زبان و ادب فارسی
نشریه دانشکده ادبیات و
علوم انسانی دانشگاه تبریز
سال ۵۴، پاییز و زمستان ۸۹
شماره مسلسل ۲۲۰

نقد شخصیت در آثار داستانی صادق هدایت

دکتر ناصر علیزاده*
دانشیار دانشگاه تربیت معلم آذربایجان
طاهره نظری انامق
کارشناسی ارشد دانشگاه تربیت معلم آذربایجان

چکیده

شخصیت‌های داستانی از طریق انتساب خصیصه‌های فردی، اجتماعی، سیاسی و ... در یک متن معرفی می‌شوند و در جریان کنش‌ها و واکنش‌ها، بازتاب دهندهٔ افکار، آمال و ناگفته‌های درونی خود، خالق اثر و ویژگی‌های محیطی هستند. هدف از مقالهٔ حاضر، تحلیل ساختار شخصیت و امکانات محیطی در ایجاد و شکل‌گیری شخصیت-های داستانی در آثار داستانی «صادق هدایت» است. حضور شخصیت‌های تیپیک «هدایت» در محیط داستان‌هایش به رکود و ایستایی فضای جامعهٔ داستانی دامن زده است و «هدایت» با به نقد کشیدن این ساختار در قالب شخصیت‌های درون‌گرا، منزوی، شکست خورده و ...، عمل شخصیت‌ها را در برابر حوادث داستانی‌اش به مبارزه طلبیده است. تعدد شخصیت به عنوان بیماری اجتماعی و روانی، شخصیت‌ها و محیط داستانی را تحت تأثیر قرار داده و هر دو را از خودشناسی، قدرت عمل و پویایی بازداشته است.

کلیدواژه‌ها: شخصیت، عمل، محیط، پدرسالاری، واقعیت گریزی، عدم فردیت.

– تاریخ وصول: ۸۹/۸/۲۴ تأیید نهایی:۸۹/۱۲/۱۷

*-nasser-alizadeh۳۵@yahoo.com

مقدمه

ادبیات داستانی در برخورد با دگرگونی‌های فکری و فرهنگی در هر جامعه‌ای می‌تواند به عنوان سندی برای روایت تحولات و رویدادهای اجتماعی و سیاسی مورد استفاده قرار گیرد. مضمون‌ها و شیوه‌های ساخت و پرداخت آثار داستانی و درک چگونگی شکل‌گیری تفکرات و جریان‌های اجتماعی در هر دوره، نمایان‌گر اوضاع جامعه و دید نویسندهٔ هر اثر است که کشف روابط درونی و بیرونی عوامل پیدایش یک اثر، می‌تواند مبنای بررسی محیط، اعتقادات، افکار و حوادث یک دوره و همچنین تفکرات روشنگرانهٔ خالق اثر گردد. در میان نویسندگان برجستهٔ ایرانی، «صادق هدایت» و آثار داستانی‌اش، جایگاه ویژه‌ای را به خود اختصاص داده است. او از جمله نویسندگانی است که پس از انقلاب مشروطه به خصوص در دورهٔ شکست آرمان‌های تجددخواهانهٔ آن، دست به خلق آثار خود زده است.

ادبیات داستانی در سال‌های پس از ۱۳۰۰شمسی که مصادف با سال‌های آغازین نویسندگی «صادق هدایت» (۱۲۸۱-۱۳۳۰) است، آن چه پشت سر نهاده است، سفرنامه‌هایی است با حال و هوای مشروطه که در آن‌ها اوضاع نابسامان جامعه به تصویرکشیده شده است. نویسندگان این آثار در خلال اثر خود به اظهار نظر دربارهٔ مسائل موجود پرداخته و در پی ارائهٔ راه حل در جهت بهبود اوضاع هستند.

همچنین رمان‌های تاریخی این دوره از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. رمان‌های تاریخی در دوره‌هایی به‌وجود می‌آید که دو عامل فرهنگی در کشمکش باشند، درحالی‌که یکی از این دو رو به نابودی و زوال و دیگری در حال خلق و ایجاد است (میرصادقی،۱۳۸۶: ۴۲۷). نویسندگان این نوع رمان‌ها در دورهٔ مشروطه نیز برای به‌دست آوردن امنیت و هویت در آرزوی «منجی‌اند» که اهداف دو طبقهٔ حاضر در جامعه را پوشش بدهد. این منجی گاه، شخصیت ایده‌آل طبقهٔ نوپای متوسط است که بسامانی اوضاع کشور و استقلال و پیشرفت آن از او انتظار می‌رود و گاه شخصیت

ایده‌آل طبقهٔ اشراف است که تصویرگر اصل و نسب و شکوه و عظمت آنان بوده و در جهت حفظ موقعیت متزلزل اجتماعی آنان تلاش می کند.

رمان اجتماعی که پس از۱۳۰۰ شمسی رواج یافت، به طریقی دیگر ادبیات داستانی این دوره را همراهی می‌کند. قهرمانان این رمان‌ها برخلاف رمان‌های تاریخی، در برابر مسائل اجتماعی شکست می‌خورند. این رمان‌ها با توجه به موقعیت اجتماعی و ترس از مجازات حکومتی، تنها راه چاره برای اصلاح جامعه را در اصلاح فرد و تأکید بر اخلاقیات و در نهایت دلسوزی نسبت به موقعیت زنان (میرعابدینی،۱۳۸۶) خلاصه می‌کنند[۱].

عصری که «هدایت» در آن به خلق آثار ماندگارش پرداخته است و به سال‌های پس از۱۳۰۰ شمسی بازمی‌گردد، با یک حرکت بزرگ و انقلابی در جهت رفع مشکلات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی و... آغاز شده و نویسندگان و روشنفکران با حمایت از اهداف و اصول انقلاب مشروطه به خلق آثاری در راستای آن پرداخته‌اند. این گروه در پی بی‌کفایتی حاکمان وقت، در تحقق اهداف مشروطه، ظهور یک منجی مقتدر و بازوی اجرایی قوی را می‌طلبند تا اهداف انقلاب به ثمر بنشیند. پس از ظهور منجی که قهرمان ملی‌گرا معرفی می‌شود، به ناگاه، اهداف و ذهنیت پرثمر انقلاب مشروطه درهم کوبیده شده و فضا برای روشنفکران و حامیان تجدد و استقلال و پیشرفت جامعه تنگ می‌شود. «هدایت» در آثار داستانی‌اش نه در پی منجی است و نه در جهت بهبود اوضاع جامعه راه حل ارائه می دهد. عنصری که در داستان‌های هدایت بیش از بیش به آن پرداخته شده، عنصر شخصیت است. «هدایت» سعی دارد با تشریح و پررنگ ساختن عمل شخصیت‌ها در محیط داستانی‌اش، ساختار شخصیت را نقد و بررسی کند. شخصیت‌های داستانی «هدایت»، نمایندهٔ افکار، عمل، رفتار و گفتار جامعهٔ نویسندهٔ خود هستند؛ افکاری نشئت گرفته از آداب و رسوم، تلقیات، برداشت‌ها و منطق جامعه و مردمی که «هدایت» گاه با طنزی گزنده به افشاء افکار و ناآگاهی‌ها و سهل‌انگاری‌های عوامانهٔ آن‌ها پرداخته و گاه از روی جبر و سلطهٔ حکومت وقت، تنها

به انعکاس عمل مردمی می‌پردازد که در یک محیط منقلب و بلاتکلیف رشد و آگاهی قرار گرفته‌اند و در رکود و سکون و ایستایی، داستان‌ها را به سرانجام می‌رسانند.

شخصیت‌های داستانی «هدایت»، با توجه به محیط اجتماعی و سیاسی آن دوره به دو دسته تقسیم می‌شوند: دورهٔ اول، داستان‌های است که در سال‌های۱۳۰۰ تا۱۳۲۰ شمسی، یعنی دورهٔ حکومت رضا شاه خلق شده‌اند که با توجه به شرایط اجتماعی و فرهنگی و سیاسی آن دوره، شخصیت‌های درون‌گرا را در خود می‌پرورد، همان‌گونه که ادبیات این دوره نیز به ویژگی درون‌گرایی (همان، ۱۳۸۶: ۱۲۵) نشان یافته است. به عنوان مثال مجموعه‌های داستانی *سه قطره خون*، *زنده به گور* و *سایه روشن* و به‌خصوص سه داستان سوررئالیستی «هدایت» یعنی سه قطره خون، زنده به گور و بوف کور محصول این دوره هستند.

در داستان‌های این دوره، سایه‌ای از فرامن[۲] قوی در جامعهٔ داستانی دیده می‌شود که می‌تواند نمادی از حکومت دیکتاتوری «رضاشاه» و جامعهٔ پدرسالارانه باشد. قدرت فرامن به قدری است که قدرت عکس‌العمل را از شخصیت‌ها می‌گیرد و آن‌ها به جای روبه‌رو شدن با واقعیت سعی می‌کنند از آن فرار کرده و در دنیای درون و ذهنیت تنگ و مه‌آلودشان زندگی کنند. ذهنیت محدود شده به خصوص در داستان‌های سوررئالیستی[۳]«هدایت» به وضوح دیده می‌شود. گرچه هدف این مکتب، مرکزیت‌زدائی از دو دنیای ذهنیت و عینیت بوده و یافتن نقطه‌ای که این دو ضد یعنی ناخودآگاه و خودآگاه با یاری گرفتن از تمام امکانات زبانی و نمادین به هم رسیده و در نهایت این عمل منجر به تولید واقعیت شود(بیگزبی، ۱۳۸۴ :۷۳) اما آنچه در داستان‌های سوررئالیستی «هدایت» به چشم می‌خورد، غلبه یا حضور مدام ذهنیت بر عینیت است که عمل داستانی و حوادث آن را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. در حقیقت تمام عناصر داستانی تحت تأثیر فرامن و کهن‌الگوها بوده و شخصیت‌ها به صورت مکرر از مکانیزم‌های دفاعی به عنوان رفتارهای جایگزین استفاده می‌کنند که به فرار از واقعیت منجر می‌شود. در نقد شخصیت‌ها و عمل شخصیت‌ها به این موارد خواهیم پرداخت.

دورهٔ دوم، داستان‌هایی است که از۱۳۲۰ شمسی تا مرگ نویسنده (۱۳۳۰ش) خلق شده‌اند که شخصیت‌ها هم چون ادبیات داستانی این دوره خصلت برون‌گرایی دارند(عبادیان،۱۳۷۱:۹۰)؛ مانند مجموعهٔ *سگ ولگرد*، داستان آب زندگی، داستان فردا و حاجی آقا. برون‌گرایی این شخصیت‌ها از این منظر مورد توجه است که شخصیت‌ها در برابر حوادث اتفاق افتاده در محیط، عکس العمل نشان می‌دهند و مثل دورهٔ پیش منزوی و بی‌تفاوت نیستند یا مجبور نیستند که بی‌تفاوت باشند هرچند این عکس‌العمل‌ها نتیجه‌ای در پی نداشته باشد.

