

از شخصیت مسطح تا شخصیت گرد: تحلیل شخصیت‌پردازی در بازنمایی جنگ در رمان «حفره» محمد رضایی‌راد

محمد رضا علی محمد زاده، پروانه عادل زاده*، کامران پاشایی فخری

گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.

سال نوزدهم، شماره هشتم، آبان ۱۴۰۵، شماره پی در پی ۱۲۶، صص ۵۲-۲۹
<https://irandoi.ir/doi/10.irandoi.2002/bahareadab.2026.19.8278>

نشریه علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی
(بهار ادب سابق)

چکیده:

زمینه و هدف: ادبیات جنگ در ایران طی دهه‌های اخیر از روایت‌های صرفاً حماسی و وقایع‌نگارانه فاصله گرفته و به‌سوی بازنمایی پیامدهای انسانی، روانی و وجودی جنگ حرکت کرده است. در این رویکرد، شخصیت‌ها فقط عامل پیشبرد رویدادها نیستند، بلکه کانون‌هایی برای تجسم اضطراب، اضمحلال هویت و اثرات تروما به‌شمار می‌آیند. این پژوهش کارکرد عنصر شخصیت و شیوه‌های شخصیت‌پردازی را در بازنمایی جنگ و آسیب‌های روحی در رمان «حفره» اثر محمد رضایی‌راد بررسی می‌کند. این رمان با دو خط روایی، دوران جنگ و پس از آن و با بهره‌گیری از سازوکارهای روایت جنایی، بستری برای کاوش در لایه‌های سبک‌شناختی، تاریخی و روانی تجربه جنگ فراهم می‌آورد.

روش: پژوهش حاضر با رویکرد تحلیلی-توصیفی و بر پایه تحلیل متن‌محور انجام شده است. داده‌های پژوهش از دل رمان «حفره» استخراج شده‌اند و شامل تمامی شخصیت‌های اصلی و فرعی اثر می‌شوند. معیار انتخاب نمونه‌های تحلیلی بر سه اصل استوار است: نخست، میزان حضور و کارکرد شخصیت در پیشبرد روایت؛ دوم، نقش شخصیت در بازنمایی پیامدهای روانی و وجودی جنگ؛ و سوم، قابلیت شخصیت برای تحلیل از منظر نظریه‌های شخصیت‌پردازی مدرن. داده‌ها از طریق کدگذاری توصیفی و مفهومی در دو مرحله پردازش شده‌اند: در مرحله اول، صحنه‌های کلیدی و گفتارهای شخصیت‌ها شناسایی و کدگذاری شدند؛ در مرحله دوم، این کدها در قالب الگوهای غالب شخصیت‌پردازی دسته‌بندی و با چارچوب نظری پژوهش تطبیق داده شدند.

یافته‌ها: یافته‌ها نشان می‌دهد «حفره» با ساختار روایی غیرخطی و تمرکز بر ذهنیت شخصیت‌ها، از شیوه‌های شخصیت‌پردازی غیرمستقیم بهره می‌گیرد؛ از جمله تک‌گویی درونی، قطعه‌قطعه شدن گفتار، تکرارهای معنادار و پیوند دادن موقعیت‌های بیرونی با آشفتگی درونی. همچنین، روایت به‌جای توصیف مستقیم خصیصه‌ها، شخصیت را از خلال کنش‌ها، گفتار، افکار و نسبت او با فضای پیرامونی «نشان» می‌دهد و بدین‌وسیله خواننده را در تولید معنا درگیر می‌کند.

نتیجه‌گیری: این راهبردها با فاصله گرفتن از کلیشه‌های رایج و پرهیز از قضاوت‌های قطعی راوی، امکان تأویل را گسترش می‌دهند و تصویری چندلایه از جنگ و پس از آن می‌سازند. در نتیجه، شخصیت‌ها ملموس‌تر و واقعی‌تر شکل می‌گیرند و متن، تجربه تروماتیک را نه به‌صورت گزارش، بلکه به‌مثابه زیست گسسته و مسئله‌مند بازنمایی می‌کند.

تاریخ دریافت: ۱۴ فروردین ۱۴۰۵

تاریخ داوری: ۱۶ اردیبهشت ۱۴۰۵

تاریخ اصلاح: ۳۰ اردیبهشت ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۰۹ تیر ۱۴۰۵

کلمات کلیدی:

شخصیت‌پردازی، ادبیات جنگ، رمان «حفره»، محمد رضایی‌راد.

* نویسنده مسئول:

Parvanehadelzadeh@iaui.ac.ir

(۹۸ ۲۱) ☎



ORIGINAL RESEARCH ARTICLE

From Flat to Round Character: Analysis of Characterization in the Representation of War in Mohammad Rezaei-Rad's Novel "The Hole"

M.R. Alimohammadzadeh, P. Adelzadeh*, K. Pashaei Fakhri

Department of Persian Language and Literature, Ta.C., Islamic Azad University, Tabriz, Iran.

ARTICLE INFO

Article History:

Received: 03 April 2026

Reviewed: 06 May 2026

Revised: 20 May 2026

Accepted: 30 June 2026

KEYWORDS

Characterization, War Literature .

"Hofreh" Novel ,Mohammad

Rezaei-Rad.

*Corresponding Author

✉ Parvanehadelzadeh@iaui.ac.ir

☎ (+98)

ABSTRACT

BACKGROUND AND OBJECTIVES: In recent decades, Iranian war literature has moved away from purely epic and chronicle-like narratives toward representing the human, psychological, and existential consequences of war. Within this approach, characters are not merely agents who drive events forward; rather, they function as focal points for embodying anxiety, fragmented identity, and the effects of trauma. This study examines the role of character and characterization strategies in representing war and psychological injury in *Hofreh* (The Hole) by Mohammad Rezaei-Rad. Employing two narrative lines—wartime and postwar—and drawing on the mechanisms of crime fiction, the novel provides a framework for exploring stylistic, historical, and psychological layers of the war experience.

METHODOLOGY: This research is conducted through an analytical-descriptive approach and is based on scene-centered and character-centered analysis. The data include all major and minor characters in the novel; through descriptive and conceptual coding, dominant patterns of characterization and their narrative functions are extracted and categorized.

FINDINGS: The findings indicate that *Hofreh* ,through a non-linear narrative structure and a focus on characters' subjectivity, relies on indirect characterization techniques, including interior monologue, fragmented speech, meaningful repetitions, and linking external situations to inner turmoil. Moreover, instead of directly describing traits, the narrative "shows" character through actions, speech, thoughts, and the character's relationship with the surrounding environment, thereby involving the reader in meaning-making.

CONCLUSION: By distancing itself from common clichés and avoiding the narrator's definitive judgments, these strategies broaden interpretive possibilities and construct a multilayered image of war and its aftermath. As a result, the characters take on a more tangible and realistic form, and the text represents traumatic experience not as a report but as a fractured and problematized mode of living.

<https://irandoi.ir/doi/10.irandoi.2002/bahareadab.2026.19.8278>

NUMBER OF REFERENCES	NUMBER OF TABLES	NUMBER OF FIGURES
 19	 0	 0

مقدمه

اگرچه در نگاه نخست جنگ پدیده‌ای ویرانگر و فاقد هرگونه ارزش انسانی تلقی می‌شود، اما در عرصه ادبیات همواره یکی از مهم‌ترین سرچشمه‌های روایت و آفرینش هنری بوده است. بسیاری از نویسندگان، با وجود موضع انتقادی نسبت به جنگ، آن را بستری برای بازنمایی مناسبات قدرت، کنش‌های سیاسی و شجاعت رزمندگان دانسته‌اند و از این رهگذر ادبیات حماسی و جنگی شکل گرفته است. در مقابل، جریان دیگری با تمرکز بر پیامدهای انسانی، اجتماعی و روانی جنگ، به‌ویژه رنج غیرنظامیان، ادبیات ضدجنگ را پدید آورده است. رمان «حفره» اثر محمد رضایی‌راد، به عنوان یکی از آثار شاخص ادبیات داستانی معاصر، بستری مناسب برای این‌گونه تحلیل‌ها فراهم می‌آورد. این رمان با فاصله گرفتن از کلیشه‌های رایج در بازنمایی جنگ، به تأمل در وضعیت روانی انسان در موقعیتی حدی می‌پردازد. در ادبیات داستانی مدرن، شخصیت‌پردازی غیرمستقیم جایگاه ویژه‌ای یافته است. در دهه‌های پیشین، رویکرد غالب بر این آثار عمدتاً متأثر از نگاه‌های ایدئولوژیک و آرمانی بود که بر آفرینش قهرمانان شکست‌ناپذیر و بازنمایی دل‌آوری‌ها تأکید داشتند. با این حال، در دهه‌های اخیر، ادبیات داستانی ایران به سمت رویکردهای انتقادی، تفسیری و انسان‌محور حرکت کرده است که در آن، سوژه به عنوان موجودی متکثر، از خودبیگانه و دچار فقدان بازنمایی می‌شود. این گذار نشان‌دهنده تغییر جایگاه انسان معاصر در جامعه و بازتابی از بحران‌های فکری و فرهنگی است که در رمان مدرن به شکل گسیختگی هویت تجلی می‌یابد. شخصیت‌های داستانی محمد رضایی‌راد، درگیر دغدغه‌های بنیادین وجودی نظیر مرگ، آزادی، پوچی و تنهایی هستند و شخصیت‌ها میان کنشگری و انفعال در نوسان‌اند و مسئولیت اعمال خود را در برابر بحران‌های سبک‌شناسی بر عهده می‌گیرند که این خود نشان‌دهنده پویایی و زنده بودن شخصیت در درک معضلات جامعه است. از این منظر، شخصیت صرفاً یک ابزار روایی در دست نویسنده نیست، بلکه نقطه کانونی و نیروی محرکه‌ای است که سایر عناصر داستان، از جمله پیرنگ، فضا و زبان، در ارتباطی تنگاتنگ با آن تعریف می‌شوند و حول آن شکل می‌گیرند. از آنجا که این پژوهش بر اساس رویکردهای نقد بلاغی و سبک‌شناسی فارسی (با تمرکز بر آراء ایرانی) به واکاوی رمان می‌پردازد، ضرورت آن در تبیین ابعاد کمتر دیده‌شده شخصیت‌پردازی در ادبیات جنگ است. این پژوهش با روش تحلیلی-توصیفی و تکیه بر خوانش دقیق متن، به واکاوی کارکردها و تکنیک‌های شخصیت‌پردازی در رمان «حفره» می‌پردازد. انتخاب صحنه‌ها و نمونه‌های تحلیلی بر اساس سه معیار مشخص صورت گرفته است: اول، صحنه‌هایی که در آن‌ها شخصیت‌پردازی غیرمستقیم به‌طور برجسته به کار رفته؛ دوم، لحظاتی که تروما و بحران هویت در رفتار یا گفتار شخصیت‌ها تجلی می‌یابد؛ و سوم، موقعیت‌هایی که رابطه میان فضای فیزیکی و وضعیت روانی شخصیت در آن‌ها آشکارتر است. پرسش اصلی پژوهش این است: محمد رضایی‌راد در رمان «حفره» از چه تکنیک‌هایی برای شخصیت‌پردازی در بازنمایی جنگ و پیامدهای روانی آن بهره برده و این تکنیک‌ها چه کارکردی در ساخت معنا دارند؟ بنابراین، این تحلیل بر اضطراب‌های بنیادین هستی؛ مرگ، پوچی، تنهایی و آزادی به مثابه چشم‌انداز تروماتیک اصلی که شخصیت‌های او در آن ساکن‌اند، متمرکز خواهد شد. مسلماً پاسخ به این پرسش‌ها در انتقال تحلیل نگارنده تأثیر به‌سزایی خواهد داشت.

پیشینه پژوهش

بررسی پیشینه پژوهش در دو حوزه موازی انجام می‌شود: ادبیات جنگ در سطح جهانی با تمرکز بر کارکرد شخصیت‌پردازی، و پژوهش‌های داخلی مرتبط با شخصیت‌پردازی در ادبیات دفاع مقدس و آثار رضایی‌راد.

الف) پیشینه جهانی: شخصیت‌پردازی در ادبیات جنگ

در ادبیات جهان، رمان جنگ از دو مسیر اصلی عبور کرده است. مسیر اول روایت‌های حماسی و ملی‌گرایانه است که شخصیت‌ها در آنها عمدتاً مسطح و کارکردی‌اند؛ قهرمان، دشمن، فداکار، خائن. «جنگ و صلح» تولستوی را می‌توان نقطه گذار این سنت دانست؛ اثری که برای نخستین بار شخصیت‌هایی چون پیر بزخوف را با بحرانهای هویتی واقعی در برابر جنگ قرار داد و نشان داد که جنگ نه فقط میدان نبرد، بلکه آزمایشگاه روان انسانی است. مسیر دوم، ادبیات ضدجنگ است که از دهه‌های اول قرن بیستم شکل گرفت. «تبصره ۲۲» جوزف هلر با شخصیت یوساریان، نمونه برجسته‌ای از شخصیت‌گرد در این سنت است؛ فردی که در برابر منطق پوچ جنگ، هویتش به تدریج فرو می‌پاشد. «سلاخ‌خانه شماره پنج» وونه‌گات نیز با بهره‌گیری از جریان سیال ذهن و روایت غیرخطی، تروما را نه به‌عنوان رویداد بیرونی بلکه به‌عنوان فروپاشی درونی شخصیت بازنمایی می‌کند. آنچه این آثار را به پژوهش حاضر مرتبط می‌سازد، تحول مشترک‌شان در شیوه شخصیت‌پردازی است: حرکت از شخصیت مسطح و ایدئولوژیک به شخصیت‌گرد و تروماتیک. رمان «حفره» دقیقاً در این سنت قرار می‌گیرد، با این تفاوت که بستر آن جنگ ایران و عراق و پیامدهای اجتماعی و روانی خاص آن است.

