بازتاب رئالیسم وهمی در رمان «از رگ هر تاک دشت سایه‌ها» و مقایسه‌ی رئالیسم وهمی با ادبیّات وهمناک

طیبه کریمی [۱]

علی تسلیمی[۲]

شهرام مرادی فیروز[۳]

چکیده

رئالیسم وهمی مرز میان رئالیسم و فانتاستیک است. از این منظر هم ویژگی‌های رئالیسم و هم ویژگی‌های فانتاستیک را دربردارد؛ بنابراین در تعریف رئالیسم وهمی و مشخص‌کردن حدّ و حدود و ویژگی‌های آن به همان‌اندازه که نیاز به آشنایی با رئالیسم و مشخصه‌های آن هست، ویژگی‌ها و تعاریف مربوط به فانتاستیک و انواع آن نیز می‌تواند به شناخت دقیق‌تر این روش ادبی (رئالیسم وهمی) کمک‌کند. در این پژوهش به منظور ایجاد درک بیش‌تر و ملموس‌تر از معنا و مفهوم رئالیسم وهمی به کنکاش در معانی فانتاستیک و انواعی از آن که تشابهات بسیاری با رئالیسم وهمی دارد و سپس آشکار کردن عناصر مشترک میان آن‌ها پرداخته می‌شود. در این میان انواع فانتاستیک، ادبیّات وهمناک از دیدگاه تودوروف، داستان‌های شگرف از دیدگاه فروید، فانتاستیک از دیدگاه جکسون خصوصیات مشترک بیش‌تری با رئالیسم وهمی دارند. رئالیسم وهمی فضا، طرح و گفت‌وگویی را ایجاد می‌کند که در آن غبار شکّ و تردید روان‌شناختی و ایدئولوژیک وجود داشته باشد و این شیوه را در آثار داستایوفسکی نشان داده‌اند. وجود فضای شکّ و تردید و دودلی و ترس در این‌گونه آثار از نتایج این تحقیق است. این مقاله به بررسی هر یک از این ژانرهای ادبی، ارتباط آن با رئالیسم وهمی و تحلیل رمان از رگ هر تاک دشت سایه‌ها اثر خسرو حمزوی از منظر رئالیسم وهمی به شیوه‌ی توصیفی– تحلیلی و کتاب‌خانه‌ای اختصاص یافته است.

واژه‌های کلیدی: رئالیسم وهمی، فانتاستیک، ادبیّات وهمناک، داستان‌های شگرف، رمان از رگ هر تاک دشت سایه‌ها

---

[۱]– کارشناس ارشد زبان و ادبیّات فارسی، دانشگاه گیلان (نویسنده‌ی مسؤول)

karimitayyebeh68@gmail.com

[۲] – دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه گیلان taslimy1340@yahoo.com

[۳] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه بوعلی همدان

shahrammoradi67@gmail.com

۱ـ مقدّمه و بیان مسأله

رئالیسم وهمی ژانری است که عناصر وهم و خیال و واقعیت و فانتزی را در هم می‌آمیزد؛ به‌گونه‌ای که فضایی تاریک و مه‌آلود و سرشار از ترس، رعب، شکّ، تردید و هیجان ایجاد می‌کند. این ژانر «از عناصر "جهان زیرین" هراسناک برای نشان دادن اثرات فلج‌کننده‌ی جامعه‌ی کلان‌شهری و صنعتی بر زندگی عاطفی و روانی فرد استفاده می‌کند» (یران اگان، ۱۳۸۵: ۱۲۷). رئالیسم وهمی ماهیت دوگانه‌ای دارد که میان واقعیت و خیال می‌لغزد؛ بنابراین فانتزی یکی از دوپایه‌ی اساسی رئالیسم وهمی را تشکیل می‌دهد.

فانتزی[1] در واژه‌نامه‌های معتبر به معنی «تخیّل، وهم، خیال و فانتاستیک[2] به معنی خیالی، خارق‌العاده، تخیّلی، وهمی معنی شده است. از این‌رو فانتزی به داستانی گفته می‌شود که گوهر آن تخیّل باشد. رویکرد تخیّلی به عناصر افسانه‌ای یا عناصر واقعی، گونه‌های مختلف فانتزی را پدید می‌آورد» (بهروزکیا، ۱۳۸۵: ۱۳۸).

همان‌طور که از تعاریف واژه‌ی فانتزی پیدا است، حوزه‌ی فانتاستیک در مقابل رئالیسم قرار دارد. هنگامی‌که رئالیسم، تخیّل و اسطوره و رؤیا را به کناری می‌نهد و به مسائل روزمره و عینی به عنوان تنها واقعیت موجود در جهان می‌پردازد، فانتزی در مقابل این واقعیت خشک به رؤیا، وهم، خیال و اسطوره پناه می‌برد و نه‌تنها عناصر افسانه‌ای که عناصر واقعی را هم با رویکرد تخیّلی می‌نگرد؛ بنابراین در این‌گونه آثار معمولاً «حادثه در جهانی نیست‌آباد و غیرواقعی اتفاق می‌افتد» (میرصادقی، ۱۳۸۸). قلمرو ادبیّات خیال و وهم یا ادبیّات فانتاستیک بسیار گسترده است. از میان انواع گوناگون این شاخه از ادبیّات، داستان‌های وهمناک و داستان‌های شگرف دوشاخه از شاخه‌های

[1] Fantasy
[2] Fantastic

فانتاستیک هستند که از لحاظ ساختار و محتوا قرابت و نزدیکی بسیاری با رئالیسم وهمی دارند.

مبنای این پژوهش بر بررسی، تحلیل و جمع‌بندی ویژگی و تکنیک‌های داستان‌های وهمناک و شگرف از حوزه‌ی ادبیّات فانتاستیک و قیاس آن با رئالیسم وهمی بر اساس نظریه‌های منتقدان و نظریه‌پردازان بزرگ از جمله تزوتان تودوروف، ملکم وی.جونز، رزماری جکسون و زیگموند فروید و سپس تحلیل رمان «از رگ هر تاک دشت سایه‌ها» اثر خسرو حمزوی بر اساس مؤلفه‌های رئالیسم وهمی است.

۲- پیشینه‌ی پژوهش

در باب نظریه‌ی رئالیسم وهمی کتاب *داستایفسکی پس از باختین، قرائت‌هایی از رئالیسم وهمی* اثر ملکم وی.جونز (۱۳۸۸) ترجمه‌ی امید نیک‌نام و *پژوهشی انتقادی کاربردی در مکتب‌های ادبی* (۱۳۹۶) از علی تسلیمی به بحث و بررسی در باب این ژانر پرداخته‌اند. آثار خسرو حمزوی نیز تاکنون در میان پژوهشگران کم‌تر مورد توجه بوده و جز نقد و بررسی‌های کوتاه در چند مقاله و کتاب و روزنامه کار شایان توجهی صورت نگرفته که این پژوهش‌ها نیز درباره‌ی رمان *شهری که زیر درختان سدر مرد* است. از رمان مورد بررسی در این پژوهش تا کنون نقد و تحلیلی به‌ویژه از منظر رئالیسم وهمی صورت نگرفته است. نگارندگان در این پژوهش درصدد هستند از طریق مقایسه‌ی رئالیسم وهمی با ژانرها و روش‌های ادبی هم‌جوارش، رئالیسم وهمی را ملموس‌تر و عینی‌تر به خواننده بشناساند.

۳-روش پژوهش

روش پژوهش حاضر توصیفی- تحلیلی است که با رویکرد غالب روان‌شناختی نگاشته شده است و پس از مراجعه به منابع و مأخذ نوشتاری و کتاب‌خانه‌ای

اعم از کتاب، مقاله، پایان‌نامه، منابع اینترنتی، تجزیه و تحلیل داده‌ها و مطالب انجام گرفته است.

۴-مبانی نظری

۴-۱-فانتاستیک

«کلمه‌ی Fantastic از واژه‌ی لاتین Phatastic آمده که به معنای مرئی‌سازی یا تجلی است. فانتزی به‌عنوان اصطلاح انتقادی، بیش‌تر به ادبیّاتی اطلاق شده که تقدّم را به بازنمایی واقع‌گرایانه نمی‌دهد. خصلتی که بیش از همه به فانتزی‌های ادبی منتسب شده، همانا طرد سرسختانه‌ی تعاریف رایج امور "واقع" و "ممکن" بوده است» (جکسون، ۱۳۸۳ب: ۸). ادبیّات فانتزی «اصطلاحی فراگیر برای توصیف کتاب‌هایی است که در آن‌ها جادو، حوادث ناممکن و حیرت‌انگیز را ممکن می‌سازد. بسیاری از رمان‌های فانتزی ریشه در اساطیر و اسطوره‌ها دارند و اغلب کنکاش یا کشمکش بین خیر و شر در مرکز پیرنگ آن‌ها دیده می‌شود» (یندلمن، ۱۳۷۹: ۸). جکسون به نقل از تودوروف می‌گوید: «فانتاستیک تمام ناگفته‌ها است، تمام آن‌چه از طریق شکل‌های واقع‌گرایانه بیان‌شدنی نیست» (جکسون، ۱۳۸۳ب: ۱۴). به‌این‌ترتیب در این‌گونه رمان‌ها، عکس رمان‌های رئالیستی، از میزان ارتباط با دنیای واقعی کاسته می‌شود و عناصر دنیای خیالی مثل پری، دیو، جن، غول، کوتوله و سایر عناصر خیالی به دنیای رمان وارد می‌شود و واقعیت جنبه‌ای تمثیلی و نمادین می‌یابد. فانتاستیک نیز همانند رئالیسم دارای انواع و اقسامی است که از سوی پژوهشگران مورد توجه و بررسی قرار گرفته است. از میان انواع فانتزی ادبیّات وهمناک از منظر تودوروف، داستان‌های شگرف از منظر فروید و فانتاستیک از دیدگاه جکسون هم‌مرز با رئالیسم وهمی هستند.