عبور شخصیت‌ها از دورهٔ رضاشاه (درون‌گرایی) به دورهٔ محمدرضاشاه (برون-گرایی) یعنی دو دورهٔ یاد شده، در داستان «حاجی‌آقا» به تصویر کشیده شده است. «حاجی‌آقا» سه دورهٔ «شاه شهید»، «رضاشاه» و «محمدرضاشاه» را درک کرده است. در این انتقال، اوضاع سیاسی و اجتماعی این دو دوره به تصویر کشیده می‌شود. «حاجی-آقا» در ابتدای داستان متأثر از حکومت اختناق و زور به «کارچاق‌کنی» و« باج سبیل»، مشغول است و در قسمت دوم داستان یعنی دورهٔ حکومت محمدرضاشاه، اجتماعی‌تر شده و سعی دارد محیط را طوری نگه دارد و یا طوری با محیط رفتار کند که منافع و موقعیت اجتماعی‌اش به خطر نیفتد. برخلاف قسمت اول که ارتباطش با جامعه بیشتر برای کسب درآمد است و در این راه دست به هر کاری می‌زند، در قسمت دوم، پس از حوادث سوم شهریور و عزل شاه، او با احتیاط قدم برمی‌دارد و تا حدود زیادی تغییر چهره داده و هم‌رنگ اوضاع شده است و بر خلاف قسمت اول، نگاهی آینده‌نگرانه دارد و اهدافی فراتر از درآمد روزانه؛ او می‌خواهد جای پایش را محکم کند. این تغییر در شخصیت «حاجی‌آقا» به خاطر تعبیری است که از کلمهٔ دمکراسی دارد. برون‌گرا شدن شخصیت‌ها گرچه نوید تجدد را می‌دهد ولی«هدایت» برای مثال در داستان «فردا» نشان می‌دهد که تنها ظواهر تغییر کرده است و در صحنهٔ عمل ضعف و سستی هم چون دورهٔ پیش حاکم است.

به این ترتیب شخصیت و محیط در مقابل یکدیگر قرار گرفته و در پی آن حوادثی که در داستان رخ می‌دهد نشانگر سرانجام این تقابل است که مضمون و درون-مایهٔ اثر را تقویت می‌کند. درون‌گرایی و برون‌گرایی شخصیت‌های داستانی «صادق هدایت» برگرفته از عمل شخصیت‌ها در داستان‌ها و تحت تأثیر مستقیم نیروهای محیطی و ذهنی است.

«هدایت» از تمام عناصر داستانی در جهت شخصیت‌پردازی استفاده کرده است به‌طوری‌که هر عنصر تصویرگر عنصر دیگر است و در یک کل هماهنگ به ارائهٔ معنا می‌پردازند.

شیوه های شخصیت‌پردازی

برای شخصیت‌پردازی در داستان از سه شیوه می‌توان سود جست. شیوهٔ اول که در آن به صورت صریح و مستقیم به ارائهٔ شخصیت‌ها با استفاده از توضیح و تشریح پرداخته می‌شود و خصوصیت و مشخصه‌های شخصیتی به‌طور کامل بیان می‌شود. گرچه این شیوه در معرفی شخصیت دارای وضوح و ایجاز است ولی عنصر مهم دیگر، یعنی عمل در این شیوه نادیده گرفته می‌شود. در شیوهٔ غیرمستقیم، شخصیت از طریق عمل معرفی شده و عمل شخصیت داستانی در کنار تفسیر مشخصه‌هایش قرار گرفته و مکمل هم می‌شوند. گفتار، رفتار و یا حتی نام شخصیت نیز در کنار عمل او قرار می‌گیرد. سومین شیوه که رمان‌های جریان سیال ذهن را به‌وجود آورده است به ارائهٔ شخصیت بدون تعبیر و تفسیر می‌پردازد (میرصادقی،۱۳۸۰: ۸۷).

شیوهٔ شخصیت‌پردازی در داستان‌های «هدایت»، شیوهٔ شخصیت‌پردازی غیر مستقیم است؛ یعنی ارائهٔ شخصیت از طریق مشخصه‌های شخصیتی و عمل او. به عنوان مثال در داستان «بن‌بست» از مجموعهٔ *سگ ولگرد* فقدان اعتماد به نفس «شریف» به

خصوص در قیافهٔ ظاهریش به نوعی هراس مبدل گشته که عامل اصلی انزوا و عدم برخورد منطقی و صحیح او با واقعیت شده است. او از ابتدا تا انتهای داستان با نگاه متعجب خود وقوع حوداث را تعقیب می‌کند و حالت فروبردن آب دهان و حرکت خرخرهٔ برجسته‌اش و تکرار جملهٔ «باید این اتفاق افتاده باشد»، مکمل نگاه متعجب او شده است که حتی تکرار حوادث را آن‌گونه که در داستان می‌بینیم، نه به عنوان تجربه بلکه به عنوان یک حادثهٔ غیرقابل تغییر می‌پندارد و همچنان در درون «شبه جامعهٔ» نمادین خود به دفاع از موجودیت مبهم افکارش می‌پردازد. او در پی‌علت و معلول نیست بلکه خود را اسیر حوادثی می‌بیند که به صورت دایره‌وار تکرار می‌شوند و او تنها و ناتوان و در انزوا ناظر آن است. به این ترتیب او یک شخصیت منزوی و درون‌گرا معرفی می‌شود که بازتاب مشخصه‌های شخصیتی و عمل اوست. هم‌چنین در داستان «میهن‌پرست»، از مجموعهٔ *سگ ولگرد* راوی داستان مدام این جمله را دربارهٔ روحیات «سید نصرالله ولی» تکرار می‌کند که عمل شخصیت داستانی را تقویت می‌کند: «[سید نصرالله ولی] باطناً مایل بود که تغییری در زندگی آرام و یک نواختش رخ ندهد» که در واقع نشان از پرهیز شخصیت «سید نصرالله ولی» از تجربه‌هایی است که ممکن است وارد زندگی او شوند و در صورت ورود چنین تجربه‌ای همچنان که در داستان می‌بینیم، شخصیت، تعادل روحی خود را از دست داده و در میان افکار مهاجم بی‌اساس می‌میرد. این مطلب می‌تواند نشانگر رکود و ایستایی محیط در نگاه نویسنده نیز باشد که هرگونه فکر یا ایدهٔ جدید را از خود دور می‌کند و در غیر این صورت موقعیت‌اش به خطر می‌افتد؛ مانند آنچه در داستان فردا می‌بینیم. نام دو شخصیت اصلی داستان؛ «سیدنصرالله‌ولی» و «حکیم باشی‌پور» از نام دو شخصیت ادبی و سیاسی دورهٔ رضاشاه

گرفته شده است. «علی‌اصغرحکمت» وزیر معارف رضا شاه که «هدایت» را به مدت پنج سال ممنوع‌القلم کرد و «ولی‌الله‌نصر» نیز یکی از ادبای رسمی و با نفوذ این دوره است که هدایت در این داستان به طنز او را هشتمین سبعهٔ دنیا می‌خواند که یادآور «گروه سبعه» است که یک محفل ادبی در آن دوره بود (آرین‌پور، ۱۳۸۵: ۲۰۵).

به‌طور کلی می‌توان گفت در شیوهٔ شخصیت‌پردازی غیرمستقیم، انگیزه و هدف شخصیت‌ها پوشیده است و تنها می‌توان با دقت در جزئیات داستان که نویسنده در متن داستان به جا می‌گذارد به شناخت شخصیت‌ها و انگیزه‌های پنهان آنان دست یافت. عنصر شخصیت با توجه به عمل خود در شکل‌های مختلفی در داستان‌ها ظاهر می‌شود که می‌تواند جنبه‌هایی از درون‌مایه و مضمون اثر را در خود بگنجاند.

انواع شخصیت

شخصیت‌های داستانی بر اساس عمل و ویژگی‌های روانی به دو نوع تقسیم‌بندی می‌شود: شخصیت مسطح و شخصیت گرد. شخصیت مسطح یا راکد، شخصیتی است که درمقابل حوادث، همیشه رفتاری یکسان و قراردادی دارد. حادثه در او تأثیر چندانی به جا نگذاشته و تحجر بر وجود او حاکم است. این نوع شخصیت فقط یک بعد و یک زاویهٔ دید دارد و به زندگی از همین بعد و زاویهٔ دید نگاه می‌کند. در مقابل شخصیت گرد یا مدور، شخصیتی است که از طریق اعمال ضد و نقیض و احساس‌های گوناگون، دگرگون شده و در موقعیت‌های مختلف رفتارهای متفاوتی از خود نشان می‌دهد(براهنی، ۱۳۶۸: ۲۹۵).

از جنبه‌های اجتماعی نیز می‌توان شخصیت را به تیپ و فرد، ایستا و پویا تقسیم کرد (عبدالهیان،۱۳۸۱: ۸۶). با توجه به تقسیم‌بندی‌های ارائه شده، در داستان‌های

«هدایت» با حضور شخصیت‌های ایستا، مسطح و تک‌بعدی مواجهیم حتی در مورد شخصیت‌های برون‌گرا. شخصیت‌های برون‌گرا در دورهٔ دوم در حقیقت همان شخصیت‌های درون‌گرای دورهٔ اول هستند که برای هماهنگی با محیط از نقاب‌های متعدد که خصیصهٔ برون‌گرایی دارد سود می‌جویند ولی در عمل تک‌بعدی هستند و تنها در چهرهٔ چند بعدی ظاهر می‌شوند. به عنوان مثال «مهدی زاغی» در داستان فردا در پی‌تغییر اجتماعی و آغاز دورهٔ برون‌گرایی، علیه محیط قیام می‌کند ولی سرانجام به دست مأموران حکومتی کشته می‌شود. این مسئله به دلیل حضور فرامن قوی دورهٔ پیش در محیط است که زاویهٔ دید و افکار و اعتقادات شخصیت‌ها را کنترل می‌کند؛ یعنی گرچه محدودیت‌ها و انزوای شخصیت‌ها در این دوره برداشته شده ولی همچنان زوایهٔ دید تنگ محیط، سعی در حفظ زاویهٔ دید محدود دورهٔ پیش را داشته و هیچ‌گونه تغییری را نمی‌پذیرد و این امر تک‌بعدی بودن شخصیت‌ها را تشدید می‌کند. این مسئله در داستان حاجی‌آقا نیز به شکل گسترده‌ای به تصویر کشیده شده است. در این داستان محیط درون‌گرا به محیط برون‌گرا تبدیل می‌شود ولی همچنان عمل داستانی تک‌بعدی بودن را نشان می‌دهد و شخصیت‌ها نیز به فردیت و پویایی نمی‌رسند و همچون شخصیت‌های درون‌گرای دورهٔ قبل شکست خورده و به شکل یک تیپ ظاهر می‌شوند.

آنچه دربارهٔ شخصیت‌های داستانی«هدایت» می‌توان گفت این است که این شخصیت‌ها در حضورخود در محیط اجتماعی داستان‌ها، نوعی بی‌هویتی را تجربه می‌کنند. شخصیت‌های داستانی از نظر عمل، شیوهٔ تحلیل حوادث، نگاه آنان به پیرامون و سرانجامی که در انتظار آن‌هاست، بسیار شبیه هم هستند. از آنجا که یک تیپ تا حدود زیادی پیش از خلق شدن توسط نویسنده در اجتماع به صورت آماده حضور

دارد(براهنی،۱۳۶۸: ۲۹۰)، می‌توان اعتقاد داشت که شخصیت و محیط داستانی، بازتابی از شخصیت و محیط اجتماعی نویسنده است و جامعهٔ داستانی شکل فشردهٔ جامعهٔ حقیقی است. حال با تحلیل جامعهٔ کوچک داستانی و یا تحلیل شخصیت‌های نوعی آن، به مهم‌ترین بخش داستان که هدف نویسنده در آن نهفته است، یعنی تفکر و زاویهٔ دید نویسنده نسبت به اوضاع جامعهٔ خود، می‌توان دست یافت. برای نشان دادن نحوهٔ تقابل شخصیت و محیط چه در داستان و چه در جامعهٔ انسانی، نگاهی به نظریهٔ اجتماعی- روانکاوی «اریک فروم» خواهیم داشت و عامل سلب هویت از شخصیت‌های داستانی «هدایت» را در ریشه‌های اجتماعی آن خواهیم جست.

