شخصیت

سیمور چتمن، ترجمه‌ی ابوالفضل حرّی

شگفت این‌جاست که در تاریخ و نقد ادبی بحث چندانی درباره‌ی نظریه‌ی شخصیت درنگرفته است. وقتی در این خصوص به کتابی معتبر رجوع می‌کنیم، به‌ندرت به تعریفی از ژانر شخصیت برمی‌خوریم، حال اگر در همان کتاب به مدخل شخصیت‌پردازی نظر بیفکنیم، چنین می‌خوانیم: «در نوشتار، توصیف مشخصِ ابعاد، اعمال و طرز فکر و زندگی یک شخص است؛ خلق‌وخو، محیط، عادات، عواطف، امیال و غرایز جملگی مواردی هستند که سرشت و ماهیت مردمان را رقم می‌زنند و نویسنده‌ی زبردست با به‌کارگیری این خصوصیات تصویری روشن از اشخاص مهم اثرش به خواننده ارایه می‌دهد.»[1] ما از هویت شخصیت‌ها همان‌قدر آگاهی داریم که در نوشتار به‌صورت اشخاص یا مردمان توصیف شده‌اند.[2] این‌که شخصیت‌ها درواقع صرفاً مردمانی هستند که درون جلد کتاب‌ها گیر افتاده‌اند یا بازیگرانی هستند روی صحنه و پرده، از اصول بدیهی به‌شمار می‌آید. شاید گریزی هم از این اصل بدیهی نباشد، اما هنوز درباره‌ی این‌که آیا «شخصیت» و مردم، به‌زعم کِنِت بِرک، هم‌ماهیت‌اند، بحثی درنگرفته است. شاید

نظریه‌ی روایت بتواند حداقل رابطه‌ی میان این دو را تبیین کند. و این‌که قوانین روان‌شناسی فردیت در مورد شخصیت‌ها نیز کارایی دارند، از دیگر بدیهیات است. و البته این بدان معنا نیست که شخصیت‌ها فقط محدود به همین قوانین‌اند و نمی‌توان کاربست‌های دیگری در مورد آن‌ها اعمال کرد. عجالتاً مفهوم خصلت (trait) پاسخگوی بحث شخصیت خواهد بود. و البته لازم است تأکید شود که تبدیل شخصیت به موجودات برساخته قراردادی (و نه از روی ناچاری) است. نظریه‌ی روایت از دیگر احتمالاتی که جامع‌تر ساختار روایت را تبیین و تشریح کند، با روی باز استقبال خواهد کرد.

نظریه‌ی شخصیت از دیدگاه ارسطو

فصل دوم کتاب *بوطیقای* ارسطو با این گفته آغاز می‌شود: «هنرمندان از مردمانی تقلید می‌کنند که کنش انجام می‌دهند.» اُ.ب. هاردیسن می‌گوید: «در یونان تأکید بر کنش بود نه بر مردمانی که کنش را انجام می‌دادند... در وهله‌ی نخست کنش، یعنی موضوع تقلید حایز اهمیت است. کنشگرانی که کنش را انجام می‌دهند در مرتبه‌ی بعدی قرار می‌گیرند.» آنگاه هاردیسن در نظریه‌ی شخصیت، بر تمایزی حیاتی تکیه می‌کند: باید میان کنشگر و شخصیت فرق گذاشت، چراکه کنشگران یعنی مردمانی که کنش را انجام می‌دهند، وجه ضروری یک درام به شمار می‌آیند؛ اما شخصیت در معنای اختصاصی مورد نظر ارسطو چیزی است که بعداً پایش به درام باز می‌شود و حتی همان‌سان که در فصل چهارم *بوطیقا* هم آمده، ممکن است شخصیت جزو اساس یک تراژدی موفق هم به حساب نیاید.[3] در نظر ارسطو بعضی خصایل، نه فقط در مرتبه‌ی دوم اهمیت جای دارند، بلکه غیرضروری نیز هستند، اما آشکار است که هر کنشگر حداقل باید واجد یک خصلت باشد، خصلتی که از کنش او سربرمی‌آورد و حقیقتی که در نام کنشگر (nomina agentis) مستتر است: کسی که مرتکب عمل قتل می‌شود یا رباخواری می‌کند، قاتل یا رباخوار نام می‌گیرد. پس لزومی به توضیح ندارد که خصلت فقط با انجام کنش بروز می‌کند.

هاردیسن می‌گوید: «حتی قبل از آن‌که پای شخصیت به میان بیاید، عملکرد است که خصایل اصلی کنشگران را رقم می‌زند.»

