

شخصیت چندبعدی در سه قطره خون، بوف کور، شازده احتجاب و ملکوت

دکتر محبوبه حیدری
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی

چکیده

شخصیت بازیگر و پیش‌برنده حوادث داستان است. می‌توان شخصیت را رکن اصلی داستان دانست که وقایع و حوادث داستان حول کردار و گفتار و افکار او شکل می‌گیرد. در بررسی انتقادی هر داستانی، اولین عنصر سازنده داستان که مورد تحلیل و ارزیابی قرار می‌گیرد، شخصیت است. در واقع، داستان همان شخصیت و اعمال و افکار اوست که در پیرنگ داستان بسط یافته و به تصویر کشیده شده است. در داستان معاصر ایران، گونه‌ای شخصیت چندبعدی و همه‌جانبه در دو داستان بوف کور و سه قطره خون هدایت خلق شده و به وسیله نویسندگان بعد از هدایت تقلید شده است. در عموم آثاری که تحت تأثیر بوف کور نوشته شده‌اند، که کم هم نیستند، کم و بیش این شیوه شخصیت‌پردازی به چشم می‌خورد. این گونه شخصیتها را به دلیل چندوجهی بودن و این که هر وجه، فردیت و تشخص مستقلی در هیئت یک فرد می‌یابد، می‌توان شخصیت منشوری یا چندبعدی نامید. در بررسی حاضر به تحلیل این نوع شخصیتها در «بوف کور» و «سه قطره خون» نوشته صادق هدایت، «شازده احتجاب» نوشته هوشنگ گلشیری و «ملکوت» نوشته بهرام صادقی پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: شخصیت‌پردازی، شخصیت چندبعدی، بوف کور، سه قطره خون، شازده احتجاب، ملکوت

مقدمه

مطالعه و بررسی شخصیت از مهمترین بخشهای کتابها و مقالاتی است که در حوزه بررسی عناصر داستان و نیز نقد انواع داستان نوشته می‌شود. پژوهشهای انجام‌شده در زمینه داستانهای فارسی نیز از این امر مستثنی نبوده است. آثاری مانند *شخصیت‌پردازی و زاویه دید در داستان نوشته اورسون اسکات کارد*، *خلق شخصیت‌های ماندگار در سینما و ادبیات نوشته لیندا سینگر*، *شخصیت‌پردازی در ادبیات داستانی نوشته شیریندخت دقیقیان* و نیز آثار متعددی که در زمینه روایت‌شناسی و عناصر داستان نوشته شده از جمله آثاری است که به عنصر شخصیت و نقش آن در داستان پرداخته است. از میان نویسندگانی که اثر آنان در این مقاله مورد ارزیابی قرار می‌گیرد، هدایت بیش از دیگران مورد توجه بوده است که کتابها و مقالات و پایان‌نامه‌های متعددی در بررسی داستانها و نیز شیوه‌های شخصیت‌پردازی او نوشته شده است. *داستان یک روح* از دکتر سیروس شمیسا در تحلیل و بررسی بوف کور نوشته شده است. درباره بوف کور هدایت نوشته دکتر محمدعلی همایون کاتوزیان نیز به بررسی شخصیتها، راوی، زمان و مکان داستان، زبان و ادبیات بوف کور و ... پرداخته است. *تحلیلهای روانشناختی در هنر و ادبیات* نوشته دکتر محمد صنعتی به بررسی بعضی آثار داستانی و سینمایی معاصر از دیدگاه روانشناسی اختصاص یافته است که سه قطره خون و ملکوت را نیز شامل می‌شود. *روانکاوی و ادبیات* نوشته حورا یآوری مقایسه‌ای است بین هف پیکر و بوف کور از نظر کهن‌الگوها و شخصیتها و ...

شخصیت‌پردازی در داستان معاصر نوشته دکتر حمید عبدالهیان در بررسی و طبقه‌بندی شخصیت‌های داستان معاصر است. *بررسی تطبیقی خشم و هیاهو و شازده احتجاب* نوشته صالح حسینی از تحلیلهای قابل توجه در مورد شازده احتجاب است. به دلیل ویژگیهای نمایشی این اثر، فیلم سینمایی و تئاترهای مختلفی بر مبنای آن ساخته شده است. *تأویل ملکوت* نوشته محمدتقی غیائی در مورد ملکوت است که از چند بخش تشکیل شده و مباحثی در تحلیل ساختاری، نشانه‌شناسی، روانکاوی سیاسی اجتماعی در آن گنجانده شده است و در تحلیل شخصیتها در مواردی ملکوت با بوف کور مقایسه شده که علاوه بر اینها، پایان‌نامه‌ها و مقالات متعددی در مورد عناصر داستانی در مورد این آثار و بویژه بوف کور هدایت نوشته شده که دلیل قابل توجه

بودن آنها در ادبیات داستانی ایران است. در این مقاله سعی شده است شیوه‌ای خاص از شخصیت‌پردازی هدایت در دو داستان سه قطره خون و بوف کور و ادامه این شیوه در شازده احتجاب اثر هوشنگ گلشیری و ملکوت نوشته بهرام صادقی به عنوان دو نویسنده تحت تأثیر هدایت بررسی شود.

شخصیت در داستان

شخصیت از عناصر مهم سازنده داستان است. میرصادقی شخصیت را اشخاص ساخته‌شده (مخلوقی) معرفی می‌کند که در داستان و نمایشنامه و ... ظاهر می‌شوند. شخصیت فردی است که در اثر روایتی و نمایشی، کیفیت روانی و اخلاقی او در عمل با آنچه می‌کند و می‌گوید، هماهنگی داشته باشد (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۸۲). «شخصیت داستانی، مجموعه‌ای و آمیزه‌ای از احتمالهای کرداری است که در هر موقعیت، بخشی از این احتمالها امکان وقوع می‌یابند» (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۴۷). شخصیت و تمام آن چیزی که به شخصیت وابسته است از جمله نگاه ما در مورد اذهان شخصیت‌های داستان، منحصر به فرد بودن انگیزه شخصیتها و تفاوت در جهان‌بینی آنها، همه چیزهایی است که خوانندگان را مجذوب رمان و داستان می‌کند؛ با وجود این، عنصر شخصیت به دلیل ماهیت چندبعدی بودن و اینکه به عنوان انسانی دارای عواطف و روحيات گوناگون در برابر مخاطب قرار می‌گیرد، کمتر به تحلیل نظام‌مند تن داده است. بسیاری از روایت‌شناسان شخصیت را موضوعی قابل بررسی نمی‌دانند. در تحلیلهای کهن داستان، شخصیت بر اساس رفتار و کارکردهایش در داستان تحلیل می‌شود. اما در نظریه‌های جدیدتر در مورد عناصر داستان به شخصیت بیش از پیش اهمیت داده می‌شود. شخصیت عنصری مستقل از عناصر دیگر و جدا از پیرنگ دانسته نمی‌شود.

هنری جیمز در مقاله هنر داستان این دیدگاه را زیر پرسش برده است. «مردم از این موارد چنان سخن می‌گویند که انگار تمایز درون‌گروهی دارند نه اینکه در هم ذوب می‌شوند و اجزای در هم پیوسته‌ای از یک صورت بیانی هستند... شخصیت چیست جز تجلی رویداد و رویداد چیست جز ترسیم شخصیت؟» به نظر من در این نکته پروپ و توماشفسکی و بارت با جیمز هم‌صدایند: کارکردها و شخصیتها را نمی‌توان از هم جدا کرد؛ زیرا رابطه متقابل دارند و یکی مستلزم دیگری است (مارتین، ۱۳۸۲: ۸۴). در داستان شفاهی ممکن است بتوانیم شخصیتی را به جای شخصیت دیگر بگذاریم بدون

اینکه به ساختار و پیرنگ داستان آسیبی وارد شود؛ اما در داستان مدرن هر تغییر و جابه‌جایی در شخصیت به تغییر در نقشمایه‌ها و پیرنگ داستان منجر می‌شود. از سوی دیگر بدیهی است که «سیمای شخصیت از در هم بافتن نخهای کنش و داده‌ها و ویژگیهای شخصی شکل می‌گیرد» (همان: ۸۵). نظریه پردازان معاصر، داستان را حاصل شخصیت به اضافه کنش می‌دانند. از اتفاقات مهم در مطالعات داستانی، توجه روزافزون به نقش شخصیت است.

همراه با روند تاریخ که شخصیت فرد، تکبارگی (فردیت) یا انسان تک و تار و تنها از توده‌های تاریخی بیرون کشیده، و صاحب اهمیت شد-که در همین دوران هم تصادفی نیست پدید آمدن علم روانشناسی- شخصیت داستانی هم به نسبت سایر سازه‌های داستان، صاحب ارج و اهمیت بیشتری شد؛ مثلاً هم‌چنانکه پلات (پیرنگ) اهمیت ارسطویی و سپس رئالیستی‌اش را از دست داد یا ساحتی دیگر از آن جلوه‌گر شد یا هم‌چنانکه ماجرا و حادثه‌پردازی (به قصد سرگرمی و هیجان خواننده ملال‌گرفته) بویژه با شورشگریهای دلچسب رمان نو، اهمیت خود را از دست داد و سینمای هالیوودی و تلویزیون زحمت این کار را از دوش رمان و داستان برداشتند، شخصیت منزلت تازه‌ای پیدا کرد در داستان (مندنی‌پور، ۱۳۸۳: ۴۳).

اهمیت به شخصیت در داستان بر پیرنگ و دیگر عناصر داستان نیز تأثیر گذاشته است. اگر زمانی در داستان‌هایی مانند رمانسها، نقطه اوج روایت در مرگ یا پیروزی در جنگ یا قتل و یا کشف مکانهای مهم بوده در بسیاری از داستانهای مدرن، نقطه اوج داستان تحول و استحاله درونی شخصیت است. تحت تأثیر روانشناسی و نقدهایی که بر مبنای نظریات فروید در مورد داستان به وجود آمد، بسیاری از نویسندگان توجه خود را به درونیات شخصیت داستان خود معطوف کردند و ناخودآگاه و امیال آدمهای قصه اهمیت بسیاری یافت. هرچه توجه به درونیات و امیال شخصیتها اهمیت یافت، نویسندگان از عرضه توضیح مستقیم و توصیفات ظاهری در مورد شخصیت‌های خود طفره رفتند تا هرچه بیشتر خواننده را در تجربیات داستانی خود سهیم کنند و او را از حالت منفعل در برابر داستان درآورند. موام به نویسندگان توصیه می‌کند اجازه دهند شخصیتها خود را در داستان معرفی کنند و قضاوت و نتیجه‌گیری را به عهده مخاطب بگذارند.

کار بسیار خوبی است که رمان‌نویس بگذارد تا قهرمانان رمان او ماهیت خود را خودشان

توضیح بدهند و تشریح کنند و تا آنجا که امکان دارد، بگذارد رفتار آنها نتیجه ویژگیهای روحی و فکری و اخلاقی آنها باشد و وقتی نویسنده توجه شما را به دلفریبی زنی که قهرمان داستان اوست یا به بدخواهی شریری که بازیگر رمان اوست، جلب می‌کند و یا وقتی از مطلبی نتیجه اخلاقی می‌گیرد و یا بی‌ربط گریز می‌زند در واقع وقتی که خودش یکی از قهرمانان همان داستانی می‌شود که دارد تعریف می‌کند، ممکن است به آسانی از خود سر‌خوری برای خواننده بسازد» (موام، ۱۳۹۰: ۱۶۳).

نکته‌ای که موام تذکر می‌دهد از موارد تفاوت داستانهای کهن و رمانس با رمان و داستانهای جدیدتر است. در بوف کور و شازده احتجاب، که هر دو از بهترین رمانهای فارسی هستند، شناساندن شخصیتها بر عهده خودشان نهاده شده است و شناخت و قضاوت بر عهده خواننده. یونسی در مورد شخصیت می‌گوید: «مهمترین عنصر منتقل‌کننده تم داستان و مهمترین عامل طرح داستان، شخصیت داستانی است. تقریباً تمام داستانها در گسترش طرح و عرضه تم خود از شخصیتهای داستانی یاری می‌جویند که معمولاً انسانند» (یونسی، ۱۳۸۸: ۳۳). آنچه در مورد شخصیت اهمیت دارد، تناسب شخصیت با طرح داستان است. نوع شخصیت داستان و کنشها و گفتار او تحت تأثیر تم داستان و ضرورتهای طرح است. هرچه طرح داستانی پیچیده‌تر باشد، نویسنده ناگزیر به سوی خلق شخصیتهای سه‌بعدی (جامع، پیچیده، بغرنج^۱) می‌رود و هرچه طرح داستانی ساده‌تر باشد، شخصیت دویعدی (ساده^۲) می‌شود.

