A

Journal of Research in Narrative Literature
https://rp.razi.ac.ir/

Print ISSN: 2676-6531
Online ISSN: 2676-654x

Res. article

Journal of Research in Narrative Literature, Razi University
Vol. 10, Issue 1, Spring 2021, 99-117.

Making a fictional character with a background based on fictional character theories

Ali Eshghi Sardeh[1]
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University of Sabzevar, Iran

Received: 09/28/2020 **Accepted:** 02/01/2021

Abstract

The fictional character may be completely imaginary and the author is the creator. The author is also able to use the characteristics of himself, others and even historical and literary figures. In this case, his story will have a real background. This type of character is called a fictional character with a background, and in this article, the creation of its species is examined. Sometimes, to build a scientific and real character, the author uses the analysis of psychologists to identify various fictional characters in his work. Some of the characters created by the author become role models so that the author can use their characters in other stories as well. Some social figures express the ideas and ideals that society likes. Sometimes the author uses these characters in the story. But people hate some characters. The author may refuse to use them. In reconstructing the character, the author sometimes uses various factors such as the tone of the people in the story.

Keywords: characters with a fictional background, fictional character theories, author experience, experimental characterization, reconstruction.

1. **Email:** eshghi@iaus.ac.ir

www.SID.ir

شاپـای چـاپـی: ۲۶۷۶-۶۵۳۱
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۶۵۴x
پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی
https://rp.razi.ac.ir/

مقالهٔ پژوهشی

پژوهشنامهٔ ادبیّات داستانی، دانشگاه رازی
دورهٔ دهم، شمارهٔ ۱، بهار ۱٤۰۰، صص ۹۹-۱۱۷.

ساخت شخصیّت داستانی دارای پیشینه براساس نظریه‌های شخصیّت داستانی

علی عشقی سردهی[۱]
استادیار گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، سبزوار، ایران

دریافت: ۱۳۹۹/۷/۷ **پذیرش:** ۱۳۹۹/۱۱/۱۳

چکیده
شخصیّت داستانی ممکن است کاملاً تخیّلی باشد و نویسنده خود خالق آن باشد. نویسنده همچنین می‌تواند از خصوصیات خود، دیگران و حتّی شخصیّت‌های تاریخی و ادبی استفاده کند. در این صورت، داستان او زمینهٔ واقعی خواهد داشت. این نوع شخصیّت، شخصیّت داستانی دارای پیشینه نامیده و در جستار پیش رو آفرینش گونه‌های آن بررسی می‌شود. گاهی نویسنده برای ساخت شخصیّتی علمی و واقعی، از تحلیل‌های روان‌شناسان برای شناساندن شخصیّت‌های گوناگون داستانی در کار خود استفاده می‌کند. برخی شخصیّت‌های ساخته‌شدهٔ نویسنده، نمونه و الگویی می‌شود تا نویسنده بتواند از شخصیّت تجربه‌شدهٔ آنان در داستان‌های دیگر نیز بهره ببرد. برخی شخصیّت‌های اجتماعی، اندیشه‌ها و آرمان‌های مورد علاقهٔ مردم را بیان می‌کنند. نویسنده گاه از این شخصیّت‌ها در داستان استفاده می‌کند. برخی شخصیّت‌ها هم مورد تنفّر مردم هستند. نویسنده ممکن است از به‌کارگرفتن آن‌ها بپرهیزد. در بازسازی شخصیّت، نویسنده گاهی از عوامل مختلفی مانند لحن افراد استفاده می‌کند.

کلیدواژه‌ها: شخصیّت دارای پیشینهٔ داستانی، نظریه‌های شخصیّت داستانی، تجربهٔ نویسنده، شخصیّت‌پردازی تجربی، بازسازی.

۱. رایانامه: eshghi@iaus.ac.ir

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدّمه

در جهان داستان، آنچه بیش از دیگر عناصر داستانی اهمّیت می‌یابد، شخصیّت است. داستان می‌تواند بدون پیرنگ، فضاسازی، زمان و مکانِ مشخّص، جدال و حادثه رنگ بگیرد؛ امّا بدون شخصیّت هرگز، هرچند این شخصیّت انسان نباشد. از این رو شخصیّت در داستان، انواع گسترش‌یافتهٔ فراوانی به‌دست آورده است. شخصیّت‌های ماندگار جهانِ داستان نیز کم نیست. دربارهٔ اهمّیت شخصیّت داستانی بسیاری از نویسندگان، شاعران، فلاسفه و منتقدان ادبی سخن گفته‌اند. فیلیپ راو[1]، منتقد اوکراینی، داستان را شخصیّت‌آفرینی می‌داند (ولک[2]، ۱۳۸۵، ج ۶: ۱۵۲). توماس هاردی[3]، نویسندهٔ انگلیسی، شخصیّت را سرنوشت می‌شمارد و در رمان *شهردار کستر بریج* به اثبات این موضوع می‌پردازد. مردی در حال مستی زن و فرزند خود را می‌فروشد، امّا بعد پشیمان می‌شود، مشروب را ترک می‌کند و سرانجام شهردار شهر می‌شود (ابجدیان، ۱۳۸۵، ج ۸: ۸۵۴).

والت ویتمن[4] آمریکایی مانند گویندگان فرانسه و روسیه، می‌پندارد همهٔ امیدها به ادبیّات بر قدرت اجتماعی آن قهرمان داستانی متمرکز شده که الگویی برای رفتار انسانی به‌شمار می‌رود (ولک، ۱۳۸۵، ج ۴-۱: ۲۵۹). گفتگوی شخصیّت‌هایی همچون دو شخصیّت نجیب‌زادهٔ خیال‌پرداز و دهقان دنیادار *دن کیشوت* (پریستلی[5]، ۱۳۷۲: ۵۳) و کنش‌های بینافردی شخصیّت‌ها، به‌عنوان نشانه‌هایی از ویژگی شخصیّت داستانی برای خوانند جذابیت دارد (پاینده، ۱۳۹۰: ۸۵). در پیرنگ داستان، شخصیّت همراه واقعه و اندیشه از عناصر بنیادین داستان به‌شمار می‌آید (مک‌هیل[6]، ۱۳۹۳: ۱۳). آندره ژید[7] فرانسوی بیان عقیده را از راه شخصیّت شایسته می‌داند (براهنی، ۱۳۶۸: ۱۶۰). آرنولد بنت[8] انگلیسی، شخصیّت را عامل داستان خوب می‌شمارد (استاجی، ۱۳۹۰: ۱۴). ابراهیم یونسی نیز شخصیّت را عنصر مهمّی در انتقال تم و طرح داستان می‌خواند (همان: ۱۵). سید فیلد[9] آمریکایی، از شخصیّت و ماجرا به‌عنوان دو بخش مهمّ هر موضوع یاد می‌کند (فیلد، ۱۳۶۳: ۴۰).

توجّه به شخصیّت داستانی از همان آغاز نقد آثار نمایشی یونان و با نظریه‌های ارسطو آغاز شد. وی

1. Philip Raw
2. Velek
3. Thomas Hardy
4. Walt Whitman
5. Priestley
6. McHale
7. André Gide
8. Arnold Bennett
9. Syd Field

www.SID.ir

Archive of SID

شخصیّت‌های نمایش‌نامه‌های یونانی را نه افراد عادّی اجتماع، بلکه شخصیّت‌هایی برخوردار از جامعیت بی‌زمانی، بی‌مکانی یا همه‌زمانی و همه‌مکانی می‌دانست و این را دلیل دگرگون‌ناپذیری آنان در صحنه می‌شمرد؛ زیرا همیشه با جامعیت خود به‌صورت نمایندهٔ یک جمع و خصایل جمع خود می‌مانند (براهنی، ۱۳۶۸: ۲۴۸). ارسطو در بیان بخش‌های شش‌گانهٔ تراژدی (همان: ۶۲) از اشخاص (سیرت) یاد می‌کند. کردار شخصیّت‌ها را نیز بررسی می‌کند (زرّین‌کوب، ۱۳۶۹: ۱۲۲). جذّابیت داستان نیز به‌گفتهٔ او به عناصری بستگی دارد که از اجزاء شخصیّت‌های نمایش هستند (همان: ۱۲۳).

تعریف شخصیّت با نظرگاه‌های مختلف بیان شده است، گاه شخصیّت داستانی همراه ویژگی‌های اشخاص حقیقی در داستان ظاهر می‌شود (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۳۳)؛ گاه شخصیّتی خیالی است که می‌تواند انسان، خانه، جزیره یا یک گلدان باشد. صفات روانی، اخلاقی و عاطفی این شخصیّت‌های خیالی باوجود انگیزه‌های انسانی، رفتار و گفتار آنان را باورپذیر می‌کند؛ امّا نباید آنان را معادل انسان‌های واقعی پنداشت (پاینده، ۱۳۹۴: ۳۵۶). تلاش نویسنده بر آن است که شخصیّت‌هایی واقعی با رفتار، کردار، گفتار و اندیشه‌ای هماهنگ با انسان‌های واقعی بیافریند (ابجدیان، ۱۳۸۳، ج ۶: ۴۴۲).