با این همه، ارسطو در فصل دوم *بوطیقا* به کنشگر (pratton) یک خصلت دیگر را نسبت می‌دهد: کنشگر یا باید از شریف مردمان باشد یا از فرومایگان، چراکه شخصیت ابنای بشر کراراً بر اساس همین تمایزات وجه فارق می‌یابد. به سخن دیگر، ابنای بشر جملگی به سبب برخی ویژگی‌های خوب و بد از هم تمایز پیدا می‌کنند. خصایص شریف مردمان و فرومایگان و فقط همین خصایص، واجد اهمیت‌اند و از برخی جهات مستقیم، بیش‌تر منتسب به کنشگرند تا به‌طور غیرمستقیم به شخصیت کنشگر، چراکه این ویژگی‌ها از رهیافت کنش‌هایی که کنشگران انجام می‌دهند جزو سرشت آن‌ها در می‌آیند.[4] معقولانه است بپرسیم که چرا فقط خصایل شرافت / پستی جلوه‌های کنش به شمار می‌آیند اگر خصلتی منتسب به کنشی است، چرا از رهیافت آن خصلت عملی صورت نمی‌گیرد. هومر کنش‌های اولیس را به صورت جانفرسا به تصویر می‌کشد که در جای خود نه کنش‌های شرافتمندانه‌اند و نه فرومایه. با این همه چرا کنش‌های جانفرسایی منتسب به شخصیت اولیس نیست. کنشگر می‌تواند سوای شریف یا فرومایه بودن، واجد خصیصه‌ی فی‌المثل خوبی نیز باشد یا نباشد. ارسطو اذعان می‌دارد منظور من از شخصیت، آن عنصری است که کنشگران را در تطابق با گونه‌ای معین قرار می‌دهد. حال این عنصر خود ترکیبی است از خصایص یا خصایص فردی که از منابعی هم‌چون اخلاقیات نیکوماخوسی و به‌خصوص از قواعد ریتوریقای کلاسیک فی‌المثل جوانی، پیری، ثروتمندان و قدرتمندان حاصل می‌آید. ارسوط از چهارگونه شخصیت‌پردازی نام می‌برد: اولین گونه با سیرت اشخاص سروکار پیدا می‌کند. گونه‌ی دوم مناسبت (harmotton) است. به گفته‌ی هاردیسن، مناسبت، مجموعه خصایل در خوری است که خصایص شخصیت را لزوماً و محتملاً هم‌ارز کنش او قرار می‌دهند. گونه‌ی سوم مشابهت (homoios) است. هاردیسن خاطرنشان می‌سازد مشابهت

هم‌چون خود فرد، خصوصیاتی را داراست که طرح کلی شخصیت را پررنگ‌تر می‌کند. در شکل به غایت سنتی هنر، مثل تراژدی یونانی، مراد از مشابهت، تقلید دقیق از طبیعت یا الگوهای زنده نیست. برای نمونه وقتی شاعر به توصیف آگاممنون می‌پردازد باید وی را به‌چنان صفاتی متخلق کند که شبیه صفات آگاممنون در افسانه‌ها باشد. گونه‌ی آخر شخصیت‌پردازی اصل ثبات (Homalon) است؛ به دیگر سخن، خصایلی که گفتارها در پایان نمایش از آن‌ها سخن به میان می‌آورند، باید با خصایلی که در آغاز از آن‌ها سخن به میان رفته است، یکسان باشند.

آشکار است که قاعده‌ی کلی شخصیت و شخصیت‌پردازی ارسطو تناسب چندانی با نظریه‌ی جامع روایت ندارد، گو این‌که ارسطو طبق معمول به پرسش‌هایی دامن می‌زند که نمی‌توان از آن‌ها غافل ماند.

ظاهراً دلیل مشخصی بر اولویت دادن کنش به منزله‌ی منبع خصایل در دست نیست. آیا اصلاً تمایز میان کنشگر و شخصیت لازم است؟ اجازه بدهید بر اهمیت پیرنگ و شخصیت تأکید ورزیم و از خبر این‌که چگونه و در چه زمان خصایل شخصیت به کنشگران اضافه شده‌اند، درگذریم.

