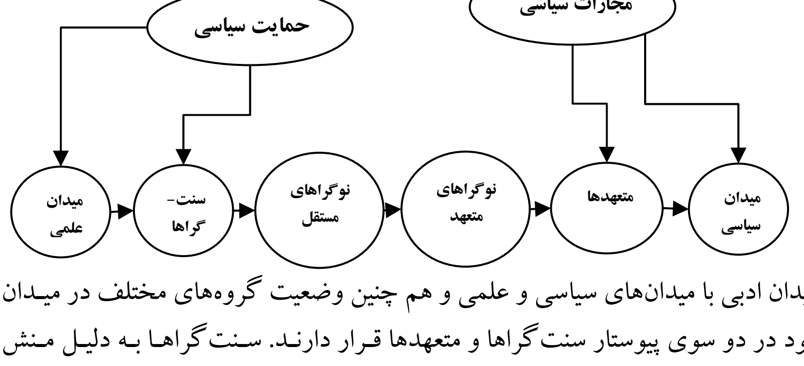
۳. سنت‌گراها، افرادی چون بدیع الزمان فروزان‌فر، جلال همایی، مجتبی مینوی و پرویز ناتل خانلری و... را شامل می‌شود. این گروه فارغ از هر گونه «عمل سیاسی» در ادبیات کلاسیک و گاهی نیز جدید فعالیت داشتند. برای آن‌ها شعر و ادبیات اساساً موضوعی فارغ از مسایل روزمره بود. اصطلاح «سنت‌گراهای متعهد» را نمی‌توان بر آن‌ها اتلاق کرد، زیرا ادبیات متعهد عنصری جدید در ایران محسوب می‌گشت که چندان با ترکیب گروه اخیر هم

خوانی نداشت. البته این دسته به اوضاع حاکم معترض هم بودند، اما ترجیح می‌دادند از طریق کانال‌های پذیرفته شده ابراز کنند. به هر روی جدال سه گروه برای کسب موضع مسلط، و حذف گزینه‌های دیگر شکل‌دهنده ساختار میدان ادبی ایران در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ است. در نظر بوردیو اصل اساسی مبارزه جمعی در دوره مدرنیته (در میادین) تقابل میان دگر اندیشی و راست اندیشی است (لَش، در بهیان ۱۳۸۳، ۳۴۹-۳۵۰). منازعات ادبی ایران نیز حول همین ایده سامان می‌یابد.

هر گروه براساس باوری که بدان تعلق دارد وارد میدان شده و با هدف تثبیت موضع خود، از طریق کسب هر چه بیشتر سرمایه نمادین به فعالیت می‌پردازد. هر چند تقابل میان ادبیات سنتی و ادبیات مدرن در میدان ادبی مشهود بود، اما تقابل اساسی بین ادبیات مستقل و ادبیات متعهد بود. سنت‌گراها باور خود از ادبیات را به شکل راست اندیشی در میدان ادبی طرح کردند، اما گروه دگراندیشی به تثبیت ادبیات متعهد در برابر راست اندیشی پرداخت. گرچه این تقابل به رشد ادبیات مدرن رونق بخشید. اما رشد اقتصادی دههٔ ۴۰ به بعد باعث رونق در زمینه‌های فرهنگی – اجتماعی، ادبیات و داستان نویسی شد . واقعیت این است که در اوایل دهه ۴۰ ادبیات متعهد، آنقدر در میدان ادبی قدرت گرفته بود که داشت به باوری مسلط تبدیل می‌شد. در این برهه دو گروه در برابر هم قرار گرفتند. نویسندگان و شاعران متعهد که هنر خود را مردمی، اخلاقی، و متعهد می‌دانستند و سنت‌گراها را با عناوینی چون مرتجع، غیر مردمی و وابسته و نوگراهای مستقل را با برچسب‌های چون منحط، نیهلیست وارداتی، سطحی و غیره مورد حمله قرار می‌دادند. این در شرایطی بود که جناح نوگراها غیر سیاسی و بی طرف ماند، سنت‌گرایان در فرهنگ مجاز رسمی آن زمان درگیر شدند و دولت نیز برای سنت‌گراها تریبون‌های گوناگون فراهم می‌کرد و از آنان حمایت مالی می‌کرد، و آن‌ها را از مسندهای دولتی چون سفیر، استاندار و ریاست دانشگاه و غیره نیز بی بهره نمی‌گذاشت (بروجردی، در شیرازی ۱۳۸۴، ۷۵). نقش دولت (میدان سیاسی) در شکل‌گیری میدان ادبی مهم بود زیرا دولت با اتخاذ سیاست تشویق/ تنبیه و اعمال سانسور و ممیزی، ناخواسته نوعی ادبیات را به وجود آورد. حقیقت آن که دولت با اعمال ممیزی، و زدن «انگ ممنوع» بر برخی نوشته‌ها که بعضاً خطری را ایجاد نمی‌کردند موجب اشتهار کاذب و محبوبیت اهل قلم نیز شد (ستاری ۱۳۸۵ب، ۱۳۳).

در اندیشه بوردیو تقابل میدان‌ها باعث تأثیر آنها بر یکدیگر می‌شود. وی میزان ارتباط با میدان سیاسی را مشخصه هر میدان می‌داند. هر چقدر میدانی فاصله بیشتری بامیدان‌ها قدرت (سیاست) داشته باشد، استقلال بیشتری دارد و تولیدات آن برای مخاطبان کمتر و خاص‌تر صورت می‌گیرد، زیرا به میدان علمی نزدیک‌تر است. این وضعیت در میدان ادبی دهه‌های ۴۰ و ۵۰ کاملاً مشهود بود. بنابراین سانسور و ممیزی دولت منجر به اشتهار کاذب و معروفیت برای عده‌ای گردید، و آثار آنان به دلیل جهت‌گیری سیاسی و اجتماعی نویسنده مورد توجه قرار گرفتند.

چنین موضع‌گیری‌ها برای مؤلف سرمایه نمادین به بار آورد و این مسأله تنها به دلیل استقلال‌اندک میدان ادبی و فاصله آن با میدان سیاسی بوده است. پیوستار زیر وضعیت میدان ادبی آن زمان را نشان می‌دهد.