۴-۲-ادبیّات وهمناک از دیدگاه تودوروف

داستان‌های وهمناک[1] در اصطلاح ادبی «از نوع داستان‌های دهشت‌انگیز است که خواندن آن‌ها احساس غرابتی مرموز و آزاردهنده در خواننده بیدار می‌کند» (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۲۸۸). در این نوع داستان‌ها برای رویدادها و رفتار نامتعارف (وهمناک) شخصیت‌ها توجیه روان‌شناختی ارائه می‌شود. مهم‌ترین ویژگی این نوع ادبی، وقایع و رفتارهای نامتعارف است که به دلیل غیرمتعارف بودن این‌گونه وقایع و رفتارها نوعی غرابت و شگفتی در داستان ایجاد می‌کند. این احساس غرابت در داستان وحشت و خوف می‌پراکند، از این‌رو در داستان‌های وهمناک «عموماً وحشت‌ها و هیجانات و التهابات روانی و روحی شخصیت‌ها برجسته می‌شود... شخصیت‌های داستان‌ها اغلب گرفتار سرنوشتی محکوم و تغییرناپذیرند و دست‌خوش نگرانی و ترس‌ولرزهای ناشناخته و موهوم هستند (همان: ۲۸۸-۲۸۹). میرصادقی به نقل از تودوروف نظریه‌پرداز فرانسوی می‌گوید که وهمناکیِ حاصل از این نوع داستان‌ها را می‌توان به‌عنوان نتایج رؤیا، خطای حسی یا توهّم راوی یا شخصیت اصلی توجیه کرد. تزوتان تودوروف[2]، از نظریه‌پردازان نام‌دار مکتب ساخت‌گرایی، در فصلی از کتاب *وهمناک*، با عنوان «شگرف و شگفت» به شیوه‌ی تعبیر ساختارگرایانه، این ژانر را مطرح کرده است.

نظرهای تودوروف در رابطه با این نوع ادبی مبتنی بر آرای فردینان دوسوسور،[3] پایه‌گذار زبان‌شناسی جدید است و همانند سوسور که هر عنصر زبانی را در ارتباط با سایر عناصر زبان قرار می‌داد، نوع ادبی وهمناک را در کنار دو نوع ادبی هم‌جوار آن؛ یعنی شگرف و شگفت قرار می‌دهد. تودوروف فانتاستیک را ژانری ناپایدار می‌داند و نظرش بر این مبنا قرار دارد که بیش‌تر در حدّ فاصل دو

[1] Uncanny story
2 Tzvetan Todorov
3 F. de Saussure

ژانر، یعنی شگرف و شگفت قرار گرفته تا این‌که خود ژانری مستقل باشد. وی «حوادثی را که علل طبیعی دارند، شگرف و رخدادهایی را که علل فراطبیعی دارند، شگفت می‌نامد» (حری، ۱۳۸۸: ۸)؛ بنابراین فانتاستیک «مرز میان موهوم و واقعی است. نکته‌ی این‌جا است که این امر موهوم هم می‌تواند زاییده‌ی خیال و پندار باشد و هم از واقعیت مایه بگیرد؛ امّا واقعیتی که بنا بر عوامل گوناگون اندکی غیرعادی و اغراق شده به نظر می‌رسد» (حری، ۱۳۹۰: ۱۳۹). در این ژانر، داستان روایتی به هم تافته از تاروپود خیال و واقعیت است که در آن نویسنده و خواننده عیناً در آن‌چه روایت می‌شود، دچار شکّ و تردید می‌شوند. به تعبیر دیگر ادبیّات وهمناک، نوعی روایت‌گری است که در آن مؤلفه‌های دو سطح داستان شامل (موجودات و صحنه‌پردازی) و متن (شامل راوی، روایت نیوش، زاویه/ کانون‌شدگی و بازنمایی گفتار و اندیشه) به‌گونه‌ای روایت می‌شوند که خواننده را در مرز میان اعتقاد به خیال و واقعیت در حالت تعلیق نگه می‌دارند (همان: ۱۵۱). چنان‌که لویی وکس می‌گوید: «هنر فانتاستیک مطلوب بلد است خود را در تردید و دودلی نگه دارد» (تودوروف، ۱۳۸۳: ۶۶).

تودوروف برای کارکردهای وهمناک سه جنبه‌ی نحوی[1] (کلامی)، معنایی[2] و کاربردی[3] قائل است. وهمناک به لحاظ نحوی (کلامی) مؤلفه‌های متن روایی از جمله زمان، مکان، راوی و سطوح روایت، زاویه‌ی دید و به‌ویژه کانون‌شدگی (که تودوروف از آن به دید مبهم تعبیر می‌کند و به‌نوعی ابهام دامن می‌زند) و بازنمایی گفتار و اندیشه را سرومان می‌دهد و در داستان هیجان ایجاد می‌کند. تودوروف در این سطح، توجه خود را به اهمیت راوی-کانونی‌گر و کاربرد افعال

1 Syntactic
2 Semantic
3 Pragmatic

ناقص وجه‌نما برای به شک انداختن خواننده درباره‌ی ماهیت دقیق رخدادهای روایت‌شده، معطوف می‌کند (حری، ۱۳۸۸: ۲۲-۲۳).

به لحاظ معنایی وهمناک نقش همان‌گویانه[1] دارد: یعنی جهانی را توصیف می‌کند که مخلوق جهان وهمناک است و بیرون از دنیای برساخته‌ی زبان واقعیت ندارد و فقط به لطف ادبیّات صورت واقع پیدا می‌کند. از نظر کاربردی وهمناک تأثیری خاص نظیر ترس، وحشت یا کنجکاوی را در خواننده ایجاد می‌کند (همان: ۲۳). تودوروف به فانتاستیک به شیوه‌ی ساختارگرایانه پرداخته و مسائل مبتنی بر ایدئولوژی را نادیده گرفته است. دیدگاه او از این نظر کاستی‌هایی دارد.

۴-۳-داستان‌های شگرف از دیدگاه فروید

رزمری جکسون بر اساس *لغت‌نامه‌ی آکسفورد* اظهار می‌دارد «اولین حوزه‌ی کلمه‌ی شگرف[2] به معنای "نه چندان امن برای اعتماد کردن" به سال ۱۷۷۳ برمی‌گردد. در سال ۱۸۷۵ شگرف معنای خطرناک و ناایمن به خود می‌گیرد» (جکسون، ۱۳۸۳ الف: ۳۰۵). شگرف واژه‌ای است در آثار فلسفی و روان‌کاوانه برای اشاره به حوزه‌ای دردسرآفرین و تهی. اصطلاح داستان شگرف «برای داستان کوتاه به‌خصوص رمان و ضدرمان‌هایی به‌کاربرده می‌شود که کیفیت ویژگی‌های آن‌ها با ویژگی قراردادی واقع‌گرایی یا رمانس پیشین هم‌خوانی و مطابقت ندارد» (میرصادقی، ۱۳۹۰: ۳۶۸-۳۶۷).

زیگموند فروید[3] نظریه‌پردازی است که به بحث و بررسی در باب شگرف پرداخته است. فروید برای توضیح این ژانر از واژه‌ی «شگرف[4]» بهره می‌برد. «در

---

[1] Tautology
[2] Fabulation
۳ Sigmund Freud
۴ Uncanny

ادبیّات داستانی، شگرف وقتی ایجاد می‌شود که نویسنده تظاهر به واقع‌گرایی کند. تجربه‌ی شگرف در ادبیّات به تمایز میان رویدادهای واقعی و اتفاقات فانتاستیک بستگی دارد. نویسنده به حقیقت و حقیقت‌مانندی وعده می‌دهد؛ امّا سپس این قرارها را زیر پا می‌گذارد» (حری، ۱۳۸۳: ۴۷-۴۶). همین تزلزل در حقیقی بودن یا نبودن است که سبب ایجاد شگرف می‌شود و با تردید خواننده همراه است.

تعریف آغازی (ابتدایی) فروید از شگرف این است که «شگرف چیز ترسناک و ترساننده است» (همان: ۴۷). آن‌گاه فروید نظریه‌ای دقیق‌تر مطرح می‌کند: «شگرف به‌منزله‌ی تأثیر بازتاب امیال و ترس‌های ناخودآگاه در محیط پیرامون و افراد دیگر، اضطراب‌ها و تشویش‌های نهفته در بطن سوبژه -کسی که جهان را در بطن ترس‌ها و واهمه‌های خود تفسیر می‌کند- حس‌های ترساننده‌ی ادبیّات شگرف را رقم می‌زنند. شگرف موجد آن رده از ترسانندگی است که به آن‌چه دیرپا و دیرآشنا است، رهنمون می‌شود» (جکسون، ۱۳۸۳ الف: ۳۰۵).