از پیرنگ که صحبت می‌کردیم، شاید چنین تصور می‌شد که پیرنگ و شخصیت از هم جدا هستند؛ اما در واقع این دو مثل دو سر الاکلنگ به هم مربوطند و از یک ماده و جوهرند. هیچ حرکتی نمی‌تواند در این طرف ایجاد شود که در طرف دیگر انعکاس پیدا نکند. هر عاملی که بر یکی از آنها تأثیر بگذارد در دیگری نیز مؤثر می‌افتد (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۸۲).

هرچه شیوه‌های داستان‌نویسی از جمله شخصیت‌پردازی و نیز مطالعه در زمینه رمان پیچیده‌تر و مدرن‌تر می‌شود، کار تحلیل و تقسیم‌بندی انواع شخصیت هم پیچیده‌تر و دشوارتر می‌شود. اگر در بررسی سنتی‌تر، مانند شیوه پراپ در ریخت‌شناسی قصه‌های پریان، این کارکرد و نقش شخصیت است که کمک به طبقه‌بندی شخصیتها می‌کند به گونه‌ای که می‌توان بدون خدشه‌دار شدن ساختار داستان با حفظ عمل داستانی،

شخصیتها را جابه‌جا کرد در داستان‌نویسی و نقد مدرن، شخصیت در داستان هم پویا است و هم فردیت و تشخیص و جایگاه داستانی خود را منحصر به خود تا آخر داستان حفظ می‌کند. در تقسیم‌بندی پراپ، اساس ساختار قصه‌ها کنشها و عملکرد قهرمانان است. شخصیت‌های قصه در رفتار و خویشکاریهایشان تعریف می‌شوند. این شیوه عرضه شخصیت را در ساختار بعضی روایات کهن، که بر مبنای بیان وقایع است هم، می‌بینیم؛ مثل داستانهای عامیانه و فولکلور که عنصر اصلی در ساختار این گونه داستانها وقایع است.

در نقد ادبی کلاسیک معمولاً سعی بر این بوده است که شخصیت‌های ادبی را به مردم واقعی شبیه سازند؛ مانند چگونگی بررسی تراژدیهای شکسپیر به وسیله «ای سی بردلی» که کم‌کم برداشتهایی محدود و نادرست تلقی شد؛ زیرا طوری با اشخاص برخورد می‌شد که گویی شرح حال افراد واقعی است (مایکل تولان، ۱۴۶: ۱۳۸۶).

اما در نقد جدیدتر بویژه در نوع رویارویی ساختارگرایان، شخصیت بخشی از ساختار داستان است. در داستان، شخصیت برساخته کلمات است. توضیحات گوناگون از یک فرد مفروض، همراه با توصیفهای صریح یا غیرصریح از کنشها و واکنشهای آن فرد، کافی است که خواننده را به تصویری از آن فرد برساند. مخاطب با شخصیت داستان طوری روبه‌رو می‌شود که فرض بر این است که توضیحات نویسنده تنها روشن‌گر بخشی از ویژگیهای اوست و قسمت عمده شخصیت در سطح رمان شناور است. منتقدان ساختارگرا سعی دارند که به خواننده یادآوری کنند شخصیتها در رمان فقط کلمه هستند و تحلیل حساب‌نشده روانشناسی شخصیت، ضربه‌ای است به ماهیت هنری داستان؛ زیرا چنین واکنشی نادیده می‌گیرد که شخصیت و دیگر عناصر داستان، صرفاً تولیدی ادبی یا یک ساخت است (مانند تحلیلهای روانشناختی از شخصیت‌های آثار شکسپیر و داستایوفسکی و..).

در متن، شخصیتها گره‌هایی در طرح کلامی هستند؛ اما در داستان - بنا بر تعریفهای ارائه شده - شخصیتها انتزاعهای غیر کلامی (یا پیش کلامی) یا به عبارت دیگر ساخت هستند. اگرچه این ساختها به مفهوم واقعی کلمه انسان نیستند تا حدی بر پایه تقلید از درک خواننده از مردم ساخته می‌شوند و از این نظر شبیه انسان هستند (ریمون - کنان، ۱۹۸۳: ۳۳؛ همان: ۱۴۹).

نویسنده می‌گوید در این نقل قول بر درک خواننده تأکید شده است و اذعان می‌کند که شخصیتها «تا حدی بر پایه تقلید» از مردم واقعی ساخته شده‌اند. خواننده، فارغ از تأکیدها و مواضع نظریه‌ها، همچنان شخصیت‌های داستان را به صورت افراد انسانی می‌بیند. بنا به گفته مایکل تولان در روایات مدرن، اینکه شخصیت چه ویژگی‌هایی دارد برای خواننده نسبت به عمل و نقش و یا کارکرد شخصیت، جذابیت بیشتری دارد. این مسئله در درون خود تناقض دارد؛ چون شرط اساسی برای ساختار داستان و پیشبرد وقایع، کارهایی است که شخصیت در داستان انجام می‌دهد. اما برای مخاطب هوشیار آنچه جذاب است این است که شخصیت چگونه نشان داده می‌شود و در موقعیتها و رویدادهای مختلف چگونه رفتار می‌کند. جزئیات شخصیت‌پردازی، یعنی همان اطلاعاتی که بارت آنها را شاخص یا فقط آگاهی‌گر می‌نامد و اغلب با ساختار داستان نامرتب است. در بیشتر مواقع همان چیزهایی است که بسیار برای خواننده جذاب است (همان: ۱۶۱). وقتی خواننده سعی می‌کند شخصیتی را بشناسد یا آن را در ذهن بسازد از اطلاعات برون‌متنی بسیاری کمک می‌گیرد (در تفاوت طرح و داستان هم خواننده ناگفته‌ها را در کنار گفته‌ها قرار می‌دهد و کل ساختار را می‌سازد) و تجربه‌های بسیاری را که از متون و دانشهای گذشته در ذهن دارد به کمک می‌گیرد. پس در برخورد با متن، خواننده برای تأویل، علاوه بر اطلاعاتی که متن در اختیار او می‌گذارد از تجربه‌ها و دانشهای پیشین خود هم استفاده می‌کند. در نتیجه تأویل اثر با توجه به کیفیت و عمق دانش خوانندگان و همچنین نوع نگرش و ارزیابی خوانندگان نسبت به متن متفاوت خواهد بود.

مایکل تولان همچنین روشی عرضه می‌کند که برای شناخت شخصیت مؤثر است. برای تحلیل شخصیت بر اساس ویژگیهای معنایی، می‌توان فهرستی از ویژگی‌هایی را تهیه کرد که تحلیلگر آنها را در شناخت شخصیت‌های خاص مهم می‌داند. باید در نظر داشت که هیچ دو شخصیتی کاملاً به هم شبیه نیستند. پس مجموعه‌ای از صفات را تهیه می‌کنیم که شخصیت می‌تواند آنها را داشته، و یا نداشته باشد. دو نکته مهم است: اول اینکه مهمترین جنبه‌هایی که باعث تفاوت دو شخصیت می‌شود، چیست و دیگر اینکه تفاوت‌های روانی که بین شخصیتها وجود دارد، چیست (همان).

خوانندگان متن ممکن است به تناسب دانش و تجربه برون متنی خود، جنبه‌های گوناگونی از یک شخصیت را مهم فرض کنند که این نشانه‌ای است از تنوع تحلیل و حتی تفاوت‌های ایدئولوژیک. از میان عناصر اساسی، که معرف شخصیت داستان است، یکی شیوه نامگذاری اشخاص و یا لقب و عنوانی است که مؤلف برای شناساندن اشخاص از آنها استفاده می‌کند؛ حتی بی‌نام بودن شخصیت نیز می‌تواند شیوه‌ای از آفرینش شخصیت باشد که هدفی را دنبال می‌کند. نامگذاری‌های متعدد شخصیتها حتی به وسیله ضمیر هم انجام می‌شود و این شیوه در روایت، نوعی تحلیل و ارزیابی غیرصریح شخصیت به شمار می‌رود. ابزار دیگر شخصیت‌پردازی، که به وسیله داستان‌پردازان و سینماگران زیاد هم استفاده شده و بر این فرض استوار است که ظاهر بیرونی منعکس‌کننده ذات و روحیات درونی است برجسته کردن ویژگیهای ظاهری و بیرونی شخصیتها بویژه لباس و ترکیب چهره است و یا حتی ایجاد نشانه، نقص یا ویژگی چشمگیری در صورت یا بدن شخصیت. نمونه موفق این شیوه در داستان‌نویسی ایران، *دش آکل* اثر صادق هدایت است. ما از یک طرف، چه آگاهانه و چه ناآگاهانه و از سوی دیگر تحت تأثیر سنتهای فرهنگی و زیست‌شناختی، ظاهر و چهره فرد را با هویت او مرتبط می‌دانیم. این شیوه شخصیت‌پردازی بویژه در داستانهای کلاسیک بسیار مورد استفاده قرار می‌گیرد. شیوه دیگر شخصیت‌پردازی، شخصیت‌پردازی غیرصریح است که در داستانهای مدرن بیشتر استفاده می‌شود. نویسنده در این شیوه شخصیت را با رفتارش در داستان به ما معرفی می‌کند. خلاقیت خواننده در این شیوه پرکارتر و زنده‌تر است؛ زیرا اوست که باید رفتار شخصیت را، که گاهی خیلی صریح و شفاف هم نیست، تحلیل کند و به این وسیله شناخت کاملتری از شخصیت به دست آورد. در این شیوه بوف کور و شازده احتجاب و ملکوت از نمونه‌های موفق ادبیات داستانی ایران هستند. در داستان مدرن، شخصیت و کنش در تعامل با هم قرار دارند. در شیوه روایت مدرن، کنش خاصی به وسیله یک شخصیت خاص معنا می‌یابد. در این گونه داستانها، شخصیت همپای خط زمانی خواندن و پیشرفت روایت شکل می‌گیرد. ادوین میور در کتاب ساخت رمان، دو نوع داستانی «رمان عمل» و «رمان شخصیت» را معرفی می‌کند. در رمان عمل، طرح داستان مهمترین عنصر است و شخصیتها در خدمت پیشبرد طرح قرار دارد. «چیز اصلی عمل است. واکنشهای آدمها نسبت به آن عرضی و

همیشه طوری است که به طرح داستان کمک کند. بازیگران عموماً چنین شخصیت‌هایی دارند؛ یعنی شخصیت‌هایی که طرح تقاضا می‌کند» (میور، ۱۳۸۸: ۱۱)؛ اما در رمان شخصیت، عنصر اصلی شخصیت است و طرح در خدمت گسترش ویژگیها و آشکار شدن صفات و اخلاقیات شخصیت قرار دارد. بسیاری از این داستانها قهرمان ندارند و بر خلاف حماسه و رمانس، بازیگران داستان آدمهای معمولی و حتی ضعیف هستند.

شخصیت‌های رمان به عنوان جزئی از طرح اندیشیده نشده‌اند؛ برعکس، آنها وجودی مستقل دارند و عمل آنها تابع آنها و در خدمت آنهاست. آنجا که در رمان عمل بعضی حوادث پیامد خاصی را به دنبال می‌آورد. در اینجا، وضعیت‌ها نوعی (تپیک) یا کلی است و در اصل برای آن به وجود آمده است که چیز بیشتری درباره شخصیتها به ما بگوید یا شخصیت‌های جدیدی را به ما معرفی کند (همان: ۱۳).

در رویارویی انتقادی امروزی با شخصیت در داستان، اینکه شخصیت پویا یا ایستاست، مهم است. شخصیت «دو بعدی» شخصیت ساکنی است که در طول روایت دچار تحول چندانی نمی‌شود و شخصیت «سه بعدی» شخصیتی پویا و قابل تغییر است. شخصیت ساکن به زعم داچرتی چنین است: شخصیتی است که در ادبیات داستانی هستی تعریف شده‌ای دارد. این شخصیت صرفاً یکی از کارکردهای اثر یا طرح کل اثر است و نمی‌تواند از چارچوب آن داستان گامی بیرون نهد. از سوی دیگر شخصیت پویا کسی است که می‌تواند از متن غایب شود. انگیزش این شخصیت از آنچه فقط برای برآوردن طرح پیرنگ لازم است، فراتر می‌رود و خود وی از حوزه‌ای که در هنگام خواندن درگیر آن هستیم، می‌گذرد و به حوزه‌ای دیگر پا می‌گذارد (همان: ۸۸).

رابرت اسکولز در کتاب *عناصر داستان* مهمترین اشتباه در رویارویی با شخصیت را اصرار بر واقعی بودن آن می‌داند. هرچند داستانهای واقعگرا می‌کوشند تا شخصیت را هرچه بیشتر به آدمهای واقعی شبیه کنند، آدمهای قصه هیچ‌گاه مانند انسان در جامعه واقعی نخواهند شد. در داستانهای فلسفی و معاصر امروزی هم، شخصیت‌پردازی بر طبق شیوه روایت‌های کلاسیک و رمانس دیده می‌شود که این امر حاصل هدف و مفهومی است که نویسنده در داستان خود می‌گنجاند. «اما دغدغه اصلی داستان‌نویسان قدیمی‌تر و بسیاری از نویسندگان معاصر عرضه واقعگرایانه شخصیت نبوده و نیست.