این پیوستار بیانگر ارتباط میدان ادبی با میدان‌های سیاسی و علمی و هم چنین وضعیت گروه‌های مختلف در میدان ادبی است. چنانچه ملاحظه می‌شود در دو سوی پیوستار سنت‌گراها و متعهدها قرار دارند. سنت‌گراها به دلیل منش

آکادمیک و مستقل بیشترین فاصله را با میدان سیاسی دارند و از این نظر تولیدات آن‌ها بیشتر به جانب میدان علمی است. دولت نیز برای مقابله با سایر گرایش‌ها در میدان ادبی آن‌ها را از جنبه‌های گوناگون سیاسی، اجتماعی و اقتصادی حمایت می‌کرد. بازتاب حمایت دولت به سوی میدان علمی است که موجب شکوفایی فعالیت این گروه می‌شود. در نتیجه بیشتر آثار گران سنگ ایران نتیجه همین گروه است، آثاری که تقریباً برای مخاطبان خاص همه دوران‌ها پدید آمد.

در سوی دیگر پیوستار، متعهدها کمترین فاصله را با میدان سیاسی و بیشترین فاصله را با میدان علمی دارند. این گروه در دام ایدئولوژی توده‌گرایی (populist) افتاد.

بنابراین درمی‌یابیم که نویسندگان متعهد کمترین استقلال ادبی و بیشترین وابستگی سیاسی را داشتند و به همین دلیل تولید ادبی آن‌ها، افراد عامی و فرهیخته را تغذیه می‌کرد. هر چند رویکرد ادبی آن‌ها به دلیل سرشت مبارزاتی حالتی نمادین یافته بود، اما نمادپردازی آن‌ها گل سرخ، جنگل (پس از واقعه سیاه‌کل) شورش دهقانان و ... در سطحی بود که مردم کوچه و بازار هم به راحتی آن را کشف رمز می‌کردند. فاصله زیاد آن‌ها با میدان علمی باعث شد آثار این گروه پس از تغییر اوضاع سیاسی- اجتماعی ایران معنای خود را به کلی از دست بدهد. دولت در قبال این گروه مجازات‌های سیاسی نظیر سانسور، دستگیری نویسندگان و ممنوع القلم کردن آن‌ها را در پیش گرفته بود. این برخورد در باور ادبیات متعهد عامل ارتقاء منزلت و افزایش سرمایه نمادین محسوب می‌شد. این گونه برخوردها با صاحبان آثار ادبی منزلت آن‌ها را در میدان بالاتر می برد، بنابراین، از این طریق موضع ادبیات متعهد تثبیت شد.

در میانه پیوستار نوگراها قرار گرفته بودند، که فاصله معقولی از میدان سیاسی و علمی داشتند، و ادبیات پویایی را ارایه می‌دادند که از یک سو برآمده از اوضاع و احوال زمانه بود و نشانی از وضعیت سیاسی اجتماعی و اقتصادی دوران خاص داشت و از سوی دیگر هستی‌شناسی ویژه‌ای برای ادبیات به عنوان راهی برای کشف دنیا و تأمل در سنت انسان با جهان قایل بود. در واقع رونق ادبیات در این دوره برکرسی نشاندن شعر نو، بهبود کمی و کیفی رمان نویسی و نقد ادبی، توسعه آثار تئاتر و سینمایی، نگارش ادبیات داستانی کودکان در سطحی وسیع، انتشار قصه‌ها و آثار پژوهشی مهم در حوزه فلسفه، تاریخ و ادبیات ایران (سپانلو ۱۳۸۱، ۱۵)، مرهون فعالیت نوگراهاست. دولت نیز در برابر این گروه سیاست متضاد پیشه کرد. یعنی از نوگراهای مستقل حمایت شدید می‌کرد، اما نوگراهای متعهد کمابیش با سانسور دولتی و دستگیری دست و پنجه نرم می‌کردند.

پر واضح است که در میدان ادبی ایران در دهه های ۴۰ و ۵۰ شهر به خودی خود موضوع منازعه نیست. یعنی کشمکش در میدان ادبی بر سر روایت خاص از شهر نیست، بلکه روایت شهر به طور مستقیم منوط به منش، گرایش و باور نویسنده و گروهی است که بدان تعلق دارد. ما در اینجا براساس راویان شهر روایت شهر را بررسی می‌کنیم. در بررسی آثار ایشان می‌بینیم که نویسندگان سنت‌گرا عموماً نگاهی نوستالژیک، به پرداخت شهر سنت و مدرنیته داشتند، و در میان متعهدها شهر فرو کاسته رواج داشت، اما نویسندگان مدرن خواه مستقل خواه متعهد، اغلب به شهر مدرن ایرانی نظر می‌کردند. نویسندگان سنت‌گرا، با تقلید از پیشینیان دربرخورد با عناصر نو نگاه نوستالژیک از خود نشان می‌دادند، متعهدها هم، هر چند با دگر اندیشی هم جانبه شان می‌توانستند بدیلی قدرت‌مند برای روایت شهر فراهم آورند، اما منش مبارزه‌جو و اخلاق‌گرا به آن‌ها اجازه چنین کاری را نمی‌داد. در این میان ذهنیت گروه نوگراها (متعهد یا مستقل) انعطاف‌پذیری بالایی برای آنان به همراه آورد، آن‌ها به دنبال شیوه‌های تازه بیان بودند که منجر به ایجاد موجی از تجربه‌گرایی در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ شد.

در نظر بوردیو منش حاصل شرایط و شرطی‌سازی‌های اجتماعی است و در نتیجه، منش افرادی که در معرض تجارب مشابه بوده‌اند مشترک است. در واقع با دقیق‌شدن در زندگی نوگراها می‌توان تجارب مشابهی را که به منش مشابه منجر می‌شود دریافت. نخست این که اغلب آن‌ها در خانواده‌های متوسط شهری رشد کردند، دیگر این که محصول نظام آموزش جدید ایران بودند و به سرمایه اجتماعی و فرهنگی بالایی دسترسی داشتند.

پژوهش پیش روی نیز سه داستان از ساعدی را مورد بررسی قرار می‌دهد که در آن‌ها جوهره ادبیات شهری قابل دست‌یابی است. که عبارتند از : «دوبرادر»، «آرامش در حضور دیگران» و داستان «آشغالدونی». این سه داستان یک ترتیب منطقی را نشان می‌هند، داستان اول بر اساس «وضعیت انسان در شهر مدرن»، داستان دوم براساس«هویت در شهر» و داستان سوم بر مبنای «فضای اجتماعی شهر» تحلیل شده‌اند.