فروید به معادلی که ارنست ینتش (۱۹۰۶) در مقاله‌ی خود با عنوان «در باب روان‌شناسی شگرف» برای شگرف ارائه می‌دهد، اشاره می‌کند: ۱. شگرف- ترس ناآشنا ۲. شگرف- مبتنی است بر عدم قطعیت (حری، ۱۳۸۳: ۴۷). معادل واژه‌ی شگرف در آلمانی «Heimlich Das» معنایی دوپهلو دارد. «اولین سطح معنایی واژه به خانگی، آشنا، دوستانه، مطبوع، راحت و محترمانه اشاره می‌کند. بر این اساس شما در دنیا احساس راحتی و خودمانی بودن می‌کنید؛ بنابراین شکل منفی این واژه با امر ناآشنا، غیر راحت، غریب و بیگانه مترادف خواهد بود؛ به دیگر سخن شما در دنیا احساس بیگانگی می‌کنید، احساس می‌کنید در خانه‌ی خود نیستید» (جکسون، ۱۳۸۳ الف: ۳۰۵). «اهمیت شگرف در همین ماهیت دوگانه‌ی آن است. شگرف پنهان را آشکار و لذا آشنا را به ناآشنا مبدل می‌سازد» (همان : ۳۰۶) و همین امر است که ترس و تردید را

ایجاد می‌کند؛ بنابر این دو سطح معنایی شگرف در اصطلاح‌شناسی فروید، شگرف نشانه‌ی بازگشت امر سرکوب‌شده است (حری، ۱۳۸۳: ۴۸).

پیشنهاد کلی فروید این است که شگرف تمام چیزهایی است که ما در بزرگ‌سالی تجربه می‌کنیم، ما را به یاد مراحل اولیه‌ی روانی، به یاد جنبه‌های زندگی ناخودآگاه یا به یاد تجربه‌ی ابتدایی بشر می‌اندازد یا به عبارتی شگرف بازگشت امر سرکوب‌شده‌ی دوران کودکی است. از این امور می‌توان به اختگی، همزاد، تکرار سهوی (اجبار در تکرار به‌منزله‌ی ساختار ناخودآگاه)، مفاهیم جان‌دارانگاری جهان (قدرت روان، این قدرت خود را از واقعیت قوی‌تر می‌داند) و ... اشاره نمود (همان: ۴۹)؛ بنابراین با بازگشت امر سرکوب‌شده‌ی کودکی در بزرگ‌سالی شگرف پدید می‌آید. یکی از معانی واژه‌ی فانتاستیک مرئی‌سازی یا تجلی است؛ پس ادبیّات وهمناک «با مرئی کردن آن‌چه از نظر فرهنگی نامرئی است و به‌منزله‌ی نیستی و مرگ کنار گذاشته شده است، پرده از روی فقدان‌ها کنار می‌زند و گرایش فانتزی به سمت نادلالت‌آوری از همین‌رو است» (جکسون، ۱۳۸۳ الف: ۳۰۸).

بنابراین اولین شرط تحقق شگرف از دیدگاه فروید، ترس است. به عقیده‌ی فروید دومین شرطی که برای ایجاد شگرف لازم است «ریطوریقای شکّ» نام دارد. این شرط با شکّ و تردید موردنظر تودوروف هم‌خوانی دارد. «[نویسنده] می‌تواند در خصوص ماهیت دقیق پیش‌فرض‌هایی که جهان خیالی خود را بر آن استوار کرده، ما را ساعت‌ها در شکّ و تردید نگه دارد یا این‌که می‌تواند با زیرکی و حقّه تا به آخر متن اطلاعات دقیق و مشخصی در اختیار ما قرار دهد» (حری، ۱۳۸۳: ۴۶).

سومین عامل وجود شگرف مربوط به مضامینی است که دست‌مایه‌ی آثار ادبی قرار می‌گیرد (همان: ۴۶). موضوعاتی که موجب خلق شخصیت‌های فانتاستیک می‌شود، معمولاً بر مبنای دو قطب هستی و نیستی انسان صورت می‌پذیرد؛

یعنی مرگ و زندگی یا به عبارت بهتر موضوعاتی با تفسیر مرگ یا تـأثیر مـرگ بر اطرافیان و همچنین وجه عشق را در فرایند تحوّل انسان مطرح می‌کند و نیز موضوعاتی نظیر ارتباط انسان با هستی، طبیعت، فرهنگ‌های دیگر و موضوعات متعالی چون نجات انسان‌ها و موضوعات دیگر چون هویّت‌یابی، سـتایش آزادی، نکوهش جنگ و ... در آن به چشم می‌خورد.

۴-۴-فانتاستیک از دیدگاه جکسون

رزماری جکسون[1] در مقاله‌ی «فانتاستیک به‌مثابه‌ی یـک روش» از فانتاسـتیک مدرن سخن به میان می‌آورد و معتقد است مطالعات میخاییل باختین در کتاب *مسائل بوطیقای داستایوسکی* انحطاط مستقیم ژانر ادبی سنتی منی‌پئا را اعلـام می‌دارد. منی‌پئا فرم سنتی هنر فانتاستیک است؛ بنابراین به اعتقاد جکسون مـا با دو نوع فانتاستیک سنتی و فانتاستیک مدرن یا نـو روبـه‌رو هسـتیم. فـانتزی سنتی همان نوع ادبی است که تعاریف رایج در مورد واقعیت را به هم می‌زنـد و این کارکرد واژگون‌گر فانتزی خصلت اصلی این نـوع ادبـی محسـوب مـی‌شـود. جکسون از فانتزی سنتی با عنوان منی‌پئا یاد می‌کند و در تعریف آن می‌گویـد: «منی‌پئا ژانری است که مقتضیات واقع‌گرایی را می‌شکند و به سادگی در میـان این جهان و جهان زیرین و جهان بالا حرکت می‌کند. گذشـته، حـال و آینـده و گفت‌وگو با مردگان را ممکن می‌سازد. حالات وهم، رؤیا، جنـون، رفتـار و گفتـار نامتعارف، تغییرات شخصـی، وضـعیت خـارق‌العـاده، حالـاتی بهنجـار محسـوب می‌شوند» (جکسون، ۱۳۸۳ ب: ۸).

جکسون از این خصوصیت بهره مـی‌گیـرد و معتقـد اسـت در آثـار فانتاسـتیک مدرن این عملکرد قانون‌شکنانه و خشونت‌بار تداوم می‌یابد؛ امّا این قانون‌شـکنی در دو نوع فانتزی متفاوت است. در منی‌پئا قانون‌شکنی با شادخواری توأم است؛ امّا در فانتزی‌های مدرن این نابسامانی‌ها کم‌تر خوش‌بینانه و جشن‌گونـه اسـت.

[1] Rosemary Jackson

این‌گونه آثار مانند آثار داستایوسکی قوانین را واژگون می‌سازند، امر نامنتظره را معرفی می‌کنند، از حالات روانی غیرعادی می‌گویند و به جهان زیرین اجتماعی می‌خزند؛ امّا بنیان گروهی ندارند. این آثار بدون ستایش از معلّق کردن موقّت قانون، بیرون از آن حضور دارند. سوژه‌های متوهّم این آثار، از اجتماع منزوی شده‌اند و معتقدند بیگانگی‌شان مختص خودشان است. آن‌ها نامتعارف‌اند. به قول باختین از "سازگاری خود" سر باز می‌زنند. خود را به‌عنوان هویّت‌های مضاعف و اغلب چندگانه تجربه می‌کنند. این تباهی وحدت فردی، متفاوت است از تعلیق موقّتی انسجام در منی‌پئای سنتی» (همان: ۹).

آن‌چه در فانتزی سنتی به‌صورت امر فراطبیعی جلوه می‌کند، همانند شیطان و جنّ و پری و ... در فانتزی مدرن به امری طبیعی بدل می‌شود و به‌عنوان یکی از وجوه شخصیتی زندگی فرد و نوعی تجلی ناخودآگاه جلوه می‌کنند. به‌این‌ترتیب کشمکش فرد با دیگران به کشمکش و ستیز فرد با خود و روان خودش تغییر شکل می‌دهد و متن به‌صورت گفت‌و گوی «خود» و «خود» به‌منزله‌ی دیگری شکل می‌گیرد (همان: ۲۸).

جکسون فانتاستیک را روش[1] ادبی می‌داند تا یک ژانر و همانند تودوروف آن را بین دو روش متضاد اعجاب‌انگیز (marvelous) و محاکاتی (تقلیدی، بازنمایانه، رئالیسم) قرار می‌دهد. وی می‌گوید فانتاستیک که میان اعجاب‌انگیز و محاکاتی قرار گرفته، خارق‌العادگی یکی و روزمرگی دیگری را وام می‌گیرد و ترکیبی می‌سازد که متعلّق به هیچ‌یک از آن‌ها نیست. در نتیجه آن‌چه جکسون به‌عنوان فانتاستیک مدرن به خواننده معرفی می‌کند، همان فانتاستیک نابی است که تودوروف به بحث در باب آن پرداخته است.

[1] mode

۴-۵-رئالیسم وهمی از دیدگاه ملکم وی.جونز

ملکم وی. جونز در سال ۱۹۸۵ در نقد و بررسی‌های خود از آثار داستایفسکی که بر مبنا و شالوده‌ی کار میخائیل باختین بود، نام رئالیسم وهمی را به سبک و شیوه‌ی نویسندگی داستایفسکی اطلاق کرد (وی.جونز، ۱۳۸۸: ۵). این اصطلاح پیش‌ازاین در سال ۱۹۵۶ در آثار یوهان موشک، منتقد آثار هنری، برای آثار هنری نقّاشان اتریشی که پیشگامان سبک جدید در هنر نقاشی بودند، به‌کاررفته بود (کاشفی، ۱۳۶۸: ۱۰۹). به عقیده‌ی وی.جونز رئالیسم وهمی آثار داستایفسکی در ارتباط با روش‌ها و مکتب‌هایی است که داستایفسکی به آن‌ها گرایش داشت؛ به همین دلیل به بررسی رئالیسم وهمی و ویژگی‌های آن در ارتباط با همین مکتب‌ها که عبارت‌اند از اکسپرسیونیسم، رمانتیسم، مدرنیسم، پست‌مدرنیسم، نیهیلیسم، ایدئولوژی و روان‌شناختی، پرداخت.