... در داستانهای غیرواقعگرایانه و رمانسها، شخصیت معمولاً به صورت طرحی کلی ترسیم می‌شود و نه به صورت چندبعدی. ... برخی نویسندگان داستان، یک‌بعدی بودن این شخصیتها را با آرا و نگرشهای برگرفته از فلسفه و الهیات چاره می‌کنند. این‌گونه

نوشتن رمزی است. ورای معنای ظاهری خود قصه، معنای دیگری نهفته است. رمز مهمترین شکل داستان در سده‌های میانه بود و حالا باز دارد اهمیت می‌یابد. چنانکه می‌بینیم، نویسندگانی چون جان بارت، ویلیام گلدینگ، و آیریس مرداک در طرح‌ریزی و شخصیت‌پردازی از فلسفه مدد می‌جویند» (اسکولز، ۱۳۸۷: ۲۰ و ۲۱).

شخصیت در داستان‌نویسی معاصر ایران

امروزه پذیرفتنی‌ترین شخصیتها آنهایی هستند که هرچه بیشتر از تیپ یا قالبی بودن فاصله می‌گیرند و فردیتی قوی می‌یابند. در داستان‌نویسی معاصر ایران با ابتکار هدایت گونه‌ای شخصیت پیچیده و چندبعدی به وجود آمده که پیچیدگی و چندبعدی بودنش حاصل تجلی صفات و خلیقات او در افراد مختلف است. این شخصیتها یک چهره با ویژگیها و عاداتی معینی ندارند؛ بلکه افرادی چندبعدی هستند که هر بعد و جنبه وجودی آنها تشخص و فردیتی جداگانه یافته است. می‌توان گفت چند شخصیت داستانی در کنار یکدیگر، می‌توانند نشاندهنده یک شخصیت باشند که در بستر روایت گسترش و تکامل یافته است. در تحلیل و معرفی این شخصیتها چندبعدی و به عبارتی همه‌جانبه، می‌توان از دو مثال استفاده کرد: فردی را در نظر بگیریم که در برابر چند آینه با امکانات مختلف قرار گرفته است. هر آینه می‌تواند یک جنبه و نیمرخ او را نشان دهد. این ابعاد و نیمرخها همه متفاوت، اما معرف یک فرد هستند یا منشوری را تصور کنیم که هر بعد و ضلع آن می‌تواند طیف نوری متفاوت از طیفهای دیگر ابعاد بتاباند. همه طیفها برخاسته از یک منشور اما از اضلاع متفاوت آن هستند. دکتر محمدعلی همایون کاتوزیان در کتاب *درباره بوف کور هدایت*، تعبیر عکس‌برگردان را در معرفی این شخصیتها به کار برده است و همه را یک تن می‌داند در چهره‌های مکرر (کاتوزیان، ۱۳۸۱: ۳۱)؛ اما چون این افراد با یکدیگر متفاوت هستند و هرکدام یک جنبه از وجود یک انسان را نشان می‌دهند و مکمل یکدیگر نیز هستند، پیشنهاد نگارنده برای نامگذاری این شخصیتها اصطلاح «شخصیت چندبعدی» است. شاید بتوان با اندکی تسامح پیشینه‌ای در ادبیات کلاسیک فارسی برای این نوع شخصیتها معرفی کرد. سیمرخ در *منطق الطیر عطار*، گونه‌ای چندوجهی است. در آغاز داستان منظوم *منطق الطیر*، عده‌ای از پرندگان با علایق و ویژگیهای متفاوت برای یافتن مراد خود، سیمرخ، قدم در سفر می‌گذارند. در طول راه عده‌ای از مرغان از سفر باز می‌مانند و باقی پرندگان (سی مرغ)

به راه خود ادامه می دهند. در نهایت وقتی به حضور سیمرغ راه می یابند، می فهمند که در پی تزکیه و وانهادن صفات نفسانی، خود به سیمرغ تبدیل شده اند و تعدادشان هم سی عدد است. در واقع سیمرغ مجموعه این سی مرغ است که با هم یک شخصیت متعالی و کامل را در مفهوم عرفانی آن تشکیل داده اند.

چون نگه کردند آن سی مرغ زود	بی شک این سی مرغ آن سیمرغ بود
در تحیر جمله سرگردان شدند	می ندانستند این، تا آن شدند
خویش را دیدند سیمرغ تمام	بود خود سیمرغ، سی مرغ مدام
چون سوی سیمرغ کردند نگاه	بود آن سیمرغ، این کاین جایگاه
ور به سوی خویش کردند نظر	بود این سی مرغ ایشان، آن دگر
ور نظر در هر دو کردند به هم	هر دو یک سیمرغ بودی بیش و کم
بود این یک آن و آن یک بود این	در همه عالم کسی نشنود این
آن همه غرق تحیر ماندند	بی تفکر در تفکر ماندند

(عطار، ۱۳۸۴: ۴۲۶)

اما در داستان نویسی معاصر ایران این گونه شخصیت پردازی به وسیله هدایت در سه قطره خون آغاز شده در بوف کور به تکامل هنری خود می رسد. همان گونه که بوف کور تأثیر بسیاری بر نویسندگان بعد از هدایت داشته، این گونه شخصیت پردازی هم در بیشتر آثاری که تحت تأثیر بوف کور نوشته شده است، به چشم می خورد.

۱. سه قطره خون

۱-۱ احمد

داستان سه قطره خون شرح حال جوانی دیوانه به نام احمد از زبان خودش است. احمد در دیوانه خانه بستری است. اشخاص دیگر قصه عموماً از دریچه چشم احمد معرفی می شوند و هریک وجه یا وجوه اشتراکی با او دارند که پیوند او را با آنان آشکار می سازد. در واقع خواننده با جهانی روبه رو می شود که احمد در ذهن خود ساخته است. جهانی که نشاندهنده مرگ و حرکت شخصیت به سوی ویرانی روانی است. دکتر محمد صنعتی در تحلیلی روانشناختی، داستان را «قضیه کشته شدن او یا چیزی در او» می داند (صنعتی، ۱۳۸۰: ۸۹). بعدی از وجود او ناظم، رئیس دیوانه خانه است که خودش هم افکار و رفتار جنون آمیزی دارد. او بر دیوانگان حکومت می کند و قدرت ریاست

دارد. نام او شغل و جایگاهش را در دیوانه‌خانه برجسته می‌کند. بعد دیگر احمد، عباس است که ادعای روشنفکری دارد و به قول خودش تار می‌زند و تصنیف می‌خواند. جنبه دیگر سیاوش، دوست احمد، است که گربه‌ای را کشته و دچار هذیان و توهم است. در این داستان شبکه‌ای از ارتباطات و شباهتها نشان می‌دهد که همه این شخصیتها اضلاع وجودی و جنبه‌های گوناگون یک آدم را منعکس می‌کنند. این ارتباطات را می‌توان به این صورت فهرست کرد:

۱. ناظم و سیاوش هر دو گربه‌ای را کشته‌اند و هر روز سه قطره خون تازه پای کاج می‌بینند. گربه‌ای که آن دو کشته‌اند گل باقالی است و هر دو به تلافی از دست دادن حیوانشان آن را کشته‌اند. سیاوش جفت گربه ماده‌اش را کشته و ناظم گربه دزد قناری‌اش را.

۲. احمد شبها تا صبح از صدای ناله گربه بیدار است. گویا به دلیل کشتن گربه دچار عذاب وجدان است.

۳. عباس و احمد هر دو تار می‌زنند و یک تصنیف را می‌خوانند و هر دو دیوانه‌اند.

۴. عباس و احمد و سیاوش هر سه تار می‌زنند.

۵. احمد و سیاوش هر دو یک ششلول قدیمی دارند.

۶. اتاق احمد در دیوانه‌خانه هم‌رنگ اتاق سیاوش است.

۷. احمد و ناظم عقیده دارند که سه قطره خون پای کاج مال مرغ حق است.

۸. ناظم و سیاوش و احمد سه قطره خون پای کاج را دیده‌اند.

۹. احمد و سیاوش هر دو رخساره را دوست دارند.

سه قطره خون چکیده پای کاج نمادی تکرارشونده است که ارتباط درونی شخصیتها را با یکدیگر نشان می‌دهد. احمد در کنار تمام اشخاص قصه و نیز در تقابل با آنها قرار می‌گیرد. اگر این افراد را ابعاد مختلف شخصیت احمد فرض کنیم، خودویرانگری و کشمکش درونی شخصیت با خودش آشکار می‌شود. «اما در اینجا تصویر چهره احمد در آینه نیست؛ بازتاب تکه‌هایی از من اوست. همان ابژه‌های وانهاده که به بیرون فرافکنده شده‌اند. ... همه پاره‌هایی از خود او هستند. ناظم، عباس و سیاوش به نحو آشکارتری بازتاب او هستند» (همان: ۹۴ و ۹۵).

۲-۱ رخساره

شخصیت مقابل احمد، رخساره است. نازی، گربه احمد با انتخاب یک جفت به او پشت

کرده و انگیزه قتل را در او بیدار کرده است. رخساره هم به او خیانت می‌کند و با سیاوش عشق‌بازی می‌کند. نازی بعد دیگری از شخصیت رخساره است. نازی همسر خود را انتخاب می‌کند. رقیب را انتخاب می‌کند و احمد، تحقیر شده و پست شده، تاب تحمل این زخم خویشتن‌کامی را ندارد: «شبها از دست عشق‌بازی آنها خوابم نمی‌برد. آخرش از جا دررفتم». این فریب خوردن و طرد شدن چنان خشمی در او برمی‌انگیزد که هیچ چیز جلودارش نیست. ... از آنجا پس از آرزوی دیرپای وصال، همین‌که معشوق نزدیک می‌شود، او واپس می‌نشیند؛ اما نه واپس نشستنی در آرامش، آن‌طور که در ظاهر امر پیداست؛ بلکه واپس نشستنی آکنده از نفرت و خشم و کینه» (همان: ۹۳).

در نهایت در معرفی شخصیت احمد می‌توان گفت که دچار جنون و هذیان است؛ تار می‌زند و تصنیف می‌خواند؛ گربه‌ای را کشته است و جنون و هذیان خود را حاصل این جنایت می‌داند؛ دلش می‌خواهد رهبر و پیامبر باشد و با رخساره ازدواج کند؛ در ارتباط با رخساره ناتوان است و در رابطه با او گناهی نابخشودنی می‌بیند که با جنون خود توانش را پس داده است. رخساره تجسمی از زن-مادر است. «همان‌گونه که دختر جوان را می‌بیند، نازی را می‌بیند و رخساره را می‌بیند. بخشی از آن رخساره-مادر که برای او تجسم احساس جنسی-جسمی بوده است» (همان، ۹۵). آدمهای دیگر نیز مانند خود او به صورت چندپاره در ذهنش ترسیم می‌شوند. دنیای درون و بیرون احمد از دریچه ذهن او جهانی ناهنجار، تکه‌تکه، دشمن‌خو و رو به مرگ است.