تحلیل ساختار اجتماعی داستان های « هدایت »

«اریک فروم» در نظریهٔ اجتماعی‌خود به این باور تأکید دارد که انسان از آزادی می-گریزد، چون آن را مانعی برای رسیدن به احساس امنیت می‌داند و اگر آزادی را کنار بگذارد و وارد جمع یا گروه شود، امنیت به او بازخواهد گشت. در مقابل گاه بازگشت به سوی آزادی و یافتن هویت از سوی افراد مورد توجه قرار می‌گیرد. گریز از آزادی یا گرایش به سوی آن به صورت گروهی و یا فردی هر دو یک معنا دارد که نوع انسان در طول تاریخ بارها آن را تجربه کرده است. در این میان رفتار نهایی فرد تحت تأثیر عناصر اجتماعی و فرهنگی موجود در محیط خواهد بود چرا که عناصر و عوامل اجتماعی یا فرهنگی با حضور یا عدم حضور خود، گرایش فرد به سوی آزادی و فردیت و یا به سوی ترک آزادی و پیوستن به گروه را تعیین می‌کنند. در هر دو حالت احساس امنیت در فرد تا حداکثر ممکن، باید تأمین شود. (شولتز، ۱۳۸۳: ۱۹۵).

«اریک فروم» در ساخت مکتب خود به دو دیدگاه روان‌شناختی «فروید» و جامعه‌شناختی «مارکس»، نظر داشته است.[۴] فروم نظریات این دو را دربارهٔ شخصیّت با هم مقایسه کرده و از تلفیق این دو نظر، اصول مکتب خود را بنا نهاده است. در نظریهٔ «فروید» دربارهٔ شخصیت، او به مسئله عقدهٔ ادیپ توجه دارد که در صورت حل شدن عقدهٔ ادیپ، کودک وارد جمع شده و امنیت را احساس می‌کند و به این نکته تأکید دارد که اگر فرد نتواند پاسخ مناسبی برای عقدهٔ ادیپ پیدا کند، دچار دوپارگی شخصیّت می‌شود. پاره‌ای امیال کودکی را دربردارد و پارهٔ دیگر، داعیهٔ بزرگسالی دارد. در این حالت فرد یا دچار روان‌نژندی، یعنی ناسازگاری بین این دو پاره و یا روان‌پریشی، یعنی مسلط شدن پارهٔ کودکی بر خود بالغ می‌شود.

«مارکس» نیز در نظریهٔ خود، از نوعی فلج روانی سخن به میان می‌آورد به نام «بیگانگی» که فرد در «علت فاعلی» بودن یا نبودن خود، دچار چنین عارضه‌ای می‌شود. فرد برای به‌دست آوردن هویت لازم است که از جمع جدا شده برای خود فردیت قائل شود. در غیر این صورت دچار از خود بیگانگی خواهد شد.

از تلفیق این دو نظر، «فروم» به این نتیجه رسید که انسان‌ها، احساس تنهایی می‌کنند، چون از طبیعت جدا شده‌اند. یعنی آزادی و جدایی از روابط اولیّه غریزی با طبیعت. آن‌ها مجبورند که برای از بین بردن این احساس و به‌دست آوردن امنیت در کنار هم زندگی کنند. این مسئله در نظریهٔ «فروید» حل عقدهٔ ادیپ توسط همانندسازی کودک با پدر (زندگی جمعی) است که به علت جدایی و قطع روابط اولیه با مادر حادث شده است. در صورت حل نشدن عقدهٔ ادیپ، کودک در برابر پدر قرار می‌گیرد و امنیت از کودک سلب می‌شود؛ همان‌گونه که به تعبیر «فروید» در اسطورهٔ ادیپ این

امر ابتدا به پسرکشی و در نهایت به پدرکشی می‌انجامد. فردیتی که به دنبال احساس استقلال و آزادی به فرد دست می‌دهد یعنی علت فاعلی بودن «مارکس»، امنیت را از او خواهد گرفت. در چنین حالتی فرد به میان جمع باز می‌گردد و علّت اینکه بر محیط اعتراض نمی‌کند این است که محیط برای او امنیت به بار می‌آورد ولی درعین حال به احساس استقلال و آزادی از گروه و فردیت نیاز دارد. به عبارت دیگر رفتار فرد در بین دو واژهٔ آزادی و امنیت در نوسان است. گرچه آزادی باعث دور شدن از امنیت می‌شود ولی در عین حال به فرد کمک می‌کند تا توانایی‌های منحصر به فرد خود را به ظهور برساند. در این راه او در برخورد با محیط به دنبال ارضاء نیازهای روانی خود خواهد بود و ارضاءشدن یا نشدن او، رفتار نهایی‌اش را رقم خواهد زد؛ چرا که «اساس شناخت روان انسان، تجزیه و تحلیل اوست که از شرایط زیستی او سرچشمه می‌گیرد» (شاملو، ۱۳۸۴: ۹۶). در این تجزیه وتحلیل، او در عین حال که نیاز علّت فاعلی بودن و فردیت و احساس آزادی خود را ارضاء می‌کند، در برخورد با محیط، باید حالت تعامل، توازن و تعادل را نیز حفظ کند.

با این که شخصیت در نظریهٔ «فروم» تحت نفوذ فرهنگ و اجتماع است اما در عین حال او «بر این اعتقاد است که مردم طبیعت و ماهیت خود را می‌آفرینند. او با این عقیده که ما به صورتی منفعل، به وسیلهٔ نیروهای اجتماعی شکل داده می‌شویم، مخالفت می‌ورزد و تأکید می‌کند که ما خود نیروهای اجتماعی را شکل می‌دهیم و این نیروها به نوبهٔ خود وارد عمل می‌شوند تا بر شخصیت ما تأثیر کنند» (کریمی، ۱۳۷۴ : ۱۰۳). در این تقابل و تأثیر و تأثر، شخصیت فرد شکل می‌گیرد و نیازهای درونی فرد با معیارهای اجتماعی(ذهنیت و عینیت) تا حدودی هماهنگ می‌شود. «فروم» به ایجاد

چنین رابطه‌ای خوش‌بین است؛ چرا که او معتقد است «تعارض‌های شخصی که دچار آن هستیم، از انواع جامعه‌هایی ناشی می‌شود که خود آن‌ها را ساخته‌ایم» (شولتز، ۱۳۸۳: ۱۹۲).

حال که تأثیر ساختار جامعه در ساختار شخصیت و رابطهٔ عکس آن در نظریهٔ«اریک فروم» از نظر گذشت، به سراغ داستان‌های «هدایت» می‌رویم تا ساختار محیط را در تقابل با شخصیت مورد بررسی قرار دهیم و عامل سلب هویت و فردیت و دلیل تک‌بعدی بودن شخصیت‌ها را دریابیم.

پدیدهٔ عمدهٔ اجتماعی در داستان‌های «هدایت» علاوه بر جهل و خرافات و ... چنان‌که پیش از این اشاره شد، پدیدهٔ مردسالاری یا پدرسالاری است. این مسئله که «اریک فروم» از آن به عنوان عقدهٔ ادیپ یا رابطه با صاحبان قدرت یاد می‌کند(فروم،۱۳۸۵: ۲۱۸)،[۵] ساختار جامعهٔ داستانی را تشکیل می‌دهد. این پدیدهٔ اجتماعی باعث می شود تا شخصیت‌های داستانی تبدیل به تیپ شوند. به این ترتیب که این شخصیت‌های تیپیک در شکل درون‌گرا و برون‌گرای خود، با از دست دادن هویت و فردیت و حرکت به سوی جمع، به نوعی در پی‌کسب امنیت هستند ولی فرامن بیرونی و درونی و صاحبان قدرت در قالب حکومت وقت و بایدها و نبایدها که در باور جمعی شخصیت‌های داستانی حضور دارد (وجدان) و رفتار آن‌ها را جهت می‌دهد، قدرت عکس‌العمل را از آنان می‌گیرد و در حقیقت علاوه بر سلب هویت، امنیت شخصیت‌ها را نیز به خطر می‌افکند و آنان هر لحظه در هراسند. به عنوان مثال راوی داستان بوف کور که در جهت خودشناسی و یافتن فردیت از دست رفته تلاش می‌کند، مدام صدای گزمه‌های مست را می‌شنود و یا «مهدی زاغی» در داستان «فردا»،

که قصد ورود به جمع و شرکت در اعتصاب کارگران را دارد، «مشت برنجی» را لحظه-ای از خود دور نمی‌کند. در حقیقت شخصیت‌ها قادر به ایجاد رابطه‌ای متعادل و متوازن با محیط نیستند. آنان از فردیت دورند و در عین حال احساس امنیت نمی‌کنند. پدیدهٔ پدرسالاری یا ترس از صاحبان قدرت، جنبه‌های مثبت فردیت را در داستان‌های درون‌گرا و در طرف دیگرجنبه‌های مثبت زندگی جمعی را در داستان‌های برون‌گرا از بین برده است. چنین درون مایه‌ای در داستان «چتر» از مجموعهٔ *شب‌نشینی با شکوه* اثر «غلام‌حسین‌ساعدی» نیز دیده می‌شود. شخصیت اول داستان که با شروع ریزش باران به داخل اداره بازگشته و چتر خود را برمی‌دارد، در طول داستان مدام نگران است که نیروهای نامرئی و یا عوامل بیرونی چتر او را از او بگیرند. او وقتی فکر می‌کند که چتر را از او ربوده‌اند به حالت زار و نزار به خانه می‌رسد و در پایان معلوم می‌شود که چتر او گم یا ربوده نشده است بلکه در تمام مدت چتر را در دست خود داشته است (ساعدی، ۱۳۵۴). در حقیقت احساس علت فاعلی بودن و هویت به علت ترس از صاحبان قدرت در وجود شخص کم‌رنگ شده ولی حذف نشده است.

یکی از نشانه‌های مهم پدیدهٔ مردسالاری چنان‌که گذشت چندپارگی شخصیت است. این مسئله همچنان‌که در عقدهٔ ادیپ باعث چندپارگی شخصیت می‌شود، برای مثال در داستان *بوف کور* نیز راوی داستان را دچار چندپارگی و تعدد شخصیت کرده است.