رئالیسم وهمی «نظریه‌ای نو در مکتب‌های ادبی است که در بطن خود واقعیت و وهم و گمان را درهم می‌آمیزد و درحین پرداختن به واقعیت بیرونی، واقعیت را برمبنای درون انسان به تصویر می‌کشد. همین امر سبب می‌شود که خواننده در شناخت حقیقت دچار تردید و دودلی شود (تسلیمی و کریمی، ۱۳۹۵: ۶۵). همچنین «رئالیسم وهمی برپایه‌ی واقعیت‌هایی استوار است که در باور انسان‌های عینیت‌گرا می‌گنجد و از دیدگاه آن‌ها ممکن است در زندگی روزمره رخ دهد. از ویژگی‌های رئالیسم، واقعیت‌های عینی و غیرشخصی با زمینه‌های بیرونی و صحنه‌های باورپذیر است» (همان: ۶۶).

در رئالیسم «نویسنده‌ی رئالیست صحنه‌ها را بدین قصد تشریح می‌کند که خواننده از شناختن آن صحنه‌ها بیش‌تر با قهرمانان و وضع روحی آن‌ها آشنا شود» (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۲۸۹). در این میان «وضعیت روحی شخصیت‌ها ممکن است ناخوشایند باشد که دراین‌صورت به رئالیسم وهمی نزدیک شده‌ایم.

از ویژگی‌های رئالیسم وهمی اشاره به آن دسته از واقعیت‌های عینی است که در فضای سرد و بدبینانه با بی‌هویتی، تردید و روان‌پریشی شخصیت‌ها رقم می‌خورد» (تسلیمی و کریمی، ۱۳۹۵: ۶۶). شخصیت‌های این‌گونه داستان‌ها «تصوّر می‌کنند جهانی را که در آن هستند، درک می‌کنند؛ امّا اطمینان و قطعیت در آن‌ها بارها موردتردید قرار می‌گیرد» (وی. جونز، ۱۳۸۸: ۳۱). بنابراین «شخصیت‌های داستان‌های رئالیسم وهمی بدبینانه‌تر از رئالیسم به جهان می‌نگرند؛ امّا به بدبینی شخصیت‌ها در پسامدرنیسم نمی‌رسند؛ زیرا در رئالیسم وهمی شخصیت‌های داستانی به شکّ و تردید می‌رسند، درحالی‌که در پسامدرنیسم دامنه‌ی شک و تردید به کلیت متن و حتّی به فرم اثر می‌رسد تا خواننده را نیز مردّد و سردرگم کند» (تسلیمی و کریمی، ۱۳۹۵: ۶۶). آن‌چه در رئالیسم وهمی مطرح می‌شود «سیر در عالم باطن و تفحّص در نفسانیات آدمی و کشف عوامل و روابط ضمیر ناخودآگاه در سطح پیش‌آگاه است» (کاشفی، ۱۳۶۸: ۱۰۳)، هرچند رئالیسم وهمی دنیای ناخودآگاه را به‌طور مطلق ترک نمی‌کند (همان: ۱۱۵).

به عقیده وی.جونز «در مردم‌شناسی بیان‌گرانه‌ی نو، که هِردِر بنیان گذاشت، افراد خود را نه در مناسبت با نظمی آرمانی در فراسوی خود؛ بلکه برحسب چیزی تعریف می‌کنند که در درون خودشان شکوفا می‌شود» (وی. جونز، ۱۳۸۸: ۲۳). همان‌طور که اکسپرسیونیست‌ها درصدد آشکار کردن دنیای درونی انسان‌ها هستند و برای نشان‌دادن دنیای درون آدم‌ها به جریان سیّال ذهن روی آوردند. بااین‌حال داستایفسکی معتقد است که تحت فشارهای بیرونی، انحراف و تحریفِ این شناخت و تعریف نامحتمل نیست.

از ویژگی‌های مشترکی که وی. جونز میان رمانتیسم و رئالیسم وهمی قائل است، موقعیت‌های اغراق‌آمیز و افراطی رمانتیک است. «در رئالیسم وهمی بر موقعیت‌های غیرعادی و اغراق‌آمیز و افراطی (رمانتیک ـ ملودرام) و انحراف از

رشد بهنجار روح بشر تمرکز می‌شود. بدین‌ترتیب واقعیتی که رئالیسم وهمی در اختیار مخاطب می‌گذارد، به‌ویژه در موقعیت‌های حادّ فشار عاطفی آشکار می‌شود» (تسلیمی و کریمی، ۱۳۹۵: ۶۹). «طبق این نظریه، جهان رئالیسم وهمی در عناصر آشنا غرابت؛ در عناصر عینی ذهنیت و در امور روزمره ملودرام را می‌یابد و میان یکی و دیگری تمایزی ناپایدار و متزلزل را حفظ می‌کند» (وی. جونز، ۱۳۸۸: ۲۵).

درواقع کارکرد رئالیسم وهمی این است که آن‌چه را از دید انسان‌ها پنهان است و از آن آگاه نیستند، آشکار می‌کند و همین آشکارشدگی زوایای پنهان زندگی برای بشر شگفتی‌آفرین است و موجب می‌شود دنیایی که تاکنون با آن احساس یگانگی و آشنایی می‌کرده است، به‌یک‌باره به دنیایی ناآشنا و بیگانه برای او بدل شود و با آن احساس غرابت کند.

در آثار رئالیسم وهمی که از قیل‌وقال دوره‌ی مدرن و پست‌مدرن در امان نبوده‌اند، پرسش‌های معرفت‌شناختی و گرایش به مسائل مربوط به بحران هویت و نیز پرسش‌های هستی‌شناسانه به چشم می‌خورد (همان: ۲۸).

یکی‌دیگر از مفاهیمی که در رئالیسم وهمی مطرح است، مفهوم "ایده ـ حس" است که طبق آن ایدئولوژی فردی و عواطف شخصی از یک‌دیگر جدایی‌ناپذیرند. به‌عبارت دیگر حاوی آرایی متضاد است که از یک‌دیگر تأثیر نمی‌پذیرند و هریک در وجود فردی مستقل متجلّی می‌شوند (همان: ۲۹). بدین معنی که احساس آدمی با تعقّل و فکر او هم سویی ندارد و هر یک به‌سویی گرایش پیدا می‌کند. در این‌گونه رمان‌ها هر شخص به واقع یک دیدگاه است؛ امّا گاهی این ایده و احساسات توأم با شکّ و تردید است و همین امر پیچیدگی درون انسان را نشان می‌دهد. «در کار داستایفسکی هر نظر یا ایده به‌واقع به موجودی زنده بدل می‌شود» (همان: ۳۰).

رمان‌های داستایفسکی در بنیاد مبتنی است بر گفت‌وگوگری. این آثار به شکل کلیت یک آگاهی واحد ساخته نشده که دیگر آگاهی‌ها را (همچون رمان تک‌صدایی سنتی) به درون خود جذب می‌کند؛ بلکه شکل کلیتی را دارند که از تعامل چند آگاهی که هیچ‌یک از آن‌ها تماماً به ابژه‌ی دیگری بدل نمی‌شود، ساخته‌شده است» (همان: ۳۰). به‌عبارت دیگر می‌توان گفت شخصیت‌ها به‌تنهایی تعریف‌پذیر و شناختنی نیستند و منش درونی هریک در مناسبت با دیگر شخصیت‌ها معنا می‌یابد (کریمی و مرادی، ۱۳۹۶: ۳۷)

درپی واقع‌نمایی و خودافشاگری شخصیت‌ها در آثار داستایفسکی، با تغییر در زاویه‌ی دید روبه‌رو هستیم که به‌زعم جونز«هدف اصلی از تغییرات مکرّر در زاویه‌ی دید روایی نه نشان‌دادن سوژه از زوایای مختلف؛ بلکه بیش‌تر برهم‌زدن انسجام و یک‌پارچگی دریافت خواننده از این جهان وهمی و به‌ویژه طرد عناصر آشنا است و به نوعی فریب‌دادن خواننده با این فکر که می‌داند در مناسبت با شخصیت‌ها و زمان و مکان و طرح داستان "جایگاه‌شان کجاست" و سپس برهم‌زدن تمامی فرضیات و برداشت‌های آن‌ها. شخصیت‌های داستان در مناسبت با یک‌دیگر نیز در چنین وضعیتی قرار دارند» (وی. جونز، ۱۳۸۸: ۳۱).