۲. بوف کور

بوف کور شرح زندگی مردی منزوی و بیمار از زبان خودش است. نویسنده با استفاده از باور تناسخ، دو زندگی یک فرد را به تصویر کشیده است. مردی بیمار و روان‌نژند در ری معاصر زندگی می‌کند و از طریق نقاشی روی جلد قلمدان امرار معاش می‌کند. روزی بر حسب تصادف، دختری اثری را، که چهره او با تصویر دختر نقاشیهای خود او مشابهت دارد، می‌بیند. اما با وجود جست‌وجوی زیاد او را نمی‌یابد تا اینکه شبی دختر به خانه او می‌آید و روی تخت او به خواب می‌رود. زن در حالتی بین خواب و مرگ است. مرد برای بیدار کردنش شرابی که گویا زهر مار ناگ در آن حل شده باشد در دهان او می‌ریزد. زن اثری می‌میرد. چشمان این دختر توجه راوی را برمی‌انگیزد. با

مرگ دختر، چشمان درشت سیاهی آرام می‌گیرند که مانند سلاتونی راوی را شکنجه می‌کردند. راوی دختر را مثله می‌کند تا راحت‌تر دفن کند. به کمک کالسکه‌چی - قبرکنی چمدان حاوی جسد را برای دفن به بیرون شهر می‌برد. هنگام دفن کردن دختر، راوی کوزه‌ای می‌یابد که تصویر چهره و چشمان دختر را بر خود دارد. در بازگشت به خانه، راوی پای بساط تریاک به حدود هزار سال پیش می‌رود و زندگی پیشین خود را به یاد می‌آورد. او حدود هزار سال پیش زندگی می‌کند. با اینکه عاشق همسرش است، ناتوان از برقراری ارتباط با اوست. شبی زنش را، که به قول خودش فاسقهای تاق و جفت دارد، می‌کشد و چشم او را درمی‌آورد. در بازگشت از این دنیای خلسه‌آمیز، مرد قبرکن که تجلی جنبه‌ای از راوی است، کوزه را دزدیده، می‌گریزد. میرصادقی شخصیت‌های رمان بوف کور را از نظر نوع در رده‌های شخصیت‌های تمثیلی قرار می‌دهد و معتقد است خصلت تمثیلی به شخصیت‌ها گیرایی و جذابیت می‌دهد (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۰۵). در مقایسه با سه قطره خون در بوف کور شخصیت‌ها پیچیده‌تر و کامل‌تر می‌شوند و چندپارگی آدم‌های داستان بیشتر به چشم می‌آید. در این اثر دو شخصیت اصلی وجود دارد و همه شخصیت‌های دیگر داستان (به جز دایه‌ی راوی و عروسش) سایه‌ها و جنبه‌های وجودی مختلف این دو شخصیت هستند: مرد داستان یا راوی، زن داستان یا لکاته (همسر راوی). در این داستان هدایت از دادن نام‌های مشخص به شخصیت‌های قصه خودداری کرده و آنان را با صفتها و لقبهایی که راوی بیمار برگزیده است به خواننده معرفی می‌کند. این کار هم نگرش و تحلیل راوی روان‌نژند در مورد آدم‌های اطرافش را نشان می‌دهد و هم از فردیت و تشخیص مستقل یافتن آدم‌های قصه بدون یکدیگر پیشگیری می‌کند؛ زیرا این اشخاص در کنار هم و همراه هم هویت مشخصی می‌یابند. دیوید لاج در مورد اهمیت شیوه‌ی نامگذاری اشخاص قصه می‌گوید: «در رمان، نام‌ها هرگز خنثی نیستند. همیشه دال بر چیزی هستند؛ حتی اگر عادی بودن و معمولی بودن را برسانند. ... نامگذاری کاراکترها همیشه بخش مهمی از خلق کاراکترهاست و با ملاحظات و تأملاتی صورت می‌گیرد» (لاج، ۱۳۸۸: ۸۱). نویسنده آدم‌ها را از دریچه‌ی القاب و عناوینی که برایشان برگزیده به خواننده معرفی می‌کند. این لقبها دقیق و بجا انتخاب شده است و همگی نشاندهنده‌ی تصویری است که صاحبان آنها در ذهن راوی داستان دارند.

نام نبردن از شخصیت می تواند دلایل بسیاری داشته باشد؛ از جمله اینکه نویسنده به شخصیت علاقه‌ای ندارد یا نام بردن او برایش مهم نیست یا نام او را به درستی نمی‌داند یا در ذهن راوی داستان چند نفر با یکدیگر ادغام شده و برای راوی جداکردن آنها دشوار است و شاید به دلیل آشنایی زدایی و وادار کردن خواننده به تفکر، نویسنده نامی را برای شخصیت خود انتخاب نمی‌کند یا به دلیل بی‌هویتی شخصیت داستان یا ترس و نفرت راوی از شخصیت مورد نظر و دلایل متعدد دیگر که به انگیزه راوی بستگی دارد (عبداللهیان، ۱۳۸۱: ۸۰ و ۷۹).

استفاده از القاب و عناوین برای اشخاص قصه باعث برجسته شدن ویژگیهایی از شخصیتها می‌شود که در ذهن راوی تأثیرگذار بوده است. راوی بوف کور جایی به این امر اشاره کرده است. در معرفی پیرمرد خرده‌فروشی که روبه‌روی خانه او بساط دارد، تعبیر خنزرنپزری را انتخاب می‌کند. «گویا سفره‌ روبه‌روی پیرمرد و بساط خنزرنپز او با زندگی‌ش رابطه مخصوص دارد» (هدایت، ۲۵۳۶: ۴۰). نویسنده در مواردی عمد دارد شخصیتها را یکسان و یکدست نشان دهد. به این دلیل نام آنها برایش اهمیت ندارد. «... سیرابی فروش، فقیه، جگرکی، رئیس داروغه، مقنی، سوداگر، فیلسوف که اسمها و القابشان فرق می‌کرد؛ ولی همه شاگرد کله‌پز بودند. همه آنها را به من ترجیح می‌داد» (همان: ۴۶). راوی داستان هنگام سخن گفتن از زنش، او را لکاته می‌نامد:

اسمش را لکاته گذاشتم؛ چون هیچ اسمی به این خوبی رویش نمی‌افتاد. نمی‌خواهم بگویم: «زنم» چون خاصیت زن و شوهری بین ما وجود نداشت و به خودم دروغ می‌گفتم. من همیشه از روز ازل او را لکاته نامیده‌ام. ولی این اسم کشش مخصوصی داشت. اگر او را گرفتم برای این بود که اول او به طرف من آمد (همان: ۵۱).

۲-۱ راوی

راوی بوف کور شخصیتی سودایی و درونگرا و متفکر است؛ به انزوا میل دارد و بیشترین چیزی که ذهن او را مشغول کرده است، شناخت خود و عوالم درونی خودش است. در روانشناسی یونگ سایه نماد ناخودآگاه انسان است. من وجودی هر انسانی به بخش ناخودآگاه و خودآگاه تقسیم می‌شود. راوی بوف کور هم چندین جا بیان کرده است که برای سایه‌اش می‌نویسد تا خود را به او بشناساند.

بوف کور با زبان و ساختار سمبلیک خود به تعریفها و تفسیرهای بسیار راه می‌دهد. از این چشم‌انداز خاص، داستان خودشناسی راوی است و قصه سفرش به دنیای درون،

حدیث گفتگوی اوست با سایه‌اش و دیدارش با ژرفترین لایه‌های ناخودآگاه جمعی. راوی در این سفر خودشناسی به ریشه‌های هستی خود و مردمی می‌رسد که از میانشان برخاسته است و لحظه‌های ناب و شگفتی از یگانه شدن با تمامیت هستی را تجربه می‌کند. ... سفر به دنیای درون از دیدار با لایه‌های فردی سایه، که مجموعه‌ای از آرزوها و غرایز سرکوب‌شده و به همین دلیل دارای بافتی عاطفی است، آغاز می‌شود و به کلام یونگ با یگانه شدن انسان و کیهان و یا همان‌گونه که در بوف کور می‌بینم با حضور در گردش زمین و افلاک به اوج می‌رسد (یاوری، ۱۳۷۴: ۱۷۲).

کل رمان از دو بخش جدا تشکیل شده است که با فاصله زمانی زیاد به قوع پیوسته‌اند. وقایع هر دو بخش داستان، حول محور رابطه‌ی راوی با همسرش شکل گرفته است. راوی در هر دو بخش داستان سعی دارد خود را با نوشتن به مخاطب (طبق گفته‌ی راوی داستان «سایه») معرفی کند. از نظر زمان تاریخی بخش دوم داستان پیش از بخش نخست روی داده است و بخش اول داستان، که زندگی دوباره‌ی راوی است، حاصل و نتیجه‌ی بخش دوم است. به این ترتیب ما می‌توانیم نخست به بررسی بخش دوم داستان پردازیم. با تکیه بر نگرش روانشناسی چون فروید و یونگ، دلیل بسیاری از رفتارهای انسان در بزرگسالی به وقایع تلخ و شیرین دوران کودکی بازمی‌گردد. بر این مبنا می‌توان بخش دوم داستان را به نوعی دوران اولیه‌ی زندگی شخصیت داستان فرض کرد که حاصل و نتیجه‌ی آن در زندگی دوم او آشکار شده است. در آغاز این بخش، راوی سعی دارد خاطرات و سیر تحول شخصیت خود را بنویسد. او برای این می‌نویسد که خود را به سایه‌اش معرفی کند (هدایت، ۱۳۱۱: ۳۶). این آغاز به نوشتن راوی بعد از تحول کامل اوست. می‌گوید هرکس دیروز مرا دیده، جوان ناخوشی دیده و حالا، پیرمردی قوزی می‌بیند با چشمان ناسور و لب واسوخته (همان: ۳۷). او موجودی ناتوان و بیمار است که نمی‌تواند با آدمهای اطراف خود ارتباط برقرار کند؛ از آنها نفرت دارد و نمی‌تواند آنها را تحمل کند؛ دیگران را رجاله می‌نامد و خود را متفاوت با مردم می‌بیند؛ زنش، که او نامش را لکاته گذاشته است، نمی‌خواهد یا نمی‌تواند با او ارتباطی داشته باشد؛ اما با رجاله‌ها کنار می‌آید. این شخصیت ابعاد و جلوه‌های گوناگونی دارد و در یک سیر مشخص تمام این جنبه‌ها و ابعاد را در خود بازمی‌یابد و کامل می‌کند. ابعاد این شخصیت عبارتند از: ۱. راوی (بعد ناتوان، بیمار، متفکر و اندکی خودشیفته) ۲. پدر- عموی راوی (اصل و ریشه‌ی راوی که کمی هم رازآلود و مجهول است). ۳. پدرزن

راوی (مکار و حيله گر) ۴. قصاب (بعدي که توان کشتن و جنايت دارد). ۵. پيرمرد خنزرنيزی روبه روی خانه راوی (جلوۀ زمینی و جسمی راوی. در واقع این بعد کاملترین بعد است و توان ابعاد دیگر را هم در خود جمع کرده است. از این رو در نهایت به برقراری رابطه با زن موفق می شود). همه این چهره ها (پدر- عمو، پدرزن راوی، پيرمرد خنزرنيزی و در نهایت خود راوی) به جز قصاب چهره و خنده کاملاً یکسانی دارند.

خنزرنيزی پيرمردی است قوز کرده با شالمۀ هندی دور سرش و شال گردن و عبای زرد پاره، سینه باز با موهای سفید، چشمان ناسور سرخ و لب شکری و خنده چندشناکی که مو را به تن آدم سیخ می کند. او روبه روی خانه راوی بساط خرده فروشی دارد و تجسم بعد زمینی و کامل راوی است که مورد توجه زنش است. زن راوی دختر عمه و خواهر شیری اوست که با هم از یک دایه شیر خورده اند (تشکیک بر درستی ازدواج آنها). پدر و عمویش هر دو عاشق مادرش بوده اند و مادر برای اینکه یکی از آن دو را انتخاب کند، آنها را مجبور کرده است با مار ناگ در یک اتاق تنها بمانند تا هر کس که زنده ماند، بوگام داسی به او تعلق گیرد. اما در نهایت معلوم نیست آنکه زنده بیرون آمده، پدر بوده یا عمو. پدرزنش وقتی برای اولین و آخرین بار، زنش خود را به او تسلیم می کند و زمانی که راوی به برادر لکاته (که کاملاً شبیه به خواهر است) عشق می ورزد و او را می بوسد، سرمی رسد و خنده چندش انگیز و مسخره آمیزی سرمی دهد که راوی بشدت خجالت می کشد. قصاب روبه روی اتاق او مغازه دارد و رفتارش با لاشه های گوسفندان بشدت توجه راوی را جلب می کند.

مراحل سیر و تحول شخصیت

مرحله اول: آغاز تبدیل راوی به پيرمرد خنزرنيزی (رسیدن به تکاملی مادی) خوابی است که می بیند.

دیدم در میدان محمدیه بودم. دار بلندی برپا کرده بودند و پيرمرد خنزرنيزی جلوی اتاقم را به چوبۀ دار آویخته بودند. ... مادرزنم با صورت برافروخته با صورتی که در موقع اوقات تلخی زنم حالا می بینم که رنگ لبش می پرد و چشمهایش گرد و وحشت زده می شود، دست مرا می کشید؛ از میان مردم رد می کرد و به میرغضب که لباس سرخ پوشیده بود، نشان می داد و می گفت اینم دار بزین (همان: ۵۷).

او در ناخودآگاهش حس می‌کند که جرم مشترکی بین او و پیرمرد خنزرنزری به وقوع پیوسته است و چه بسا که ذهن ناخودآگاه او به قول یونگ خطر احتمالی را برای او پیشگویی کرده است. «خواب همان چیزی را بیان می‌کند که ناخودآگاه می‌کوشد بگوید» (یونگ، ۱۳۸۳: ۲۹). یونگ معتقد است کارکرد اصلی خواب بیان مسائلی است که ناخودآگاه انسان نمی‌تواند به بخش خودآگاه بگوید و ذهن آن را پس می‌زند (همان: ۳۳ و ۳۴).

مرحله دوم: در عالم تب و هذیان صورتی را در رؤیای خود می‌بیند که نشاندهنده تحولی در وجود اوست:

آنجا کنار پرده یک هیکل ترسناک نشسته بود. تکان نمی‌خورد؛ نه غمناک بود نه خوشحال. هر دفعه که برمی‌گشتم، توی تخم چشمم نگاه می‌کرد. به صورت او آشنا بودم. مثل این بود که در بچگی همین صورت را دیده بودم. ... همین صورت به نظرم آمده بود که با صورتهای معمولی دیگر، که قد کوتاه مضحک بی‌خطر داشتند به من ظاهر شده بود. صورتی شبیه همین مرد قصاب روبه‌روی دریچه اتاقم بود. گویا این شخص در زندگی من دخالت داشته و او را زیاد دیده بودم. گویا این سایه همزاد من بود و در دایره محدود زندگی من واقع شده بود (همان: ۶۴).