۴-۱. دو برادر، انسان شهری

ساعدی داستان دو برادر را این گونه آغاز می‌کند « ... و برادر کوچک شب و روز توطئه می‌کرد و نقشه می‌چید تا خود را از شر برادر بزرگ خلاص کند» (ساعدی ۱۳۵۸، ۸). این داستان از مجموعه واهمه‌های بی نام و نشان است که چاپ اول آن به سال ۱۳۴۶ باز می‌گردد. داستان زندگی دو برادر، با دو دنیای کاملاً متفاوت است. که به ناچار در کنار یکدیگر زندگی می‌کنند. برادر کوچک، مبادی آداب، نظم و کارمند دولت است، اما برادر بزرگ، بیکار و ولنگار، تن پرور و عاشق کتاب و تخمه، آن دو نفر در خانه‌ای اجاره‌ای با هم زندگی می‌کنند. برادر کوچک از صبح تا شب کار می‌کند، برادر بزرگ از صبح تا شب تخمه می‌شکند، رمان می‌خواند و به آواز گنجشک‌ها گوش می‌سپارد. برادر کوچک مدام پاپیچ برادر بزرگ می‌شود او را به دلیل رفتارش سرزنش می‌کند و همیشه هم در آخر کار به کتک کاری می‌کشاند. جرو بحث و جنگ و جدال آن دو و بی‌نزاکتی برادر بزرگ که ته سیگارهایش را هر کجا که می‌خواست می‌انداخت باعث می‌شود تا پیرزن صاحب خانه عذر آن‌ها را بخواهد. برادر بزرگ برای فرار از تخلیه خانه و نجات از دست پیرزن خود را به مریضی می‌زند، پیرزن کم کم به رفتار او مشکوک می‌شود و پزشکی را برای معاینه او بر بالین برادر بزرگ می‌آورد. پزشک با برادر بزرگ طرح دوستی می‌ریزد و در بالای شهر آپارتمانی برای او پیدا می‌کند تا به آنجا نقل مکان کند. آپارتمان نقلی با دو اتاق تودر تو که چند پله پایین‌تر از سطح زمین بود. اطراف خانه مخروبه و خاکی بود بولدوزرهای قراضه مثل پشه‌های خاکی در هم می‌لولیدند و مشغول کار بودند طبقات دیگر آپارتمان خالی بود غیر از طبقه بالا که خانم جوانی در آن زندگی می‌کرد.

برادر بزرگ به خانم طبقه بالا نظر داشت، بی‌خبر از آن که برادر کوچک زودتر از او دست به کار شده است. در پایان داستان دکتر با مژده کار پیداکردن و تخمه برای برادر بزرگ سر می‌رسد، اما برادر بزرگ‌تر را در حالی می‌یابد که پس از تحمل چند روز رنج و جدال روانی خودش را دار زده است.

۴-۲. آرامش در حضور دیگران؛ هویت در شهر

در این داستان ساعدی به زندگی روزمرهٔ کارمندان و روشنفکران و ارتباطات میان آنها می‌پردازد. یک سرهنگ بازنشسته که خانه‌اش را به دخترهایش، ملیحه و مه‌لقا سپرده و خود راهی شهرستان کوچکی شده تا مرغداری تأسیس کند؛ ناگهان پس از سال‌ها به همراه زن جوان خود، منیژه به شهر بازمی‌گردد تا با دخترهایش زندگی کند.

سرهنگ که اصولاً «آدم بددلی» است و پیری، گرفتاری و خستگی عصبی و افکار عجیب و غریب او را به می‌گساری کشانده، به هنگام بازگشت از زندگی بی‌پروا و ولنگار دخترهایش جا می‌خورد. تقابل میان سبک زندگی سنتی سرهنگ و همسرش با زندگی آزاد و هرزه‌وار دخترهایش، موقعیت بغرنجی را برای هردو طرف به ارمغان آورده بود. از یک سو سرهنگ که روزگاری ارج و قربی برای خود داشت و زمین پادگان زیر پایش می‌لرزید حال مورد بی‌توجهی خاص و عام است. تقابل میان این دو سبک از زندگی در آن برهه از زمان لزوماً برنده‌ای نداشت، بلکه هر دو قربانی بودند. چه دختران او که در فضای سنتی زندگی مدرن برپا می‌کنند و چه سرهنگ که می‌خواهد در شهری «درندشت» احترام و آرامش پیدا کند. در این میان تنها منیژه است که می‌تواند با «آرامش کامل در حضور دیگران» زندگی کند.

۴-۳. آشغالدونی ؛ فضای اجتماعی شهر

ساعدی در داستان آشغالدونی به زندگی طبقات پایین و فرو دست جامعه می‌پردازد. یعنی در جایی که بحران هویت مطرح نیست، بلکه مسأله بقا مهم است: گدایان، کارگران، حاشیه‌نشینان و نحوه زندگی آن‌ها در شهر مورد نظر ساعدی بوده‌اند.

آشغالدونی داستان پدر و پسر گدایی است که روزی برحسب اتفاق با یک دلال خون [آقای گیلانی] آشنا می‌شوند، که کارش خرید خون مردم نیازمند و فروش آن به بیمارستان‌هاست. پدر چون بیمار است نمی‌تواند خون بدهد، پسر (علی) هفده ساله است به ازای هر خون مبلغی را گیلانی به او می‌دهد. گیلانی پدر علی را به بیمارستان معرفی می‌کند، در بیمارستان دختری به نام زهرا به علی دل می‌بندد و می‌خواهد او را در بیمارستان نگاه دارد. علی نیز به خاطر رهایی از سرگردانی و گدایی (نه به خاطر زهرا) از این واقعه ناخرسند نیست.

بخش عمده داستان در محیط بیمارستان اتفاق می‌افتد، علی نیز زود با محیط بیمارستان همدم شد تا کاری برای خود دست و پا کند. او برای به دست آوردن پول از هیچ کاری روی گردان نیست، انسانی جسور و خیلی زود قادر به تغییر موضع‌اش است. بیمارستان تمثیلی تلخ از یک میدان اجتماعی است علی شاگرد انباردار می‌شود، نامه‌های عاشقانه جا به جا می‌کند با اسماعیل آقا راننده آمبولانس طرح دوستی می‌ریزد.