تحلیل باختین از ایده‌ی تجلی‌یافته در جهان آثار داستایفسکی، رئالیسم وهمیِ داستایفسکی را با روان‌شناسی پیوند می‌دهد. «شخصیت‌های آثار داستایفسکی دارای ویژگی‌های بیماری و تندرستی، روان‌پریشی و تعادل، بی‌دینی و ایمان، تهی‌دستی و دارندگی در فضای واقعی و کابوس‌ناک هستند (تسلیمی، ۱۳۹۶: ۱۹۲). باختین در بحث ایدئولوژی نه‌تنها معتقد است نشانه‌ها یا ایده‌ها از احساسات جدایی‌ناپذیرند؛ بلکه بر این عقیده است که ایده‌ها مدام با احساسات درگیر گفت‌وگویی جاری و بیناذهنی هستند. بنابراین «رئالیسم وهمی صرفاً نوعی فانتزی فردی یا انحراف ذهنی عده‌ای در شرایط فشار مادی نیست. رئالیسم وهمی فرآورده‌ی تعامل اجتماعی... و راهبردهایی است که مردم،

خودآگاه یا ناخودآگاه هم برای غنی ساختن آگاهی در خود به‌کار می‌گیرند و هم برای متزلزل ساختن یک‌دیگر. دراین‌میان انگیزه‌های عاطفی قوی (که مثلاً از آن‌چه فروید عقده‌ی ادیپ می‌نامید یا نیاز به بالاکشیدن خود در سلسله‌مراتب قدرت نشأت می‌گیرند) می‌توانند به این فانتزی‌ها به شکلی پویا جهت دهند و به تقابل یا تضاد میان افراد درگیر در گفت‌وگو منجر شوند» (وی. جونز، ۱۳۸۸: ۴۶).

وی.جونز رئالیسم وهمی را به دور از برخی ویژگی‌های نیهیلیستی نیز نمی‌داند. «از ویژگی‌های نیهیلیسم احساس سردرگمی همراه با شکّ و تردید، معناباختگی و ازخودبیگانگی، ناتوانی و بی‌هدفی، احساس طردشدگی و نیز دوگانگی احساسات به خانواده به‌ویژه ارتباطات میان پدر و فرزند» (کریمی و مرادی، ۱۳۹۶: ۴۰) به رئالیسم وهمی راه یافته است.

۴-۶-جمع‌بندی نظریات

در یک جمع بندی کلی از نظریه‌هایی که بیان شد باید اظهار داشت که بین این نظریه‌ها شباهت‌های بسیاری وجود دارد تا حدّی گاهی می‌توان آن‌ها در مجموع یک نظریه پنداشت؛ از این‌رو با صراحت بیش‌تری به مهم‌ترین تفاوت‌ها و تشابهات این نظریه‌ها اشاره می‌شود:

تودوروف به ادبیّات وهمناک از منظر ساختارگرایانه می‌پردازد و مسائل مبتنی بر ایدئولوژی را نادیده می‌گیرد. وی ادبیّات وهمناک را نوعی روایت‌گری می‌داند که در آن مؤلفه‌های داستان به‌گونه‌ای روایت می‌شوند که خواننده را در مرز میان خیال و واقعیت در حالت تعلیق نگه دارند. تودوروف بیش‌ترین توجّه خود را به اهمیت راوی-کانونی‌گر و کاربرد افعال ناقص وجه‌نما برای به شک انداختن، معطوف می‌کند. به طور کلی در ادبیّات وهمناک تودوروف مکان با دنیای واقعی مطابقت ندارد، زمان، سیر غیرخطی به خود می‌گیرد و روایت به

راوی- کانون‌گر که مهم‌ترین نقش را در ایجاد شکّ و تردید ایفا می‌کند، سپرده می‌شود.

در نظریه‌ی فروید به مباحث ایدئولوژیکی پرداخته شده و مباحث ساختارگرایانه نادیده گرفته می‌شود. بـه عقیـده‌ی فرویـد شـگرف وقتـی ایجـاد می‌شـود کـه نویسنده به حقیقت و حقیقت‌مانندی وعده می‌دهد؛ امّا آن را زیر پـا می‌گـذارد. همین تزلزل است که سبب ایجاد شگرف و تردید خواننده می‌شود. پس ادبیّات وهمناک با مرئـی کـردن آن‌چـه از نظـر فرهنگـی نـامرئی اسـت، پـرده از روی فقدان‌ها کنار می‌زند و با بازگشت امـر سرکوب‌شـده‌ی کـودکی در بزرگ‌سـالی شگرف را پدید می‌آورد.

رزمری جکسون هم بـه شـیوه‌ی سـاختارگرایانه‌ی تـودوروف توجـه دارد و هـم مباحث ایدئولوژیکی (بنا بر نظریات باختین) را در نظـر می‌گیـرد. بـه عقیـده‌ی جکسون در این‌گونه رمان‌ها نابسامانی فانتزی‌های سـنتی بـه چشـم می‌خـورد. قوانین واژگون می‌گردد، از حالات غیرعادی سخن به میان می‌آید، شخصـیت‌ها به جهان زیرین اجتماعی می‌خزند؛ امّـا بنیـان گروهـی نـدارد، ایـن سـوژه‌های متوهّم از اجتماع منزوی‌اند و خود را به عنوان هویّت مضاعف و چندگانه معرفی می‌کنند. بنابراین تعلیق و سرگشتگی در فانتزی مدرن همیشگی است.

نظریه‌ی ملکم وی.جونز شاخصـه‌ها و نکـات اصـلی هرسـه نظریـه‌ی پیشـین را دربردارد. وی هماننـد تـودوروف و جکسـون ایـن نـوع ادبـی را مـابین دو ژانـر واقع‌گرایی و فانتزی می‌داند و به مباحث ساختارگرایانه توجه دارد و چون فروید جنبه‌های ایدئولوژیک و به ویژه روان‌شناسانه‌ی این نوع را در نظر می‌گیـرد. وی علاوه بر این‌ها به روش‌های گوناگونی که رئالیسم وهمی داستایوسـکی بـا آن در ارتباط بوده پرداختـه و از ایـن طریـق بـا جزئی‌نگـری بیش‌تـری شاخصـه‌ها و تکنیک‌های این نوع را بازگو کرده است. مهم‌ترین شاخصه‌های رئالیسـم وهمـی به طور خلاصه و مشخّص از این قرار است:

پای‌بندی نسبی به طرح و چارچوب رمان‌های سنتی. بر هم زدن جریان خطی روایت داستانی بر اساس نادیده گرفتن توالی زمانی و استفاده از تکنیک‌های روایی‌ای چون روایت تودرتو، راوی چندگانه و جریان سیّال ذهن. درهم‌آمیختگی زمان. نوآوری در مکان و ترکیب ویژگی‌های مکان رئالیستی و فانتاستیک. درون‌مایه‌ی اجتماعی، شناختی و روان‌شناختی. حضور معناباختگی، چندصدایی، شک‌اندیشی و گرایش به مفهوم ایدئولوژی (ایده- حس). بحران هویّت، چندپارگی شخصیت‌ها و پرسش‌های هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانه. توجه به عناصر فرهنگ بومی و سنتی. استفاده از مضامین اسطوره‌ای، باورهای خرافی و رؤیا. گرایش به توصیف و ترسیم مبهم و کم‌رنگ وضعیت «من» داستانی و همچنین نادیده‌انگاری، نفی و انکار ویژگی‌های «من رئالیستی» در چهارچوب اثر داستانی. ذهن‌گرایی و توجه به مفهوم ذهنی «واقعیت» در ارتباط و تعامل آن با مفهوم عینی «واقعیت» و توصیفات اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی. قرار دادن عناصر غیرمتعارف و ضد و نقیض در کنار هم، مثل هستی و نیستی. تمایل به استفاده از ایهام، طنز و ابهام.

۵-یافته‌های پژوهش

۵-۱- معرفی نویسنده و آثارش

خسرو حمزوی متولد سال ۱۳۰۸ در تهران، اولین کتاب خود «خیزران» را در سال ۱۳۳۴ منتشر کرد. پس از آن پادزهر (۱۳۳۶) و دلارام (۱۳۵۲) و در سال ۱۳۷۱ «وقتی سموم بر تن یک ساق می‌وزید» را منتشر کرد که موردپسند خواص قرار گرفت. در سال ۱۳۷۹ «شهری که زیر درختان سدر مرد» را به چاپ رسانید که مورد استقبال واقع شد و به عنوان رمان برگزیده‌ی سال برنده‌ی جایزه شد. به دنبال آن رمان «از رگ هر تاک دشت سایه‌ها» را در سال ۱۳۸۳ و چند مجموعه داستان و جنگ را در مجموعه‌ی آثار خود به ثبت رسانده است.

۵-۲-خلاصه‌ی رمان از رگ هر تاک دشت سایه‌ها

رمان *از رگ هر تاک دشت سایه‌ها* ماجرای بازگشت مهریز نوه‌ی سرکش اسفار به ارگ نزد اسفار است. مهریز در کودکی بر سر یک دل‌خوری کودکانه از اسفار، نیایش، بریده می‌شود و دیگر به دیدار اسفار نمی‌رود. حالا پس از سال‌ها به آن خانه بازمی‌گردد؛ امّا با مرگ اسفار و شرایط بغرنج و نابهنجار روحی و عاطفی اعضای خانواده اسفار روبه‌رو می‌شود. یگانه، برادر اسفار، در زمان حیات وی نادیده گرفته‌شده و اسفار و پدرشان مانع از به قدرت و ثروت رسیدن یگانه در خانواده شده‌اند. یگانه از نظر روحی در شرایط مساعدی نیست و برای رهایی از عقده‌های روانی‌اش به آزار و اذیت خانواده و اقوام و اطرافیان خود می‌پردازد و آن‌ها را در فشارهای روحی و عاطفی تلخ و گزنده‌ای قرار می‌دهد و نقش بسزایی در ایجاد فضایی سرشار از احساس ترس، بهت، حیرت، سردرگمی، بی‌هویّتی، پوچی، تردید و ... در زندگی این افراد دارد.