او خودش حس می‌کند که مرد قصاب بعدی از وجود اوست و از کودکی همراهش بوده است.

مرحله سوم: راوی باز خواب می‌بیند:

جلوی دکان قصابی رسیدم. دیدم مردی شبیه پیرمرد خنزرنزری جلوی خانه‌مان شال‌گردن بسته بود و یک گزلیک در دستش بود و با چشمهای سرخ مثل اینکه پلک آنها را بریده بودند به من خیره نگاه می‌کرد. خواستم گزلیک را از دستش بگیرم، سرش کنده شد و افتاد (همان: ۶۶).

قصاب گوسفندها را با گزلیک تکه تکه می‌کند. پیرمرد خنزرنزری یک گزلیک در بساطش دارد و راوی هم یک گزلیک در پستوی اتاقش نگاه می‌دارد.

مرحله چهارم: وقتی از خواب می‌پرد از دریچه ارسی مرد قصاب را می‌بیند.

ولی حرکات او از دریچه اتاقم ترسناک، سنگین و سنجیده به نظرم می‌آمد. از این بالا مضحک و بیچاره جلوه می‌کرد؛ مثل چیزی که این مرد نباید کارش قصابی بوده باشد و بازی درآورده بود. ... روی ران گوسفندها را نوازش می‌کرد. لابد شب هم که دست به تن زنش می‌مالید، یاد گوسفندها می‌افتاد و فکر می‌کرد که اگر زنش را می‌کشت،

چقدر پول عایدش می‌شد. جارو که تمام شد به اتاقم برگشتم و یک تصمیم گرفتم، تصمیم وحشتناک. رفتم در پستوی اتاقم؛ گزلیک دسته‌استخوانی را که داشتم از توی مجری درآوردم؛ با دامن قبایم تیغه آن را پاک کردم و زیر متکایم گذاشتم. این تصمیم را از قدیم گرفته بودم؛ ولی نمی‌دانستم چه در حرکات مرد قصاب بود وقتی که ران گوسفندها را تکه تکه می‌برید، وزن می‌کرد، بعد نگاه تحسین‌آمیز می‌کرد که من هم بی‌اختیار حس کردم که می‌خواستم از او تقلید بکنم؛ آرزو داشتم این کیف را بکنم (همان: ۶۷).

روحیه قصاب کم کم در او آشکار می‌شود.

مرحله پنجم: جلوی بساط تریاک نشسته است و به فکر فرورفته است.

ولی همین طور که جلوی منقل و سفره چرمی چرت می‌زدم و عبا روی کولم بود، نمی‌دانم چرا یاد پیرمرد خنزرنیزی افتادم. او هم همین طور جلوی بساطش قوز می‌کرد و به همین حالت من می‌نشست. این فکر برایم تولید وحشت کرد. بلند شدم عبا را دور انداختم (همان: ۷۲).

او از نهاد و خود حقیقی خود وحشت دارد و ناخودآگاه از او می‌گریزد.

مرحله ششم: زنش برای دیدن او به اتاقش می‌آید. او می‌گوید: «در این وقت مثل اینکه پرده‌ای از جلوی چشمم افتاد. نمی‌دانم چرا یاد گوسفندهای دم دکان قصابی افتادم. او برایم حکم یک تکه گوشت لخم را پیدا کرده بود و خاصیت دلربایی سابق را بکلی از دست داده بود» (همان: ۷۶). ناخودآگاه آرزو دارد رفتار قصاب با گوسفندها را در برابر زنش انجام دهد.

مرحله هفتم: کم کم ابعاد گوناگون وجودیش بر او آشکار می‌شود؛ صورت خود را با دوده سیاه می‌کند و جلوی آینه شکلک درمی‌آورد.

... صورت من استعداد برای چه قیافه‌های مضحک و ترسناکی را داشت! گویا همه شکلها، همه ریخته‌های مضحک، ترسناک و باورنکردنی که در نهاد من پنهان بود به این وسیله همه آنها را آشکارا می‌دیدم. همه این قیافه‌ها در من و مال من بودند. صورتکهای ترسناک و جنایتکار و خنده‌آور به یک اشاره سر انگشت عوض می‌شدند. شکل پیرمرد قاری، شکل قصاب، شکل زنم، همه اینها را در خودم می‌دیدم (همان: ۷۸).

مرحله هشتم: به یاد قصاب می‌افتد و تصمیم ترسناکی می‌گیرد؛ دلش می‌خواهد لذت قصاب را تجربه کند؛ همزمان سعی می‌کند مانند پیرمرد خنزرنیزی هم باشد.



از توی رختخواب بلند شدم؛ آستینم را بالا زدم و گزلیک دسته‌استخوانی را که زیر متکایم گذاشته بودم، برداشتم؛ قوز کردم و یک عبای زرد هم روی دوشم انداختم؛ بعد، سر و رویم را با شال گردن پیچیدم. حس کردم که در عین حال یک حالت مخلوط از روحیه قصاب و پیرمرد خنزرنزری در من پیدا شده بود. بعد پاورچین پاورچین به اتاق زنم رفتم (همان: ۸۰).

راوی در این قسمت به مرحله نهایی تحول خود نزدیک شده است؛ اما به علت حضور پیرمرد خنزرنزری، که صدای عطسه و خنده خفه و مسخره‌آمیزش به گوش می‌رسد به کشتن زنش موفق نمی‌شود. در واقع در ارتکاب جنایت دچار کشمکش است؛ بعدی از او میل به کشتن دارد و بعد دیگر مانع او می‌شود.

مرحله نهم: برادر لکاته، که بشدت شبیه خواهرش است به اتاق او می‌آید و با او گفتگو می‌کند. «من بی‌اختیار زدم زیر خنده. یک خنده خشک زنده بود که مو را به تن آدم راست می‌کرد به طوری که صدای خودم را نمی‌شناختم. بچه هراسان از اتاق بیرون دوید» (همان: ۸۲). خنده خشک و هراس‌انگیز در تمام جلوه‌ها و ابعاد این شخصیت به جز قصاب که حرف و سخنی از او نمایان نمی‌شود و همیشه کنشهای او توصیف می‌شود، تکرار می‌شود.

مرحله دهم: او بعد از هراس و ترس و گریز بچه، دستخوش لذت می‌شود. در این وقت می‌فهمیدم که چرا مرد قصاب از روی کیف گزلیک دسته‌استخوانی را روی ران گوسفندا پاک می‌کرد. کیف بریدن گوشت لخم که از توی آن خون مرده، خون لخته شده مثل لجن جمع شده بود و از خرخره گوسفندا قطره قطره خونابه به زمین می‌چکید (همان: ۸۲).

مرحله دوازدهم: جلوی پیه‌سوز اتاق نشسته و سایه‌اش به دیوار افتاده است: «سایه من خیلی پررنگ‌تر و حقیقی‌تر از جسم حقیقی من به دیوار افتاده بود. سایه‌ام حقیقی‌تر از وجودم شده بود. گویا پیرمرد خنزرنزری، مرد قصاب، ننجون و زن لکاته‌ام همه سایه‌های من بودند» (همان: ۸۳). ابعاد گوناگون در او آشکار و آشکارتر می‌شود.

مرحله سیزدهم: ناگهان انگیزه کشتن لکاته در او بیدار می‌شود و خود را صاحب نیروی عظیمی می‌یابد.

پیشانیم خنک شد. بلند شدم، عبای زردی که داشتم، روی دوشم انداختم. شال گردنم را دو سه بار دور سرم پیچیدم؛ قوز کردم؛ رفتم گزلیک دسته‌استخوانی را که در مجری

اتاقم قایم کرده بودم، درآوردم و پاورچین پاورچین به طرف اتاق لکاته رفتم» (همان: ۸۴).

مرحله چهاردهم: به اتاق زنش می‌رود و آهسته به او نزدیک می‌شود.

عبا و شال گردنم را برداشتم، ولی نمی‌دانم چرا همین طور که گزلیک دستم بود به او نزدیک شدم. نه مثل یک جانور درنده و گرسنه به او حمله کردم و در ته دلم از او اکراه داشتم. ... ناگهان حس کردم که لب مرا به سختی گزید، به طوری که از میان دریده شد. ... در میان کشمکش دستم را بی‌اختیار تکان دادم و حس کردم گزلیکی که در دستم بود، به یک جای تن او فرورفت. مایع گرمی روی صورتم ریخت. او فریاد کشید و مرا رها کرد. مایع گرمی که در مشت من پر شده بود، همین طور ننگه داشتم و گزلیک را دور انداختم. دستم آزاد شد؛ به تن او مالیدم؛ کاملاً سرد شده بود؛ او مرده بود. در این بین به سرفه افتادم. ولی این سرفه نبود. صدای خشک و زنده‌ای بود که مو را به تن آدم راست می‌کرد. من هراسان عبایم رو کولم انداختم و به اتاق خودم رفتم. جلوی نور پیه‌سوز مشتم را باز کردم. دیدم چشم او میان دستم بود و تمام تنم غرق خون شده بود (همان: ۸۵).

زن او را در جامه و هیئت پیرمرد خنزرپنزی می‌پذیرد و او زن را می‌کشد.

مرحله پانزدهم: بعد از کشتن زن، مرحله‌نهایی تحول و تکامل شخصیت مرد به وقوع می‌پیوندد. در واقع با قربانی کردن زن، تمام ابعاد وجودی خود را آشکار می‌سازد. رفتم جلوی آیین، ولی از شدت ترس دستهایم را جلوی صورتم گرفتم. دیدم شبیه، نه، اصلاً پیرمرد خنزرپنزی شده بودم و موهای سر و ریشم مثل موهای سر و صورت کسی بود که زنده از اتاقی بیرون آمده بیاید که یک مار ناگ در آنجا بوده - همه سفید شده بود. لبم مثل لب پیرمرد دریده بود. چشمهایم بدون مژه، یک مشت موی سفید از سینه‌ام بیرون زده بود و روح تازه‌ای در تن من حلول کرده بود. اصلاً طور دیگر فکر می‌کردم. طور دیگر حس می‌کردم و نمی‌توانستم خود را از دست او از دست دیوی که در من بیدار شده بود، نجات بدهم. همین‌طور که دستم را جلوی صورتم گرفته بودم، بی‌اختیار زدم زیر خنده. یک خنده سخت‌تر از اول که وجود مرا به لرزه انداخت. خنده عمیقی که معلوم نبود از کدام چاله گم‌شده بدنم بیرون می‌آید. خنده تهی که فقط در گلویم می‌پیچید و از میان تهی درمی‌آید. من پیرمرد خنزرپنزی شده بودم (همان: ۸۶). در زندگی بعدی راوی که با یک فاصله زمانی نسبتاً طولانی در اطراف شهر ری روی می‌دهد، باز هم این چهره‌ها و شخصیتها هستند. او مردی تنها و منزوی است که



به دور از دیگران زندگی می‌کند و کارش نقاشی روی جلد قلمدان است. بعد از دیدار رؤیایی عاشقانه‌ای که برای او روی می‌دهد و در طی آن با زن اثیری (تجلی دیگری از لکاته) روبه‌رو می‌شود، سعی می‌کند وقایع و خاطرات و عواطفی را بنویسد که از سر گذرانده است. جنبه‌های وجودی او در این قسمت شامل موارد زیر می‌شود:

۱. راوی (جوان مالخولیایی و منزوی) ۲. عمو (اصل و ریشه راوی و کاملاً شبیه به او) ۳. پیرمرد شالمه‌بسته زیر درخت سرو (ناخودآگاه و تصویر خود واقعی او که در نقاشی‌هایش هم حضور دارد). ۴. پیرمرد کالسکه‌چی و قبرکن که چهره‌اش درست شبیه پیرمرد خنزرنپزری در زندگی پیشین راوی است. (بعد واقع‌بین و عمل‌گرای راوی) چهره عمو و پیرمرد کالسکه‌چی و پیرمرد رؤیا و نقاشی راوی کاملاً شبیه پیرمرد خنزرنپزری در زندگی پیشین راوی است. همان خنده‌های ترسناک و آزاردهنده هم در این شخصیتها هست.

