Persian Literature
Online ISSN: 2676-4113
https://jpl.ut.ac.ir/

# Realism and Illusory Realism, the Basis of the Formation of Dual Confrontations in the Stories of *Kahram's Worries* and *Colorless Buttons*, by Hasan Farhangfar

**Nasrin Asadpoor,**[1] **Aliakbar Bagheri Khalili**[2]

1. Corresponding Author, Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, Mazandaran University, Babolsar, Iran. E-mail: nasrin.asadpoor93@gmail.com
2. Associate professor in Mazandaran University, E-mail: aabagheri@umz.ac.ir

**Article Info**

**Article Type:**
Research Araticle

**Article History:**

**Received:**
14, March, 2023

**In Revised form:**
15, July, 2023

**Accepted:**
19, July, 2023

**Published Online:**
21, September, 2023

**ABSTRACT**

Hassan Farhangfar, Gilani's contemporary writer, is known in the realm of novels and short stories. Farhang-Far's effort to purify the society from class distance, cultural backwardness and the necessity of enjoying civil rights, caused him to make social realities the subject of his stories by combining realist and imaginary realist perspectives. He based them on dual oppositions. Although Saussure is the inspiration of structuralism, structuralism is known by the names of personalities such as Strauss, Barthes and Foucault, and Strauss plays a significant role in organizing it. Strauss considers dual oppositions to be the main function of the mind and the foundation of the culture of any nation. Because every structure in structuralism is expressed based on double opposition, the structure of literary works can also be analyzed based on double oppositions. In this research, the dual contrasts are divided into: 1) personality and thought, 2) place, 3) time, 4) symbolic-lexical, and the role of the realist and illusionary view of culture in their formation in two sets. The concern of Kahram and colorless buttons has been analyzed in a descriptive-analytical way. Based on the results of the research, place and time and conventional traditions determine the formulation of individual ethics in realistic and fictional fictional stories of culture, personality contrast is more prominent than other contrasts in them. One of the reasons is the author's entry into the details and psychoanalytical description of the world inside and outside of the characters. Because illusory realism wanders between two things, it is more capable of creating double oppositions. In these stories, the nature of personality confrontation is such that it manifests spatial, temporal and symbolic confrontations in order to provide the grounds for the emergence of realistic and imaginary realist events.

**Keywords**: Realism, imaginary realism, double contrasts, Hasan Farhangfar, Kahram's concern, colorless buttons.

Cite this The Author(s): Asadpoor, N., Bagheri Khalili, A: 2023. Realism and Illusory Realism, the Basis of the Formation of Dual Confrontations in the Stories of Kahram's Worries and Colorless Buttons, by Hasan Farhangfar. Persian literature, Vol. 13, No. 1,Serial No. 31- Spring- Summer, (111-131). DOI: 10.22059/jpl.2023.356479.2160

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Press

ادب فارسی
شاپای الکترونیکی: ۴۱۱۳-۲۶۷۶
https://jpl.ut.ac.ir/
انتشارات دانشگاه تهران

# رئالیسم و رئالیسم وهمی، مبنای صورت‌بندی تقابل‌های دوگانه در داستان‌های *دلواپس کَهرم* و *دگمه‌های بی‌رنگ*، از حسن فرهنگ‌فر

**نسرین اسدپور [۱]✉، علی‌اکبر باقری خلیلی [۲]**

۱. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران. رایانامه: nasrin.asadpoor93@gmail.com

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه مازندران، مازندران، ایران. رایانامه: aabagheri@umz.ac.ir

**اطلاعات مقاله**

**نوع مقاله:**
علمی- پژوهشی

**تاریخ دریافت:**
۱۴۰۱/۱۲/۲۳

**تاریخ بازنگری:**
۱۴۰۲/۰۴/۲۴

**تاریخ پذیرش:**
۱۴۰۲/۰۴/۲۸

**تاریخ انتشار:**
۱۴۰۲/۰۶/۳۰

**واژه‌های کلیدی:**
رئالیسم، رئالیسم وهمی، تقابل‌های دوگانه، حسن فرهنگ‌فر، دلواپس کهرم، دگمه‌های بی‌رنگ.

**چکیده**

حسن فرهنگ‌فر، نویسندهٔ معاصر گیلانی در قلمرو رمان و داستان کوتاه شناخته شده‌است. اهتمام فرهنگ‌فر به پالایش جامعه از فاصلهٔ طبقاتی، عقب‌ماندگی‌های فرهنگی و ضرورت برخورداری از حقوق مدنی، موجب شد تا با تلفیقی از دیدگاه رئالیسم و رئالیسم وهمی، واقعیت‌های اجتماعی را سوژهٔ داستان‌هایش سازد و ساختار آن‌ها را بر تقابل‌های دوگانه بنا نهد. با توجه به ابعاد و ویژگی‌های تقابل‌های دوگانه در نظریهٔ ساختارگرایی آثار ادبی را می‌توان براساس آن تحلیل کرد. در این پژوهش، تقابل‌های دوگانه در داستان‌های فرهنگ‌فر به ۱. شخصیتی و اندیشگی ۲. مکانی ۳. زمانی ۴. نشانه‌ای ـ واژگانی، تقسیم‌شده و نقش نگاه رئالیستی و رئالیستی وهمی فرهنگ‌فر در شکل‌گیری آن‌ها در دو مجموعهٔ *دلواپس کَهرم* و *دگمه‌های بی‌رنگ*، به روش توصیفی – تحلیلی واکاوی شده‌است. براساس نتایج تحقیق، مکان و زمان و سنّت‌های قراردادی تعیین‌کنندهٔ صورت‌بندی اخلاق فردی در داستان‌های رئالیستی و رئالیستی وهمی فرهنگ‌فر بوده، تقابل شخصیتی بیش از تقابل‌های دیگر در آن‌ها برجستگی دارد. یکی از دلایل آن، ورود نویسنده به جزئیات و توصیف روانکاوانهٔ جهان درون و بیرون شخصیت‌ها است. چون رئالیسم وهمی بین دو امر سرگردان است، قابلیت بیشتری برای خلق تقابل‌های دوگانه دارد. در این داستان‌ها ماهیّت تقابل شخصیتی به‌گونه‌ای است که تقابل‌های مکانی، زمانی و نشانه‌ای را در خود پدیدار می‌گرداند تا زمینه‌های بروز و ظهور رخدادهای رئالیستی و رئالیستی وهمی را مهیا سازد.

**استناد:** اسدپور، نسرین؛ باقری خلیلی علی‌اکبر.(۱۴۰۲)، رئالیسم و رئالیسم وهمی، مبنای صورت‌بندی تقابل‌های دوگانه در داستان‌های دلواپس کَهرم و دگمه‌های بی‌رنگ، از حسن فرهنگ‌فر ، ادب فارسی، سال ۱۳، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان، پیاپی ۳۱. (۱۱۱-۱۳۱).
DOI: 10.22059/jpl.2023.356479.2160

CC BY NC

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

## ۱. بیان مسئله

حسن فرهنگ‌فر، نویسنده و شاعر معاصر گیلانی، بیشتر در قلمرو رمان و داستان کوتاه شناخته شده است. او در سال ۱۳۸۲ با انتشار کتاب دلواپس‌کهرم، به جمع نویسندگان معاصر پیوست. *دگمه‌های بی‌رنگ*، *گزنه*، *هنوز اتفاق نیفتادم*، *روایت دیگری هم دارد*، *پارهٔ تاریک*، *گمگمه‌های برف*، *چه زود بزرگ شدم*، از دیگر آثار وی هستند. روحیهٔ انتقادی فرهنگ‌فر و دغدغهٔ برخورداری آحاد جامعه از حقوق مدنی و زندگی آبرومندانه و احساس تعهد فرهنگ‌فر برای تبیین آن‌ها، موجب شده تا با تلفیقی از دیدگاه رئالیستی و رئالیستی وهمی، فاصلهٔ طبقاتی، معضلات اجتماعی، عقب‌ماندگی‌های فرهنگی و محرومیت‌های اقتصادی را سوژهٔ داستان‌هایش سازد؛ چنان‌که می‌توان‌گفت نویسنده با نگاه رئالیستی و رئالیستیِ وهمی به واقعیت‌های اجتماعی و کنش‌های کنش‌گران، ساختار داستان‌های *دلواپس کهرم* و *دگمه‌های بی‌رنگ* را براساس تقابل‌هایی چون تقابل‌های بین کهنه و نو، ثروتمند و فقیر، ظالم و مظلوم و نظایر آن سامان بخشیده‌است. از همین رهگذر، داستان‌هایی *مثل هزارپا*، *پناهگاه*، *دلواپسِ کهرم*، *چرخ‌ریسک* و *این همه اتفاق‌هایی که نیفتاد!* و ... دارای ویژگی‌هایی چون چندصدایی، تردید، توهم، بیماری، فرافکنی، بیان تأثری (امپرسیونیستی) و تقابل میان جهان درون و بیرون، جهان آرمانی و واقعی و مانند آن‌ها بوده و گویای رئالیسم وهمی هستند.

اگرچه سوسور الهام‌بخش ساختارگرایی در مطالعات علوم انسانی است، اما بدون تردید ساختارگرایی با نام شخصیت‌هایی چون استراوس، بارت و فوکو شناخته شده و استراوس در سامان‌بخشی آن نقش به‌سزایی دارد. این مقاله درصدد است تا رئالیسم و رئالیسم وهمی را در شکل‌گیری تقابل‌های دوگانه در داستان‌های *دلواپس کهرم* و *دگمه‌های بی‌رنگ* براساس نظریهٔ ساختارگرایی لوی استراوس تجزیه و تحلیل نماید.

### ۱-۱. پرسش‌های پژوهش

پرسش‌های این پژوهش عبارتند از:

۱. تأثیر رئالیسم و رئالیسم وهمی در شکل‌گیری تقابل‌های دوگانه در داستان‌های *دلواپس کَهَرم* و *دگمه‌های بی‌رنگ* چیست؟

۲. رئالیسم و رئالیسم وهمی کدام گونه از تقابل‌های دوگانه را در داستان‌های دلواپس کَهَرم و دگمه‌های بی‌رنگ پدید آورده است؟

### ۱-۲. روش پژوهش

روش پژوهش، توصیفی – تحلیلی است. داستان‌ها با رویکرد ساختارگرایی و بر مبنای نوسان بین جهان واقعیت و وهم که تقابل را برجسته‌تر می‌سازد، بررسی خواهند شد. در این پژوهش، خصوصیات اخلاقی، نقش دینی، سیاسی و اجتماعی شخصیت‌های داستان با تکیه بر تقابل شخصیتی، جهان‌بینی و اندیشه‌های اجتماعی شخصیت‌ها و تلاش نویسنده در خلق عادت‌زدایی براساس تقابل مکانی، دوره‌های زمانی که شخصیت‌ها رخدادها را با آن‌ها به پیش می‌برند با

تمرکز بر تقابل زمانی، و آیین‌ها، سنّت‌ها و تابوهای موجود در جامعه با دیدگاه انتقادی براساس تقابل نشانه‌ای تحلیل خواهندشد.