ب) پیشینه داخلی: پژوهش‌های مرتبط

در حوزه پژوهش‌های داخلی، چند دسته مطالعه با موضوع این پژوهش ارتباط مستقیم دارند. در زمینه شخصیت‌پردازی در ادبیات دفاع مقدس، پژوهش‌هایی چون «شخصیت‌پردازی در رمان‌های دفاع مقدس» و «تحلیل شخصیت در رمان‌های جنگ با رویکرد روایت‌شناسی» نشان داده‌اند که ادبیات جنگ ایران در دهه‌های اخیر از الگوهای قهرمان‌محور و ایدئولوژیک فاصله گرفته و به سمت بازنمایی پیچیدگی‌های روانی شخصیت‌ها حرکت کرده است. همچنین پژوهش «بازنمایی شخصیت زن در ادبیات دفاع مقدس» نشان می‌دهد که حتی شخصیت‌های فرعی در این ادبیات، کارکردهایی فراتر از نقش‌های سنتی یافته‌اند و به حاملان تروما و حافظه جمعی تبدیل شده‌اند.

در حوزه مفهوم‌سازی جنگ در روایت، پژوهش «بررسی مفهوم‌سازی جنگ در روایت زنان و مردان از دوران جنگ تحمیلی با رویکرد معناشناختی» (دشمن‌زیاری، ۱۴۰۱: انتشارات شریف‌یار) رویکردی تازه به تجربه روایی جنگ ارائه داده و نشان داده که چگونه راوی‌های مختلف، یک تجربه مشترک را با ساختارهای شخصیتی و زبانی متفاوت بازنمایی می‌کنند. این یافته مستقیماً با ساختار دوخطی رمان «حفره»، که همان رویداد را از زوایای متفاوت روایت می‌کند، پیوند می‌خورد.

در حوزه نظریه‌های شخصیت، شولتز در کتاب «نظریه‌های شخصیت» استدلال می‌کند که شخصیت انسانی در موقعیت‌های بحرانی از جمله جنگ، نه تنها دچار فشار می‌شود، بلکه ساختارهای بنیادین آن آشکار می‌گردد. (شولتز، ۱۳۵۰: ص ۴۵) این دیدگاه چارچوب روان‌شناختی مکملی برای تحلیل شخصیت‌های رمان «حفره» فراهم می‌آورد.

در حوزه پژوهش‌های مستقیم درباره رضایی‌راد، رضایی‌راد در نمایشنامه «رقصی چنین» به بررسی بازنمایی رنج انسانی و پیامدهای روانی جنگ در قالب روایت‌های شخصیت‌محور پرداخته است. در این اثر، شخصیت «ستاره» نمونه‌ای از شخصیت‌گرد در ادبیات جنگ است؛ زنی که خاطره جنگ همچنان او را در چرخه‌ای از یادآوری و سوگ نگه می‌دارد. (رضایی‌راد، ۱۳۹۵: ص ۷۲) سپهران و جوادی‌فرد نیز در تحلیل نمایشنامه «فرشته تاریخ»

نشان داده‌اند که رضایی‌راد در آثارش از تاریخ خطی فاصله می‌گیرد و روایتی چندلایه و غیرقطعی از رویدادهای تاریخی ارائه می‌دهد. (سپهران و جوادی‌فرد، ۱۴۰۳: ص ۱۸) این رویکرد در «حفره» نیز کاملاً قابل ردیابی است. با وجود این پژوهش‌ها، هنوز تحقیقی که به‌طور مشخص کارکرد شخصیت‌پردازی غیرمستقیم را در رمان «حفره»، با تلفیق نظریه‌های ریمون کنان، باختین و فورستر، تحلیل کند، وجود ندارد. پژوهش حاضر تلاشی است برای پر کردن این خلأ.

در پیشینه تحقیق نیز نظریه‌های شخصیت و شخصیت‌پردازی از دیرباز یکی از حوزه‌های پربار نقد ادبی در ایران و جهان بوده است. پژوهش‌های متعددی به تحلیل انواع شخصیت و شیوه‌های پرداخت آن در آثار کلاسیک و معاصر فارسی پرداخته‌اند. برای نمونه، مقالاتی چون «بررسی گذار از شخصیت‌پردازی رئالیستی به مدرنیستی در داش آکل صادق هدایت» (پورنامداریان و ابراهیمی‌فخاری، ۱۳۹۸: ص ۳۵) و «خوانشی روانکاوانه از داستان کوتاه «گرگ» اثر هوشنگ گلشیری» (کاظمی و همکاران، ۱۳۹۵: ص ۶۶)، هر یک با رویکردهای نظری مشخص، به واکاوی لایه‌های پنهان شخصیت در آثار داستانی پرداخته و راه را برای تحلیل‌های نوین هموار کرده‌اند.

رضایی‌راد، محمد، در نمایشنامه‌ای با عنوان «رقصی چنین...» در حوزه ادبیات نمایشی مرتبط با جنگ، به بررسی بازنمایی رنج انسانی و پیامدهای روانی جنگ در قالب روایت‌های شخصیت‌محور پرداخته است. در این بررسی توجه اصلی بر تجربه زیسته شخصیت اصلی، یعنی «ستاره»، متمرکز است؛ زنی جنوبی که در جریان جنگ و انفجار مین، معشوق خود را از دست می‌دهد و خود نیز دچار معلولیت می‌شود. روایت نمایشنامه با گذشت ده سال از آن حادثه شکل می‌گیرد و نشان می‌دهد که چگونه خاطره جنگ همچنان در ذهن شخصیت تداوم دارد و او را در چرخه‌ای از یادآوری و سوگ نگاه می‌دارد. در این اثر، جنگ صرفاً به‌عنوان رویدادی تاریخی یا نظامی مطرح نمی‌شود، بلکه به‌مثابه تجربه‌ای عاطفی و روانی بازنمایی می‌گردد که زندگی فردی شخصیت‌ها را دگرگون می‌کند. در مجموع، این اثر با تمرکز بر شخصیت‌پردازی و بازنمایی آسیب‌های روانی جنگ، نشان می‌دهد که چگونه روایت‌های ادبی می‌توانند رنج فردی را به تجربه‌ای جمعی و معنادار پیوند دهند. (رضایی‌راد، ۱۳۹۵: ص ۷۲)

سپهران و جوادی‌فرد، در مقاله‌ای تحت عنوان فرشته تاریخ محمد رضایی‌راد با تکیه بر *نظرگاه تاریخ‌گرایی نو؛ فاشیسم، وضعیتی/استثنایی یا یک قاعده مینویسد*: فرشته تاریخ با محوریت آخرین ساعات زندگی والتر بنیامین، به بررسی دوران جنگ جهانی دوم (زمانی که دولت فعال و ملت منفعل بود و فاشیسم بر مسند قدرت تکیه زده بود) می‌پردازد. فرشته تاریخ با الهام از دوران تاریخی والتر بنیامین و با عطف به زمانه محمد رضایی‌راد، در واقع مویده گفتمان قاعده‌بودن فاشیسم است. از این رو در تضاد با گفتمانی است که فاشیسم را وضعیتی اضطراری و تاریخ را خطی و روبه‌تعالی میدانند. (سپهران و جوادی‌فرد، ۱۴۰۳: ص ۱۸)

جنبه نوآوری تحقیق

با این حال، با وجود اهمیت روزافزون رمان «حفره» اثر محمد رضایی‌راد در ادبیات معاصر، تاکنون تحقیقی مستقل و جامع که به‌طور مشخص کارکرد شخصیت‌ها و تکنیک‌های شخصیت‌پردازی را در این رمان با تلفیقی از رویکردهای مدرن و روانکاوی تحلیل کند، یافته نشده است. پژوهش حاضر تلاشی است برای پرکردن این خلأ پژوهشی و ارائه خوانشی نو از این اثر با تمرکز بر عنصر محوری شخصیت به عنوان ابزار اصلی بازنمایی جنگ. از آنجا که موجب تحول شخصیت و شکل‌گیری شخصیت گرد می‌شود، ضرورت دارد در این پژوهش از نظریه‌های

شخصیت ای. ام فورستر، ریمون کنان و میخائیل باختن بهره‌گیریم. بنابراین شخصیت‌های رمان «حفره» از این دیدگاه مورد تحلیل و واکاوی قرار می‌گیرد که مسبوق به سابقه نیست و جنبه نوآوری مقاله را تقویت می‌کند.

مبانی نظری و چارچوب مفهومی

برای ایجاد یک چارچوب تحلیلی منسجم و کارآمد، تعریف دقیق مفاهیم نظری «شخصیت» و «شخصیت‌پردازی» امری ضروری است. این بخش به بررسی این مفاهیم کلیدی می‌پردازد. پیش از ورود به تحلیل، لازم است معیارهای انتخاب نمونه‌های تحلیلی در این بخش روشن شود. از میان صحنه‌های متعدد رمان، آن دسته از موقعیت‌ها و گفتارها برای تحلیل انتخاب شده‌اند که یک یا چند ویژگی زیر را داشته باشند: بازنمایی چندلایه تروما و بحران هویت در شخصیت؛ کارکرد نمادین فضا در ارتباط با روان شخصیت؛ حضور تک‌گویی درونی یا گفتار گسسته به‌عنوان ابزار شخصیت‌پردازی غیرمستقیم؛ و نقش کنش در آشکارسازی انگیزه‌های پنهان شخصیت. این معیارها مستقیماً از چارچوب نظری پژوهش یعنی آرای ریمون کنان، باختین و فورستر استخراج شده‌اند و انسجام میان نظریه و تحلیل را تضمین می‌کنند.

تعریف شخصیت و انواع آن

شخصیت، اصل‌ترین عنصر داستان به شمار می‌آید و با توجه به کیفیت شخصیت‌پردازی در داستان، میتوان به عیار کار یک نویسنده پی برد. شخصیت یک داستان برساختی است که خواننده آن را از کنار هم چیدن نشانه‌های مختلف پراکنده در سراسر متن درست می‌کند. (ریمون، کنان، ۱۴۰۱: ص ۵۲) تأثیرگذاری هر داستان تا حد زیادی به واسطه کیفیت شخصیت‌پردازی‌اش است. در واقع، شخصیت محوری است که تمامیت قصه بر مدار آن می‌چرخد و کلیه عوامل دیگر عینیت کمال، معنا، مفهوم و حتی علت وجودی خود را از عامل شخصیت کسب می‌کنند. (براهنی، ۱۴۰۲: ص ۲۴۲)

عنصر «شخصیت» یکی از ارکان بنیادین و انکارناپذیر در ساختار داستان و درام به شمار می‌رود. شخصیت‌ها به مثابه محمل اندیشه‌ها، تعارضات و درگیریهای درونی انسان عمل می‌کنند و درک عمیق یک اثر ادبی تا حد زیادی به شناخت دقیق و تحلیل همه‌جانبه شخصیت‌های آن وابسته است. آنها صرفاً کارگزاران پیشبرد پیرنگ نیستند، بلکه کانونهایی هستند که جهان روایی حول محور وجودی آنها شکل می‌گیرد و معنا می‌یابد. اهمیت این عنصر تا بدانجاست که برخی منتقدان آن را «مهمترین عامل طرح داستان» دانسته‌اند و معتقدند که تقریباً تمام داستان‌نویسان برای گسترش طرح و ارائه تم خود از شخصیت‌ها یاری می‌جویند. (صادقی، ۱۳۷۶: ص ۲۸۶) شخصیت به عنوان یکی از اصلی‌ترین ساختمایه‌های روایی، نقشی حیاتی در هر داستان ایفا می‌کند. شخصیت، تصویری عینی از کنش‌ها، خصایل و عادات افرادی است که نویسنده با الگوگیری از واقعیت بیرونی، در ذهن خود خلق می‌کند. (احمدی چناری، ۱۳۹۱: ص ۴)

اهمیت این عنصر تا بدان حد است که برخی نظریه‌پردازان آن را «مهم‌ترین عنصر منتقل‌کننده تم داستان و مهم‌ترین عامل طرح داستان» دانسته‌اند. (یونسی، ۱۳۸۸: ص ۵) در واقع، بدون حضور شخصیت، رویدادها فاقد معنا و تأثیر عاطفی بر خواننده خواهند بود. برای خلق و معرفی شخصیت‌ها به خواننده، نویسندگان از دو شیوه اصلی بهره می‌برند: یکی از تقسیم‌بندی‌های کلاسیک، تمایز میان شخصیت «ساده» (ایستا) و «جامع» (پویا) است. شخصیت ساده، رفتاری راکد و ثابت دارد و در طول داستان دچار تحول بنیادین نمی‌شود، در حالی که شخصیت

جامع، چندبعدی و در حال تغییر و تحول است. (براهنی، ۱۴۰۲: ص ۲۹۵) این تقسیم‌بندی به درک فرایند تحول شخصیت‌ها در بستر روایت کمک شایانی میکند. شخصیت‌های پویا ظرفیت آن را دارند که در مواجهه با بحران‌ها، تجارب جدیدی کسب کرده و دچار دگرگونی شوند. شخصیت‌های آثار محمد رضایی‌راد، به دلیل درگیری عمیق با بحران‌های وجودی و تحولات روانی ناشی از آن، عمدتاً در دسته شخصیت‌های جامع یا پویا قرار می‌گیرند. در نظریه ادبی، «شخصیت» به موجودی انسانی یا انسان‌وار اطلاق می‌شود که کنش‌های روایت را به انجام می‌رساند. تحلیل شخصیت، مستلزم تمایز میان شخصیت‌های قالبی و پیچیده است. در حالی که شخصیت قالبی به سرعت برای مخاطب قابل شناسایی است و کارکرد مشخصی در روایت دارد، شخصیت پیچیده دارای ابعاد روانی متناقض و غیرقابل پیش‌بینی است. این تمایز برای تحلیل آثار ادبیات مدرن، که تمرکز خود را از رویدادهای بیرونی به کشمکش‌های درونی منتقل کرده، اهمیت ویژه‌ای دارد.

