[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]

[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

بازتاب رئالیسم وهمی در رمان *شهری که زیر درختان سدر مرد*

علی تسلیمی*

طیبه کریمی**

چکیده

رئالیسم وهمی اصطلاحی در مکتب‌های ادبی است که نام روسیه و نویسندهٔ بزرگ آن داستایفسکی را تداعی می‌کند. این سبک میان نویسندگان ایرانی‌ای هم گسترش یافت که ازطریق ترجمه با آثار نویسندگان جهان به‌ویژه روسیه آشنایی کسب کرده بودند و به‌دلایل فرهنگی زمینه و آمادگی پذیرش چنین روشی را داشتند. 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 سبب می‌شود که خواننده در شناخت حقیقت دچار تردید و دودلی شود. دربین نویسندگان ایرانی، خسرو حمزوی بیش‌از دیگران به این سبک گرایش دارد و رمان *شهری که زیر درختان سدر مرد* یکی از بهترین رمان‌های این نویسنده است که رگه‌های رئالیسم وهمی را به‌وفور می‌توان در آن یافت. در این رهیافت رمان *شهری که زیر درختان سدر مرد* براساس رئالیسم وهمی به‌روش توصیفی ـتحلیلی بررسی می‌شود.

کلیدواژه‌ها: رئالیسم وهمی، داستایفسکی، *شهری که زیر درختان سدر مرد*، خسرو حمزوی، واقعیت و خیال، معناباختگی.

* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گیلان Taslimy1340@yahoo.com

** دانشجوی کارشناسی‌ارشد دانشگاه گیلان karimitayyebeh@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۹۳/۹/۴ تاریخ پذیرش: ۹۴/۴/۱۳

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۴، شمارهٔ ۸۰، بهار و تابستان ۱۳۹۵

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]

[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

۱. مقدمه

رئالیسم به‌معنای واقع‌گرایی است، اما هر واقعیت مستندی را بیان نمی‌کند و فقط به واقعیت‌هایی می‌پردازد که ظرفیت هنری دارند. به‌گفتهٔ جرج بکر: «رئالیسم یک فرمول هنری است که با درک خاصی از واقعیت می‌کوشد تصویری از آن ارائه کند» (گرانت، ۱۳۷۵: ۲۶). بنابراین، رئالیسم وهمی[1] برپایهٔ 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. «نویسندهٔ 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). وضعیت روحی شخصیت‌ها ممکن است ناخوشایند باشد که، دراین‌صورت، به رئالیسم وهمی نزدیک شده‌ایم. از ویژگی‌های رئالیسم وهمی[2] اشاره به آن دسته از واقعیت‌های عینی است که در فضای سرد و بدبینانه با بی‌هویتی، تردید و روان‌پریشی شخصیت‌ها رقم می‌خورد. شخصیت‌های این‌گونه داستان‌ها «تصور می‌کنند جهانی را که در آن هستند درک می‌کنند، اما اطمینان و قطعیت در آنها بارها مورد تردید قرار می‌گیرد» (وی. جونز، ۱۳۸۸: ۳۱). بنابراین، شخصیت‌های داستان‌های رئالیسم وهمی بدبینانه‌تر از رئالیسم به جهان می‌نگرند، اما به بدبینی شخصیت‌ها در پسامدرنیسم نمی‌رسند؛ زیرا در رئالیسم وهمی شخصیت‌های داستانی به شک و تردید می‌رسند، درحالی‌که در پسامدرنیسم دامنهٔ شک و تردید به کلیت متن و حتی به فرم اثر می‌رسد تا خواننده را نیز مردد و سردرگم کند.

ملکم وی. جونز، در سال ۱۹۸۵، در نقد و بررسی‌های خود از آثار داستایفسکی که برمبنا و شالودهٔ کار میخائیل باختین بود، نام رئالیسم وهمی را به سبک و شیوهٔ نویسندگی داستایفسکی اطلاق کرد (وی. جونز، ۱۳۸۷: ۵). این اصطلاح، پیش‌از این، در سال ۱۹۵۶ در آثار یوهان موشک، منتقد آثار هنری، برای آثار هنری نقاشان اتریشی، که پیشگامان سبک جدید در هنر نقاشی بودند، به‌کار رفته بود (کاشفی، ۱۳۶۸: ۱۰۹) که جونز از آن در نامیدن رئالیسم برتر یا «واقع‌گرایی در معنای والاتر» داستایفسکی بهره برد. آنچه در این نوع رئالیسم مطرح می‌شود، سیر در عالم باطن و تفحص در نفسانیات آدمی و کشف عوامل و روابط ضمیر ناخودآگاه در سطح پیش‌آگاه است (همان: ۱۰۳)، هرچند رئالیسم وهمی دنیای ناخودآگاه را به‌طور مطلق ترک نمی‌کند (همان: ۱۱۵). از مهم‌ترین ویژگی‌های

رئالیسم می‌توان به کاوش در درون و ناخودآگاه، مسئلهٔ بحران هویت و بیگانگی انسان معاصر، معناباختگی، برهم‌زدن قطعیت و ایجاد شک و تردید، چندصدایی، کارناوال یا فضای همگانی، چرخش هنری زمان، ابتکار در آفرینش مکان، چرخش روایت و توصیفات اگزیستانسیالیستی اشاره کرد. ترکیب همهٔ این عناصر سبب ایجاد فضایی وهم‌ناک، مه‌آلود، تیره و تار توأم با هراس، هیجان و ابهام در طول رمان می‌شود، اما درنهایت، باید گفت ذات رئالیسم وهمی هتروگلاسیا[۳] یا گفتمان مبتنی بر عواطف است. این مقاله به بررسی رمان *شهری که زیر درختان سدر مرد* از دیدگاه رئالیسم وهمی می‌پردازد.

درباب پیشینهٔ بحث می‌توان از آثاری چون «فانتاستیک به‌مثابهٔ یک روش» از رزمری جکسن ترجمهٔ آریان احمدی، «رئالیسم فانتاستیک» از کن یران اگال ترجمهٔ شیوا خویی، و «پیش‌درآمدی بر فانتاستیک ادبی» از نیل کورئوِل ترجمهٔ فتاح محمدی نام برد که به بحث درباب رئالیسم وهمی داستایفسکی و نقد آثار او پرداخته‌اند. دربارهٔ آثار خسرو حمزوی جز نقد و بررسی‌های کوتاه در چند مقاله و کتاب و روزنامه کار شایان توجهی صورت نگرفته است. ازآن‌جمله می‌توان به نقدی مختصر در کتاب *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر* از علی تسلیمی، مقالهٔ «هویت و بازتاب آن در رمان» از بهزاد برکت، مقالهٔ «شهریار روحانی که زیر درختان سدر فروپاشید» از محمدرضا سرشار، مقالهٔ «فضایی وهم‌ناک و رازآلود» از علی دست‌غیب، مقالهٔ «حقیقت و دروغ» از علی‌رضا ایران‌مهر، و مقالهٔ «فرق است بین بینا و نابینا» از سیما کوبان اشاره کرد که معمولاً از چند صفحه تجاوز نمی‌کنند و به‌صورت کلی به بحث در آثار حمزوی پرداخته‌اند. تحلیل رمان *شهری که زیر درختان سدر مرد* از دیدگاه رئالیسم وهمی زمینه‌ساز درک بهتر این رمان و آشکارشدن هنر نویسنده در بیان واقعیات پنهان در بطن و لایهٔ زیرین جامعه با دیدگاهی نو می‌شود.

۲. رئالیسم وهمی

تاکنون تعریف کوتاه و کاملی از رئالیسم وهمی ارائه نشده است و صرفاً می‌توان به ویژگی‌هایی چون فضای درونی، شخصی و شک‌آلود آن در یک نظر اشاره کرد. رئالیسم وهمی با روش‌ها و مکتب‌های مختلفی که داستایفسکی به آن گرایش داشته مرتبط است. بنابراین، مهم‌ترین ویژگی‌های رئالیسم وهمی را در همین روش‌ها و مکتب‌ها باید جست و بحث دربارهٔ رئالیسم وهمی و ویژگی‌های آن منوط به تعیین ارتباط رئالیسم وهمی با آنهاست:

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]

[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

۲. ۱. رئالیسم وهمی و اکسپرسیونیسم (بیان‌گری)

اکسپرسیونیسم درنتیجهٔ روحیهٔ طغیان‌گری حاکم بر دوران بعد از جنگ دههٔ ۱۹۲۰ پا به عرصهٔ وجود نهاد. «یکی از جنبه‌های این شورش طغیانی بود علیه دید عینی یا برون‌گرا نسبت به دنیا به‌منظور نشان‌دادن دنیای درون به‌خصوص درحالت‌های غیرطبیعی و رنجور» (کرنودل و کرنودل، ۱۳۷۴: ۴۰۷).

> در نظر اکسپرسیونیست‌ها، تجربه‌های احساسات درونی بر زندگی بیرون از دایرهٔ احساسات رجحان می‌یابد. این حقیقت هستی و ماهیت وجود است که باید درک و فهم شود، نه واقعیت‌های موجود که درحقیقت امر چیزی جز سراب واقعیت نیستند. واقعیت می‌بایست از درون به برون و نه اینکه از برون به درون صورت پذیرد (زمانیان، ۱۳۸۵: ۳۸).