در دیدگاهی دیگر، سید فیلد فیلم‌نامه‌نویس، شخصیّت را یک نقطه‌نظر و نگرشی به جهان می‌داند (فیلد، ۱۳۶۳: ۵۱). تقلیدی‌بودن شخصیّت نیز نگاه نظریه‌پردازان را به خود جلب می‌کند، میلان کوندرا[1]، نویسندهٔ جمهوری چک در تعریف شخصیّت ازنظر هرمان بروخ[2] اتریشی، شخصیّت را نه موجودی تقلیدناپذیر و ناپایدار، بلکه پدیده‌ای استوار و فرازمانی می‌شمارد (کوندرا، ۱۳۶۸: ۱۱۸). ازدید هنری جیمز[3]، شخصیّت چیزی جز حادثه نیست (براهنی، ۱۳۶۸: ۶۴). براهنی می‌پندارد شخصیّت هویتی مشابه در خواننده ایجاد می‌کند تاآنجاکه واکنش خواننده و شخصیّت در خشم و هیجان یکسان می‌شود (همان: ۱۸۰) و سرانجام براهنی تعریف ساده‌ای برای شخصیّت نقل می‌کند: «شخصیّت، شبه‌شخصی است تقلیدشده از اجتماع که بینش جهانی نویسنده بدان فردیت و تشخّص بخشیده است.» (همان: ۲۴۹)

در یک بخش‌بندی کلّی، برخی از شخصیّت‌های داستانی بدون پیشینه یا تخیّلی و برخی بازسازی‌شدهٔ شخصیّت‌های پیشین هستند. برای تعریف بازسازی، یادآوری گفتهٔ هابرماس[4] دربارهٔ بازسازی نظریه مفید به‌نظر می‌رسد: «بازسازی به آن معناست که نظریه را تجزیه کنیم و سپس در قالب شکلی جدید آن را ترکیب کنیم تا به شیوه‌ای کامل‌تر به هدفی که نظریه برای خود درنظر گرفته است، دست یابیم.» (اباذری،

1. Milan Kundera
2. Hermann Broch
3. Henry James
4. Habermas

www.SID.ir

Archive of SID

۱۳۸۹: ۶۹). بازسازی شخصیّت نیز تنها در معنای پیروی از دیگران و دوباره‌سازی شخصیّت‌های تاریخی و داستان‌ها و حماسه‌های پیشین نیست؛ بلکه می‌تواند ترکیبی از ساخت قالب شخصیّت ازسوی نویسنده و اندیشه‌هایی برگرفته از فلاسفه و دیدگاه‌های روان‌شناسان، کردارهای اجتماعی یا عادت‌های شخصی نویسنده، هویت‌های مشابه، خواسته‌های آرمانی خوانندگان برای افزایش نیروی هم‌ذات‌پنداری و برانگیختگی، لحن و ویژگی‌های کلامی مردم و پدیده‌هایی از این دست باشد. در جستار پیش رو با بررسی چنین شیوه‌هایی، چگونگی بازسازی شخصیّت داستانی با نگاهی به نظریه‌های نویسندگان و منتقدان ایرانی و غیر ایرانی، بررسی می‌شود.

۱-۱. تعریف موضوع

شخصیّت‌های داستانی یا برای نخستین‌بار به‌دست نویسنده آفریده می‌شوند، یا شخصیّتی دارای پیشینهٔ تاریخی و ادبی هستند که نویسنده زندگی آنان را در چارچوب داستان بازسازی می‌کند. گاه نویسنده بخشی از شخصیّت، رفتار و کردار آن‌ها را به‌کار می‌گیرد و شخصیّت داستانی خود را با این ویژگی‌ها گسترش می‌دهد. در نوشتار پیش رو به نوع اخیر پرداخته می‌شود. این تقسیم‌بندی کمتر مورد توجّه قرار گرفته است.

۱-۲. ضرورت، اهمّیت و هدف

در جهان داستان‌پردازی، شگردهای شگرفی جذّابیت و ژرفای معناآفرینی داستان‌ها را دوچندان می‌کند. با توجّه به عبارت مورد علاقهٔ فرمالیست «هنر به‌مثابهٔ تمهید» می‌توان گفت دست‌کم بخشی از لطافت داستان با پی‌بردن به صناعت به‌کاررفته در آن به‌دست می‌آید؛ از این رو شناخت راه‌های گوناگون شخصیّت‌سازی ضرورت می‌یابد تا مخاطب دریابد نویسنده برای ارتباط با وی از چه نوع شگردهای ساده یا پیچیدهٔ نگارشی بهره جسته است. ازآنجاکه شخصیّت‌پردازی در داستان از دیرباز با ظرفیت‌های هنری بسیار، توانسته ماندگاری زیادی نیز در ذهن خواننده به‌دست آورد، شایسته می‌نماید برای نویسندگان تازه‌کار و علاقه‌مندان داستان‌نویسی این راه‌ها و شیوه‌ها آشکارتر شود.

۱-۳. پرسش‌های پژوهش

- آفرینش شخصیّت‌های داستانی دارای پیشینه چیست و چه انواعی دارد؟
- این نوع شخصیّت‌ها چگونه ساخته می‌شود؟
- چرا نویسندگان از این شیوه استفاده می‌کنند؟
- آیا این شیوه ازنظر زمانی محدودیتی داشته و در طول زمان تغییر کرده است؟

۱-٤. پیشینهٔ پژوهش

شخصیّت‌پردازی در داستان به‌دلیل جذّابیت بسیار زیاد، تحلیل‌گران و منتقدان گوناگونی را به‌سوی خود

www.SID.ir

Archive of SID

می‌کشاند. دیرینگی نظریه‌های شخصیّت‌پردازی به روزگار ارسطو می‌رسد و از آن به‌بعد در کار تحلیل‌گران و منتقدان ادبی فراوانی، بیان دیدگاه‌های تازه‌تر دیده می‌شود. در آثاری همچون *جنبه‌های رمان* از ادوارد مورگان فورستر[1]، *قصّه‌نویسی* رضا براهنی، آثار حسین پاینده، آثار فتح‌الله بی‌نیاز، آثار جمال میرصادقی، *شخصیّت داستانی* ابراهیم استاجی، *تاریخ نقد جدید* رنه ولک و بسیاری آثار دیگر، نظریه‌های مختلفی دربارهٔ انواع شخصیّت ازجمله شخصیّت ایستا، اصلی، پویا، بی‌هویت، بیگانه، پیکارست، تمثیلی، تیپ ازلی، تک‌بعدی، جامع، ساده، پیچیده، درونی و بیرونی، دوجنسی، دوقطبی، ضدّ قهرمان، قالبی، قراردادی، کارناوالی، کاریکاتوری، کلیشه‌ای، کمدی سیاه (نوآر)، لاف‌زن، متضاد، محیط‌نما و محیط‌زده، مقابل و مواردی از این قبیل می‌توان یافت که نگارنده از برخی از آن‌ها استفاده کرده است؛ امّا تقسیم‌بندی شخصیّت داستانی به دو نوع داری پیشینه و بدون پیشینه در این منابع به‌صراحت دیده نشد و نگارنده خود سرفصلی برای این موضوع باز کرده تا این شگرد داستانی نیز مورد توجّه بیشتری قرار گیرد.

۱-۵. روش پژوهش و چارچوب نظری

روش پژوهش در این مقاله شیوهٔ توصیفی است. در توضیح داستان‌ها گرایشی به تحلیل مختصر برخی بخش‌های داستان وجود دارد؛ امّا به‌دلیل محدودیت مقاله امکان بحث بیشتر برای تحلیل داستان وجود ندارد. همان‌گونه که در بخش پیشین گفته شد، عنوان اصلی مقاله دارای نظریه‌ای مستقل در پیشینهٔ موضوع نیست؛ امّا در بیان دیگر مطالب سعی شده است از نظریه‌های مختلف تحلیل‌گران و منتقدان استفاده شود.