اسماعیل آقا در بدو آشنایی، علی را این گونه نصیحت می‌کند: وقتی من می‌گم به درک، تو باید بگی به درک هم بری و برنگردی، اگه من جواب بدتری دادم توباید بدتر شو بگی، عوض یه فحش باید صد فحش بدی اگر دست به یقه شدیم نباید از میدون در بری و نبایدم بخوری. اگه من یه سیلی توگوش تو زدم، تو باید یه مشت قایم بکوبی زیر چونه من. این کار را نکنی همیشه توسری خوری و آدم‌های توسری خور به درد این جهنم دره نمی‌خورن (ساعدی ۱۳۵۸، ۱۳۶).

واقعیت این است که علی تا پیش از ورود به بیمارستان، گدایی بود مشغول پرسه زدن در بیغوله ها، حومه های شهری، هر چند او و پدرش در محیط شهر زندگی می کنند. اما هیچ گونه تعامل شهری ندارند و در نتیجه خارج از فضای اجتماعی شهر (شبکه روابط اجتماعی بوردیو) هستند. در بیمارستان او درگیر شبکه‌ای از کنش های شهری در یک فضای شهرگونه می شود. ساعدی با تمثیل فضای شهر به بیمارستان و هم چنین تأکید بر تصویر شهر هم چون یک ویرانه در پس زمینهٔ داستان می‌کوشد محیطی آلوده و مسأله‌ساز از شهر نمایش دهد. اسماعیل آقا آدم محیط شهری است که با صحبت هایش می‌کوشد راه و روش زندگی در شهر را به علی بیاموزد و به اصطلاح انسان‌شناسان او را فرهنگ پذیر کند، تا بتواند در جهنم دره (اصطلاح اسماعیل آقا) زندگی کند.

در ادامه اسماعیل آقا به همراه علی برای خرید مرغ مورد نیاز بیمارستان به یک مرغ‌داری سر می‌زنند، علی در مرغ‌داری با تصویری وحشتناک مواجه می‌شود. در آنجا کارگران با خفه کردن جوجه‌ها و پَر کندن و صدای جیر جیر آن‌ها برای علی تکان دهنده بود. چنین تصاویری که رمز فضای خشونت‌بار شهری‌اند، در داستان به وفور یافت می‌شوند، به مثابه مناسک گذار برای علی عمل می‌کنند. با این تفاوت علی در بخش اول داستان گرفتار ناهنجاری و خشونت است اما در بخش دوم خود او عامل بازتولید آن‌هاست. در آغاز کار علی در دام گیلانی می‌افتد و خون را به بهایی ناچیز می‌فروشد، در انتهای داستان علی به یکی از عوامل گیلانی مبدل می‌شود و کار او خرید خون از مردم نیازمند است.

۵. تحلیل داده‌های پژوهش

ساعدی در سطوح مختلف داستان‌هایش به نمادپردازی روی می‌آورد، در داستان «دو برادر» او به ظهور وضعیتی جدید (توسعه به سوی سرمایه‌داری صنعتی) و جایگاه انسان در این نظام می‌پردازد. این دو برادر هر کدام به دنیای متفاوت با منش‌هایی متفاوت تعلق دارند. جدال این دو شخصیت نیروی اصلی محرک داستان است.

در این داستان مسأله انسان شهری و موجودیت غیرمادی شهر مطرح است، به همین دلیل توصیف چندانی از فضاهای شهری در داستان دیده نمی‌شود.

در واقع ساعدی همانند بودلر فرانسوی به دنبال تغییراتی است که نظام شهری بر روح و جان شهروندان تحمیل کرده است. ساعدی بیشتر به هستی انسان شهری، یعنی به موجودیت غیر مادی شهر می‌پردازد.

شخصیت برادر کوچک، کاملاً مناسب زندگی مدرن شهری با نظام اداری و بوروکراسی پیچیده، که اصولاً حیاتش وابسته به چنین منشی است و آن را به عنوان الگوی پذیرفته شده رفتار تلقی می کند و انحراف از این الگو را نوعی ناهنجاری روانی و اجتماعی می داند. به خاطر داشته باشیم که این دوران مصادف با رشد طبقات شهری و غالب شدن دیدگاه بورژوازی در فرایند توسعه‌ای شهر است. منش برادر کوچک، مصداق بورژوازی است و در بنیادی‌ترین سطح، یعنی سطح تعریف «انسان» به آن رسمیت بخشیده است و هیچ گزینه دیگری را بر نمی‌تابد. در شهر بورژوازی، با نظام پیچیده و دقیق اداری واژه «انسان تنها» به برادر کوچک اتلاق می‌شود. و هر کس این منش و الگو را نداشته باشد اساساً " انسان" نیست. اما چون برادر بزرگ خطری علیه بورژوازی محسوب می‌شود، باید به نوعی حذف شود. فرایند حذف نیز در دو مرحله اتفاق می افتد، در مرحله اول بورژوازی با به وجود آوردن یک باورِ نظم اجتماعی را عادی و طبیعی جلوه می‌دهد و منش مورد پذیرش را به عنوان منش بدیهی انسان معرفی می کند و درِ مرحله بعد سازوکارهای «خشونت نمادین» انحرافات اجتماعی را کنترل می کند؛ به گفته بوردیو خشونت نمادین به معنای تحمیل نظام‌های نمادها و معنا (فرهنگ) به گروه‌ها و طبقات است به نحوی که این نظام‌ها به صورت نظام‌های مشروع تجربه می‌شوند (جنکینز، در جوافشانی و چاوشیان ۱۳۸۵، ۱۶۲–۱۶۳). بدین ترتیب می‌بینم که طبقات حاکم بدون نیاز به توسل به شیوه‌های قهرآمیز، قادر به کنترل جامعه هستند، اما نکته جالب توجه این است که افراد فرودست که خود قربانیان خشونت نمادین هستند نیز این وضعیت را به رسمیت می‌شناسند.