از آنچه راوی در سرگذشت خود می‌گوید می‌شود استنباط کرد که مردسالاری او را از مادرش جدا کرده است. راوی در شرح سرگذشتش پدر را به همین علت بی-هویت می‌کند؛ به این ترتیب که پدر یا عمو بودن او در داستان برای راوی اهمیتی

ندارد. در حقیقت او می‌خواهد پدر را نیز مانند خود بی‌هویت کند (حل نشدن عقدهٔ ادیپ). لکاته در قسمت دوم داستان به جای مادر راوی که در گذشته از دست داده و صاحب قدرت او را از راوی گرفته است، ظاهر می‌شود ولی این بار نیز راوی احساس هویت را از دست می‌دهد؛ چون لکاته را نیز هم چون مادر، صاحبان قدرت از او می‌گیرند؛ به عنوان مثال «پیرمرد خنزرپنزر» در هیئتی شبیه پدر یا عموی راوی (*بوف کور*: ۱۲) که نقش صاحب قدرت در گذشتهٔ او را دارد، صاحب قدرتی است که لکاته را از راوی گرفته است. احساس بی‌نظیر بودن یا هویت، راوی *بوف کور* را وامی‌دارد تا در به‌دست آوردن آن خود را به شکل فاسق‌های لکاته درآورد و یا مدام به صورتک‌ها فکر کند که این مسئله نشانهٔ چندپارگی شخصیت در راوی است. «زندگی با خونسردی و بی‌اعتنایی، صورتک هر کسی را به خودش ظاهر می‌سازد. گویا هر کسی چندین صورت با خودش دارد. بعضی‌ها فقط یکی از این صورتک‌ها را دائماً استعمال می‌کنند که طبیعتاً چرک می‌شود و چین و چروک می‌خورد. این دسته صرفه‌جو هستند، دستهٔ دیگر صورتک‌های خودشان را برای زاد و رود خودشان نگه می‌دارند و بعضی دیگر پیوسته صورتشان را تغییر می‌دهند ولی همین که پا به سن گذاشتند می‌فهمند که این آخرین صورتک آن‌ها بوده و به زودی مستعمل و خراب می‌شود، آن وقت صورت حقیقی آن‌ها از پشت صورتک آخری بیرون می‌آید» (همان، ۷۰ – ۷۱).

صورتک راوی در پایان داستان، «پیرمرد خنزرپنزر» است؛ مردی که لکاته او را انتخاب کرده و راوی فکر می‌کند که به شکل پیرمرد درآمده درحالی‌که او خود، «پیرمرد خنزرپنزر» است. راوی این حقیقت را در ابتدای بخش دوم آشکار می‌کند: «هر کس دیروز مرا دیده، جوان شکسته و ناخوشی دیده است ولی امروز پیرمرد قوزی می‌بیند

که موهای سفید، چشم‌های واسوخته و لب شکری دارد. من می‌ترسم از پنجرهٔ اتاقم به بیرون نگاه کنم، در آینه به خودم نگاه بکنم. چون همه‌جا سایه‌های مضاعف خودم را می‌بینم» (همان،۳۷). اینجا مشخص می‌شود که «پیرمرد خنزرپنزر» و صورتک‌ها می‌توانند خود او باشند که در محیط فرافکنی شده‌اند. به عبارت دیگر، راوی داستانÓ مانند طبقهٔ کارگر در نظریهٔ مارکس- مخلوق ذهنی خود یعنی «پیرمرد خنزرپنزر» را به عنوان علت فاعلی و حاکم بر خود می‌داند و دچار ازخود بیگانگی شده است. تمام شخصیت‌های داستان بوف کور یک نفر است. راوی در میان تعدد پرسوناها و صورتک‌ها سردرگم شده است و نمی تواند خود واقعی‌اش را در میان آن‌ها بیابد. به عبارت دیگر او خود واقعی‌اش را در بین خصوصیات و صفاتی که به شکل شخصیت-های فرعی داستان و سایه‌های مضاعف درآمده‌اند، گم کرده است و نمی‌تواند به فردیت برسد. در این راه فرامن درونی و بیرونی به وسیلهٔ اختلال تعدد شخصیت مانع جدی در تحقق این فرایند است.

زمان داستان *بوف کور* که گاه در گذشته‌های بسیار دور و گاه در زمان حاضر است نیز نشان‌گر حضور تفکر مردسالاری در باور جمعی و ذهنیت ایرانی است که «هدایت» با استفاده از عنصر زمان به این مطلب تأکید دارد.

عمل راوی داستان *بوف کور* و به‌خصوص اهتمام او در مسیر فرایند فردیت و به‌دست آوردن هویت با موانع دیگری نیز برخورد می‌کند که باز می‌توان ریشه‌های آن را در پدیدهٔ اجتماعی مردسالاری جستجو کرد. عنصر عمل بهترین فرصت را به نویسنده می‌دهد تا با برجسته کردن برخی ویژگی‌های رفتاری در شخصیت‌های داستانی، ساختار روانی شخصیت‌ها را به تصویر بکشد. پدیدهٔ مردسالاری منجر به بروز

اختلالات روانی و واقعیت‌گریزی در شخصیت‌های داستانی شده و ساختار شخصیت را متأثر از این اختلالات می‌کند.

تحلیل ساختار شخصیت در داستان‌های «هدایت»

از جمله مهم‌ترین ویژگی‌های شخصیت‌های داستانی «هدایت»، واقعیت‌گریزی و مسخ واقعیت از سوی شخصیت‌هاست. عمده‌ترین قسمت واقعیت‌گریزی و مسخ آن در عمل شخصیت‌ها آشکار می‌شود. شخصیت‌های داستانی در مواجهه با واقعیت‌های بیرون و حوادثی که به ناگاه بر سر راه آنان قرار می‌گیرد، دچار اضطراب شده و برای دفع آن از مکانیزم‌های دفاعی سود می‌جویند. کارکرد مکانیزم‌های دفاعی در دو ویژگی مشترک بین آن‌ها خلاصه می‌شود: «۱. آنها انکار یا تحریف واقعیت هستند، با اینکه ضروری‌اند ولی تحریف هستند و ۲. آنها به صورت ناهشیار عمل می‌کنند. ما از آنها آگاه نیستم. بدین معنی که در سطح هوشیار، تصورات تحریف شده و یا غیرواقعی از خود و محیط‌مان داریم» (شولتز،۱۳۸۳: ۶۶). به عنوان مثال در داستان «داش‌آکل» از مجموعهٔ *«سه قطره خون»*، شخصیت «داش‌آکل» از مکانیزم تصعید سود می‌جوید. او از بین «داش‌آکل» بودن و «کاکا رستم»، بودن یکی را انتخاب می‌کند که جامعه‌پذیرتر باشد؛ یعنی لاابالی‌گری‌اش در پس این پرسونا و نقاب پنهان بماند. او دوست دارد آزاد باشد و خارج از هر قید و بند و مسئولیتی. مکانیزم تصعید به او این امکان را می‌دهد تا چهره‌ای مثبت و مقبول از خود ارائه دهد، ولی در حقیقت برای داشتن شخصیت جامعه‌پذیر، اسیر «داش‌آکل» بودن می‌ماند. در اوج داستان نیز زمانی که «مرجان» را برای همیشه از دست می‌دهد، نمی‌تواند از این نقاب خارج شود و در نهایت در چهره‌ای

غیرواقعی تمام احساسات و افکارش را مسخ می‌کند. و یا در داستان «تجلی» از مجموعهٔ *سگ ولگرد*، «هاسمیک» که بر خلاف انتظارش «واسلیچ» را در حال مراوده با یک «زن کوچه‌ای» می‌بیند، از اینکه «واسلیچ» که با «حالات گوناگونی که از لغزش آرشه جادویی روی سیم ویلون تولید می‌کرد» و «با احساسات مردم بازی می‌کرد» چگونه ممکن است احتیاجات مردمان معمولی را داشته باشد تعجب می‌کند. «هاسمیک» در حالی «واسلیچ» را در این حالت می‌بیند که خود نیز منتظر «سورن» است که به دور از چشم شوهرش با او رابطه دارد. با وجود این هاسمیک یک نوع احساس مبهم ترحم و ستایش نسبت به «واسلیچ» دارد. در حقیقت «هاسمیک» زشتی کار خود را که قادر به پذیرش آن نیست، برای دفع اضطراب حاصل از آن به «واسلیچ» فرافکنی می‌کند و او را مورد سرزنش و ترحم قرار می‌دهد. در مکانیزم فرافکنی، کشش‌های مزاحم و نامطلوبی که در فرد حضور دارد به بیرون از وجود او سوق داده می‌شود. و یا در داستان «طلب‌آمرزش» ازمجموعهٔ *سه قطره خون*، علت آغاز سفر به سوی کربلا، طلب آمرزش است. «عزیزآقا» «خانم‌گلین» و «مشدی‌رمضان‌علی»، هر سه در پی ارتکاب به قتل، برای آمرزیده شدن و یا تسکین عذاب وجدان به زیارت رفته‌اند؛ چرا که معتقدند «زوار همان وقت که نیت می‌کند و راه می‌افتد اگر گناهش به اندازهٔ برگ درخت هم باشد، طیب وطاهر است» (*هدایت، مجموعهٔ سه قطره خون*، ۱۱۶). در این راه نیز مکانیزم باطل‌سازی به یاری آن‌ها می‌آید. این رفتارهای سمبولیک و دفاعی تنها برای لحظه‌ای شخصیت داستانی را از تنش و اضطراب حاصل از فرامن درونی یا بیرونی دور می‌کنند؛ چرا که سرانجامِ داستان‌ها گواه این مدعاست که مشکلات رفتاری و روانی و برخوردهای ناآگاهانهٔ شخصیت‌ها با آن چه پیش رو دارند، ریشه‌دارتر از آن

است که با چنین تجویزی حل و فصل شود و جز مرگ و فروریختن آرزوها، چیز دیگری انتظار آن‌ها را نمی‌کشد.

علاوه بر استفاده از مکانیزم‌های دفاعی که حالت ناهوشیارانه دارند، ذهنیت‌گرایی و یا درون‌گرایی مفرط شخصیت‌های داستانی باعث می‌شود که آنان تمام حوادث و موقعیت‌های عینیت و بیرون را با معیارهای ذهن خود بسنجند؛ ذهنی محدود با زاویهٔ دید بسیار تنگ.

ترس از حکومت مردسالار و اختناق حاکم بر محیط باز هم می‌تواند عامل درون‌گرایی و قطع ارتباط با محیط و استفاده از مکانیزم‌های دفاعی باشد و رفتار و عمل شخصیت‌ها در نتیجهٔ آن تغییر کند. در داستان‌های هدایت، ترس از حکومت مردسالارانه و جامعهٔ مردسالار، به‌خصوص در داستان *بوف کور* نمود بیشتری یافته است. در این داستان «فرامن» یا اختناق حاکم بر جامعهٔ مردسالار، در شخصیت «پیرمرد خنزرپنزر» منعکس شده است. خندهٔ گاه و بی‌گاه، خندهٔ دورگهٔ خشک و زنندهٔ او و حضور ناگهانی‌اش در تمام صحنه‌هایی که راوی در خفا دارد، او را دچار نوعی ترس و واهمهٔ درونی می‌کند و به این ترتیب او واقعیت‌گریز و درون‌گرا شده و ارتباطش با محیط قطع می‌شود. او از لکاته که فاسق‌های طاق و جفت دارد، رنج می‌کشد که این مطلب علاوه بر عقدهٔ ادیپ اشاره به احساس حقارت و از دست دادن احساس علت فاعلی بودن و هویت و در نتیجه منزوی شدن راوی و بریدن ارتباط با دنیای خارج دارد که این مسأله در روان‌شناسی «فروید» که روان شناسی بین فردی است، تعبیر به «خودشیفتگی» یا «نارسیسم» شده است. این پدیدهٔ روان‌شناسی برگرفته از یک افسانهٔ یونانی است که درآن شخصیت افسانه‌ای به نام «نارسیس» در چشمه‌ای عکس خود را

می‌بیند و چندان به آن شیفته می‌شود که برای به آغوش کشیدن آن به آب جسته و غرق می‌شود. این مطلب در ارتباط با راوی بوف کور، می‌تواند به قطع ارتباط با دنیای بیرون و گرایش به‌سوی درون و در نهایت تعدد شخصیت و غرق شدن در چهره‌های مختلفی از خود، تعبیر شود. فروید معتقد است که در مراحل رشد روانی- جنسی[۷] اگر انتقال از یک مرحله به مرحلهٔ دیگر به صورت طبیعی صورت نگیرد و بر اثر تعارض حل نشود و ارضا نشود، لیبیدوی کودک در یک مرحله از این مراحل تثبیت شده و شخصیت فرد براساس آن شکل می‌گیرد. خودشیفتگی یا نارسیسم در پی تثبیت لیبیدو در مرحلهٔ سوم (آلتی) به وجود می‌آید. ویژگی‌های شخصیتی که در این دوره تثبیت شده عبارت‌اند از: خیال‌پردازی دربارهٔ زنا با محارم[۸]، عقدهٔ ادیپ، اضطراب و رشد فرامن. افراد خودشیفته در پی جلب توجه دیگران هستند و پس از این که آنان را به سوی خود کشیدند سعی در نابود کردن یا شکست دادن فرد مقابل دارند(شولتز،۱۳۸۳: ۶۹-۷۰). در شخصیت راوی *بوف کور* علاوه بر ویژگی‌های یاد شده، استفاده بیش از حد راوی از ضمیر منفصل «من» در داستان که کاربرد آن در بیش از نود درصد جملات این داستان کاربردی زاید است وجود خودشیفتگی یا نارسیسم را در شخصیت راوی قوت می‌بخشد.