شیوه‌های شخصیت‌پردازی در داستان متعدد است. نویسنده با توسل به ابعاد مختلف شخصیت، او را به خواننده معرفی میکند و در جریان داستان به نقطه اوج و پایان داستان راهنمایی میکند. شخصیت داستانی مانند انسان واقعی است؛ دارای ابعادی متفاوت که بعضی از آن‌ها از چشم انسان پوشیده‌اند و بعضی در معرض چشم همگان قرار دارند. بعد اصلی و زیربنایی شخصیت، اندیشه و روان است که روان افراد قابل درک و لمس نیست، ولی اعمال، رفتار، گفتار و حتی قیافه ظاهری افراد نشان‌دهنده ابعاد پنهانی و درونی آن‌هاست. (عبداللهیان، ۱۳۸۰: ص ۶۲) شخصیت را از جنبه‌های مختلف میتوان بررسی کرد؛ از نظر نقش کنشی یعنی نقشی که به عنوان کنشگر در داستان به عهده دارد، از لحاظ معنی‌شناسی، نام‌شناسی داستانی یا از نظر زبانی و گویشی، ارتباط شخصیت با فضا و مکان و عواملی نظیر این‌ها. شاید بد نباشد توضیح دهیم که هر یک از عوامل فوق، جنبه‌ای از شخصیت را نشان میدهد و در حقیقت مجموعه این عوامل، شخصیت را می‌سازد. (اخوت، ۱۳۹۲: ص ۱۳۰)

در ادبیات مدرن، شیوه غیرمستقیم به دلیل فعال کردن مخاطب در فرایند تحلیل و کشف، از ارجحیت برخوردار است. این ارجحیت برای شخصیت‌پردازی غیرمستقیم در درام مدرن، پیوندی فلسفی با خود پروژۀ روانکاوی دارد؛ روانکاوی نیز بر این اصل استوار است که «خود» حقیقی نه از طریق گزاره‌های صریح، بلکه باید از طریق لغزش‌های زبانی، کنش‌های نمادین و اضطراب‌های سرکوب‌شده استنتاج شود؛ دقیقاً همان داده‌هایی که رضایی‌راد در اختیار مخاطب خود قرار میدهد. بنابراین، در توصیف مستقیم، راوی به‌طور صریح و مستقیم، ویژگی‌های ظاهری، روانی، اخلاقی یا اجتماعی یک شخصیت را برای خواننده بیان میکند. نویسنده از زبان خود یا یکی دیگر از شخصیت‌ها، اطلاعاتی را در مورد کاراکتر مورد نظر ارائه میدهد که خواننده را از تحلیل و استنتاج بی‌نیاز می‌سازد (احمدی چناری، ۱۳۹۱: ص ۱۶) و در توصیف غیرمستقیم، شخصیت از طریق مؤلفه‌هایی چون کنش و واکنش، گفتگو و تک‌گویی‌های درونی به خواننده شناسانده میشود. (همان: ص ۱۱) در این روش، خواننده خود باید با کنار هم قراردادن این قطعات، به درکی از ویژگی‌های درونی شخصیت دست یابد و به‌طور فعال در فرایند کشف و معناسازی درگیر شود.

نظریه‌های شخصیت‌پردازی در بازنمایی جنگ

در تحلیل شخصیت‌پردازی در ادبیات جنگ، سه رویکرد نظری بنیادین وجود دارد که هر یک از زاویه‌ای متفاوت به کارکرد شخصیت در بازنمایی تجربه جنگ می‌پردازند. این پژوهش با تکیه بر آرای ریمون کنان، باختین و فورستر، چارچوب تحلیلی خود را برای واکاوی شخصیت‌های رمان «حفره» سامان می‌دهد.

الف) نظریه ریمون کنان: شخصیت به‌مثابه برساخت متنی

شلومیت ریمون کنان در کتاب «روایت داستانی: بوطیقای معاصر» استدلال می‌کند که شخصیت در داستان، موجودیتی مستقل و از پیش موجود نیست، بلکه «برساختی است که خواننده آن را از کنار هم چیدن نشانه‌های مختلف پراکنده در سراسر متن درست می‌کند» (ریمون کنان، ۱۴۰۱: ص ۵۲). این دیدگاه برای تحلیل ادبیات جنگ اهمیت ویژه‌ای دارد؛ چرا که در این گونه ادبی، شخصیت‌ها اغلب در شرایطی حدی قرار می‌گیرند که هویت‌شان نه از طریق توصیف مستقیم، بلکه از خلال واکنش‌هایشان به خشونت، فقدان و تروما ساخته می‌شود. ریمون کنان میان دو محور اصلی شخصیت‌پردازی تمایز می‌گذارد: «گفتن» و «نشان دادن». در ادبیات جنگ مدرن، روایت‌های برتر از شیوه «نشان دادن» بهره می‌برند؛ یعنی به‌جای اینکه راوی مستقیماً اعلام کند شخصیت دچار تروما شده، این تروما از طریق کنش‌ها، سکوت‌ها، گفتار گسسته و رابطه شخصیت با فضای پیرامونش بازنمایی می‌شود. رمان «حفره» دقیقاً در این چارچوب عمل می‌کند؛ فرحان/پسرک را هرگز نمی‌توان در یک جمله توصیف کرد، بلکه خواننده باید او را از طریق لایه‌های متعدد کنش، گفتار و سکوت بازسازی کند.

ب) نظریه باختین: شخصیت چندصدایی و گفتگومندی در روایت جنگ

میخائیل باختین با طرح مفهوم «چندصدایی» رمان، دیدگاهی انقلابی در نظریه روایت ارائه داد. به باور باختین، در رمان چندصدایی، شخصیت‌ها دارای «صدای» مستقل خود هستند و آگاهی آن‌ها تابع محض آگاهی نویسنده نیست؛ بلکه در گفتگو، تعارض و تقابل با سایر صداها شکل می‌گیرد. این رویکرد برای بازنمایی جنگ از اهمیت خاصی برخوردار است، چرا که جنگ ذاتاً یک پدیده چندصدایی است: صدای قربانی، صدای جنگجو، صدای بازمانده و صدای تاریخ رسمی، همواره در تنش با یکدیگر قرار دارند. باختین معتقد است که شخصیت گرد یا پیچیده، شخصیتی است که در این تکرر صداها زیسته و نمی‌توان آن را به یک ایدئولوژی یا جهان‌بینی واحد تقلیل داد. در رمان «حفره»، فرحان/یاسین نمونه برجسته‌ای از این چندصدایی باختینی است؛ او هم‌زمان قربانی جنگ، بازمانده تروما، و جنایتکار است و هیچ‌یک از این «صداها» بر دیگری برتری قطعی ندارد. حتی ماندگار، که نماینده قانون است، از این تکرر درونی مصون نیست. این ساختار گفتگومند، رمان را از یک روایت تک‌صدایی و ایدئولوژیک درباره جنگ فاصله می‌دهد و آن را به متنی تبدیل می‌کند که در آن معنا همواره در حال مذاکره است.

ج) نظریه فورستر: شخصیت‌های مسطح و گرد در بوته جنگ

ای.ام. فورستر در کتاب «جنبه‌های رمان» تمایز کلاسیک خود میان شخصیت‌های «مسطح» و «گرد» را مطرح کرد. شخصیت مسطح بر پایه یک ایده یا صفت واحد ساخته می‌شود و در طول روایت تغییر نمی‌کند؛ در حالی که شخصیت گرد، پیچیده، چندبعدی و قادر به شگفت‌زده کردن خواننده است. فورستر می‌نویسد که آزمون شخصیت گرد اینجاست: آیا قادر است خواننده را به شیوه‌ای متقاعدکننده غافلگیر کند؟ این چارچوب نظری در تحلیل ادبیات جنگ کاربرد ویژه‌ای دارد. در روایت‌های سنتی جنگ، شخصیت‌ها اغلب مسطح‌اند: قهرمان شجاع، دشمن بی‌رحم، غیرنظامی بی‌گناه. اما در ادبیات جنگ مدرن، نویسندگان تلاش می‌کنند شخصیت‌هایی گرد خلق کنند که در آن‌ها قهرمان و جنایتکار، قربانی و عامل خشونت، هم‌زمان حضور دارند. فرحان در «حفره» دقیقاً این مسیر را طی می‌کند؛ از کودکی معصوم به قاتل زنجیره‌ای، و سپس به شمایی که در لحظه اعدام امکان رستگاری را در خود حمل می‌کند. این تحول چندلایه، معیار اصلی فورستر برای شخصیت گرد را برآورده می‌کند؛ هیچ‌کس نمی‌تواند فرحان را در یک جمله خلاصه کند.

در مجموع، ترکیب این سه رویکرد نظری ریمون کنان برای تحلیل شیوه‌های روایی شخصیت‌پردازی، باختین برای واکاوی چندصدایی و گفتگومندی، و فورستر برای سنجش عمق و پیچیدگی شخصیت‌ها، چارچوبی جامع برای فهم کارکرد شخصیت در بازنمایی جنگ در رمان «حفره» فراهم می‌آورد.

خلاصه رمان «حفره»

حفره با یک مقدمه‌ی کاملاً فراداستانی آغاز می‌شود: راوی با لحنی شهادت‌گو و قطعی اعلام می‌کند که آنچه در پیش روست «لحظه‌ی مرگ» نیست، بلکه ورود به «ساحت دیگری از وجود» است؛ ساحت گم‌شده‌ای که فقط در همین سطرها و در همین متن می‌تواند رخ بدهد. او از همان ابتدا خواننده را متوجه می‌کند که تاریخ در این کتاب خطی و بسته نیست، بلکه می‌تواند بارها از مسیرهای دیگر عبور کند، به دوراهی‌های تازه برسد و حتی گذشته را در لحظه‌ای دیگرگون بازنویسی کند. این افتتاحیه، هم ماهیت تجربی و روایی اثر را نشان می‌دهد و هم از همان آغاز، مفهوم «حفره» را به‌عنوان یک فضای بینابینی، میان زندگی و مرگ، حافظه و تخیل، و تاریخ و امکان بدل می‌کند. (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: صص ۸-۷)

پس از این مقدمه، روایت به جنوب ایران و جهان کودکی یک پسرک عرب می‌رود؛ پسرکی که همراه لطیفه، دختر هم‌سن‌وسال همسایه، زیر درخت نخل و در دل خاک برای خودشان خانه‌ای کنده‌اند. این حفره، فقط یک گودال نیست؛ خانه‌ای پنهان و امن است که بچه‌ها در آن می‌نشینند، خرما می‌خورند، بازی می‌کنند، آدمک‌های گلی می‌سازند و حتی نقش پدر و مادرهایشان را به شوخی و تقلید بازآفرینی می‌کنند. از لای شاخ‌وبرگ خرماها، هم خانه را می‌پوشانند و هم دنیا را تماشا می‌کنند: صدای پدر، صدای برادر بزرگ‌تر که از قاچاق و اسکله و جعبه‌های وینستون و مالبورو حرف می‌زند، و صدای خواهر بزرگ‌تر که در حیاط جارو می‌کشد و زمزمه می‌کند. این بخش از متن، کودکی را نه به‌صورت یک تجربه‌ی معصوم و منفعل، بلکه به‌صورت جهانی زنده و خیالی می‌سازد که در آن «حفره» پناهگاه، صحنه‌ی بازی و مرکز تخیل کودک است؛ جایی که او حتی می‌تواند با نگاه کردن به پدر و مادر و ساختن آدمک‌های گلی، نوعی خانواده‌ی بازسازی‌شده برای خود بسازد. (همان: صص ۱۰-۹)