۲. تجربه‌گرایی نویسنده در ساخت شخصیّت داستانی دارای پیشینه

گاه نشانه‌هایی از رویدادهای واقعی زندگی نویسنده در داستان دیده می‌شود؛ مانند روحانی‌بودن پدر آل‌احمد و پدر راوی نوجوان داستان «جشن فرخنده». در *نون والقلم* «جابه‌جا نویسنده را در پشت سخنان و اعمال میرزا اسدالله می‌بینیم.» (میرعابدینی، ۱۳۸۰، ج ۱ و ۲: ۳۰۴). دبیربودن گلشیری و راوی دبیر برخی داستان‌های او، همین شباهت را ایجاد می‌کند. سپری‌شدن دورهٔ کودکی و نوجوانی دولت‌آبادی در روستا نیز گمان نقل رویدادهای زادگاه نویسنده را پررنگ‌تر می‌سازد. این اندیشه با گفتهٔ نظریه‌پردازانی قوّت می‌گیرد که هدف نویسنده را کوشش برای واقعی‌نمایاندن قهرمان داستان به‌منظور اقناع خواننده می‌دانند (آلوت، ۱۳۸۰: ۷). در گفتهٔ توماس هاردی هم از تجربه یادشده است: «هدف واقعی، ولی ناگفتهٔ، داستان لذّت‌بخشیدن از رهگذر ارضاء عشق آدمی به عنصر نامعمول در تجربهٔ بشری است.» (همان: ۷)

میریام آلوت[2] انگلیسی، نویسندهٔ کتاب *رمان به روایت رمان‌نویسان*، با اشاره به اهمّیت تجربه و برداشت‌ها یا

1. Edward Morgan Forster
2. Miriam Allott

www.SID.ir

Archive of SID

دریافت‌هایی مستقیم از زندگی، نه‌فقط کاربرد آن‌ها، بلکه دست‌یابی به راهی برای فاصله‌گرفتن از آن را سودمند می‌داند. نویسنده دربرابر تنوّع و جوش و خروش زندگی، باید با نگاهی موشکافانه به تجربه‌های زندگی، دریافت‌های خود را از صافی بگذراند تا یک‌دستی و تناسب اثر را به‌مخاطره نیندازد (همان: ۲۰۴). وی نویسندگان را ازنظر به‌کارگیری تجربه به دو بخش پیرو «جامعیت» و «محدودیت» تقسیم می‌کند.

هنر حسّاس و آراسته به نیروی تمیز کسانی همچون جین آستن[1]، گوستاو فلوبر[2]، ایوان تورگنیف[3] و هنری جیمز، به‌طرزی حساب‌شده، تجربیات این‌گونه نویسندگان را محدود می‌سازد؛ زیرا در درجهٔ اوّل به نظم، هماهنگی و انگارهٔ اثر معطوف است؛ از طرف دیگر، هنری فیلدینگ[4]، اسمولت، چارلز دیکنز[5]، بالزاک[6]، داستایفسکی[7] و تولستوی[8] تا می‌توانند عرصهٔ آثار خود را از انبوه شخصیّت و حادثه و توصیف و اظهار نظر می‌انبارند و با این کار خطر عدم انسجام و کاهش تأثیر آثار خود را به‌جان می‌خرند؛ زیرا به محتوا و تنوّع بیشتر ارج می‌نهند تا به مسائل مربوط به سبک و قالب (همان: ۲۰۵).

دیدگاه‌های بررسی‌شده نشان می‌دهد که تجربه، عامل راه‌یافتن به رسم و راه آدمیان در زندگی است (همان: ۲۰۶)، تجربه‌هایی که نویسنده به انجام آن‌ها نپرداخته، می‌تواند به‌طور کامل در داستان بیان شود (همان: ۲۰۷)، برقراری تماس با جامعه ضروری است و هر رمانی بازتابی از عناصر سازندهٔ زندگانی اجتماعی است؛ از این رو نوابغ بزرگ همواره با کلّیت زندگی تماس دارند (همان: ۲۰۸) و سرانجام آشنایی با کوچک‌ترین جزئیات از جنبه‌های مختلف واقعیّت بازگوشده در داستان لازم است (همان: ۲۰۸).

کارکرد دوگانهٔ نویسندگان در به‌کارگیری تجربه نیز مورد توجّه آلوت قرار می‌گیرد؛ برای مثال می‌گوید فیلدینگ با هر گروهی درمی‌آمیزد؛ امّا فلوبر مشاهده‌گر و گوشه‌گیر می‌ماند و هردو در کار خود موفّق بوده‌اند؛ امّا یکی از رهگذر گشاده‌دستی و دیگری از راه امساک و دیرپسندی (همان: ۲۰۸). درنتیجه آلوت، فرجام کار هردو گروه را خطرناک می‌داند؛ زیرا تخیّل نویسندهٔ تکثّرپسند و فراگیرنده در هر رویدادی به‌دلیل فراموشی یکسان برانگیخته نمی‌شود و نویسندهٔ گزینش‌گر شاید تجربیات خود را پیوسته واپس بزند تا جایی که الهامی باقی نماند و سرانجام او می‌ماند و عواطف خصوصی و درگیری‌های شخصی‌اش (همان: ۲۰۹)؛ بنابراین تجربهٔ ضروری در داستان باید سازماندهی شود. نقش سازماندهی تجربه

1. Jane Austen
2. Gustave Flaubert
3. Ivan Turgenev
4. Henry Fielding
5. Charles Dickens
6. Balzac
7. Dostoyevsky
8. Tolstoi

www.SID.ir

Archive of SID

از خود تجربه به‌تنهایی مهم‌تر است به این دلیل که نه هر تجربه‌ای، بلکه تجربهٔ سادهٔ زندگی و برگرداندن آن به تجربهٔ هنری مهم، شایستگی حضور در داستان را دارد (براهنی، ۱۳۶۸: ۴۶۷).

غیر از اشاره‌های روشن به کارکرد تجربه در داستان، مانند آنچه گفته شد، در لابه‌لای گفته‌های منتقدان و نویسندگان از عوامل دیگری یاد شده که با به‌کارگیری تجربه، بازسازی شخصیّت در داستان شکل می‌یابد:

۲-۱. هویت‌سازی مشابه

آشکارترین نشانهٔ تجربه‌گرایی، شباهت هویت یکی از شخصیّت‌های داستان با نویسنده است؛ مانند شباهت یکی از دو برادر در داستان «دو برادر» با غلامحسین ساعدی، یا با فاصلهٔ دورتری مانند زارممد تنگسیری با چوبک، یا داش‌آکل و میرزا یدالله «محلّل» با هدایت (براهنی، ۱۳۶۸: ۲۰۳). جلال آریان، راوی بسیاری از داستان‌های اسماعیل فصیح، به خود او می‌ماند. تولّد در محلّهٔ قدیمی درخونگاه تهران، تحصیل در آمریکا، مرگ همسر اوّل هنگام زایمان، کار در اهواز و حضور در این شهر در آغاز جنگ، ازجمله موارد مشترک میان رخدادهای زندگی داستانی جلال آریان و زندگی واقعی اسماعیل فصیح است.

رفتار و اندیشه‌های راوی *مدیر مدرسه* و *نفرین زمین* آل‌احمد شباهت زیادی به خود او دارد. ماجراهای داستان‌های کوتاه «جشن فرخنده» و «خواهرم و عنکبوت» نیز به ماجراهای دوران نوجوانی نویسنده می‌ماند: «آل‌احمد که در خانواده‌ای مذهبی به‌دنیا آمده بود، تجربه‌های زیست خود را زمینهٔ نخستین داستان‌هایش قرارداد و با نظرگاهی مخالف موضع هدایت به محیط مذهبی پرداخت.» (میرعابدینی، ۱۳۸۰، ج ۱ و ۲: ۲۵۴). شباهت‌های زندگی راوی *روزگار سپری‌شدهٔ مردم سال‌خورده* محمود دولت‌آبادی نیز نشانه‌های مشترک بسیاری با زندگی نویسنده دارد. شخصیّت‌های اصلی کافکا از نگاه مالکوم برادبری[1] به خود نویسنده شباهت دارند؛ مانند یوزف که در داستان *محاکمه* (برادبری، ۱۳۹۳: ۳۴۷). در رمان *وداع با اسلحه*، حضور قهرمان داستان در جنگ جهانی اوّل به‌عنوان رانندهٔ آمبولانس و آسیب‌دیدن در جنگ، با زندگی واقعی همینگوی[2] همانندی دارد.

گاهی نویسنده، با آشکارکردن نقش راستین خود در داستان، تجربه‌های بیشتری از زندگی خویش را در بازسازی شخصیّت داستان بروز می‌دهد. سیمین دانشور در *جزیرهٔ سرگردانی*، خود به‌عنوان راوی در داستان حضور دارد (پاینده، ۱۳۹۰: ۵۲)، از جلال آل‌احمد، شوهرش و خلیل ملکی، فعّال سیاسی روزگار خود یاد می‌کند تا در یک داستان مدرن، احساس واقع‌گرایی بیشتری به خواننده دست دهد. صادق چوبک یک‌بار

1. Malcolm Bradbury
2. Hemingway

www.SID.ir

Archive of SID

در *تنگسیر* و آغاز درگیری زارممد تنگسیری با دشمنانش، از روبه‌رو شدن با زارممد می‌گوید. سامرست موام[1] انگلیسی هم در رمان *لبهٔ تیغ* خود حضور دارد و شاهد ماجراهای این اثر است.