### ۱-۳. حدود پژوهش

دو مجموعه داستان *دلواپس کهرم* و *دگمه‌های بی‌رنگ* از حسن فرهنگ‌فر حدود این پژوهش هستند.

### ۱-۴. پیشینهٔ پژوهش

براساس جستجوهای انجام‌گرفته، تاکنون به جز پژوهش‌های زیر پژوهش مستقلی در حوزهٔ نقد آثار حسن فرهنگ‌فر صورت نگرفته‌است.

اسدپور و همکاران (۱۳۹۳) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد به «*واقعیّت‌های اجتماعی در داستان‌های حسن فرهنگ‌فر*» در دانشگاه گیلان پرداخته‌اند که در آن، واقعیّت‌های اجتماعی عصر نویسنده، جهان‌بینی او و پیوند جدایی‌ناپذیر جامعه و ادبیات براساس دیدگاه‌های جامعه‌شناختی لوکاچ و گلدمن و نیز نگاهی گذرا به نظریات ماشری و باختین بررسی شدند.

اسدپور و همکاران (۱۳۹۵)، «قهرمان مسئله‌دار در داستان *دلواپس کهرم*، حسن فرهنگ‌فر» نویسندگان به بررسی مسائل اجتماعی در آثار فرهنگ‌فر به عنوان یک نویسندهٔ رئالیست پرداخته‌اند. در این پژوهش ضمن توضیح قهرمان پروبلماتیک، داستان *دلواپس کهرم* از این جنبه بررسی شده‌است.

## ۲. چهارچوب نظری

اگرچه ساختارگرایی که از نیمهٔ دوم قرن بیستم در مطالعات مربوط به علوم انسانی رواج پیدا کرد، ریشه در نظریات سوسور دارد؛ اما با نام اندیشمندانی چون کلود لوی استراوس، رولان بارت، میشل فوکو، لویی آلتوسر و... گره خورده است. ساختارگرایی عمدتاً به‌واسطهٔ انسان‌شناسیِ استراوس در دههٔ ۱۹۶۰ وارد حوزهٔ فکری فرانسه شد. استراوس در میان روشنفکران کشورش به نام پیشوای شارحان مکتب اصالت ساخت ممتاز است. استراوس تقابل‌های دوگانه را کارکرد اصلی ذهن و زیربنای فرهنگ هر ملّتی می‌داند و در سامان‌بخشی آن نقش به‌سزایی دارد. چون هرساختی در ساختارگرایی براساس تقابل دوگانه بیان می‌شود، در تعریف ساختار می‌توان گفت «ساختار، نظامی از تغییر و تحولات است و مفهوم ساختار خود از سه مفهوم اصلی ساخته شده است: تمامیت، دگرگونی و استقلال. ساختارگرایی هم‌چون روشی جدید برای شناخت و مشاهدهٔ جهان به کار می‌رود» (ال. گورین و دیگران، ۱۳۷۷: ۲۹۳).

ساخت‌گرایی حامل بذرهایی از نوعی نظریهٔ اجتماعی و تاریخی بود، اما این بذرها از جمیع جهات سبز نشدند؛ زیرا اگرچه می‌شد نظام‌های نشانه‌ای حاکم بر زندگی بشر را به لحاظ فرهنگی متغیّر قلمداد کرد، اما قوانین بنیادی حاکم بر عملکرد این نظام‌ها چنین نبود (ایگلتون، ۱۳۸۰: ۱۵۰). استراوس ایدهٔ تقابل‌های دوگانه را از یاکوبسن گرفته، آن را کارکرد اصلی ذهن یا مغز آدمی به‌شمار می‌آورد و معتقد است نیاکان ما از راه همین تقابل‌ها نسبت به خود و محیطشان آگاهی کسب می‌کردند. وی بر آن است که زیربنای فرهنگ هر ملّتی به‌وسیلهٔ تقابل‌های دوگانه ساخته

شده است و این تقابل‌ها علاوه بر این که دو قطب متضاد هستند، در عین‌حال باهم در ارتباط نیز می‌باشند (برتنس، ۱۳۸۴: ۷۷).

نکتهٔ دیگر این که کار در زمینهٔ زبان‌شناسی ساختاریِ پس از سوسور، لـوی اسـتراوس را بـه این نتیجه رساند که برای نخستین بار یک علم اجتماعی می‌تواند روابط ضروری را تـدوین کنـد. یکی از اصول این روابط ضروری عبارت است از این‌که: «هیچ اصـطلاحی جـدا از جفـت مقابـل خود معنا ندارد» (تقابل دوگانه). وی چون از نظریهٔ زبان‌شـناختی مشـرب یاکوبسـن و روش کـار دستگاه‌های عددی مغز الکترونیک سرمشق گرفته است، تمامی ساخت اندیشهٔ ابتدایی را دوتـایی می‌داند. در این باره شکی نیست که مغز آدمی میل دارد تا در همهٔ زمینه‌ها با تقابل‌هـای دوتـایی کار کند، اما می‌تواند در کار خود شیوه‌های دیگری نیز برگزیند (لیچ، ۱۳۵۸: ۱۴۱).

در دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر آمده: «تقابل دوتایی اصطلاحی است که در دل، منطق دیالکتیکی‌ای دارد و به طور گسترده در استدلال نظری مورد استفاده قرار می‌گیرد» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۹۸) و یا در کتاب ساختار و تأویل متن آمده: «یاکوبسن این اشارهٔ تاریخی و مهم را یادآوری می‌کند که نخست تروبتسکوی در دههٔ ۱۹۲۰ تقابل‌های دوگانه را بنیان پایگان ارزشی دانسته بود» (احمدی، ۱۳۷۰: ۳۹۸) اما ناگفته نماند، پیشینهٔ تقابل دوگانه به روزگار فیثاغورث، افلاطون، ارسطو و حتی قبل از آن می‌رسد. این باور یادآور اصل «تعرف الاشیاء باضدادها/چیزها با ضدهایشان شناخته می‌شوند» است (امامی، ۱۳۸۵: ۲۵۵). استراوس دربارهٔ اهمیت تقابل‌های دوگانه از نظر شناختی می‌نویسد: «برخی از متقابل‌های مقوله‌ای که از تجربهٔ روزمرهٔ ابتدایی‌ترین چیزها مثل پخته و خام، تازه و گندیده، تر و خشک و غیره گرفته شده‌اند، می‌توانند به منزلهٔ ابزارهایی برای صورت‌بندی مفاهیم انتزاعی و ترکیب آن‌ها در قالب گزاره‌ها به کار یک قوم بیایند. او بررسی فرهنگی را به تقابل‌هایی دوگانیِ پایه تجزیه می‌کند و به این وسیله، صورت‌بندی‌های پیچیدهٔ اجتماعی و فرهنگی را از بنیاد بازسازی می‌کند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۷۳). استراوس دربارهٔ منشأ نوع بشر نیز به تقابل قائل است این‌که: آدم‌ها زادهٔ زمین‌اند (یک منشأ واحد) و این‌که آدم‌ها پدید آمدهٔ رابطهٔ جنسی‌اند (دو نفر) (سلدن و ویدوسون، ۱۳۹۷: ۱۶۵). نتیجه این‌که هر ساختی در ساختارگرایی براساس تقابل دوگانه بیان می‌شود و با تکیه بر آن‌ها، می‌توان آثار ادبی را هم برمبنای تقابل‌های دوگانه تحلیل کرد و به ساختارشان دست یافت؛ یعنی جهان راستین داستان را از سایه‌روشن‌های متقابلی که استراوس به آن‌ها می‌اندیشیده، نباید دور داشت، زیرا داستان از دل اجتماع پدید می‌آید و اجتماع بدون اندیشه‌های بشری قابل تصور نیست. به هر روی، تقابل‌های دوگانه را می‌توان به: ۱. شخصیتی و اندیشگی ۲. مکانی ۳. زمانی ۴. نشانه‌ای ـ واژگانی، تقسیم کرد و این پژوهش نقش نگاه رئالیستی و رئالیستی وهمی نویسنده را در شکل‌گیری تقابل‌های شخصیتی و اندیشگانی در داستان‌های دو مجموعهٔ *دلواپس کَهرم* و *دگمه‌های بی‌رنگ*، مورد کاوش قرار می‌دهد.

## ۳. رئالیسم و تحلیل داستان‌های رئالیستی فرهنگ‌فر

رئالیسم معادل واقع‌گرایی و در اصطلاح، مکتبی ادبی ـ هنری است که در اواسط قرن ۱۹م. در اروپا و امریکا رواج یافت. رئالیسم میل ارادی هنر برای نزدیک‌شدن به واقعیت است. هر نوع رویکرد واقع‌گرایانه در ادبیّات را در هر دوره‌ای که اتفاق بیفتد، رئالیسم می‌نامند. نوع ادبی غالب در مکتب رئالیسم، داستان است (حسینی، ۱۳۹۸: ۸۳). هنر تنها از زندگی نسخه‌برداری نمی‌کند، بلکه به آن شکل نیز می‌دهد (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۰۹). ویژگی‌های داستان‌های رئالیستی عبارتند از: واقعیتی محض، بی‌طرفی نویسنده، عدم طرح دیدگاه‌های شخصی، پرداختن به جزئیات، انتخاب موضوع از زندگی اجتماعی، نظریهٔ جبرگرایی ناتورالیستی، خلق شخصیت‌ها و موقعیت‌های قابل باور، واقعیتی «دائم در تغییر» و «موقت» و ... (کیانی و پیروز، ۱۴۰۱: ۲۳۵– ۲۵۶). با اندکی تسامح می‌توان‌گفت تا امروز بنای ادبیّات داستانی بر رئالیسم استوار است. نویسندگان مشکلات اجتماعی عصر خود را آگاهانه درون‌مایهٔ داستان‌هایشان می‌سازند و بر واقع‌گرایی آن‌ها تأکید می‌ورزند؛ چه آن‌که «ادبیّات بیان حال جامعه است» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۰۰). از این رهگذر، لوکاچ و شاگردش لوسین گلدمن را باید نخستین نظریه‌پردازان جامعه‌شناسی ادبیّات و نسبت آن با رئالیسم دانست (کوثری، ۱۳۷۹: ۱۶).

«مقولهٔ اصلی و معیار ادبیّات رئالیستی چهرمان یا نوع است. آن‌چه چهرمان را چهرمان می‌کند نه کیفیتی متوسط و نه منحصراً وجود شخصیتی است که بسیار عمیق تصویر شده باشد، آن‌چه آن را چهرمان می‌سازد، این است که در آن تمام سرشت‌های اساسی انسانی و اجتماعی، که در بالاترین سطح تکامل خویش حضور دارند، با آشکار شدن نهایی امکانات پنهانی که در آن‌هاست و در ارائهٔ اغراق‌آمیز تفریط‌های خود با شکلی هستمند، اوج‌ها و فرودهای دوران‌ها و آدمیان را بازتاب دهند» (لوکاچ، ۱۳۷۳: ۷–۸). این امر بیانگر آن است که اهمیت تقابل شخصیتی در خلق داستان‌ها از سایر تقابل‌ها بیشتر است.

