مطالعه جامعه‌شناختی روستاهراسی در ادبیات داستانی ایران

زهرا محمدی[۱]

(تاریخ دریافت ۹۶/۰۸/۱۵، تاریخ پذیرش ۹۷/۰۴/۱۵)

چکیده

این مقاله با هدف مطالعه روستاهراسی در ادبیات داستانی ایران و ریشه‌های اجتماعی-سیاسی آن نوشته شده است که نمونه‌هایی از داستان‌های ایرانی در مورد روستا و روستائیان را انتخاب کرده و با نظریه گلدمن به تحلیل آنها می‌پردازد. این مطالعه اسنادی و با روش تحلیل محتوا انجام شده است. نمونه‌ها شامل پنج داستان در بازه زمانی سال۱۳۴۳ تا ۱۳۷۷ می‌باشد.

یافته‌های تحلیلی نشان می‌دهد؛ نوعی پیشداوری منفی نسبت به روستا و فرهنگ روستایی وجود دارد که در ادبیات داستانی ایران به شیوه‌های مختلف ازجمله برجسته نمودن باورهای خرافی روستائیان و خلق رویدادهای وهمناک و غیرطبیعی نمود پیدا کرده است. تصویر ارائه شده از روستا طی دوره مورد مطالعه، تصویری معوج و غیرطبیعی است که در خواننده‌ی اثر حس دافعه نسبت به روستا ایجاد می‌کند. این حس به ارزیابی از روستا و روستائیان سمت‌وسویی منفی می‌بخشد.

واژگان کلیدی: روستا، ادبیات داستانی، جامعه‌شناسی روستایی، روستاهراسی

---

۱. استادیار گروه جامعه‌شناسی دانشگاه پیام نور
zmohammadiz@gmail.com

مقدمه و طرح مسئله

ادبیات داستانی ایران قدمتی کمتر از یک‌ونیم قرن دارد. تاریخ آن را برخی مورخان به رمان "سیاحت‌نامه ابراهیم بیگ" اثر زین‌العابدین مراغه‌ای می‌رسانند که بنا به‌روایتی در سال ۱۲۵۹ و به‌روایتی دیگر در سال ۱۲۶۹ نوشته شده است. برخی محققان نیز سرسلسله رمان‌نویسان فارسی زبان را ناصرالدین شاه می‌نامند که به‌واسطه دسترسی به ترجمه آثار کلاسیک اروپایی، امکان آشنایی با این ژانر ادبی را یافته بود. حتی "سیاحت‌نامه ابراهیم بیگ" را هم ملهم از تاثیرات سفرنامه ناصرالدین شاه به فرنگ می‌دانند(بالائی و کویی پرس، ۱۳۶۶: ۳۸). قبل از آن نگارش کتاب "حکایت پیر و جوان" در سال ۱۲۵۱ اولین تلاش برای خلق رمان و داستان فارسی بود(عابدی، ۱۳۸۵: ۹).

اگر تفنن، مهم‌ترین محرکی بود که شاه قاجار را وادار به نوشتن داستان کرد، نویسندگان آتی ایران از محرک‌های بیشتری برای خلق اثر ادبی سود جستند، چنان‌چه در جنبش مشروطه‌خواهی، ادبیات به ابزاری برای بیان انتقادهای صریح اجتماعی و سیاسی بدل شد، مثل "کتاب احمد" نوشته عبدالرحیم طالبوف که ساختار رمان دارد ولی به مصائبی که جامعه ایرانی گرفتارش آمده‌است، اشاره می‌کند. یا همان "سیاحت‌نامه ابراهیم بیگ" که طنزی کوبنده در انتقاد از اوضاع سیاسی و اجتماعی کشور است و نمونه‌های دیگری که مجموعه همه این‌ها، جریان‌های مختلف ادبیات داستانی ایران را پدید می‌آورند.

یکی از شاخص‌ترین جریانات به ساختار فرهنگی جامعه برمی‌گردد و عادات، سنت‌ها، آیین‌ها، باورها و سبک زندگی قشرهای مختلف مردم را در معرض نقد جدی قرار می‌دهد. این جریان متفاوت از آن ادبیاتی است که اقتصاد را موضوع اصلی خویش قرار می‌دهد. از این رهگذر ادبیاتی طبقاتی خلق می‌کند و یا با پرداختن به رویدادهای سیاسی، اثری تاریخی بوجود می‌آورد که در لایه‌های پنهان اثر، می‌باید سراغش را گرفت(ابراهیم آبادی، ۱۳۹۲: ۴۹). این جریان قدمتی به اندازه تاریخ نگارش داستان کوتاه در ایران دارد، چنان‌چه نمونه‌ی آن در اولین مجموعه داستان کوتاه فارسی به‌نام "فارسی شکر است"، از مجموعه "یکی بود یکی نبود" محمدعلی جمالزاده (۱۳۰۰) است. علاوه‌برآن بیشتر آثار صادق هدایت، جلال آل احمد، غلامحسین ساعدی، هوشنگ گلشیری و... نقد صریح همین عادت‌ها و سنت‌هاست. آدم‌های داستانی این نویسندگان برآمده از قشرهای مختلف جامعه هستند؛ گاه در میان آنان گرایش شدید به تجدد پیدا می‌شود، گاه به سنت، گاه از قشر اشرافی جامعه هستند و گاه از پایین‌ترین اقشار. در برخی از آنها میل به مذهب دیده می‌شود و در برخی دیگر مذهب‌ستیزی یک عادت است.

محیط رخدادهای داستانی نیز از خانه‌های بزرگ اشرافی در بهترین مناطق پایتخت گرفته تا کلبه‌های گلی و مخروبه‌ای در بیابان یا یک روستای پرت و دورافتاده را شامل می‌شود. گاه، تصویری از خیابانی زیبا با خانه‌هایی اعیانی در دو سوی آن ارائه می‌شود و گاه کوره راهی خاکی و آکنده از بوی فضولات چهارپایانی که روزانه از این راه به چرا برده می‌شوند. این گوناگونی فضاها و آدم‌ها، طبیعت یک جریان پویای ادبی است که در انتخاب سوژه، دست بسته نمی‌ماند. آن‌چه در این تحقیق موضوعیت می‌یابد، داستان‌هایی است که خارج از دنیای شهر و عموماً در روستا می‌گذرد، روستاهایی پرت و دورافتاده در گوشه و کنار ایران که گاه نامی خیالی یافته‌اند، این داستان‌ها نگاهی ویژه به زندگی غیرشهری و روستایی است که ریشه در اندیشه‌ها و ایده‌های اجتماعی و سیاسی نویسندگان ایرانی دارد.

«ده یا روستا به سکونت‌گاهی اطلاق می‌شود که اکثر مردم آن از طریق کشاورزی سنتی به امرار معاش بپردازند»(تقوی، ۱۳۸۹: ۱۶). کشاورزی اولین ویژگی این تعریف است و نمی‌توان زندگی روستایی را فارغ از زمین، آب و محصولات زراعی تصور کرد. اما جهان داستانی می‌تواند گویای وجوهی از زندگی باشد که معمولاً در تعاریف مغفول می‌ماند.

به‌نظر می‌رسد جهان خارج از شهر، جهان ناشناخته‌هاست. در ادبیات داستانی ایران وقتی روستا به‌عنوان محیط رخداد داستانی انتخاب می‌شود، اغلب فضای داستان از حالت طبیعی خارج می‌شود و اتفاقات، سیری خوف‌ناک پیدا می‌کند، خوفِ ناشی از خرافه و اشکال گوناگون آن همچون طلسم، جادو، اشباح و قدرت‌های ماوراءالطبیعی دارند. این نگاه به زندگی روستایی در ادبیات داستانی ایران و آثار نویسندگان منتقد ساختارهای فرهنگی دیده می‌شود و "روستاهراسی" نامی است که برای این گرایش انتخاب شده است؛ "روستاهراسی" پدیده‌ای است مانند "بیگانه هراسی"[1] و هر ترس غیرعادی که به‌مثابه یک نیروی پس‌زننده قوی عمل می‌کند. در اینجا داستان‌های مورد مطالعه پیرامون روستا و روستاییان موضوع چنین هراسی هستند، موضوعی که در ادبیات داستانی ما بازتاب پیدا کرده و شاید تصادفی نباشد. گرچه نمونه‌های خلاف این ادعا هم پیدا می‌شود، به‌خصوص در میان داستان‌هایی که نویسندگانی روستازاده نگاشته‌اند، مانند آثار محمود دولت‌آبادی(کلیدر و جای خالی سلوچ) که از قواعد رئالیسم پیروی می‌کند و همه چیز در مدار طبیعی خود جریان دارد. همین می‌تواند موضوع تحلیل باشد که نویسنده غیرروستایی چه چیزی در روستا می‌بیند که نویسنده روستازاده از دیدن آن عاجز است؛ گرچه در میان نویسندگان روستازاده هم هستند کسانی که از خرافه‌های

1 - Xenophobia

روستاییان می‌نویسند و اعتقاداتشان به طلسم و جادو و... را به معرض نمایش می‌گذارند. ناگفته نماند که مطالعات و نوشته‌ها پیرامون روستا همراه با سوگیری‌های ارزشی و ایدئولوژیکی است که برپایه روش‌های تاریخی تطبیقی کیفی و تحلیل تاریخی طولی و عرضی انجام شده‌اند(ازکیا و غفاری، ۱۳۸۸: ۱۳)

این تحقیق با هدف بررسی فرضیه روستاهراسی در ادبیات داستانی ایران و ریشه‌های اجتماعی و سیاسی آن، نمونه‌هایی از روستاهراسی یا هراس از جهان غیرشهری در ادبیات داستانی ایران را انتخاب کرده و با سیری در تاریخ معاصر و با استفاده از نظریه‌های جامعه‌شناسان ادبیات، به‌خصوص لوسین گلدمن[1]، به تحلیل رابطه این داستان‌ها با تحولات اجتماعی ایران می‌پردازد تا به سوالات زیر پاسخ دهد.