شخصیت از دیدگاه‌های فرمالیستی و ساختارگرایی

دیدگاه‌های فرمالیست‌ها و برخی از ساختارگرایان به گونه‌ای بسیار چشم‌گیر مشابه دیدگاه‌های ارسطوست. اینان نیز ادعا دارند اشخاص محاصل پیرنگ‌هایند، موضوع کارکردی دارند، بیش‌تر کنشگرند تا پرسوناژ، و دست آخر این‌که خطای محض خواهد بود اگر این اشخاص را موجودات واقعی بپنداریم. به زعم اینان نظریه‌ی روایت باید فارغ از طبایع روان‌شناختی (psychological essences) شخصیت عمل کند، فقط کارکردهایند که به جنبه‌های شخصیت شکل می‌دهند. فرمالیست‌ها و ساختارگران فقط در پی دریافت این نکته هستند که در یک داستان چه عملی از اشخاص سر می‌زند، نه این‌که به ماهیت آن‌ها بر اساس برخی معیارهای روان‌شناختی یا اخلاقی پی ببرند. وانگهی اینان خاطرنشان می‌کنند که حوزه‌های عملِ فعالیتِ شخصیتِ بالنسبه محدود، منحصر به فرد و طبقه‌بندی شده است.

در نظر ولادیمیر پراپ، اشخاص صرفاً همان مصنوع‌های (products) مورد نظر قصه‌پریان روسی هستند.

دیدگاه‌های فرمالیست‌ها و برخی از ساختارگرایان به گونه‌ای بسیار چشم‌گیر مشابه دیدگاه‌های ارسطوست. اینان نیز ادعا دارند اشخاص ماحصل پیرنگ‌هایند، موضوع کارکردی دارند، بیش‌تر کنشگرند تا پرسوناژ

(*ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، 3) گویی تمایز در ظاهر، سن، جنس، دلمشغولی‌های زندگی، جایگاه اجتماعی و این قبیل موارد صرفاً تمایزاتی بیش نیستند و در عوض، آن‌چه حایز اهمیت فراوان است، تشابه در انجام کارکردها یا خویشکاری (function)هاست.

در نظر بوریس توماشفسکی نیز شخصیت نسبت به پیرنگ در مرتبه‌ی دوم جای دارد. نمایش اشخاص، یعنی نوعی بهانه‌ی محکم برای انگیزه‌های مختلف، فرایند بی‌وقفه‌ای است که اشخاص را گروه‌بندی کرده و به هم ارتباط می‌دهد... شخصیت، نقش نخ اتصال را عهده‌دار است و به خواننده کمک می‌کند که حواس خود را متوجه جزییات زنجیروار کند. درواقع شخصیت عامل واسطه‌ای است که انگیزه‌های خاص را طبقه‌بندی و سامان‌بخشی می‌کند. توماشفسکی تصدیق می‌کند که چون روایت به کمک عواطف و احساس اخلاقی مجال بروز می‌یابد، پس برخواننده است که نسبت به شخصیت ابراز علاقه یا تنفر کند و بدین وسیله است که موقعیت، تنش‌ها و کشمکش‌ها و راه‌حل‌های داستانی نمود می‌یابند. با این حال شخصیت هنوز مصنوعی مشتق از پیرنگ است که در مرتبه‌ی دوم اهمیت قرار دارد. خیلی کم اتفاق می‌افتد که قصه (fabula: طرح اولیه) به قهرمان نیاز پیدا کند؛ قهرمانی که اختلاطی است از خصایص یعنی نظامی از نقش‌مایه‌ها که به طرزی

منفک‌ناشدنی وابسته به اویند و درواقع روان (psyche) وی را بنا می‌نهند. داستان به منزله‌ی نظام نقش‌مایه‌ها می‌تواند به‌کلی فاقد قهرمان و خصایل منحصر به‌فرد او باشد.

روایت‌شناسان فرانسوی عمدتاً از این موضع فرمالیستی تبعیت کرده‌اند که «اشخاص نه اهداف، بلکه ابزارهای داستان‌سرایی به شمار می‌آیند»