نظام بورژوازی شهری، فردی مانند برادر بزرگ را بر نمی‌تابد و با سامان دادن یک «باور» او را به عنوان «غیر طبیعی»، «ناهنجار» و «وندال» کنار می‌زند، و بدتر این که برادر بزرگ خود نیز دچار «توهم» می‌شود و می‌پذیرد که واقعاً ناهنجار و غیرطبیعی بودن وی است که موجب انزوای اجتماعی او گردیده لذا خود را مستحق تأثیر خشونت نمادین می‌بیند چون این انزوا در نظام شهری بورژوازی به معنای فاسدتر شدن است، و برادر بزرگ که در دام خشونت نمادین افتاده‌است،کنایه‌های برادر کوچک را تأیید می کند.

ظهور چنین شخصیت‌های تک بعدی از پیامدهای رشد شهرنشینی سرمایه‌داری در ایران بوده است. برادر بزرگ به غیر از کتاب خواندن و تخمه شکستن کاری نمی‌کند و برادر کوچک به غیر از رعایت نظم و انضباط کاری، وقت شناسی و مطیع قواعد اجتماعی بودن کاری نمی کند. شهر نیز بیرحمانه، در امر انتخاب افراد طبیعی است، در حقیقت دستاورد توسعه تک بعدی (اقتصاد) ساختن این گونه شخصیت‌ها است.

اوج نمادپردازی داستان در نشان‌دادن دوگانگی‌ها در دنیای شهر است. بولدوزرها که به پشه‌های خاکی تشبیه می‌شوند، همانند پشه خاکی که ایجاد زخم و سالک می‌کنند و تصویر زشت بر صورت افراد باقی می گذارند، هم زمان هم نماد تخریب و هم ساخت مجدد شهرند. چنین نمادپردازی دوگانه تا انتهای داستان بارها تکرار می‌شود که البته قابل ترجمه به وضعیت متناقض اجتماعی و آشفته روانی برادر بزرگ است. او (برادر بزرگ) در نهایت سرگردانی خود را به پشه‌های موازی تشبیه می کند و به جمع قربانیان «خشونت نمادی» می‌پیوندد. اکنون او بر سر دوراهی مرگ و زندگی قرار گرفته که آیا به منطق میدان تن در دهد و یا از «بازی» خارج شود.

او سعی می کرد با خانم طبقه بالا طرح دوستی بریزد. خانم بالایی هر روز توله سگش را داخل جعبه‌ای می گذارد و با طناب توی باغچه حیات می‌فرستاد تا مقابل پنجره خانه برادر بزرگ بازی کند. پس از بازی کردن توله سگ داخل جعبه می‌رفت تا خانم بالایی او را با طناب و جعبه بالا بکشد. برادر بزرگ که مکرراً شاهد این رفتار بود روزی یک گل لیمویی کوچکی را داخل جعبه می‌اندازد، اما از فردای آن روز دیگر جعبه پایین نیامد، از این که گل هدیه‌ای او باعث آزردگی جعبه شده بود سخت دل خور بود، برادر بزرگ نمی‌توانست راهی به دنیای خانم بالایی بیابد چه رسد تا او را بخواهد آزرده کند. دلیل این مسأله روابط سطحی انسان‌های شهری که غریبه‌های آشنا هستند نیز نیست، بلکه برادر بزرگ به رمزهای شهری دسترسی ندارد و انسان شهری نیست.

برادر کوچک به زندگی خانم طبقه بالا راه می‌یابد و به پیش او می‌رود (زیرا هر دو انسان شهری هستند) و او نیز رمز شهر را شناخته خانم طبقه بالایی و برادر کوچک از جعبه به عنوان وسیله تفریح با برادر بزرگ استفاده می‌کنند و گاهگاهی آن را پایین می‌فرستند (ساعدی ۱۳۵۶).

کم کم جعبه به ماجرای ارتباط برادر بزرگ با دیگران (تمثیل آپارتمان، خانم بالایی و برادر کوچک) تبدیل می‌شود، دقیق‌تر بگوییم جعبه تبدیل می‌شود به دیگران. در حقیقت کنش‌های اجتماعی و انسانی برادر بزرگ متوجه جعبه است. به گونه‌ای که یک روز جعبه چندین مرتبه پایین فرستاده می‌شود و حامل نامه‌های کوچک برای برادر بزرگ است. «در هر نامه چیزی از او می پرسیدند و برادر بزرگ نیز جواب می‌داد» (ساعدی ۱۳۵۸). برادر بزرگ با برادر کوچک، و با خانم بالایی و توله سگ هیچ ارتباطی ندارد، بلکه ارتباط او تنها جعبه است:

سین : ای تفالهٔ آدمی که اون پایین افتاده‌ای، خود را معرفی کن

جیم : من تفاله‌ام و اسم و رسمی ندارم

سین : از چه راهی زندگی می کنی

جیم : بیکارم و فعلاً و بال گردن برادر ارجمندم هستم

سین : چرا دنبال کار نمی‌روی و به تن پروری عادت کرده‌ای؟

جیم : از تن پروری خوشم می‌آید، دنبال کار هم نمی‌روم

سین : در دنیا به چه دل بسته‌ای؟

جیم : آفتاب، تخمه، کتاب و... را دوست دارم (ساعدی ۱۳۵۶).

آخرین تلاش برادر بزرگ برای زنده ماندن (ارتباط با خانم بالایی) به شکست منتهی شده بود. انزوای وی با جعبه تاوانی است که باید برای «دگر باوری» غیر قابل مهار بپردازد. جعبه در عین حال که عامل زنده ماندن اوست (شبکه ارتباطات) عامل مرگش نیز است. بنابراین او نمی تواند به قواعد نظم جدید تن در دهد، چاره‌ای جز مردن ندارد، او بلاگردان نظام بورژوازی شهری است و با حلقه طناب خود را به دیار نیستی می‌فرستد.

این داستان وضع انسان در جامعه در حال توسعه ایران را نشان می‌دهد، برادر بزرگ نمونه انسان‌هایی است، زیر چتر توسعه راهی جزو انزوا نداشت و مردم گریزی او ناشی از شرایط غیر انسانی پیرامونش بود.

ساعدی در «داستان آرامش در حضور دیگران» بیش از هر چیز تلاش برای بازنمایی یک فضای از نوع شهری با تأکید بر روابط و مواضع دارد. ساعدی نخست موضوع شخصیت‌های درگیری داستان را که در فضای اجتماعی طراحی شده‌اند دنبال می کند و سپس به موضع گیری ملازم با موضع و منش افراد در این فضا می‌پردازد و از این دیدگاه روابط آن‌ها را با یکدیگر می کاود.