اما همین آرامش کودکانه خیلی زود با صدای جنگ درهم می‌شکند. صالح، که با قایق‌موتوری‌اش آمده و کنار اسکله نشسته، خبر می‌دهد که جنگ در راه است و می‌پرسد اگر جنگ شود، آن‌ها طرف ایرانی‌اند یا عراقی. همین خبر، جهان بازی را به جهان خشونت پرتاب می‌کند: قورباغه‌ای وارد چاله می‌شود، لطیفه می‌ترسد، پسرک آن را می‌گیرد و بازی ناگهان با اضطراب و چندش و جیغ شکسته می‌شود. اندکی بعد، صدای انفجار، زوزه‌ی قایق‌موتوری‌ها، تیراندازی و ورود سربازها به جزیره، فضای جنوبی و آبی داستان را به میدان هجوم و ویرانی بدل می‌کند. پدر، پسرک را در همان حفره پنهان می‌کند و با تأکید می‌گوید تا وقتی او برنگشته بیرون نیاید. سپس درگیری بالا می‌گیرد، خلف، پدر، طوبا و دیگران زخمی یا کشته می‌شوند و خون آنان به زمین و به دهانه‌ی حفره سرازیر می‌شود. از این لحظه به بعد، حفره دیگر فقط پناهگاه نیست؛ به مخزن ترس، مرگ، و خاطره‌ای دردناک بدل می‌شود که ذهن کودک راوی هنوز توان فهم کامل آن را ندارد. در همین ساحت خشن، متن حتی صحنه‌ای دیگر از تعرض و خشونت را نیز نشان می‌دهد: مردی تنومند در تاریکی بیابان، با چراغ‌قوه، دختری را تعقیب می‌کند و در میان نور صاعقه، سنگ و فریاد، بدن او را در اختیار می‌گیرد؛ صحنه‌ای که خشونت جنسی را به هم می‌دوزد و جهان ویران‌شده‌ی متن را تکمیل می‌کند. از این‌جا به بعد، روایت شکل جنایی و معمایی پیدا می‌کند و سرگرد منصور ماندگار به‌عنوان محور لایه‌ی دوم داستان وارد می‌شود. او در کنار کرامت، با پرونده‌هایی

روبه‌روست که همه به یک چهره، یک زخم قدیمی بر ابروی چپ، و یک هویت گریزپا اشاره دارند. دیوار اتاق ماندگار پوشیده از چهره‌هایی است که نام‌های متفاوت دارند، اما همه‌شان از یک صورت گمشده خبر می‌دهند؛ صورت‌هایی که به‌نوعی انعکاس یک شخص واحدند. ماندگار در ماشین، در اتاق، و حتی در خواب، با این چهره‌ها زندگی می‌کند و خواب‌هایش به شکل مستقیم در زندگی خانوادگی‌اش رخنه می‌کند؛ محبوبه، همسرش، می‌بیند که او در خواب نام‌ها را تکرار می‌کند و از مردی حرف می‌زند که انگار هم در ذهن خودش هست و هم در ذهن زن. در این بخش، رمان از یک روایت صرفاً تاریخی فاصله می‌گیرد و به یک تعقیب روانی و پلیسی تبدیل می‌شود؛ تعقیبی که در آن ماندگار همیشه یک گام عقب‌تر از فرحان/یاسین است، و هر نشانه‌ای که پیدا می‌کند، او را به لایه‌ای زیرین‌تر از زمین و حافظه می‌برد. (همان: صص ۶۱-۲۳)

در میانه‌ی داستان، این تعقیب به‌تدریج به زیرزمین، نمکزار، چاه و حفره‌های پنهان کشیده می‌شود. فرحان/یاسین در سطح شهر یک نام دارد و در زیرزمین نامی دیگر؛ گویی هویت او نیز مثل جغرافیای متن دوپاره شده است. او همان کسی است که پرونده‌ها را یکی پس از دیگری روی هم می‌گذارد، جسدها را در چاه‌ها و بیابان‌های اطراف قلعه‌حسن‌خان و اسلامشهر پنهان می‌کند، و از نخستین قتلش با نیش عقرب یاد می‌شود؛ قتل‌هایی که روزنامه‌ها او را به‌خاطرشان «گورکن» می‌نامند. متن نشان می‌دهد که این فرورفتن در زیرزمین، فقط محل اختفا نیست، بلکه تداوم همان حفره‌ی کودکی است: حالا ذهن او در تاریکی نمکزار آرام می‌گیرد، نقشه می‌کشد، و با هر گودال تازه، گویی درونی‌تر و هیولایی‌تر می‌شود. در این‌جا ماندگار و کرامت نیز به درون همین نمکزار و آلونک کشیده می‌شوند؛ کرامت تا مرز فرورفتن در باتلاق نمک پیش می‌رود و ماندگار برای نجات او باید از کمر بند و لباسش طنابی موقت بسازد. این صحنه‌ها نشان می‌دهد که جغرافیای کتاب همواره با روان شخصیت‌ها هم‌ارز است: زیرزمین، چاه، نمکزار و حفره، همه صورت‌های مختلف همان سقوط نخستین‌اند. در ادامه، فرحان/یاسین در بازجویی‌ها بی‌احساس و سرد می‌ماند؛ به‌صراحت از ندامت سخن نمی‌گوید، حتی وقتی دادگاه او را محکوم می‌کند و روزنامه‌ها لقب «گورکن» بر او می‌گذارند. تعداد پرونده‌ها از نوزده نیز فراتر می‌رود و او در چشم جامعه به چهره‌ای تقریباً غیرانسانی تبدیل می‌شود. روایت، او را به میدان شوش و سکو و جرثقیل اعدام می‌برد: جمعیت، شاکیان، دادستان، روحانی و مأموران، همگی گرد می‌آیند تا اجرای حکم را ببینند. در این لحظه‌ی اوج، مرد محکوم در میان نگاه‌های خشمگین و گریان و بی‌تفاوت، چهره‌ها را می‌کاود و ناگهان چهره‌ی زنی را با کودکی در آغوش می‌بیند؛ چهره‌ای آشنا که تمام مسیر را به سمت لحظه‌ای تازه باز می‌کند. طناب چند بار کشیده می‌شود، اما به‌گونه‌ای ناممکن عمل نمی‌کند؛ بدن او از طناب جدا می‌شود، دستبند باز می‌شود، و او از سکو پایین می‌آید، دمپایی‌اش را می‌پوشد و در سکوت متحیر جمعیت، به سمت زن حرکت می‌کند. اینجا رمان به‌جای ختم شدن در مرگ، به‌سوی گشودگی می‌رود: اجرا شکست می‌خورد، تاریخ می‌لرزد، و مرد محکوم از مرز مرگ عبور می‌کند. (همان: صص ۱۲۰-۶۳)

در پایان، صدای راوی بار دیگر وارد می‌شود و معنا را به‌صراحت در سطحی دیگر توضیح می‌دهد: او شهادت می‌دهد که این مرد، نمرده است؛ او در ساحت دیگری از وجود راه می‌رود، و آنچه ما می‌بینیم فقط بخشی از امکان‌های گم‌شده‌ی تاریخ است. راوی اعتراف می‌کند که از ابتدا مسیرها را تغییر داده است: از کودکی پسرک در حفره، تا زنده ماندنش در میان جنگ، تا وارد شدن منصور ماندگار و محبوبه به زندگی او، تا قراردادن نشانه‌ها و خواب‌ها و راه‌های فرعی، همه برای آن بوده که این شخصیت از دل مرگ عبور کند و به حیات دیگری برسد. در نسخه‌ی بدیل تاریخ، فرحان به حفره باز می‌گردد، با لطیفه زندگی می‌کند، کودکی دارد، و در میان خانواده‌ای جنوبی و در

کنار نخلستان و هور، پیر می‌شود؛ صالح می‌آید، خلف بزرگ‌تر می‌شود، طوبا جارو می‌کشد، یوما نان می‌پزد و پدر تورها را ترمیم می‌کند. رمان در حقیقت با همین چرخش بسته می‌شود: «حفره» هم آغاز زندگی است و هم امکان بازنویسی آن؛ هم زخم است و هم پناه، هم تاریخ واقعی و هم تاریخ ممکن. (همان: صص ۱۶۵-۱۲۱)

شخصیت‌شناسی در رمان «حفره»

در حفره با یک متن کاملاً انسان‌محور روبه‌رو هستیم؛ یعنی هسته روایت را آدم‌ها می‌سازند، نه جانوران، گیاهان یا اشیای جان‌گرفته. «شخصیت ایستا شخصیتی است که در پایان همان باشد که در آغاز بوده و حوادث اثر اندکی بر او بگذارند؛ در مقابل، شخصیت پویا دچار دگرگونی در عقاید، جهان‌بینی یا خصلت می‌شود و این تغییر باید تدریجی و باورپذیر باشد.» (ایرانی، ۱۳۶۴: ص ۹۳) یونسی هم شخصیت اصلی را برابر اصلی داستان می‌داند و شخصیت فرعی را ابزاری برای پیشبرد روایت و نمایاندن ابعاد شخصیت اصلی؛ همچنین شخصیت میانجی را شخصیتی می‌داند که نقش واسطه میان اصلی و فرعی را دارد. (یونسی، ۱۴۰۱: ص ۲۳۶) و در نهایت، شخصیت جامع شخصیتی است پیچیده و چندبعدی که نمی‌توان آن را در یک جمله خلاصه کرد. (انتظاری‌الوار، ۱۳۹۹: ص ۳۳)

شخصیت‌های انسانی در «حفره»

فرحان (پسرک عرب)

این شخصیت مهم‌ترین و محوری‌ترین شخصیت حفره است. در آغاز، او «پسرک سه‌ساله‌ی عرب» است که با لطیفه در «خانه‌ی توی زمین» بازی می‌کند و زندگی‌اش در دل حفره و نخلستان تعریف می‌شود؛ اما در ادامه، همین کودک به چهره‌ای بدل می‌شود که «یک روز عاقبت بر آن سکو خواهد ایستاد» و در پایان روایت بدیل، «فرحان رج» و زمان برای او به عقب برمی‌گردد (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: صص ۷-۱۰) این گستره زمانی نشان می‌دهد که او شخصیتی پویا و در عین حال جامع است؛ چون از کودک بازی‌گوش حفره تا مردی که با مرگ، حکم، بازگشت تاریخی مواجه می‌شود، چندین لایه از هویت را تجربه می‌کند. برای مثال در داستان به این مورد مشخص می‌شود «پسرک سه‌ساله‌ی عرب... چاله شده بود خانه‌شان» و «بویه فرحان رج» و نیز «یک روز عاقبت بر آن سکو خواهد ایستاد.» (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: صص ۱۴۱-۱۴۱)

لطیفه

لطیفه مهم‌ترین چهره زنانه متن و شخصیتی فرعی کلیدی است که در کنار فرحان، هم‌زمان نقش همبازی کودکی، عشق از دست‌رفته و امکان زندگی دیگر را دارد. او در کودکی با پسرک در حفره است و در بخش پایانی، در نسخه بدیل زندگی، همان کسی است که «کودک را از آغوشش می‌گیرد» و با فرحان خانواده‌ای تشکیل می‌دهد؛ یعنی از دختر هم‌سن‌وسال همسایه به زن/مادر آینده تبدیل می‌شود. (رضایی‌راد، ۱۴۰۰، صص ۷-۱۰، ۱۶۲-۱۶۱) به همین دلیل می‌توان او را پویا دانست؛ زیرا حضورش فقط خاطره نیست، بلکه امکان تحول زندگی و هویت را هم حمل می‌کند. از حیث ساختار روایی نیز جامع است، چون هم کودک است، هم معشوق، هم مادر ممکن، و هم نشانه‌ای از «زندگی دیگری» که می‌توانست رخ دهد.

نمونه: «با لطیفه؛ دختر هم‌سن‌وسال همسایه...» و «با لطیفه ازدواج کرده باشد و کودکی داشته باشد شاید یاسین‌نام» (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: صص ۱۶۱ و ۷)

منصور ماندگار

منصور ماندگار از شخصیت‌های مهم خط جنایی/موازی متن است. در صفحات در دسترس، او بیشتر در نسبت با تعقیب، چهره‌ها، و فضای مرگ و انتظار دیده می‌شود و در ذهن شخصیت محکوم نیز نام او به‌عنوان یکی از چهره‌های زندگی ممکن مطرح می‌شود؛ چنان‌که در صحنه سکو، نام «محبوبه شورآبادی و منصور ماندگار» دیگر برای او کافی نیست و او به چهره‌ای دیگر می‌اندیشد. (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: صص ۱۰۱ و ۱۴۱) به اعتبار نظری، او را می‌توان شخصیت فرعی کلیدی و تا حدی میانجی دانست؛ زیرا به پیشبرد لایه معمایی کمک می‌کند و میان جهان خانواده، تعقیب و مجازات پیوند می‌سازد. (یونسی، ۱۴۰۱: صص ۲۹۶ و ۲۳۶) از نظر تحول، در صفحات موجود تغییر بنیادینی در او دیده نمی‌شود؛ پس بیشتر به ایستایی نزدیک است، هرچند پیچیدگی روانی‌اش او را به شخصیت ساده خالص تقلیل نمی‌دهد.