روایت‌شناسان فرانسوی عمدتاً از این موضع فرمالیستی تبعیت کرده‌اند که «اشخاص نه اهداف، بلکه ابزارهای داستان‌سرایی به شمار می‌آیند» با آن‌که کلود برمون نشان می‌دهد که قصه‌های پریانِ پراپ عکس قاعده‌ی فوق عمل می‌کنند و درواقع گهگاه مبین رشد روان‌شناختی و اخلاقی شخصیت‌اند، نظامی هم که او خود به کار می‌بندد، صرفاً از حیطه‌ی تحلیل رخداد و پی‌رفت‌های محتمل فراتر نمی‌رود و به کل اشخاص را نادیده می‌گیرد. با این همه نقشی که شخصیت ایفا می‌کند، بازتاب گوشه‌ای از علاقه‌ی مخاطب به اوست، خواننده خصایل شخصیت را به خاطر خود خصایل تحسین می‌کند. این خصایل بعضاً خصایلی هستند که کاری به کار آن‌چه اتفاق می‌افتد، ندارند. مشکل در این‌جاست که چگونه می‌شود خصوصیات برخی نقش‌های خاص را در قالب نمونه‌ها یا حتی مجموعه مقالاتی ساده از قبیل یاری‌رسان، منتقم و داور تبیین کرد. برای نمونه چگونه می‌شود کنایه‌ی همه‌جانبه‌ی موجود در نقش سفیر را (لمبرت استرتر در رمان *سفیران* اثر هنری جیمز) توجیه کرد؟ این سفیر مأموریت می‌یابد پسر گمشده‌ی یک خانواده‌ی نیوانگلندی را از پاریس به خانه برگرداند، اما در عوض خود در یک مسابقه‌ی قمار اصول اخلاقی را زیر پا می‌نهد. نقش خانم رمزی در رمان *فانوس دریایی* اثر ویرجینیا ولف یا نقش هر یک از شخصیت‌های آثار ساموئل بکت چیست؟ نامناسب بودن برچسب واژه‌ی نقش (role) نشان می‌دهد که نمی‌توان مقولاتی کلی یافت که مختص هر موقعیتی باشند یا این‌که نمی‌توان قبول کرد که شخصیت بدل به حالت یا موقعیت (case) شود.

تمایزات میان اشخاص مدرن از قبیل لئوپُلد بلوم یا مارسل یا شاهزاده چارمینگ یا ایوان نه از نظر کمی، بلکه به لحاظ کیفی بسیار چشم‌گیر است. نه فقط خصایل اشخاص مدرن بیرون از شمار است بلکه این خصایل معقولانه یا حتی جداناشدنی هستند یعنی به جنبه یا الگویی تکی تقلیل نمی‌یابند. نمی‌توان با تقابل‌سازی به کنه این اشخاص دست یافت؛ به عبارت دیگر، قرار دادن شخصیت در یک تقابل دوتایی، فقط منجر به از دست رفتن یگانگی هویت اشخاص می‌شود. درواقع آن‌چه به شخصیت تخیلی آثار مدرن نوعی توهم خاص می‌بخشد که خوشایند اهل طبع امروزین قرار می‌گیرد، دقیقاً چندگانگی یا حتی چندشاخگی شخصیت مدرن است.

برخی ناقدان دست به ایجاد تعادل می‌زنند. هنری جیمز می‌گوید: «شخصیت چیست به‌جز تعیّن بخشیدن به حادثه، و حادثه چیست جز تجسم بخشیدن به شخصیت» و شخصیت و رخداد هر دو منطقاً لازم و ملزوم روایت‌اند: آن‌چه یکی را بر دیگری برتری می‌بخشد، مذاق نویسندگان و مردم زمانه‌ی آن‌هاست. لذت غالب هنر روایی مدرن تفکر و مداقه در باب شخصیت است؛ این تفکر و مداقه وابسته به قرارداد منحصربه‌فرد بودن فرد است، قراردادی که از برتری کنش هیچ کم ندارد.

ارسطو، فرمالیست‌ها و برخی ساختارگرایان شخصیت را تابع پیرنگ دانسته و آن را کارکرد پیرنگ، یعنی پیامد ضروری اما مشتق از منطق گاهنگارانه داستان تلقی می‌کنند. نیز برای توجیه روایت مدرن که در آن اتفاق نمی‌افتد، یعنی رخدادها به تنهایی نقشی در ایجاد جذابیت فی‌المثل ایجاد معما و نظایر آن برعهده ندارند، می‌توان عیناً ادعا کرد که شخصیت از پیرنگ برتر است و پیرنگ مشتق از شخصیت است. اما به زعم بنده پرسش از تقدم یا برتری یکی بر دیگری بی‌معناست. داستان‌ها فقط در صورتی پا به هستی می‌گذارند که رخدادها و اشخاص در کنار هم قرار گیرند. در این صورت، دیگر رخدادها بدون اشخاص، صورت واقع به

خود نتوانند گرفت. وگرچه این نکته صادق است که یک متن می‌تواند بدون رخداد هم واجد اشخاص باشد (یک تصویر یا یک مقاله‌ی توصیفی) اما کسی نیز این متن را در حوزه‌ی عمل یک روایت لحاظ نخواهد کرد.