- آیا فرضیه روستاهراسی در داستان‌های فارسی صحت دارد؟
- آیا روستاهراسی ناشی از سوگیری نویسندگان است؟
- روستاهراسی در ادبیات داستانی ایران معلول تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی است؟

پیشینه و مبانی نظری

این مقاله حاصل پژوهش بین‌رشته‌ای در حوزه جامعه‌شناسی روستایی و ادبیات داستانی است که در نوع خود جدید است و تاکنون پیشینه‌ای تجربی برای آن یافت نشد.

دیدگاهی در میان عوام و خواص رواج دارد با این مضمون که «ادبیات، آیینه تمام نمای جامعه است». این نگاه به ادبیات حاوی خطایی بنیادی است که اثر ادبی را درحد یک وقایع‌نگاری ساده تنزل می‌دهد. هرقدر نویسنده تخیل کمتری داشته باشد و در اثر خود به‌بیان تجربیات عینی و مشاهدات روزانه‌اش بسنده کند، آفرینش‌گر تواناتری خواهد بود. گئورگ لوکاچ[2] و لوسین گلدمن معتقدند، از منظر تجربی بعید است چنین وقایع‌نگاری‌هایی جای تخیل را در ادبیات بگیرد و علاقمندان ادبیات را راضی نگه دارد. با این حال چنین دیدگاهی ریشه در یک سنت فکری قدیمی دارد که اهتمام خویش را بر استقلال‌زدایی[3] از ادبیات و هنر مصروف کرده‌است؛ استقلال‌زدایی به این مفهوم که در بررسی ادبیات و هنر نمی‌توان به زیبایی‌شناسی صرف اکتفا کرد، بلکه عناصر و مفاهیم متعدد دیگری نیز در این میان اهمیت می‌یابند که ریشه آنها را باید در اجتماع و فرهنگ جست‌وجو کرد(هینیک، ۱۳۸۴: ۳۱). «ایده تبیین هنر بیرون

1. Lucien Goldman
2. Gyorgy Lukach
3. De independence

از حوزه زیبایی‌شناسی ریشه در فلسفه دارد: هیپولیت تِن[1](۱۸۶۵) تاکید می‌کرد که هنر و ادبیات بر حسب نژاد، محیط، زمانه تغییر می‌کند و بر شناخت زمینه، وضعیت آداب و رسوم، روح کشور و زمانه و محیط اخلاقی در اثر هنری اصرار می‌ورزید»(همان، ۳۲). تِن به مسائلی چون نژاد نویسنده توجه می‌کند، اما الگوی سه بخشی تِن(نژاد، محیط و زمانه) سترون‌تر از آن است که تمام جنبه‌های واقعیت بی‌نهایت پیچیده کار ادبی را دربرگیرد(اسکارپیت[2]، ۱۳۸۶: ۱۲-۱۱).

گلدمن ناسازترین و رایج‌ترین بدفهمی را همان می‌داند که دیدگاه مادی- دیالکتیکی را با نظریه‌های تِن یکی انگارد و مدعی است که این دیدگاه، اثر را با زندگی‌نامه مولف و محیط اجتماعی که صاحب اثر در آن زیسته است، توضیح می‌دهد. گلدمن پژوهشگران را از توجه بیش‌ازحد به نویسنده و زندگی‌نامه‌اش برحذر می‌دارد که این البته به معنای نادیده گرفتن نقش فرد در آفرینش ادبی نیست. تحلیل آثار ادبی و هنری با معیارهایی غیر از معیارهای زیبایی‌شناسانه مسبوق به سابقه‌ای بسیار قدیمی و دارای پشتوانه‌هایی نظری است. یکی از مهم‌ترین این نظریه‌ها، "ساخت‌گرایی تکوینی" گلدمن است که پژوهش حاضر با استناد به این نظریه تلاش می‌کند تا "روستاهراسی در ادبیات داستانی ایران" را مورد مطالعه قرار دهد.

«نخستین نظام منسجم در جامعه‌شناسی ادبیات که زاده اندیشه‌های گئورگ لوکاچ بود، بعد از جنگ جهانی دوم به‌دست یکی از پیروانش- گلدمن- به‌طور منظم به‌رشته تحریر درآمد»(همان: ۱۵). اسکارپیت به نظریه مارکسیستی "ساخت‌گرایی تکوینی" اشاره می‌کند که از دهه ۱۹۵۰ مطرح شد و تا سال‌ها به‌عنوان نظریه مسلط در جامعه‌شناسی ادبیات مطرح بود. این نظریه بر دیدگاه مادی- دیالکتیکی استوار است. ازاین‌رو، پیش از شرح نظریه گلدمن، برخی از مبانی این دیدگاه توضیح داده می‌شود.

دیدگاه مادی- دیالکتیکی؛ گلدمن در مقاله‌ی "پیوند آفرینش ادبی با زندگی اجتماعی" به تبیین نگرش دیالکتیکی در حوزه معنایی ادبیات پرداخت که راه‌گشای نظریه "ساخت‌گرایی تکوینی" اوست. اولین اصلی که گلدمن به آن اشاره می‌کند، تاثیر زندگی اجتماعی بر آفرینش ادبی است. گرچه «در عرصه جامعه‌شناسی آفریده‌های ذهن، [مانند جامعه‌شناسی رمان یا نقاشی] همه دیدگاه‌ها آن را می‌پذیرند، اما در دیدگاه دیالکتیک- مادی این امر یک اصل مسلم بنیادین است». گلدمن در حاشیه این اصل به اهمیت عوامل اقتصادی و روابط میان طبقات

1. Hippolyte Taine
2. Robert Askarpyt

اجتماعی می‌پردازد و ادبیات و هنر را به‌عنوان اشکالی از ارزش‌های معنوی به احتمالات اجتماعی و اقتصادی پیوند می‌دهد. به اعتقاد وی ارزش‌های معنوی حقیقی از واقعیت اقتصادی و اجتماعی جدا نمی‌شوند، زیرا براساس همین واقعیت شکل گرفته‌اند و برآن‌اند تا حداکثر همبستگی و وحدت انسانی را در دل این واقعیت رواج دهند.

دومین اصلی که در تبیین نظریه گلدمن اهمیت دارد، این ادعا است که جهان‌نگری پدیده‌ای اجتماعی است و ادبیات و فلسفه هم شیوه‌های بیان نوعی جهان‌نگری هستند. «جهان‌نگری، مجموعه‌ای از اندیشه‌هاست که در شرایطی معین بر گروهی از انسان‌ها که در موقعیت اقتصادی و اجتماعی همانندی به‌سر می‌برند، یعنی بر طبقات اجتماعی، تحمیل می‌شود»(گلدمن، ۱۳۸۰: ۲۵۱). با این تحلیل بر نقش اساسی طبقات اجتماعی در آفرینش ادبی تاکید می‌کند؛ طبقات اجتماعی در طول زمان مجموعه‌ای از انگاره‌ها را به آفرینش‌گر ادبی تحمیل می‌کنند، به‌نحوی که او هیچ‌گاه فارغ از این انگاره‌ها نخواهد بود؛ حتی به‌هنگام خلق اثر که به‌نظر می‌رسد هیچ چیز جز تجربیات فردی نویسنده دخالت ندارد، اما این انگاره‌ها نقش کلیدی خود را ایفا می‌کنند و در سراسر نوشته نمود می‌یابند. برای مثال نمایندگان شاخص ادبیات رئالیستی فرانسه مانند ویون[۱]، رابله[۲]، مولیر[۳]، دیدرو[۴] و ولتر[۵] همگی از طبقه سوم و در جناح مقابل، خرده اشرافی هستند که به جریان رمانتیسم گرایش دارند، مانند شاتو بریان[۶]، آلفرد دو وینیی[۷]، الفرد دو موسه[۸] و لامارتین[۹].