اکسپرسیونیست‌ها برای نشان‌دادن دنیای درون آدم‌ها به جریان سیال ذهن روی آوردند. جونز نقل نیز می‌کند که «در مردم‌شناسی بیان‌گرانهٔ 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» (جونز، ۱۳۸۸: ۲۳). بااین‌حال، داستایفسکی معتقد است که تحت فشارهای بیرونی، انحراف و تحریفِ این شناخت و تعریف نامحتمل نیست. به‌این‌ترتیب، می‌توان گفت سه نظریهٔ اکسپرسیونیست‌ها در رئالیسم وهمی نمود می‌یابد:

> اول این نظریه که جوهر هر موجود زنده در عمق حیات روحانی و ناخودآگاه آن قرار دارد و نیروهایی این موجود را به‌سوی شفاف‌ساختن این حیات روحانی و تمایل‌یافتن به این حیات هدایت می‌کند. دوم این نظریه که احساسات شکلی از آگاهی‌اند، درکنار ضدیت شدید با دوگانگی و آرزویی پرشور برای رسیدن به وحدت و کلیت. سوم آگاهی‌داشتن به این امر که بیان فردی اصیل می‌تواند مورد تهدید تحریف‌های ناشی از خاستگاه بیرونی بشر قرار گیرد (همان: ۲۲).

۲. ۲. رئالیسم وهمی و شور و شدت رمانتیک

ویژگی دیگری که رئالیسم وهمی را شکل می‌دهد ترکیب و کنش متقابل ″رئالیسم″ و ″کیش شور و شدت رمانتیک″ است. در مقولهٔ اول، تمرکز بر حوزه‌هایی از حیات بشر است که در زمانهٔ خود به‌طور خاص ″واقعی″ قلمداد می‌شوند (مانند انبوه شخصیت‌های ذلیل و مظلوم که بر شالودهٔ جزئیات عینی از زندگی معاصر استوارند) و مقصود از مقولهٔ دوم همان چیزی است که دانلد فنگر سنت‌های ″رئالیسم رمانتیک″ (گوگول، دیکنز، بالزاک، سو) خوانده است؛ یعنی به‌تصویرکشیدن همین بافت اجتماعی به‌واسطهٔ تمهیدات ملودرام و

رمان گوتیک، به‌واسطهٔ عناصر معمایی، رازآمیز، حالات پرشور و شدت، تعلیق، عرفان، امر غیبی و رازگونه، بیماری به‌مثابهٔ راهی برای رسیدن به معرفتی والاتر، شور و شدت قمار، آگاهی و حساسیت مضاعف، موقعیت‌های شدیداً احساسی و عاطفی، استعاره‌های دور از ذهن، تفاوت‌های حاد، رؤیا، ناخودآگاه، تصادف، تداخل یا محو تمایزهای متعارف و سنتی و غیره (وی. جونز، ۱۳۸۸: ۲۴-۲۵). بنابراین، 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 حاد فشار عاطفی آشکار می‌شود. «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» (همان: ۲۵).

درواقع، کارکرد رئالیسم وهمی این است که آنچه را از دید انسان‌ها پنهان است و از آن آگاه نیستند آشکار می‌کند و همین آشکارشدگیِ 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.

۲. ۳. رئالیسم وهمی، مدرنیسم و پست‌مدرنیسم

یکی از شاخصه‌های حیات مدرن فقدان هویت و گسست از ریشه‌ها در افراد بشر است و «ادبیات دورهٔ مدرنیسم در راستای هم‌گرایی با واقعیت‌های عصر و تحولات اجتماعی این دوره و به‌منظور جبران فقدان هویت و گسست از ریشه‌ها پدید می‌آید» (طاووسی و درودگر، ۱۳۹۰: ۱۰۲). دراین‌زمینه، ادبیات داستانی مدرن به بررسی نحوهٔ تفسیر یا تغییر جهان می‌پردازد و به طرح پرسش‌هایی درخصوص واقعیت و دانش، یعنی پرسش‌های معرفت‌شناختی، علاقه‌مند است، پرسش‌هایی ازاین‌قبیل: «چگونه می‌توانم این جهان را که خود جزئی از آن هستم تفسیر کنم؟ من در این جهان چه هستم؟ در این جهان چه چیزهایی برای شناسایی هست؟ چه کسی آن را می‌شناسد؟ حد شناختن امور قابل شناسایی چیست؟»، در آثار رئالیسم وهمی که از قیل‌وقال دورهٔ مدرن در امان نبوده‌اند پرسش‌های معرفت‌شناختی و گرایش به مسائل مربوط به بحران هویت به چشم می‌خورد (وی. جونز، ۱۳۸۸: ۲۸).

پست‌مدرنیسم، که بعد از مدرنیسم پا به عرصهٔ وجود نهاد، «مرحله‌ای از پست‌مدرنیته است که در آن اعتقاد و یقین به مفروضات مدرنیستی عصر روشن‌گری جای خود را به‌نحوی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

شکاکیت و نسبی‌انگاری و اضطراب معرفت‌شناختی و اخلاقی می‌دهد» (زرشناس، ۱۳۸۶: ۸۹). به‌این‌ترتیب، تردید که جای ایمان را در ذهن و زبان بشر پر کرده است یکی از عناصر مهم رئالیسم وهمی به‌شمار می‌رود. رمان پست‌مدرنیستی «همچون رمان مدرن بر بیگانگی انسان معاصر، فردگرایی ضداجتماعی و اصالت نفس تأکید می‌ورزد» (طاهری و سپهری عسکر، ۱۳۹۰: ۱۷۱) که یکی دیگر از وجوه مشترک رئالیسم وهمی و مدرنیسم را شکل می‌دهد.

ازدیگرسو، «به‌زعم مک‌هیل، گذر از ادبیات داستانی مدرن به ادبیات داستانی پست‌مدرن با روی‌گردانی از مباحث معرفت‌شناختی و پرداختن به موضوعات هستی‌شناختی همراه است» (مالیاس، ۱۳۸۷: ۱۷). بنابراین، ادبیات پست‌مدرن درمقابل ادبیات مدرن به موضوع جایگاه حقیقت و جهان می‌پردازد و پرسش‌هایی ازاین‌دست را مطرح می‌کند: «این جهان کدام است؟ در آن چه باید کرد؟ کدام‌یک از لایه‌های وجودم باید آن را به انجام رساند؟ شکل هستی متن و شکل هستی جهان (یا جهان‌هایی) که این متن را نشان می‌دهد کدام است؟». رئالیسم وهمی این‌گونه پرسش‌های هستی‌شناسانه را نیز در خود جای داده است.

۲. ٤. رئالیسم وهمی و ایدئولوژی

یکی دیگر از مفاهیمی که در رئالیسم وهمی مطرح است مفهوم "ایده ـ حس" است که طبق آن ایدئولوژی فردی و عواطف شخصی از یکدیگر جدایی ناپذیرند. به‌عبارت دیگر، حاوی آرایی متضاد است که از یکدیگر تأثیر نمی‌پذیرند و هریک در وجود فردی مستقل متجلی می‌شوند (وی. جونز، ۱۳۸۸: ۲۹)؛ بدین‌معنی که احساس آدمی با تعقل و فکر او هم‌سویی ندارد و هریک به‌سویی گرایش پیدا می‌کنند.

> باختین استدلال می‌کند که در کار داستایفسکی هر نظر یا ایده به‌واقع به موجودی زنده بدل می‌شود که از صدای انسانی که من دیگری را نه به‌عنوان ابژه بلکه به‌عنوان سوژه‌ای دیگر تأیید می‌کند (چیزی که مارتین بوبر رابطهٔ من ـ تو می‌خواند) جدایی‌ناپذیر است. رمان‌های داستایفسکی در بنیاد مبتنی است بر گفت‌وگوگری. این آثار به‌شکل 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 ابژهٔ دیگری بدل نمی‌شود ساخته شده است (همان: ۳۰).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

به‌عبارت دیگر، می‌توان گفت شخصیت‌ها به‌تنهایی تعریف‌شدنی و شناختنی نیستند و در تعامل با دیگران مجموعهٔ واحدی را می‌سازند و یکدیگر را کامل می‌کنند و منش درونی هریک در مناسبت با دیگر شخصیت‌ها معنا می‌یابد. بنابراین، قهرمان:

> نه به‌عنوان شخصیتی ثابت که می‌توان از بیرون تعریفش کرد و حکمی قطعی در مورد او صادر کرد، بلکه به‌عنوان دیدگاهی به جهان اهمیت دارد: جهان چگونه بر قهرمان ظاهر می‌شود و او چگونه بر خود ظاهر می‌شود (البته این امر مانع از آن نمی‌شود که قهرمان و راویانش برای تعریف یکدیگر و جهان خود به شکل متعارف تک‌صدایی تلاش کنند) (همان: ۳۰).

در کتاب *ساختار و تأویل متن* آمده است:

> سویهٔ ″چندآوایی″ رمان‌های داستایفسکی ما را به نتیجهٔ مهمی می‌رساند: واقعیت را باید در مناسبت میان افراد جست. باختین جمله‌ای از داستایفسکی را یادآوری می‌کند. نویسنده خود گفته است که هدفش نه روان‌شناسی بل ″رئالیسم به معنایی والاتر″ است؛ یعنی نه حقیقت درونی، بل حقیقتی که میان افراد یافتنی است. باختین این دیدگاه را چنین خلاصه کرده است: مناسبات میان افراد سازندهٔ انسان است (احمدی، ۱۳۹۱: ۱۰۱).

همین که قهرمان شخصیتی ثابت ندارد و در مناسبات بیرونی با افراد و جهان تعریف می‌شود، به قهرمان قدرت خودافشاگری و خودروشن‌گری می‌دهد. همین گفتار شخصیت دربارهٔ خودش که با تصویری خنثی از او (به‌عنوان هدف غایی ساختارش) از پیش تعیین نمی‌شود، گاه به فضای اثر مؤلف فضایی ″وهمی″ می‌دهد.