### ۳-۱. *ماه‌گرفتگی*

روایت خاطره‌وار پسری از مادرش است. مادری که در پس‌زمینهٔ ذهن پسر، تصویر خوبی به‌جا نگذاشته، به زندگی زناشویی‌اش پای‌بند نمانده و موجب خودکشی همسر و فروپاشی خانواده شده‌است.

شخصیت راوی (پسر) در تقابل با شخصیت مادرش قرار دارد. راوی پدرش را قوی‌ترین پدر دنیا می‌داند که درتقابل با نگاه او به مادر قرار می‌گیرد. «تصور می‌کردم دست‌هایی آن اندازه قوی که می‌توانستم توی کف آن سر پا بایستم و سقف اتاق را دست بزنم، مال قوی‌ترین پدر دنیاست» (فرهنگ‌فر، ۱۳۸۵: ۱۲). پدر شخصیت پسر را دست‌وپا چلفتی می‌داند؛ شخصیت او در تضاد با دیگران قرار می‌گیرد، از جمله در تقابل با شخصیت پدر، به خاطر خودکشی؛ در تضاد با مادر (هرچند که او را خیلی دوست دارد)، و در نهایت در تضاد با جامعه. فرهنگ‌فر در این داستان رئالیستی، موضوعی اجتماعی را برگزیده و با زبانی ساده و روایتی بی‌طرف به تصویر کشیده

است. ساختار *ماه‌گرفتگی* برآمده از کنش‌های فرهنگی است، کنش‌هایی که زادهٔ انواع تقابل‌های دوگانه‌اند.

استراوس تقابل‌های دوگانه را زیربنای فرهنگ می‌داند. به باور او در میان تقابل‌ها، تقابل بین آن چیزی که دست‌ساختهٔ آدمی است و آن چیزی که طبیعی است؛ یعنی تقابل بین فرهنگ و طبیعت، از همه بنیادی‌تر است. در واقع کنش‌های فرهنگی ما از این تقابل‌ها نشأت می‌گیرند. هنگامی که این تقابل‌ها در آیین‌ها، تابوها، سنّت‌ها، رفتارها و از این قبیل بیان شوند، از آن پس در طول زمان تغییر می‌کنند؛ تا جایی که دیگر غیرقابل شناسایی می‌شوند. این تقابل‌ها از جهان واقعی ریشه می‌گیرند (برتنس، ۱۳۸۴: ۷۸). تقابل فرهنگی و تضاد با جامعه در داستان *ماه‌گرفتگی*، هنگامی رخ می‌دهد که پسر از ترس شایعات پیرامون تولدش به امامزاده نمی‌رود؛ زیرا از باور خرافی مردم، یعنی آن‌چه ساختهٔ ذهن بشر و قراردادی است و انتظار می‌رود، در آینده فراموش گردد؛ اما امروز موجب رنج است، می‌ترسد. باور به این‌که اگر فرد حرام‌زاده‌ای وارد امامزاده شود، خون دماغ خواهد شد. راوی هم‌چنان در تضاد با باور پدرش در مورد «صحیح النسب» بودنِ خود، قرار می‌گیرد. با وجود این‌که راوی می‌گوید: «دوباره رفتم سراغ آینه تا یک بار دیگر ماه‌گرفتگی پدر را روی بازوی چپم ببینم» (فرهنگ‌فر، ۱۳۸۵: ۱۳)، هم‌زمان نشان ماه‌گرفتگی را در تقابل با باور خرافی مردم می‌داند. هم‌چنین تقابل بین «زن خوب» و «زن بد» بر پایهٔ فرهنگ و اخلاق وجود دارد؛ مثل تقابل مادر راوی، با زنی که راوی در قبرستان دیده است. هم‌چنین تردید و تقابل اندیشهٔ راوی در مورد هویّت خود نیز در داستان به چشم می‌خورد: «از در که می‌آمدم تو، پاهایم یکی می‌آمد یکی نمی‌آمد» (همان: ۷). با این همه، چیزی تغییر نمی‌کند راوی خود نیز پابه‌پای باورهای خرافی جامعه، حرکت می‌کند؛ حتی زندگی دیگران را قضاوت می‌نماید و با نگاه بدبینانه‌اش روبه‌رو هستیم، آن‌جا که می‌گوید «دخترک می‌آید کنار مادر. نگاهم می‌کند. چشم‌هایش زاغ است چشم پدرش هم که سیاه است! » (همان: ۱۳). راوی (پسر) این اصل مسلّم را که همهٔ زنان مثل هم نیستند، انکار می‌کند. همهٔ این‌ها شاید به این مسئله بازگردد که وی نمی تواند کسی را برتر از مادرش تصور کند، زیرا مادر نقش مهمی در زندگی، افکار و احساساتش داشته و تنها در ظاهر قصه هست که دوست داشتنش را انکار می‌کند.

### ۳-۲. *پناهگاه*

داستان گم شدن اتومبیل مردی است که روزگاری پدرش نیز اسب خود را گم کرده بود و با او پیش آیینه‌بین رفته بود تا اسبش را پیدا کند. مرد، اگر چه شرم دارد و از ته دل راضی نیست، اما همانند پدر به باورهای عامیانه و خرافات پناه می‌برد.

داستان *پناهگاه* انتقاد شدیدِ نویسنده از جهل و خرافات است. به عبارتی داستان بیان تقابل سنّت در برابر مدرنیته است که سبب درگیری درونی راوی با خود می‌شود. کلنجار بیش از حد راوی با خود، گذشته‌نگری و تردید در تصمیم‌گیری، وی را شخصی متزلزل تصویر می‌کند. با این‌که می‌داند به رمّال نیازی نیست و باید به عقل پناه ببرد، باز خرافات تکیه‌گاه او می‌شود. مرد در گذشته، هنگامی‌که از منزلش سرقت شده بود، با دیدن ناتوانی پلیس در پیدا کردن دزدها، به

پلیس نیز بی‌اعتماد شد. بنابراین، تقابل بین انتخابی مدرن یا سنّتی برای پیدا کردن دزد ماشین شکل گرفته است. ماشین می‌تواند نماد امری مدرن باشد که مفقود گشته و مرد باید برای دوباره پیدا کردنش به آیینه‌بین یا همان سنّت رجوع کند. تقابل شخصیت در تقابل بین پدر و پسر، پلیس و رمال مشهود است.

تقابل شخصیتی داستان در این است که تکرار زندگی پدر برای پسر حکایت از دل‌زدگی او دارد. گذر زمان بر سن شخصیت‌ها افزود، اما فکرها را دگرگون نکرده، همه چیز دوباره تکرار می‌شود. راوی دست به عملی بی‌نتیجه می‌زند که قبلاً پدرش زده بود: «مرد دوست داشت سرش را بگیرد توی دست‌هایش و به چیزی فکر نکند... برف دوباره شروع به باریدن کرده بود که به نزدیکی‌های پل خشتی رسیدند. درخت آزاد پیر دیده می‌شد... ماشین را نگه داشت» (همان:۴۶). درخت آزاد هم پیر می‌شود. هنگامی که مقایسه شود با خاطره‌های پدر «مرد نگاهی کرد به درخت آزاد و راه افتاد» (همان: ۴۰). نویسنده واقعیت را همان‌طور که بوده، نشان داده است. نویسنده هیچ قضاوتی نمی‌کند، اما طوری تصویرهای گذشته و حال را می‌چیند که می‌توان دریافت جامعهٔ مدرن نیز از گردِ آینهٔ آیینه‌بین در امان نمانده‌است. اندیشهٔ نو شکل گرفت؛ اما به آن عمل نمی‌شود و نویسنده این‌گونه، شخصیت‌ها را باورپذیر نشان می‌دهد، اما تاریخ باید چند بار تکرار شود تا آدم‌ها به خود بیایند.

### ۳-۳. *کاش مادر*

داستان، روایت یکی از سه فرزند دوقُلو، در تقابل با دو فرزند دیگر است. راوی همواره کم‌شانسی می‌آورد و خندیدن از یادش می‌رود. قهرمان داستان، تکیدگی چهره‌اش را که او را شبیه تریاکی‌ها می‌کرد، به بدشانسی خود نسبت می‌دهد. زبان داستان از سوم شخص به اوّل شخص تغییر می‌کند. تکرار این جمله که «خواست بگوید چیزی نگفت»، «خواستم بگویم، امّا نگفتم» (همان: ۴۸)، به عنوان تقابل شخصیت با درون خود به صورت موتیف داستانی درآمده است. نمونه‌هایی از تقابل‌های شخصیتی در داستان: «مادر دو تا پستان بیشتر نداشت، مثل همهٔ مردم؛ اما سه‌قُلو زاییده بود. او قُل سوم بود. چون جیغ‌جیغو هم نبود، مجبور بود با شیشهٔ قنداغ مشغول باشد تا برادر و خواهرش شیرشان را بخورند و نوبتش بشود» (همان: ۴۷). خود قهرمان نیز می‌گوید: «روزهای چهارشنبه عصر دانشگاه که تعطیل می‌شد، من و علیرضا باهم می‌رفتیم شهرستان که مادر بگوید: «بمیرم الهی، بچه‌ام نمی‌تواند غذای گرم بخورد تو شهر غربت!»؛ من هم بگویم: «آن‌موقع که شیر درست و حسابی به ما نمی‌رسید مادر، حالا هم همهٔ گوشت‌ها را گذاشتی پهلوی داداش‌ها!» نه، چیزی نمی‌گفتم» (همان: ۸۴). رفتار مادر با راوی در تقابل با فرزندان دیگر است. بنابراین، راوی با بی‌اعتمادی به خود می‌نگرد و در تقابل با خواسته‌هایش هم قرار می‌گیرد. هم‌چنین همهٔ اتفاقات را به شانس خود ربط می‌دهد. این‌که به نانوایی می‌رود و می‌شنود نانمان تمام شد آقا و... «علیرضا که پرید بالا، شاگرد راننده کف دستش را گذاشت روی سینه‌ام» (همان: ۵۰) این دید باعث می‌شود راوی جامعه را در تقابل با خود ببیند. ژرف‌ساخت داستان نیز تقابل واژگانی کم‌شانس و پُرشانس را مدام تداعی می‌کند. جبر ناتورالیستی دلالت بر این دارد که

هیچ‌چیز دست شخصیت داستان نیست. نابرابری و بی‌عدالتی در نهاد کوچک خانواده تا جامعه رسوخ کرده است. آدمیزاد در نگرش ناتورالیست‌ها، حیوانی است که سرنوشتِ وی را ژن، وراثت و طبیعت مزاجی تعیین می‌کنند و راوی بیشتر در اختیار شرایط است تا خودش (کیانی و پیروز، ۱۴۰۱: ۲۴۰). اگرچه راوی در این داستان حوادث را غالباً به سرنوشت نسبت می‌دهد، اما همواره تلاش می‌کند و ناامید نمی‌شود: (فرهنگ‌فر، ۱۳۸۵: ۴۸). حتی این ناسازی‌ها منجر شد، بیندیشد که باید ساختار فیزیکی را تغییر دهد.