۵-۳-تحلیل رمان از رگ هر تاک دشت سایه‌ها

بحران هویّت و ازخودبیگانگی، احساس طردشدگی و نیز دوگانگی احساسات به خانواده از جمله ویژگی‌هایی است که برای رئالیسم وهمی قائل شده‌اند. مهریز شخصیت اصلی داستان به علّت از دست دادن پدر و مادرش در کودکی و بریدن از گذشتگان دچار از خود بیگانگی و گسست از هویّت و احساس طردشدگی است:

«مهریز گفت دچار احساس غفلتی شده است که نمی‌تواند خود را از شرّ آن رها کند: تصوّر موجود ناشناخته‌ی غایبی که او را به دنیا آورده و او نمی‌داند کیست ... برایش رازی گزنده و هولناک شده» (حمزوی، ۱۳۸۳: ۴۷۷). همین دلخوری کودکانه مرا از خیلی چیزها کند... خودم شدم و خودم ...» (۳۳-۳۴).

بیگانگی با دنیای پیرامون نیز در کنار از خودبیگانگی شخصیت‌های رئالیسم وهمی نمودار می‌گردد: «مهریز گفت: من نمی‌خواهم ساتگین کوچکم را از قدح بزرگ دیگران پر کنم. من تک‌آوایی دور هستم."» (۱۹۵).

معناباختگی جهان یکی از بن‌مایه‌های رئالیسم وهمی محسوب می‌شود. معناباختگی در همه‌ی ابعاد زندگی مهریز از جمله اعتقادات و باورهای مردم، مکانِ زندگی و احساس عشق و محبت به دیگران راه می‌یابد: «"بله- امّا آذر آتشتون رو تندتر کرد. فرامرز خیلی با آذر اعتقاد داشت- اعتقاد خرکی-" مهریز خندید: "اعتقاد همیشه خرکیه."» (۴۶۸).

شخصیت متفاوت و گاه متضاد با جامعه، نگاه جامعه به شخصیت‌های رئالیسم وهمی در مقایسه با دیگران متفاوت است و او را در تضاد با دنیای متمدّن می‌دانند: «چرا این‌جوری مهریز! چرا! چرا نمی‌خوای مثل همه یک موجود متعادل منطقی باشی!» (۴۸۶).

از هم‌گسیختگی و چندپارگی شخصیت‌ها، از دیگر عناصر رئالیسم وهمی به شمار می‌آید. این ویژگی در هویّت مهریز در خواب و ناخودآگاه او بروز می‌کند: «... سردم است ... همه‌ی دل و اندرونه‌ام را بیرون می‌ریزم ... سراپا می‌لرزم ... خودم را می‌بینم ... آینده نیست ... خودم هستم ... گوشه‌ای ایستاده ... به من پوزخند می‌زند ... دو مهریز جدا از یک‌دیگر ... استوار ایستاده ...» (۷-۸).

احساس سردرگمی و شکّ و تردید (شکّ‌اندیشی) از دیگر ویژگی‌های نیهیلیستیِ رئالیسم وهمی است که مهریز همیشه با این احساسات دست به گریبان است: «... ارگ همیشه کانون تردیدهای من بوده ... اینک نمی‌دانم تردیدهایم درباره‌ی ارگ مرا دچار تردید درباره‌ی ارگ‌نشینان کرده... یا تردیدهایم درباره‌ی ارگ‌نشینان دلم را نسبت به ارگ چرکین کرده ...» (۳۵).

هستا نیز یکی دیگر از شخصیت‌های داستانی است که این شکّ و تردید و نگرانی را تجربه می‌کند: «چیزی که نگرانم کرده است این است که مصباح پیشنهاد زناشویی را ناگهان با آزمایش‌های پزشکی آغاز کرده... حس می‌کنم می‌خواهد مرا ارزیابی کند» (همان: ۱۸۲).

گرفتاری شخصیت‌ها در نوعی توهّم و خیال و ذهن‌گرایی و توجّه به مفهوم ذهنی واقعیت، فضای واقع‌گرای داستان را به فضایی وهمی و تاریک و مه‌آلود نزدیک می‌کند و این در کنار شکّ و تردید حاکم بر داستان از مهم‌ترین عناصر رئالیسم وهمی شمرده می‌شود. مهریز نیز گاه‌گاه دچار این نوع توهّم می‌شود: «... مادرم که تار می‌زد فکر می‌کردم مشتی آدمک خیلی کوچولو... به اندازه‌ی یک‌بند انگشت از درون کاسه‌ی تار بیرون می‌ریزند...» (۳۸۳).

هستا در پی شکست‌ها و ناکامی‌ها و درگیری‌های فکری و تناقض‌هایی با آن مواجه می‌شود، دچار توهّم و روان‌پریشی می‌شود: «... در ارگ هم احساس می‌کنم اسفندیار در اتاق دیگری پهلوی اتاق من خوابیده... صدای جرق‌جرق تختش را می‌شنوم... بارها بلند شده‌ام... چراغ‌ها را روشن کرده‌ام... هیچ‌کس نبوده... اتاق پهلوی اتاق من خالی است...» (۲۵۹). «... دیگر این بیم و احساس در شب نیست... من دیوانه‌ام یک پستاندار پندار زده...» (۲۶۰).

بی‌ثمر ماندن تلاش مهریز برای شناخت دنیای پیرامون (پرسش‌های هستی‌شناسانه و معرفت شناسانه)، از دیگر عوامل رئالیسم وهمی در شخصیت مهریز است: «چراهای ما همیشه به یک دیوار ستبر برمی‌خوره و با یک چرای دیگه برمی‌گرده» (۴۷۴).

احساس بی‌قدرتی و ناتوانی از تغییر خود و دنیای پیرامون از دیگر ویژگی‌های روحی این‌گونه شخصیت‌ها است. این احساس در شخصیت مهریز شعله‌ور است: «خواب و بیدار بودم ناتوانی از انجام کاری که به گردنم انداخته بودند چون نبضی در سرم می‌تپید. خواب خرگوشیم را می‌رماند.» (۱۰).

بازگشت امور و امیال سرکوب شده‌ی کودکی در بزرگ‌سالی، از جمله‌ی خصایص روان‌شناسانه‌ی رئالیسم وهمی است. یگانه شخصیتی است که امور سرکوب‌شده‌ی دوران کودکی در او احساس حقارت، برتری‌جویی و به تبع آن خشم و نفرت را پدید آورده است. «کودکان فراموش شده ممکن است در کنار آمدن با درخواست‌های زندگی احساس حقارت کنند و از این‌رو نسبت به دیگران بدگمان و متخاصم شوند. در نتیجه ممکن است سبک زندگی آن‌ها شامل این موارد شود: انتقام‌جویی، بیزاری از موفقیت دیگران یا انجام دادن هر آن‌چه احساس می‌کنند سزاوار آن‌ها است» (قبادی وهوشنگی، ۱۳۸۸: ۱۰۳).

این احساس حقارت همه‌ی زوایای زندگی و احساسات یگانه را تحت‌الشّعاع قرار می‌دهد. او از دیدن حقارت دیگران لذت می‌برد و چشم دیدن موفقیت دیگران را ندارد: «دستم را توی آب فروبردم... به یگانه نگاه کردم... او هم به من زل زده بود ... بچه‌ها داد و قال می‌کردند... دستو بکش... یگانه پوزخند می‌زد..."بذار دستش چلاق و چنگک بشه... تا روش کم شه"» (حمزوی، ۱۳۸۳: ۲۶).

روان‌پریشی و حس انتقام‌جویی او تا حدّی پیش می‌رود که اسکلت همسر مرده‌اش را از سقف آویزان می‌کند و هر روز او را تازیانه می‌زند: «...خسته‌ام ... امروز زدم... نه ... یادم نمی‌آید... نزدم» (۱۱۱).

یگانه برای جبران احساس حقارتش به برتری‌جویی رو می‌آورد. این برتری‌طلبی حتّی در ارتباط او با خدا هم حکم‌فرما است: «آن‌قدر با سماجت از خداوند طلب بخشش می‌کنند که سرانجام کارشان با خدا به ستیز و چک و چانه زدن می‌کشد. سرانجام خدا را هم با ادلّه و براهین محکم مجاب می‌کنند و مغرور سر از مهر و سجاده برمی‌دارند.» (۴۵۴).

احساسات متناقض، جدال درونی و روان‌پریشی، از ویژگی‌های روحی و روانی شخصیت‌های این نوع داستان‌ها است. هستا که سه تجربه‌ی عشقی نسبت به سه تن از شخصیت‌های متفاوت داستان دارد، دچار این جدال درونی

و احساسات متناقض است: «... نمی‌خواهم بیوه‌ای باکره باشم ... لخت شدم. در آینه به خودم نگاه کردم. من جوان هستم- زیبا هستم... به اسفندیار نگاه کردم. ...پژمرده... ازپادرآمده... با او هم‌بستر می‌شوم...» (۳۶۶).

هستا پس از دست‌وپا زدن و تلاشی بیهوده، پی می‌برد که نمی‌تواند به کالبد سرد اسفندیار گرما ببخشد، از اسفندیار هم مأیوس می‌شود و تصمیم می‌گیرد زندگی‌اش را از نو آغاز کند: «... لبریز از نیاز... تنم از کشمکش با او خودم نمناک شده... و این گرمای تن من است که نمی‌تواند پیکر انگار کافور زده‌ی او را گرما ببخشد... باید خودم را جمع‌وجور کنم... باید از این پیکر دل بکنم...» (۳۶۸).