نمونه: «محبوبه شورآبادی... همسر ماندگار» و «محبوبه شورآبادی و منصور ماندگار دیگر به کارش نمی‌آمدند» (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: صص ۱۰۱ و ۱۴۱)

محبوبه شورآبادی

محبوبه شورآبادی یکی از چهره‌های مهم بخش معاصر/جنایی روایت است و نقش او بیشتر میانجی است تا کنش‌گر مستقیم. او از یک سو همسر ماندگار است و از سوی دیگر می‌کوشد با گفت‌وگو و پافشاری، از فاجعه جلوگیری کند؛ در گفت‌وگوی تلفنی، او می‌گوید دست بردارد، بگریزد و توبه کند و می‌کوشد خانواده را از خطر حفظ کند. (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: ص ۱۰۱) بنابراین، محبوبه شخصیتی فرعی مهم و از منظر اخلاقی قابل توجه است؛ اما در صفحات در دسترس دگرگونی عمیقی در او دیده نمی‌شود، پس می‌توان او را بیشتر ایستا دانست، هرچند از نظر عاطفی و اخلاقی لایه‌دار است و به شخصیت جامع نزدیک می‌شود. نمونه: «رحمت واسعه‌ی خداوند بی‌منتهاست...» و «امشب آمده است و جلو خانه‌ی ماندگار بست نشسته تا زن و بچه‌ی مرد را از شر او حفظ کند.» (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: ص ۱۰۱)

ستوان کرامت

ستوان کرامت شخصیتی فرعی و میانجی است که در خط پلیسی/پرسش‌گری وارد می‌شود و با محبوبه و فضای تعقیب پیوند می‌خورد. او با یک معرفی مستقیم و کارکردی وارد می‌شود: «سلام خانم ماندگار. من ستوان کرامت هستم» و همین جمله فوراً نقش او را به‌عنوان نماینده قانون و پیگیری روشن می‌کند. (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: ص ۱۰۱) از نظر نوع، او ایستا و ساده است؛ چون بیشتر برای پیشبرد روایت و رساندن اطلاعات به کار می‌رود تا تحول درونی.

پدر

پدر در لایه آغازین و در خط جنوب / نخلستان، چهره‌ای اقتدارمند، محافظ و سنتی است. او هم در مقام دستوردهنده ظاهر می‌شود — «برو گاومیش‌ها رو برگردون خونه» و هم در لحظه بحران، کودک را پنهان می‌کند و به او می‌گوید: «لا تهرک! لا تحکی! و لا کلما» یعنی نجنب، حرف نزن، هیچ چیز نگو. (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: صص ۹-۱۰). این ثبات رفتاری نشان می‌دهد که او شخصیتی ایستا و از نظر ساختار روایی ساده است؛ کارکردش حفظ خانه، نظم و بقاست، نه تحول.

یوما

یوما / مادر، چهره‌ای است که بیشتر با مراقبت، هشدار و حفظ مرزهای اخلاقی شناخته می‌شود. او در بخش کودکی می‌گوید بچه‌ها دارند بزرگ می‌شوند و نباید همدیگر را ماچ کنند؛ همین جمله نشان می‌دهد که نقش او تنظیم حد و مرز رشد است. (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: ص ۸) یوما شخصیتی ایستا، ساده و فرعی است؛ چون بیشتر حامل صدای خانه و مادری است تا عامل تغییر. نمونه: «دیگه دارند بزرگ می‌شوند و نباید همدیگر را ماچ کنند.» (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: ص ۸)

طوبا

طوبا خواهر بزرگ‌تر است و در تصویر اولیه با جارو و زمزمه‌هایش حضور دارد. او چهره‌ای از روزمرگی زنانه، کار خانگی و موسیقی درونی خانه را نمایندگی می‌کند؛ همان کسی که «حیاط را جارو می‌کشد» و برای خودش آم‌کلثوم زمزمه می‌کند. (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: ص ۷) طوبا در متن بیشتر یک نیروی ثابت و نگهدارنده است؛ بنابراین فرعی، ایستا و ساده محسوب می‌شود. نمونه: «صدای طوبا خواهر بزرگ‌ترش... دارد حیاط را جارو می‌کشد.» (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: ص ۷)

خلف

خلف برادر بزرگ‌تر است؛ کسی که با قایق و قاچاق و کار بیرون از خانه پیوند دارد و جهان هور و اسکله را نمایندگی می‌کند. او از یک سو کار و معیشت را پیش می‌برد و از سوی دیگر در لحظه خطر، بخشی از نظم خانواده و بقاست. از نظر نقش، فرعی و بیشتر میانجی است؛ چون بین خانه، اسکله و جنگ در رفت‌وآمد است. از نظر تحول، در صفحات در دسترس تغییر چشمگیری ندارد، پس ایستا و ساده است. نمونه: «برادر بزرگ‌ترش... او را صدا می‌زند که بیاید و جعبه‌های وینستون و مالبورو قاچاق را توی انباری بگذارد» (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: ص ۷)

صالح

صالح چهره‌ای است که خبر جنگ را وارد زندگی روزمره می‌کند. او با قایق می‌آید، می‌پرسد اگر جنگ شود «ایرانی یا عراقی» و با جمله «حرب خالیه»/«جنگ خیالی» موقعیت را به سطحی تلخ و سیاسی می‌کشد. (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: صص ۸ و ۱۶۱) صالح را می‌توان شخصیت فرعی میانجی دانست؛ چون هم با بیرون جنگ‌زده مرتبط است و هم به خانه و خواستگاری و زندگی عادی پیوند می‌خورد. در متن، او تغییر بنیادینی نمی‌کند؛ بنابراین ایستا و از نظر ساختار روایی ساده است. نمونه: «اگر جنگ شود آن‌ها کدام طرفی‌اند، ایرانی یا عراقی» و «حرب خالیه» (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: صص ۸ و ۱۶۱)

پدر لطیفه

پدر لطیفه یکی از چهره‌های تراژیک متن است. او در لحظه حمله، با فریاد «ارجع! لا تروح!» ظاهر می‌شود و سپس در خون و نیزار فرو می‌افتد؛ یعنی کارکردش نشان دادن خشونت ناگهانی جنگ است. (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: ص ۱۰) این شخصیت فرعی، ایستا و ساده است، اما حضورش اثرگذار و تراژیک است. نمونه: «ارجع! لا تروح!» و «نعره‌ای زد و دشداشه‌اش سرخ‌رنگ شد و با سر افتاد درون بوته‌های نیزار» (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: ص ۱۰)

سرباز لب‌شکری و سربازان ایرانی / عراقی

سرباز لب‌شکری، سرباز ایرانی و سرباز عراقی در متن بیشتر به صورت شخصیت‌های جمعی جنگ ظاهر می‌شوند. آن‌ها در صحنه‌های انفجار، دفن جنازه‌ها و سنگرها حضور دارند و مرگ و بوی جنازه را به فضای روایت می‌آورند. (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: صص ۱۰ و ۱۲۱) این چهره‌ها بیشتر فرعی، ایستا و ساده هستند و کارکردشان پیشبرد فضای

جنگی و تعمیق درون‌مایه خشونت است. نمونه: «لغنتی، هنوز بوی جنازه می‌آد» و «سربازهای ایرانی همه‌ی جنازه‌ها را دفن کرده بودند» (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: ص ۱۲۱)

شخصیت‌های جانوری

در حفره چند جانور مهم دیده می‌شوند: گاومیش، قورباغه و لاک‌پشت. با این حال، اگر سخت‌گیرانه به تعریف شخصیت نگاه کنیم، این‌ها بیشتر عناصر حادثه‌ساز و فضا‌ساز هستند تا شخصیت‌های کامل جانوری؛ یعنی حضورشان در سطح عمل و صحنه است، نه در سطح روان و گفتار. بنابراین می‌توان گفت شخصیت جانوری مستقل به معنای کامل در متن وجود ندارد، اما حضور جانوران کارکرد روایی دارد. نمونه: گاومیشی که پسرک می‌برد و قورباغه‌ای که «می‌پرد توی چاله» و لاک‌پشتی که «به پشت افتاده بود و دست‌وپا می‌زد.» (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: صص ۸-۹)

شخصیت‌های گیاهی و بی‌جان

شخصیت گیاهی مستقل در حفره وجود ندارد. همچنین شخصیت بی‌جان مستقل هم دیده نمی‌شود؛ حفره، نخلستان، چاله، قایق و خانه زیرزمین، همه مکان و فضا هستند، نه شخصیت. این‌ها در شخصیت‌پردازی اثر نقش دارند، اما خودشان شخصیت محسوب نمی‌شوند. در نتیجه، حفره متنی است که بر شخصیت‌های انسانی چندلایه استوار است و در مرکز آن فرحان/پسرک عرب به‌عنوان شخصیت اصلی پویا و جامع قرار دارد. لطیفه نیز مهم‌ترین شخصیت زنانه و امکان زندگی دیگر است. چهره‌هایی مانند پدر، یوما، طوبا، خلف، صالح، ستوان کرامت و پدر لطیفه عمدتاً فرعی، ایستا و ساده‌اند، اما در پیشبرد روایت و ساختن فضای خانه، جنگ، تعقیب و خاطره نقش اساسی دارند. منصور ماندگار و محبوبه شورآبادی شخصیت‌های مهم لایه موازی‌اند و در حد شخصیت‌های فرعی کلیدی/میانجی می‌توان آن‌ها را خواند. از سوی دیگر، جانوران فقط در حد حضور صحنه‌ای و حادثه‌ساز دیده می‌شوند و گیاهی/بی‌جان شخصیت‌مند در متن وجود ندارد. در نهایت، داستان با حضور یک روحانی و نماینده دادستان در صحنه اعدام و مردمی که برای تماشای مجازات جمع شده بودند، به پایان می‌رسد.

تحلیل شخصیت و شیوه‌های شخصیت‌پردازی در رمان «حفره»

تحلیل شخصیت‌های اصلی

تحلیل شخصیت‌های اصلی در رمان «حفره» نوشته محمد رضایی‌راد، کلید ورود به جهان پیچیده و چندلایه اثر است. این شخصیت‌ها صرفاً ابزاری برای پیشبرد پیرنگ نیستند، بلکه به‌مثابه سنگ‌بنای درام، حاملان اصلی کشمکش‌های بنیادین رمان و تجسم فیزیکی مضامینی چون تروما، حافظه و بحران هویت به‌شمار می‌روند. واکاوی دقیق این کاراکترها، از پسرک بی‌نام تا سرهنگ ماندگار، نه‌تنها ساختار روایی اثر را آشکار می‌سازد، بلکه به رمزگشایی از لایه‌های فلسفی و روانی آن نیز یاری می‌رساند.

شخصیت محوری رمان، که در سراسر داستان با اسامی متعدد شناخته می‌شود، نمونه برجسته‌ای از یک شخصیت پویا و چندوجهی است. چنین شخصیتی در طول داستان دچار تحول می‌شود و به‌سبب پیچیدگی‌هایش، خواننده را غافلگیر می‌کند. (میرصادقی، ۱۳۹۲: ص ۸۵) این پویایی و چندبعدی بودن، در کاراکتر «پسرک» به شکلی رادیکال و از طریق بحران هویت او تجلی می‌یابد. او از یک کودک قربانی به یک قاتل زنجیره‌ای و در نهایت به یک شمایل نمادین بدل می‌شود. این تحول نه در یک سیر خطی، بلکه در چرخه‌ای تکرارشونده از تروما و خشونت رخ

میدهد و هر نام جدیدی که بر او نهاده میشود، نمایانگر مرحله‌ تازه‌ای از گسست هویتی و تلاش مذبوحانه برای بازسازی خویشتن است.

نقطه‌ تکوین شخصیت او در همان صحنه‌ آغازین رمان، یعنی پناه‌بردن به حفره پس از مشاهده قتل‌عام خانواده‌اش شکل می‌گیرد. این پناهگاه به گور جمعی خانواده‌ او بدل میشود، آن‌گاه که خون آن‌ها «نهر کوچکی میساخت که راه می‌گرفت از بین خس و خاشاک و می‌آمد و سرازیر میشد توی چاله.» (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: ص ۱۳) این تصویر هولناک، «حفره» را به مکانی نمادین و یک زهدان تروما بدل میکند. حفره هم پناهگاه است و هم گور؛ هم نقطه‌ آغاز زندگی جدید اوست و هم محل دفن گذشته‌اش. این مکان دوگانه، هویت او را بر پایه‌ تروما، فقدان و خشونت بنا میکند و از همان لحظه، پسرک به موجودی زیرزمینی بدل میشود که تنها در تاریکی و انزوا قادر به بقاست. یکی از برجسته‌ترین شیوه‌های نویسنده در پرداخت این شخصیت، استفاده از اسامی متعدد است. در اتاق کار سرهنگ ماندگار، چهره‌نگاری‌های مختلفی از او بر دیوار نصب شده که هر یک نامی متفاوت دارند: «آن‌جا که ریش و سبیل دارد نامش نادر است و آن‌جا که ندارد فریدون... چهره‌ها متفاوت‌اند و نام‌ها هم.» (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: ص ۲۳) این شیوه‌ نام‌گذاری، صرفاً یک بازی روایی نیست، بلکه بازتابی دقیق از شخصیت از هم‌گسیخته و هویت سیال اوست. او در هر دوره‌ زندگی‌اش با نامی جدید ظاهر میشود تا گذشته را دفن کند؛ اما زخم مشترک بالای ابرو در تمام چهره‌ها، نشان میدهد که تروما و حافظه، فارغ از هر نام و نقابی، همواره با او باقی میماند. این تعدد اسامی، بحران هویت او را به‌صورت بصری و ملموس به تصویر میکشد.