شخصیت از نگاه تودورف و بارت

دیگر ساختارگرایانی که علاقه‌مند روایت‌های جامع و کامل هستند، دریافته‌اند که به مفهومی آزادانه‌تر و غیرکارکردی نسبت به شخصیت نیاز دارند.

تزوتان تودورف در بررسی‌هایی که درباره‌ی *دکامرون* اثر بوکاچیو، *هزار و یک شب*، *سندباد بحری* و دیگر روایت‌های لطیفه‌ای به عمل آورده، از نگرش پراپی نسبت به شخصیت جانبداری می‌کند، اما در عین حال دو مقوله‌ی گسترده را نیز متمایز از یکدیگر می‌داند: روایت‌های پیرنگ‌محور یا فاقد روان‌شناسی، و روایت‌های شخصیت محور یا واجد روان‌شناسی. «حتی اگر هنری جیمز روایتی را ایدئال بداند که همه چیز در خدمت روان‌شناسی اشخاص باشد، باز هم به دشواری می‌توان از این گرایش عمده در ادبیات غافل ماند که این کنش‌ها نیستند که به شخصیت تجسم می‌بخشند، بلکه برعکس این اشخاص هستند که در خدمت کنش‌های داستانی قرار دارند.» متونی مثل *هزارویک‌شب* و *دستنوشته‌های ساراگوسا* حد نهایی ادبیات فاقد روان‌شناسی محسوب می‌شوند. برای نمونه به این گفته روایی توجه کنید: xy را می‌بیند. روایت‌های واجد روان‌شناسی مثل روایت‌های مورد نظر هنری جیمز برکسب تجربه‌ی X تأکید می‌ورزند؛ حال آن‌که برای روایت‌های فاقد روان‌شناسی، کنش دیدن، یعنی y اهمیت دارد. در روایت‌های واجد روان‌شناسی کنش‌ها مبین بیان خلق‌وخو یا حتی علایم فردیت به شمار می‌آیند و از این‌رو این کنش‌ها نامتعدی‌اند. طبق واژه‌های روایی ـ دستوری تمرکز روایت واجد روان‌شناسی بر نهاد، و تمرکز روایت فاقد روان‌شناسی برگزاره است. سندباد، غیرشخصی‌ترین قهرمانان به حساب می‌آید: جمله‌ی الگو در قصه‌های سندباد این نیست که «سندباد X را می‌بیند»، بلکه این جمله است که «X دیده شد».

حتی تودورف هم درمی‌یابد زمانی که خصلتی در روایت فاقد روان‌شناسی جای می‌گیرد نتیجه‌ی آن بلافاصله در پی می‌آید (اگر هاشم طماع است، پس به دنبال پول و ثروت می‌رود) زین پس خصلت عملاً با کنش تالی (consequent) ادغام می‌شود: در این‌جا رابطه‌ی میان یک کنش نه از جنس رابطه ذاتی / تحققی / (potential / fulfilment) بلکه از نوع کنش مداوم / لحظه‌ای یا حتی مکرر / غیر مکرر است. خصلت لطیفه‌ای همواره محرک کنش است؛ درواقع هر انگیزه یا خواسته‌ای به کنش ختم می‌شود.

ارسطو، فرمالیست‌ها و برخی ساختارگرایان شخصیت را تابع پیرنگ دانسته و آن را کارکرد پیرنگ، یعنی پیامد ضروری اما مشتق از منطق گاهنگارانه داستان تلقی می‌کنند

ثانیاً فقط روایت واجد روان‌شناسی است که خصلت را به طرق مختلف متجلی می‌سازد. اگر در روایت فاقد روان‌شناسی این قضیه اتفاق بیفتد که x نسبت به y حسود است، x ممکن است این حالات را به خود بگیرد: الف. جامعه را ترک کند ب. خودکشی کند پ. تملق y را بگوید یا ت. به y آزار برساند. با این همه در روایت فاقد روان‌شناسی مثل *هزارویک شب* x فقط می‌تواند به y آزار برساند. آن‌چه پیش‌تر (به مثابه‌ی یک امکان و از این رو ویژگی نهاد) مستتر بود در روایت فاقد روان‌شناسی تا حد جزء فرعی عمل تنزل می‌یابد. شخصیت‌ها فاقد هرگونه آزادی عمل هستند. و به معنای واقعی کلمه به کارکردهای خودکار پیرنگ بدل می‌شوند. در روایت‌های فاقد روان‌شناسی، هر شخصیت خود داستانی بالقوه، یعنی داستان زندگی خویش است.