۲-۲. ایدئولوژیک‌سازی ادبی

ایدئولوژیک‌سازی ادبی، تعبیر دیگری برای جانب‌داری نویسنده از شخصیّتی داستانی با یک جهان‌بینی، اندیشه یا مرام خاص است. فتح‌الله بی‌نیاز این موضوع را تمرکز مثبت نویسنده بر شخصیّت محبوب و تمرکز منفی بر شخصیّت منفور داستان می‌داند (بی‌نیاز، ۱۳۹۳، ج ۵: ۱۵۴). آل‌احمد در *مدیر مدرسه*، از قول راوی، دلایل سودجویانهٔ ثروتمندان با موافقت واگذاری زمین مدرسه را توضیح می‌دهد (آل‌احمد، ۱۳۶۲: ۹). در *نفرین زمین* مدیریت کشاورزی و نفت را نقد می‌کند.

در برخی از جهت‌گیری‌های داستایفسکی، دسته‌ای از شخصیّت‌های محبوب وی تمرکز مثبت نویسنده و گروهی از شخصیّت‌های منفی تمرکز منفی نویسنده را جذب می‌کنند؛ برای نمونه، تا جایی که می‌تواند روی خوبی‌های کسانی همچون راسکولنیکف (*جنایت و مکافات*)، آلیوشا کارامازوف و سونیا پرنس مشکین (*قمارباز*) متمرکز می‌شود و درمقابل تا جایی که می‌تواند شخصیّت‌های بد خود مانند فوما فومیچ اوپسکین (*روستای استپانچیکو*)، ایوان کارامازوف و پدرش، استاوروگین و شیگالف (*جن‌زدگان*) را به بدی وامی‌دارد. از آن‌سو نویسندگانی نیز هستند که از ایدئولوژیک‌سازی دوری می‌کنند مانند ویلیام فاکنر[2] (بی‌نیاز، ۱۳۹۳، ج ۵: ۱۵۴). این شیوه آشکارا از تجربه‌های نویسنده سرچشمه می‌گیرد و نویسنده در ساخت چنین شخصیّت‌هایی با بهره‌گیری از تجربه‌های خویش به بازسازی شخصیّت‌های داستانی تن می‌دهد.

۲-۳. شباهت شخصیّت‌های یک نویسنده

وجود شخصیّت‌های همانند در آثار مختلف یک نویسنده، این اندیشه را تقویت می‌کند که ساخت شخصیّت دارای پیشینه می‌تواند عادت شود یا اندیشهٔ غالب نویسنده و بازتاب واقعیّت‌های اجتماعی در نگاه نویسنده، او را به ساخت و پرداخت شخصیّت‌های همگون وادارد. معمولی و منفعل‌بودن شخصیّت‌ها (شیری، ۱۳۹۵: ۲۲۶)، نبود شخصیّت مثبت در *کریستین و کید* (همان: ۱۴۱)، تنهایی و تک‌روی بیشتر مردان که مایهٔ احساساتی و خیال‌باف‌شدن آنان می‌شود و روی‌آوردن آنان به الکل و سیگار و تریاک و حشیش (همان: ۲۲۸) و درگیری همهٔ مردان *برّهٔ گمشدهٔ راعی* با مشکل خانوادگی (همان: ۱۳۴)؛ نمونه‌هایی از همانندی شخصیّت‌های گلشیری است. زنان هم در آثار گلشیری اثیری، مظلوم، تحمّل‌کننده، قربانی‌شونده، محبوب و معشوق، مادر مهربان، اهورایی و مقیّد به معتقدات مذهبی هستند (شیری، ۱۳۹۵: ۱۷۵). گلشیری

1. Somerset Maugham
2. William Faulkner

www.SID.ir

Archive of SID

در بازتاب واقعیّت و بیان خواسته و هدف شخصیّت‌ها تنها در مورد ابراهیم، راوی *آینه‌های دردار*، آشکارا و با قطعیّت سخن گفته است (همان: ۱۳۲).

رضا براهنی، شخصیّت‌های داستانی چوبک را فاسد و ضدّ قهرمان و منحط می‌داند (براهنی، ۱۳۶۸: ۶۳۷)، و میرعابدنی از شخصیّت‌های از خانه رانده‌شده و ناآرام رمان‌های *زمستان ۶۲* فصیح، *باغ بلور* مخملباف، *طوبا و معنای شب* شهرنوش پارسی‌پور و آثار گلی ترقّی می‌گوید (میرعابدینی، ۱۳۸۰، ج ۳: ۹۵۸).

همگونی شخصیّت‌های هر سه رمان هنری جیمز *سفیران*، *بال‌های کبوتر* و *جام زرّین* که در آن‌ها شخصیّت اصلی به‌وسیلهٔ عدم مخالفت با شر موفّق می‌شود (ویگر[1]، ۱۳۷۲: ۲۱۵)، شخصیّت‌های ضعیف و آدمک‌مانند جوان آثار والتر اسکات[2] (پریستلی، ۱۳۷۲: ۱۶۱)، خاکسترشدن هستی زنان پاک‌دامن ویلیام شکسپیر[3] مانند اوفلیاها و کاردلیاها به‌وسیلهٔ آذرخش یا اهریمن (پریستلی، ۱۳۷۲: ۴۵)؛ زنان کج‌خلق و سرکش آثار چارلز دیکنز ساخته‌شده براساس شخصیّت یکی از همسران خود وی (پریستلی، ۱۳۷۲: ۲۵۶)، شباهت شخصیّت‌های هنریک ایبسن[4]، نمایش‌نامه‌نویس نروژی (بی‌نیاز، ۱۳۹۱، ج ۱: ۱۱۵)، شباهت شخصیّت‌های هر سه زن رمان *گتسبی بزرگ* در خطاکاری و مجازات‌شدن (تایسن، ۱۳۹۲: ۱۹۷)، سادگی بسیاری از مردم رمان‌های دیکنز، یک‌بعدی‌بودن همهٔ اشخاص داستان‌های اچ. جی. ولز[5]، جامع‌بودن بسیاری از اشخاص داستان‌های جین آستن و استعداد جامع‌شدن در بقیهٔ شخصیّت‌ها (فورستر، ۱۳۵۷: ۹۸)؛ قرارگرفتن زنانی که زندگی و عشق آزاد را در پیش می‌گیرند؛ درمقابل زن‌هایی که عشق خود را محدود به یک مرد می‌کنند در بیشتر آثار گینزبورگ[6]، نویسندهٔ ایتالیایی (بی‌نیاز، ۱۳۹۱، ج ۲: ۴۴) همراه سکوت، انزوا، کناره‌جویی، کم‌حرفی و غیاب شخصیّت‌های زن آثار وی؛ حتّی زمانی که به‌عنوان راوی ظاهر می‌شوند (همان: ۴۴ و ۴۵)، نمونه‌های دیگری از شباهت شخصیّت‌های داستان‌های نویسندگان غربی است.

گاه همانندی موضوع اثر با همانندی شخصیّت‌ها باهم آشکار می‌شود. در سه اثر مارک تواین[7] (*تام سایر*، *ماجراهای هکلبری فین* و *زندگی بر روی می‌سی‌سی‌پی*) موضوع سه داستان، ارتباط نزدیکی باهم دارد و درجهٔ معصومیّت شخصیّت‌ها به‌تدریج کاهش می‌یابد (ویگر، ۱۳۷۲: ۱۹۲).

1. Wager
2. Walter Scott
3. William Shakespeare
4. Henrik Ibsen
5. Herbert George Wells
6. Gainsbourg
7. Mark Twain

www.SID.ir

Archive of SID

منتقدان بسیاری از دخالت نویسندگان در شخصیّت‌پردازی شخصیّت‌های داستانی سخن گفته‌اند. یادکرد نمونه‌ای از این واکنش‌ها به جنبه‌های ظریفی از برداشت‌ها و اندیشه‌های نویسندگان اشاره دارد که خالی از لطف نیست. خوزه اورتگا ئی گاست[1]، منتقد اسپانیایی می‌گوید داستایفسکی آدم‌های داستانش را متزلزل می‌سازد یا بیش از حد در کار آن‌ها دخالت می‌کند (ولک، ۱۳۸۹، ج ۸: ۴۶۷). منتقد دیگری می‌پندارد نویسندگانی که مضامینی مانند خودشیفتگی و ترس از پیرشدن را برگزیده‌اند، در زندگی خود از اوهام، دوگانگی شخصیّت، روان‌نژندی و گاهی جنون رنج برده‌اند. این شخصیّت‌های داستانی را می‌توان به‌عنوان همزادهای نویسنده در آثار تولستوی دید (تادیه، ۱۳۹۰: ۱۶۴).