«اریک فروم» نیز دربارهٔ اختلال خودشیفتگی معتقد است که افرادی که توانایی عشق ورزیدن و یا ایجاد ارتباط با پیرامون خود را نداشته باشند، نمی‌توانند دنیای عینی را به صورت درستی درک کنند و با افکار و ذهنیت خود به تعبیر و تفسیر حوادث پرداخته و از واقعیت دور می‌شوند و همین طور توان برقراری ارتباط با دیگران را از دست می‌دهند(همان، ۱۳۸۳: ۱۹۹).

عدم درک صحیح عینیت از وجود اختلال دیگری در شخصیت‌ها حکایت دارد که ناشی از محدودیت‌ها و محرومیت‌های ذهنی آنان است. شخصیت‌های داستانی«هدایت» از این منظر دچار اختلالی موسوم به پارانویا هستند. «تظاهر اصلی در این بیماران به این صورت است که تمایل شدید و بی‌جا دارند که رفتار دیگران به‌طور عمد، نوعی تهدید برای آن‌ها محسوب می‌شود. این تعامل در اوایل بزرگسالی آغاز می‌شود. این بیماران تفکر آسیب‌رسان و استثماری از سوی دیگران دارند و معمولاً صداقت و وفاداری افراد خانواده، دوستان یا نزدیکان را بدون قضاوت صحیح انکار می‌کنند. این بیماران به دیگران اعتماد نمی‌کنند، رفتار رسمی دارند و تنش‌های عضلانی واضحی را نشان می‌دهند و به تجسس محیط خود می‌پردازند. این افراد بسیار جدی و تندمزاج هستند. بنیاد و اساس صحبت این افراد نسبت به زمان نادرست، اما کلامشان منطقی و هدفمند است. این افراد فرافکنی و پیش‌داوری دارند...آنها احساسات خود را درونی کرده و از فرافکنی به عنوان وسیلهٔ دفاعی کمک می‌گیرند. این بیماران افکار و انگیزه‌هایی به دیگران نسبت می‌دهند که خود قادر به پذیرش آنها نیستند. عقاید، انتساب و باورهای مدافع منطق، شایع می‌باشد» (سادوک،۱۳۸۵: ۳۰۸) که باز به نوعی پدیدهٔ مردسالاری و از دست دادن امنیت را آشکار می‌کند. بارزترین مشخصهٔ این اختلال چنان که گذشت استفاده از مکانیزم فرافکنی است که در روان‌شناسی «یونگ» نیز کاربرد دارد و در مبحث بعد به آن خواهیم پرداخت.

بهترین مثال در این‌باره، داستان *بوف کور* است. فرافکنی‌های پی‌درپی راوی در قالب سایه‌ها و صورتک‌ها، در پایان داستان در قالب «پیرمرد خنزر پنزر» جمع می‌شود. این شخصیت‌های فرافکنی شده، در داستان هویتی ندارند و حکم کلی دربارهٔ آنها صادر

می‌شود و نمایندهٔ خصوصیت یا رفتاری هستند که راوی داستان ترجیح می‌دهد آن را نه در درون خود بلکه در دیگری بجوید حتی اگر شخصیت مورد نظر ذهنی باشد. که این خود نشانه‌ای از اختلال پارانویا در شخصیت راوی است. و یا داستان «سه قطره خون» که راوی، تمام ذهنیات خود را در محیط فرافکنی می‌کند تا از عذاب وجدان یا تنگنا رهایی یابد. بازهم شخصیت‌های فرافکنی شده ذهنی هستند و بیگانه با شکل موجودی زنده و هر وقت راوی می‌خواهد از آنان استفاده می‌کند. در این داستان نیز تنها یک نفر حضور دارد. و یا داستان «داش‌آکل» که توسط سایه‌اش که پیش از این سرکوب شده بود و در شخصیت «کاکارستم» فرافکنی شده بود، از پا درمی‌آید و یا داستان «آبجی-خانم» که در آن شخصیت «آبجی خانم» تمام تمایلات زشت و ناپسند را به خواهرش «ماهرخ» فرافکنی می‌کند و همین طور دو زن داستان «مرده‌خورها» و یا «همایون» در داستان «گرداب» که با یک فرافکنی ناعادلانه و گمراه، زندگیش از هم می‌پاشد. او خیانتی را که در گذشته مرتکب شده است به زنش بدری و دوستش بهرام فرافکنی می‌کند. او در مدتی که دور از خانه و در مأموریت به سر می‌برد با یک زن روسی رابطه داشت. و یا «هاسمیک» در داستان «تجلی»، خیانت خود به همسرش را در رفتار و کردار استاد «واسلیچ» فرافکنی کرده به تشریح آن می‌پردازد و... همگی نمونه‌هایی از این اختلال هستند. در این داستان‌ها شخصیت‌های فرعی که در اطراف شخصیت اصلی زندگی می‌کنند به نظر می‌رسد توسط ذهنیت شخصیت اصلی شکل می‌گیرند و معرفی می‌شوند و این به خاطر طرز نگاه و زاویهٔ دید محدود و بی‌اساس شخصیت اصلی داستان است اگر او را یک پارانویایی بدانیم. نمونهٔ طنزگونهٔ این اختلال را در داستان «میهن‌پرست» از مجموعهٔ *سگ ولگرد* می‌بینم. در این داستان، شخصیت اول داستان

«سید نصرالله ولی» به اجبار از حالت دفاعی و شرایط مطلوب زندگی خود خارج شده و برای مأموریت به سوی هندوستان رهسپار می‌شود. این اولین تجربهٔ جدی او در برخورد با محیط بیرون است. او پس از فرافکنی‌های بی‌شمار و سوءظن‌های بی‌اساس دربارهٔ مسافران کشتی، سرانجام در داخل کشتی و در توهمات و خیالات خود غرق می‌شود. او از شرایط آرام و کنترل شدهٔ خود جدا شده است و تمام افرادی را که او با آنها برخورد می‌کند دشمن خود می‌پندارد به خصوص وقتی در داخل کشتی و در تنگنا قرار می‌گیرد. او نیز مانند «شریف» در داستان «بن‌بست» در «شبه‌جامعه‌ای» زندگی می‌کند که ارکان آن را با ذهنیت خود ساخته است و در واقع موجودیتی ندارد.

شخصیت‌های داستان‌های سورئالیستی «هدایت» نیز نمونهٔ کامل شخصیت‌های پارانویایی هستند که از زاویهٔ دید تنگ به دنیا نگاه می‌کنند و آن را نقد می‌کنند. به عنوان مثال در داستان «سه قطره خون»، شخصیت اصلی و شخصیت‌های فرعی داستان در حقیقت خود راوی است؛ دیوانه‌هایی که در تیمارستان بستری هستند و راوی در ابتدای داستان آنها را معرفی می‌کند و یا حتی خود «سیاووش». راوی آن قدر فرافکنی می‌کند که برای لحظه‌ای او را گم می‌کنیم. او پس از این که تمام فرافکنی‌ها را به انجام رسانده و خود را پیش فرامن(ناظم) توجیه می‌کند از سوی ناظم اجازهٔ مرخصی می‌یابد. به عبارت دیگر تمام شخصیت‌های این داستان در قالب شخصیت‌های خیالی وارد محیط شده‌اند و افکار و تمایلات نامطلوب به این ترتیب از راوی داستان دور شده و در آنان فرافکنی شده است. این مسئله چنان‌که یاد شد تعدد شخصیت را به دنبال دارد. اختلال تعدد شخصیت ریشه در بیماری‌های نوروتیک(عصبی) دارد. بیماری‌های نوروتیک انواع مختلفی دارد: مانند نوروز اضطراب، هیستری که به دو نوع تبدیلی و از

هم گسستگی تقسیم می‌شود. نوروز فوبی یا ترس شدید، نوروز وسواس و .... از عوامل ایجاد اختلالات نوروتیک می‌توان به این موارد اشاره کرد: خشم سرکوب شده، اتکاء و احتیاج زیاد به محبت دیگران، احساس حقارت و گناه شدید، اضطراب و ترس زیاد و حالت دفاعی شدید در برابر مسائل زندگی که در دوران کودکی شکل می‌گیرند. یکی از عوامل اساسی در ایجاد اختلالات نوروتیک، فرایند همانندسازی می‌باشد. به این معنا که والدین رفتارهای شبیه خود را در کودکان به وجود آورده و تقویت می‌کنند (شاملو، ۱۳۶۸: ۱۴۰). «سید احمد» در داستان «چنگال» از مجموعهٔ *سه قطره خون* نیز حالت خشم انفجارگونه را از پدرش به ارث برده است. «سید احمد» خواهرش «ربابه» را در اوج خشم خفه می‌کند، همان‌گونه که پدرشان در اوج خشم مادرشان را خفه کرده است. در مقابل راوی داستان *بوف کور* اختلال نوروتیک را از مادرش به ارث برده است. عشق پدر و مادرش، عشق توأم با مرگ است و این مسئله در راوی و در بغلی شراب که از مادرش به او ارث رسیده نمادین شده است. شیشه حاوی شراب است که مادرش در روز تولدش به نام راوی انداخته است و عشق مادر به کودک در آن تداعی می‌شود، ولی در این شراب زهر مارناگ حل شده است و خاصیت کشندگی دارد. همین امر زندگی پدر و مادرش را به تصویر می‌کشد که با عشق آغاز شد ولی به مرگ انجامید؛ با زهر مارناگ. این سرگذشت می‌تواند به عشق خود راوی در رابطه با لکاته اشاره داشته باشد؛ یعنی عشق توأم با مرگ از مادرش به او به ارث رسیده است که باعث مرگ لکاته می‌شود. خود راوی نیز می‌گوید: «یک بوگام داسی، چه چیز بهتری می‌تواند به رسم یادگار برای بچه‌اش بگذارد»(بوف کور: ۴۴). با قرار دادن سرگذشت پدر و مادرش که خود اصرار دارد بهترین و واقعی‌ترین سرگذشتی است که