درپی واقع‌نمایی و خودافشاگری شخصیت‌ها در آثار داستایفسکی، با تغییر در زاویهٔ دید روبه‌رو هستیم که به‌زعم جونز:

> هدف اصلی از تغییرات مکرر در زاویهٔ 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 به‌نوعی فریب‌دادن خواننده با این فکر که می‌داند در مناسبت با شخصیت‌ها و زمان و مکان و طرح داستان ″جایگاهشان[۴] کجاست″ و سپس برهم‌زدن تمامی فرضیات و برداشت‌های آنها. به بیان دیگر، آنها تصور می‌کنند جهانی را که در آن هستند درک می‌کنند، اما اطمینان و قطعیت باور در آنها مورد تردید قرار می‌گیرد. شخصیت‌های داستان در مناسبت با یکدیگر نیز در چنین وضعیتی قرار دارند (وی. جونز، ۱۳۸۸: ۳۱).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

داستایفسکی معتقد است رئالیسم وهمی با شیوهٔ روایت و ظرفیت و توانایی آن در تصویرکردن حقیقتِ درونی و ذهنی بشر ارتباط دارد (همان). این امر عنصر شک و تردید را ـکه از عناصر مهم رئالیسم وهمی نام برده شدهـ تشدید می‌کند. جونز این‌گونه برداشت می‌کند که:

> نکتهٔ موردنظر باختین این است که این شخصیت‌ها به‌واسطهٔ خود، دیگر شخصیت‌ها، راوی و بی‌شک خواننده مدام درمعرض فرایند تجزیه و بازسازی قرار دارند. شخصیت‌های آثار داستایفسکی نهایتاً مانند زندگی واقعی از چنگ می‌گریزند و باختین بی‌شک به‌درستی معتقد است که معنای مورد نظر داستایفسکی از رئالیسم وهمی، "ایدئالیسم من" یا "رئالیسم به‌معنایی والاتر" همانا گفتمان گفت‌وگویی افراد است که به‌واسطهٔ صداهای دیگر پدید می‌آید. نهایتاً رئالیسم داستایفسکی به این دلیل وهمی است که همچون در ادبیات فانتزی (یا از این نظر بخش اعظم ادبیات مدرن) "معانی" به‌نحو بی‌پایان پس می‌نشینند و حقیقت به‌صرف نقطهٔ گریز فرار متن بدل می‌شود (همان: ۳۲).

بدل‌شدن حقیقت به نقطهٔ گریز فرار متن بدین‌معنا است که حقیقت در این نوع متن‌ها به سادگی قابل شناسایی نیست و نمی‌توان به آن پی برد؛ بنابراین، حقیقت دچار ابهام و فراربودگی در متن می‌گردد.

۲. ۵. رئالیسم وهمی و روان‌شناسی

تحلیل باختین از ایدهٔ تجلی‌یافته در جهان آثار داستایفسکی رئالیسم وهمی داستایفسکی را با روان‌شناسی پیوند می‌دهد. 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 فرآوردهٔ تعامل اجتماعی... و راهبردهایی است که مردم، خودآگاه یا ناخودآگاه هم برای غنی‌ساختن آگاهی در خود به‌کار می‌گیرند و هم برای متزلزل‌ساختن یکدیگر. دراین‌میان، انگیزه‌های عاطفی قوی (که مثلاً از آنچه فروید عقدهٔ ادیپ می‌نامید یا نیاز به بالاکشیدن خود در سلسله‌مراتب قدرت نشئت می‌گیرند) می‌توانند به این فانتزی‌ها به‌شکلی پویا جهت دهند و به تقابل یا تضاد میان افراد درگیر در گفت‌وگو منجر شوند (وی. جونز، ۱۳۸۸: ۴۶).

به‌زعم جونز، ازآنجاکه مباحثی مثل ناخودآگاه، سرکوب و بازگشت امر سرکوب‌شده، ساختارهای رؤیا و امثال اینها جزئی از گفت‌وگوی بیناذهنی هستند، برخلاف میل باختین

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

که نظریات فروید را رد می‌کند، بخش اعظم تحلیل فرویدی با بحث ما هم‌خوانی دارد و به پیش‌برد آن کمک می‌کند. حتی برخی دیدگاه‌های روان‌شناختی درباب داستایفسکی با نظریات باختین دربارهٔ او هم‌خوانی دارد. دراین‌باره می‌توان به «فضای همگانی» یا «کارناوال» که باختین مطرح می‌کند اشاره کرد. باختین تقابل انسان‌شناختی و فرهنگی بین فرهنگ عامیانه و فرهنگ رسمی را طرح می‌کند. کارناوال مفهومی است که از دل گفت‌وگو بیرون می‌آید.

> کارناوال جشنی است که در آن آدم‌ها در مدتی کوتاه روابط قدرت را واژگون می‌سازند، ارزش‌ها و نقش‌های اجتماعی را دگرگون و زیر و زبر می‌کنند و دراین‌میان در مدتی کوتاه عقده‌های فروکوفتهٔ خود را آزاد می‌سازند و می‌خندند... . فرهنگ قدرت و گفتمان نظام حاکم که فرهنگ خشک و رسمی و جدی است به یک‌سو نهاده می‌شود و فرهنگ دیگری (فرهنگ دوم) که همان فرهنگ عوام، غیررسمی و شوخ‌منشانه است بر سر کار می‌آید تا واقعیت‌های پنهان در رفتارهای ناگهانی مردم آشکار گردد و نهادهای اجتماعی با این رفتار به نقد کشیده شود. در معنای عمومی، هر آنچه در نقش خود و جایگاه خود نباشد و نقش مقابل خود و اساساً قدرت را به طنز بگیرد، کارناوال نام دارد (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۵۸-۵۹).

بنابراین، طنز لحن اساسی کارناوال است. «زبان طنز بدان‌گونه که از منطق گفت‌وگویی و کارناوال باختین برمی‌آید، تک‌صدایی را ازمیان برمی‌دارد و ساختار قدرت را تضعیف می‌کند» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۳).

شکل دیگر تجلی روان‌شناسی در رئالیسم وهمی به مضامینی چون رؤیا و ناخودآگاه مربوط می‌شود. جونز دراین‌باره می‌گوید:

> تضادهای ناخودآگاه که به‌شکلی نمادین در آثار بزرگ ادبی نشان داده شده‌اند از چنان اهمیت و عمقی برخوردارند که سطحی جهان‌شمول از لایه‌های روان بشر را تشکیل می‌دهند. فانتزی و رؤیا در این سطح، دوجنسی و بیان‌گر "انحراف چندشکلی"اند؛ شامل انحرافات جنسی و خصمانهٔ هردو جنس نسبت به پدر و مادر، آرزوها و امیال فعال و منفعل و ترس از آسیب‌دیدن عضو جنسی و احساسات ادیپی به خیالات و ترس‌های پیش‌ادیپی بدوی‌تر تغییرشکل می‌دهند، ازجمله به خیالات مربوط به یکی‌شدن اولیه که آرزوی پیوستن به مادر را نشان می‌دهد (وی. جونز، ۱۳۸۸: ۳۵).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

۲. ۶. رئالیسم وهمی و نیهیلیسم

نیهیلیسم حالت و وضعیتی روان‌شناختی و معرفت‌شناختی است که در آن زندگی، هستی، بودن، خود و حیات معنای خود را از دست می‌دهد و درپی آن اضطراب و سردرگمی روحی در فرد ایجاد می‌شود. این امر سبب می‌شود که فرد دنیا و زندگی و هر چیزی را که با آن مواجه می‌شود جدی نگیرد. نیهیلیست در رویارویی با اوضاع بیرونی هیچ توضیح و تفسیر و توجیهی نمی‌یابد. نیهیلیست گویی غریبه‌ای است در این عالم، درمیان واقعیت‌های سخت و زمختی که نه قدرت فهم آنها را دارد و نه می‌تواند آنها را تغییر دهد (زمانیان، ۱۳۸۵: ۹۰) و آدمی را در تعلیق نگه می‌دارد:

> نیهیلیسم تمایز میان خدا و شیطان، و خیر و شر را از میان برمی‌دارد. مرگ خدا طرحی را که در جهان افکنده، ترد و شکننده می‌کند... . نیهیلیسم تنها انکار ارزش‌ها و ساختارها نیست، بلکه گاه تردید بر همهٔ آنها است: نیهیلیست نه‌تنها به خدا و شیطان ایمان ندارد، بلکه در هول‌وولای ایمان و بی‌ایمانی و به‌عبارتی کلافگی معلق است... . این رهیافت به هستی، همهٔ تلاش‌ها و حرکت‌ها را بی‌معنا می‌کند و با این معناباختگی دیگر چه رسالتی برای بشر باقی می‌ماند. در جهان بی‌هدف، هر تلاش مذبوحانه و دست‌وپازدنی بیهوده است (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۶۹).

دربارهٔ ارتباط رئالیسم وهمی و اکسپرسیونیسم، رمانتیسم، مدرنیسم، پست‌مدرنیسم و نیهیلیسم به‌گونه‌ای فشرده سخن گفته شد. همچنین، به جنبه‌های ایدئولوژیک در روان‌شناسی آن نیز پرداخته شد. همهٔ این عناصر ارتباطی نزدیک با شخصیت‌های هیچ‌انگار (نیهیلیست) رمان دارد؛ زیرا نیهیلیست از جنبه‌های جهان درون و احساسات رمانتیک و عقده‌های روان‌کاوانه سخن می‌گوید و همان‌طورکه جهان مدرن امروزی از تک‌صدایی پرهیز می‌کند، از جنبه‌های تک‌صدایی و ایدئولوژی‌های قاطع پرهیز می‌کند.