سخن پایانی اینکه تفاوت‌های بنیادین جهان نویسنده و شخصیّت داستانی با یکدیگر با توجّه به الزام‌ها و جبرهای دنیای واقعی با دنیای داستان مانع از آن می‌شود که شخصیّت داستانی یکسره در اختیار نویسنده باشد و همان‌طور که انسان گرفتار جبرهایی مانند زادن و مردن است، شخصیّت داستانی نیز گرفتار جبرهای حاکم بر قلمرو داستان است. در این‌گونه موارد دخالت ناروای نویسنده برای منحرف‌کردن شخصیّت، رنگ‌باختگی داستان را رقم می‌زند (استاجی، ۱۳۹۰: ۲۲).

۲-٤. شخصیّت‌های تکراری

گاهی آن‌گونه که در نظریهٔ روابط بینامتنیت یا نظریهٔ بدخوانی خلاّق آمده است، یک شخصیّت تاریخی یا داستانی در آثار چند نویسنده حضور پیدا می‌کند. ویژگی‌ها، رفتار و ماجراهای پیشین این شخصیّت‌ها البتّه در کنار تفاوت‌هایی در حضور دوبارهٔ آنان تکرار می‌شود؛ بنابراین در بسیاری از این موارد نویسنده نیاز به شخصیّت‌آفرینی دوباره ندارد، مانند کلئوپاترا ملکهٔ فتنه‌گر و قدرت‌طلب مصری، در نمایش *کلئوپاترا و آنتونیوس* شکسپیر و نمایش‌نامهٔ *پمپه* اثر پیر کورنی[2]. ماجرای معاملهٔ شیطان با فاستوس، شخصیّت اصلی نمایش *دکتر فاستوس* کریستوفر مارلو[3]، سرمشقی شد برای گوته در نگارش نمایش *فاوست* (مارلو، ۱۳۵۹: ۲۰). دون ژوان[4] نیز در آثار مولیر، لرد بایرون و اپرای موتزارت نقش‌آفرینی کرده است.

گاه شخصیّتی مشهور در آثار دیگر با شکل و شمایلی متفاوت ظاهر می‌شود. تامِ ماجراجو در رمان *تام سایر*، خواننده را به‌یاد دن‌کیشوت می‌اندازد (ویگر، ۱۳۷۲: ۱۹۱). لیتن استریچی[5]، منتقد انگلیسی اوایل قرن بیستم می‌پندارد استفان تروفیموویچ روشنفکر در *جن‌زدگان* داستایفسکی، دون‌کیشوت قرن نوزدهم است و

1. José Ortega y Gasset
2. Pierre Corneille
3. Christopher Marlowe
4. Don Juan
5. Giles Lytton Strachey

www.SID.ir

Archive of SID

مرگش یاد مرگ وی را زنده می‌کند (ولک، ۱۳۸۳، ج ۵: ۱۳۰). دلیل به‌کارگیری شخصیّت‌هایی مانند فاوست، دون‌کیشوت و دون‌ژوان را نمادین بودن آنان برای نوع بشر می‌دانند (ولک، ۱۳۸۹، ج ۸: ۸۹). کوندرا هم به اهمّیت این شخصیّت‌های ادبی اشاره می‌کند (کوندرا[1]، ۱۳۶۸: ۱۲۱).

گاه تنها یک ویژگی آشکار شخصیّت داستانی در شخصیّت دیگری بروز می‌یابد. احساس حقارت مرد زیرزمینی در *یادداشت‌های زیرزمینی* داستایفسکی به هنریک، قهرمان رمان *اخگر* (*خاکستر گرم*) شاندور مارائی[2] نویسندهٔ مجارستانی منتقل می‌شود. این‌دو، برای انجام دو عمل متفاوت، یعنی خواست جبران حقارت مرد زیرزمینی با سیلی‌زدن به یک آشنای قدیمی و خواندن دفتر خاطرات همسر درگذشتهٔ قهرمان اخگر به‌خاطر هراس از درک خیانت زن، سال‌ها رنج می‌کشند (بی‌نیاز، ۱۳۹۱، ج ۲: ۵۹). خودرأیی محض شخصیّت‌های داستان‌های داستایفسکی نیز، یادآور داستان «بچّهٔ شریر شیطان» آلن پو[3] است (ویگر، ۱۳۷۲: ۹۸).

جین ریس[4] نویسندهٔ جامایکایی رمان *گردابی چنین هایل*، شخصیّت حاشیه‌ای امّا مهمّ رمان *جین ایر* شارلوت برونته را به‌عنوان قهرمان اثر خود انتخاب می‌کند و سرنوشت دردناک او را با دیدگاه‌های پسااستعماری، وانویسی می‌کند (تایسن، ۱۳۹۲: ۵۵۰). برتا میسن، همسر راچستر در رمان برونته، زنی دیوانه، دائم‌الخمر، خشن و شهوت‌ران تصوّر شده درحالی که در رمان ریس، زنی عاقل است که ستم‌گری امپریالیستی شوهرش او را به خشونت وامی‌دارد (همان: ۵۵۱). بعدها این شیوه برپایهٔ نظریهٔ بدخوانی خلّاق هارولد بلوم[5] کاربرد وسیع‌تری یافت.

۲-۵. نقش خوانندگان و منتقدان در محدودساختن شخصیّت‌های داستانی و گرایش به بازسازی شخصیّت‌های پیشین

بسیاری از خوانندگان دورهٔ پیشامدرن، هر داستان و شخصیّتی را نمی‌پذیرفتند و نویسنده به‌ناچار با استفاده از تجربه‌های عامه‌پسند، دایرهٔ بیان مشاهدات شخصی و تجربی خود را تنگ‌تر می‌ساخت؛ برای نمونه، خوانندگان طبقهٔ متوسّط، بررسی جسمانی و وابستگی زن و شوهر را خوش نمی‌داشتند، پس نویسندگان با تن دردادن به خواسته‌های اخلاقی آنان، تلاش کردند انگیزه‌های فرود فرهنگی را در آثار خود کاهش دهند (ابجدیان، ۱۳۸۵، ج ۸: ۶۴۱). هیپولیت تِن[6] فرانسوی معتقد است برخی نویسندگان، شخصیّت‌ها را برای

1. Kundera
2. Márai Sándor
3. Allan Poe
4. Jean Rhys
5. Harold Bloom
6. Hippolyte Taine

www.SID.ir

Archive of SID

جلب نظر مخاطب انتخاب می‌کنند (ولک، ۱۳۸۵، ج ۴-۱: ۵۵).

نظریه‌های ادبی ساموئل جانسون[1]، منتقد اخلاق‌گرای انگلیسی، نمایان‌گر اندیشه‌های بسیاری از مردم و منتقدان قرن هجدهم است. وی از نویسندگان آثاری مانند *تام جونز*، *سفرهای گالیور* و *تریسترام شندی* به‌خاطر رعایت‌نکردن اخلاق و انتقادهای نابه‌جا به‌شدّت انتقاد می‌کرد (ولک، ۱۳۸۸، ج ۱: ۱۳۱). از فقدان اخلاقیات در آثار شکسپیر مانند تولستوی و برناردشا شکوه کرده است (همان: ۱۳۰). وی می‌پنداشت شرارت باید به صورتی نفرت‌برانگیز عرضه شود (همان). در مورد *شاه‌لیر* نیز، جانسون خواهان پایان خوش این اثر بود (همان). از دیگر شیوه‌های راهبردی شخصیّت‌پردازی وی این بود که هدف رمان پروراندن قهرمانان تمام‌عیار و بدون نقطه‌ضعف است (همان). جانسون با شخصیّت‌های تخیّلی آثار شکسپیر مانند جادوگران و پریان نمایش‌نامه‌های *مکبث* و *رؤیای شب نیمهٔ تابستان* مخالفت می‌ورزید و معتقد بود: «فقط بر بستر استوار حقیقت است که ذهن آدمی می‌تواند آرام گیرد.» (همان: ۱۴۷). این گفته‌های جانسون می‌تواند تأکید دیگری بر محدودکردن بیشتر شخصیّت‌های داستانی و درنتیجه گرایش نویسندگان به‌سوی بازسازی شخصیّت‌های پذیرفته‌شدهٔ پیشین باشد.