رولن بارت نیز توجه خود را از کارکردگرایی صرف به دیدگاهی روان‌شناختی در مورد شخصیت معطوف می‌کند.

بارت در مقدمه‌ای که در سال ۱۹۶۶ بر مقاله‌ی «ارتباطات» نوشت، چنین مدلل ساخته است: مفهوم شخصیت در مرتبه‌ی دوم اهمیت جای دارد و کاملاً در خدمت مفهوم پیرنگ است. وی ادامه می‌دهد که از دیدگاه تاریخی، اعتقاد به گوهر روان‌شناختی صرفاً زاده تأثیرات نابهنجار بورژوایی است. با این همه بارت بعداً تصدیق کرد که مشکل شخصیت به این سادگی‌ها نیست:

> از سویی اشخاص‌اند (هر نامی که می‌خواهند داشته باشند: اشخاص بازی یا کنشگران) که چارچوب لازم را برای توصیف ایجاد می‌کنند، و کنش‌های متعارفی که خارج از این چارچوب انجام پذیرند؛ کنش‌هایی نامفهوم خواهند بود. بنابراین ممکن است این‌گونه تلقی شود که در جهان هیچ روایتی بدون اشخاص یا حداقل بدون کنشگران (agents) وجود ندارد؛ با این حال هنوز نمی‌توان این کنشگران خارج از نهاد را در رده‌ی افراد (persons) جای داد، اعم از این‌که یک فرد چهره‌ای صرفاً تاریخی به خود بگیرد که منحصر به ژانرهایی خاص است یا یک موجود عقل‌گرای دم‌دستی جلوه کند که دوران ما او را بالادست کنشگران صرف روایت جای داده است.»

با این همه بارت به این نتیجه می‌رسد که برمون، تودورف و گریما به درستی «شخصیت را با عنایت به مشارکت او در حوزه‌ای از کنش‌ها تعریف می‌کنند. این قبیل حوزه‌ها، حوزه‌هایی هستند محدود، منحصر به‌فرد و در معرض طبقه‌بندی.» بارت هم‌چنین خاطرنشان می‌سازد که مشکلات ارایه‌ی چنین تعریفی از شخصیت (مشکلاتی از قبیل عدم انطباق این تعریف با شمار زیادی از روایت‌ها مشکل بودن توجیه چندگانگی اعمال مبتنی بر مشارکت شخصیت به هنگامی که از دیدگاه‌های مختلف تجزیه و تحلیل می‌شوند و چندپارگی نظام اشخاص) می‌توانند به سرعت تعدیل یابد. البته پیشگویی بارت در مورد تعدیل مشکلات تعریف شخصیت صورت واقع به خود نگرفت و بارت نگرش خود را تغییر داد.