بنابراین، از ویژگی‌های نیهیلیسم احساس سردرگمی همراه با شک و تردید، معناباختگی و ازخودبیگانگی، ناتوانی و بی‌هدفی، احساس طردشدگی و نیز دوگانگی احساسات درقبال خانواده به‌ویژه ارتباط میان پدر و فرزند است. می‌دانیم که عقدهٔ ادیپ بحثی روان‌شناختی است و منحصر به رئالیسم وهمی نیست، اما ازآنجاکه احساسات دوگانه به پدر و توهمات پدر دربارهٔ فرزند و نیز برعکس آن، به تردیدها و توهمات رئالیسم وهمی دامن می‌زند، ناچاریم که از آن سخن به میان آوریم؛ زیرا آنچه فروید عقدهٔ ادیپ می‌نامد، احساسات و عاطفهٔ نیرومندی است که به این فانتزی‌ها و درگیری شخصیت‌های وهمی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

جهت می‌دهد (وی. جونز، ۱۳۸۸: ۴۶). این ویژگی‌ها که با یکدیگر ادبیات وهمی را شکل می‌دهند، در بحث دربارهٔ رمان نشان داده خواهند شد.

۳. خلاصهٔ رمان *شهری که زیر درختان سدر مرد*

رمان ماجرای معلم تازه‌کاری است که از بدخش وارد شارستان شده است؛ محلی به نام سالیان سفلی که دو معلم سابق از دست مردمش گریخته‌اند. کیان با آنها آشنا می‌شود: جریر، پیرمردی بانفوذ و مقدس، بشیر فرزند جریر (ادامهٔ پدر) و یوسف فرزندخواندهٔ جریر که احساس بدی به پدر دارد. دختران و زنان هم در این رمان نقش‌های بنیادی دارند. دراین‌میان، شخصیت‌های جانی و خلاف‌کاری هم هستند که سایهٔ شومی بر شهر افکنده‌اند. کیان پس‌از مدتی به اتهامات عشقی، شراب‌خواری، و نگه‌داری سگ ازسوی اهالی بازخواست می‌شود تا اینکه رفته‌رفته انگیزه‌ها و باورهایش را به‌طور کامل از دست می‌دهد و در کام مرگ فرو می‌رود... .

۳. ۱. شخصیت نیهیلیست کیان

یکی از عواملی که سبب ایجاد احساس پوچی در اشخاص می‌شود، بیگانگی آنها با هویتی است که جامعه به آنها داده است. کیان که از بدخش دل کنده است، درواقع، درحال فرار از هویتی است که ازطریق نیاکانش در او شکل گرفته است. هویت کیان هویتی است که او از یادداشت‌های نیای بزرگش، در دفتر یادداشتی چرمی کسب کرده است:

> نیای بزرگ ندیده و نشناخته از پدری که کیان سال‌های سال با او زیسته و کیان را بزرگ کرده بود، بیشتر در فکر و خیال‌هایش جولان داشت و راهنمایش می‌شد و کیان به‌هنگام گرفتاری به او رو می‌آورد و مدد می‌گرفت (حمزوی، ۱۳۸۰: ۳۰).

اما کیان حالا این هویت خود را چون اسارتی می‌داند. که «گاه کیان از این اسارت دچار هراس می‌شد» (همان: ۳۳)؛ بنابراین، کیان سعی دارد خود را از این هویت رها سازد. او پس‌از مدتی در عالم خواب می‌بیند که دفتر چرمی را می‌سوزاند. به‌این‌ترتیب، در ناخودآگاه خود به‌طور کامل هویت آباواجدادی‌اش را نابود می‌کند. «داشت دفترش را می‌سوزاند. جلد چرمی زیبای کهنه‌اش پایداری نکرد. از همهٔ آن دفتر پر و پیمان خاکستری تیرهٔ لوله‌شده ماند» (همان: ۱۴۵).

کیان، با ورود به مکان جدید، برای کسب هویتی تلاش می‌کند که فردیت و استقلال خود را در سایهٔ آن حس کند:

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

شاید کارم ازنظر دیگران ناچیز باشد، آموزگار روستایی دورافتادهٔ فقیر که بی‌نوایی از سرورویش می‌بارد، اما من برای زیروروکردن زندگی‌ام از بدخش بیرون آمده‌ام. می‌خواهم بن زندگی‌ام را جابه‌جا کنم... دیگر بازگشتی به بدخش نیست؛ گویی آزمودن زندگی پس‌از مرگ است» (همان: ۳۰۰).

کیان با هویت قبلی‌اش بیگانه شده و به‌دنبال هویتی جدید در دنیایی جدید است. به‌مرور، با دنیای جدید و حقایق آن آشنا می‌شود، اما در شناخت خود از جهان پیرامونش به قطعیت نمی‌رسد و همواره در حیرت و سرگردانی به‌سر می‌برد و گاهی دچار ترس و تردید می‌شود. این شک و تردید در جای‌جای رمان همراه کیان است و او را رها نمی‌کند. «تردیدش به میناب، میناب را از چاچی به بدخش بازمی‌گرداند و حالا تردیدش به نرگس او را رهنمون زمرموتیان می‌کند...» (همان: ۲۷۶).

یکی از بن‌مایه‌های پوچ‌گرایی در شخصیت کیان معناباختگی جهان در نظر اوست. این احساس کیان احساسی همه‌شمول و روزمره است. کیان به زمان بی‌اعتنا است: «آن روز در بادامستان وقتی ازش پرسید: ساعت چنده... کیان گفت نه با خورشید زندگی می‌کند... نه با ماه...» (همان: ۲۲۲) و به‌هیچ مکانی پای‌بند نیست: «نه به سالیان سفلی بازگشتم نه به آنها نه کبوترخان. یکسر آمدم مازیار چاچی... . فکر بدخش را هم از سرم بیرون کردم» (همان: ۴۵۳). همین معناباختگی جهان است که کیان را به عقاید و عادت‌های مردم بی‌اعتنا می‌کند: «جریر را امروز به خاک سپردند. من نرفتم. خانهٔ خان‌دایی هم نرفتم. زدم به در» (همان: ۵۸). تردید کیان به میناب و سپس نرگس نظر او را به آنها هم خنثی می‌کند: «دلبستگی به میناب و احساسی که به نرگس داشت و فکر و خیال‌هایی که ته دلش سوسو می‌زد، همه، خاموش شده بود» (همان: ۴۰۶).

یکی از عواملی که احساس پوچی را در فرد ایجاد می‌کند، ناتوانی او از تغییردادن دنیایی است که فرد احساس می‌کند نابهنجار است:

آیا می‌تواند در این محال شارستان چیزی را پس و پیش کند... چیزی را دگرگون کند... دست به ترکیب چیزی بزند... نه... او حتی نتوانست خود را وادارد که یک نوک پا به این انجمن بیاید که گرفتار چنان آدم‌هایی نشود... او خودش تخم کین را نکاشته... اما سرکشی و ناسازگاری‌اش او را با چنان کینه‌جویانی روبه‌رو کرده است...» (همان: ۱۰۴).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

یکی از عوامل روی‌آوردن کیان به نیهیلیسم، نبود راه‌حل و درمانی برای دردها و زخم‌هایش است. بخشی از این مرهم را باید جامعهٔ کیان برای او فراهم کند، درحالی‌که کیان در جامعه بیگانه است و هیچ‌کس قادر به درک او نیست که برای حل مشکلاتش به او رو بیاورد:

مهر خندید. ″چون آنها هستند ـ تو نیستی.″ ″نه منم هستم‌ـ″ ″اما نه آن‌جوری که می‌خواهی.″ ″بله ولی همینه. زنده‌موندن آسونه ـ سخت‌ترین چیز زندگی‌کردنه. و به قول اون شاعر سخت‌ترین چیز اینه که آدم خودش بمونه.″ (همان: ۲۸۵).

حس بیگانگی کیان اساسی‌ترین امری است که کیان را به سوی دنیایی پوچ و بی‌محتوا سوق می‌دهد و او را از دنیای اطرافش دلزده می‌کند.

کیان یک نی است... خیزرانی تک‌وتنها... که از بدخش به سالیان سفلی انداخته‌اندش... انگار خاموش به دنیا آمده... (۲۲۴).

وجب به وجب زمرموتیان را در دفتر یادداشت‌های پدربزرگش سیر کرده بود. هزار تویش را می‌دانست. هزار کویش را می‌شناخت. تا نام سگ‌های کوی و برزن‌هایش را هم می‌دانست. از آن زندگی، از آن منش و بینش و زبان و زیبایی و باورها بیزار بود، چندشش می‌شد (همان: ۲۷۶).

کیان هیچ تلاشی برای بهبود وضعیتی که برایش در سالیان سفلی پیش آمده نمی‌کند. این رکود در رفتار کیان از ناامیدی او سرچشمه می‌گیرد.

پس خودت را منتقل کن یک‌جای دیگر، جایی که آدم‌هایی مثل فتاح و کاویان نباشن. اینها دست از سر تو برنمی‌دارن‌ـ چی تو رو اینجا نیگه داشته کیان! از کجا معلوم که جای دیگه بدتر از اینجا نباشه! فتاح از کجا آمده! یعنی جای دیگه همچو آدمایی پیدا نمی‌شه! سکوت کرد (همان: ۲۷۲).

یکی دیگر از بن‌مایه‌هایی که کیان را به پوچی سوق می‌دهد این است که جامعه نمی‌تواند او را همچون یک عضو عادی بپذیرد.

دربرابرش شرمگین و حقیر شده بودم. می‌خواستم بهش بگویم من از این در که بیرون بروم نمی‌دانم چه‌کاره‌ام. کجا و کی را دارم. در این دنیا اصلاً کی هستم. سکوت کردم (همان: ۴۷۷).