طبقات و گروه‌هایی که فضای این داستان را پر می کند کارمندان ساده و روشنفکران سرخورده جامعه‌اند که در واقع ساعدی یک «میدان اجتماعی» را ترسیم کرده که در آن تلاش در جهت تثبیت موضع در میدان، دغدغهٔ اصلی افراد است. چرا که هیچ یک از این شخصیت‌ها در سطح امیک اطلاع درست و روشنفکری از موضع خود ندارند و این مسأله به خودی خود بحران زاست، چون جایگاه فرد در فضای اجتماعی زیر سوال رفته، بنابراین بحران هویت پدیدار می گردد.

شخصیت‌های این داستان در حال فرار از خودشان هستند و هر کدام چاره را براساس منش خود در مسیری منحصر به فرد می یابند، سرهنگ به مشروب پناه می‌برد، مه لقا در خوشی‌ها غرق است، ملیحه در جستجوی معنا و مفهوم متعالی شهر و کاشانه را ترک می کند و با دکتر رابطه عاشقانه برقرار می کند و دیگری برای رهایی از شر خودش به ازدواج روی می‌آورد.

اما بحران در همه شخصیت‌ها به یک گونه نیست، به طوری که می‌توان سرهنگ را در یک سر پیوستار اما منیژه را در سر دیگر پیوستار فرض کرد که یکی شدیدترین بحران امیکی را در شبکه ارتباطی آرام اتیکی تجربه می کند و دیگری بحرانی‌ترین شبکه ارتباطی اجتماعی را با آرامش امیکی از سر می گذراند.

سرهنگ از زمان آغاز برگشت به شهر احساس ناخوشایندی دارد، خطر هجوم تهدیدی مبهم و قریب الوقوع او را عذاب می‌دهد. هر چند در شبکه مطلوبی از روابط اجتماعی به سر می‌برد، اما نسبت به موضع خویش تردید دارد و از فضای اجتماعی دگرگون شده اطرافش منزجر است و در نهایت کار او، به جنون تیمارستان ختم می‌شود.

سرهنگ بازمانده نسل رو به زوال افسرانی بود که در عرصه‌ای بی رقیب روزگاری یکه تازی می کردند، اما نظم و نسق جدید موضع آن‌ها را به چالش کشیده است. اما منیژه نقطه مقابل سرهنگ است او زن جوانی است که شوهری پیر و بازنشسته و خیالاتی دارد. منیژه از همان آغاز ورود به شهر درگیر شبکه‌ای از روابط اجتماعی می‌شود که اساساً بحران آفرین است، فردی که او را با نام «مرد چشم آبی» می‌شناسیم مصرانه از او طلب عشق می کند، پزشکان تیمارستان که سرهنگ در آنجا بستری است به دنبال سوء استفاده از او (منیژه) هستند، حتی ملیحه و مه لقا نیز او را به سوی روابط ناپسند سوق می‌دهند (ساعدی ۱۳۵۶، ۲۰۷–۲۰۸).

منیژه تنها کسی است که موضع خود را در میدان می‌شناسد و بر اساس آن موضع گیری می کند، هر چند موضع گیری او در جهت «باور» مسلط میدان نیست، اما او آگاهانه و با خویشتن‌داری که از خود نشان می‌دهد. آن را به چالش هم نمی کشد. منیژه آگاهانه موضعی را انتخاب کرده و کمترین حساسیت را به دنبال دارد، او با روابطی [نامشروع] از این دست مخالف است، کما این که بارها در داستان برایش پیش می‌آید، اما اهمیتی نمی‌دهد، ولی عقیده‌اش را بروز نمی‌دهد و علت را به عوامل بی‌اهمیت و بدیهی موکول می‌کند. در جواب ملیحه که او را تشویق به داشتن این گونه روابط می کند، منیژه می گوید «می دونین... آخر من یه جور دیگه بزرگ شدم» (ساعدی ۱۳۵۶، ۱۶۷).

تفاوت شخصیت منیژه با برادر بزرگ داستان دو برادر اینجاست که، برادر بزرگ در نهایت، صادقانه «طبیعی»بودن فضای اجتماعی و «غیر طبیعی» بودن خودش را می‌پذیرد، اما منیژه برای حفظ ظاهر، زیرکانه وانمود می کند که به دلیل تفاوت اجتماعی و خانوادگی «کاملاً بدیهی» با بقیه متفاوت است و از این تفاوت تأسف می‌خورد، اما در واقع باور دارد که ایراد از محیط اجتماعی پیرامونش است نه از او. به همین دلیل نیز می‌تواند تمام بحران‌ها را هر چند سخت، پشت سر گذارد.

سایر شخصیت‌های داستان هر یک به گونه‌ای با مسأله عدم شفافیت موضع روبرو هستند، که ناگزیر به موضع گیری های متناقض‌اند. شفاف نبودن موضع و به تبع آن عدم انطباق موضع با موضع گیری همان چیزی است که در آن مقطع زمانی مورد نظر با نام «بحران هویت در شهر» می‌شناسیم.

هر چند بسیاری از پژوهشگران بحران هویت شهری ایران را ناشی از مدرنیته و تأخر فرهنگی منتج از آن می‌دانند، اما ساعدی بحران هویت را پیامد مستقیم تغییر روابط ساختاری در حوزه قدرت میداند.

دو شخصیت نمادین این داستان، سرهنگ و دکتر [معشوق ملیحه] نماینده دو قطب حوزه قدرت هستند. سرهنگ نماینده اتوکرات‌های نظامی بقایای پهلوی اول است که سال‌ها در میدان قدرت یکه تازی کرده بودند، اینک راه زوال را می پیمودند. دکتر نیز نماینده تکنوکرات‌های نوظهور آن دوران است که هر روز قدرت‌شان فزونی می گرفت و مواضع محکم‌تری را در میدان اشغال می کردند.