۲-۶. تجربه‌های نویسندگان

برخی نویسندگان پس از پشت سر گذاشتن فراز و فرودهای بسیار زندگی فردی و تحمّل دشواری‌های گذران زندگی، گنجینه‌ای از تجربه‌های سودمند به‌دست می‌آورند. این تجربه‌ها در دوره‌های نویسندگی راه‌گشای ساخت و پرداخت شخصیّت و ماجراهای داستان می‌شود؛ برای نمونه داستایفسکی گرفتار بیماری صرع بود، به همین خاطر بیشتر قهرمانان او مصروع و جن‌زده‌اند یا پیش‌گویی می‌کنند و پی به رازهای درونی دیگران می‌برند. آلیوشا کارامازوف، در رمان *برادران کارامازوف*، نیّت مردم را می‌فهمد و چیزهای پنهانی را کشف می‌کند (نفیسی، ۱۳۶۷: ۲۵۶).

ایوان گنچاروف، نویسندهٔ رمان *ابلوموف*، مردی که زمان زیادی از روزگار خود را در خواب می‌گذراند، زندگی قهرمان اثر خود را تجربه کرده است. در زادگاه سرد او، اربابان در سرزمین‌های وسیع و سرد، روزگار یکنواختی را می‌گذرانند که روزهای آن تفاوت چندانی با یکدیگر ندارد (همان: ۱۷۱). این سردی رخوت‌آور *ابلوموف* گویی در نویسنده هم از پیش تأثیر گذاشته است، به‌ویژه وقتی درمی‌یابیم گنچاروف برخلاف کسانی مانند تولستوی، داستایفسکی و چخوف درمورد مذهب، سیاست و لغو بردگی اظهار نظر نکرده است. شاید از همین رو است که بلینسکی، منتقد ادبی مشهور روسیه درمورد گنچاروف

1. Samuel Johnson

www.SID.ir

Archive of SID

گفته است: «شاعرست، هنرمندست و دیگر چیزی نیست.» (همان: ۱۷۲)

تجربیات عینی چارلز دیکنز به او آموخت که در اجتماع فقرزده، احتیاج مادّی عمده‌ترین انگیزهٔ فعّالیت و تعیین‌کنندهٔ ارزش‌های اجتماعی خواهد بود. خانواده نیز کانون اقتصادی است و بیشتر ازدواج‌ها با حسابگری‌های مالی انجام می‌شود. مشکلات مادّی پیوندهای خانوادگی را سست می‌کند، و پیامد آن بی‌سر و سامانی کودکان است. نتیجه آنکه خانواده را عوامل اقتصادی به‌وجود می‌آورد و نابود می‌کند (پرهام، ۱۳۶۲: ۸۵). فقر در بسیاری از آثار چارلز دیکنز چهرهٔ ناخوشایند خود را نشان می‌دهد. اولیور تویست و دیوید کاپرفیلد، با آنکه در خانواده‌های دولت‌مندی به‌دنیا می‌آیند؛ امّا مدّتی فقر را هم تجربه می‌کنند. در هردو اثر، تمایلی برای ازدواج براساس حسابگری‌های مادّی وجود دارد.

تجربهٔ شخصیّت‌پردازی، داستایفسکی را به‌نوعی ثنویت می‌رساند. وی به کشمکش دائمی در نهاد آدمی میان نیک و بد، تمایلات انسانی و حیوانی و انگیزه‌های خدایی و شیطانی معتقد است. تضادی ذاتی در وجود انسان که کاهش یافتنی نیست (همان: ۱۶۴). نگاه متفاوت نویسندگان از همین دریافت‌های تجربی شکل می‌گیرد. یکی از تفاوت‌های عمده میان تولستوی و داستایفسکی، حقّ حیات دادن تولستوی به شخصیّت‌هایی است که جهان‌بینی آنان با نگاه نویسنده سازگار نیست و «هیچ‌گاه این نویسندهٔ نابغه آنان را بی‌دریغ محکوم به مرگ نمی‌کند. حال‌آنکه، بیچاره‌ترین، پست‌ترین، جانی‌ترین، فاسدترین و بدنام‌ترین و بدفرجام‌ترین آدم‌های داستان‌های داستایفسکی، کسانی هستند که با فلسفهٔ زندگی و معتقدات او ضدّیت می‌کنند و درپایان کار مرگ، یا دیوانگی، یا خودکشی ایشان را برای همیشه از صحنه بیرون می‌برد.» (همان: ۱۷۰)

۲-۷. تأکید پژوهش‌های روان‌شناسان بر جنبه‌های تجربی شخصیّت‌های داستانی

نشانه‌های تجربی زندگی شخصیّت‌های داستان را روان‌شناسانی مانند فروید، کلیدهایی برای گشودن دروازهٔ ضمیر نویسندگان می‌دانند. با این نشانه‌های رفتاری یا گفتاری، ابتدا شخصیّت‌های داستانی و سپس با راه‌یافتن به ناخودآگاه نویسندگان، شخصیّت و خواسته‌های سرکوب‌شدهٔ آنان بررسی می‌شود. زیگموند فروید، روان‌شناس اتریشی، بیش از دیگران به تجربه‌های نویسندگان و شاعران علاقه داشت. *اودیپ شهریار* را دارای رؤیای همهٔ مردانی می‌داند که آرزو دارند پدران خود را بکشند و به مادر خود نزدیک شوند. رؤیایی همراه با ترس و تنبیه که ازنظر فروید خواهشی سرکوب‌شده و عمومی است (ولک، ۱۳۸۸، ج ۷: ۱۳۰). داستان *هملت* را با داستان اودیپ درمی‌آمیزد و درنگ هملت را در مجازات عمویش دلیل همراهی با وی در برآورده‌ساختن امیدهای کودکانه و سرکوب‌شدهٔ هملت می‌خواند زیرا عمو، پدرش را کشت و با

www.SID.ir

Archive of SID

مادرش ازدواج کرد. هملت که پدر اوفلیای محبوبش و دو فرستادهٔ درباری را به کام مرگ می‌کشاند، چرا نباید قاتل پدرش را بکشد؟ (همان: ۱۳۱) پس از این تحلیل‌ها، فروید داستان را با تجربه‌های زندگی شکسپیر درهم می‌بافد. فروید می‌گوید این نمایش‌نامه را شکسپیر بلافاصله پس از مرگ پدر نوشت؛ ازسوی دیگر فرزند شکسپیر هم همنِت نام داشت که نام هملت را به‌یاد می‌آورد. فروید می‌پندارد این اثر عمیق‌ترین لایه‌های عاطفه را در روح شاعر هویدا کرده است (همان).

فروید درمورد *تاجر ونیزی* نیز نظری شگفت می‌دهد و در انتخاب سوم خواستگار با طرد کوردلیا ازمیان سه خواهر در نمایش‌نامهٔ *شاه‌لیر* ارتباطی ایجاد می‌کند (همان: ۱۳۴). داستان *برادران کارامازوف* داستایفسکی را نیز به‌نوعی به عقدهٔ اودیپ در ناخودآگاه نویسنده وابسته می‌شمارد (همان: ۱۳۵). ناخودآگاه گوته شاعر آلمانی را نیز با خاطرات دوران کودکی واکاوی می‌کند (همان). بنابر آنچه گفته شد، معلوم می‌شود روان‌شناسان رویدادهای داستان و خواسته‌های شخصیّت‌های داستان را کاملاً تجربی می‌دانند و برای کردارهای قهرمانان دلایلی روانی می‌یابند؛ از این رو می‌توان ناخودآگاه انسان را منبعی برای بازسازی شخصیّت‌های مختلف داستانی دانست، همان‌گونه که فروید هملت را از جهتی ویژه، یعنی عقدهٔ پدرکشی بازسازی اودیپ شهریار می‌داند.

۲-۸. تجربه‌ها و دانش فلاسفه در بازسازی شخصیّت

نویسندگانی مانند چارلز دیکنز برای واقعی‌ترکردن شخصیّت و ماجراها، از تجربه‌های فلاسفه نیز سود می‌جستند. وی از اندیشه‌های توماس کارلایل[1]، فیلسوف انگلیسی درمورد ارزش پول و ارزش کار استفاده کرد. به‌نظر کارلایل، پول تنها حلقهٔ وابستگی انسان‌هاست (ابجدیان، ۱۳۸۵، ج ۸: ۶۸۵). انسان‌ها از دید دامبی (شخصیّت رمان *دامبی و پسر*)، کالاهایی قابل خرید و فروش و استفاده هستند (همان: ۶۸۸). دامبی می‌گوید پول ایزدی توانا در انجام هر کاری است. افتخار و ستایش و احترام ایجاد می‌کند (همان: ۶۸۷). وی در این اثر نماد ثروت و پول‌پرستی می‌شود (همان: ۶۸۶). در بیان ارزش کار نیز نشانه‌های زیادی در آثار دیکنز به‌چشم می‌خورد. کمتر نویسندهٔ ویکتوریایی از توماس کارلایل و نگرش او به کار، پیروی نکرده بود. کار، ازدید کارلایل، امری مقدّس و نوعی عبادت است که آدمی را از اهمّیت اجتماعی والایی برخوردار می‌سازد (همان: ۶۵۱).