ازاین‌رو گلدمن خصلت فردی جهان‌نگری را به‌چالش کشیده و آن را دیدگاهی منسجم و یکپارچه درباره مجموعه واقعیت می‌داند. او در اثبات سخن خود مثال‌هایی آورده که هر کدام گویای عدم انسجام و تضادهای فکری آدم‌ها در مقام یک فرد است، مانند مسیحیان مارکسیست و دموکرات‌های دارای پیش‌داوری‌های نژادی. اما بدیهی است در فلسفه یا هنر راستین، حقیقتی وجود ندارد که در آن واحد مسیحی باشد و نامتعالی از جنس مارکسیسم، اومانیسم باشد و نژادپرستانه. اندیشه و احساس افراد تابع تاثیراتی بی‌پایان است که نه فقط در معرض محیط‌های گوناگون قرار دارد، بلکه از ساختمان فیزیولوژیکی در گسترده‌ترین معنا نیز

1. Vivien
2. Rabelais
3. Moliere
4. Diderot
5. Voltaire
6. Chateaubriand
7. Alfred de Vigny
8. Alfred de Musset
9. Lamartine

تاثیر می‌پذیرد و همواره تاحدی به انسجام نزدیک می‌شود، اما فقط به‌طور استثنایی به انسجام کامل دست می‌یابد. گلدمن تاکید می‌کند، نباید بیش از حد به زندگی‌نامه مولف یا نویسنده بها داد و ایده تِن را خطا می‌داند. تحلیل‌هایی که از آثار ادبی براساس زندگی نویسندگان آنها انجام می‌شود، درنهایت شاید بتوانند گرهی از تاریخ آفرینش ادبی بگشایند، اما در تاریخ فلسفی ادبیات کاربرد چندانی ندارند؛ زندگی‌نامه عامل فرعی است و عامل اصلی، پیوند اثر با جهان‌نگری‌های منطبق با طبقات اجتماعی است. بنابراین در دیدگاه مادی- دیالکتیکی، چیزی به‌نام اصالت نویسنده معنا ندارد. گلدمن آفرینش ادبی را خصلتی جمعی می‌داند و به‌هیچ‌وجه نقش فرد را در آفرینش ادبی نفی نمی‌کند. در عین باور به خصلت جمعی ادبیات، به نقش نویسنده نیز معترف است. هیچ‌کس منکر این نیست که آثار ادبی حاصل کار مولفان آنهاست. اما این آثار منطق خاص خود را دارند و آفریده‌های خودسرانه نیستند.

با فرض گلدمن، نظام فلسفی و مجموعه موجودات زنده در اثر ادبی، از انسجام درونی برخوردارند؛ انسجامی که خود زاییده جهان‌نگری خاص طبقه اجتماعی است. این انسجام باعث تشکیل کلیت‌هایی می‌شود که می‌توان هر یک از اجزایشان را برمبنای دیگری و به‌ویژه برمبنای ساختار مجموعه نظام فلسفی یا اثر ادبی درک کرد. درنهایت به این نتیجه رسید که هر چه اثر عظیم‌تر باشد، شخصی‌تر است، زیرا فقط فردی با توانایی‌های استثنایی می‌تواند جهان‌نگری را که هنوز درحال شکل‌گیری است و در آگاهی گروه اجتماعی به‌روشنی آشکار نگشته، تا آخرین پیامدهایش به تجربه و اندیشه درآورد. علی‌رغم ویژگی اجتماعی جهان‌نگری که در اثر ادبی بازتاب می‌شود، شاهد مدارج مختلف ادبی خواهیم بود که آن براساس همین جهان‌نگری قابل توضیح است. (همان: ۲۶۵)

نظریه ساخت‌گرایی تکوینی؛ یون پاسکادی[1](۱۳۷۶) در توضیح ساخت‌گرایی تکوینی گلدمن می‌گوید آفرینش ادبی خصلتی جمعی دارد. ازآن‌رو نوعی همخوانی میان ساختارهای ذهنی گروه‌ها و طبقات اجتماعی و ساختارهای سازنده جهانِ اثر وجود دارد اما این همخوانی تا درونِ اثر پیش نمی‌رود. وی در نظریه گلدمن شکلی از جبرباوری می‌بیند که تا حذف نقش تخیل آفرینش‌گر و خیال‌پردازی ادبی پیش می‌رود. گلدمن در دفاع از حکم خود دلایلی دارد ازجمله:

۱- رابطه ضروری زندگی اجتماعی با آفرینش ادبی فقط ساختارهای ذهنی را دربرمی‌گیرد و به مقوله‌هایی مربوط می‌شود که آگاهی تجربیِ گروه اجتماعی معین و جهان تخیلی آفریده نویسنده را به‌طور همزمان می‌سازند.

1. Ion Paskady

۲- تجربه یک فرد محدودتر از آن است که بتواند این نوع ساختار ذهنی را بیافریند. این ساختار ممکن است حاصل فعالیت به‌هم پیوسته افرادی باشد که در وضعیت مشابهی به‌سر می‌برند، یعنی گروه اجتماعی خاصی را تشکیل می‌دهند، افرادی که مجموعه‌ای از مسائل را برای مدتی طولانی و پی‌گیرانه تجربه کرده، با آنها زیسته و کوشیده‌اند تا پاسخ معناداری برای آنها بیابند.

۳- برای پژوهش‌گر، رابطه میان ساختار آگاهی گروه اجتماعی و ساختار حاکم بر جهان ادبی، رابطه‌ای معنادار است. در چنین چشم‌اندازی ممکن است محتواهای ناهمگون و حتی متضاد، از همخوانی ساختاری برخوردار باشند و یا رابطه‌ای کارکردی داشته باشند. یک جهان تخیلی مانند افسانه پریان ممکن است با تجربه گروه اجتماعی خاصی کاملاً همخوان باشد، یا پیوند معناداری با آن داشته باشد. پیوند فشرده آفرینش ادبی با واقعیت اجتماعی و تاریخی، هیچ تضادی با نیرومندترین تخیل آفرینش‌گر ندارد.

۴- ساختارهایی که بر آگاهی جمعی مسلط‌اند و در دنیای تخیلی هنرمند آفریده شده‌اند، شباهت به‌کار ساختمان‌های ماهیچه‌ای یا عصبی دارند که حرکت‌ها و حالت‌های ما را تعیین می‌کنند، اما آگاهانه یا واپس‌زده نیستند(گلدمن، ۱۳۷۷: ۱۴).

روشن کردن این ساختارهای ذهنی با پژوهش جامعه‌شناختی ساختارگرا امکان‌پذیر است تا بتوان همخوانی‌هایی میان انگاره‌های طبقات و گروه‌های اجتماعی با جهانِ اثر ادبی را نشان داد. نظریه‌هایی ازجمله خرده‌فرهنگ دهقانی حاکی از ساختارهای حاکم بر جوامع روستایی است که ده عامل به‌عنوان تنگناها را ویژگی روستائیان مطرح می‌کند؛ عواملی مانند سنتی بودن، عدم انگیزه پیشرفت، روحیه تقدیرگرایی و... که این عوامل بیشتر در ساختار ذهنی پژوهشگران وجود دارد و نه در زندگی روستائیان. این بحث ریشه در ساختار کلی‌تر توسعه‌نیافتگی روستاها دارد و روستائیان را مانع توسعه می‌دانند(استیوز و ملکات، ۱۳۹۰: ۷۶). مجموعه عواملی که نشان‌دهنده عقب‌ماندگی و تصویر منفی از روستاست، ساختار ذهنی نویسنده را تحت تاثیر قرار می‌دهد.

در بحث روان‌شناسی اجتماعی روستاییان ایرانی، یکی از مهم‌ترین سرفصل‌ها "سنت‌گرایی" است. چیزی که امروزه در شهرها فراموش شده است، ولی در روستاهای گوشه و کنار ایران وجود دارد. «سنت»، آیین و رفتار یا خوی و عادتی است که از نسلی به نسل بعد منتقل می‌شود و «سنت‌گرا» کسی است که گرایش به حفظ سنت‌های گذشته دارد(انوری، ۱۳۸۲: ۳۲۷). در تاریخ‌نویسی معاصر، سنت را عموماً در مقابل تجدد قرار می‌دهند. «سنت‌گرا» با نوجویی و نوگرایی مخالف است و به‌هیچ‌وجه قائل به بازنگری در باورها و کنش‌های مذهبی و فرهنگی خویش نیست. «اعتقاد به سنت‌ها و آداب و رسوم در روستاییان به‌حدی شدید است

که در مقابل نوآوری‌ها، نفوذ فرهنگ و آرمان‌های بیگانه بیشتر از شهرنشینان مقاومت می‌کنند»(تقوی، ۱۳۸۷: ۷۱). تقوی ذیل مفهوم سنت‌گرایی چند مفهوم دیگر را نیز شرح می‌دهد که هم علت و هم معلول آن هستند و عموماً روستاییان ایرانی را به آن متصف می‌دانند، مانند محافظه‌کاری، محدودیت و بسته بودن، ایستایی و رکود فکری که خود منجر به تحجر می‌شود و در نهایت، سرنوشت‌گرایی که آنها را مقهور طبیعت و همین‌طور ظلم و ستم زورمداران می‌کند. البته در کنار این صفت‌ها که به‌نظر بار منفی دارند، همیاری، صبر و بردباری و مهمان‌نوازی نیز جزو خصائل جمعی روستاییان ایرانی محسوب می‌شود.

روش‌شناسی پژوهش

در پژوهش حاضر از روش تحلیل محتوا استفاده شده است. با توجه به دادها که متنی هستند، تحلیل محتوا مناسب‌ترین روش است و بدین لحاظ اهمیت دارد که می‌تواند بی‌رابطه با زمان و مکان در مورد محتواها و منابعی که در زمان‌های گذشته و یا در فرهنگ‌های دیگر تولید شده‌اند، به‌کار گرفته شود و اطلاعات پرارزشی به‌دست آید. براین اساس باید خصوصیات زبانی یک متن را به‌طور واقع‌بینانه یا عینی و سیستماتیک شناخت و از آنها استنتاج‌هایی درباره مسائل غیرزبانی، یعنی درباره خصوصیات فردی و اجتماعی گوینده یا نویسنده و گرایش‌های وی به‌دست آورد»(رفیع پور، ۱۳۸۷: ۱۰۹).