دربارهٔ پدر و مادرش از دایه شنیده است، در برابر زندگی خودش و لکاته و پیرمرد و قصاب و... ، به اساسی‌ترین عامل ایجاد بیماری نوروتیک یعنی همانندسازی دست می-یابیم. پدر و عمویش که دوقلوهای یکسان هستند در برابر خود راوی و «پیرمرد خنزر پنزر» و مادرش در برابر لکاته قرار می‌گیرد و همان حادثه که برای پدر و عمو و مادرش اتفاق افتاده، برای خود او نیز اتفاق می‌افتد. راوی داستان دچار نوروز هیستری از نوع از هم‌گسستگی است که یکی از زیر مجموعه‌های آن تعدد شخصیت می‌باشد. «فردی که دچار بیماری تعدد شخصیت باشد، در زمان‌های مختلف از خود، الگوهای کاملاً متفاوت فکری و عاطفی نشان می‌دهد. این الگوهای رفتاری معمولاً با یکدیگر تضاد دارند؛ زیرا یکی از شخصیت‌ها شامل آن خصوصیات و عواملی می‌شود که در دیگری سرکوب شده و ظاهراً فاقد آن است... این گسستگی بین خصوصیات مختلف یک شخصیت رخ می‌دهد» (شاملو،۱۳۸۴: ۱۳۲). اگر به سرگذشتی که راوی از پدر و مادر خود تعریف می‌کند بازگردیم، پدر و عموی او را دو قلوهای همسانی می‌یابیم که مادرش قادر به شناسایی آن دو نیست و در نهایت تصمیم می‌گیرند تا آزمایش مارناگ، حقیقت را روشن کند. پس از آزمایش، مردی که از سیاه چال بیرون می‌آید هم می‌تواند پدرش باشد و هم عمویش؛ چون او به کلی حافظه‌اش را از دست داده و نمی‌داند که پیش از آزمایش چه کسی بوده است. پدر راوی، تاجری است در شهر بنارس. او در این شهر عاشق رقاص معبد لینگم می‌شود و به این ترتیب دختر باکرهٔ معبد از معبد اخراج می‌شود و با پدر راوی به ری می‌آید. مادر راوی، اهل هندوستان است و هندوستان یادآور تفکر تعدد خدایان. به نظر می‌آید تفکر تعدد خدایان یا تعدد شخصیت از مادر به راوی منتقل شده است. بوگام داسی پدر راوی را دوپاره می‌بیند.

پارهٔ دوم پدر می‌تواند عموی راوی باشد. در مقابل راوی نیز لکاته را دوپاره می‌بیند. پارهٔ دیگر لکاته، دایه است و همچنین خود را که پارهٔ دیگرش «پیرمرد خنزر پنزر» است. آزمایش مارناگ مادرش دربارهٔ راوی و لکاته نیز اجرا می‌شود. راوی در لباس «پیرمرد خنزر پنزر» وارد اتاق لکاته می‌شود و کسی که از اتاق خارج می‌شود راوی است در حالی که خود را «پیرمرد خنزر پنزر» می‌یابد یعنی نمی‌تواند خود و پیرمرد را تفکیک کند؛ مثل پدر یا عمویش هنگامی که از اتاق مارناگ خارج شد. دایه نیز پارهٔ دوم لکاته است و راوی فکر می‌کند که دایه بیش از لکاته او را دوست دارد مانند عشق پدرش به بوگام داسی در مقایسه با عمویش. پس آزمایش مارناگ دربارهٔ لکاته و دایه نیز اجرا می‌شود و آن کسی که زنده می‌ماند دایه است یا نیمهٔ مثبت لکاته. همان‌گونه که نیمهٔ مثبت عمو و پدر، کسی است که بوگام داسی را دوست دارد و نیمهٔ مثبت راوی و «پیرمرد خنزر پنزر»، کسی است که لکاته او را دوست دارد؛ یعنی صاحب قدرت.

مورد دیگر که هم چون تعدد شخصیت جلوه می‌کند، کلمهٔ ناگ است. ناگ در زبان هندی همان مار است و آمدن دو مار در کنار هم یکی به زبان فارسی(مار) و دیگری به زبان هندی (ناگ)، حضور تفکر هندی (تعدد خدایان) مادر در تفکر یا توهم راوی را به نمایش می‌گذارد.

اختلالات حافظه و عدم جهت‌یابی زمانی و مکانی نیز از جمله مشکلاتی است که بیماران مبتلا به هیستری از نوع ازهم‌گسستگی از آن رنج می‌برند که به هم ریختن زمان و مکان در داستان بوف کور و اختلال حافظه در عمو یا پدر و راوی که نمی‌توانند خود واقعی‌شان را در میان تعدد شخصیت بیابند، به این ترتیب قابل توجیه است. زمان در بخش دوم داستان قدیمی‌تر از بخش نخست آن است، در حالی که از

شیوهٔ روایت چنین به نظر نمی‌رسد. عدم جهت‌یابی زمانی هم چنین می‌تواند با عدم دقت در ذکر تاریخ دقیق رویدادها از سوی هندوها همانندسازی شود؛ چرا که زمان آن‌ها در ابد و ازل می‌گذرد و تاریخ لحظه‌ای ناپایدار در میان این دو است (شایگان، ۱۳۷۵: ۴۲). راوی نیز در ذکر دقیق تاریخ گاه دچار اشتباه می‌شود (دو ماه و چهار روز).

تعدد شخصیت نیز هم چون عقدهٔ ادیپ عمل می‌کند که در داستان‌های «هدایت» رنگ پدرسالاری به خود گرفته است. در عقدهٔ ادیپ، کودک با هم‌ذات پنداری با پدرش موفق به رفع عقده می‌شود هر چند این مسأله احساس بی‌نظیر بودن و علت فاعلی بودن را از کودک می‌گیرد و کودک وجود خود را در پدرش حل می‌کند. در تعدد شخصیت نیز فرد هویت واقعی خود را از دست می‌دهد و دیگر قادر به تشخیص خود واقعی‌اش نیست. در حقیقت وجود او چندپاره شده و به اطراف فرافکنی شده است.

در روان‌شناسی «یونگ» کاربرد فرافکنی جلوهٔ ویژه‌ای به خود می‌گیرد و باز هم تعدد شخصیت و این بار در شکل اسطوره‌ای، شخصیت‌های داستانی«هدایت» را در فرافکنی‌های منفی و نادرستشان همراهی می‌کند که به قطع ارتباط با دنیای خارج و واقعیت می‌انجامد. درون‌گرایی شخصیت‌های داستانی آنان را از ورود به دنیای عینیت دور می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نقد اسطوره‌ای

نقد اسطوره‌ای با سرشت انسان سرو کار دارد؛ یعنی یافتن عناصری که برخاسته از واکنش‌های انسان جمعی است(گرین،۱۳۸۵: ۱۵۹). در این رابطه نظریهٔ

روان‌شناختی«یونگ» که بر پایهٔ اسطوره‌ها بنا شده است، می‌تواند تصویرگر جهان جمعی انسان‌ها باشد که تحت تأثیر سال‌ها زندگی در بین اندیشه‌ها و افکار مختلف شکل گرفته است. هماهنگ با دو نقد پیشین (اجتماعی، روانشناختی)، با این شیوهٔ نقد نیز می‌توان شخصیت‌های داستانی«هدایت» را مورد ارزیابی قرار داد. کهن‌الگوها یکی از مسائل مطرح شده در نظریهٔ «یونگ» است، که باز هم به نوعی دیگر می‌توان تعدد شخصیت، بی‌هویتی و عدم فردیت شخصیت‌های داستانی را با استفاده از آن به نمایش گذاشت. کهن‌الگوهای «یونگ»؛ یعنی پرسونا، آنیما، آنیموس، سایه و خود، کارکرد و هدف ویژه‌ای در نظریهٔ او دارند. هدف این کهن‌الگوها عبارت از «تسهیل واکنش فوری به واقعیت و از این رو، برای بقای فرد و گونه ضروری است» (فدایی،۱۳۸۱: ۴۲). بنابراین شخصیت‌های داستانی می‌توانند هم چون مکانیزم‌های دفاعی در لحظه‌های حساس و اضطراب‌زا از کهن‌الگوها استفاده کنند که باز به واقعیت‌گریزی و مسخ آن منجر می‌شود. به عنوان مثال شخصیت‌های دایه، عمو و «پیرمرد خنزر پنزر» در داستان *بوف کور* چنان که گذشت زائیدهٔ همین کهن الگوهاست؛ کهن‌الگوی سایه یا پرسونا؛ پرسوناها یا سایه‌هایی که شخصیت‌های واقعی افراد در آن‌ها یا در پس آن‌ها پنهان است. در داستان «علویه خانم» نیز با نقاب‌های متعددی روبه‌رو می‌شویم. «علویه خانم» و چهار همراهش که از ابتدا تا انتهای داستان معلوم نمی‌شود چه نسبتی با هم دارند و تنها شباهت آن‌ها، زرد زخم گوشهٔ لب آن‌هاست، در واقع همگی یک نفر هستند. این شخصیت آن قدر در پرسوناهای خود غرق شده که شخصیت واقعی‌اش معلوم نیست. گاهی، مانند مردی است که باید پول درآورد و این جا تبدیل به «آقاموچول» می‌شود و چون این پرسونا از خود بی‌کفایتی نشان می‌دهد در ادامهٔ داستان جای خود را به

«پنجه‌باشی» می‌دهد. گاهی برای اینکه احساس ترحم دیگران را به خود برانگیزد، به پرسونای دو کودک، «طلعت» و «زینت السادات» تبدیل می‌شود و گاهی مانند «مجسمه-ها و بت‌های خون‌خوار و شهوتی سیاه‌های آفریقا» که در عین شهوت جنبهٔ الوهیت نیز دارند، هم «علویه خانم» است و هم «عصمت السادات». او در مواجهه با محیط و بر حسب موقعیت‌های مختلف از یکی از این پرسوناها استفاده می‌کند.

در داستان «داش‌آکل» از مجموعهٔ *سه قطره خون*، پرسونای «داش‌آکل» به طوطی او در قفس تشبیه شده است. در تشکیل و حذف پرسونای «داش‌آکل»، مردم نقش عمده‌ای دارند. این انتظارات آن‌هاست که به این شخصیت شکل می‌دهد. «داش‌آکل» با پذیرش این پرسونا، باید در قالب تعریفی باشد که مردم به دست داده‌اند. او با پرداختن به پرسونا از خود غافل است. به عنوان مثال آنجا که عاشق «مرجان» می‌شود، هیچ عملی در جهت ابراز علاقه‌اش نسبت به «مرجان» و یا به دست آوردن او، انجام نمی‌دهد. تنها تلاش می‌کند وظایف خود را آن گونه که باید انجام دهد؛ گویا، دوست داشتن برایش تعریف نشده است. او عشق خود به مرجان را در قالب کلمات برای طوطی خود، طوطی‌وار بیان می‌کند درحالی‌که در عمل عاجز است و تنها در پایان داستان، «مرجان»، این کلمات مسخ شده را از زبان طوطی «داش‌آکل» می‌شنود. پرسونای او اجازهٔ چنین کاری را به او نمی‌دهد و او مانند طوطی‌اش گرفتار این قفس است و در این قفس است که طوطی وادار به انجام دادن عملی می‌شود (حرف زدن) که بیرون از آن جزو ویژگی‌هایش محسوب نمی‌شود. خطوط زخم قداره‌های روی پیشانی و گونه‌های «داش‌آکل» مقایسه شود با طوطی داخل قفس که چهرهٔ واقعی‌اش در

پس خطوط میله‌های قفس پنهان شده است. در همین داستان «کاکارستم» در نقش سایهٔ «داش‌آکل» ظاهر می‌شود که همچون سایه در ناخودآگاه «یونگ»، مدام دفع می‌شود.