### ۳-۴. *دگمه‌های بی‌رنگ*

داستان با بیان دغدغه‌های نادر، کارمندی از طبقهٔ متوسط جامعه (فقر مادی و موضوع‌های طبقاتی که مورد نظر نویسنده‌های رئالیست است) آغاز می‌شود که صاحب سگی بی‌قرار به نام هوبی است. دوست نادر پی می‌برد که سگ خوهان جفت است. ماجرای هوبی تلنگری می‌شود تا نادر به نیازهای پسرانش بیاندیشد. در *دگمه‌های بی‌رنگ*، نویسنده از فرهنگ اجتماعی انتقاد می‌کند که گاهی به نیازهای طبیعی بی‌توجه است. این نگاه نشان از کارکرد تابوهای فرهنگی بر ذهن افراد دارد. فقر اخلاقی در داستان همان تقابل اندیشگی است. پدر با ملاحظهٔ کنش به فکر ازدواج فرزندش می‌افتد. تقابل دنیای نفسانی و آفاقی، تقابل فرهنگ و غریزه که استروس هم با بررسی زندگی قبیله‌های بدوی، به آن اشاره کرده است.

### ۳-۵. *آسمان آبی هم هست*

زن و شوهری از زندگی یک‌نواخت ماشینی و تکراری خسته شده‌اند. تصمیم می‌گیرند جدا از مردم زندگی کنند. زن از همسرش می‌پرسد: «آن‌هایی که درون غارها زندگی می‌کردند، خوشبخت بودند. نبودند؟» (همان: ۶۸) این سؤال‌ها و تردیدها تقابل ایجاد می‌نمایند، چنان‌که به چالش‌کشیدنِ واقعیت‌ها یکی دیگر از ویژگی‌های داستان‌های رئالیستی است که واقعیت‌های دائم در حال تغییر را به نقد می‌کشانند. آن دو چون از زندگی خود احساس رضایت نمی‌کنند، تصمیم به رفتن می‌گیرند. قایقی کرایه می‌کنند. درون قایق درمی‌یابند که زندگی مادّی آنان را از عشق دور کرده است؛ امّا بعد از مدتی می‌فهمند این‌گونه زندگی‌کردن ممکن نیست، همان چیزهایی که باعث آزارشان بود، آن‌ها را به همان زندگی برمی‌گرداند.

داستان *آسمان آبی هم هست*، تقابل اندیشگی خوبی و بدی است؛ در پی این است که خوبی‌های زندگی را به ما نشان دهد. زن و شوهر در انتخاب بین تقابل‌های دوگانهٔ زندگی مادّی و زندگی آرمانی، زندگی در آپارتمان، زندگی در دل طبیعت، تک‌ساحتی بودن و چند ساحتی بودن خودشان درمی‌مانند. مادّی‌گرایی و کار در اداره آن‌ها را از جهان آرمانی دور کرده است. کار می‌خواهد آن‌ها را به ابزار بدل کند؛ امّا آن‌ها تلاش می‌کنند که از تک‌ساحتی بودن، شیءشدگی و از خودبیگانگی رهایی یابند. پس از حضور در طبیعت، در زندگی آن‌ها تحول ایجاد می‌شود. آن‌جا که به آسمان آبی خیره می‌شوند، در ذهن هرکدام چیزهایی می‌گذرد: مرد می‌گوید از ترافیک سنگین خسته نمی‌شوم. زن هم یادش می‌آید که باید ساعت کارشان را یکی کنند، به همسایهٔ طبقهٔ بالا سر بزند، برنامهٔ کار خودش و همسرش را یکی کند، همهٔ این‌ها در تقابل با

دنیای قبلی‌شان است. «به نظر ساختگرایان اساساً تفکر انسانی بر این بنیاد است: بد/ خوب، زشت/ زیبا، {(فردیت/ جمعیت)}... و در طبیعت هم چنین است: شب/ روز، سفید/ سیاه، {(دریا/ خشکی)}... (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۰۰). مرد تابلوی کامپیوتری روبه‌رویش را خواند: «ترافیک سنگین. گفت: چه اشکالی دارد اخبار شب را از رادیو گوش می‌کنم» (فرهنگ‌فر، ۱۳۸۵: ۷۴). سفر به دریا منجر شد تا با همهٔ چیزهایی که قبلاً آزرده‌اش می‌ساختند، کنار بیاید.

تقابل بین زندگیِ به‌تنهایی و زندگی اجتماعی در ژرف‌ساخت این داستان، نمود آشکار دارد. زن فکر می‌کند مرد اصلاً نمی‌تواند شبیه رابینسون کروزوئه باشد، او نمی‌تواند مانند رابینسون تنها زندگی کند و باید در میان مردم باشد. پس این‌جا از دست تکنولوژی، زندگی خشک و کسل‌کننده و یک‌نواخت – چیزی شبیه زندگی «عصر جدید» چارلی چاپلین – به زندگی در طبیعت روی می‌آورند. از تقابل مکانی و واژگانی و نشانه‌ای می‌توان به آپارتمان و دریا، قایق و مبل اشاره کرد. باید افزود: «طبقات فرودست برای رسیدن به آزادی و رفاهِ بیشتر پیوسته در تلاش بوده‌اند و طبقات فرادست همواره بر سرکوب آنان پای می‌فشرده‌اند» (تسلیمی، ۱۳۹۰: ۱۵۳).

## ۴. رئالیسم وهمی و تحلیل داستان‌های رئالیسم وهمی فرهنگ‌فر

یکی از شاخه‌های رئالیسم، رئالیسم وهمی یا فانتاستیک است که نام روسیه و داستایوسکی را تداعی می‌کند. بیانیهٔ فانتاستیک رئالیسم سیر در عالم باطن و تفحص در نفسانیات آدمی را مطرح می‌نماید و در این راه به کشف عوامل و روابط ضمیر خودآگاه در سطح پیش‌آگاهی می‌پردازد. آنان ارتباط خود را با سیر جریانات رسمی و قراردادی زمان قطع می‌کنند و دیگر در زمان محدود و حساب شده نمی‌گنجند. فانتاستیک رئالیسم دنیای خودآگاه را به‌طور مطلق ترک نمی‌کند، بلکه به اصل رابطهٔ تصاویر منطقی و غیرمنطقی متبادر شده در ذهن اشاره می‌کند (کاشفی، ۱۳۶۹: ۱۱۴–۱۱۵). این بیانیه از زمانی‌که ادبیّات شوروی رئالیسم سوسیالیستی را تجربه می‌کرد، رواج داشته‌است. به کشورهای دیگر نیز می‌رسد چون دینوبوتزاتی در ایتالیا و یا کارلوس فوئنتس در اسپانیا. یا در ایران، صادق هدایت، غلامحسین ساعدی، خسرو حمزوی و حسن فرهنگ‌فر در برخی از داستان‌ها و رمان‌ها. نمی‌توان مرز دقیقی بین رئالیسم وهمی و سوررئالیسم مشخص کرد. گفته می‌شود در شکل‌گیری این سبک جای پای مکاتبی دیگر چون متافیزیک و سوررئالیسم احساس می‌شود و نیز ریشه‌های خود را در رئالیسم جست‌وجو می‌کند. درهم‌آمیختگی واقعیت و خیال از سال‌ها پیش در ادبیّات ملل مخصوصاً ادبیّات داستانی به چشم می‌خورد. درگیری‌های درونی انسان‌ها و کشمکش‌ها و تردیدهای آنان‌که از مشخصه‌های داستان‌های وهمی است از جامعه در داستان بازتاب می‌یابد. (وی. جونز، ۱۳۸۸: ۲۲ به بعد). ژانر شعوری فانتاستیک الگویی از جهان آینده را تصویر می‌کند و دستاوردهای بشر را به نمایش می‌گذارد. فانتاستیک محدودیتی از نظر زمان و مکان ندارد و طبیعتاً دست نویسنده را باز می‌گذارد و او را از امکانات نمایشی بیشتری برخوردار می‌نماید (کریمی‌مطهر و شهریاری، ۱۳۸۸: ۱۴۶–۱۵۱). «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. شخصیت‌های

این‌گونه داستان‌ها تصور می‌کنند جهانی را که در آن هستند درک می‌کنند؛ اما اطمینان و قطعیّت در آن‌ها بارها مورد تردید قرار می‌گیرد» (وی. جونز، ۱۳۸۸: ۳۱). از ویژگی‌های رئالیسم وهمی گرایش به رؤیا و ناخودآگاه، روان‌پریشی، به‌هم‌ریختگی زمان و مکان، تداعی آزاد خاطره‌ها و گذشته‌نگری، از خودبیگانگی و بی‌هویتی، مرگ، تنهایی و هم‌ذات‌پنداری است.

### ۴ـ۱. *دلواپس کَهرم*

مردم برای تماشای اعدام جوانی که به طلافروشی دستبرد زده، دور هم جمع می‌شوند. نویسنده قسمتی از داستان راسکلنیکف در *جنایت و مکافات* را زیرکانه روایت نموده، مخالفت خود با اعدام را ابراز می‌کند. راوی روح خود را در قالب اسبی می‌بیند که می‌خواهد از همهٔ این واقعیت‌ها فرار کند. از رنجی که می‌برد، شناخته و ناشناخته سکته می‌کند و در بیمارستان بستری می‌شود. دائماً با خود کلنجار می‌رود، تا تنها یک زندگی معمولی و بدون اندیشه داشته باشد؛ امّا تفکر دربارهٔ این مشکلات اجتماعی لحظه‌ای او را رها نمی‌کند.

*دلواپس کهرم* داستان تقابل نویسنده با جامعه است. نویسنده در *دلواپسِ کهرم* همان کَهَر است که دوست دارد همهٔ آدم‌ها کهر باشند. تقابل با جامعه، فرار از واقعیت، مخالفت با اعدام، زندگی بدون اندیشه، زندگی پر دغدغه و جامعهٔ سالم، جامعهٔ ناسالم در تقابل با هم قرار می‌گیرند. اولین کتاب، اولین داستان و اولین جملهٔ کتاب، *دلواپس کهرم* است. داستانی لایه‌دار با رگه‌های وهم و تخیّل که با کنار هم نهادن برخی از برش‌ها و تصویرهای کوبیستی، سپس با درآمیختن آن‌ها با یکدیگر، نقاب از چهرهٔ جامعه کنار می‌زند. راوی با چشمانی بسته «همهٔ چیزها را می‌شنوم. همهٔ صداها را، همهمه‌ها را. فقط نمی‌توانم چشم‌هایم را باز کنم» (فرهنگ‌فر، ۱۳۸۲: ۷). در بیمارستان به توصیف زنی که به همسرش خیانت می‌کند، تصویر انسان‌هایی که معتاد هستند، می‌پردازد، امّا به یاد می‌آورد از این همه، روایت درد و رنج آن جوان که به طلافروشی دستبرد زده و اکنون می‌خواهند اعدامش کنند، بی‌قرارش ساخته است. دو نفر جوان را بالای چهارپایه می‌برند. عده‌ای نیز به تماشا ایستاده‌اند. این‌جاست که راوی دیگر تاب نمی‌آورد، خیس عرق می‌شود، از گوشهٔ دهانش کف سفیدی می‌ریزد و سکته می‌کند.