جامعه مورد مطالعه، داستان‌های کوتاه فارسی است که آثار داستان‌نویسان نسل‌های بعد از جمالزاده بررسی می‌شود، نسل‌هایی که به‌دلیل تحولات سیاسی و اجتماعی، زمینه مناسب‌تری برای "روستاهراسی" مورد ادعای این پژوهش هستند. ازآنجاکه بررسی تمام آثار داستانی که زندگی روستایی را انعکاس داده‌اند، امکان‌پذیر نیست، برای انتخاب نمونه‌ها داستان‌نویسان ایران را به چند نسل تقسیم کرده و از هر نسل دو یا سه اثر داستانی برگزیده شد. برای نسل‌بندی نویسندگان، بنابر رویدادها و دوره‌های مهم تاریخ معاصر ایران، سه دوره ازهم تفکیک شد؛ دوره ۲۵ ساله کودتای ۱۳۳۲ تا انقلاب ۱۳۵۷؛ دوران انقلاب و جنگ تا دوم خرداد ۱۳۷۶ و دوران اصلاحات تاکنون که هر کدام این دوره‌ها بیان‌گر تحولاتی خاص در تاریخ اجتماعی، فرهنگی و سیاسی ایران هستند. براین اساس می‌توان از سه نسل نویسندگان نام برد؛ نسلی که جوانی خود را در فاصله دو رویداد تاریخی کودتای ۲۸ مرداد و انقلاب اسلامی گذراند و در همین دوران مهم‌ترین آثار خویش را خلق کرد. نسلی که جوانی‌اش مصادف با انقلاب و جنگ شد و در این فاصله به خلق اثر مبادرت کرد. درنهایت، نسلی که از دوم خرداد ۱۳۷۶ به این‌سو قلم

به‌دست گرفت و هنوز مشغول تجربه‌آزمایی است و در بررسی داستان‌هایشان روستاهراسی نمایان نبود، بنابراین به نسل اول و دوم بسنده می‌شود.

نمونه‌گیری به‌خاطر دربرداشتن ویژگی خاص در سطح عینی و هدفمند(فلیک، ۱۳۸۷) صورت گرفت. واحد تجزیه و تحلیل داستان کوتاه فارسی است که دارای ویژگی‌های مورد نظر باشند. «داستان کوتاه روایتی است کوتاه‌تر از رمان و بیشتر محدود به وضعیت، موقعیت‌ها و شخصیت‌ها و غالباً مرتبط به تاثیری واحد است»(میرصادقی، ۱۳۸۲: ۲۶۶). از نویسندگان نسل اول، غلامحسین ساعدی و هوشنگ گلشیری انتخاب شدند که هنوز تاثیرشان در ادبیات داستانی ایران باقی است. از نسل دوم شهریار مندنی‌پور و محمدرضا صفدری انتخاب شدند که هر دو سال‌های طولانی در ادبیات داستانی ایران به‌عنوان نویسندگان طراز اول شناخته شده‌اند. داستان‌های نمونه‌ها عبارتند از:

- داستان سوم از مجموعه "عزاداران بَیَل"، غلامحسین ساعدی(چاپ اول: ۱۳۴۳)
- داستان اول از مجموعه "ترس و لرز"، غلامحسین ساعدی(چاپ اول: ۱۳۴۷)
- "معصوم اول"، هوشنگ گلشیری(چاپ اول: ۱۳۴۹)
- "پریون" از مجموعه "تیله آبی"، محمدرضا صفدری(نگارش: ۱۳۶۲، چاپ: ۱۳۷۷)
- "بشکن دندان سنگی را "از مجموعه "مومیا و عسل"، شهریار مندنی‌پور(چاپ اول: ۱۳۷۵)

یافته‌های پژوهش

جداسازی یک داستان از مجموعه‌ها برای تحلیل به این منظور بوده که کتاب‌ها رمان نبود بلکه مجموعه‌ای از داستان‌های مستقل مرتبط با یکدیگر است که حکایات اهالی روستا هستند و شخصیت‌ها در همه داستان‌ها حضور می‌یابند، تکرار می‌شوند و خصوصیات و روحیات فردی خویش را به نمایش می‌گذارند.

- داستان "عزاداران بَیَل"؛ با توجه به هدفداری انتخاب نمونه، داستان سوم از این مجموعه مناسب‌ترین انتخاب برای مطالعه روستاهراسی در ادبیات داستانی ایران است، زیرا دارای مولفه‌های روستاهراسی مثل وهم، خرافه، انفعال و تقدیرگرایی است.

موضوع اصلی داستان به‌ظاهر قحطی سختی است که "بَیَل" گرفتارش شده و عرصه را به اهالی روستا تنگ کرده است. این بن‌مایه خوبی است تا نویسنده به‌واسطه آن کنش اهالی

روستایی دورافتاده را در مواجهه با یک بلای طبیعی نشان دهد و بدین ترتیب سنجه‌ای برای آزمون جهد، امید، عقلانیت و مبارزه با طبیعت فراهم می‌کند.

داستان با توصیف گردبادی آغاز می‌شود که در مسیر گذر خود از "بیل" عبور کرده و انبوهی ژنده پاره و پارچه کهنه برجا می‌گذارد؛ اتفاقی که در قالب این داستان می‌تواند تعبیر از یک استعاره باشد و این گمان را به‌خصوص نویسنده با ایجاد فضایی دلهره‌آور و تیره و برخی از دیالوگ‌های داستانی تقویت می‌کند؛ "باد سیاه و چرکی" که در آغاز داستان وزیدن می‌کند، همراه با "بوی کثیف و تند" و کهنه پاره‌هایی که کوچه‌ها و پشت‌بام‌های "بیل" را به‌هنگام غروب فرا می‌گیرد، نوید یک واقعه سیاه و شوم را می‌دهد و می‌تواند استعاره‌ای باشد از کهنگی و زوال یک فرهنگ و یک قوم که نشانه‌های آن آشکارا دیده می‌شود؛

«ننه فاطمه باد سیاه و چرکی را دید که چیز سفیدی را با خود می‌آورد...

«ننه خانوم چشم‌هایش را تنگ کرد و دعا خواند و فوت کرد به بَیَل و برگشت و به ننه فاطمه گفت: خاک به‌سرمون شد، بیچاره شدیم...

«بوی کثیف و تندی همه جا پیچید و داخل ده شد و مقدار زیادی کهنه که با خود آورده بود توی کوچه‌ها و پشت‌بام‌ها پاشید...

«خم شد و تکه‌های پوسیده کهنه‌ها را که همه جا پاشیده بود نشان داد. ننه فاطمه گفت: مثل این‌که از چند قبرستون رد شده و همه را جمع کرده و آورده... فاتحه همه چیز خوانده شد؛ اول قحطی و بعدشم این...(ساعدی، ۱۳۷۹: ۵۹-۵۸).

در این هنگام مردان بیل که هر کدام برای فراهم آوردن آذوقه‌ای از دهات دور و نزدیک، خانه را ترک کرده بودند، بازمی‌گردند؛ اما ظاهراً هیچ‌کدام چیز دندان‌گیری که کفاف روزهای سخت آینده را بدهد، به‌دست نیاورده‌اند، مگر یک نفر. بدین ترتیب اولین تلاش بَیَلی‌ها در مبارزه با سرنوشت ناکام می‌ماند؛

«مشدی ریحان گفت: مشدی بابا که رفته بود خلیجان، دست خالی برگشته».

«مشدی جبار گفت: خیلی‌ها دست خالی آمدن. عباس چند مشت برنج از سیدآباد گرفته بود که نصفشو برد برای خودش و خواهرش و بقیه را داد به باباعلی».

«مشدی ریحان گفت: مشدی حسن فقط یک بغل یونجه گیرش اومده بود که برد طویله و ریخت جلو گاوش...(همان، ۶۳-۶۲).

بَیَلی‌ها به ناگزیر دست به تلاشی دیگر می‌زدند، اما علائم ناامیدی در کلامشان پیداست. آنها تصمیم می‌گیرند به یکی از روستاهای اطراف- که ظاهراً از مصیبت و بلای قحطی در امان مانده‌است- بروند بلکه مقداری خوراک برای فرداهای خود بیاورند؛

«مشدی حسن گفت: از اینا گذشته، فردا چکار بکنیم»؟

«اسلام گفت: چند نفرو جمع کنیم بفرستیم خاتون‌آباد که سیب‌زمینی و گندم بگیرن».

«پسر مشدی صفر گفت: سیدآبادی‌ها و حسن‌آبادی‌ها ریختن خاتون‌آباد و هرچی بوده نبوده بردن».

اسلام گفت: «ما هم می‌ریم، شاید چیزی گیرمون اومد...(همان، ۶۷).

اما پیداست که قهرمانان داستان در این مرحله هم شکست خواهند خورد؛ چنان‌که هنگامی که به خاتون‌آباد می‌رسند، از انبوه گاری‌هایی که به‌همین نیت از دهات دور و نزدیک آمده‌اند مات و مبهوت می‌شوند.

«توی ده و بیرون ده گاری‌ها گوش‌تاگوش ایستاده بودند و مردها روی تلی از کیسه‌ها در گاری نشسته بودند. مشدی عنایت از بین گاری‌ها می‌گذشت و با صدای بلند می‌گفت: به‌خدا چیزی نمونده، هیچی نداریم...(همان، ۸۹).