جنبه رؤیایی و اثیری لکاته در زندگی بعدی راوی بر او آشکار می‌شود. اما مرد در برابر این جنبه زن هم ناتوان است. وقتی دختر می‌خواهد از جوی آب رد شود و گل نیلوفر به او تعارف کند، پایش می‌لغزد. راوی (در هیئت پیرمردی که شالمه هندی بسته و زیر سروی نشسته) می‌زند زیر خنده؛ خنده‌ای خشک و مسخره‌آمیز. توانایی او در پاسخ به عشق زن در همان اولین دیدار آشکار می‌شود. اما گویا زن در این بخش روح سرگردانی است که به دنبال عشق مرد آمده است؛ چشمان سرزنش‌گری دارد که گویا راوی را برای گناهی نابخشودنی و ازلی سرزنش می‌کند. (راوی در زندگی پیشین چشم زنش را با کارد درآورده است). زن اثیری به خانه راوی می‌آید و روی تخت او می‌خوابد. راوی شرابی ارثی که گویا زهر مار ناگ در آن باشد در دهان زن می‌ریزد. زن می‌میرد. مرد جسد زن را با کارد دسته استخوانی تکه تکه می‌کند. (یادآور شخصیت قصاب و گزلیک دسته استخوانی و لذتی که راوی در خیال خود از تکه تکه کردن گوشت می‌برده است). بعد برای دفن جسد زن، بعد دیگر راوی که پیرمرد کالسکه‌چی است به کمک او می‌آید و مرده را به جای دوری می‌برد و قبری می‌کند. گلدانی در قبر می‌یابند. تصویر روی این گلدان درست صورت زن اثیری - لکاته است که راوی قبل از تکه تکه کردن، آن را کشیده است. گویا نقاش آن با راوی درد مشترکی داشته است. کالسکه‌چی گلدان را به راوی می‌بخشد. بعد از خروج راوی از عالم خیال و

یادآوری زندگی پیشین، همین مرد کالسکه‌چی گلدان را از راوی می‌دزدد و در حالی که می‌خندد و از شدت خنده شانه‌هایش تکان می‌خورد، می‌گریزد (همان: ۸۷). راوی در این بخش هم از ایجاد پیوند عاطفی با زنی ناتوان است که چون روحی سرگردان به سوی او آمده است.

۲-۲ لکاته - زن اثیری

بر خلاف شخصیت مرد، که دو قسمت قصه می‌تواند تفکیک و جداگانه بررسی شود، زن چهره‌ای چندگانه دارد که در دو قسمت داستان حضور می‌یابد و در سر راه راوی قرار می‌گیرد. بر خلاف آنچه از توصیفات راوی در طول داستان برمی‌آید، انگار این زن است که به دنبال عشق در پی مرد کشیده می‌شود و مرد در هر دو بار او را می‌کشد. چهره‌های مختلف زن عبارت است از:

۱. زن اثیری (بعد روحانی و رؤیایی زن که در نقاشیهای راوی هم تکرار می‌شود).
۲. لکاته (بعد ملموس و زمینی و جسمی زن که نیازهای غریزی کاملی دارد).
۳. بوگام داسی (مادر راوی که جنبه رقصنده و دلریا و سحرآمیز زن است).
۴. عمه راوی (مادر لکاته که جنبه مادرانه و مقتدر و تربیت‌کننده زن است).
۵. برادر کوچک لکاته (آمیزه‌ای از زن و کودک، افسونگری و معصومیت)

تمام این ابعاد از نظر ظاهر دقیقاً به هم شبیه است؛ زنانی با اندام کشیده، موهای بلند، گونه‌های برجسته ترکمنی، چشمان مورب، ابروان باریک به هم پیوسته، لبان نیمه‌باز و نگاهی سرزنش‌بار. راوی در برابر این چهره‌های چندگانه زن دچار احساسات و عواطف متعارضی می‌شود. دو جنبه زن اثیری و لکاته چهره‌های اصلی شخصیت زن داستان هستند. مرد به دلیل علاقه به مادر و عمه‌اش و شباهت لکاته به آن دو، به این ازدواج تن داده است. مادرش یک بوگام داسی (رقاص معبد هندی) است که برایش ارثیه گرانبهایی نهاده است؛ شرابی که زهر دندان مار ناگ در آن حل شده (همان: ۴۴). این چهره، تصویر متناقض‌نمای زن-مادر را آشکار می‌کند. آمیزه‌ای از مهر مادرانه و فریبکاری و افسونگری زنانه. راوی به دست عمه‌اش سپرده شده و عمه مانند مادری او را بزرگ کرده است. برادر لکاته کودکی است شبیه خواهرش که راوی علاقه سرخورده خورد را به جای همسرش بر او متمرکز می‌کند. لکاته حاضر نمی‌شود تسلیم بعد بیمار و منزوی راوی شود. راوی او را می‌کشد. بعد از مرگ زن، راوی به آدمی با غرایض و



عواطف زمینی و انسانی تبدیل می‌شود. در زندگی بعدی که لکاته بدون شائبه جسمی و زمینی در هیئت زنی رؤیایی و خیالی بر راوی متجسم می‌شود، مرد باز هم در برابر او ناتوان است. بعد از مرگ این زن آنچه برای راوی می‌ماند، عکس چشمهای سرزنش‌کننده زن است. چشمانی که به خاطر گناهی نابخشودنی مرد را سرزنش می‌کنند (همان: ۲۵). این گناه همان کشتن بعد زمینی و جسمی زن در زندگی پیشین است. نماد تکرارشونده این بعد آمیخته آثیری - لکاته تصاویر روی جلد قلمدان است که راوی نقاشی می‌کند و تصویر روی کوزه‌ای است که از قبرستان یافته می‌شود و پیرمرد کالسکه‌چی در پایان آن را می‌دزدد و می‌گریزد (همان: ۸۷). پیرمرد کالسکه‌چی همان خنزرنزری در زندگی پیشین است. در زندگی دوم هم مردی که بعد مادی و زمینی قوی‌تری دارد، زن را صاحب می‌شود.

این شیوه شخصیت‌پردازی در زن پشت در مفرغی نوشته شاملو، شازده احتجاب نوشته گلشیری، ملکوت نوشته بهرام صادقی، همنوایی شبانه ارکستر چوبها نوشته رضا قاسمی، هیس نوشته محمدرضا کاتب، عشق‌کشی نوشته محمد بهارلو، پیکر فرهاد نوشته عباس معروفی و سلوک نوشته محمود دولت‌آبادی تکرار شده است که همگی از بوف کور تأثیر پذیرفته‌اند.

۳. شازده احتجاب

شازده احتجاب داستان سرگذشت خانواده‌ای اشرافی و زوال‌یافته از بازماندگان قاجار است. داستان از دریچه ذهن شازده احتجاب، آخرین بازمانده خانان، که فردی مسلول و بیمار است، روایت می‌شود. او عواطف خود را نسبت به همسرش، فخرالنسا، که هرگز نتوانسته است به دنیای ذهن و عواطف او راه یابد بر روی کلفت خانه، فخری، متمرکز کرده است. تمام داستان در چند ساعت آخر عمر شازده می‌گذرد. افراد درگذشته خانواده در ذهن شازده و کلفت همسرش، فخری، جان می‌گیرند و دوباره می‌میرند. سرانجام شازده هم به علت سل موروثی می‌میرد.

۱-۳ فخری - فخرالنسا

دو شخصیت اصلی در داستان شازده احتجاب هست که شخصیت‌های دیگر (غیر از مراد و زینش، حسنی) در ذهن این دو تن موجودیت می‌یابند و شکل می‌گیرند: شازده و فخری. هم این دو شخصیت و هم آدم‌های دیگر داستان از نگاه و ذهن این دو تن به ما

معرفی می‌شوند. اما کسی که در این داستان ابعاد چندگانه‌ای از شخصیتش عرضه می‌شود، فخری، کلفت خانه، است. علاوه بر شازده احتجاب، دو شخصیت مهم دیگر رمان، فخرالنسا، زن شازده و فخری، کلفت او، هستند که در ذهن شازده و فخری گاهی با هم یکی می‌شوند و گاهی از هم فاصله می‌گیرند. تشابه نام این دو شخصیت هم به نزدیک شدن آنها در ذهن شازده کمک می‌کند. فخری بر طبق خواسته‌های شازده مجبور است هم نقش خودش را ایفا کند و هم نقش فخرالنسا، زن فرهیخته و غیرقابل نفوذ شازده، را. این شخصیت دوگانه را می‌توان از مقوله شخصیت‌های منشوری دانست. فخرالنسا و فخری از نظر ظاهر و رفتار و شخصیت دو قطب کاملاً متضاد هستند. فخرالنسا ظریف، لاغر، سفید، دارای دستها و ناخنهای کشیده، پستانهای کوچک گرد، خط قاطع گردن، دهان کوچک، ردیف دندانهای سفید و ریز، دو شیار کنار لب و خال روی گونه چپ است و عینک نمره‌ای می‌زند. آرام و فرهیخته است و دائم کتابهایی مربوط به زندگی اجداد و خانواده‌اش می‌خواند. سعی می‌کند با شناختن اجدادش خودش و شازده را بشناسد. او هم مثل شازده به سل موروثی مبتلا است. اما فخری چاق و پرگوشت است. دارای پستانها و کفل بزرگ، کمر پهن، دهان گشاد، دندانهای درشت، چشمهای سیاه زنده و مژه‌های بلند و ابروان کشیده است. او عامی و بی‌سواد است و از کودکی در خانه پدر فخرالنسا بوده که بعد از ازدواج فخرالنسا با شازده، همراه او به خانه شازده آمده است. در زمان روایت داستان، فخرالنسا مرده است؛ ولی مدام در ذهن شازده و فخری حضور می‌یابد؛ حرف می‌زند؛ با فخری یکی، و باز جدا می‌شود. این قرار گرفتن فخری در نقش دو زن گاهی آن قدر نامحسوس است که راوی داستان هم این یکی شدن را کاملاً طبیعی و پذیرفتنی بیان می‌کند.

شازده توی همان صندلی راحتی‌اش فرورفته بود و پیشانی‌اش داغش را روی دو ستون دستش گذاشته بود و سرفه می‌کرد. یک بار کلفتش و یک باز زنش آمدند بالا. فخری در را تا نیمه باز کرد؛ اما تا خواست کلید برق را بزند، صدای پاکویدن شازده را شنید و دوید پایین. فخرالنسا هم آمد و باز شازده پا کوبید (گلشیری، ۱۳۵۷: ۵).

شازده در برابر فخرالنسا بسیار ضعیف و ناتوان است. گویا از او می‌ترسد یا خجالت می‌کشد. «مثل اینکه در مجموع آن خطوط کنار لبها و آن چشمها و حتی چرخش لبها چیزی بود که آدم را می‌ترساند. آدم حس می‌کرد که چه قدر حقیر و کوچک است. حالا اگر نواده حضرت والا هم باشد؛ کاش می‌مرد» (همان: ۷۶). «نگاهم کرد. می‌خندید؛ همان لبخند بود. زیر برق آفتاب که نمی‌شد جایی پنهان شد» (همان: ۷۸). این ضعف و ترس

شازده در برابر فخرالنسا باعث می‌شود که هرچه بیشتر در نظر او کوچک و مسخره جلوه کند.

کلاه‌خود جد کبیر را برداشت. گفت: بیا جلو بینم شازده. گفتم: خواهش می‌کنم دست بردار. روز دوم نشده، شروع کرده‌ای؟ کلاه‌خود را گذاشت روی سر من. تا روی چشم‌هایم را پوشانند. فخرالنسا خم شده بود. عینک روی چشمش بود. از پایین نگاهم می‌کرد. گفت: اصلاً به تو یکی نمی‌آید شازده. نکند قمرالدوله با باغبان باشی ... هان؟ آخر حتی یک ذره از آن جبروت اجدادی در تو نیست. کلاه‌خود را برداشت و گذاشت روی میز (همان: ۱۰).

فخرالنسا با خواسته‌های جسمی شازده هماهنگ نیست. هرگز جلوی او لخت نمی‌شود و به رابطه با شازده تمایلی ندارد. این عوامل باعث می‌شود شازده به دنبال فخرالنساء دیگری باشد که با وجود فرهیختگی و سواد و لبخند خاص خود، تحت سلطه و اراده شازده باشد؛ با امیال جنسی او هماهنگ باشد و بدنش در برابر بیماری سل موروثی مقاوم باشد. پس به سوی فخری، کلفت فخرالنسا کشیده می‌شود. «تن فخری گرم بود، گرم و برهنه و پر خون. سل نمی‌توانست آن حصار زنده را بشکند» (همان: ۸۴). اما فخری ظرافت فخرالنسا را ندارد. بی‌سواد است و نمی‌تواند مانند فخرالنسا بخندد. پس شازده به او سواد یاد می‌دهد تا بتواند کتاب خاطرات جد کبیر را بخواند. «شازده گفت: بخون. گفتم: من که سواد ندارم. گفت: من یادت می‌دهم. ... گفتم: شازده، من هم می‌خوام کتاب بخونم. گفت: باشد. من معلم سرخونه‌ت میشم. توی او کتابا همه‌ش حرف از جد کبیر بود یا نمی‌دونم کی» (همان: ۵۱). شازده فخری را مجبور می‌کند که درست مثل فخرالنسا آرایش کند و خال فخرالنسا را روی گونه چپ بگذارد. دو طره از موها را مثل فخرالنسا روی پیشانی بریزد و موهایش را روی پستان چپ بریزد و هر شب لباس فخرالنسا را بپوشد.