زاویه‌ی دید یا زاویه‌ی روایت، تکنیک‌های روایی چون روایت تودرتو، راوی چندگانه و جریان سیال ذهن به ایجاد فضای وهمی در داستان کمک می‌کند. در رمان «از رگ هر تاک دشت سایه‌ها» نویسنده از کانون‌شدگی درونی بهره برده است. رمان با زاویه‌ی دید اول شخص با کانون‌شدگی مهریز آغاز می‌شود؛ بنابراین کانون‌شدگی و زاویه‌ی دید یکی است و هر دو بر دوش مهریز است. به‌این‌ترتیب جهان درون مهریز هم‌زمان با جهان بیرونی به روی صحنه می‌آید و خواننده اندک‌اندک با همه‌ی آن‌ها آشنا می‌شود.

از صفحه‌ی ۶ تا صفحه‌ی ۱۰۰ به همین منوال است. از صفحه‌ی ۱۰۱ نویسنده تغییر رویه می‌دهد و کانون‌شدگی را از مهریز به فرامرز بدل می‌کند؛ بنابراین زاویه‌ی دید اول شخص با کانون‌شدگی فرامرز است. از آن‌جا که خواننده تنها چیزی را می‌بیند که ذهن و زبان کانونی‌گر به او نشان می‌دهد، با تغییر کانونی‌گر به ذهن شخصیت کانونی‌گر شده راه می‌یابد و جهان را از منظر نظر او می‌بیند. به همین ترتیب کانونی‌گر شروع به چرخش بین شخصیت‌ها می‌کند و بین مهریز و ریاض و هستا و مروا و مشکان و یگانه و نایین و لازار در نوسان است. در انتهای رمان به هستا سپرده می‌شود و با دید او پایان می‌یابد. آن‌چه

در این تغییر حائز اهمیت است، این است که هر بار زمان روایت به مدتی از پیش از زمانی که با اولین کانون‌شدگی؛ یعنی مهریز آغاز شده، بازمی‌گردد و هر بار یک اپیزود واحد است که از دیدگان کانونی‌گرهای مختلف دیده می‌شود، به اضافه‌ی اپیزودهای جدید و مخصوص به هر کانونی‌گر. از صفحه‌ی ۳۷۴ تا ۳۷۹ زاویه‌ی دید هم تغییر می‌کند و از اول شخص به سوم شخص بدل می‌گردد، دوباره با کانون‌شدگی مهریز. روایت از این‌جا به بعد در حین این‌که در دست دانای کل محدود است، گاهی به‌صورت جریال سیّال ذهن یا حدیث نفس شخصیت‌های کانونی‌گر درمی‌آید و باز بعدی درونی‌تر به داستان می‌بخشد.

همین نوسان بسیار زیاد در زاویه‌ی دید به‌ویژه کانون‌شدگی است که بارها خواننده را به شکّ و تردید می‌اندازد و رمز و ابهام داستان را افزایش می‌دهد. برای مثال می‌توان به حال و احوال خان بابا اسفار در اواخر عمرش اشاره کرد که روایت‌های متفاوت و متضادی درباره‌ی اوضاع و احوال او به گوش مهریز می‌رسد و مهریز نمی‌داند کدام یک حقیقت را بیان می‌کنند. عمه خاور، مروا، یگانه و مشکان هر یک چیزی متفاوت از دیگری برای مهریز بازگو می‌کنند: «عمه خاور گفت: ... "انگار دهن خان بابا اسفار رو کچ گرفته‌ن... چهار تا کلمه حرف که می‌خواد بزنه یک ماه رمضون طول می‌کشه... اسفاری گیج و گنگ!... امّا مشکان چیز دیگری می‌گفت...» (۱۷-۱۶). «... مشکان گفت:... "خان بابا اسفار سرحال و قبراقه... حال و حواسش سر جاست... مو رو از ماست می‌کشه..."» (۳۶).

روایت نقطه‌چین در حدیث نفس کانونی‌گرها خاصیت چندآوایی به متن می‌بخشد. جریان سیّال ذهن یگانه را می‌توان به‌عنوان نمونه‌ای از این شگرد مثال زد: «... این صدای اوست که می‌نالد؟... از تازیانه‌ی من؟... تازیانه زدن خسته‌ام می‌کند... خیس عرق شده‌ام... این ضربه‌ی چندم بود!... یادم نیست...

این ضربه‌ها را هم مانند رکعت‌های نمازم سهو می‌کنم... خسته شده‌ام... نفسم گرفته...» (۳۶۹).

زمان، به‌هم‌ریختگی زمان ویژگی داستان‌های مدرنیستی است که رگه‌هایی از آن در رئالیسم وهمی نیز دیده می‌شود. رمان «از رگ هر تاک...» با روایت غیرخطی و جریان سیّال ذهن مهریز آغاز می‌شود؛ امّا بعد از چند صفحه روایت حالت خطی به خود می‌گیرد. روایت خطی روایت غالب رمان است. باوجوداین در بسیاری جاها روایت غیرخطی و تحلیلی می‌شود. هر کانونی‌گر با بازگشت به گذشته و بیان ذهنیات و درونیات خود نظم خطی رمان را به هم می‌ریزد و زمان‌ها را در هم می‌آمیزد.

مکان، عنصر مکان در این نوع ادبی ساخته و پرداخته‌ی ذهن نویسنده است. در این رمان نویسنده به خلق مکان‌هایی جدید با ویژگی‌هایی آشنا پرداخته است. روایت رمان در مکان‌هایی مثل دشت مشنگ، پیردانگه، شهرها و روستاهایی مثل سومار، هزار چشم، زرخان، چشمه‌ی ماک و... در جریان است. این اسم‌های ناآشنا و ابداعی نویسنده همراه است با توصیفات وهم‌انگیز از مکان‌ها که از دید کانونی‌گر صورت می‌گیرد.

زبان، زبان از عناصر اصلی رمان است. خسرو حمزوی در رمان «از رگ هر تاک دشت سایه‌ها» از سه شگرد زبانی رئالیسم وهمی سود جسته: شاعرانگی کلام، توصیفات اکسپرسیونیستی، طنز در کلام.

-شاعرانگی کلام

شاعرانگی کلام به زبان خصلتی رؤیاگونه می‌دهد و فضای وهمی رئالیسم این گونه آثار را تقویت می‌کند. شاعرانگی در کلام از ویژگی‌های بارز زبان حمزوی است که بیش‌تر در حدیث نفس‌ها و جریان سیّال ذهن بروز می‌کند: «... تارها بی پود ... پودها بی تار ... درختان تناور سرو... رنجور... خاموش... با تنه‌های

چاک‌چاک... پوک... لای دیوارها از خرام افتاده‌اند... نه به جرزها جوش خورده‌اند ... نه رهایند... چنگ در زمین زده‌اند... » (همان: ۶).

-توصیفات اکسپرسیونیستی

توصیفات اکسپرسیونیستی نیز از عوامل رؤیاگون شدن زبان و ایجاد فضایی وهمناک است. در رمان مذکور توصیفات اکسپرسیونیستی کم‌تر به چشم می‌خورد. نمونه‌ای از این توصیف از نگاه و کانون‌شدگی ریاض در زیر آورده می‌شود: «از پله‌ها پایین رفت. چشمش به حیاط لخت و عور افتاد، نگران مکث کرد. ... جایی تهی و حقیر و ترسناک می‌نمود. آفتاب زلی که همه‌ی گوشه و کنار حیاط را گرفته بود، آن‌جا را تهی‌تر آن‌چه بود می‌نمود. همه‌چیز در زیر آن ،آفتاب رک، بی‌رمق افتاده بود و گویای آسایش و آرامشی نبود که منادا به جوینده‌ای رنجور باشد، جز حفره‌ی راه‌پله‌ی زیرزمین که چون دهان اسکلتی رو به آفتاب بازمانده بود و سیاهی می‌زد. ... متوحّش بود. ... حس کرد در صحن بقعه‌ای ایستاده است و موجودی پلید می‌خواهد تصرفش کند.» (همان: ۴۴۲).

-طنز در کلام و جندصدایی و گفتمان

چندصدایی یا گفتمان در آثار رئالیسم وهمی نقش کلیدی را ایفا می‌کند. در فضای مردسالارانه و استبدادی که پدیده‌ی تک‌صدایی را ایجاد می‌کند، بهترین راه برای شکستن این فضا و تبدیل تک‌صدایی به چندصدایی استفاده از طنز در کلام است. همین چندصدایی سبب می‌شود که قهرمان شخصیت ثابتی نداشته باشد و در مناسبت با افراد و جهان تعریف شود. درواقع به شخصیت قدرت خودافشاگری می‌دهد.