پرسونا در رویکردی مشترک با تعدد شخصیت، در غالب اوقات مفید است. اما هرگاه که فرد در نقاب خود غرق شود به طوری که شخصیت واقعی فرد با نقابش قابل تمییز نباشد و نقاب مانند ماهیت واقعی فرد جلوه‌گر شود، خطرناک است. به عبارت دیگر «ممکن است من [شخصیت] به جای ماهیت واقعی فرد، با پرسونا یکی شود که نتیجهٔ آن تورم پرسونا خواهد بود. اینکه شخص نقشی را بازی می‌کند یا به آن نقش معتقد می‌شود در هر دو صورت به فریب‌کاری متوسل شده است. در مورد اول، شخص، دیگران را گول می‌زند، در مورد دوم شخص خود را گول می‌زند» (شولتز، ۱۳۸۳: ۱۱۶).

«هدایت» نیز در برخی از داستان‌هایش چهره‌های مختلفی از خود نشان می‌دهد که گاه این شخصیت‌ها به عنوان چهرهٔ حقیقی او معرفی می‌شوند. به عنوان مثال راوی داستان *بوف کور*، راوی داستان «زنده به گور»، دو شخصیت داستان «تاریک خانه». راوی «زنده به گور» سعی در خودکشی دارد ولی راوی *بوف کور* به خودشناسی روی می‌آورد. یادداشت‌های راوی «زنده به گور» تا حدود زیادی به زندگی‌نامه و خاطرات «هدایت» نزدیک است و زاویهٔ دید اول شخص نیز به آن قوت می‌دهد، ولی درست در آخرین سطر داستان، زاویهٔ دید به سوم شخص تغییر می‌کند و این فرافکنی مطالب این داستان است به شخصیت راوی از سوی دانای کل. دانای کل با این فرافکنی خاطرات و افکاری که می‌تواند تا حدود زیادی به خود او نسبت داده شود به سوی راوی سوق می‌دهد و خود را از این اتهام دور نگه می‌دارد. این مسئله نیز حضور

«فرامن» را در داستان تشدید می‌کند که در حکم عامل اصلی سانسور ایفای نقش می‌کند. فرامن و پدیدهٔ اجتماعی مردسالاری با انگیزهٔ سلب هویت باعث می‌شود که اجزای یک کل به صورت پراکنده مورد بررسی قرار گیرد و در این صورت فردیت و وحدت از بین خواهد رفت.

حضور تفکر هندی این فرصت را به داستان بوف کور می‌دهد تا شخصیت‌ها در چهره‌های متعدد آشکار شوند. راوی به همراه عمو (پدر) و «پیرمرد خنزر پنزر» تشکیل تثلیث خدایان هند را می‌دهند و دایه، لکاته و بوگام داسی در قسمت دوم داستان در حقیقت اجزای جدا شده از زن اثیری هستند که آن‌ها نیز تشکیل تثلیث خدایان زن را می‌دهند. شخصیت‌های زن و مرد در داستان *بوف کور*، نماد وحدت در عین کثرت و کثرت در عین وحدت هستند که می‌تواند تعبیری از تعدد شخصیت و در نهایت خودشناسی و وحدت اجزا باشد. زن اثیری با توجه به مکانیزم تراکم «فروید» که «خصایص دو یا چند نفر در یکی از تصاویر رؤیا جمع می‌شود» (فروید، ۲۱۲) و در تعبیر رؤیا کاربرد دارد، نمایندهٔ سه زن بخش دوم «بوف کور» است؛ «لکاته»، «بوگام داسی» و«دایه». برای مثال راوی در توصیف «زن اثیری» در بخش اول می‌گوید، «موهای ژولیدهٔ سیاه و نامرتب، دور صورت مهتابی او را گرفته بود و یک رشته از آن روی شقیقه‌اش چسبیده بود»(*بوف کور*، ۱۳). در بخش دوم، راوی در برخورد با دایه متوجه خال گوشتی روی شقیقهٔ او می‌شود که پیش از این ندیده بود (همان، ۵۹). به نظر می‌رسد که دایه آن خال را با یک دسته مو پنهان می‌کرده؛ یعنی با یک دسته مو خال گوشتی را روی شقیقه‌اش پنهان می‌کرده که همان یک رشته مویی است که بر شقیقه «زن اثیری» چسبیده است. راوی در پایان بخش اول و یا در پایان تخیل، زن اثیری را

تکه‌تکه می‌کند تا در بخش دوم، زن اثیری به صورت سه زن ظاهر شود. به عبارت دیگر وحدت به کثرت تبدیل می‌شود. دربارهٔ مردان داستان نیز باید گفت کثرت راوی در بخش اول تبدیل به وحدت «پیرمرد خنزر پنزر» در قسمت پایانی بخش دوم می‌شود ولی به علت عدم حضور خودآگاه (کهن‌الگوی خود) این تبدیل صورت نگرفته و تعدد شخصیت پا برجا می‌ماند؛ چرا که راوی پس از تبدیل شدن به پیرمرد یعنی وحدت، ناگهان از عالم خلسه برمی‌خیزد و وارد بخش پایانی داستان می شود. درون‌گرایی شخصیت داستانی به عدم خودشناسی دامن می‌زند و راوی همچنان در دنیای ذهنیت باقی می‌ماند و بین خود و پیرمرد تفاوت قائل می‌شود. بخش پایانی داستان نشان می‌دهد که این درون‌گرایی همچنان ادامه دارد و ادامه خواهد داشت (همان، ۸۷).

زن اثیری به عنوان آنیما یا روان زنانهٔ راوی به دنبال ایجاد وحدت با راوی است ولی این اتحاد صورت نمی‌گیرد. او از نقاشی روی قلمدان که برخاسته از ذهن راوی است وارد داستان می‌شود و به علت عدم توفیق در اتحاد با راوی، سیاه‌پوش است و نمی‌تواند راوی را از درون‌گرایی به سوی فردیت و وحدت هدایت کند. و باز در این نقاشی حضور فرامن به تصویر کشیده می‌شود که زیر درخت نشسته است و تلاش آنیما برای آشتی با او بی‌نتیجه می‌ماند. آنیما در روان‌شناسی «یونگ» راهنماکنندهٔ عشق و در پی‌اتحاد صفات زنانه با صفات مردانه است.[۹] حضور فرامن و شکست عشق و عدم اتحاد زن و مرد در داستان‌های «هدایت» به خصوص در بوف کور می‌تواند نمادی از عدم اتحاد دنیای ذهنیت (مرد) با دنیای عینیت (زن) باشد که درون‌گرایی شخصیت‌ها را تشدید می‌کند. این اتحاد برای مثال در تثلیث خدایان هند دیده می‌شود. آمیزش روان و ماده یا دنیای ذهنیت با دنیای عینیت در تثلیث خدایان هند منجر به از

بین رفتن اهریمن تاریکی به نام «آندهاکه» شده و این اتحاد، درون‌گرایی تاریک و مفرط خدایان هند را به برون‌گرایی و روشنایی روز می‌کشاند. در تثلیث خدایان هند، یعنی «شیوا»، «ویشنو» و «برهما» اهریمنی به نام «آندهاکه» که به معنای تاریکی و تیرگی است و با آن که کور نیست اما تظاهر به کوری می‌کند، سودای تسخیر درخت «پاریچاته» و «سورگ» (درخت بهشتی آرزو وآسمان) را دارد. این سه خدا در بهشت ویشنو جمع شده و چشم در چشم یکدیگر دوخته و از تلاقی نگاه آنان، نیروی مادینگی به وجود می‌آید. نوری درخشان، که آسمان را روشن می‌کند، با رنگ سرخ و سفید و سیاه. سه خدا در سودای تملک این زن هستند که او به هیأت سه زن درمی‌آید و معرف گذشته، حال و آینده می‌شود و به این ترتیب، سه خدا و تثلیت زن به وجود می‌آید که عبارتند از: سرسوتی، لکشمی و پارواتی (ایونس،۱۳۷۳:۱۷۱-۱۷۳). در حقیقت این نور بر تاریکی غلبه می‌کند و زمان(شب وروز) به وجود می‌آید؛ یعنی ذهنیت و عینیت به هم می‌آمیزد و یا خدای درون‌گرا یعنی «شیوا» پس از ازدواج جادویی صاحب چشم سوم گشته (سرانو،۱۳۷۳: ۱۱۲) و وارد عینیت (تثلیث زن) شده و برون‌گرا نیز می‌گردد. ولی باز به نظر می‌رسد این نیرو در اثر فرافکنی بین سه خدای مرد و سه خدای زن ضعیف می‌شود و تثلیث خدایان هند نیز همچون شخصیت‌های داستانی *بوف کور* از رسیدن به وحدت باز می‌ماند.

شخصیت‌های داستانی«هدایت» نیز قادر به اتحاد دو دنیای متضاد خود نیستند و چنان‌که گذشت آنان تیپ درون‌گرا هستند و در درون‌گرایی باقی می‌مانند. درون-گرایی و برون‌گرایی، دو تیپ روان‌شناختی متضاد در نظریهٔ «یونگ» هستند که «یونگ» حالت ایده‌آل روانی را در اتحاد این دو تیپ می‌داند(فدایی،۱۳۸۱:۷۱) که به کشف

حقیقت منجر می‌شود؛ یعنی درون‌گرایی با ویژگی تفکر و برون‌گرایی با ویژگی عمل مکمل یکدیگر می‌شوند.[۱۰] در حالی که در شخصیت‌های داستانی هدایت تفکر، تحت تأثیر کدهای فرامن است و شخصیت‌ها از عکس‌العمل درست و به موقع به دورند.