و شازده که می‌دانست فخری آن همه دست و پا چلفتی است و همه‌اش یادش می‌رود دو طره از موهایش را روی پیشانی رها کند، داد زد: - این همه سرخاب روی لپهای چاق‌ت نمال. تو باید یاد بگیری که مثل فخرالنسا خودت را بزک کنی. می‌فهمی؟ تازه این خال صاحب‌مرده را باید گوشه چپ لبهات گذاشته باشی، نه روی پوزه دهاتی‌ات. فخری گریه کرد و صورتش را که از کشیده‌های شازده گر می‌کشید، میان دست‌هایش پنهان کرد. شانه‌های چاق و پرگوشتش میان آن پیراهن نیم‌دار خانمش بود: - آخر شازده، او یک خانم بود. یک خانم. تازه من دست‌هایم را چه کار کنم؟ انگشت‌های فخرالنسا باریک و سفید بود. شازده اشک‌های فخری را پاک کرد. دست‌های چاق و پرگوشتش را

که بوی صابون و کاه گل می داد، توی دستهای سفید و بی خون خودش گرفت :- غصه نخور. من همین دستها را دوست دارم، همین دستها را. تو هم سعی کن صورتت را مثل فخرالنسا بزک کنی؛ موهایت را روی پستانهات بریز؛ این چندتا را روی پیشانی ات. هر شب هم پیراهن تور سفید یخه‌دالبری را تنت کن (همان: ۲۸).

اما شازده فخری را همیشه فخرالنسا نمی خواهد. او می خواهد فخری شبها فخرالنسا باشد و در اوقات دیگر فخری تا بتواند به کارهای خانه رسیدگی کند.

فخری دستهای شازده را چسبید. لبهایش را گذاشت روی پوست دست شازده. داغ بود. زانو زده بود:- پس ظرفها، ظرفها را کی می شوره؟ اتاقها رو کی جارو می کنه؟ شازده دستش را برد توی موهای فخری. بعد با شست دست اشکها را که حالا از شیار وسط سرخاب رد می شد، پاک کرد :- این دیگر کار فخری است. تو خانم این خانه ای. فهمیدی؟ فخری باید ظرفها را پاک بشوید؛ اتاقها را جارو کند و وقتی من کپلش را نیشگون گرفتم، غش غش بخندد و فرار کند برود توی مطبخ (همان: ۲۸).

اما فخری که از این بازی روانی شازده بدش هم نیامده، برای اینکه تمام و کمال در نقش فخرالنسا فرورود، اصرار دارد شازده یک کلفت بگیرد. ذهن ساده و عامی او نمی تواند دریابد که لذت و سرگرمی شازده در اجتماع این دو نقش متفاوت و متقابل در وجود یک زن است. آنچه شازده را جذب می کند، مجموعه فخرالنسا و فخری است نه فخرالنسا یا فخری به تنهایی. شازده با وجود همه این تلاشها، می داند که فخری هرگز نتوانسته به فخرالنسا تبدیل شود و جای او را بگیرد و سرانجام، کسی که کاملاً این جابه‌جایی را می پذیرد، فخری است که در خیال خود تماماً با فخرالنسا یکی می شود و خاطرات و کارها و حرفهای او را به خود نسبت می دهد. نویسنده به شیوه جریان سیال ذهن، خواننده را به عوالم ذهنی فخری می برد جایی که فخری و فخرالنسا مدام با هم یکی، و دوباره جدا می شوند:

وقتی خندید، دید که چین کنار لبهایش پهن تر شد. هرچه نگاه کرد، خال را میان چین کنار دهانش ندید. خطوط چهره اش می لرزید. موها توده سیاه و سیالی بود که تا روی پستان چپش امتداد می یافت. چشمش پشت شیشه‌های قطور عینک پلک نمی زد و حال توانست آنجا در آئینه، میان آن خطوط لرزان و درشت و سیال، خانمش، فخرالنسا را ببیند (همان: ۵۲).

دست بندها را برداشت و یکی یکی دستش کرد. هنوز تنگه این انگشتها، انگشتهای خانم کشیده و سفید بودند. ناخنهایش... آخر وقتی آدم از صبح تا شب با این همه ظرف... گفت: کاش یکی را می گرفت. برق دست بندها را توی آئینه نگاه کرد و فضای

کنار بخاری را که فخری هنوز آنجا پشت سر خانمش ایستاده بود. شازده توی تاریکی ایستاده بود. داشت دستهای سردش را به تن برهنه فخری می کشید. آهسته آهسته رفتن نزدیکش. دستم را گذاشتم روی شانهاش. گفتم: شازده قباحهت دارد. پس اقلماً مثل جد کبیرت عقدش کن. شازده برنگشت. داشت گردن فخری را می بوسید. دستش را دور کمر من، دور کمر فخری حلقه کرده بود. گفت: من که بچه ام نمی شود فخرالنسا. گفتم: پس اقلماً ببرش روی تخت. اینجا که نمی شود. شازده گفت: باشد. تو یک کم حوصله داشته باش. از اتاق آمدم بیرون. هنوز آن گوشه، توی تاریکی به هم پیچیده بودند. ... فخری آن گوشه پشت سرش ایستاده بود. دستهایش را کرده بود توی جیب پیش بندش و داشت شانهای لاغر خانمش، فخرالنسا را نگاه می کرد: چرا توی حمام آن طور نگاهم می کرد؟ به دستهایم، به پاهایم؟ به پستانهای کوچک و سفید و گردم خیره می شد. وقتی موهایم را شانه می زد، گفت: خانم، موهایتان چه نرمه. می گفتم: فخری، مواظب باش موهایم را نکنی (همان: ۵۵ و ۵۶).

با پیشرفت داستان، فخری کاملاً خود را در جایگاه فخرالنسا قرار می دهد. در ذهن او که گاهی به شیوه اول شخص به جای راوی روایت را بیان می کند، این تغییر و تحول پیوسته جریان دارد.

لیوان پایه بلند خالی شده بود. باز ریخت. هرچه گفتم: فخری جان، وقتی شازده سربه سرت می گذارد، این قدر بلند نخند. ... دختره عین خیالش نبود. با آن کمر کلفت و آن کفلهای گنده اش. باز می خندید. شازده نصف شب که می آمد، باز می رفت توی اتاق فخری. توی آن رختخواب کهنه. فخری را بغل می کرد. دستهای فخری را دور گردن خودش حلقه می کرد و سرش را می کرد لای موهایش. می گفت: فخری، بلند بخند تا صدای سرفه های فخرالنسا را نشنوم. بلند بخند. فخری بلند می خندید. می گفت: فخرالنسا خانم، شما چرا این قدر لاغرید؟ چرا نمی گویند دکتر ابونواس بیاید معاینه تان کند؟ پس اقلماً این قدر شراب نخورید. گفتم: چه فایده دارد؟ این سل ارثی، پدر بزرگ، مادر بزرگ شازده، مادرش هم، اما عمه ها... پدر من از بس عرق خورد، از بس تریاک کشید پوست و استخوان شده بود. چهل سالش نبود اما موهایش تمام سفید بود. باز یک جرعه نوشید. شازده آنجا نشست. سرش زیر بود ... (همان: ۶۱).

داستان با مرگ شازده و استحاله فخری به فخرالنسا پایان می یابد.

۴. ملکوت

ملکوت نوشته بهرام صادقی، داستان دکتری است به نام حاتم و بیمارانش و رابطه بین

آنها. دکتر حاتم وجودی شیطانی دارد که با خودش در کشمکش و تضاد است. او زندهای متعددی داشته و در شهرها و روستاهای بسیاری ساکن بوده است. او برای غلبه بر ترس از مرگ و نیستی، زنها و شاگردهای خود را می‌کشد و مردم شهر را با آمپول سمی مسموم می‌کند و قبل از مرگ همگانی مردم شهر، آنجا را ترک می‌کند. دکتر حاتم جنی را به درون آقای مودت می‌فرستد تا از سلامت او آگاه شود. او درمی‌یابد که آقای مودت سرطان دارد و به زودی می‌میرد. به دو دوست همراه آقای مودت هم آمپول تزریق می‌کند. در این بین، م.ل که سالهاست بدن خود را مثله می‌کند تا مرگ و نیستی را از پا درآورد از راه می‌رسد تا آخرین عضو خود را هم قطع کند. اما منصرف می‌شود و دلش می‌خواهد زنده بماند. دکتر حاتم به او نیز آمپول تزریق می‌کند و ... شاهد تمام این ماجراها ناشناسی است که مانند یک ناظر بیطرف و ساکت، وقایع را می‌بیند و تا آخر داستان ناشناس می‌ماند. موضوع اصلی در این داستان، مرگ و تلاش برای گریز از مرگ است به شیوه‌ای غیرمعمول. آدمها برای اینکه مرگ را از پای درآورند؛ خود به استقبال آن می‌روند.

۱-۴ ناشناس

در داستان ملکوت سه شخصیت اصلی داریم: دکتر حاتم، م.ل و ناشناس. کشمکش داستانی بین دکتر حاتم و م.ل روی می‌دهد و ناشناس در نقش نظاره‌گر بیطرف و آگاهی در داستان حضور دارد، هرچند منشأ هیچ تحول یا رویدادی در داستان نیست؛ گویا پیش‌برنده واقعی داستان است و تمام وقایع را از پیش می‌داند و هیچ چیز او را ناراحت و شگفت‌زده نمی‌کند. ناشناس یکی از دوستانی است که آقای مودت را به مطب دکتر حاتم می‌رساند. نویسنده در مورد او می‌گوید: «ما هیچ یک از مشخصات او را نمی‌دانیم و از این پس هم نخواهیم دانست» (همان: ۷). در پایان داستان نیز اوست که بدون نگرانی از وجود مرگ، تبسم، و با تبسم او سپیده طلوع می‌کند. محمدتقی غیائی در تحلیل این شخصیت با استناد به گفته‌ها و کنشهایش، او را نماینده وجود خدا در قصه معرفی می‌کند. او عالم غیب است و راوی قصه از همان آغاز از شناختن و معرفی او اظهار ناتوانی می‌کند؛ پیش‌بینی‌هایش درست از کار درمی‌آیند و آقای مودت بدرستی او را مسئول وقایع و آگاه به همه چیز می‌داند.

سرطان آقای مودت که ظاهراً مولود عمل شیطانی خود اوست در واقع بهانه‌ای است که ناشناس برای مأمور خود، دکتر حاتم، تهیه کرده است. منشی جوان در مرگ دوست



تنومندش می‌گیرد و تقصیر را به گردن دکتر حاتم می‌اندازد. ولی آقای مودت بو می‌برد که کار، کار ناشناس است. ناشناس با لبخند خود حدس او را تأیید می‌کند (غیائی، ۱۳۸۶: ۹۷).

در نتیجه دکتر حاتم سرهنگ قضا و نماینده اجرای امر خداوندی می‌شود.