قهرمانِ داستان اسب است. قهرمان داستان کهر است. قهرمان داستان کسی است که از هر اعدامی ناراحت می‌شود و گریزی به رمان *جنایات و مکافات* می‌زند. گویی می‌خواهد بپرسد آیا آن جوان پیرزن تنبار را کشته است که باید اعدام شود؟ راسکلنیکف، اسب و راوی رابطه‌ای تنگاتنگ دارند، مبارزانی هستند که در تخیّل نویسنده یکی می‌شوند. یکی شدن شخصیت‌ها از ویژگی‌های داستان‌های وهمی است.

راوی در بیمارستان بستری است اما در تخیّل خویش کنار پسرک است: «پسرک خردسالی آمد نزدیک من. ایستاد. نگاهم کرد. موهای بلندش ریخته بود روی پیشانی‌اش. جلویش دیواری بود از آدم. نمی‌توانست از دیوار بپرد. سرانجام پرید. کیف کردم. شاید نمی‌توانست برود بالای درخت. مثل بقیهٔ بچه‌ها. یا روی وانت‌هایی که تک‌وتوک اطراف میدان پارک بود و پُر بود از بچه‌ها. شاید در فکر آن جوان بود. می‌خواست بشناسد، یا این مواجهه با دنیای بزرگترها او را

پریشان کرده بود. چشم دوخته بود به چشم‌های من، شاید می‌خواست چیزی بپرسد» (همان: ۱۱). نویسنده در جهان ذهن، راوی خود را در جایگاه پسرک می‌نشاند. پسرک همان آینده و فردای کهر است که نگاه جستجوگر خود را در چشم راوی داستان می‌اندازد و می‌بیند که کهر از دیوار پریده است. موهای بلند پسرک که روی پیشانی‌اش ریخته، گویی یال بلند کهر است. گویی همه چیز یک‌لحظه از مقابل چشمش می‌گذرد. تقابل شخصیتی براساس دغدغه‌های اجتماعی، سیاسی، فرهنگی شکل می‌گیرد. بسیاری از شخصیت‌ها با بودن در مکان‌ها شناخته می‌شوند. مأمور دادگاه که شتابان می‌خواهد جوانی را به قانون تحویل داده و حکم به اعدام جوان دهند. راوی که مخالف با هر اعدامی است. همان چیزی که ساختارگرایان شخصیت‌ها را در قالب تقابل‌های دوگانه می‌ریزند و به‌صورت یک نظام دوتایی بررسی می‌کنند. رئالیسم وهمی به بیان واقعیت‌های بیرونی بر اساس درون آدم‌ها به شکل کابوسی پدیدار می‌شود. شخصیت محبوب نویسنده گامی اعتراضی به سوی نفی هنجارهای تثبیت‌شدهٔ جامعه برمی‌دارد؛ مرحله‌ای که به جای این‌که اعدام حذف شود، خود حذف فیزیکی می‌شود. فضای پُرتنش، مرگ راوی، وضعیت فقر و تنهایی، بی‌عدالتی «گویی رؤیایی بوده است که تمام شده» (همان: ۱۳). این‌جا به جای رؤیا کابوس وحشتناک نیز می‌توان نوشت.

### ۴-۲. *چرخ‌ریسک*

مردی گذشتهٔ شرارت‌بارش را به یاد می‌آورد؛ این‌که از کودکی پرندگان و حیوانات را به طرز فجیعی زجر می‌داد. اکنون دخترش نمی‌داند که پدرش ساواکی است، پدری که زیر چشم دخترش را کبود می‌بیند، امّا وقتی به درون اتاق دخترش می‌رود، می‌بیند همه چیز آرام است. حالا صدای قرچ‌قرچ آن‌قدر کلافه‌اش می‌کند که در گوشش پنبه می‌گذارد، امّا باز این صدا را می‌شنود. مرد سرش را توی دستانش می‌گیرد و فریاد می‌زند. همسرش هراسان آمبولانس خبر می‌کند. مرد در آخرین لحظه‌های عمرش، با پناه‌بردن به باورهای عامیانه، سعی دارد اعمالش را توجیه کند. صداهایی که می‌شنود و جهان خیالی او، دهندهٔ رئالیسم وهمی است. جهانِ وهم با جهان واقعی تقابل دارد. داستان در دو برههٔ زمانی گذشته و حال روایت می‌شود و به صورت بازگشت به گذشته به اصل ماجرا در گذشته نقب می‌زند. گذشته‌نگری به‌عنوان یکی از ویژگی‌های رئالیسم وهمی، موجبات مرگ راوی را فراهم می‌آورد. راوی اکنون مردی میان‌سال است. صدای قرچ‌قرچی که پیوسته می‌شنود، از ویژگی‌های رئالیسم وهمی و بازنمود کارهای آزارانده و غیرانسانی او در گذشته است؛ زمانی‌که مسئول شکنجه بود؛ دورانی‌که اندیشه‌ها و آرمان‌ها یا به تعبیری ایدئولوژی متفاوتی داشت و اکنون به بیهودگی عقاید گذشته‌اش پی برده‌است.

وضعیت روحی ناهمخوان و رنج‌آور مرد در داستان *چرخ‌ریسک* موجب می‌شود برای تبرئهٔ خود از گناه و عذاب وجدان به باورهای عامیانه پناه ببرد. او چرخ‌ریسک را می‌کشد، زیرا در باورهای عامیانه، چرخ‌ریسک به‌دلیل آوازی که در بالای درخت خواند، مخفیگاه ذکریای پیامبر را لو داده، سبب قتل او شد. هرچند راوی درصدد است تا گناهان خود را توجیه کند، اما نمی‌تواند وجدانش را

قانع نماید. تمایلات دوگانهٔ در وجود آدمی همواره در تقابل با یکدیگر قرار دارند. واقعیت دردناک در جلوی چشمانش پدیدار می‌گردد، اما او می‌کوشد تا با توجیهات خرافاتی از پذیرش آن طفره رود. در مواجهه با این تقابل‌هاست که استراوس تحت تأثیر فروید معتقد است انسان را نمی‌توان شناخت مگر آن‌که بپذیریم او نه فقط وجدان آگاه بلکه وجدان ناآگاه هم دارد. استراوس هم‌چون فروید بر این عقیده است که سرشت ناخودآگاه وابسته به طبیعت و خودآگاه وابسته به باورهای فرهنگی است (لیچ، ۱۳۵۸: ۱۷۸)؛ چنان‌که خودآگاه قهرمان داستان *چرخ‌ریسک* براساس باورهای خرافی عمل می‌کرد، اما امروز با تأمل در گذشته بیش‌تر به واقعیّت ماجرا و بی‌اساس‌بودن ذهنیّات دیروزش پی می‌برد. می‌فهمد می‌توانست پرنده را با سوزاندن زجرکش نکند، می‌توانست طوری دیگرش بکشد. اکنون می‌فهمد این‌که در کودکی با این باور که اگر گوش سگ را ببرد، نگهبان خوبی می‌شود تا چه اندازه خیال‌بافانه و غیرواقعی بوده است.

در داستان *چرخ‌ریسک* دو دنیای واقعی و وهمی در تقابل با یکدیگرند: «در اولین مأموریتم. آدرسش را گذاشته‌بودم توی جیب پیرهنم. با یک قطعه عکس. خیابان نظام‌آباد بود گمانم. من بودم و راننده. گریه می‌کرد. نه، من دوست داشتم گریه کند. التماس کند. بیفتد زیر پایم. ترسیده بود. رنگش شده‌بود عین گچ، شاید هم نترسیده‌بود. با پا، زده‌بودم توی ساقش» (فرهنگ‌فر، ۱۳۸۲: ۱۱۵). تقابل طبقهٔ ظالم و ستمدیده، بیانگر خشونت بدون ذره‌ای هم‌دردی و توصیف سیمای جامعه‌ای است که یک «فرد» می‌تواند به‌راحتی فرد دیگری را شکنجه دهد. هدف از طرح تقابل زمانی گذشته با حال، که اولی واقعی و دومی وهمی است، بر حسرت و پشیمانی از گذشتهٔ واقعی تأکید دارد. پشیمانی مرد در ژرف‌ساخت داستان، ارزش دارد. نگاه امروز او با نگاه گذشته‌اش تفاوت می‌یابد. خواننده با مطالعهٔ تقابل‌های روساختی، رهنمون به ژرف‌ساخت و در نهایت بن‌مایه‌ای متقابل می‌گردد.

### ۴-۳. *هزارپا*

دربارهٔ زن و شوهری است که به اشتباه با هم وصلت کرده و اینک در زیر یک سقف زندانی شده‌اند. زن، معمولی، دهن‌بین، سیاه‌فکر و خوش‌گذران است. مرد با او هم‌عقیده نیست. حتی دخترشان هم از این نوع زندگی خسته شده و با برخورد بد مادر مواجه می‌شود. تقابل جنسیّتی در این داستان منجر به انواع تقابل می‌گردد، مانند تقابل اثرگذار/ اثرپذیر، دوراندیش/کوته‌بین، دهن‌بین/ مستقل و... . تقابل شخصیتی و اندیشگی در گفتار و کنش‌های زن و شوهر دیده می‌شود. علاوه‌براین، آیین‌ها، تابوها و سنّت‌ها مثل نشانه‌هایی عمل می‌کنند که مخاطب را از مسیر پیچیده‌ای به طیف محدودی از تقابل‌ها می‌رسانند. نشانه‌های فرهنگی، خود را روی یک ساختار بین زوج‌های متقابل قرار می‌دهند و به این ترتیب رابطهٔ بین دو سو را توصیف می‌کنند که یکی از آن‌ها بیانگر حضور است و دیگری غیاب (برتنز، ۱۳۸۲: ۸۹).

تقابل شخصیتی که خود را در هیأت زن و شوهر بازنمایی می‌کند، چنان عمیق و دردناک است که مرد در عالم خیال با عکس مادرش بگومگو می‌کند. شدّت جرّ و بحث مرد با مادر در انتخاب این زن به حدّی است که مرد در نهایت سکته می‌کند و زن هر چه او را صدا می‌زند،

جوابی نمی‌شنود. اگرچه تقابل اصلی شخصیتی بین راوی (مرد) با همسر و مادرش رخ می‌دهد؛ اما این تقابل بین زن، شوهر و فرزندان نیز در جریان است و ادامه می‌یابد تا جایی‌که منجر به فروپاشی خانواده می‌شود.