به‌موازات تلاش مردان بیل، دو گروه دو نفره خط دیگری را دنبال می‌کنند. گروه اول دو پیرزنی هستند که در اولین سطرهای داستان با آنها آشنا شدیم، مقدمه حرکت بعدی مردان بیل را فراهم می‌کنند، حرکتی که این‌بار نه‌تنها هیچ قرابتی با جد و جهد اولیه آنان ندارد، بلکه حکایت از ناامیدی و تسلیم بی‌چون و چرا به طبیعت و سپردن سرنوشت خود به نیروهای ماوراءالطبیعه دارد.

«ننه خانوم گفت: فردا هیشکی از ده نمی‌ره بیرون. فردا عزاداری می‌کنیم، دخیل می‌بندیم، گریه می‌کنیم، نوحه می‌خوانیم. شاید حضرت دلش رحم بیاد و ما رو ببخشه بلارو از بیل دور بکنه... تا عزاداری نشه، آقاها ما رو نمی‌بخشن».

«ننه فاطمه گفت: من و ننه خانوم می‌ریم و همه ده را آب تربت می‌پاشیم و بعد علم‌ها را از علمخانه می‌آریم بیرون...(همان، ۸۸).

گروه دوم حسنی و ریحان، زوج جوانی که مخفیانه با یکدیگر رابطه دارند– همین رابطه مخفیانه در فضای سنت‌زده بیل، عملی متهورانه است– به‌وقتی که مردان بیل به گدایی مشغول هستند، ابایی از دزدی و دستبرد به روستاهای ثروتمند دیگر ندارند و در برابر مردان بیل که دست خالی از روستاهای اطراف برمی‌گردند، دست‌های حسنی پر است از خوراکی‌های مسروقه. همین دو نفر درنهایت امر و هنگامی که بیلی‌ها، جملگی به قضا و قدر گردن نهاده‌اند، متهورانه‌ترین تصمیم خود را عملی می‌سازند و با فرار از روستا به شهر سرنوشتی متفاوت با سرنوشت اهالی بَیَل می‌یابند.

مشدی ریحان و حسنی توی شهر می‌گشتند. بوی نان برشته همه‌جا پیچیده بود. هر دو سیر بودند و با بغلی از نان، خانه‌ها را تماشا می‌کردند. آفتاب که کج شد هر دو رفتند توی خرابه‌ای و نشستند کنار گودالی.

«حسنی گفت: هوای شهر چقدر گرمه»؟

«مشدی ریحان که دستش را روی ران حسنی می‌کشید، گفت: وه چه نون‌های خوشمزه‌ای پیدا کردیم...(همان، ۹۰).

در تقابل، دیگر بَیَلی‌ها وضعیتی متفاوت را تجربه می‌کنند؛ آنها با اتکای صرف به مقدسات و شعائر مذهبی همچون عزاداری و نوحه‌خوانی، بَیَل را به هیات مذهبی بزرگی تبدیل کرده‌اند که پیر و جوان و زن و مرد در آن تنها راه چاره را توسل به نیروهای ماوراالطبیعه می‌دانند؛

«بیلی‌ها سینه‌زنان با علم‌های بزرگ بیرون آمدند. همگی نوحه می‌خواندند و گریه می‌کردند. جلوتر از همه ننه فاطمه و ننه خانوم بودند که با قد خمیده، زنجیر به گردن، دو تا علم بزرگ به‌دوش می‌کشیدند...(همان، ۹۱). داستان با توصیف لاشه الاغی به پایان می‌رسد که چشم‌های حریص و گرسنه بیلی‌ها به آن دوخته شده است؛ «جماعت دور گاری حلقه زدند و با اشتها چشم دوختند به لاشه بزرگ و مرطوب الاغ و ساکت شدند...».

داستان "عزاداران بیل"، نمایان‌گر جهت‌گیری بسیار منفی نویسنده آن نسبت به پاره‌ای از باورها و خصوصیات فرهنگی روستایی ایرانی است و می‌تواند موید روستاهراسی در ادبیات داستانی باشد. چراکه آنهایی که به شهر آمدند به نان گرم و سیری رسیدند و آنهایی که در روستا ماندند، جز لاشه الاغ نصیبشان نشد!

- داستان "ترس و لرز"؛ این مجموعه ساختاری شبیه "عزاداران بیل" دارد؛ نویسنده روستایی را به‌عنوان محور داستان‌های خود انتخاب کرده است و در هر داستان، اتفاقاتی را که بر اهالی آن روستا می‌گذرد، روایت می‌کند. ازاین‌نظر، در آنها می‌توان گوشه‌ای از زندگی روستایی و تفکر و فرهنگ حاکم بر دهات گوشه و کنار ایران را مشاهده کرد، البته از نگاه نویسنده که در مقام نوشتن یک داستان مجاز به استفاده از همه تکنیک‌های داستان‌نویسی، ازجمله بزرگ‌نمایی است.

داستان ترس و لرز بیش از هر چیزی جهل و خرافه در روستا را به‌تصویر می‌کشد. روستاییان به‌خاطر ترس و برای دفع شیاطین و نیروهای شرور، به خشونت متوسل می‌شوند و انسانی را قربانی می‌کنند که به آنان پناه آورده‌است. سالم احمد از اهالی روستایی در جنوب و حاشیه دریا، ظهر روزی گرم- شاید تابستانی- در یکی از اتاق‌های خانه خود، "سیاه لاغر و قدبلندی" می‌بیند با کله‌ای کوچک و دشداشه‌ای بلند که جلو اجاق نشسته و قهوه‌جوش بزرگی

را روی آتش گرفته‌است، اما مرد روستایی، غریبه را احتمالاً به‌جای شیطان- یا شاید هم انس و جن- می‌گیرد که بر او ظاهر شده و گرفتارش می‌کند؛

«می‌رفتم برکه آب بیارم که گرفتارش شدم... اول صدای سرفه‌شو شنیدم. دست و پام بسته شد و نتونستم تکون بخورم... تو مضیف[1] نشسته بود... به خداوندی خدا، اگه دروغ بگم، نشسته بود جلو اجاق و داشت قهوه درست می‌کرد...(ساعدی، ۱۳۵۳: ۱۰-۹).

درحقیقت، صفت گرفتار و فعل گرفتار شدن به‌نوعی ترجیع‌بند این داستان است که در سراسر آن تکرار می‌شود و همه اهالی روستا، ازاین‌پس سالم احمد را متصف به آن می‌دانند، اما هیچ‌گاه گفته نمی‌شود که او دقیقاً به‌چه چیزی گرفتار شده است. ازاین‌رو خواننده، با توجه به دیالوگ‌های متن، تنها می‌تواند حدس بزند که روستاییان، عامل گرفتاری را نیرویی شیطانی می‌دانند که لابد در جسم آن غریبه سیاه تجلی کرده است. نکته ابهام‌آمیز این‌جاست که نویسنده با توصیفات خود شمایلی غیرعادی به سیاه می‌دهد و این تصور را به خواننده القا می‌کند که شاید روستاییان در شناخت خود دچار خطا نشده باشند؛ «صورتش هیچ پستی و بلندی نداشت، انگار چیزی لب و دماغش را جویده، صاف کرده بود»(همان، ۲۲).

اما این خیالی بیش نیست که تنها لحظه‌ای خواننده را فریب می‌دهد و او را به‌ورطه تردید می‌کشاند، چرا که درحقیقت با انسانی آسیب‌پذیر مواجه هستیم و هر کنشی هم که از او سر می‌زند، کنشی انسانی‌ست و نه چیزی ورای طبیعت و یا شکلی از خرق عادت؛

«سیاه به کمک چوب‌های زیر بغل، چند قدمی جلو آمد و گفت: کمکم کنین... دستش را به التماس دراز کرد و نالید: کمک! کمک!...(همان، ۲۱-۲۰)

آن‌چه که غیرطبیعی می‌نماید، هراس روستاییان از غریبه سیاه است که به‌درستی می‌توان آن را نشانه‌ای از محدودیت و خرافه‌باوری آنان دانست. قابل پیش‌بینی است که غریبه در تلاش خود برای نزدیک شدن به روستاییان و کمک گرفتن از آنان کاملاً شکست می‌خورد؛

«سیاه جلوتر آمد و مردها عقب‌تر رفتند... محمد احمد علی گفت: یا رسول‌الله، همین‌جوری داره میاد جلو...

«سیاه گفت: نون می‌خوام...

«زاهد گفت: دروغ می‌گه، نون نمی‌خواد، می‌خواد جلوتر بیاد و گرفتارمون بکنه...

۱. واژه مضیف در لغتنامه دهخدا به صاحب منزل یا مهمان‌دار معنا شده است، اما با توجه به توصیف متن، در این داستان به مهمان‌خانه یا اتاق مهمان اطلاق می‌شود.

«سیاه آرام آرام به آنها نزدیک می‌شد و جماعت درحالیکه هوای همدیگر را داشتند از سیاه فاصله می‌گرفتند...(همان۲۲-۲۱)

اما هراس از غریبه، همه ماجرا نیست. روستاییان به‌قصد کشتن مرد سیاه، سنگ به‌دست می‌گیرند و مرتکب جنایت می‌شوند؛

«زکریا گفت: اگه بکشیمش گناه داره»؟

«زاهد گفت: اگه مضراتی باشه گناه نداره».

«محمد حاجی مصطفی گفت: معلومه که مضراتیه...