۲-۴ دکتر حاتم - م.ل

شخصیت اصلی داستان، دکتر حاتم است و آدمهای دیگر قصه ابعادی از وجود او. محمد صنعتی در تحلیل رابطه او با دیگر اشخاص قصه، اطرافیان او را به دو دسته بیرونیها و اندرونیها تقسیم می‌کند. بیرونیها، که نماد خودآگاه دکتر حاتم هستند، شامل چهار دوستی می‌شوند که برای گرفتن کمک به او مراجعه می‌کنند. ناشناس، منشی جوان، مرد چاق و آقای مودت در این گروه قرار دارند. اندرونیها شامل م.ل، شکو، ساقی همسر دکتر حاتم و بخش شیطانی دکتر حاتم هستند. این چهار شخص، تجسم ناخودآگاه دکتر حاتم هستند. او همه چیز را در مورد این بخش نمی‌داند؛ از رابطه شکو و ساقی بی‌خبر است و به‌یقین نمی‌داند بر م.ل چه می‌گذرد. به این گونه می‌توان گفت که ملکوت درباره دکتر حاتم است و مکاشفات او از باطنش؛ دکتر حاتم می‌داند که از یک سو با چهار پاره واقعیت بیرونی رو در روست و از سوی دیگر با چهار پاره واقعیت درونی خود در کشمکش است (صنعتی، ۱۳۸۰: ۱۲۱-۱۲۲). دکتر حاتم و م.ل دو شخصیتی هستند که جنبه‌ها و نکات و تجربیات مشابه دارند و به نوعی هر دو نماینده یک تن و یک تفکر هستند. دکتر حاتم و م.ل هر دو از مرگ می‌ترسند و برای اینکه لحظه به لحظه زنده بودن و حیات را تجربه کنند، دست به کشتن می‌زنند. اما م.ل از دکتر حاتم شجاعت‌تر است. او برای رهایی از عذاب دیگرکشی به مثله کردن خود می‌پردازد و سالها و سالها اعضای بدن خود را قطع می‌کند. انتخاب م.ل به جای نام کامل شخصیت، هاله‌ای از رازآمیزی و ناشناختگی حول این شخصیت ایجاد می‌کند. گویا نویسنده به جای شخصیت داستان تصمیم گرفته است که ناشناخته بماند. دکتر حاتم دیگران را می‌کشد تا با آگاهی از مرگ آنها به خود ثابت کند که زنده است و می‌تواند در مقام شیطان صاحب اختیار مرگ و زندگی آدمها باشد. تا زمانی که م.ل مصمم به بریدن آخرین عضو خود است، دکتر حاتم در برابر او احساس شکست و ناتوانی می‌کند؛ چون عقیده دارد که او از مرگ و درد و شکنجه نمی‌ترسد. اما وقتی که تحولی در م.ل روی می‌دهد و او تصمیم به زنده ماندن و لذت بردن از زندگی می‌گیرد در نظر دکتر

حاتم به آدمی مثل همه آدمهای دیگر تبدیل می‌شود که باید با آمپول سمی دکتر حاتم کم کم بمیرند. به این ترتیب دکتر حاتم آخرین پیوندهای عاطفی خود را با زندگی قطع می‌کند و م.ل را می‌کشد. م.ل تجلی شجاعت و تمایل به زندگی دکتر حاتم است که به دست خودش کشته می‌شود. از نظر دکتر حاتم هر چیزی که رنگی از حیات و امید به زندگی داشته باشد، باید نابود شود. پس منشی جوان، مرد چاق، م.ل و همه مردم شهر، که در پی سلامت و طول عمر و افزایش میل جنسی هستند، باید بمیرند. دکتر حاتم و م.ل هر دو نماد تضاد و کشمکش همیشگی مرگ و زندگی هستند. ظاهر دکتر حاتم، همان‌طور که خودش می‌گوید، کشمکش مرگ و زندگی را در او نشان می‌دهد.

دکتر حاتم مرد چهارشانه بلندقدی بود که اندامی متناسب و بانشاط داشت؛ به همان چالاکی و زیبایی که در جوان نوبالغی دیده می‌شود. اما سر و گردنش ... پیرترین و فرسوده‌ترین سر و گردنهایی بود که ممکن است در جهان وجود داشته باشد. موهای انبوه فلفل نمکیش به موازات هم و در دو دسته مجزا از دو سوی سر بزرگش به عقب می‌رفت ... (صادقی، ۱۳۷۹: ۱۰).

من در این سن و سال خودم را بیش از هر وقت برای دوست داشتن و عشق ورزیدن آماده می‌بینم. شاید کسی نفهمد؛ اما خودتان ببینید. دستها و پاهای من چالاکند، قوی و تازه. اما سرم پیر است، به اندازه سالهای عمرم. من اغلب اندیشیده‌ام که آن دوگانگی که همیشه در حیاتم حس کرده‌ام، نتیجه این وضع بوده است. یک گوشه بدنم مرا به زندگی می‌خواند و گوشه دیگری به مرگ. این دوگانگی را در روحم شدیدتر و کشنده‌تر حس می‌کنم (همان: ۲۲).

شخصیت دکتر حاتم، رفتار و گفتار و اندیشه‌ها و ارتباطش با جن و اینکه شاگردان و زنانش را می‌کشد و از آنها آمپول و صابون تهیه می‌کند، او را به آدمی غیرمتعارف و غریب تبدیل می‌کند. او فقط جنایتکاری معمولی نیست؛ بلکه فردی است که اندیشه و احساس و فلسفه ویژه خود را دارد و دید او نسبت به زندگی تعریف‌شده و مشخص است. وقتی خبر مرگ منشی را به او می‌دهد، می‌گوید:

من تا کنون چنین کاری نکرده بودم. پیش از وقت کسی را خبردار نمی‌کردم؛ اما به خاطر شما - زیرا به شما علاقه پیدا کرده‌ام - به خاطر شما که جوان و پاک هستید و فلسفه زندگی تان را برایم تشریح کردید و به خاطر ملکوت زیبایتان، این بار دست از عادت برداشتم. شما می‌توانید در این چند روز باقیمانده در این هفته باقیمانده به اندازه صدها سال عمر کنید. از زندگی و از هم تمتع کافی بگیرید؛ بخوانید؛ برقصید؛ چند

رمان مطالعه کنید؛ بخورید؛ بنوشید؛ یکی دو شاهکار موسیقی گوش کنید. ... چه فرق می‌کند؟ اگر قرن‌ها هم زنده باشید، همین کارها را خواهید کرد. پس مسئله فقط در کیفیت است و نه کمیت و آدم عاقل کارهای یکنواخت و همیشگی را سالهای سال تکرار نمی‌کند. به عقیده من یک هفته زندگی در این جهان کافی است. به شرط آنکه آدم از تاریخ مرگ واقعی خود خبر داشته باشد و شما این موهبت را دارید. بنابراین چه جای نگرانی است؟ شما در دم مرگ هیچ حسرت و اندوهی نخواهید داشت (همان: ۱۰۶).

اندوه و علایق دکتر حاتم و م.ل نیز به هم شبیه است. هر دو از ساعتهای بعد از ظهر عذاب می‌کشند و هر دو به ناتوانیهای روح خود آگاه هستند.

دکتر، شما باید مفهوم واقعی نتوانستن را درک کرده باشید. چون ما به هر حال در چند تکه با هم اشتراک داریم و این بسیار جالب است. لاقط در جاهایی می‌توانیم به هم نزدیک بشویم. ... شما هم مثل من از بعد از ظهرها وحشت دارید و نمی‌دانید چگونه آن ساعات شوم و دلهره‌انگیز را بگذرانید. شما هم گرفتار کابوس و بیخوابی و حالات متضاد هستید. شما هم همیشه با خودتان در جنگید و همان‌طور که بارها گفته‌اید، نمی‌دانید که زمین را باید قبول داشت و یا آسمان را و پناهی و رفیقی هم ندارید. کسی هم نبوده است که روزی حتی به حرفتان گوش بدهد چه رسد به اینکه گرهی از کارت‌ها باز کند و جوابی به مشکلاتان بگوید ... (همان: ۸۴).

سالها پیش دکتر حاتم به شهر م.ل می‌رود و به عنوان شاعر و فیلسوف با پسر م.ل دوست می‌شود و او را به خود علاقه‌مند می‌سازد. م.ل که در دنیا، بعد از مرگ مادر و همسرش، کسی جز پسرش ندارد، یک شب به علت حسادت به دوستی او با دکتر حاتم، فرزندش را می‌کشد. دکتر حاتم و م.ل در علاقه به پسر م.ل مانند یکدیگر هستند. پسر م.ل قربانی این علاقه و حسادت مشترک می‌شود.

... من در سکوت به او خیره شدم، هم‌چنانکه شبهای پیش وقتی که دیرگاه از پیش فیلسوف غریبه بازمی‌گشت به او خیره می‌شدم و دیگر نخواستم که حرفها و سرزنشها و التماسهای هر شبه‌ام را تکرار کنم. تنها کسی را که در این زمان در تمامی دنیا داشتم، کسی را که پس از مادر و زنم بیش از هر چیز و هر کس دوست داشته و به او عشق ورزیده بودم، می‌دیدم که در کنارم، روبه‌رویم، تنها و بیگانه از من در خود فرورفته است. آه، چرا درد و غم خود را به پدرش نمی‌گوید؟ و بخوبی می‌دانستم که او دیگر از آن من نیست. این را خودش بارها به صراحت بیان کرده بود (همان: ۴۶).

دکتر حاتم در مورد پسر م.ل می‌گوید:

اما او دوست من بود. من در کنارش آرامش و یقین داشتم و پاکی و محبت را برای اولین و آخرین بار حس کرده بودم. ... م.ل نتوانست دوستی ما را بپذیرد و در پاکی آن تردید کرد و مهمتر از آن، حسد و حسرت ناگهان مثل طاعون بر جاننش افتاد و مثل خوره بر دلش نشست. زندگیش در وحشتی بزرگ می‌گذشت. «آیا با وجود دکتر حاتم او دیگر به من تعلق دارد؟» آه چه شهامتی! چه فاجعه‌ای! اما من به م.ل حق می‌دادم. او تنها بود، تنهاتر از من و به اندازه یک دنیا رنج کشیده بود و تنها امیدش و آن چیزی که به زندگی دل‌بسته‌اش می‌کرد، او بود (همان: ۷۰).

پسر م.ل بخشی از وجود خود اوست که به علت دل‌بستگی به دکتر حاتم قربانی می‌شود. دکتر حاتم و م.ل هر دو درگیر کشمکش بین مرگ و زندگی و تلاش برای دستیابی به زندگی و نامیرایی هستند. آنها برای مقابله با مرگ از خود مرگ مدد می‌جویند و این امر نشان‌دهنده تناقض وجودی انسان است به عنوانی موجودی زنده و میرا.

نتیجه

داستانهای شخصیت‌محور با تمرکز بر خلق شخصیت‌های چندبعدی و پیچیده، زمینه مناسبی برای تحلیل‌های روانشناختی در ادبیات داستانی فراهم می‌آورند. با تکیه بر نسبی‌گرایی و واقعیت‌گرایی، قهرمانان تک‌بعدی داستانهای کلاسیک، که در خدمت گسترش پیرنگ بودند، جای خود را به آدم‌های معمولی می‌دهند که احساسات و تحولات درونی و افکار و امیال آنان پیش‌برنده حوادث داستانی است. در داستان‌نویسی معاصر ایران، گونه‌ای شخصیت چندبعدی و منحصر به فرد به وسیله هدایت به وجود آمده است و تمام نویسندگان پیرو هدایت هم در این زمینه طبع‌آزمایی کرده‌اند. در این شیوه هر شخصیت داستانی به شیوه‌ای خاص تجلی‌دهنده یک جنبه از وجود شخصیت اصلی داستان است. استفاده از چنین شیوه‌ای در شخصیت‌پردازی، در خلق شخصیت‌های به یاد ماندنی و منحصر به فرد و ایجاد نسبت در فضای داستانی موفق بوده است؛ هم چنین این شیوه به تصویر کردن تمام ابعاد وجودی یک آدم به گونه‌ای ملموس و معرفی و گسترش همه‌جانبه شخصیت کمک می‌کند. با توجه به آثاری که این شیوه را در شخصیت‌پردازی به کار گرفته‌اند، می‌توان این شیوه را موفق دانست.



1. Round
2. Flat

منابع

- اسکولز، رابرت، عناصر داستان، ترجمه فرزانه طاهری، مرکز، تهران، ۱۳۸۷
- تولان، مایکل، روایت‌شناسی، ترجمه سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، سمت، تهران، ۱۳۸۶
- صادقی، بهرام، ملکوت، کتاب‌زمان، تهران، ۱۳۷۹
- صنعتی، محمد، تحلیل‌های روانشناختی در هنر و ادبیات، مرکز، تهران، ۱۳۸۰
- عبداللهیان، حمید، شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر، انتشارات آن، تهران، ۱۳۸۱
- عطار، منطق‌الطیر، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، سخن، تهران، ۱۳۸۴
- غیائی، محمدتقی، تأویل ملکوت، نیلوفر، تهران، ۱۳۸۶
- گلشیری، هوشنگ، شازده احتجاب، ققنوس، تهران، ۱۳۵۷
- لاج، دیوید، هنر داستان‌نویسی، ترجمه رضا رضایی، نشر نی، تهران، ۱۳۸۸
- مارتین، والاس، نظریه‌های روایت، ترجمه محمد شهبان، هرمس، تهران، ۱۳۸۲
- مندی‌پور، شهریار، کتاب ارواح شهرزاد، ققنوس، تهران، ۱۳۸۳
- موام، سامرست، درباره‌ی رمان و داستان کوتاه، ترجمه کاوه دهگان، امیرکبیر، تهران، ۱۳۹۰
- میرصادقی، جمال، عناصر داستان، سخن، تهران، ۱۳۸۸
- میور، ادوین، ساخت رمان، ترجمه فریدون بدره‌ای، علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۸۸
- هدایت، صادق، بوف کور، انتشارات جاویدان، تهران، ۱۳۱۵
- _____، سه قطره خون، انتشارات جاویدان، تهران، ۱۳۱۱
- همایون کاتوزیان، محمد علی، درباره‌ی بوف کور هدایت، مرکز، تهران، ۱۳۸۱
- یاوری، حورا، روانکاوی و ادبیات، نشر تاریخ ایران، تهران، ۱۳۷۴
- یونسی، ابراهیم، هنر داستان‌نویسی، تهران، نگاه، ۱۳۸۸
- یونگ، کارل گوستاو، انسان و سمبولهایش، ترجمه محمود سلطانی، جامی، تهران، ۱۳۸۳