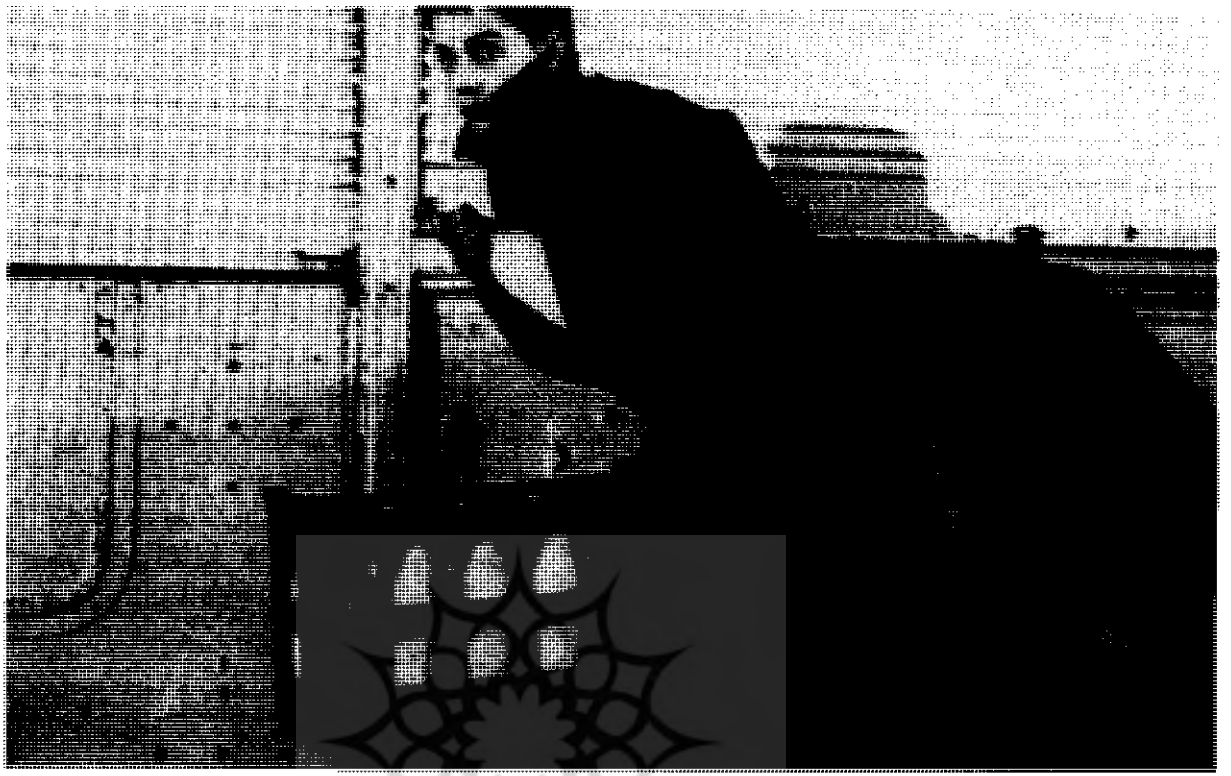
کتاب S/Z اثر بارت که تحلیل داستان «سارازینِ» بالزاک است، در نوع خود برجسته و درخشان است، هرچند اسلوب کم‌دقت و حذف‌های قرینه‌ای، خواننده را اندکی دچار دردسر می‌کند. این کتاب ارزش آن را دارد که در کتابی جداگانه بررسی شود، اما من خودم را در این مقاله محدود به مواردی از کتاب کرده‌ام که به تحلیل شخصیت اختصاص دارد.

بارت نیز اعتقاد ندارد که شخصیت و صحنه‌آرایی در خدمت کنش قرار دارند. در اصل شخصیت و صحنه‌آرایی ویژگی‌هایی روایی هستند که از طریق رمزگان (code) خود. به اصطلاح رمزگان معنایی (semic)، مجال بروز می‌یابند انتقادی که بارت در سال ۱۹۶۶ بر گوهر روان‌شناختی وارد کرد، در تضاد با کاربرد واژه‌های خصلت و فردیت در کتاب S/Z قرار می‌گیرد. «شخصیت ماحصل چند نوع ترکیب است: ترکیب نسبتاً ثابت (که تکرار معنا مصداق آن است) و ترکیب کم و بیش پیچیده (که شامل خصایل کم و بیش همسان یا کم و بیش متضاد می‌شود) درواقع همین پیچیدگی است که فردیت شخصیت را رقم می‌زند. فردیتی که به اندازه بوی ظرف غذا یا عطر شراب ترکیبی به شمار می‌آید.»

تا سال ۱۹۷۰ بارت نه فقط بر مشروعیت واژه‌های خصلت و فردیت پافشاری می‌کند، بلکه ادعا هم دارد که خوانش روایت چیزی نیست جز فرایند نامگذاری روی اشخاص، و آن عنصری که صاحب نام می‌شود، یک خصلت به حساب می‌آید. «فرایند خوانش کوششی است برای نامیدن، این‌که برای جملات یک متن مشخصه‌های معنایی بیابیم (البته این مشخصه‌ها قطعاً نامنظم خواهند بود) درواقع این مشخصه‌ها میان نام‌های متعدد در رفت و آمد هستند: اگر در داستان سارازین بالزاک بخوانیم که اراده‌ی استوار سارازین حد و مرزی نمی‌شناخت، این جمله را چگونه باید بخوانیم؟ آیا این جمله معادل اراده‌ی آهنین، جدیت، لجاجت و سرسختی نخواهد بود.»

آیا اشخاص ساخت‌هایی / نامحدودند یا محدود؟

دیگر محدودیت موجود در باب شخصیت از شبحه‌ی میان داستان و تجلی کلامی گفتمان سربر می‌آورد. در این باره این عقیده‌ی عمومی رایج است: «از ویژگی‌های ادبیات داستانی