تقابل زمانی در این داستان مربوط به گذشته و حال بوده، تا پایان داستان ادامه می‌یابد. تقابل در فضایی بین مرز خیال و واقعیت رخ می‌دهد، چنان‌که عکس‌ها در دنیای مرد، حرف می‌زننـد و فرقی بین مرده‌ها و زنده‌ها وجود ندارد. او روی صندلی آشپزخانه نشسته، سیگاری آتش می‌زند و به گذشتهٔ دوری می‌اندیشد که مادرش برای او رقـم زده اسـت. تقابـل زمـانی از همین‌جـا آغـاز می‌گردد؛ تقابل بین گذشته و حال که با سلطه و اجبار مادر و تبعیت و تسلیم شدن فرزنـد تحقـق می‌یابد. در نشانه‌شناسی، هر دالی که بر موضوعی غیر از خـود دلالـت کنـد، یـک نشـانه اسـت (صفوی، ۱۳۸۵: ۱۵). از این رو، سیگار نشانه‌ای از حسرت و اندوه، زمان حال و نیز احوال درونی مرد است و به شخصیت وهمی راوی دامن می‌زند. نشانهٔ تقابل زمان حال و گذشته اسـت کـه از سـر جبر و بی‌انتخاب و اختیار او پدید آمده و او را به سبب ناسازگاری همسـر، هـر لحظـه در عـذابی سخت فرو می‌برد. مرد و زن یک جفت دوگانه را تشکیل می‌دهند و وجود این جفت ذاتاً به تقابل جنسیتی مرد و زن وابسته است. پنداشت بنیادین لوی استروس این است که نیاکان بدوی ما این الگو یا ساختار ساده را وضع کردند تا بر جهانی مسلط شوند که تدریجاً در نظرشان چیزی مجزا و بیگانه جلوه می‌کرد (برتنس، ۱۳۸۴: ۷۷).

زمان و مکان، علاوه بر تأثیرگذاری در رئالیسم صوری و وهمی، می‌توانند جنبهٔ استعاری پیدا کنند و دلالت‌هایی دربارهٔ شخصیت‌ها یا درون‌مایهٔ داستان‌های بلند یا کوتاه داشته باشند. نویسندهٔ صناعت‌شناس هر زمانی و هر مکانی را برای بروز وقایع پیرنگ انتخاب نمی‌کند، بلکه دست به گزینشی هنرمندانه می‌زند تا آن‌چه او به صراحت اعلام نکرده، به صورت تلویحی به خواننده افاده شود (پاینده، ۱۳۹۸: ۱۱۸-۱۱۹)؛ چنان‌که آشپزخانه محلی برای اندیشیدن می‌شود و یا گذر زمان مرد را پریشان‌تر و گلایه‌مندتر می‌کند.

تقابل اندیشگی مرد که در عالم واقعیت و خیال حادث می‌گردد و جریان داستان را در تقابل بین گذشته و حال به پیش می‌برد، ناشی از تقابل‌های فرهنگی و اختلاف طبقاتی است؛ چنان‌که وقتی عطش عاطفی او سیراب نمی‌گردد، به یاد عشق / معشوق قدیمی‌اش می‌افتد: «گوش‌ماهی را که می‌گیرم زیر گوشم، صدای دریا می‌آید. توی آن همه آبی، به اندازهٔ یک قره‌گوز گفتن دهنم باز می‌ماند» (فرهنگ‌فر، ۱۳۸۵: ۳۱). در پایان، مرد دیگر صدای زن را نمی‌شنود. یا مرده و یا در خیالات خویش فرورفته است. این نشنیدن، همان‌طور که در مثل‌های عامیانه آمده، به وارد شدن هزارپا به گوش راوی می‌ماند.

### ۴-۴. *آخرین فصل رمان*

نویسنده‌ای به نام کیان، در حال نوشتن داستانی دربارهٔ منوچهر زندگانی است که قهرمان داستان اوست. در فصل هفتم رمانش می‌نویسد قهرمان داستان او با سرطان دست‌وپنجه نرم می‌کند. زمانی که کیان در حال نوشتن وضعیت منوچهر هست، ناگهان علائم بیماری را در خود هم

می‌بیند. او قدم‌به‌قدم به شخصیت داستانش نزدیک می‌شود. وقتی از ریزش موی سر منوچهر می‌نویسد، خود هم دچار ریزش مو می‌شود؛ حالت تهوّع او را نیز دارد؛ حتی اسم رمان را آخرین فصل رمان می‌گذارد، زیرا او طعم تلخ مرگ را لحظه‌لحظه می‌چشد. هر دو قهرمان از این‌که در نبودشان بر سر خانواده‌شان چه خواهدآمد، رنج می‌برند و مصمم‌اند که با بیماری‌شان مقابله کنند. کیان چنان در قهرمان داستانش، منوچهر زندگانی، غرق یا الینه (الیناسیون) می‌شود که وقتی برای گرفتن جواب آزمایش می‌رود، بی‌آن‌که بداند یا بخواهد، خودش را منوچهر زندگانی معرفی می‌کند.

درون‌مایهٔ داستان رنج قهرمانی است که خودِ نویسنده را بیمار کرده است. در واقع، ممکن است نویسنده درون‌فکنی کرده‌باشد که در این صورت بیماری قهرمان داستان به او سرایت کرده و اگر واقعاً او را بیمار فرض کنیم، ممکن است بیماری خود را به شخصیت داستان فرافکنی کرده باشد (برون‌فکنی). رئالیسم مرضی به نحوی رئالیسم وهمی است؛ توهم ایجاد می‌کند، چنان‌که گاهی ماهیّت امر واقعی را در امر وهمی و استثنایی (به معنای غیرعادی و غیرطبیعی) باید جست‌وجو کرد: «در یکی از این روزها که روی تخت خوابیده‌بودم، سوار پرنده‌ام شدم» (همان: ۱۹).

آخرین فصل رمان، آخرین مراحل زندگی نویسنده شده است. حالت تهوّع مدام او را از نوشتن ادامهٔ داستان باز می‌دارد. این همان درون‌فکنی است که نوعی تعلیق ایجاد می‌کند. نویسنده با هویّت قبلی خود بیگانه و تبدیل به شخصیت خود شده‌است؛ به‌عبارت دیگر، تمام داستان، بیان هم‌ذات‌پنداریِ شدید است که او را از خود رها کرده؛ در نتیجه، او خود را دیگری می‌بیند، دیگری را خود می‌بیند، و زمینه‌ساز شکل‌گیری رئالیسم وهمی می‌شود. آن‌جا که گفته می‌شود: کیان دفعهٔ قبل آزمایش داده بود، تصمیم دارد به آزمایشگاه برود تا نتیجهٔ آزمایش خود را بگیرد و در آزمایشگاه خود را منوچهر زندگانی معرفی می‌کند، بیان این مطلب است فرهنگ‌فر واقعیّت جامعه را با تمام زشتی و زیبایی، خشونت و مهرورزی، بیماری و تندرستی به تصویر می‌کشد. شخصیّت‌هایی که نویسندگان رئالیست می‌آفرینند، همین‌که پا در فضای داستان می‌گذارند، آمدن و رفتنشان، رنج‌ها و شادی‌هایشان و کوتاه سخن، سرنوشت ایشان به ارادهٔ نویسنده تعیین نمی‌شود، بلکه همه ناشی از تأثیرات متقابل مابین خصوصیات روحی آنان و شرایط محیطی است که نویسنده ایشان را در آن جای داده است (پرهام، ۱۳۵۳: ۵۴).

### ۴-۵. *کوپن شماره‌ی ۱۳۳۰*

تولد نویسنده است. مرد میان‌سالی دوست دارد در هتلی که هدایت اقامت گزیده بود، بماند. مرد می‌خواهد همان کاری را بکند که هدایت در شامپیونه کرد. با تمام مسائل اجتماع درگیر است. اسمش را دوست ندارد، می‌خواهد خود اسمش را انتخاب کند. از هر چیز راه راه بدش می‌آید، او را به یاد میله‌های زندانی می‌اندازند که مدتی در آن زندانی بوده. او آدم‌هایی را که دور و بر خود می‌بیند، به تصویر می‌کشد و نمی‌تواند رفتار افراد جامعه‌اش را درک کند.

داستان *کوپن شماره‌ی ۱۳۳۰*، از داستان‌های رئالیسم وهمی و با صبغهٔ انتقادی است. موجودی که در زمین و هوا رهایش کرده‌اند، زمان و مکان برایش بی‌معنا است. از مرگ مادر سخت متأسف است. گیج و سرگردان است و با همان سرگردانی، همیشه پیش خود حرف می‌زند. حتی پیش خود با دیگران هم حرف می‌زند. از نظر وضعیت خانوادگی، گرفتار فقر است. تصویری که از مادرش ارائه می‌دهد، گویای این است که با مادر رابطهٔ خوبی داشته‌است. مادرش زنی زحمت‌کش بود؛ روزی داشت نان می‌پخت که زنده زنده در تنور سوخت. مرگ مادر چنان خنجری بر دلش زد که جای زخمش هنوز باقی است.

داستان، دلهرهٔ آدمی را به تصویر می‌کشد تا تنهایی و دلتنگی انسانی سرخورده را برجسته‌تر نشان دهد. آن‌جا که سراغ زنی را از دیگران می‌گیرد، آن زن اوست که او را در زلزله از دست داده و مرگ، آن‌ها را از هم جدا کرد و دیگر به وجود خود هم شک می‌کند؛ به عبارتی نسبت به همه چیز در شک و تردید و در تعلیق است و به‌گونه‌ای خود را فراموش می‌کند. نه تنها در بیرون راوی با مه غلیظی روبه‌روست، بلکه ذهن راوی نیز خواب‌آلود و مه‌آلود است. طولی نمی‌کشد که همه جا سفید می‌شود (فرهنگ‌فر، ۱۳۸۲: ۹۸). راوی تصویری وهمی از همه چیز دارد «پرنده‌ای با چشم‌های درشت، روبه‌رویم، روی اولین پلهٔ هتل پروانه نشسته. نگاهم می‌کند» (همان: ۹۹) و در جای دیگر جغد روی شانه‌اش نشسته است. جهان ذهن راوی آن‌قدر آشفته و به‌هم‌ریخته است که در خیالش بین طوبا همسرش و پروانه فرقی نمی‌بیند. گویی با چشم نابینای جغد جهانش را به تصویر می‌کشد و از طرفی پروانه در ژاپن به دلیل سبکی‌اش نماد زن است یا طبق یک باور عامیانه در یونان و روم باستان، روحی که از جسم مرده خارج می‌شود، به شکل یک پروانه است (میرهادی‌زاده، ۱۴۰۰: www.chouk.ir). چندصدایی و شاعرانگی کلام در رؤیایی و وهمی‌کردن داستان نقش ایفا می‌کند. هراس و اضطراب را به مخاطب منتقل می‌نمایند. ادبیّات فانتاستیک امروز محصول پیچیده‌تر شدن شکل ذهن و زبان نمادین آدمیزاد است که پایه‌های محکمی از جنس گنجینه‌های حافظهٔ دسته جمعی بشر دارد و ارتباط روانی و کسب التذاذ روحی و آمیختگی طبیعی با ذوق طبیعی بشر و تطبیق و هم‌سطحی با تکامل رشد بشر سبب شده که فانتزی به‌گونه‌ای پیچیده و محبوب تبدیل شود (آدینه، ۱۳۹۵: ۲۵۴).