اما وقتی خواب هستم نمی‌توانم خودم را دلداری بدهم. آن وقت است که انگار درون بی‌یار و یاور و بی‌غمخوارم به خود می‌آید و زندگی و آیندهٔ هول‌انگیزم را می‌بیند و دچار هراس می‌شود، می‌خواهد از آن هیولای حقیقت بگریزد اما نمی‌تواند (همان: ۴۹۶).

یکی از ویژگی‌های پوچی که در کیان به چشم می‌خورد ابتلای او به نوعی توهم است.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

دیگر بوی زیلو نمی‌آید... بوی گچ و خاک دیوار است... بوی دوغاب است... همیشه یک بویی هست... گرمای نمناکی همه‌جایش را گرفته... زنی آنجا ایستاده... میناب است یا نرگس... از کدام عهد است... بالای سرش چمباتمه زده... نجوا می‌کند... شاید از بدخش آمده... مگر در سالیان سفلی نیست... او که از بدخش و بدخشی‌ها برید... به اینجا آمد... (همان: ۳۵۱).

ازجمله عواملی که سبب می‌شود کیان به نیستی و پوچی برسد، بی‌نتیجه‌ماندن تلاش کیان در رسیدن به پاسخی مناسب برای پرسش‌هایش از جهان و چگونگی آن است. او در جواب این سؤال که در زندگی و هستی چه جایگاهی دارد و جهان پیرامونش را چگونه باید تعریف کند و چگونه در این جهان باید رفتار کند، پاسخی جز سکوت و تردید و تشتت آرا نمی‌یابد.

کیان کتاب را گرفت. نگاهی به آن کرد. کتابی بزرگ و ستبر بود با جلدی چرمی و کهنه. پیش‌از آنکه بازش کند گفت: "فکر می‌کنی جواب سؤال‌های من در این کتاب باشد!" بشیر لبخند زد. "حسن این کتاب این است که اساساً سؤال را منتفی می‌کند" (۴۰۵-۴۰۶).

۲. ۳. بررسی حالت‌های روانی شخصیت‌های دیگر رمان

یکی از ویژگی‌های اساسی رئالیسم وهمی آشکارشدن آن در موقعیت حاد روانی و گرایش به مضامینی چون رؤیا و ناخودآگاه و انحرافات است؛ بدین‌معنا که فرد دچار فشارهای شدید روحی و روانی می‌شود و در این زمان است که به ناخودآگاه خود و انحرافات روحی سوق پیدا می‌کند. در این رمان می‌توان از احساسات ادیپی به‌ویژه در شخصیت یوسف نام برد. عقده «رابطه‌ای به‌اصطلاح دوسوگرا» است. پسربچه به پدر خود تنفر می‌ورزد و خواهان ازمیان‌برداشتن او در حکم رقیب خود است، اما معمولاً تا حدودی هم به او مهر می‌ورزد. پسربچه درپی به‌دست‌آوردن موقعیت پدرش است، هم به این دلیل که او را شایستهٔ ستایش می‌داند و می‌خواهد مانند او باشد و هم به این دلیل که می‌خواهد او را ازمیان بردارد (فروید، ۱۳۷۳: ۱۵). به‌همین‌جهت «در روان کودک کشاکشی پدید می‌آورد و حس گنه‌کاری به‌سبب خواست نابودی و سربه‌نیست کردنش و نیز ترس از اخته‌شدن برمی‌انگیزد و متعارفاً واپس‌زده و فراموش می‌شود» (ستاری، ۱۳۷۷: ۶). عقدهٔ ادیپ از دیدگاه فروید بر چند محور استوار است که آنها را در شخصیت یوسف در این نمونه‌ها می‌توان یافت: احساسات دوگانه به پدر، احساس یگانه و مهرورزانه به مادر، ناتوانی در برقراری ارتباط با زنان و احساس گناه به پدر.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

به‌عقیدهٔ فروید، پسر پدر را رقیب خود می‌داند، اما درعین‌حال، تا حدودی به او مهر می‌ورزد. ترکیب این دو احساس و نگرش در ذهن به یکی‌شدن با پدر منجر می‌شود (فروید، ۱۳۷۳: ۷). در این صورت است که این گره در وجود فرزند حل می‌شود.

> اما اگر عقده به‌دلایلی چون حضور مادری نارواکام که طبیعتاً به پسر می‌چسبد و یا مادری که فقط به شوهرش وابسته است یا حضور پدری خودکامه که پسر را خوار می‌دارد حل نشود، امکان همانندسازی[۵] که شرط اساسی حل و فصل عقده است، ناممکن می‌شود (اظهری و صلاحی‌مقدم، ۱۳۹۱: ۷).

جریر شخصیتی مستبد و زورگو دارد و استبدادش همه‌جا، از خانهٔ خودش تا تمام شارستان گسترش یافته است و به‌دلیل خودکامگی و ستم‌هایی که در حق اطرافیان به‌ویژه فرزندانش روا می‌دارد، بسیاری ازجمله فرزندانش از او متنفرند: «جریر هر شب با هول و هراس همه رو توی رخت‌خواب می‌کرد و هر روز با هول و هراس از رخت‌خواب بیرون می‌کشید. یک وحشت دائم بود» (حمزوی، ۱۳۸۰: ۱۴۰). یوسف نه‌تنها از پدرخوانده‌اش نفرت دارد، بلکه خواهان مرگ اوست و به هم‌دستی دختر جریر، سمندر، اقدام به قتل او هم می‌کند:

> ... وقتی جام جوشانده را در حلقوم پیرمرد ریخت... پیرمرد انگار از خواب پریده باشد... ناگهان چشمان رنجورش را باز کرد... انگار پوزخند زد... او دستپاچه شد... وحشت‌زده به پیرمرد خیره شد... می‌خواست پیش از آنکه فتاح و نرگس بیایند... از اتاق بیرون برود... اما جریر با چشمانش او را سحر کرده بود... (همان: ۳۳۶).

یوسف از کودکی زیر دست بی‌بی‌خاور بزرگ شده: «یوسف دست‌پروردهٔ خاور مادر میناب است» (همان: ۲۱۱) و عشق و محبتش به خاور تا حدی است که ایمان تزلزل‌ناپذیری به او در وجودش ایجاد شده است: «یوسف با لحن سرزنش‌آمیزی گفت: ″تو از چی می‌ترسی! چرا!″ کیان به یوسف نگاه کرد. ″تو چرا نمی‌ترسی! خندید. ″برای اینکه به خاور ایمان دارم″» (همان: ۱۴۳). این وابستگی یوسف به خاور تا حدی است که نمی‌تواند مرگ او را بپذیرد و همیشه او را زنده می‌پندارد: «یوسف پوزخند زد، گفت همه را کشتند، جز خاور. بی‌بی‌خاور گریخت. جایی رفت که دست هیچ دیاری بهش نمی‌رسد و حالا که جریر قالب تهی کرد خاور بازمی‌گردد، خاور زنده است» (همان: ۵۸۴). این توهم یوسف به جنبهٔ وهمی داستان شدت می‌بخشد و اوج بحران در یوسف است.

فرزند اگر در کودکی قادر به همانندسازی با پدرش نباشد به بلوغ جنسی کامل نمی‌رسد و از برقراری ارتباط مستحکم با زنان یا درواقع زنی که به او عشق می‌ورزد ناتوان

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

است (اظهری و صلاحی‌مقدم، ۱۳۹۱: ۷). ازسوی دیگر، او در کودکی به مادرش عشق می‌ورزد و نمی‌تواند هیچ زن دیگری را جایگزین مادرش کند (پاینده، ۱۳۸۱: ۳۳). یوسف ادعا می‌کند به میناب دختر بی‌بی‌خاور علاقه‌مند است، اما درعین‌حال، با اینکه میناب همیشه درکنار اوست، مدت‌هاست که او را به فراموشی سپرده و به او توجهی ندارد. این ناشی از فرط علاقهٔ یوسف و توجه او به بی‌بی‌خاور است:

> میان حرف‌هایش گفت یوسف هم خیلی میناب را دوست دارد و به او می‌رسد. حتی یک وقتی می‌خواست با میناب ازدواج کند هنوز هم بی‌میل نیست دودل است (همان: ۱۷۳).

احساسات یوسف تنها زمانی به میناب شعله‌ور می‌شود که محبت و توجه کیان را به او می‌بیند و حس رقابت با کیان میناب را برای یوسف زنده می‌کند:

> کیان سرش را بلند کرد به یوسف نگریست. "باید دید میناب تو رو انتخاب می‌کنه یا نه. ـ همه‌چیز دست مینابه". "یوسف پوزخندش را خورد. مگه کس دیگه‌ای هم هست!" "شاید". یوسف نگران سر تکان داد. "نه کس دیگری نیست". پوزخند زد. "نباید باشه ـ خاور میناب رو دست من سپرد. این منم که باید میناب رو برگردونم به خاور نه کس دیگه" (همان: ۲۱۲).

اما پس از آن هم موفق به برقراری ارتباط با میناب نمی‌شود.

پسر که خواهان مرگ پدر است گاهی از این آرزو احساس گناه می‌کند. ازاین‌رو، دچار کشمکش می‌شود. یوسف هنگامی که جوشانده را به جریر بیمار می‌نوشاند از چشمان پیرمرد که ناگهان باز می‌شود وحشت می‌کند. او که ناخودآگاه خود را شایستهٔ سرزنش می‌داند این سرزنش را به نگاه پیرمرد فرافکنی می‌کند و انتقال می‌دهد:

> دیگر آن نگاه وارفتهٔ مبهوت را نداشت... نگاهی نیرومند و گزنده بود... ملامت‌آمیز... انگار پوزخند می‌زد... نیشخندی لب‌های بی‌رنگش را شکافته بود... انگار به او می‌گفت: بچه‌جان، این کارها و حرف‌ها برای چیست... از این بچه‌بازی‌ها دست بردار... بلند شو برو پی کارت... تو نمی‌توانی جریر را با عصاره‌ها و جوشانده‌های یک پیردختر دمامه و جادوجنبل‌کُن... و دست‌ها چشم‌های بی‌رمق خودت... از پا درآوری... از پای تخت بلند شده و سراسیمه، مانند دیوانه‌ها از اتاق جریر بیرون دویده بود (همان: ۳۳۶).