نتیجه

شخصیت به عنوان مهم‌ترین عنصر داستان‌های «صادق هدایت»، در محیط داستانی به حرکت درمی‌آید و با عمل خود حوادثی را می‌آفریند که از ذات او سرچشمه گرفته است. در این میان آن چه به او هویت و فردیت می‌بخشد توسط عوامل محیطی و درونی به جهت خاصی سوق داده می‌شود و شخصیت به ناچار از هرگونه آزادی عمل به دور می‌ماند و بی‌درنگ هویتی از او سلب می‌شود که زائیدهٔ تفکر، خلاقیت و قدرت انتخاب اوست. هر گاه در یک حرکت شتاب‌زده علیه محدودیت محیط و درون به پا می‌خیزد، اندیشهٔ تغییر به شکل حوادث مسخ شده در داستان‌ها ظاهر می‌شود و شخصیت، شکست خورده و منزوی شده و یا در میان افکار و سرنوشت شوم خود می‌میرد. از خود بیگانگی، فرافکنی‌های پی‌درپی افکار و آمال و ارزش‌های درونی را به دنبال دارد که به نفی قدرت و استعداد تغییر در محیط می‌انجامد. محیطی که در داستان‌های «هدایت» همچون عصر او، تجربهٔ مستقیم حس تجدد را از شخصیت‌ها گرفته و آن‌ها را تک‌بعدی و راکد و منزوی کرده است و با ساختار مردسالارانه، مهم‌ترین عامل ایجاد اختلالات روانی و اجتماعی در جامعهٔ داستانی شده و قدرت حرکت و خودشناسی را از شخصیت گرفته و شخصیت‌ها با از دست دادن هویت به سرنوشتی مشابه دچار می‌شوند و در تنگ نظری فضای خاموش

داستانی رها می‌شوند. ساختار پدرسالارانه و مردسالارانهٔ محیط داستانی عامل اصلی بروز اختلالاتی چون اضطراب، تعدد شخصیت، نارسیسیم یا خود شیفتگی، پارانویا و ... در شخصیت‌ها شده و رکود و سکون شخصیت‌ها را به دنبال دارد و رکود و سکون شخصیت‌ها به رکود و ایستایی محیط منجر شده است. دنیای درون به وسیلهٔ اختلالات یاد شده که ریشه در تفکر پدرسالارانه دارد و فرامن درونی را نیز متأثر از خود کرده، زاویهٔ دید و آگاهی شخصیت‌ها را محدود و مغلوب کرده است. فرامن بیرونی نیز با تفکر پدرسالارانهٔ خود هماهنگ با فرامن درونی، شخصیت‌ها را در مواجهه با حوادث به موجوداتی شکست خورده و مقهور تبدیل می‌کند که تنها ناظر وقایع اتفاق افتاده هستند. به قول فروغ:

«به مادرم گفتم: «دیگر تمام شد»

گفتم: «همیشه پیش از آن که فکر کنی اتفاق می‌افتد

باید برای روزنامه تسلیتی بفرستیم.».

به این ترتیب «هدایت» در داستان‌هایش ساختار محیط و شخصیت را به نمایش گذاشته و انتظار دارد که تغییر ساختار همانند تثلیث خدایان هند، تاریکی را به روشنی بپیوندد و باعث اتحاد نیروها شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی نوشت ها

۱- برای اطلاع بیشتر دربارهٔ رمان‌ها و سفرنامه‌های این دوره رک. میرعابدینی، حسن. *صد سال داستان‌نویسی*، جلد اول، بخش اول.

۲- بایدها و نبایدهایی که والدین تربیت کودک خود را با آن وفق می‌دهند، در بزرگسالی تشکیل وجدان کودک را می‌دهد و «من» کودک موظف است در برخورد با واقعیت و اجرای آن، قوانین «فرامن» را نیز رعایت کند. «فرامن» به عنوان وجدان گروهی و مشترک جامعه (خودآگاه جمعی) که در طول سالیان دراز شکل گرفته و به عنوان میراث مشترک از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود در ضمیر ناخودآگاه جای می‌گیرد و با حرکت خود در ضمیر ناخودآگاه، با حرکت و تغییر و تحول نظام‌های اجتماعی و سیاسی انسان‌ها و در پی تغییر شیوهٔ زندگی و برچیده شدن نظام‌های قبیله‌ای و عشیره‌ای، مهاجرت‌ها و جنگ‌ها و... آمیختگی قومی و فرهنگی و مذهبی را تجربه خواهد کرد. در حالت کلی فرامن به یک گروه تعلق دارد و در داستان‌های «هدایت» شخصیت‌های نوعی متأثر از آن هستند و در صورت رعایت نکردن کدهای اخلاقی آن به شدت مجازات می‌شوند.

۳- داستان‌های سوررئالیستی با احساس‌ها و رازها و رؤیاها سرو کار دارد. نویسندهٔ سوررئالیستی واقعیت‌های جهان واقع را در کنار وهم و خیال می‌نهد که این دو مکمل یکدیگرند (میرصادقی،۱۳۸۰: ۳۵۳). ولی در داستان‌های سوررئالیستی«هدایت» دنیای درون و خیال بیش از دنیای بیرون مورد توجه است و تمام پدیده‌های جهان واقع بر اساس اندیشه‌های وهم‌آلود نویسنده معنا می‌یابد و درجهت ابداعات ذهنی او مصرف می‌شود. زاویهٔ دید داستان‌های سوررئالیستی «هدایت» دچار اختلال پارانویاست که با

نقـد پارانویـایی بـه عنـوان مهـم‌تـرین دسـت‌آورد مکتـب سـوررئال، همخـوانی دارد (سیدحسینی،۱۳۸۵: ۸۴۲).

۴- برای اطلاع بیشتر رک. فروم، اریک. *فراسوی زنجیرهای پندار*، بخش فـرد بیمـار جامعهٔ بیمار، ۶۹.

۵- برای اطلاع بیشتر رک. فروم، اریک. *زبان از دست رفته، بحث زبـان سـمبولیک دراساطیر*، ۱۲۷ که به مقایسهٔ دو دورهٔ پدر شاهی و مادرش پرداخته است.

۶- دربارهٔ مکانیزم‌های دفاعی رک. شفیع‌آبادی، عبدالله. *نظریه‌های مشـاوره و روان-درمانی*، ۵۵.

۷- دربارهٔ مراحل رشد روانی- جنسی رک. شولتز، دوان و... . *نظریه‌های شخصیت*، ترجمهٔ یحیی سید محمدی، ۶۹.

۸- خیال‌پردازی دربارهٔ زنا با محـارم، دربـارهٔ راوی مربـوط بـه رابطـهٔ او بـا لکاتـه می‌شود. او لکاته را خواهر رضاعی خود می‌داند و معتقد است که هـر دو از یـک دایـه شیر خورده‌اند. وقتـی راوی از دنیـای داخلـی و روابـط داخلـی خـود حـرف مـی‌زنـد می‌گوید: « فقط دایه‌ام و یک زن لکاته برایم مانده است. ولی ننجون دایه او هم هسـت، دایهٔ هر دومان است؛ چون نه تنها من و زنم خویش و قوم نزدیک بودیم. بلکـه ننجـون هر دومان را شیر داده بود» (*بوف کور*، ۴۱). به این ترتیب مشخص می‌شود لکاتـه و راوی نمی‌توانند خواهر و برادر رضاعی باشند حتی اگر دایهٔ آنهـا یکـی باشـد. راوی در ادامهٔ جملهٔ فوق ناگهان از مادر لکاته حرف می‌زند تا به این ترتیب وانمود کند که دایـه همان عمه‌ایست که مادر لکاته نیز است تا ادعای خـواهر رضـاعی بـودن لکاتـه قـوت بگیرد. «اصلاً مادر او مادر من هم بود. چون من اصلاً مادر و پدرم را ندیده‌ام و مـادر او

آن زن بلندبالا که موهای خاکستری داشت مرا بزرگ کرد. مادر او بود که مثل مادرم دوستش داشتم و برای همین علاقه بود که دخترش را به زنی گرفتم».

۹- در رابطه با آنیما رک. یونگ، کارل گوستاو. *انسان و سمبول‌هایش*، فصل سوم، بخش آنیما و آنیموس.

۱۰- دربارهٔ ویژگی‌های دو تیپ درون‌گرا و برون‌گرا رک. شولتز، دوان. نظریه‌های شخصیت، ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی، فصل سوم، ۱۱۰.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

- آرین‌پور، یحیی.(۱۳۸۵)، *زندگی و آثار هدایت*، چاپ دوم، تهران، زوار.

-ایونس، ورنیکا.(۱۳۷۳)، *شناخت اساطیر هند*، ترجمهٔ باجلان فرخی، تهران، اساطیر.

- براهنی، رضا.(۱۳۶۸)، *قصه نویسی*، چاپ چهارم، تهران، البرز.

- بیگزبی،اسی، وای.(۱۳۸۴)، *دادا و سوررئالیسم* ترجمهٔحسن افشار، چاپ چهارم، تهران، مرکز.

-سادوک، کاپلان.(۱۳۸۵)، *راهنمای جیبی روان‌پزشکی بالینی*، ترجمهٔ دکتر علی مختاری...، چاپ سوم، تهران، تیپ.

- ساعدی، غلامحسین.(۱۳۵۴)، *شب‌نشینی با شکوه*، چاپ پنجم، تهران، امیرکبیر.

-سرانو، میگوئل.(۱۳۷۳)، *با یونگ و هسه*، ترجمهٔ سیروس شمیسا، چاپ سوم، تهران، فردوس.

- سیدحسینی،رضا.(۱۳۸۵)، *مکتب‌های ادبی*، چاپ سیزدهم، تهران، نگاه، جلد دوم.

- شاملو، سعید.(۱۳۸۴)، *مکتب‌ها و نظریه‌ها در روان‌شناسی شخصیت*، چاپ هشتم، تهران، رشد.

- ------- (۱۳۶۸)، *آسیب‌شناسی روانی*، چاپ دوم، تهران، رشد.

- شایگان، دایورش.(۱۳۷۵)، *ادیان و مکتب‌های فلسفی هند*، چاپ چهارم، تهران، امیرکبیر.

- شفیع‌آبادی، عبداله.(۱۳۷۷)، *نظریه‌های مشاوره و روان درمانی*، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

- شولتز دوان و...(۱۳۸۳)، *نظریه‌های شخصیت*، ترجمهٔ یحیی‌سیدمحمدی، چاپ پنجم، تهران، ویرایش.

- عبادیان، محمود.(۱۳۷۱)، *درآمدی بر ادبیات معاصر*، تهران، گهر نشر.

- عبداللهیان، حمید.(۱۳۸۱)، *شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر*، تهران، آن.

- فدایی، فربد.(۱۳۸۱)، *یونگ و روانشناسی تحلیلی او*، تهران، دانژه.

– فروم، اریک(۱۳۸۵)، *زبان از یاد رفته*، ترجمهٔ ابراهیم امانت، چاپ هشتم، تهران، فیروزه.

– ––––––(۱۳۸۴)، *فراسوی‌زنجیرهای‌پندار*،ترجمهٔ بهزاد برکت، چاپ سوم، تهران، مروارید.

–فروید، زیگموند.(بی‌تا)، *تعبیر خواب وبیماری‌های روانی*، ترجمهٔ ایرج پورباقر، تهران، آسیا.

–کریمی، یوسف.(۱۳۷۴)، ***روانشناسی شخصیت***، تهران، ویرایش.

–گرین، ویلفرد...ودیگران.(۱۳۸۵)، *مبانی‌نقدادبی*، ترجمهٔ فرزانه‌طاهری، چاپ چهارم، تهران، نیلوفر.

– میرصادقی، جمال.(۱۳۸۶)، *ادبیات داستانی*، چاپ پنجم، تهران، سخن.

– ––––––––– (۱۳۸۰)، *عناصر داستانی*، چاپ چهارم، تهران، سخن.

–میرعابدینی، حسن.(۱۳۸۶)، *صد سال داستان‌نویسی*، چاپ چهارم، تهران، چشمه.

– هدایت، صادق.(بی‌تا)، *بوف کور*، انتشارات جاویدان.

– ––––––––– (۱۳۴۳)، *حاجی‌آقا*، بی‌جا.

– ––––––––– (۱۳۸۳)، *زنده به گور*، چاپ دوم، تهران، مجید.

– ––––––––– (بی‌تا)، *سگ ولگرد*، جاویدان.

– ––––––––– (۱۳۴۳)، *سه قطره خون*، بی‌جا.

– ––––––––– (بی‌تا)، *علویه خانم و ولنگاری*، جاویدان.

– ––––––––– (۱۳۷۹)، *مجموعه نوشته‌های پراکنده*، تهران، ثالث.

–یونگ، کارل گوستاو.(۱۳۸۶)، *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمهٔ محمود سلطانیه، چاپ ششم، تهران، جامی.