سیاست‌های توسعه‌ای در این مقطع زمانی نیز تداوم پیدا کرد و منجر به ظهور طبقه‌ای از افراد دلال منش و سودجو شد که رانت خواری و بورس بازی را پرمنفعت‌تر از «تکنوکراسی» می‌دیدند، آن‌ها این تلقی را نه تنها در عرصه اقتصاد بلکه به عرصه تعاملات اجتماعی و انسانی نیز تسری دادند. دکتر داستان ساعدی نمونه‌ای از این افراد است، زیرا منش او جزء این نیست. ساعدی «مرد چشم آبی» را روشنفکری شکست خورده می‌شناساند، که در به دست آوردن دل منیژه ناکام مانده است. این مرد مصداق «روشنفکر پرولتر» ماکس و بر است، کسی که است محکوم است با فکر مادی و سرخوردگی فکری دست و پنجه نرم کند. بحران موضع او نیز دست کمی از بحران سرهنگ ندارد. اما تجلی بحران در آن دو متفاوت است، و از منش متفاوت آن‌ها سرچشمه می گیرد، اگر سرهنگ برای از سرگذراندن بحران دست به دامان الکل می‌شود، در عوض مرد چشم آبی راه رهایی خود را در ازدواج با دختری عامی می‌یابد که گفتار و رفتارش دست مایه‌ای برای طعن و تحقیر روشنفکر سابق می‌شود.

ساعدی در این اثر تصویر، عینی و بی‌طرف از زندگی روشنفکران ایران در دهه‌های ۴۰ و ۵۰ را به دست می‌دهد. دست به تحلیل موقعیت آن‌ها در اجتماع می‌زند و زوال و سردرگمی فکری و اجتماعی آن‌ها را نشان می‌دهد. مرد چشم آبی نماینده جریان روشنفکری ایران است، اگر سرهنگ شخصیتی است که با استقرار نظم جدید موضع محکم پیشین‌اش به خطر افتاده، مرد چشم آبی نماینده افرادی (از جمله ساعدی و روشنفکران هم طیف او) است که اساساً هیچ گاه موضع پذیرفته شده‌ای در میدان قدرت نداشته‌اند. بلکه هر از گاهی با باز شدن فضای نسبی سیاسی، به هر دلیل موضع روشنفکری در میدان برجسته شده و پرسش او به پرسش عمومی فضای اجتماعی بدل می‌گردد. در چنین لحظات کم یاب و کم دوامی است که موضع روشنفکر در میدان سیاسی و اجتماعی مشخص شده و در نتیجه سازوکارهای هویت‌یابی به کار می‌افتند.

این مسأله از آن جهت شایسته تأمل است که ساعدی خود نیز به عنوان نویسنده روشنفکر با آن درگیر بوده است. این نکته در ساختارگرایی تکوینی اهمیت بنیادین دارد. زیرا مطابق این نظریه آفرینش ادبی وابسته‌ای از موقعیت نویسنده در جهان اجتماعی است. در مقطع زمانی این پژوهش روشنفکرانی که وارد بازی می‌شدند یا باید تاوان و هزینه جان سالم می‌دادند و یا احتمالاً راهی مشابه راه چشم آبی می‌پیمودند. در چنین اوضاعی گاهی از روشنفکر بتی ساخته می‌شد دامنه برچسب‌هایی که به او زده می‌شود بسیار گسترده بود، به طوری که از " خائن" تا "قهرمان" را شامل می‌شد. ساعدی که در جامعه آثارش با اقبال روبرو شد، از این قاعده مستثنی نبود، بارها به زندان رفت اما با پرداخت چهره «مرد چشم آبی» و پرتو افکندن به زوایای تاریک، اما واقعی و تلخ زندگی روشنفکران توانست در دهه ۴۰ و ۵۰ خود را از شر «بُتی» که می کوشیدند از او بسازند برهاند.

حال با توجه به آنچه که پیرامون مسأله روشنفکران ایران گفته شد، نحوه ارتباط آن با «بحران هویت در شهر» را بررسی می کنیم. بنیان این بخش براساس ابهام کنشگران در موضع خود، و عدم انطباق با موضع‌گیری‌های‌شان است. اما این وضعیت در مورد نویسندگان و روشنفکران ایران چگونه است؟ به نظر ساعدی درباره روشنفکران ایرانی زیاده از حد ظلم شده است. همه خیال می کنند که آن‌ها باید همه کار می کردند، هم رفتگر بودند، هم متخصص اقتصاد، سیاست و هم گروه‌های چریکی راه می‌انداختند (روزنامه ایرانشهر، در مجابی ۱۳۷۸، ۲۲۲).

قبلاً اشاره شد که دهه چهل، دهه تغییرات مهم در جامعه ایران به شمار می‌رود، میدان تولید ادبی و میدان روشنفکری نیز در این میان بدون تغییر باقی نماند. بدیل‌های نو ظهور که مهم‌ترین آن‌ها نوگراها نگاه تازه‌ای به ادبیات، انسان و جهان عرضه کردند که در آن راه رهایی انسان، یگانه راهی که احزاب بر آن اصرار می‌ورزیدند، نبود. اما به دلیل فضای اجتماعی سیاست‌زده و قدرت‌مند شدن ادبیات متعهد در میدان، این نگاه جدید نتوانست مورد پذیرش واقع شود و رشد کند. در نتیجه هر چند موضع نویسندگان تغییر کرد، اما موضع‌گیری آن‌ها تغییر نکرد. به بیان دیگر نقش روشن‌فکر تغییر کرد، اما انتظارات از نقش هم چنان بدون تغییر باقی ماند.

روشنفکر با ادعای کشف انسان و نسبت او با دنیا به میدان آمده بود. اما از او روشنفکر هم کاره انتظار می‌رفت. در اینجاست که سرشت میدان ادبی نقشی تعیین‌کننده داشت. اگر نویسنده مدرن براساس موضع‌اش در میدان موضع گیری کند، منزوی می شود، اگر تحت تأثیر میدان موضع‌گیری‌اش را تغییر بدهد به دام تناقض گرفتار می‌آید. و اگر برای تثبیت موضع و موضع‌گیری خود در میدان بجنگد به نیهلیست و ضد اجتماعی متهم می‌گردد هر سه مورد بالا جهاتی از مسایل هویتی را به همراه دارند.