این‌که من کجا هستم، کسی مرا ندیده‌است، با زبانی تلخ و مشکوک نسبت به وجود خود بیان می‌شود که «آقا! شما یکی را ندیدید مثل کرگدن راه برود؟ روی سینه‌اش جای یک زخم عمیق باشد؟ خانه‌اش کجا بود؟...» (فرهنگ‌فر، ۱۳۸۵: ۱۰۰). چه بر سر او آمده که سراغ خود را از دیگران می‌گیرد و این همه از خودبیگانه می‌شود؟ ممکن است نویسنده ظاهراً به داستان کرگدن اوژن یونسکو گوشهٔ چشمی داشته باشد، امّا به نظر می‌رسد می‌خواسته بگوید که ما چقدر بی‌توجه شده‌ایم؛ به اصطلاح عامیانه «پوست‌کلفت گشته‌ایم»، انگار پوست کرگدن داریم. ابتلای او به نوعی توهم، معلق ماندن بین زمین و آسمان، به‌هم ریختگی زمان و مکان و از خودبیگانگی، بیان‌گر تقابل شخصیتی او با خود و جامعه و گویای ویژگی‌های رئالیسم وهمی است.

یکی از ویژگی‌های زندگی مدرن گسست از اصالت و بریدن از هویّت است و رئالیسم وهمی به بازتاب نحوهٔ تغییر جهان می‌پردازد و آن را از نظر معرفت‌شناختی، به چالش می‌کشد. پرسش‌هایی هم‌چون: فلسفهٔ حضور من در این جهان چیست؟ جهان عرصهٔ شناخت چه پدیده‌هایی است؟ چه کسی آن را می‌شناسد؟ تا چه اندازه می‌توان آن را شناخت؟ و گرایش به مسائل مربوط به بحران هویّت در داستان‌های رئالیسم وهمی که از سروصدای دورهٔ مدرن مصون نمانده‌اند، مشاهده می‌شود (کریمی و تسلیمی، ۱۳۹۵: ۶۹). تقابل شخصیتی راوی با جامعه، از زخمی است‌که از مردم جامعه، مردمی‌که عینکشان را جا گذاشته‌اند؛ به عبارتی از آدم‌هایی‌که سواد سیاسی و اجتماعی ندارند، زخم خورده است.

راوی حاصل عمر خود را مانند کوپنی بی‌ارزش می‌داند که بعد از مدتی باطل می‌شود. گذر زمان، احساس ناتوانی و تک‌افتادگی وجودی و گاه مسخ‌شدگی، شکایت و شکوه از زندگی، تنهایی و تاریکی‌های زندگی را به تصویر می‌کشد. سنّت و مدرنیته، مرگ و زندگی، رنج و آسودگی و غیره از تقابل‌های دوگانه‌ای است که مورد توجه استراوس بوده و به رئالیسم وهمی که بین دو امر سرگردان است، نزدیک است.

### ۴-۶. *این همه اتّفاق‌هایی که نیفتاد*

از ژرف‌ساخت تقابلی و وهمی برخوردار است. می‌توان‌گفت: «ممکن بود این همه اتفاق‌ها بیفتد» و خواننده مرز معینی بین آنچه اتفاق افتاد و یا نیفتاد، نمی‌تواند تعیین کند. داستان مربوط به ماجرای دو همسایه، در یک ساختمان است که این‌گونه معرفی می‌شوند: مرد کلاه‌کپی و مرد همسایه که یکی از پاهایش می‌لنگد. یکی از آن‌ها بدبین است و ترس از جامعه در او هست؛ مرد دیگر، خوش‌بین است. مرد کلاه‌کپی که زندگی تلخی داشته، همه چیز را سیاه می‌بیند. او نگاهش را به زبان مرد همسایه می‌دوزد و نگاه خوش‌بینانهٔ او را به تصویر می‌کشد. می‌گوید نان می‌گیرم و سالم است؛ یعنی می‌توان در تقابل با فردی از جامعه و در این‌جا نانوا قرار گرفت و جهان واقعی را در تقابل با جهان آرمانی قرار داد. تقابل اندیشگی و واژگانی بین جهان تاریک و روشن، بدبینی و خوش‌بینی، غمگین بودن و شاد بودن در این‌جا قابل مشاهده است: «مرد همسایه گفت: چه صبح زیبایی! این طور نیست همسایه؟ مرد کلاه کپی نگاهی به آسمان کرد. سیاه بود و باد سرشاخه‌ها و برگ‌های زرد چنار را می‌رقصاند» (فرهنگ‌فر، ۱۳۸۵: ۳۵). در ژرف‌ساخت داستان ناامیدی پیداست. هر دو شخصیت در تعامل باهم برای فرار از اندیشه، به خود اندیشه رسیده‌اند. مرد همسایه می‌خواهد به خود و مرد کلاه‌کپی تلقین کند که زندگی شیرین است و ما اصلاً نمی‌دانیم چرا یکی از پاهایش می‌لنگید. گویی لنگیدن پا نمادی می‌شود برای اینکه بگوییم خوشبختی و خوش‌بینی‌اش می‌لنگد تو خالی و پوچ است. چرا نمی‌خواهد گله‌ای داشته باشد؟ گویی تکرار رنج‌ها و تجربه به او نشان داده است، با گله کردن چیزی تغییر نمی‌کند. آیا در تقابل با دنیای درون خود نیست؟ اما مرد کلاه‌کپی شخصیتش آشکارا در تقابل با مرد همسایه و محیط اطرافش است. از ویژگی‌های داستان‌های وهمی سرگردانی میان دو چیز و حس تردید است. آن تضاد دردباری که میان آرزو و واقعیت وجود دارد «وسط راه یکی از لنگه‌های در

برنمی‌گردد بخورد به وسط ماشینم و چند دقیقه معطل بشوم و سرانجام با تاکسی بروم اداره» (همان: ۳۷). تا جایی که زن و کودکی را سوار ماشین می‌کند «زن می‌گوید: هر چی پول همرات داری، بیرون بریز... نُک چاقو را روی شاهرگم حس می‌کنم» (همان: ۳۷). گویی ماشینِ زمان از خوش‌بینی به بدبینی رسیده‌است. به‌هر روی، می‌توان این داستان را داستانی با پایان باز و چندصدایی که از ویژگی‌های داستان‌های رئالیسم وهمی هستند، قلمداد کرد؛ چرا که تردید بین دو صدای مثبت و منفی در داستان وجود دارد و با خواننده است که به کدام صدا بپیوندد. باران، فضای تیره و اندوه‌بار، فصل پاییز و تنهایی، به شخصیت وهمی هر دو مرد دامن می‌زنند. تنهایی شخصیت‌ها تداعی‌گر جملهٔ رمان *ابله* داستایوسکی است: می‌خواهم لااقل یک نفر باشد که با او همان‌طور حرف بزنم که با خودم حرف می‌زنم.

## ۵. نتیجه‌گیری

فرهنگ‌فر در داستان‌های رئالیستی، آن‌چه را می‌بیند، به نمایش درآورده، قضاوت را بر عهدهٔ خواننده می‌گذارد. مکان و زمان و سنّت‌های قراردادی در صورت‌بندی اخلاق فردی داستان‌هایش نقش مهمی دارند. او در داستان‌های رئالیسم وهمی با ورود در جزئیات به روانکاوی، جهان درون و بیرون شخصیت‌ها می‌پردازد و از این طریق کهن‌الگوهایی چون ذات خوب، ذات بد، مهربانی و یا خشونت را در شخصیّت داستان‌هایش به تصویر می‌کشد. در صورت‌بندی داستان‌های فرهنگ‌فر برمبنای تقابل دوگانهٔ رئالیسم و رئالیسم وهمی، تقابل شخصیتی بیش از تقابل‌های دیگر برجستگی دارد. مصادیق تقابل شخصیّت‌های داستان‌های فرهنگ‌فر با پدیده‌های اجتماعی را در جامعه کنونی نیز می‌توان یافت. افرادی که رفتارشان هم‌چنان از تقابل میان باورهای ریشه در سنّت با تحولات مدرنیته حکایت می‌کند؛ افرادی که نه‌تنها به خود رنج می‌رسانند، بلکه دیگران را نیز به مرز نابودی کشانده، حتی زیست جهان حیوانات را نیز دست‌خوش تغییرات زیانبار می‌کنند و گاه نابودشان می‌گردانند؛ چنان‌که داستان چرخ‌ریسک این‌گونه تقابل‌ها و رفتارها را به تصویر می‌کشد. عناصر این نوع تقابل در ارتباط با هم معنا می‌یابند؛ مثلاً، طبیعت در نگاه مرد بدبین و مرد خوش‌بینِ همسایه در بازتاب رئالیسم وهمی در داستان *این همه اتّفاق‌هایی‌که نیفتاد!* ویژگی‌های خاص خود را دارد، افراد تشخیصی از درست و نادرستی ندارند و تقابل‌ها در درونشان گویی یکی می‌شوند. خوش‌بینی توخالی و مصنوعی مرد همسایه فرقی با بدبینی مردکلاه‌کپی ندارد هر دو یکسان رنج می‌کشند تنها یکی انکار می کند و یکی به رخ می‌کشاند و با نگاه به طبیعت در داستان رئالیستی *آسمان آبی هم هست*، متفاوت است؛ تقابل‌ها بین پدیده‌های سنتی و مدرن که جامعهٔ کنونی با آن‌ها به چالش برخاسته و هم‌چنان بین آن‌ها مردّد و معلّق مانده‌است. هریک از داستان‌های دو مجموعهٔ *دلواپس کهرم* و *دگمه‌های بی‌رنگ*، تقابل‌هایی را به تصویر می‌کشند که اگرچه با هم در ارتباطند، اما برداشت‌های متفاوتی را شکل می‌دهند چنان‌که بیشتر این تقابل‌ها منجر به سردرگمی، بی‌هدفی، پوچی و بی‌انگیزگی در افراد شده‌اند. دگرگونی و دگردیسی، پایان باز، ظاهر خیال‌پردازانه، توجه به ناخودآگاه، شکست‌های روحی، نومیدی‌ها، مرگ طبیعت در زمستان و فرورفتن در رؤیاهای گذشته سبب شکل‌گیری

رئالیسم وهمی در داستان‌های فرهنگ‌فر شده‌اند و چون رئالیسم وهمی بین دو امر سرگردان است، قابلیت بیشتری برای خلق تقابل‌های دوگانه دارد. پژوهش حاضر مؤیّد این نکته است که از میان انواع تقابل، تقابل شخصیتی و اندیشگانی، سه نوع تقابل دیگر را در بطن خود نهفته دارد. به‌عبارت دقیق‌تر، ماهیّت تقابل شخصیتی به‌گونه‌ای است که تقابل‌های مکانی، زمانی و نشانه‌ای را در خود پدیدار می‌گرداند تا زمینه‌های بروز و ظهور رخدادهای رئالیستی و رئالیستی وهمی را مهیا سازد.