در این رمان فضای استبدادی و تک‌صدایی که توسط یگانه ایجاد شده با سنت‌شکنی‌ها و طنزهای مهریز و دیگران در جای‌جای رمان شکسته می‌شود. بیش‌ترین بسامد طنز در کلام مهریز که شخصیتی هنجارشکن و ظلم‌ستیز دارد، به‌ویژه در گفت‌وگوهایش با یگانه، دیده می‌شود. برای مثال زمانی که

یگانه عکس مانو خدایی مانویی را با عصبانیت به مهریز نشان می‌دهد، مهریز با طنز در برابر خشم یگانه می‌ایستد:

«یگانه خروشید: "«می‌شناسیش که؟" به مهریز خیره شد: "بله؟" مهریز گفت: "مثل این‌که قهرمان مشت سنگین‌وزن باید باشه." یگانه فریاد زد: «نخیر خودت رو به تجاهل نزن- مانوست- خدایی است که رفیقت به پابوسش رفته! اون پتیاره بردتش به من بگو ببینم اون دو حیوان در این کاکاسیاه هندی چی دیده‌اند که برایش سر به کوه و بیابان گذاشته‌اند؟... مهریز لب‌خند زد: "موهای سیاه سشوار کشیده- سر و صورتی بی‌ریش و سبیل."» (همان: ۴۵۸).

طنز مهریز در تمسخر اعتقادات دیگران که نسبت به آن‌ها بی‌اعتقاد است، هم به چشم می‌خورد: «"گفتم مانویی چی هست؟ بیماری تازه است؟" نایین خندید. گفت یک آیین تازه است. گفت آیینی است که آرامش و آسایش پایدار را به آدم می‌دهد. گفتم: "پس مرگ است." نایین ابرو درهم کشید.» (همان: ۵۱).

۶-نتیجه‌گیری

از مقایسه‌ی رئالیسم وهمی با ادبیّات وهمناک تودوروف و شگرف فروید و فانتاستیک جکسون ویژگی‌ها و عناصر مشترک بسیاری میان این ژانرها یا روش‌های ادبی و رئالیسم وهمی یافت شد که از میان آن‌ها مهم‌ترین ویژگی رئالیسم وهمی که همان معلّق بودن میان رئالیسم (واقعیت) و فانتاستیک (وهم) است، نقش اساسی را ایفا می‌کند. از دیگر مشترکات این نظریات حضور معناباختگی، چندصدایی، شک‌اندیشی، گرایش به مفهوم ایدئولوژی، بحران هویّت، چندپارگی شخصیت‌ها، پرسش‌های هستی‌شناسانه و معرفت‌شناسانه، درون‌مایه‌های روان‌شناختی و اجتماعی، تمایل به استفاده از طنز و زبان رؤیاگونه، نوآوری در مکان و ترکیب ویژگی‌های مکان‌های رئالیستی و

فانتاستیک، درهم‌آمیختگی زمان و استفاده از تکنیک‌های روایی چون روایت تودرتو، راوی چندگانه و جریان سیّال ذهن است.

در پایان باید گفت که ویژگی اساسی رئالیسم وهمی که آغازگرش را داستایفسکی دانسته‌اند، آشکارا در آثار خسرو حمزوی دیده می‌شود. معناباختگی و ازخودبیگانگی، احساس سردرگمی همراه با شک و تردید، ناتوانی و بی‌هدفی، احساس طردشدگی و نیز دوگانگی احساسات به خانواده به‌ویژه ارتباطات میان پدر و فرزند، ازهم‌گسیختگی و چندپارگی و چندگانگی روحی و روانی شخصیت‌ها، گرفتار بودن شخصیت‌ها در نوعی توهّم و خیال که فضای واقع‌گرای داستان را به فضایی وهمی و تاریک و مه‌آلود نزدیک می‌کند، سرکوب شدن آرزوها و امیال در کودکی و احساس حقارت، برتری‌جویی، خشم و نفرت، گفت‌وگوی شخصیت‌ها به‌ویژه نسبت به دین و مذهب و چندصدایی یا گفتمانی که از طریق طنز در داستان ایجاد می‌شود از ویژگی‌های شخصیتی رئالیسم وهمی است که در شخصیت‌های داستان (مهریز، یگانه و هستا) ظهور یافته است.

از دیگر تکنیک‌ها و عناصر رئالیسم وهمی در رمان مذکور کانونی‌شدگی درونی، نوسان بسیار زیاد در زاویه‌ی دید که روایت‌های متفاوت و متضادی درباره‌ی یک واقعیت رقم می‌زند، روایت تودرتو، راوی چندگانه و جریان سیّال ذهن؛ به‌هم‌ریختگی زمان و ترکیب زمان خطی و غیرخطی است. عنصر مکان نیز ساخته‌وپرداخته‌ی ذهن نویسنده است. نویسنده به خلق مکان‌هایی جدید با ویژگی‌هایی آشنا پرداخته است که با توصیفات وهم‌انگیز از مکان‌ها همراه است و در آخر شاعرانگی کلام، توصیفات اکسپرسیونیستی، طنز و ابهام در کلام که خصلت‌هایی رؤیاگونه به زبان می‌دهند و فضای وهمی رئالیسم این‌گونه آثار را تقویت می‌کند.

منابع

-بهروزکیا، کمال (۱۳۸۵) «فانتزی؛ ادبیّات دوران جدید»، *کتاب ماه کودک و نوجوان*، شماره‌ی ۱۰۶-۱۰۴، خرداد و تیر و مرداد، ص ۱۴۴-۱۳۸.
-تسلیمی، علی و کریمی، طیبه (۱۳۹۵) «بازتاب رئالیسم وهمی در رمان شهری که زیر درختان سدر مرد»، *دو فصل‌نامه‌ی زبان و ادبیّات فارسی*، سال ۲۴، شماره‌ی ۸۰، بهار و تابستان ۱۳۹۵، ص ۶۵-۸۹.
-ـــــــــــــ (۱۳۹۶) *پژوهشی انتقادی کاربردی در مکتب های ادبی*، تهران: آمه.
-تودوروف، تزوتان (۱۳۸۳) «از غریب تا شگفت»، ترجمه‌ی انوشیروان گنجی، *ارغنون*، شماره-ی ۲۵، پاییز، ص۷۷-۶۳.
-جکسون، رزماری (۱۳۸۳الف) «رویکردهای روان‌کاوانه به فانتاستیک»، ترجمه‌ی لیلا اکبری، *زیبا شناخت*، ص ۳۱۲-۳۰۳.
-ـــــــــــــ (۱۳۸۳ب) «فانتاستیک به مثابه‌ی یک روش»، ترجمه‌ی آریان احمدی و احسان نوروزی، *فارابی*، دوره‌ی ۴، شماره‌ی ۱، ص ۳۰-۷.
-حری، ابوالفضل (۱۳۸۳) «درآمدی بر شگرف از دیدگاه فروید»، گردآوری و ترجمه‌ی ابوالفضل حری، *فارابی*، دوره‌ی ۱۴، سال ۱، شماره‌ی ۵۳، ص ۶۴-۴۵.
-ـــــــــــــ (۱۳۸۸) «ژانر وهمناک: شگرف/ شگفت در فرج بعد از شدت»، *نقد ادبی*، سال ۱، شماره‌ی ۴، ص ۳۰-۷.
-ـــــــــــــ (۱۳۹۰) «عجایب نامه‌ها به‌منزله‌ی ادبیّات وهمناک با نگاه به برخی کتاب-های عجایب‌نامه‌ی هند»، *نقد ادبی*، شماره‌ی ۱۵، صص ۱۶۴-۱۳۷.
-حمزوی، خسرو (۱۳۸۳) *از رگ هر تاک دشت سایه‌ها*، تهران: افق.
-سیدحسینی، رضا (۱۳۹۱) *مکتب‌های ادبی*، ج اول، (چاپ هفدهم)، تهران: نگاه.
-قبادی، حسین‌علی و مجید هوشنگی (۱۳۸۸) «نقد و بررسی روان‌کاوانه‌ی شخصیت زال از نگاه آلفرد آدلر» *نقد ادبی*، سال دوم، شماره‌ی ۷، پاییز، ص ۹۱-۱۱۹.
-کاشفی، جلال‌الدین (۱۳۶۹) «فانتاستیک رئالیسم: مکتبی برگرفته از واقعیت‌ها در لباس و فضایی سحرانگیز»، *هنر*، شماره‌ی ۱۸، زمستان ۱۳۶۸ و بهار ۱۳۶۹، ص۱۱۷-۹۲.
-کریمی، طیبه و مرادی فیروز، شهرام (۱۳۹۶) «بررسی رمان وقتی سموم بر تن یک ساق می‌وزید از دیدگاه رئالیسم وهم‌آلود»، *رخسار زبان*، شماره‌ی ۲، پاییز ۱۳۹۶، ص۳۰-۵۸.
-میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (۱۳۸۸) *واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی؛ فرهنگ تفصیلی اصطلاحات ادبیّات داستانی*، چاپ دوم، تهران: مهناز.
-ـــــــــــــ (۱۳۹۰) *عناصر داستان*، چاپ هفتم، تهران: سخن.
-وی.جونز، ملکم (۱۳۸۸) *داستایوسکی پس از باختین، قرائت‌هایی از رئالیسم وهمی*، ترجمه-ی امید نیک‌نام، چاپ دوم، تهران: مینوی خرد.

-یران اگان، کن (۱۳۸۵) «رئالیسم فانتاستیک»، ترجمه‌ی شیوا خویی، *کودک و نوجوان*، شماره‌ی ۱۳۰-۱۰۱، اسفند ۱۳۸۴ و فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۵، ص ۱۳۱-۱۲۱.
-یندلمن لین، راث (۱۳۷۹) «فانتزی فرار از واقعیت یا ارتقای واقعیت»، ترجمه‌ی حسین ابراهیمی (اِلوند)، *کودک و نوجوان*، شماره‌ی ۲۴، ص ۳۱-۷.