خشونت در بزرگسالی او، بازتولید مستقیم ترومای اولیه است. جنایات او، به‌ویژه مواردی چون تجاوز به جسد قربانی که «رفت از توی قبر درآوردش و بهش تجاوز کرد.» (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: ص ۲۷) نشان‌دهنده‌ تلاشی بیمارگونه برای بازآفرینی و تسلط بر وحشت اولیه است. او قربانیانش را به ابژه‌هایی بی‌جان تقلیل میدهد؛ همان‌طور که خود در کودکی شاهد ابژه شدن خانواده‌اش بوده است.

این چرخه خشونت، یکی از درون‌مایه‌های اصلی رمان است که از طریق این شخصیت پرداخت میشود. او هم قربانی است و هم جنایتکار؛ موجودی که در حفره‌ تاریخ به دام افتاده و تنها راه رستگاری را در تکرار بی‌پایان کابوس‌هایش می‌یابد. فرجام شخصیت او با مفهوم «ساحت دیگری از وجود» گره می‌خورد. در صحنه‌ اعدام، راوی ناشناس بیان میکند که این لحظه، «لحظه‌ مرگ نیست؛ لحظه‌ ورود به ساحت دیگری از وجود است که ما فراموشش کرده‌ایم.» (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: صص ۱۶۱-۱۶۲) رهایی نمادین او از طناب دار و دنبال کردن زنی ناشناس، پایانی است بر چرخه‌ خشونت و آغاز سفری در یک واقعیت بدیل. این پایان‌بندی، فراتر از یک رهایی نمادین برای شخصیت، یک کنش فراروایی از سوی خود نویسنده است. راوی برون‌داستانی در صفحات پایانی آشکارا مسئولیت مهندسی کل پیرنگ را بر عهده می‌گیرد: «منصور ماندگار را... پیدا کردم و آوردم به هور و کشاندمش بر سر آن چاله.» (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: ص ۱۶۱) بدین ترتیب، «ساحت دیگر وجود» نه‌تنها گریز شخصیت از تقدیرش، بلکه امکان بنیادین روایت است که قصه‌گو برای شکستن تاریخ خطی و خلق واقعیتی بدیل به کار می‌گیرد. رهایی قاتل، در واقع تفسیری است بر قدرت خود روایت برای آفرینش جهان‌هایی ورای محدودیت‌های پیرنگ.

سرهنگ ماندگار نیز نمونه‌ یک شخصیت چندوجهی است که ویژگی‌های متضاد و پیچیده‌ای را در خود جمع کرده است. وسواس فکری او در دستگیری قاتل، نیروی محرکه‌ای است که او را به سمت پویایی و تحول سوق میدهد. (میرصادقی، ۱۳۹۲: ص ۸۷) این شخصیت از یک افسر پلیس قانون‌مدار به‌تدریج به یک نیروی وسواسی و همزاد با قاتل بدل میشود. نویسنده با انتخاب نام «ماندگار» طنزی تلخ را به کار می‌گیرد؛ نامی که بر دوام و پایداری دلالت

دارد، در تضاد کامل با فروپاشی روانی و اضمحلال زندگی شخصی و حرفه‌ای او قرار گرفته و شکنندگی نظم را که او مدعی نمایندگی‌اش است، برجسته می‌سازد. ماندگار در طول نُه سال تعقیب، چنان در پرونده غرق می‌شود که مرزهای میان هویت خود و هویت قاتل در ذهنش فرو میریزد و او را به آینه‌ای مغشوش از قهرمان و ضدقهرمان تبدیل می‌کند.

ویژگی محوری شخصیت ماندگار، وسواس اوست. این وسواس تمام زندگی شخصی و حرفه‌ای او را بلعیده است، تا جایی که در گفتگو با دستیارش کرامت، پرونده را چیزی توصیف می‌کند که «هیچ‌کس بیشتر از یک سال و نیم توش دووم نمی‌آره». (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: ص ۲۴) و در زندگی شخصی، همسرش مهتاب را به ورطه ترس و مصرف داروهای اعصاب کشانده است. (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: صص ۶۴-۶۳) این وسواس، نیروی محرکه اصلی روایت است. ماندگار نه برای اجرای عدالت، بلکه برای ارضای یک نیاز شخصی و روانی به دنبال قاتل است. این جستجو به هدف زندگی او بدل شده و همین امر، او را از یک قهرمان کلاسیک دور کرده و به عامل اصلی فروپاشی روانی و خانوادگی‌اش تبدیل می‌کند.

رابطه میان ماندگار و پسرک، یک رابطه همزیستانه و آینه‌ای است. آن دو شکارچی و شکار یکدیگرند، اما در این تعقیب طولانی، به همزاد یکدیگر بدل شده‌اند. کشف پرونده‌های شخصی ماندگار درباره قاتل توسط کرامت و خواب‌های آشفتۀ او که در آن با قاتل گفتگو می‌کند، نشان از درهم‌تنیدگی روانی این دو شخصیت دارد. این پیوند همزادگونه، که با کشف پرونده‌های خصوصی ماندگار به اوج می‌رسد، مرز میان خیر و شر را مخدوش می‌سازد. این پرونده‌ها، که شامل «حَدس‌ها» و عکس‌های نامرتب هستند، نشان می‌دهند که وسواس ماندگار از حیطة تحقیق پلیسی فراتر رفته و به نوعی «نویسندگی» در خلق هویت قاتل بدل شده است. او برای به دام انداختن قاتل، خود به او شبیه می‌شود و در نهایت، هویت خود را در هویت او گم می‌کند. این رابطه آینه‌ای، پرسش بنیادین رمان را درباره ماهیت عدالت و اخلاق مطرح می‌سازد.

وجوه ضدقهرمانی ماندگار در روش‌های غیراخلاقی و غیرقانونی او آشکار می‌شود. او برای رسیدن به هدفش، از «کلهر» به‌عنوان طعمه استفاده می‌کند و در بحث با کرامت، تقابل میان «قانون» و «انسانیت» را به چالش می‌کشد و صراحتاً می‌گوید: «قانون بد بده» (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: صص ۷۸-۷۷) این ویژگی‌ها، ماندگار را به یک ضدقهرمان در ادبیات مدرن بدل می‌کنند. او شخصیتی خاکستری است که برای هدفی ظاهراً خیرخواهانه، به ابزارهای شرورانه متوسل می‌شود. رضایی‌راد با خلق این شخصیت، دوگانه سنتی قهرمان/ضدقهرمان را درهم می‌شکند و نشان می‌دهد که در جهان ترومادۀ رمان، هیچ‌کس نمی‌تواند معصومیت خود را حفظ کند. بدین ترتیب، تحلیل شخصیت‌های محوری رمان، شبکه پیچیده‌ای از روابط آینه‌ای و همزادگونه را آشکار می‌سازد که در آن، شخصیت‌های فرعی نیز نقشی کلیدی ایفا می‌کنند.

تحلیل شخصیت‌های فرعی

شخصیت‌های فرعی در رمان «حفره»، نقشی راهبردی و فراتر از کارکردهای معمول داستانی ایفا می‌کنند. این شخصیت‌ها نه تنها به پیشبرد پیرنگ و تکمیل جهان داستانی کمک می‌کنند، بلکه به مثابه کاتالیزورهایی عمل می‌کنند که به تعمیق شخصیت‌های اصلی، برجسته‌سازی مضامین کلیدی و ایجاد تنش‌های دراماتیک یاری می‌رسانند. هر یک از این کاراکترها، از ستوان کرامت تا سرباز لب‌شکری، بُعدی از جهان تیره و پیچیده رمان را روشن می‌سازند.

ستوان کرامت در ابتدا به‌عنوان یک شخصیت مُکمل برای ماندگار معرفی میشود. او که در آغاز، شخصیتی ایستا به نظر میرسد، در فرایند داستان و تحت تأثیر ماندگار و پیچیدگی‌های پرونده، به شخصیتی پویا بدل میشود. (میرصادقی، ۱۳۹۲: ص ۹۰) تحول کرامت از یک افسر جوان و ایدئالیست به دستگیری که شیوه‌های غیرمعارف مافوقش را درک میکند، یکی از قوس‌های شخصیتی مهم رمان است. تقابل اولیه او با ماندگار، که نماینده قانون و اصول آکادمیک است، به تدریج جای خود را به درکی پیچیده‌تر از موقعیت میدهد و او را به چشم مخاطب در دل تاریکی روایت بدل میکند.

نقش تقابلی کرامت در صحنه‌های اولیه ورود او به پرونده به‌خوبی آشکار است. واکنش‌های او به چهره‌های روی دیوار و مخالفت درونی‌اش با شیوه‌های خشونت‌آمیز ماندگار در بازجویی از کلهر (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: ص ۷۵)، او را به‌عنوان نماینده قانون، اخلاق و وجدان در برابر مصلحت‌گرایی تاریک ماندگار قرار میدهد. با این حال، کرامت صرفاً یک شخصیت متضاد باقی نمی‌ماند. او در طول داستان، با مشاهده عمق فاجعه و پیچیدگی‌های روانی قاتل و ماندگار، از قطعیت اولیه خود فاصله می‌گیرد. او به وجدان معذب روایت تبدیل میشود؛ کسی که هم غیرانسانی بودن شیوه‌های ماندگار را درک میکند و هم ضرورت متوقف کردن قاتل را.

محبوبه شورآبادی به‌عنوان حافظ گذشته و حلقه اتصال میان ماندگار و قاتل عمل میکند. تماس‌های تلفنی ماندگار با او برای کسب خبر از قاتل (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: صص ۵۴-۵۲) و نقش او در مراقبت از پسرک در گذشته در یک بیمارستان صحرایی (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: ص ۱۵۱)، او را به شخصیتی کلیدی در افشای تدریجی اطلاعات بدل میکند. کارکرد روایی محبوبه، فراتر از یک منبع اطلاعاتی صرف است. او نماینده حافظه‌ای است که هم ماندگار و هم قاتل میکوشند آن را سرکوب یا بازسازی کنند. حضور او، تاریخچه مشترک و پیچیده دو قهرمان اصلی را به مخاطب یادآوری میکند و بُعدی تراژیک به رابطه آن‌ها می‌افزاید.

شخصیت مهتاب، همسر ماندگار، نمادی از آسیب‌های جانبی و تلفات انسانی وسواس اوست. ترس دائمی او از قاتل، مشاجراتش با منصور بر سر پرونده و در نهایت پناه‌بردن به داروهای اعصاب (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: صص ۶۵-۶۱)، هزینه انسانی جست‌وجوی عدالت به سبک ماندگار را به تصویر میکشد. مهتاب به‌عنوان یک شخصیت، بُعد تراژیک زندگی ماندگار را برجسته می‌سازد. او قربانی غیرمستقیم چرخه‌ای از خشونت است که زندگی خانوادگی‌اش را ویران کرده. حضور او نشان میدهد که وسواس ماندگار نه تنها خود او، بلکه نزدیک‌ترین افراد زندگی‌اش را نیز به درون حفره‌ای از ترس و اضطراب کشانده است.

کلهر نمونه یک شخصیت ابزاری است که صرفاً برای پیشبرد طرح داستانی به کار گرفته شده است. بازجویی خشونت‌بار او توسط ماندگار برای ضبط صدایش (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: صص ۷۵-۷۲) و استفاده از او به‌عنوان طعمه در قلعه خرابه (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: صص ۹۷-۹۶)، نشان‌دهنده کارکرد صرفاً ابزاری اوست. این شخصیت فاقد عمق روانی است و تنها برای به حرکت درآوردن شخصیت‌های اصلی (ماندگار و قاتل) و آشکار ساختن وجوه ضدقهرمانی ماندگار در داستان حضور دارد. سرنوشت او اهمیتی در پیرنگ اصلی ندارد و پس از ایفای نقش خود، از روایت حذف میشود.

سرباز لب‌شکری عراقی، با وجود حضور بسیار کوتاهش، کارکردی نمادین و قدرتمند دارد. مواجهه او با پسرک در حفره و کمکش به او با دادن آب و غذا (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: صص ۸۶-۸۴)، نه فقط جرقه‌ای از انسانیت در دل بربریت جنگ، بلکه محکی روایی است. این شخصیت با کنش انسانی خود، معیاری از شفقت را بنا می‌نهد که قهرمان داستان «پسرک»، در تمام عمر آتی خود در رسیدن به آن ناکام می‌ماند و بدین ترتیب، عمق تباهی و

انسان‌زدایی او در طول روایت با این معیار سنجیده می‌شود. سرنوشت تراژیک خود سرباز که در نهایت در همان حفره کشته می‌شود. (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: ص ۱۱۰) این چرخه خشونت را تکمیل کرده و بر پیچیدگی شرایط انسانی فارغ از مرزهای جنگ تأکید می‌کند. نقش‌آفرینی این شخصیت‌های فرعی، شبکه پیچیده روابط داستانی را تکمیل کرده و به جهان رمان، عمق و غنای بیشتری می‌بخشد.