آشغالدونی داستانی است برای پرداختن به مسایل و معضلات زندگی شهری، اما معضلاتی که انسانیت انسان را نشانه گرفته‌اند چگونه است که پسر بچۀ نوبالغ وقتی که زهرا برای نخستین بار می‌خواهد از او کام بگیرد، دستپاچه می‌شود و در می‌ماند. اما به شخصی سفاک بدل می‌گردد که آدم فروشی و دلالی خون و کلاهبرداری پیشه اصلی او می‌شود. آیا زندگی در شهر انسان‌ها را تا حد حیوانات پست تقلیل می‌دهد؟

به هر روی، مسایل اساسی زندگی در شهر برای ساعدی مهم هستند، او نویسنده‌ای اخلاقی و انسان‌گرا است. مسأله اصلی ساعدی این است که فضای اجتماعی شهر چگونه شهروندان را به جانب فراموشی اخلاقی سوق می‌دهد؟

در جایی از داستان آمده که علی چند نفر را مقابل بیمارستان جمع کرده بود تا به همراه اسماعیل آقا بی خبر از این ماجرا آنان را به نزد گیلانی ببرد. در ازای هر واحد خون به آن‌ها ۲۵ ریال داده بود. اسماعیل آقا در ابتدا امتناع از انجام کار می‌کند، اما اصرار علی او را وادار به انجام کار می‌کند، در جر و بحث اسماعیل آقا به علی می‌گوید «دارم ازت می‌ترسم» (روزنامه ایران‌شهر، در مجابی ۱۳۷۸، ۱۸۶).

کار علی به جایی رسیده است که اسماعیل آقا که او را برای پذیرش موقعیت جدید در شهر آماده کرده بود حال از او (علی) می‌ترسید. اغلب پژوهشگران بر نقش خرده‌فرهنگ‌های حاشیه‌ای (زاغه نشینی ها و...) در فرهنگ‌پذیر کردن افراد تازه وارد تأکید کرده‌اند (گیدنز، در صبوری ۱۳۸۲) به ویژه مهاجران روستایی در بدو ورود به شهر ابتدا جذب چنین گروه‌های ثانویه شده و سپس به واسطه آن‌ها با فضای اجتماعی شهر ارتباط می‌یابند. ساعدی به خوبی نشان می‌دهد که امر تولید و باز تولید فرهنگی در چنین خرده‌فرهنگ‌هایی از فرایند پیچیده و چند بعدی تبعیت می‌کند. فرد تازه وارد پس از فرهنگ‌پذیرشدن به گونه‌ای فعالانه در تولید و بازتولید و حتی گسترش فرهنگ مربوط مشارکت می‌کند.

فرهنگ بیمارستان به عنوان مثالی از گروه ثانویه در فرهنگ‌پذیر کردن علی نقش دارد، و هم چنین نمادی از فضای اجتماعی ایران است که اساساً بر تبعیض منزلتی و فقر استوار بوده و چنین موقعیتی مستعد تولید ناهنجاری اخلاقی و رفتار انحرافی است. رمزهای منزلتی و سرمایه نمادین براساس همین فرهنگ تولید می‌شوند، به بیان دیگر شیوه‌های مشروع سبک سرمایه اقتصادی را فرهنگ تعیین می‌کند که اساساً چیزی به نام مشروعیت را بر نمی‌تابد. هر چند برخی از کنشگران مانند (اسماعیل آقا خود را مقید به پاره‌ای از اصول می‌دانند، اما خروجی فرهنگ در نهایت زنده ماندن به هر قیمت و کسب پول به هر طریق است. اینجاست که اسماعیل آقا از موجودی که خودش آموزش داده به هراس می‌افتد.

۶. نتیجه‌گیری

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهند ساعدی به فضای بیرونی شهر توجه چندانی نشان نمی‌دهد، بلکه بیشتر به فضای کارکردی نمادین توجه دارد. فرایند معنایابی از شگردهای ساعدی در جهت همبسته کردن عناصر نمادین با فضاست، به گونه‌ای که همان عناصر به فضا معنا می‌بخشند و سپس او شخصیت‌هایش را وارد میدان می‌کند تا موضع‌گیری و انتخاب آنان را محک بزند. نوع شخصیت‌ها، چگونگی روابط میان آن‌ها، با فضا و مکان و مسائل این شخصیت‌ها همگی دلالت‌های مدرن شهری دارند که فرایند متناقض توسعه در ایران پدید آورده بود و از طریق آموزش در منش افراد نهادینه شده بود. در رویکرد ساعدی پرداخت شخصیت‌ها پایان غافل‌گیرانه ندارد، لذا او به شکل منطقی روند پرداخت شخصیت‌ها را دنبال می‌کند. ویژگی شخصیت‌های داستان ساعدی به مرور مشخص می‌شوند.

در نظر ساعدی موقعیت‌های اجتماعیِ شهر است که شهروندان را دچار مسأله می‌کند. بنابراین او نگاه مثبتی به فضای شهر ندارد و آن را به هیبت ویرانه‌ای تصویر می‌کند. شهر فضایی است که علی را به موجودی هولناک مبدل می‌کند، برادر بزرگ را به کام مرگ می‌فرستد و سرهنگ را روانه تیمارستان می‌کند. برای ساعدی شهر نه در سطح مفهومی، بلکه در سطح اجتماعی کمین‌گاه پلیدی است که شرایط اقتصادی تاریخی و اجتماعی آن را به این صورت در آورده است. اما در نظر او انسان‌ها می‌توانند میان تن‌دادن به باور این کمین‌گاه پلید و یا انسان بودن یکی را انتخاب کنند، زیرا انسان (منیژه) در بدترین موقعیت‌ها می‌تواند انسان باقی بماند.

ساعدی در میان طیف نویسندگان میدان ادبی ایران موضع میانی دارد، جنس ادبیات او با به کارگیری نئورئالیسم و نمادگرایی به او امکان می‌دهد تا فضای اجتماعی را در داستان‌هایش بازسازی کند. لذا او مخاطبان فراوانی را جلب کرد. نگرش‌های انتقادی آثار او و حضورش در میدان سیاسی و اجتماعی منزلت وی را میان مردم افزایش داد. ساعدی فردی برون‌گرا و اجتماعی بود، لذا توانست شبکه ارتباطی خود را توسعه دهد، و با بیشتر جریانات سیاسی در ارتباط بود. او سرمایه نمادین فرهنگی و اجتماعی بالایی را در اختیار داشت و همین عامل موجب شد تا او در میدان ادبی موضع قدرت‌مند داشته باشد.

۷. سپاس‌گزاری

پژوهشگران این مقاله وظیفه خود می‌دانند از آقای دکتر شهرام پرستش به خاطر پاره‌ای راهنمایی‌های علمی قدردانی نمایند.