«زاهد خم شد و سنگی برداشت و با صدای بلند گفت: به اذن الله، و به اذن رسول و سنگ را انداخت طرف سیاه.»(همان، ۲۳-۲۲)

غریبه سیاه، کشته جهل مرکب روستاییانی می‌شود که به باور خود با تجلی شیطان بر روی زمین مواجه شده‌اند و برای دفع(کشتن او) به خدا و رسول توسل می‌جویند. بدین‌ترتیب سوءظنی شدید نسبت به باورهای روستاییان وجود دارد و نویسنده به‌نوعی از انحطاط فرهنگی آنان سخن می‌گوید.

● داستان "معصوم اول"؛ این داستان مانند یک تک‌گویی بلند است؛ نامه‌ای که ضمن آن رویدادهای اخیر روستا شرح داده می‌شود. این تکنیکی مرسوم در ادبیات است که داستان ازخلال یک نامه روایت می‌شود و در میان آثار ایرانی نمونه‌های فراوانی از آن می‌توان یافت.

در این داستان رویدادی غریب در یک روستا در قالب نامه‌ای از معلم آن روستا به برادرش که در شهر سکونت دارد، روایت می‌شود، رویدادی استثنایی که تنها اذهان خرافه‌پرداز می‌تواند خالق آن باشد. همین عنصر خرافه نیز دلیل انتخاب داستان "معصوم اول" به‌عنوان یکی از نمونه‌های این تحقیق است، عنصری که در سراسر اثر نمود پیدا می‌کند و نشانه‌ای از روستاهراسی مفروض در ادبیات داستانی ایران است.

ماجرا درظاهر مربوط به مترسکی غول‌آسا است که به‌مرور زمان تغییر ماهیت می‌دهد و به‌وسیله‌ای برای خوف‌وهراس خود اهالی روستا تبدیل می‌شود؛ به‌بیانی‌دیگر ساخته انسان دلیلی برای هراس خود انسان می‌شود و داستان معنایی استعاری پیدا می‌کند.

راوی روایت می‌کند که به‌هنگام غروب، عبدالله نامی از اهالی روستا- که انگار مست بوده- با تکه ذغالی برای حسنی [مترسک روستا] چشم و ابرو کشیده، کلاه خودش را روی سر آن گذاشته و با مشتی پشم برایش سبیل گذاشته است. مترسک که پیش از این هم به‌واسطه ابعاد بزرگش و همین‌طور لاشه‌های پرندگانی که برای ترساندن کلاغ‌ها از آن آویخته بودند، ظاهری هراسناک داشت، با این‌کار صدچندان خوف‌ناک‌تر می‌شود.

«حسنی را حتماً یادت هست. آن پالتو پاره خیلی وقت بود که تنش بود. پالتو مال کدخدا بود. با همان دو تا دست و آن قد و قواره یغورش هیچ کلاغی، پرنده‌ای جرئت نمی‌کرد تیررس زمین‌های بالای قلعه خرابه برود. تازه وقتی یکی دو تا کلاغ با قلوه سنگ زده و خونشان را مالیده بود به یقه و دامن پالتو حسنی و بعد هم کلاغ‌ها را به دست‌هایش بسته بود، دیگر چه لزومی داشت که عبدالله برود و برای حسنی چشم‌هایی به آن درشتی بکشد و سبیل برایش درست کند که حتی از صد متری پیدا باشد؟»(گلشیری، ۱۳۸۰: ۱۸۸)

از این پس سیر حوادث رقم می‌خورد. حسنی یا همان مترسک روستا رفته رفته به کابوس تمام اهالی آن روستا تبدیل می‌شود و در خواب و بیداری آنان را تهدید می‌کند؛

«بیدار ماندم. آن‌وقت بود که شنیدم. نه، خیال نمی‌کردم. اصلاً خیالاتی نشده بودم. درست صدای پا بود. نه که کسی قدم بزند، اصلاً. مثل این‌که می‌پرید، روی یک پا. مثل صدای کنده‌ای بود که به زمین بزنند، آن هم صدای کنده‌ای که سرش را نمدپیچ کرده باشند. تازه صدا توی هوا نبود، از زمین بود، از متکا...(همان، ۱۹۲)

زنان و مردانی که از کنار حسنی می‌گذرند، حالات جن‌زده‌ها را پیدا می‌کنند. عده‌ای می‌گویند که مترسک پشت سرشان راه می‌رود و آنان را تعقیب می‌کند؛ دختر کدخدا از آن حامله می‌شود! درنهایت، عبدالله- همان کسی که ظاهر مترسک را خوف‌ناک‌تر کرده بود- به‌دست مترسک کشته می‌شود.

«عبدالله را دیدیم که روی یکی از قبرها افتاده بود، نزدیکی‌های ده. بیل هنوز دستش بود. دو تا انگشت پای راستش قلم شده بود. کفش پایش نبود، چرا؟ نفهمیدیم. کفش‌هایش پای حسنی بود. از زیر دامن پالتو فقط نوک کفش‌ها پیدا بود... دو تا انگشت عبدالله به پوست بند شده بود. فقط توانستیم خون پایش را بند بیاوریم... پای راستش شده بود مثل یک متکا. بعد هم صورتش باد کرد، آن‌قدر که دیگر نمی‌شد شناختش... دیشب تمام کرد. صبح بردندش صحرا و همان نزدیکی‌های حسنی خاکش کردند»(همان، ۱۹۵).

همه این حوادث یک توجیه دارد؛ کسی یا کسانی از فضای خرافه‌زده روستا و واهمه اهالی آن سود می‌برند و کار خود را به انجام می‌رسانند و با این نگاه باز هم داستان مفهومی استعاری پیدا می‌کند. یعنی احتمال قتل وجود دارد و دشمنان عبدالله وی را به قتل رسانده و آن را به گردن حسنی می‌اندازند. بنابراین داستان "معصوم اول" را می‌توان نقدی بر ساده‌نگری و خرافه‌پرستی روستاییان دانست که وسیله سودجویی دیگران قرار می‌گیرند.

● داستان "پریون" از مجموعه "تیله آبی"؛ این داستان را می‌توان از دو منظر تحلیل کرد؛ از یک‌سو داستانی است در ردیف داستان‌های جن و پری و یا افسانه‌ای- چنان‌چه از نام اثر نیز

چنین برمی‌آید- که دراین‌صورت، نسبتی با دیگر نمونه‌های این تحقیق برقرار نمی‌کند و انتخاب آن در این میان خطاست؛ اما از منظری دیگر می‌توان آن را داستان اوهام و خرافه‌ها نامید که گوشه‌ای از باورهای مردمان جنوب ایران را انعکاس می‌دهد، به‌خصوص باور به موجوداتی که در بیان عام، "از ما بهتران" نامیده می‌شوند و گاه با حلول در روح برخی از انسان‌ها، آنان را "گرفتار" می‌کنند. درحقیقت آن‌چه را که علم نوین، گونه‌ای روان‌پریشی و نتیجه اختلال در برخی هورمون‌ها می‌داند، در میان این مردمان توجیهی خرافی می‌یابد که درمان آن تنها در صلاحیت کسانی چون بابازار، جن‌گیر و... است؛ در این داستان صحنه‌ای از درمان به سبک بابازار روایت می‌شود که در جریان آن عده‌ای دست‌وپای بیمار را می‌گیرند و بابازار همراه با ترکه‌ای که بر تن بیمار می‌کوبد، از نیروهای اهریمنی می‌خواهد که روح و تن بیمار را رها کنند؛

«بابازار برادرش را لخت کرد، خواباند روی زمین و با ترکه کوبیدش. از ناخن پا گرفته تا گردن، نرم نرم می‌زد و آهسته می‌گفت: از تن این جوان بیرون برو.

«بابا کمی خاموش می‌ماند و می‌گفت: بیرون نمی‌روم. آزارم داد...

«بابازار تندتر می‌زد: از تنش بیرون برو. اما از چشمش نه که کور می‌شود... ترکه بود که فرود می‌آمد و تریش تریش می‌شد... می‌زد و می‌گفت: از زبانش بیرون نرو، گنگ می‌شود» (صفدری، ۱۳۷۷: ۱۴).

آن‌چه در داستان "پریون"، نقشی چشم‌گیر پیدا می‌کند، خرافه است و خواننده با مجموعه‌ای از توصیفات موجوداتی فرازمینی مانند آل، اجنه و... مواجه می‌شود که اغلب باعث وهم روستاییان هستند؛

«خدایا، آل نباشد! روی بچه‌اش پا نگذاشته باشم؟»

«به پاها و جاپای خود در شن‌زار نگاه کرد، مبادا بچه‌ای را زیر پا له کرده باشد. مگر پارسال نبود که زن زائویی آب‌گرم ریخته بود روی بچه‌شان و آل زده بودش، چنان زده بود که جای پنج انگشتش روی کمر و پهلوی او کبود می‌نمود. از آن پس زنش هرگاه آب به‌جایی می‌پاشید یا در تاریکی به سر چاه می‌رفت، کارد یا آهن پاره‌ای با خود می‌برد تا او بگریزد»(همان، ۸).

اما اصل داستان، روایت مردی است که با موجودی بسان پری، در موقعیت‌های مختلف روبه‌رو می‌شود، «زنی با موهای شلال تا قوزک پاها و چهره‌ای کشیده و خالی پایین گونه چپ» که از دید همه پنهان است، مگر شخصیت اصلی داستان و بدین خاطر این گمان را به ذهن خواننده شکاک متبادر می‌سازد که شاید دچار اوهام شده است؛

«زن خودش هم می‌گفت که گاهی مرد با دیگری گفت‌وگو می‌کرد، یا پنهانی با کسی دادوبیداد می‌کرد و فریاد می‌کشید»(همان، ۳۱).