شیوه‌های شخصیت‌پردازی غیرمستقیم در رمان «حفره»

کارکرد «کنش»؛ حفره‌کنی به مثابه گریز از نظم نمادین

کنش در یک اثر روایی، صرفاً ابزاری برای پیشبرد داستان نیست؛ بلکه یکی از قدرتمندترین شگردهای رونمایی از انگیزه‌های پنهان، کشمکش‌های درونی و وضعیت روانی شخصیت به‌شمار می‌رود. اعمال یک شخصیت، بیش از هر توصیف مستقیمی، می‌تواند بازتاب‌دهنده جهان‌بینی، ترس‌ها و امیال سرکوب‌شده او باشد. در رمان «حفره»، کنش محوری «کندن»، فراتر از یک عمل فیزیکی، به یک کارکرد روایی و نمادین برای نمایش وضعیت سوژه در برابر واقعیت خشن و غیرقابل تحمل بدل می‌شود. در تحلیل‌های ساختارگرایانه، «کنش» بر «شخصیت» برتری دارد و هویت شخصیت‌ها تابع کارکردی است که در ساختار روایت ایفا می‌کنند. این دیدگاه که ریشه در آرای فرمالیست‌ها دارد و توسط نظریه‌پردازانی چون رولان بارت بسط یافته است، معتقد است که شخصیت‌ها در وهله اول، عاملان کنش‌ها هستند. به عبارت دیگر، مهم نیست که شخصیت کیست، بلکه مهم آن است که چه کاری انجام می‌دهد. این رویکرد، شخصیت را از ماهیت روان‌شناختی مستقل خود تهی کرده و آن را به یک عنصر ساختاری در پیرنگ تقلیل می‌دهد.

«پراپ به مختصات جسمانی و روانی ویژگی‌های فردی شخصیت‌ها بی‌اعتناست. پراپ قصه‌ها را تا آن‌جا خلاصه می‌کند که تنها کنش‌هایی که از کارکردشان نشأت می‌گیرند، به‌راستی مورد توجه قرار می‌گیرند. مهم عملی است که آن‌ها انجام می‌دهند و آن‌چه آن‌ها در قصه‌های متعدد انجام می‌دهند همواره کارکردی مشابه دارد.» (برتنس، ۱۳۸۷: صص ۵۲-۵۱)

این دیدگاه نظری، چارچوبی کلیدی برای فهم کنش شخصیت اصلی رمان «حفره» فراهم می‌آورد. از این منظر، عمل «کندن چاله» توسط پسرک، نه یک رفتار تصادفی، بلکه یک «کارکرد» روایی است که وضعیت او را در ساختار داستان تعریف می‌کند. این کنش پس از مشاهده یک تروما و فروپاشی جهان پیرامونش آغاز می‌شود. او شاهد مرگ خشونت‌بار تمام اعضای خانواده‌اش به‌دست سربازان است و این تجربه، بنیان‌های واقعیت را برای او متزلزل می‌کند. واکنش او به این فاجعه، پناه بردن به زمین و آغاز کنشی وسواس‌گونه و بی‌وقفه است: «خش‌خش عقرب پسرک را به خود آورد؛ سرنیزه را برداشت و شروع کرد به کندن. آن‌قدر کند تا کف چاله پُر از خاک شد. داشت خاک‌ها را درون کیسه میریخت که سروصدای داد و فریاد از بیرون آمد.» (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: ص ۵۶)

در اینجا، کنش «کندن» یک واکنش نمادین برای گریز از «نظم نمادین» است؛ یعنی گریز از جامعه، زبان و قوانین خشونت‌باری که شاهد تباهی خانواده‌اش توسط آن بوده است. او با کندن زمین، در تلاش است تا یک فضای شخصی، امن و تحت کنترل خود بسازد و خود را از واقعیت تروماتیک بیرونی جدا کند. این حفره، مکانی است که او می‌تواند در آن از نگاه خیره «دیگری بزرگ» (جامعه و قانون حاکم) پنهان شود. این عمل را می‌توان تلاشی برای ساختن یک جهان جایگزین در برابر جهانی دانست که به او تحمیل شده است.

بر اساس نظریات روان‌کاوانه ژاک لاکان، «ساحت نمادین» مرحله‌ای است که در آن فرد با ورود به جهان زبان، قانون و ساختارهای اجتماعی، از وحدت خیالی اولیه با مادر جدا می‌شود و هویت خود را در شبکه‌ای از دال‌ها و

قوانین پدری تعریف میکند. این نظم، اگرچه هویت‌بخش است، اما هم‌زمان سرکوبگر و محدودکننده نیز هست. از این منظر، حفره می‌تواند نمادی از بازگشت به یک وضعیت پیشانمادین و پناه بردن به مکانی خارج از ساختار زبان و قانون باشد.

«به‌باور سوسور» معنا در خود نظام زبان مستقر است. «لاکان برای تدوین مطالعات خود در امر نمادین، از دستاوردها و یافته‌های تازه ساخت‌گرایی و زبان‌شناسی فردینان دوسوسور، رومن یاکوبسن و انسان‌شناسی لوی-استروس بهره گرفت. لاکان امر نمادین را مرحله ادیپی یا ساحت زبان، قانون و نام پدر و دیگری بزرگ نیز مینامد.» (هومر، ۱۳۸۸: صص ۶۲-۵۷)

بنابراین، فرار شخصیت به درون حفره از منظر ادبی، تلاشی نمادین برای انکار واقعیتی است که نظم نمادین بر او تحمیل کرده است. سربازان، به‌مثابه عاملان بی‌رحم قانون پدری، جهان او را ویران کرده‌اند و او در پاسخ، با کنشی فیزیکی و خشن، این نظم را رد میکند. عمل کردن، تلاشی برای حفر یک فضای پیش‌زبانی و رَحِم‌گونه است که خارج از شبکه نمادین زبان و قانونی قرار گیرد که خانواده‌اش را نابود کرده است. او در زیر زمین، در سکوت و تاریکی، میکوشد تا از قواعد و خشونت جهان بالای سرش فاصله بگیرد و بدین ترتیب، کنش وسواس‌گونه او مهم‌ترین ابزار برای شخصیت‌پردازی غیرمستقیم اوست. بنابراین، این کنش، که مرزی فیزیکی میان سوژه و جهان نمادین حفر می‌کند، خود زمینه‌ساز فضایی روانی می‌شود که در آن، زبان از هم‌گسیخته ناخودآگاه، مجالی برای ظهور مییابد.

کارکرد «گفتار و تک‌گویی درونی»: نمایش ناخودآگاه در انزوای حفره

تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن، به‌عنوان شگردهایی روایی در ادبیات مدرن، پنجره‌ای مستقیم به‌سوی ناخودآگاه و آشفتگی‌های ذهنی شخصیت می‌گشایند. این تکنیک‌ها به نویسندگان می‌دهند تا پیچیدگی‌های روان‌شناختی، خاطرات سرکوب‌شده و تداعی‌های پراکنده ذهن شخصیت را بدون تفسیر مستقیم راوی به تصویر بکشد. خواننده در این شگرد، مستقیماً با سیالیت فکر شخصیت مواجه می‌شود و فروپاشی یا انسجام جهان درونی او را از نزدیک تجربه می‌کند. در رمان «حفره»، این شگرد به ابزار اصلی نمایش تأثیر تروما بر روان شخصیت اصلی بدل می‌شود.

شخصیت پسرک، در انزوای مطلق حفره، با هجوم افکار و خاطرات پراکنده و هذیان‌آلود مواجه است. نویسنده با به‌کارگیری جملات کوتاه، مقطع و تکرار شونده، گسستگی ذهن و ناتوانی او در پردازش منطقی واقعیت را بازنمایی می‌کند. این گفتار درونی، بازتاب مستقیم تجربه تروماتیک و تلاش نافرجام ذهن برای کنار آمدن با آن است: «حرکت نکن هیچی نگو هیچی نگو.» (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: ص ۱۲)

این کلمات خام و بدون زمینه که پژواک آخرین دستور پدر پیش از مرگ است، همچون یک زخم کلامی در آگاهی شخصیت حک شده‌اند. نویسنده با حذف هرگونه توصیف روایی پیرامون این جمله، آن را به یک خاطره مزاحم و وسواس‌گونه بدل می‌کند که ذهن شخصیت را تسخیر کرده است. این شگرد ادبی، بیش از آن که یک تحلیل بالینی از تروما باشد، دعوتی است به خواننده برای تجربه حسی آشفتگی ذهنی. ما نه از طریق توصیف راوی، بلکه از طریق خود زبان از هم‌گسیخته و تکرار شونده شخصیت، به عمق زخم روانی او پی می‌بریم.

این افکار پراکنده و وسواس‌گونه را میتوان به‌مثابه تجلی ادبی محتویات ناخودآگاه در نظر گرفت. در نظریه فروید، ناخودآگاه مخزن امیال، خاطرات و تکانه‌های سرکوب‌شده‌ای است که آگاهی توان تحمل آن‌ها را ندارد، اما این

نیروهای پنهان همواره برای بروز و ظهور در سطح خودآگاه تلاش میکنند و بر رفتار فرد تأثیر میگذارند. در این دیدگاه، هر آن‌چه سرکوب شده، بخشی از ناخودآگاه است، اما تمام محتویات ناخودآگاه لزوماً سرکوب‌شده نیستند. با تکیه بر این مفهوم، تک‌گویی‌های درونی شخصیت در «حفره» میتواند به‌عنوان راه یافتن محتوای سرکوب‌شده و تروماتیک به سطح آگاهی تفسیر شود. فضای امن و ایزوله حفره که شخصیت را از فشارهای نظم نمادین و واقعیت بیرونی دور نگه میدارد، به این محتویات اجازه بروز میدهد. هذیان‌ها، تکرارها و خاطرات گسسته، در واقع همان نیروهای پنهان و سرکوب‌شده‌ای هستند که در غیاب ساختارهای کنترلی جهان بیرون، خود را در زبان آشفته شخصیت نمایان میسازند. به این ترتیب، گفتار درونی به ابزاری برای «نشان دادن» کارکرد ناخودآگاه تبدیل میشود. این فضای ذهنی آشفته، ارتباطی تنگاتنگ با فضای فیزیکی‌ای دارد که شخصیت در آن محبوس است و آن را شکل میدهد.

توصیف محیط؛ نسبت فضای «حفره» با انزوای سوژه

توصیف محیط و صحنه‌آرایی در داستان‌نویسی مدرن، کارکردی فراتر از ایجاد پس‌زمینه‌ای برای وقوع حوادث دارد. فضا در این رویکرد، به‌عنوان امتداد یا بازتابی از وضعیت درونی و روانی شخصیت‌ها عمل میکند. به عبارت دیگر، محیط بیرونی به استعاره‌ای از جغرافیای ذهن شخصیت بدل میشود و ویژگی‌های فیزیکی مکان، با حالات روحی و روانی او پیوندی عمیق مییابد. در رمان «حفره»، خود «حفره» به مهم‌ترین عنصر برای شخصیت‌پردازی غیرمستقیم تبدیل شده و انزوای فیزیکی آن، آینه‌ای تمام‌نما از انزوای روانی سوژه است.

در نظریه روایت، این شگرد تحت عنوان «صحنه‌آرایی قیاسی» شناخته میشود. در این نوع صحنه‌آرایی، میان ویژگی‌های محیط و وضعیت شخصیت، رابطه‌ای نمادین و مبتنی بر شباهت برقرار میشود. این تکنیک به نویسنده اجازه میدهد تا بدون بیان مستقیم، حالات درونی شخصیت را از طریق توصیف محیط به خواننده منتقل کند. به‌عنوان یک نمونه کلاسیک میتوان به ارتباط میان ویرانی خانه «امیلی» در داستان ویلیام فاکنر و زوال روحی و اجتماعی خود او اشاره کرد: «صحنه‌آرایی میتواند از نوع روابط علی یا قیاسی باشد. صحنه‌آرایی از واسطه تقویت یا هماهنگی نمادین، میتواند از برخی جهات به شخصیت یا شخصیت‌ها شباهت داشته باشد.» (تولان، ۱۳۹۳: ص ۹۱)

این رویکرد نظری به منتقد اجازه میدهد تا فضاهای فیزیکی داستان را نه به‌عنوان امری خنثی، بلکه به‌مثابه استعاره‌هایی قدرتمند از وضعیت ذهنی شخصیت‌ها تحلیل کند. در این چارچوب، «حفره» در رمان رضایی‌راد، صرفاً یک مکان نیست، بلکه تجسم فیزیکی وضعیت روانی شخصیت اصلی است.

نویسنده در سراسر رمان، بر ویژگی‌های فیزیکی خاصی از حفره تأکید میکند: تنگی، تاریکی، محدودیت و جدا افتادگی. این توصیفات به‌طور مداوم تکرار میشوند تا این فضا را نه تنها به‌عنوان یک پناهگاه، بلکه به‌مثابه یک زندان نیز به تصویر بکشند. شخصیت اصلی در این مکان هم احساس امنیت میکند و هم احساس خفقان.