دیکنز برپایهٔ گفته‌های کارلایل، انسانی را که به کار عشق می‌ورزد، ناامیدشدنی می‌داند (همان: ۶۹۷). شخصیّت‌های دیکنز یا ستایش‌گر کار هستند یا آن را زحمتی بیهوده می‌دانند (همان: ۶۹۶). دامبی (همان:

1. Thomas Carlyle

www.SID.ir

Archive of SID

۶۸۹) و پیپ در *آرزوهای بزرگ* (همان: ۶۵۱) از ارزش کار آگاه نیستند. رمان *دیوید کاپرفیلد* نیز براساس اندیشه‌های کارلایل و ازجمله نظریهٔ قداست کار نوشته شده است (همان: ۶۹۴). در رمان *دیوید کاپرفیلد*، کار ستایش می‌شود. شخصیّت‌های تن‌پرور و بیکار این اثر، کار را ستایش نمی‌کنند؛ مانند استیر فورث جوانی که پس از ربودن امیلی، با مرگ خود، نامزد پیشین امیلی را نیز به کام مرگ می‌کشد (همان: ۶۹۶). یکی دیگر از اندیشه‌های کارلایل، فراخواندن کارگران بیکار به مهاجرت است.

دیکنز نیز در *دیوید کاپرفیلد* خانوادهٔ میکابر را به استرالیا می‌فرستد (همان: ۶۹۷). دیکنز در رمان *روزگار سخت* نیز، نظرگاه‌های اصالت فایده و فردگرایی سخت و خشن خود را در گفته‌ها و رفتار آدم‌های داستان عرضه می‌کند (ولک، ۱۳۸۸، ج ۷: ۵۱۱).

۲-۹. ساخت شخصیّت دارای پیشینه برپایهٔ تجربه‌های واقع‌گرایانهٔ زندگی

دیدگاه‌های فراوانی دربارهٔ کردارهای به‌کار گرفته‌شده برپایهٔ تجربه‌های راستین زندگی شکل می‌گیرد. ادوارد مورگان فورستر، از حقایق عمدهٔ زندگی انسان می‌گوید: تولّد، خورد، خواب، عشق و مرگ (فورستر، ۱۳۵۷: ۶۲)؛ از سوی دیگر، چهارگونه معنای روان‌شناسی، اجتماعی، اخلاقی و معنای نگرش کامل نویسنده، اخلاق و کیش را برای ساخت شخصیّت داستانی برجسته‌تر دانسته‌اند (ابجدیان، ۱۳۸۵، ج ۸: ۶۵۵). نویسندگان با تکیه بر این عوامل می‌توانند چهره‌هایی یگانه و ماندگار بیافرینند. در تجزیه و تحلیل شخصیّت‌های داستانی نیز می‌توان از کاربرد این عناصر در شخصیّت‌ها سود جست؛ برای نمونه در مبارزهٔ داش آکل و کاکا رستم، خواننده تنها با واکنش‌های بیرونی و گستاخانهٔ کاکارستم آشنا می‌شود؛ امّا درمورد داش‌آکل از تحوّلات درونی وی مانند عشق او به مرجان، پرهیز از آشکارکردن عشق و دلیل مبارزهٔ وی با کاکا رستم نیز آگاه می‌شود. معنای روان‌شناسی درمورد داش‌آکل برجسته‌تر می‌شود و درنتیجه این شخصیّت زنده‌تر به‌نظر می‌رسد.

برخی کردارهای انسانی را در دو دستهٔ خصایل واقعی و تصنّعی با کارکرد واقع‌گرایانه جای می‌دهند. خصایل انسانی واقعی، از واقعیّت قابل لمس انسانی مانند فکر آزادی و آزادمنشی یا شجاعت و شهامت ناشی می‌شود و خصایل تصنّعی از واقعیّتی ظاهری و غیر واقعی مانند لباس‌پوشیدن، آرایش موی سر، آداب سلام‌دادن و احترام‌گذاشتن، زنجیر به دور دست چرخاندن، ناخن جویدن و مانند این‌ها سرچشمه می‌گیرد (براهنی، ۱۳۶۸: ۲۸۵). گرچه خصایل تصنّعی به‌ظاهر بی‌اهمّیت به‌نظر می‌رسد، ولی هرگز نباید در ارزش آن‌ها به‌عنوان موضوع قصّه تردید کرد؛ زیرا قصّه‌های بزرگی مانند *غرور و تعصّب* جین آستن بر این اساس نوشته شده و طرح و توطئهٔ آن براساس آداب معاشرت و طریقهٔ رفتار ظاهری شخصیّت‌های اصلی و فرعی

www.SID.ir

Archive of SID

داستان، شکل بسیار منسجم و محکمی یافته است (همان: ۲۸۶). قصّه‌های جمال‌زاده نیز بیشتر با این‌گونه خصائل تصنّعی سر و کار دارد (همان: ۵۵۳). مجموعهٔ آنچه در این بخش گفته شد، عناصر متعدّدی برای شخصیّت‌سازی فراهم می‌آورد و نویسنده با درآمیختن آن‌ها می‌تواند شخصیّت‌های یگانه‌ای بیافریند.

۳. لحن و شخصیّت

لحن در داستان می‌تواند یکی دیگر از عناصر ساخت شخصیّت دارای پیشینهٔ داستانی شود. سقراط می‌گوید: «انسان هرطور باشد، زبانش نیز همان‌طور است» (براهنی، ۱۳۶۸: ۳۲۴). در داستان نیز زبان شخصیّت داستان با شخصیّت او و زبان نویسنده نیز با شخصیّت وی سازگاری دارد. لحن هم نتیجه و زاییدهٔ روانی زبان است؛ بنابراین هر شخصی بیانی خاص پیدا می‌کند؛ زیرا زمینه‌های فردی و اجتماعی از هر شخصیّتی، آدمی با ویژگی‌ها و کلامی خاص می‌سازد (همان: ۳۲۵). وقتی لحن زاییدهٔ روانی زبانی باشد، پس به‌وسیلهٔ لحن، می‌توان بیشتر به موقعیّت و خلقیات اشخاص پی برد تا توصیف عینی ظواهر او (همان: ۳۲۷).

براهنی می‌گوید که لحن و خصوصیات کلامی، متّکی بر تجربیات خاصّ زندگی است و اگر جدا از این تجربیات باشد، انتزاعی و پا در هواست، زیرا لحن پوشش خارجی محیط روانی و اجتماعی شخصیّت است و درصورت ناسازگاری بین قشر خارجی و هستهٔ درونی، شخصیّت دارای یکپارچگی کامل نخواهد بود (همان: ۳۲۶). وی درمورد وضع زبانی داستان، از دو لحن سخن می‌گوید: «یکی لحن عمومی نویسنده که تکیه بر روی سبک عمومی قصّه‌نویس و جهان‌بینی او در کلام دارد و دیگری لحن تک‌تک شخصیّت‌ها که بیشتر از رابطه‌ای که آن‌ها با متن عمومی قصّه و سایر شخصیّت‌ها پیدا می‌کنند، به‌وجود آمده است» (همان: ۳۵۳)؛ بنابراین به تعداد آدم‌های داستان، لحن در داستان هست. توفیق چوبک هم بیشتر از آفرینش آدم‌های متفاوت با لحن‌های گوناگون به‌دست می‌آید (میرعابدینی، ۱۳۸۰، ج ۱ و ۲: ۴۴۶).

بوفن، منتقد فرانسوی سبک را همان خود شخص می‌داند (براهنی، ۱۳۶۸: ۳۲۵) و زبان و لحن نیز برپایهٔ سبک ساخته می‌شود، پس لحن تا حدودی ساختهٔ تجربهٔ نویسنده است. درمورد ارتباط لحن و تجربه‌های نویسنده، رضا براهنی لحن تند زن را در داستان کوتاه «شوهر آمریکایی» آل‌احمد، هم لحن اجتماعی تیپ او، هم سبک آل‌احمد و هم لحن زنی که آل‌احمد خلق کرده می‌شمارد (همان: ۳۵۰). لحن آل‌احمد در *مدیر مدرسه* و *نفرین زمین*، به‌دلیل شباهت با لحن مقاله‌های او بر تجربه‌های فردی او تکیه دارد.

نوشتار پیش رو براساس طرح پژوهشی «شخصیّت‌پردازی در داستان» فراهم آمده است. بدین‌وسیله از معاونت علمی دانشگاه آزاد اسلامی سبزوار که زمینهٔ انجام این طرح را فراهم آوردند سپاسگزاری می‌کنم.