همین سبب می‌شود یوسف در اعتقادش به جریر تردید کند و بار دیگر رنگ شک و دودلی بر داستان پاشیده شود:

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

همش زیر سر جریر است... از سردی نگاه و دست‌های استخوانی جریر بود که دست و چشمش از کار افتاد... فسرد... شاید بشیر راست می‌گوید که جریر موجودی قدسی است... پس... پس... (همان: ۳۳۷).

عقدهٔ کاووس یا پسرکشی از دیگر مباحث مربوط به ناخودآگاه است که درمقابل عقدهٔ ادیپ قرار می‌گیرد و نمودار احساسات سرکوب‌گرانهٔ پدر علیه پسر است. پایهٔ نظری این عقده بر عقدهٔ ادیپ نهاده شده است:

پدرکشی بر دو پایه استوار است: یکی اسطوره‌هایی که قهرمان آن چون "ادیپ" پدرش را می‌کشد و دیگری میل آنان به محارمی چون مادر. در پسرکشی نیز اسطوره‌هایی چون "رستم" به چشم می‌خورند که پسر را می‌کشند، پسرانی که میل به محارمی چون مادر در سر دارند. اسفندیار می‌خواهد با شهریاری خود، مادرش را شهربانو (واژهٔ دیگر شهبانو) نماید و سهراب نادانسته تلاش می‌کند، با کشتن پدر، مادرش را از آن خود سازد، مادری که به باور فروید، پس‌از دورهٔ ادیپی و بزرگ‌سالی فرزند، دیگر از آن پسر نیست و در این میانه یکی از آن دو باید سرکوب شود و به کشتارگاه رود تا پدرکشی یا پسرکشی رخ نماید. اگر فرزند سرکوب یا کشته شود، عقدهٔ ادیپ رخ می‌دهد و اگر پدر کشته شود عقده‌ای چون عقدهٔ کاووس (تسلیمی، ۱۳۹۱: ۲۹).

جریر دچار این حالت روانی است. او که اکنون در بستر بیماری‌ای مزمن به سر می‌برد، «از همان جوانی مردی هرزه و شهوت‌ران بوده» (حمزوی، ۱۳۸۰: ۲۲۱) و بعدها هم «پدری نامهربان و ستمگر» (همان: ۵۲۵) می‌شود. همین خصوصیات در جریر موجب می‌شود ازطرفی همسرش او را ترک کند و از طرف دیگر، به سرکوب و نابودی فرزندانش ازجمله نشیر دست بزند. نشیر عاشق دختری است به نام مونس که با هم دیدارهایی عاشقانه دارند و نشیر از فرط علاقه به مونس او را گلشار یعنی گل شارستان صدا می‌زند، ولی جریر به دیدار مونس می‌رود و به او می‌گوید که می‌خواهد مونس را برای خودش بگیرد.

آن روز غروب که جریر پس‌از رفتن نشیر آمد ماهونداد توی باغ... او زبانش بند آمد... جریر با اسب آمد توی باغ... دستش را به کمرش زد... او را ورانداز کرد... از ترس می‌لرزید... زهره‌ترک شده بود... ابهت جریر گرفته بودش... فکر می‌کرد جریر می‌خواهد بگوید که او هم‌شأن پسرش نشیر نیست... دست از سر پسرش بردارد... اما جریر گفت می‌خواهد او را بگیرد... پایش سست شد... دیگر نتوانست بگوید عاشق پسرش نشیر است... قرار است با هم ازدواج کنند... (همان: ۳۸۶).

بعد هم به نشیر می‌گوید که حق ازدواج با مونس را ندارد:

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

با مونس ازدواج نکن... مونس زن زندگی نیست... زن وفاداری نیست... اگر با مونس ازدواج کنی از ارث محرومت می‌کنم... ازین محال شارستان بیرونت می‌کنم... هر جایی باشی سر به نیستت می‌کنم... عاقت می‌کنم... (همان: ۳۸۷).

نشیر که فرزندی سرکش و خودرأی است از پدرش اطاعت نمی‌کند و به مونس می‌گوید: «پدرم هر کاری می‌خواهد بکند بکند... ما باهم ازدواج می‌کنیم...» (همان: ۳۸۷)؛ اما درنهایت، بین رقابت پدر و پسر، پدر پیروز و پسر مغلوب می‌شود و کارش به جنون و دیوانگی می‌کشد:

... نشیر دیگر آن نشیر نبود... نشیری نبود که خاور زاییده بود... نشیری فرتوت و تکیده و نزار و دیوانه بود... که او ساخته بود... جریر ساخته بود... نشیر گلشار بود... نشیر جریر... (همان: ۳۹۰).

۳. ۳. زاویهٔ دید یا زاویهٔ روایت

یکی از ارکان رئالیسم وهمی زاویهٔ دید یا روایت است که در شکل‌گیری این نظریه نقش به‌سزایی ایفا می‌کند. ژرار ژنت، پیش‌رو علم روایت‌شناسی، راوی و عمل روایت را زیر مقولهٔ ″صدا″ بررسی می‌کند و بحث کانونی‌سازی در روایت را پیش می‌کشد. او قائل به سه نوع کانونی‌شدگی است:

۱) روایت بدون کانون‌شدگی یا روایت با کانون‌شدگی صفر: در این روایت راوی از شخصیت بیشتر می‌داند و بیشتر می‌گوید؛ یعنی راوی بزرگ‌تر است. ۲) کانون‌شدگی درونی: راوی فقط چیزی را می‌گوید که شخصیت می‌داند؛ یعنی راوی با شخصیت برابر و بر سه نوع الف) ثابت ب) متغیر و ج) چندگونه است. در نوع ثابت عرضهٔ حقایق و رخدادهای روایی، از منظر دید ثابت یک کانونی‌گر صورت می‌گیرد. در نوع دوم، متغیر، عرضهٔ اپیزودهای مختلف داستان، از میان دیدگاه کانونی‌گران متعدد صورت می‌گیرد. در کانونی‌شدگی چندگانه، یک اپیزود هربار از میان دیدگان یک کانونی‌گر (درونی) متفاوت دیده می‌شود. ۳) کانونی‌شدگی بیرونی: شخصیت از آنچه راوی برایمان تعریف می‌کند، بیشتر می‌داند (جان، ۱۳۸۹: ۲۳).

خسرو حمزوی داستان را با کانون‌شدگی درونی پیش می‌برد. روایت با زاویهٔ دید اول‌شخص آغاز می‌شود و زاویهٔ دید و کانون‌شدگی یکی است. حوادث و دنیای اطراف از زبان کیان و با چشم‌انداز او دربارهٔ آنها به نمایش گذاشته می‌شود و رنگ و لعاب ذهن او را دارد و خواننده هم جهان را پابه‌پای کیان و از زاویهٔ ذهن کیان می‌شناسد. فصل اول تا صفحهٔ ۳۱ به همین

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

منوال روایت می‌شود. از صفحهٔ ۳۱ به بعد، راوی از کانونی‌گر جدا می‌شود. راوی دانای کل محدود است و کانونی‌گر از اول‌شخص به سوم‌شخص عوض می‌شود؛ البته بازهم با کانون‌شدگی کیان در اینجا راوی فقط چیزی را می‌گوید که شخصیت می‌داند؛ درواقع، راوی هم مثل خواننده چیزی بیشتر از ذهن و زبان کانونی‌گر نمی‌داند. در ادامه، نویسنده به کانون‌شدگی هم وفادار نمی‌ماند و جابه‌جا در ذهن شخصیت‌ها رسوخ می‌کند و روایت را به آنها می‌سپارد. خواننده هم مدام با چرخش زاویهٔ دید روبه‌رو است و به‌گونه‌ای در ذهن شخصیت‌ها به گردش می‌پردازد.

زاویهٔ دید، که از صفحهٔ ۳۱ در نوسان است و از اول‌شخص به‌عهدهٔ دانای کل نهاده شده است، در صفحهٔ ۴۵۸ دوباره برعهدهٔ اول‌شخص نهاده می‌شود و داستان را بعدی درونی‌تر می‌بخشد. در بخش مازیار چاچی، از صفحهٔ ۴۹۲ به بعد، راوی به تک‌گویی درونی رو می‌آورد. روایت‌های یادداشت‌گونه[۶] با تک‌گویی‌های گاه‌گاه سیلانی همراه است (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۴۱-۱۴۲).

یکی از عواملی که در این‌گونه از روایت رمان را بیشتر به جانب رئالیسم وهمی سوق می‌دهد، عامل کانون‌شدگی چندگانه و چرخش روایت است که همان کانون‌شدگی شخصیت‌های مختلف است. در این زاویهٔ دید، یک اپیزود هر بار از دیدگاه یک کانونی‌گر (درونی) متفاوت دیده می‌شود و این روایت‌های متفاوت و گاه متضاد، سبب بی‌اعتمادی خواننده به روایت می‌گردد و تخم شک و تردید را در ذهن خواننده می‌کارد و رمز و ابهام داستان را افزایش می‌دهد. ازسوی دیگر، زاویهٔ دید اول‌شخص نیز تردیدزا است؛ زیرا:

> راوی "من" است و نمی‌تواند همه‌جا باشد، از فکر همه خبر دهد و یا مانند راوی دانای کل سوم‌شخص، بر قاف داستان بنشیند و شرح دهد. از تمامی اینها گذشته، راوی انسان امروزی است با تردیدها و ترددهایش بر حقیقت، با شک و نمی‌دانم‌هایش از راستی. چنین راوی‌ای غیرقابل‌اعتماد[۷] است (رستمی، ۱۳۸۹: ۱۰۸).