«پسر ترسان و نافهمیده به چاله پای نخل اشاره کرد. پدر شاخ و برگ‌ها را دید و کنار زد؛ به یک حرکت پسرک را گذاشت کف چاله و شاخ و برگ‌ها را برگرداند بر دهانه چاله.» (رضایی‌راد، ۱۴۰۰: ص ۱۲)

تحلیل دقیق این توصیفات، پیوند مستقیم میان فیزیک حفره و روان شخصیت را آشکار میسازد. تنگی و محدودیت فیزیکی حفره، بازتاب‌دهنده احساس انزوای اجباری، خفقان و به‌بن‌بست رسیدن روانی شخصیت است. تاریکی حفره، صرفاً استعاره‌ای از سردرگمی نیست، بلکه بازنمایی ملموس خاموشی زبان و خرد در برابر امر واقع تروماتیک

است. جدا افتادگی این چاله از خانه و حیاط، نمایانگر گسست عمیق شخصیت از جامعه، خانواده و گذشته‌اش است. در واقع، حفره به جغرافیای ذهن شخصیت تبدیل شده است؛ مکانی تنگ و تاریک که در آن خاطرات تروماتیک محبوس شده‌اند و راهی برای گریز از آن متصور نیست. به این ترتیب، توصیف محیط به یکی از کلیدی‌ترین ابزارهای شخصیت‌پردازی غیرمستقیم بدل می‌شود که وضعیت فروپاشیده سوزه را به شکلی ملموس و استعاری به خواننده منتقل می‌کند. هم‌افزایی هوشمندانه این سه شگرد «کنش نمادین، گفتار درونی و توصیف محیط» در نهایت به خلق یک شخصیت پیچیده و فراموش‌نشدنی میانجامد.

نتیجه‌گیری

محمد رضایی‌راد در داستان «حفره» با استفاده از نثری دقیق و فضاسازی وهم‌آلود، نشان می‌دهد که چگونه زخم‌های گذشته، به‌ویژه ترومای جنگ، در روان شخصیت‌ها و لایه‌های پنهان جامعه باقی می‌ماند و حال را به تسخیر خود درمی‌آورد. این اثر بیش از آن که یک رمان جنایی متعارف باشد، یک کاوش روان‌شناختی عمیق در باب پیامدهای ماندگار خشونت است. محمد رضایی‌راد در رمان «حفره» با عبور از الگوهای سنتی و رئالیستی بازنمایی جنگ، به روایتی عمیقاً مدرن و روان‌شناختی دست یافته است. نویسنده با تمرکز بر ذهنیت شخصیت‌ها و بهره‌گیری از تکنیک‌هایی چون تک‌گویی درونی و جریان سیال ذهن، موفق شده است تأثیرات ویرانگر جنگ را نه به عنوان رویدادهای بیرونی، بلکه به مثابه بحران‌های درونی و وجودی به تصویر بکشد. هر یک از این شگردها به صورت مستقل و در ارتباط با یکدیگر، به ساخت تدریجی و عمیق شخصیت اصلی داستان کمک می‌کنند. کنش «حفره‌کنی» به مثابه گریزی نمادین از نظم اجتماعی خشن و تروماتیک تفسیر شد؛ تک‌گویی‌های درونی و ذهن سیال شخصیت، تجلی ادبی محتویات سرکوب‌شده ناخودآگاه او در انزوای حفره در نظر گرفته شد؛ و در نهایت، توصیف محیط «حفره» به عنوان یک صحنه‌آرایی قیاسی، بازتابی استعاری از وضعیت روانی محبوس، تاریک و منزوی شخصیت ارزیابی گردید. محمد رضایی‌راد در رمان «حفره» با در هم تنیدن هوشمندانه این سه لایه «کنش بیرونی، ذهن درونی و فضای استعاری» موفق به خلق شخصیتی عمیق و چندبعدی شده است، بدون آنکه نیازی به توصیف مستقیم ویژگی‌های او یا مداخله تفسیری راوی داشته باشد. خواننده از طریق مشاهده اعمال شخصیت، شنیدن پژواک‌های ذهن آشفته او و حس کردن فضای خفقان‌آور پیرامون اش، به درکی شهودی و ملموس از فاجعه‌ای که بر او رفته است، دست می‌یابد. قدرت این اثر در نهایت در توانایی آن برای «نشان دادن» به جای «گفتن» نهفته است. اما این صرفاً یک انتخاب زیبایی‌شناختی نیست، بلکه یک پاسخ فرمال به ماهیت خود تروماست.

مشارکت نویسندگان

این مقاله از رساله دکتري رشته زبان و ادبیات فارسی مصوب در دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تبریز استخراج شده است. سرکار خانم دکتر پروانه عادل‌زاده راهنمایی رساله را بر عهده داشته و نویسنده مسئول بوده‌اند. آقای دکتر کامران پاشایی فخری مشاور رساله و دانشجو محمدرضا علی محمدزاده، در مقام پژوهشگران این مقاله، در

گردآوری و تنظیم پژوهش حاضر نقش داشته‌اند. در نهایت تحلیل محتوای مقاله حاصل تلاش و مشارکت هر سه پژوهشگر است.

تشکر و قدردانی

نویسندگان بر خود لازم می‌دانند مراتب سپاس و قدردانی خویش را از گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز اعلام نمایند.

تعارض منافع

نویسندگان این مقاله گواهی مینمایند که این اثر در هیچ نشریه داخلی و خارجی به چاپ نرسیده و حاصل فعالیت‌های پژوهشی تمامی نویسندگان است و ایشان نسبت به انتشار آن آگاهی و رضایت دارند. این تحقیق طبق کلیه قوانین و مقررات اخلاقی اجرا شده و هیچ تخلف و تقلبی صورت نگرفته است. مسئولیت گزارش تعارض احتمالی منافع و حامیان مالی پژوهش به عهده نویسنده مسئول است و ایشان مسئولیت کلیه موارد ذکرشده را بر عهده میگیرند.

REFERENCES

- Ahmadi Chenari, Ali-Akbar. (2012). "Character and Characterization in the Short Stories of Gibran Khalil Gibran's Collection Al-'Awāsif." *Journal of Arabic Language and Literature*, (12), 1-19.
- Okhovvat, Ahmad. (2013). *The Grammar of Fiction*. Isfahan: Farda Publications.
3. Barahani, Reza. (2023). *Creative Writing*. Tehran: Negah Publications.
- Bertens, Hans. (2008). *Literary Theory: The Basics*. Trans. by M. R. Abolghasemi. Tehran: Mahi Publications.
- Bakhtin, Mikhail. (2008). *The Dialogic Imagination: Essays on the Novel*. Translated by Roya Pourazar. Tehran: Nashr-e Ney.
- Purnamdarian, Taqi & Ebrahimi Fakhari, Mohammad Mehdi. (2019). "A Study of the Transition from Realist to Modernist Characterization in Sadegh Hedayat's 'Dash Akol'." *Literary Criticism Quarterly*, 16(63), 9-35.
- Toolan, Michael. (2014). *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. Trans. by Fatemeh Alavi & Fatemeh Nouri. Tehran: SAMT Publications.
- Rezaei-Rad, Mohammad. (2016). *Such a Dance*. Tehran: Afraz Publications.
- _____. (2021). *The Hole*. Tehran: Cheshmeh Publications.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. (2022). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Trans. by Abolfazl Hariri. Tehran: Niloufar Publications.
- Sehran, Kamran & Javadi-Fard, Elham. (2024). "The Angel of History by Mohammad Rezaei-Rad from the Perspective of New Historicism; Fascism, an Exceptional Situation or a Rule." *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 29(2), Summer.
- Forster, E. M. (2007). *Aspects of the Novel*. Translated by Ebrahim Younesi. Tehran: Negah Publications.

- Sadeghi, Tahereh. (1997). "Character and Characterization in Kelidar." Journal of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Mashhad, (117), 51-72.
- Abdollahian, Hamid. (2001). "Methods of Characterization." Fiction Literature Quarterly, 9(54).
- Kazemi, Meraj; Maleki, Naser & Fallah, Bahman. (2016). "A Psychoanalytic Reading of the Short Story 'The Wolf' by Houshang Golshiri." Modern Literary Essays, 49(4), 49-66.
- Mirsadeghi, Jamal. (1386 [2007]). Fiction Literature (Tale, Romance, Short Story, Novel). Tehran: Sokhan Publications.
- Mirsadeghi, Jamal. (2013). Elements of Fiction. Tehran: Sokhan Publications.
- Homer, Sean. (2009). Jacques Lacan. Trans. by Mohammad Ali Rad. Tehran: Rohdade No Publications.
- Younesi, Ebrahim. (2009). The Art of Story Writing. Tehran: Negah Publications.

فهرست منابع فارسی

- احمدی‌چناری، علی‌اکبر. (۱۳۹۱). «شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان‌های کوتاه مجموعه «العواصف» جبران خلیل جبران». مجله زبان و ادبیات عربی، (۱۲)، ۱-۱۹.
- اخوت، احمد. (۱۳۹۲). دستور زبان داستان. اصفهان: انتشارات فردا.
- براهنی، رضا. (۱۴۰۲). قصه نویسی. تهران: انتشارات نگاه.
- برتنس، هانس. (۱۳۸۷). مبانی نظریه ادبی. ترجمه م. ر. ابوالقاسمی. تهران: نشر ماهی.
- باختین، میخائیل. (۱۳۸۷). تخیل مکالمه‌ای: جستارهایی در باب رمان. ترجمه رویا پورآذر. تهران: نشر نی.
- پورنامداریان، تقی و ابراهیمی‌فخاری، محمدمهدی. (۱۳۹۸). «بررسی گذار از شخصیت‌پردازی رئالیستی به مدرنیستی در «دانش آکل» صادق هدایت». فصلنامه نقد ادبی، ۱۶(۶۳)، ۳۵-۹.
- تولان، مایکل. (۱۳۹۳). درآمدی بر روایت‌شناسی. ترجمه فاطمه علوی و فاطمه نوری. تهران: انتشارات سمت.
- رضایی‌راد، محمد. (۱۳۹۵). رقصی چنین. تهران: انتشارات افراز.
- _____ . (۱۴۰۰). حفره. تهران: نشر چشمه.
- ریمون‌کنان، شلومیت. (۱۴۰۱). روایت داستانی: بوطیقای معاصر. ترجمه ابوالفضل حریری. تهران: نیلوفر.
- سپهران، کامران و جوادی‌فرد، الهام. (۱۴۰۳). «فرشته تاریخ محمد رضایی‌راد با تکیه بر نظرگاه تاریخ‌گرایی نو؛ فاشیسم، وضعیتی استثنایی یا یک قاعده». نشریه هنرهای زیبا، هنرهای نمایشی و موسیقی، ۲۹(۲)، تابستان.
- صادقی، طاهره. (۱۳۷۶). «شخصیت و شخصیت‌پردازی در کلیدر». مجله زبان و ادبیات فارسی دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد، (۱۱۷)، ۵۱-۷۲.
- فورستر، ای.ام. (۱۳۸۶). جنبه‌های رمان. ترجمه ابراهیم یونسی. تهران: انتشارات نگاه.
- بدالهیان، حمید. (۱۳۸۰). «شیوه‌های شخصیت‌پردازی». فصلنامه ادبیات داستانی، ۹(۵۴).

کاظمی، معراج، ملکی، ناصر و فلاح، بهمن. (۱۳۹۵). «خوانشی روان‌کاوانه از داستان کوتاه «گرگ» اثر هوشنگ گلشیری». جستارهای نوین ادبی، ۴۹(۴)، ۶۶-۴۹.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۶). ادبیات داستانی (قصه، رمانس، داستان کوتاه، رمان). تهران: انتشارات سخن.

میرصادقی، جمال. (۱۳۹۲). عناصر داستان. تهران: نشر سخن.

هومر، شان. (۱۳۸۸). ژاک لاکان. ترجمه محمدعلی راد. تهران: انتشارات رخداد نو.

یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۸). هنر داستان‌نویسی. تهران: انتشارات نگاه.

معرفی نویسندگان

محمد رضا علی محمدزاده: گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.

(Email: m.alimohammadzadeh@iau.ac.ir)

(ORCID: 0009-0005-3949-7581)

پروانه عادل‌زاده: گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.

(Email: parvanehadelzadeh@iau.ac.ir (نویسنده مسئول))

(ORCID: 0000-0003-2507-229x)

کامران پاشایی فخری: گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.

(Email: kamranpashaei@iau.ac.ir)

(ORCID: 0000-0002-0649-2347)

COPYRIGHTS

©2021 The author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution (CC BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, as long as the original authors and source are cited.

Introducing the authors

Mohammad Reza Alimohammadzadeh: Department of Persian Language and Literature, Ta.C., Islamic Azad University, Tabriz, Iran.

(Email: m.alimohammadzadeh@iau.ac.ir)

(ORCID: 0009-0005-3949-7581)

Parvaneh Adelzade: Department of Persian Language and Literature, Ta.C., Islamic Azad University, Tabriz, Iran.

(Email: parvanehadelzadeh@iau.ac.ir : Responsible author)

(ORCID: 0000-0003-2507-229x)

Kamran Pashaei Fakhri: Department of Persian Language and Literature, Ta.C., Islamic Azad University, Tabriz, Iran.

(Email: kamranpashaei@iau.ac.ir)

(ORCID: 0000-0002-0649-2347)