به‌باور دیگر روستاییان او گرفتار یکی از آنها شده است و همین نشان از این واقعیت دارد که کفه باورهای خرافی نزد روستائیان سنگین‌تر از واقع‌گرایی است و کمتر میلی به یافتن روابط علت و معلولی میان آنان است؛ گرچه اینجا داستان است و در عالم داستان، هر چیزی ممکن. پس شاید خطا از خواننده تردیدگرا باشد و نه از روستاییان قصه "پریون"!

● داستان "بشکن دندان سنگی را"؛ سگ که در باور مسلمانان موجودی نجس است، در داستان‌های نویسندگان ایرانی به سنجه‌ای برای میزان خشونت و بی‌رحمی آدم‌ها تبدیل می‌شود؛ نحوه برخورد آدم‌ها با این حیوان- که اغلب سنگدلانه است- موضوعی است که در ادبیات ایران تکرار شده و پاره‌ای از بهترین آثار داستانی ما حول این موضوع شکل گرفته‌است، مانند داستان "سگ ولگرد" اثر هدایت یا داستان پنجم از مجموعه "عزاداران بیل" و...

این داستان هم چنین بن‌مایه‌ای دارد، درعین‌حال که به موضوعات دیگری چون تعصب و جمود فکری و همین‌طور بی‌تحرکی مکانی و عدم آگاهی و خرافه‌پرستی اهالی روستا می‌پردازد. ازاین‌رو داستان "بشکن دندان سنگی را" وجوه مختلف معنایی را دربرمی‌گیرد و مجموعه‌ای از خصائل و صفات فرهنگی مردمان یک روستای دورافتاده را به معرض قضاوت خواننده می‌گذارد. داستان در یکی از روستاهای جنوب کشور می‌گذرد، اما نه در روستای ساحلی. در این داستان خواننده با کشاورزانی مواجه می‌شود که در زمین‌های خشک و کم‌حاصل به‌سختی کشت و زرع می‌کنند. همین شاید دلیلی باشد بر تندخویی و خشونت آنان که فضای داستان را متاثر از شدت بسیار خود کرده‌است.

شیوه روایت داستان سرراست و ساده نیست. در اینجا هم مانند داستان "معصوم اول" نامه نقشی کلیدی دارد، اما با شخصیت واسطه‌ای که نویسنده آن را به‌عنوان راوی اثر برگزیده‌است، خواننده به‌شکلی غیرمستقیم از دنیای نامه‌ها و اتفاقاتی که درضمن آن روایت می‌شود، آگاهی می‌یابد. به‌بیانی‌دیگر، کسی در این داستان هست که نامه‌ها را می‌خواند و ما از زبان او با رویدادهایی که فرستنده نامه‌ها در روستایی به‌نام "گوراب" تجربه می‌کند، آشنا می‌شویم. بدیهی است که او هم نکاتی به داستان اضافه می‌کند و این نکات بیشتر گویای شخصیت فرستنده نامه‌ها و رابطه گیرنده نامه‌ها با اوست.

نامه‌ها از روستای "گوراب" توسط فردی فرستاده می‌شود که برای گذران خدمت سربازی خود در "سپاه ترویج و آبادانی" به آنجا اعزام شده است. گیرنده نامه‌ها کسی نیست جز معشوقه‌اش که مضطرب از تغییر روحیات او نامه‌ها را برای کسی می‌خواند و از خلال نامه‌ها پی

می‌برد که سرباز رفته رفته در جامعه نامتعارف روستاییان، خویش را از یاد می‌برد و درگیر مسائلی می‌شود که او را از زندگی گذشته‌اش دور و دورتر می‌سازد.

«وقتی اینجا بود، مردم‌گریزی ازش ندیده بودم. ساده و ساکت بود ولی با من که خجالتش ریخته بود، شر و شور داشت... بعد همین مرد چنان از زمین و زمان گریزان می‌شود که می‌نویسد دیگر حتی تحمل نور را هم ندارد...(مندنی پور، ۱۳۸۰: ۱۴).

در حقیقت، این مردم‌گریزی و انزوا نتیجه تضاد و تنش شدید میان او با روستاییانی است که به شیوه‌ای ابتدایی زیست می‌کنند؛ آدم‌هایی ناآگاه از جهان و گوناگونی طبیعت و مردمان آن که خود زاده ایستایی فرهنگی و بی‌تحرکی مکانی است؛

«بهشان می‌گویم فلک‌زده‌ها، راه بیفتید بروید یک‌جای دیگر، کوچ کنید لب دریا. شما که هنوز شالیزار ندیده‌اید، چه می‌دانید چه بویی دارد... این خاک دیگر مرده، نفس نمی‌کشد، با کود و آیش هم درمان نمی‌شود...(همان، ۱۵).

«نان خشکیده به سق می‌کشند، دستشان برسد دزدی می‌کنند، چندرغازشان را توی هفت تا سوراخ از چشم هم پنهان می‌کنند، مثل سگ، زن‌هایشان را شب‌ها می‌زنند و برای همدیگر تعریف می‌کنند...(همان، ۱۸).

این تعارض‌ها زمانی اوج می‌گیرد که سرباز از سگی غریبه در برابر خشونت روستاییان دفاع می‌کند و ازاین‌رو داستان وارد فاز دیگری می‌شود. می‌توان غربت سگ را به غربت همان سرباز تشبیه کرد که در محیطی بسته و راکد، هر دو وصله‌ای ناجورند و با این نگاه تعجبی نیست اگر سرباز و سگ در میان همه این آدم‌ها یکدیگر را پیدا کنند؛ اما اگر روستاییان در نثار نفرت به سرباز حداقل حدودی برای خود قائل هستند، اما هیچ مرزی برای شکنجه سگ نمی‌شناسند و به‌این‌ترتیب خشونت‌آمیزترین صحنه‌ها در داستان شکل می‌گیرد، از به‌دار آویختن سگ و کتک زدن دسته‌جمعی آن و درنهایت، سوزاندن حیوانی که قبلاً از طناب دار گریخته بود. این‌همه اما به‌موازات یک رویداد دیگر رخ می‌دهد که هر دو کنار یکدیگر داستان را کامل می‌کنند. سرباز که همیشه به‌وقت تنهایی به سردابی پناه می‌برد، در این سرداب متوجه نقشی باستانی می‌شود با این مضمون که یک مرد خنجری را در سر یک سگ فرو کرده‌است. این نقش تداعی کننده واقعیت حال است و موجودی که به فجیع‌ترین شکل کشته می‌شود، کمااین‌که سرباز در نامه خود می‌نویسد: «راز نقش سرداب داشت برایم فاش می‌شد و می‌دیدم که آن دندان‌های برهنه روی سنگ نشانه همین دندان‌هاست و مرد، روح عتیق همین هاری است که می‌بینم»(همان، ۲۲).

چنین عبارتی گذشته از زشتی خشونت روستاییان، گویای کهنگی و پوسیدگی فرهنگ و باورهای آنان نیز هست و واژه "عتیق" بر همین امر دلالت می‌کند. این تداعی‌کننده خطابه سرباز

به روستاییان است: «می‌گویم همه‌تان باید از دم بروید مریض‌خانه. تراخم، انگل، آبله، سالک، دارند شما را می‌پوسانند...»(همان، ۱۶). به این ترتیب نویسنده پیوندی میان جسم و روح روستاییان برقرار می‌سازد. داستان عباراتی نیز در توصیف خرافه‌گرایی روستاییان دارد، مانند:

«مرغ‌هایشان را یکی‌یکی، سر می‌برند. شگون ندارد اگر مرغ اذان بخواند و مرغ‌ها شروع کرده‌اند به خواندن...»(همان، ۱۴). بنابراین "بشکن دندان سنگی را"، هم نشانه‌ای از تقابل با روستاییان و نقد سنگین عادت‌ها و باورهای آنان است.

نتیجه‌گیری

روستاهراسی پیش‌داوری منفی نسبت به روستاست که به شیوه‌های مختلف در ادبیات داستانی ایران نمود پیدا کرده است؛ یکی از آنها برجسته کردن باورهای خرافی روستاییان و ارائه تصاویری اغراق‌آمیز از زندگی روستایی یا به‌طورکلی، زندگی غیرشهری است. شیوه دیگر، خلق رویدادها یا فضاهایی وهم‌ناک و غیرطبیعی است. مجموع این‌ها حسی از دافعه را نسبت به پدیده‌های روستایی در خواننده اثر ایجاد می‌کند و به ارزیابی او از روستا و روستاییان سمت و سویی منفی می‌بخشد.

طیفی از داستان‌های معاصر فارسی، آن‌گاه که به فضای غیرشهری و عموماً روستایی نزدیک می‌شوند، تصویری معوج و خوف‌ناک و یا آغشته به خرافه را بازتاب می‌دهند که درست یا نادرست، زندگی روستایی را مرادف با باورهای بدوی و منسوخ نشان می‌دهند. ازآنجاکه چنین نگاهی به روستا واجد ویژگی‌هایی منفی است، خواسته یا ناخواسته قدرت پس‌زنندگی دارد و به‌همین جهت "روستاهراسی" نامیده شد.