٤. نتیجه‌گیری

نگارش پژوهش حاضر برای پی‌بردن به این موضوع انجام گرفت که آیا نویسنده در روند ساخت شخصیّت

www.SID.ir

Archive of SID

تنها بنا را بر تخیّل می‌گذارد و می‌کوشد شخصیّتی کاملاً تازه خلق کند، یا از انسان‌های زمان خود یا روزگاران گذشته، از رفتارهای شناخته‌شدهٔ انسانی، کنش‌ها و واکنش‌های روانی و تجربه‌های شخصی و نظر فلاسفه و جامعه‌شناسان دربارهٔ رفتار انسان بهره می‌گیرد. روند پژوهش نشان داد نویسنده تنها به تخیّل تکیه نمی‌کند، بلکه بخشی از ویژگی‌های شخصیّت داستانی را از رفتار خود یا دیگران و شخصیّت‌های آثار تاریخی و ادبی نمونه‌برداری می‌کند. از این رو شخصیّتی که به این ترتیب ساخته می‌شود، دارای پیشینه و نمونه نامیده می‌شود.

بررسی‌های بیشتر نشان داد تجربه و بازسازی در آفرینش این شخصیّت‌های دارای پیشینه، نقش زیادی دارد. نزدیک‌ترین شخص به نویسنده برای ساخت شخصیّت خود اوست؛ بنابراین برخی نویسندگان در داستان به بیان عقاید خود می‌پردازند و از نزدیکان خود نیز برای شخصیّت‌پردازی استفاده می‌کنند. برخی براساس تجربیات و عادت‌های انسانی، کردارهای مهمّ انسانی را ملاک قرار می‌دهند و برپایهٔ آن شخصیّت‌پردازی می‌کنند. گروهی دیگر به‌جای عادت‌های انسانی، عقاید فلاسفه و جامعه‌شناسان را برای شخصیّت‌سازی برمی‌گزینند. نظریه‌های روان‌شناسان نیز گروهی دیگر از نویسندگان را برای ساخت شخصیّت داستانی به‌سوی خود می‌کشاند.

تعدادی از نویسندگان همچنان به شخصیّت‌های داستانی آثار دیگر خود خو می‌کنند که در داستان‌های تازه از همان شخصیّت‌ها یا افرادی نزدیک به آنان استفاده می‌کنند. ممکن است تأکید بر درون‌مایهٔ ویژه‌ای، آنان را به این کار وادارد. میل و علاقهٔ خوانندگان به برخی چهره‌ها یا بیزاری آنان از برخی دیگر، نویسنده را تشویق می‌کند که در ساخت شخصیّت‌ها به آفرینش قهرمانان اجتماعی گرایش بیشتری پیدا کند و از ساخت شخصیّت‌های بی بند و بار اجتماعی بپرهیزد.

در نوشتار پیش رو سعی شد همراه با نمونه‌هایی از کار نویسندگان و نظریه‌های منتقدان ادبی، توضیح مطالب روشن‌تر شود. در بررسی بازسازی شخصیّت‌های داستانی می‌توان میزان علاقهٔ نویسنده به نوع شخصیّت‌های داستانی و تنوّع شخصیّت‌سازی در کار وی را سنجید. از راه همین سنجش‌ها به آرمان‌ها و گرایش‌های فکری نویسنده در به‌کارگیری شخصیّت‌های تاریخی، روانی، ادبی و همانند آن‌ها نیز می‌توان پی برد.

کتابنامه

آل‌احمد، جلال (۱۳۶۲)، *مدیر مدرسه*، چاپ اوّل، تهران: رواق.

آلوت، میریام (۱۳۸۰)، *رمان به روایت رمان‌نویسان*، ترجمهٔ علی‌محمّد حق‌شناس، چاپ دوم، تهران: مرکز.

www.SID.ir

Archive of SID

اباذری، یوسف (۱۳۸۹)، *خرد جامعه‌شناسی*، چاپ اوّل، تهران: طرح نو.

ابجدیان، امراله (۱۳۸۳)، *تاریخ ادبیّات انگلیس، جلد ششم*، چاپ اوّل، شیراز: دانشگاه شیراز.

----------(۱۳۸۵)، *تاریخ ادبیّات انگلیس، جلد هشتم*، چاپ اوّل، شیراز: دانشگاه شیراز.

استاجی، ابراهیم (۱۳۹۰)، *شخصیّت داستانی و بررسی آن در داستان‌های جمالزاده و هدایت*، چاپ اوّل، تهران: روزگار.

برادبری، مالکوم (۱۳۹۳)، *جهان مدرن و ده نویسنده بزرگ*، ترجمهٔ فرزانه قوجلّو، چاپ چهارم، تهران: چشمه.

براهنی، رضا (۱۳۶۸)، *قصّه‌نویسی*، چاپ چهارم، تهران: نشر البرز.

بی‌نیاز، فتح‌الله (۱۳۹۱)، *نقد، تحلیل و تفسیر چند داستان معتبر جهان*، جلد اوّل، چاپ اوّل، تهران: افراز.

----------(۱۳۹۱)، *نقد، تحلیل و تفسیر چند داستان معتبر جهان*، جلد دوم. چاپ اوّل، تهران: افراز.

----------(۱۳۹۳)، *نقد، تحلیل و تفسیر چند داستان معتبر جهان*، جلد پنجم، چاپ اوّل، تهران: افراز.

پاینده، حسین (۱۳۹۰)، *گفتمان نقد، مقالاتی در نقد ادبی*، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.

----------(۱۳۹۴)، *گشودن رمان*، تهران: چاپ سوم. مروارید.

پرهام، سیروس. (۱۳۶۲)، *رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیّات*، چاپ هفتم، تهران: آگاه.

پریستلی، جی. بی. (۱۳۷۲)، *سیری در ادبیّات غرب*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.

تادیه، ژان ایو. (۱۳۹۰)، *نقد ادبی در قرن بیستم*، ترجمهٔ مهشید نونهالی، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.

تایسن، لُیس. (۱۳۹۲)، *نظریه‌ها نقد ادبی معاصر*، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، چاپ دوم، تهران: نگاه امروز و حکایت قلم نوین.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۹)، *ارسطو و فن شعر*، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.

شیری، قهرمان (۱۳۹۵)، *جادوی جن‌کُشی، بررسی داستان‌های گلشیری*، چاپ اوّل، تهران: بوتیمار.

فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۵۷)، *جنبه‌های رمان*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، چاپ دوم.

تهران: امیرکبیر.

فیلد، سید (۱۳۶۳)، *چگونه فیلمنامه بنویسیم*. ترجمهٔ مسعود مدنی، چاپ اوّل، تهران: عکس معاصر.

کوندرا، میلان (۱۳۶۸)، *هنر رمان*. ترجمهٔ پرویز همایون‌پور، چاپ دوم، تهران: گفتار.

مارلو، کریستوفر (۱۳۵۹)، *دکتر فاستوس*، ترجمهٔ لطفعلی صورتگر، چاپ دوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر*، چاپ اوّل، تهران: فکر روز.

مک هیل، برایان (۱۳۹۳)، *مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان*، ترجمهٔ حسین پاینده، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.

میرعابدینی، حسن (۱۳۸۰)، *صدسال داستان‌نویسی ایران، جلد ۱ و ۲*، چاپ دوم، تهران: چشمه.

----------(۱۳۸۰)، *صدسال داستان‌نویسی ایران*، جلد ۳، چاپ دوم، تهران: چشمه.

www.SID.ir

Archive of SID

نفیسی، سعید (۱۳۶۷)، *تاریخ ادبیّات روسی* (تا پایان دورهٔ پیش از انقلاب)، چاپ دوم، تهران: توس.

ولک، رنه (۱۳۸۸)، *تاریخ نقد جدید* (جلد ۱)، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. چاپ سوم، تهران: نیلوفر.

-------(۱۳۸۵)، *تاریخ نقد جدید* (جلد۴- بخش۱)، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.

-------(۱۳۸۳)، *تاریخ نقد جدید* (جلد ۵)، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. چاپ اوّل، تهران: نیلوفر.

-------(۱۳۸۵)، *تاریخ نقد جدید* (جلد ۶)، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. چاپ اوّل، تهران: نیلوفر.

-------(۱۳۸۸)، *تاریخ نقد جدید* (جلد ۷)، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. چاپ اوّل، تهران: نیلوفر.

-------(۱۳۸۹)، *تاریخ نقد جدید* (جلد ۸)، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، چاپ اوّل، تهران: نیلوفر.

ویگر، ویلیس (۱۳۷۲)، *تاریخ ادبیّات آمریکا*، ترجمهٔ حسن جوادی، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.

www.SID.ir