در رمان *شهری که زیر درختان سدر مرد* بسیاری از حوادث و وقایع از زبان و دید افراد مختلف چهره‌ای متفاوت و گاه متضاد به خود می‌گیرد و به وهمی‌ترشدن داستان دامن می‌زند. برای مثال، می‌توان به روایت‌های گوناگونی اشاره کرد که از نابینایی میناب از زبان افراد مختلف می‌شود.

از زبان میناب:

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

در آن شب هراس‌انگیز کالیان[۸] بدخش او با چشمانی بینا به درون آتشدان رفت، اما بامداد نابینا از درون گلخن سر بیرون آورد. چشمانش برای همیشه نابینا نشده بود. هنوز می‌توانست چشم و چاری داشته باشد و بینایی‌اش را بازیابد. این داروها و عصاره‌ها و جوشانده‌های خواهرش سمندر بود که دخت خاور را برای همیشه نابینا کرد (حمزوی، ۱۳۸۰: ۱۵۷).

از زبان یوسف:

میناب فقط جسماً نابینا نشده، روحاً هم نابینا است. خودش و مادرش همهٔ امیدشان به بی‌بی‌سمندر بوده که میناب از او هم سرخورده است. میناب درون یک آتشدان ویران نابینا شده، ضجّه و مویهٔ مادرش او را دچار بحرانی هولناک کرده که نابینا شده است (همان: ۲۱۳-۲۱۴).

از زبان سمندر:

میناب خیال می‌کند من او را نابینا کرده‌ام. اما من او را کور نکرده‌ام. این میکال پدر میناب بوده که دخترش را نابینا کرده است. میکال هرروز موقع سرزدن آفتاب می‌رفته روی بام و به افق خیره می‌شده است تا خورشید درآید. می‌خواسته خورشید را تسخیر کند و هر روز میناب را هم که کودکی سه چهارساله بود با خودش به بام می‌برده است که دچار چشم‌درد می‌شود. پزشکان می‌گویند میناب تا چندی حتی روزها هم نباید از اتاق بیرون بیاید، باید نزد چشم‌پزشکان متخصص چشمانش را هم درمان کند تا در آینده دچار مشکل نشود، اما میکال می‌گوید این حرف‌ها حرف مفت است (همان: ۴۷۱).

۳. ٤. زمان

در رئالیسم وهمی با به‌هم‌ریختگی زمان مواجه هستیم. زمان ترکیبی از زمان خطی و غیرخطی است؛

یعنی ممکن است در یک پاراگراف جملاتی مبهم از زمان‌های مختلف، بدون هیچ اشاره‌ای ازطرف نویسنده، بیان شود. حتی گاهی نویسنده بدون استفاده از نشانه‌گذاری مناسب، از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر یا از اندیشه‌های کسی به سخنان کسی دیگر بپرد، گاهی مجدداً به اول بازگردد (طاهری و سپهری عسکر، ۱۳۹۰: ۱۸۶).

در رمان *شهری که زیر درختان سدر مرد*، دو نوع روایت خطی و غیرخطی مشاهده می‌شود. ذهن هریک از شخصیت‌ها با موشکافی و وسواس به بازیابی و تداعی آزاد خاطره‌ها و رخدادها می‌پردازد و گاهی در گفت‌وگوی با دیگران به گذشته بازمی‌گردد. این پرش زمانی در طول داستان بارها رخ می‌دهد و با برهم‌زدن سیر خطی به پیچیدگی در داستان منجر می‌شود.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

۳. ۵. مکان

در رمان‌های رئالیسم وهمی عنصر مکان مانند دیگر عناصر ویژگی‌های خاص خود را دارد. نویسندگان در این سبک برای ایجاد فضایی غریب و وهم‌آلود در داستان به نوآوری دست می‌زنند. برخلاف رئالیسم که حوادث در یک مکان واقعی و در محدودهٔ جغرافیایی مشخص جریان دارد و عینی و ملموس است، در رئالیسم وهمی نویسنده مکان جغرافیایی خاصی را که نمود عینی داشته باشد برای داستان‌هایش درنظر نمی‌گیرد، بلکه مکان وقوع داستان برساختهٔ ذهن نویسنده است. همان‌طور که در *صدسال تنهایی* مارکز و *عزاداران بیل* ساعدی یا رمان‌های داستایفسکی شاهد هستیم، مکان وقوع این داستان‌ها وجود خارجی و جایی روی نقشه ندارد؛ درعین‌حال ویژگی‌ها و توصیفات این مکان‌ها به‌گونه‌ای است که هر خواننده درعین اینکه با مکان احساس غرابت می‌کند، ذهنش به‌سوی سرزمینی که داستان در آن می‌تواند رخ داده باشد منعطف می‌شود و شباهت آن را با مکان‌هایی که با آن آشنایی دارد حس می‌کند.

سیر داستان در مکان‌هایی به نام سالیان سفلی، کبوترخان، مازیار چاچی با رودهایی مثل رود دایتا جریان دارد که فضایی غیرواقعی و سرزمینی استعاره‌گون را پدید آورده و درعین‌حال ایران را با همهٔ ویژگی‌های اقلیمی و تاریخی و اجتماعی آن به ذهن می‌آورد. خسرو حمزوی، نویسندهٔ رمان، دربارهٔ مکان داستان‌هایش می‌گوید: «علت استفادهٔ من از سرزمین‌های خیالی، افسانه‌ای و اسطوره‌ای‌کردن فضای داستان و رهانیدن خواننده از یک جغرافیای مشخص است» (منصوری، ۱۳۸۶: ۱۱). همین ویژگی‌های زمانی و مکانی در رمان حمزوی، فضای رمان را به فضایی رازآمیز و وهم‌آلود تبدیل می‌کند و ترس و هراس را بر رمان حاکم می‌گرداند.

۳. ۶. توصیفات اکسپرسیونیستی

توصیفاتی که از زاویهٔ دید کیان از مکان‌ها و شخصیت‌ها ارائه می‌شود عجیب و شگفت است که سبب ایجاد حس غرابت در خواننده و شکل‌گیری فضایی وهم‌آلود و رازآمیز می‌شود و توأم‌بودن آن با اتفاقات عجیبی که در طول داستان به‌وقوع می‌پیوندد، مثل یورش شبانهٔ اورکت‌پوش‌های ناشناس به کیان، ترس و هراس را بر فضای رمان حاکم می‌کند:

> دورادور، دیواری آجری بر سینهٔ دشت خزیده بود. ساختمان‌هایی پراکنده، مخزن‌ها و دودکش‌های کارخانه‌ای چون سایهٔ آدمیانی در غل و زنجیر، در آن پهنهٔ بی‌حاصل ریخته

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

بودند. سرپناه‌ها و خانمان‌هایی که باید آسایشی به آدمی بدهد، مانند زهدانی جرووا‌جر بر خاک بیابانی آفتاب گرفته، بی‌رمق دلمه بسته بود (حمزوی، ۱۳۸۰: ۷).

کنار ویرانهٔ بناهایی که هنگام آمدن در روشنایی روز دورادور از پشت شیشهٔ وانت دیده بود ایستاد. همه‌شان چون لاشه‌های جانورانی راه‌گم‌کرده که کویرمرگ شده باشند، بر خاک تشنه فروغلتیده بودند. در آن تاریکی شبح‌هایی خاموش و تودار می‌نمودند، متروک و مخروبه و عتیق، انگار از قعر زمین رو به آسمان دهان باز کرده بودند و هر آن می‌رفت چون هیولاهایی سفاک سربگردانند و آدمی را در مغارهٔ دهان فروبرند (همان: ۵۱-۵۲).

۳. ۷. زبان طنزآمیز

بارزترین ویژگی زبانی، که به شکل‌گیری رئالیسم وهمی در داستان کمک می‌کند، طنز است. طنز در شکل‌گیری فضای همگانی یا کارناوال، که یکی از عناصر رئالیسم وهمی است، نقشی به‌سزا دارد. تک‌صدایی را درهم می‌شکند، قدرت حاکم را تضعیف می‌کند و زمینه را برای ایجاد صداهای مختلف فراهم می‌آورد. در فضای استبدادی و پدرسالارانهٔ رمان *شهری که زیر درختان سدر مرد*، در جای‌جای کلام راوی و بسیاری از شخصیت‌هایی که در چنگال قدرت جریرند، شاهد کلام طنزگونه هستیم.

طنز عمه خزیمه در توصیف غفار و کبل‌آقا در جمع خانوادگی با حضور بشیر، نمایندهٔ قدرت و استبداد بعد از بشیر، مهم‌ترین طنزی است که در رمان اتفاق می‌افتد و فضای خشک و رسمی را به‌هم می‌ریزد و با کنایه‌های طنزآمیز به عاملان قدرت، فضایی کارناوالی ایجاد می‌کند و سبب تضعیف قدرت حاکم می‌شود.

پیرزن با قیافه‌ای جدی گفت: "عین حقیقته." گفت بعد غفار است که روح یک خروس توی جسمش است. همه خندیدند.