گلدمن در نظریه "ساخت‌گرایی تکوینی" از گروه‌های اجتماعی سخن می‌گفت که مجموعه‌ای از انگاره‌های کم‌وبیش مشابه را وارد ذهن نویسنده می‌کنند. براین‌اساس او قائل به معناداری رابطه میان ساختار آگاهی گروه اجتماعی و ساختار حاکم بر جهان ادبی بود. جان کلام گلدمن چنین بود که تجربه یک فرد به‌تنهایی محدودتر از آن است که بتواند این نوع ساختار ذهنی را بیافریند. این ساختار ممکن است حاصل فعالیت به‌هم پیوسته افراد بسیاری باشد که در وضعیت مشابهی به‌سر می‌برند، یعنی افرادی که مجموعه‌ای از مسائل را برای مدتی طولانی و پیگیرانه تجربه کرده، با آنها زیسته و کوشیده‌اند تا پاسخ معناداری برای آنها بیابند. در چنین چشم‌اندازی ممکن است محتواهای به‌کلی ناهمگون و حتی متضاد، از همخوانی ساختاری برخوردار باشند و یا در عرصه ساختارهای مقوله‌ای، رابطه‌ای کارکردی داشته باشند. یک جهان تخیلی و به‌ظاهر سراپا بیگانه با تجربه روزمره، به‌عنوان مثال جهان یک افسانه پریان

ممکن است در ساختار خود، با تجربه گروه اجتماعی خاصی کاملاً همخوان باشد، یا دست‌کم پیوند معناداری با آن داشته باشد.

با توجه به آن‌چه در بخش یافته‌های تحقیق آمد، کاربست نظریه ساخت‌گرایی تکوینی در مطالعه روستاهراسی در ادبیات داستانی ایران قابل تبیین است؛ سیر تاریخی میان روشنفکران ایران- به‌عنوان یک گروه اجتماعی- با روستاییان و فرهنگ روستایی و ریشه‌های سیاسی و اجتماعی آن رابطه‌ی تقابلی دارد. این تقابل صورت‌های گوناگونی پیدا می‌کند که گاه در قالب یک یادداشت یا مقاله‌ای ژورنالیستی تجلی می‌یابد و گاه در قالب یک داستان یا اثری هنری. چنین تقابلی در قالب داستان بار ارزشی پیدا می‌کند که از آن به‌عنوان روستاهراسی یاد شد. درحقیقت، روستاهراسی گونه‌ای پیش‌داوری منفی نسبت به روستا و فرهنگ روستایی است؛ این معنا در ادبیات داستانی ایران به‌شیوه‌های مختلف نمود پیدا می‌کند که یکی از آنها برجسته کردن باورهای خرافی روستاییان و ارائه تصاویری اغراق شده از زندگی روستایی است. شیوه دیگر روستاهراسی در ادبیات داستانی ایران، خلق رویدادها یا فضاهایی وهم‌ناک و غیرطبیعی است.

در یافته‌های تحقیق نمونه‌هایی از آثار داستانی که نشان‌دهنده روستاهراسی مفروض هستند، ارائه و تحلیل گردید. در همه این داستان‌ها عنصر خرافه نقشی مسلم داشت. علاوه‌برآن عناصری مانند، ساده‌انگاری، تقدیرگرایی، خشونت‌طلبی که مفاهیمی منفی تلقی می‌شوند، به روستائیان منتسب می‌شود. بدین‌ترتیب تصویری که از طبقات روستایی در ادبیات داستانی ایران ارائه می‌شود، تصویری معوج و غیرطبیعی است که در مجموع، حسی از دافعه را نسبت به پدیده‌های روستایی در خواننده اثر ایجاد می‌کند و به ارزیابی او از روستا و روستاییان سمت و سویی منفی می‌بخشد. ازاین‌رو می‌توان فرضیه "روستاهراسی در ادبیات داستانی ایران" را با نمونه‌های داستانی ایران تایید کرد و با چنین نگاهی به ارزیابی نشست.

همین پدیده روستاهراسی موجب شد تا افراد روستا(آنان که متصف شدن به روستا را منفی تلقی می‌کردند) به شهر مهاجرت کرده و به شهرنشینی روی آوردند. جایی که مامفورد می‌گوید: «در شهرها حتی حقیرترین فرد هم احساس نوعی بالندگی می‌کند»(ممتاز، ۱۳۹۰: ۱۸).

البته در دهه اخیر به‌دلیل آلودگی هوا و شلوغی شهرها و سایر آسیب‌های موجود در شهر، پدیده بازگشت به روستا شکل گرفته است که شاید یکی از دلایلش نیز برجسته نمودن ویژگی-های مثبت روستا و توجه به روستائیان باشد. هرچند این بازگشت ممکن است روستائیان مهاجرت کرده به شهر نباشند و شهرنشینان متمولی باشند که روستا را برای زندگی ییلاقی خود انتخاب کرده‌اند. البته این پدیده نیز روستاهراسی را کم‌رنگ نموده است. مهم‌تر آنکه تحولات اجتماعی ازجمله انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی و حضور خیل عظیم روستائیان در

سونوشت‌سازی مملکت موجب شد تا «روستائیان بعد از انقلاب برای خود قائل به یک سلسله حقوق فردی اجتماعی شده و از حالت انبوه اشباح بی‌هویت بی‌صدا به مردمانی زنده و پرسروصدا مبدل شوند»(مهدوی، ۱۳۶۱: ۷۳). بنابراین با بررسی داستان‌های جدیدتر اثری از روستاهراسی در ادبیات داستانی ایران دیده نشد یا حداقل کمرنگ شده است. زیرا براساس آنچه که در مبحث نظری اشاره شد تحولات اجتماعی بر اذهان مردم و به‌خصوص اهل قلم تاثیرگذار است و خلق آثار ادبی آنها براساس ساختارهای موجود جامعه شکل می‌گیرد.

منابع

ابراهیم آبادی، حسین (۱۳۹۲)، رویکردی میان‌رشته‌ای به سبک زندگی با نگاهی به جامعه ایران، *فصلنامه مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*، شماره ۴: ۵۳-۳۳.

ازکیا، مصطفی؛ غفاری، غلامرضا (۱۳۸۸)، تحلیلی بر مطالعات روستایی ایران، *مجله توسعه روستایی*، شماره ۱: ۸-۳۳.

استراس، آنسلم؛ کوربین، جولیت،(۱۳۹۰)، *اصول و روش تحقیق کیفی*، بیوک محمدی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

اسکارپیت، روبرت(۱۳۸۶)، *جامعه‌شناسی ادبیات*، مرتضی کتبی، تهران: سمت.

انوری، حسن(۱۳۸۲)، *فرهنگ فشرده سخن*، تهران: سخن.

بالایی، کریستف؛ کویی پرس، میشل،(۱۳۶۶)، *سرچشمه‌های داستان کوتاه فارسی*، احمد کریمی حکاک، تهران: پاپیروس.

پاسکادی، یون؛ گلدمن، لوسین(۱۳۷۶)، *ساختارگرایی تکوینی*، محمدجعفر پوینده، تهران: چشمه.

تقوی، نعمت‌الله(۱۳۸۷)، *جامعه‌شناسی روستایی*، تهران: دانشگاه پیام نور.

جمال زاده، محمدعلی(۱۳۹۲)، *یکی بود یکی نبود*، تهران: سخن.

رفیع‌پور، فرامرز ۱۳۸۷، *تکنیک‌های خاص تحقیق*، تهران: شرکت سهامی انتشار.

ساعدی، غلامحسین(۱۳۵۳)، ترس و لرز، تهران: کتاب زمان.

ساعدی، غلامحسین(۱۳۷۹)، *عزاداران بیل*، تهران: ماه‌ریز.

صفدری، محمدرضا(۱۳۷۷)، *تیله آبی*، تهران: زریاب.

عابدی، احسان(۱۳۸۵)، "بازخوانی تاریخ رمان‌نویسی در ایران"، *روزنامه اعتماد ملی*، ۱۴ آبان.

فلیک، اوه(۱۳۸۷)، *درآمدی بر تحقیق کیفی*، هادی جلیلی، تهران: نی.

گلدمن، لوسین(۱۳۷۷)، *درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات*، محمدجعفر پوینده، ، تهران: نقش جهان.

گلدمن، لوسین(۱۳۸۰)، *جامعه، فرهنگ، ادبیات*، محمدجعفر پوینده، ، تهران: چشمه.

گلشیری، هوشنگ(۱۳۸۰)، *نیمه تاریک ماه*، تهران: نیلوفر.

ملکات، سرینوس‌آر؛ استیوز، لزلی(۱۳۹۰)، *ارتباطات و توسعه در جهان سوم*، شعبانعلی بهرامپور، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
ممتاز، فریده(۱۳۹۰)، *جامعه‌شناسی شهر*، تهران: شرکت سهامی انتشار.
مندنی‌پور، شهریار(۱۳۸۰)، *مومیا و عسل*، تهران: نیلوفر.
مهدوی، حسین(۱۳۶۱)، *تحولات سی ساله یک ده در قزوین*، تهران: آگاه
میرصادقی، جمال(۱۳۸۲)، *ادبیات داستانی(قصه*، داستان کوتاه، رمان)، تهران: سخن.
هینیک، ناتالی(۱۳۸۴)، *جامعه‌شناسی هنر*، عبدالحسین نیک‌گهر، تهران: آگه.