**منابع**


آدینه، زهرا (۱۳۹۵)، «بررسی عناصر و ویژگی‌های فانتاستیک در رمان‌های فانتزی فریبا کلهر»، نقد کتاب کودک و نوجوان، ش ۱۲، صص ۲۵۳-۲۶۸.

احمدی، بابک (۱۳۸۲)، *ساختار و تأویل متن*، چ ۶، تهران، مرکز.

استروس، کلودلوی (۱۳۷۶)، اسطوره و معنا، ترجمهٔ شهرام خسروی، تهران، مرکز.

اسدپور، نسرین (۱۳۹۳)، «واقعیّت‌های اجتماعی در داستان‌های حسن فرهنگ‌فر»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه گیلان، استاد راهنما: عباس خائفی.

اسدپور و همکاران (۱۳۹۵)، «قهرمان مسأله‌دار در داستان دلواپس کهرم، حسن فرهنگ‌فر»، یازدهمین گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، ۱۷ تا ۱۹ شهریور ماه ۱۳۹۵، دانشگاه گیلان.

اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیّات*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، مرکز.

ال. گورین، ویلفرد و دیگران (۱۳۷۷)، *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*، ترجمهٔ زهرا میهن‌خواه، چ ۳، تهران، اطلاعات.

امامی، نصرالله (۱۳۸۵)، *مبانی و روش‌های نقد ادبی*، تهران، جامی.

انوری، حسن و گیوی، حسن (۱۳۸۵)، *دستور زبان فارسی*، ۲ ج، تهران، فاطمی.

ایگلتون، تری (۱۳۸۰)، *پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، مرکز.

برتنز، یوهانس ویلم (۱۳۸۲)، *نظریهٔ ادبی* (مقدّمات)، ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران، آهنگ دیگر.

ـــــــــــــ (۱۳۸۲)، *ساخت‌گرایی و نقد ساختاری همراه با نمونه و تحلیل*، اهواز، رسش.

برتنس، هانس (۱۳۸۴)، *مبانی نظریهٔ ادبی*، ترجمهٔ محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، ماهی.

پاینده، حسین (۱۳۹۷)، *نظریه و نقدادبی*، ۲ ج، تهران، سمت.

ـــــــــــــ (۱۳۹۸)، *گشودن رمان* (رمان ایران در پرتو نظریه و نقد ادبی)، تهران، مروارید.

پرهام، سیروس (۱۳۵۳)، *رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیّات*، چ ۶، تهران، نیل.

تسلیمی، علی (۱۳۹۰)، *نقد ادبی*، چ ۲، تهران، کتاب آمه.

حسینی، مریم (۱۳۹۸)، *مکتب‌های ادبی جهان*، چ ۲، تهران، فاطمی.

سلدن، رامان و ویدوسون، پیتر (۱۳۷۷)، *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ عباس مخبر، چ ۲، تهران، طرح نو.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۵)، *نقد ادبی*، تهران، میترا.

صفوی، کوروش (۱۳۸۵)، *آشنایی با معنی‌شناسی*، تهران، پژواک کیوان.

فرهنگ‌فر، حسن (۱۳۸۲)، *دلواپس کَهرم*، تهران، آهنگ دیگر.

ـــــــــــــ (۱۳۸۵)، *دگمه‌های بی‌رنگ*، تهران، چشمه.

کاشفی، جلال‌الدین (۱۳۶۹)، «فانتاستیک رئالیسم»، فصل‌نامهٔ هنر، ش ۱۸، صص ۹۲-۱۱۷.

کریمی‌مطهر، جان‌الله و شهریاری، سکینه (۱۳۸۸)، «جایگاه ادبیّات تخیّلی(فانتاستیک) در ادبیّات معاصر روسیه بر اساس داستانی از لوکیانینکو»، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، ش ۶۶، صص ۱۴۶ـ۱۶۵.

کریمی، طیبه و تسلیمی، علی (۱۳۹۵)، «بازتاب رئالیسم وهمی در رمان شهری که زیر درختان سدر مرد»، زبـان و ادبیّات فارسی، ش ۸۰، صص ۶۵-۸۹.

کوثری، مسعود (۱۳۷۹)، *تأملاتی در جامعه‌شناسی ادبیّات*، تهران، مرکز بازشناسی اسلام و ایران.

کیانی، هاله و پیروز، غلامرضا (۱۴۰۱)، *بازاندیشی انتقادی جریان‌شناسی ادبیّات معاصر ایران* (نقد و تحلیل کاربست مکتب‌های ادبی)، تهران، طرح نو.

لوکاچ، جورج (۱۳۷۳)، *پژوهشی در رئالیسم اروپایی*، ترجمهٔ اکبر افسری، تهران، علمی و فرهنگی.

لیچ، استراوس (۱۳۵۸)، *لوی استروس*، ترجمهٔ حمید عنایت، تهران، خوارزمی.

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۳)، *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران، آگاه.

میرهادی‌زاده، سیما (۱۴۰۰)، «باورهای عامیانه (پروانه در باورهای عامیانه ایران و جهان به چه نمادی معروف است؟)»، www.chouk.ir.

ولک، رنه و وارن، آوستن (۱۳۷۳)، *نظریهٔ ادبیّات*، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران، علمی و فرهنگی.

وی.جونز، ملکم (۱۳۸۸)، *داستایفسکی پس از باختین*، ترجمهٔ امید نیک‌فرجام، تهران، مینوی خرد.

Adineh, Zahra (2015), "Investigation of fantastical elements and features in Fariba Kalhor's fantasy novels", review of children's books, vol. 12, pp. 253-268. [In Persian].

Ahmadi, Babak (2003), Text Structure and Interpretation, Ch. 6, Tehran, Center. [In Persian].

Strauss, Claude Levi (1997), Myth and Meaning, translated by Shahram Khosravi, Tehran, Center. [In Persian].

Asadpour, Nasreen (2013), "Social realities in Hassan Farhangfar's stories", Master's thesis of Gilan University, supervisor: Abbas Khaefi. [In Persian].

Asadpour et al. (2015), "Problematic hero in the story of concern of Kahram, Hasan Farhang-far", 11th gathering of Persian Language and Literature Promotion Association, 17th to 19th of Shahrivar 2015, Gilan University. [In Persian].

Scholes, Robert (2002), an introduction to structuralism in literature, translated by Farzaneh Taheri, Tehran, Center. [In Persian].

L. Gorin, Wilfred and others (1998), Guide to Literary Criticism Approaches, translated by Zahra Mihankhah, Ch. 3, Tehran, Information.

Emami, Nasrullah (2006), Basics and Methods of Literary Criticism, Tehran, Jami. [In Persian].

Anuri, Hassan and Givi, Hassan (2006), Persian Grammar, 2 vols., Tehran, Fatemi. [In Persian].

Eagleton, Terry (2001), An Introduction to Literary Theory, translated by Abbas Mokhbar, Tehran, Center. [In Persian].

Bertens, Johannes Willem (2012), Literary Theory (Introductions), translated by Farzan Sojodi, Tehran, another song. [In Persian].

,(۱۳۸۲)structuralism and structural criticism with examples and analysis, Ahvaz, Resesh. [In Persian].

Bertens, Hans (2004), The Basics of Literary Theory, translated by Mohammad Reza Abul Qasimi, Tehran, Mahi. [In Persian].

Payandeh, Hossein (2017), Theory and Literary Criticism, 2 vols., Tehran, Smit. [In Persian].

themselves (2018), Opening the Novel (Iranian Novels in the Light of Theory and Literary Criticism), Tehran, Marwarid. [In Persian].
Perham, Siros (1974), Realism and anti-realism in literature, ch. 6, Tehran, Nile. [In Persian].
Taslimi, Ali (2011), Literary Criticism, Ch. 2, Tehran, Kitab Ame. [In Persian].
Hosseini, Maryam (2018), World Literary Schools, Ch 2, Tehran, Fatemi.
Selden, Raman and Widdowson, Peter (1998), Guide to Contemporary Literary Theory, translated by Abbas Mokhbar, Ch. 2, Tehran, New Design. [In Persian].
Shamisa, Siros (2015), literary criticism, Tehran, Mitra. [In Persian].
Safavi, Korosh (2005), Introduction to Semantics, Tehran, Pajhwok Kivan.
Farhangfar, Hassan (2012), Delvaps Kaharm, Tehran, another song.
(2008) colorless buttons, Tehran, Cheshme. [In Persian].
Kashfi, Jalaluddin (1990), "Fantastic Realism", Art Magazine, Vol. 18, pp. 117-92. [In Persian].
Karimi Motahar, Janollah and Shahriari, Sakineh (2018), "The place of fantasy literature in contemporary Russian literature based on a story by Lukyanenko", Journal of the School of Literature and Human Sciences, vol. 66. pp. 165-146. [In Persian].
Karimi, Tayyaba and Taslimi, Ali (2015), "The Reflection of Illusory Realism in the Novel A City That Died Under the Cedar Trees", Persian Language and Literature, vol. 80, pp. 65-89. [In Persian].
Kothari, Masoud (2000), Reflections on the Sociology of Literature, Tehran, Iran and Islam Research Center. [In Persian].
Kiani, Hale and Pirouz, Gholamreza (2022), Critical Rethinking of Currentism in Contemporary Iranian Literature (Criticism and Analysis of the Application of Literary Schools), Tehran, New Design. [In Persian].
Lukacs, George (1994), A Study in European Realism, translated by Akbar Afsari, Tehran, Scientific and Cultural. [In Persian].
Leach, Strauss (1979), Levi Strauss, translated by Hamid Enayat, Tehran, Kharazmi. [In Persian].
Makarik, Irena Rima (2013), Encyclopaedia of Contemporary Literary Theories, translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi, Tehran, Aghaz. [In Persian].
Mirhadizadeh, Sima (2021), "Folk Beliefs (what symbol is the butterfly known as in the folk beliefs of Iran and the world?"), www.chouk.ir. [In Persian].
Volk, Rene and Warren, Austen (1994), Theory of Literature, translated by Zia Mohahed and Parviz Mohajer, Tehran, Scientific and Cultural. [In Persian].
V. Jones, Malkam (2008), Dostoyevsky after Bakhtin, translated by Omid Nik Farjam, Tehran, Minoy Khord. [In Persian].