پیرزن بی‌آنکه لبخند بزند دنبال حرفش را گرفت. گفت سرانجام کبل‌آقاست که قرار بوده فرشته شود، اما مصالح کم می‌آید و مغزی کامل در سرش نمی‌گذارند. بهش می‌گویند مقداری از مغز فتاح را بگیرد. کبله‌ای هم بیچاره از صبح تا شب دنبال فتاح است. التماس و درخواست می‌کند که شاید فتاح ذره‌ای از مغزش را به او بدهد. اما فتاح به وعده و وعید می‌گذارد. کبله‌ای را سر می‌دواند. کبله‌ای زبان‌بستهٔ ناقص‌عقل هم از صبح تا شب دنبال فتاح می‌دود و بع‌بع می‌کند (همان: ۲۳۴).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

٤. نتیجه‌گیری

طبق بررسی‌هایی که صورت گرفت، اصل و مبنا در رئالیسم وهمی حول محور محتوا و مضمون می‌چرخد و مهم‌ترین ویژگی آن همان چندصدایی باختین است، اما در شکل‌گیری رئالیسم وهمی به‌ویژه در رمان خسرو حمزوی نمی‌توان نقش عناصر ساختاری و فنی را انکار کرد. خسرو حمزوی در رمان *شهری که زیر درختان سدر مرد* عناصر ساختاری رئالیسم وهمی را پابه‌پای عناصر محتوایی آن به‌کار می‌گیرد؛ هرچند عناصر محتوایی نقشی پررنگ‌تر بازی می‌کنند. براساس رئالیسم وهمی، آنچه سازندهٔ عمل شخصیت‌های حمزوی است، اندیشهٔ آنها است که در ارتباط تنگاتنگ با احساس و عاطفهٔ آنها قرار می‌گیرد. درعین‌حال، احساساتشان در گفت‌وگو با دیگری و تحت تأثیر احساسات دیگری قرار می‌گیرد. این موضوع شخصیت‌ها را از یکپارچگی خارج می‌کند و آنها را در تعامل با دیگر شخصیت‌ها و حتی خواننده قرار می‌دهد. نگاه نیهیلیستی کیان به جهان، عقدهٔ ادیپ در یوسف، عقدهٔ کاووس در جریر، عقدهٔ الکترا در نرگس، طنز در عمه خزیمه که فضایی نسبتاً کارناوالی ایجاد می‌کند، در همین مقوله می‌گنجد. خسرو حمزوی به‌خوبی به درون افراد راه یافته و ناخودآگاه و روان آنان را، به‌روشنی ظاهر آدمی، پیش چشم خواننده قرار داده است. این درحالی است که به‌ظاهر این شخصیت‌ها کمتر پرداخته است. به‌گونه‌ای که انگار با آدم‌هایی بدون جسم مادی روبه‌رو هستیم. درعین‌حال، خسرو حمزوی عناصر فنی را به‌خوبی در جهت رئالیسم وهمی پیش می‌برد. چرخش روایت بین شخصیت‌های مختلف داستان، نه‌تنها به آشکارشدن ضمیر ناخودآگاه آنان یاری می‌رساند، بلکه شناخت خواننده از دیگر شخصیت‌ها را هم کامل می‌کند و به ایجاد چندصدایی در داستان کمک می‌کند. چرخش زمان سیر خطی داستان را به‌هم می‌ریزد و با پرش‌هایی که در گذشته و حال در ذهن و زبان اشخاص صورت می‌گیرد، عوامل سرکوب‌شده در ذهن افراد بیشتر نمایان می‌شود. ابداع و آفرینش مکان هم فضای داستان را در هاله‌ای افسانه‌ای و اسطوره‌ای قرار می‌دهد و درنهایت، زبان طنز در افراد، درواقع درون آنها را در کلام طنزآمیزشان آشکار می‌کند. بنابراین، در سراسر رمان عناصر ساختاری هماهنگ با عناصر محتوایی در تناسب با رئالیسم وهمی قرار دارد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

پی‌نوشت

۱. از رئالیسم وهمی در متون نقدی مختلف با عنوان ژانری ادبی یاد شده است؛ اما برای درک بهتر این اصطلاح باید گفت که نظریه‌ای است در نقد و مکتب‌های ادبی که صاحب‌نظرانی مثل باختین و ملکم وی. جونز به آن پرداخته‌اند.

2. Fantastic Realism
3. Hetroglassia

۴. منظور از جایگاه خواننده دربرابر شخصیت‌ها، زمان، مکان و طرح داستان، دریافت و آگاهی خواننده از این عناصر داستانی است؛ بدین معنی که خواننده می‌داند که شخصیت‌ها چه ویژگی‌هایی دارند و چگونه انسان‌هایی هستند یا داستان در چه زمان و مکانی رخ می‌دهد و طرح داستانی دقیقاً چیست؛ اما نویسنده با تغیر زاویهٔ دید داستان، داستان را به‌گونه‌ای پیش می‌برد که تمام افکار خواننده و دریافت‌هایش از داستان یا رمان را برهم می‌زند و این دقیقاً همان چیزی است که رئالیسم این نوع داستان‌ها را وهمی می‌کند و آن را از سایر انواع رئالیسم متمایز می‌کند.

5. Identification
6. Dairy Narration
7. Unreliable

۸. در این رمان نویسنده به ساخت مکان‌هایی با اسم‌های خیالی؛ اما ویژگی‌های واقعی دست زده است. کالیان نیز نام یک منطقه در داستان است که ساختهٔ ذهن نویسنده است.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۹۱) *ساختار و تأویل متن*. چاپ چهاردهم. تهران: مرکز.

اظهری، محبوبه و سهیلا صلاحی‌مقدم (۱۳۹۱) «تحلیل روان‌کاوی شخصیت‌های رمان سمفونی مردگان براساس آموزه‌های فروید و شاگردانش». *ادبیات و زبان‌ها*. پاییز و زمستان. شمارهٔ ۴: ۱-۱۸.

پاینده، حسین (۱۳۸۱) «همایش وضعیت نقد ادبی در ایران». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*، شمارهٔ ۵۹: ۲۷-۳۷.

تسلیمی، علی (۱۳۹۱) *رباعی‌های خیام و نظریهٔ کیفیت زمان*. تهران: آمه.

ـــــــ (۱۳۸۸) *گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران (داستان). پیشامدرن، مدرن، پسامدرن*. تهران: آمه.

ـــــــ (۱۳۹۰) *نقد ادبی و نظریه‌های ادبی و کاربرد آن در ادبیات فارسی*. چاپ دوم. تهران: آمه.

جان، مانفرد (۱۳۸۹) «رویکرد روایت‌شناختی به کانون‌شدگی». ترجمهٔ ابوالفضل حری. *کتاب ماه ادبیات*. شمارهٔ ۱۵۷: ۲۲-۳۱.

حمزوی، خسرو (۱۳۸۰) *شهری که زیر درختان سدر مرد*. چاپ دوم. تهران: روشنفکران و مطالعات زنان.

رستمی، فرشته (۱۳۸۹) «ساختار صدا در داستان‌های مندنی‌پور: نقش «زاویهٔ دید» در «صدای» داستان». *ادبیات و زبان‌ها*. شمارهٔ ۶: ۹۹-۱۲۶.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]

زرشناس، شهریار (۱۳۸۶) *نیهیلیسم*. چاپ سوم. تهران: کانون اندیشهٔ جوان.
زمانیان، علی (۱۳۸۵) «نیهیلیسم از انکار تا واقعیت به‌مثابهٔ آسیب فرهنگی در ایران». *راهبرد*. شمارهٔ ۴۰: ۸۷-۱۱۴.
ستاری، جلال (۱۳۷۷) *بازتاب اسطوره در بوف کور (ادیپ یا مادینه‌جان)*. تهران: توس.
سیدحسینی، رضا (۱۳۷۶) *مکتب‌های ادبی*. تهران: نگاه.
طاهری، محمد و معصومه سپهری عسکر (۱۳۹۰) «بررسی شیوهٔ به‌کارگیری جریان سیال ذهن در رمان سنگ صبور اثر صادق چوبک». *ادبیات و زبان‌ها*. تابستان. شمارهٔ ۸: ۱۶۹-۱۹۰.
طاووسی، محمود و آمنه درودگر (۱۳۹۰) «اسطوره و ادبیات مدرن». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. شمارهٔ ۲۳: ۱۰۱- ۱۱۸.
فروید، زیگموند (۱۳۷۳) «داستایفسکی و پدرکشی، یادداشتی بر ابعاد شخصیتی داستایفسکی». ترجمهٔ حسین پاینده. *ارغنون*. شمارهٔ ۳: ۱- ۵۲.
کاشفی، جلال‌الدین (۱۳۶۸) «فانتاستیک رئالیسم: مکتبی برگرفته از واقعیت‌ها، در لباس و فضایی سحرانگیز، دنیای خاطره‌ها و وقایع خفته در ایهام». هنر. شمارهٔ ۱۸: ۹۲-۱۱۷.
کرنودل، جرج و پورش کرنودل (۱۳۷۴) «اکسپرسیونیسم در تئاتر». هنر. شمارهٔ ۲۹: ۴۰۵-۴۱۰.
گرانت، دیمیان (۱۳۷۵) *رئالیسم*. ترجمهٔ حسن افشار. تهران: مرکز.
مالیاس، سالیموس (۱۳۸۷) *پست‌مدرن*. ترجمهٔ حسین صبوری. تبریز: دانشگاه تبریز.
ملکم، وی. جونز (۱۳۸۸) *داستایفسکی پس از باختین*، قرائت‌هایی از رئالیسم وهمی. ترجمهٔ امید نیک‌نام. چاپ دوم. تهران: مینوی خرد.
منصوری، مریم (۱۳۸۶) «من هم دگرگون شده‌ام». [گفت‌وگو با خسرو حمزوی]. *روزنامهٔ اعتماد*. ۲۱ خرداد ۱۳۸۶. شمارهٔ ۱۴۱۴: ص ۱۱.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1395.24.80.3.3]
[DOI: 10.18869/acadpub.jpll.24.80.65]