است که نتوان درباره‌اش پرسش‌های مناسبی را مطرح ساخت. نباید بپرسیم لیدی مکبث چند بچه داشت یا هملت در دانشگاه ویتنبرگ در چه رشته‌ای مطالعه کرد.»[5] اما وقتی پرسشی نامربوط مطرح می‌شود، آیا دلیلی دارد سایر پرسش‌ها نیز نابه‌جا به نظر آیند؟ در این مورد چه می‌توان گفت: آیا لیدی مکبث مادر خوبی است و اگر خوب است از چه جنبه‌ای؟ یا این‌که بر اساس چه جنبه‌ای از شخصیت لیدی مکبث می‌توان جاه‌طلبی‌اش را توجیه کرد؟ یا در مورد پرسش‌هایی که در باب هملت مطرح می‌شوند چه می‌توان گفت: هملت چگونه دانشجویی بوده است؟ رابطه‌ی میان علایق تحصیلی و خلق و خوی عمومی او چیست؟ در یک کلام، آیا مجاز هستیم آن‌چه را حق داریم درباره‌ی اشخاص استنتاج کنیم یا حدس بزنیم، باب طبع خود، محدود و محصور سازیم؟ به زعم بنده هرگونه محدودیت نوعی فقر در تجربه‌ی زیبایی‌شناختی به حساب می‌آید. استلزام و استنتاج، به تفسیر شخصیت تعلق دارند به همان‌گونه که به تفسیر پیرنگ، مضمون و دیگر عناصر روایی متعلق‌اند. دریافت‌های اُ. ب. هاردیسن در این خصوص مرا اندکی رنجیده‌خاطر می‌کند. وی می‌گوید:

> وقتی کنش‌های انسانی را مورد مداقه قرار می‌دهیم، درمی‌یابیم که این کنش‌ها برآیند شخصیت و ادراک و یا همان خصایص افرادی هستند که این اعمال را انجام می‌دهند. شخصیت و تفکر علل طبیعی کنش‌ها محسوب می‌شوند: هنگامی که در حال خواندن یک تراژدی هستیم این علل طبیعی همراه ما خواهند بود. یعنی ما اعمال هملت و مکبث را نتایج خصایص این دو چهره‌ی نمایشی فرض می‌کنیم. با کمی دقت درمی‌یابیم که این فرض زیاد هم معقولانه به نظر نمی‌آید. هملت و مکبث فقط بر روی کاغذ وجود دارند. آن‌ها از خود اراده‌ای ندارند و هرچه را که درام‌نویس بخواهد، انجام می‌دهند. این‌که آن‌ها موجوداتی زنده‌اند که خصایصشان باعث اعمالشان می‌شود، توهمی بیش

نیست.

من خود اندکی بیش‌تر از هاردیسن در این خصوص دقت به خرج داده‌ام و از این رو با نظر ایشان موافق نیستم. معلوم است که هملت و مکبث موجوداتی زنده نیستند؛ اما این بدان معنا هم نیست که ایشان به منزله‌ی مصنوع‌های برساخته، فقط به واژه‌های روی کاغذ محدود می‌شوند.

شاید بازیگرانی مثل جنیفر جونز در نقش اِما بواری در مادام بواری، گریر گارسن به نقش الیزابت بِنِت در غرور و تعصب یا حتی بازیگر برجسته‌ای مثل لارنس الیویه در نقش هیث کلیف در بلندی‌های بادگیر، شایسته نمی‌دانند که به‌رغم درخشان بودن اجرا، شخصیت را محدود کنند

قطعاً وجود این اشخاص در سطح صرفاً کلامی، درخشندگی چندانی ندارد، چرا به جای این‌که از خلال گفته‌های بوسول به دنبال شناخت شخصیت ساموئل جانسن باشیم، کم‌تر تمایل داریم از خلال عبارات شکسپیر به دنبال شناخت هویت هملت بگردیم. ماموئل جانسن عملاً وجود خارجی داشت، اما برای کسب هرگونه شناختی او باز ساخت‌بندی، استنتاج یا حدس و گمان درباره‌ی او از اهم ضروریات است. هرقدر که حقایق و نگرش‌هایی که بوسول درباره‌ی جانسن گردآوری کرده از اطلاعاتی که شکسپیر درباره‌ی هملت ارایه داده، بیش‌تر باشد، همواره نیاز پیش‌تری به بازسازی و طرح حدس و گمان درباره‌ی شخصیت، محسوس می‌شود. افق‌های فردیت همواره دورتر از تیررس نگاه خواننده قرار دارد. برخلاف جغرافیدانان، لزومی ندارد زندگی‌نامه‌نویسان نگران فراتر رفتن از حیطه‌ی فعالیت خود شوند. کسی کار آن‌ها را که در حیطه کلام صرف صورت می‌گیرد، تقبیح نخواهد کرد. همین قاعده نیز در مورد آشنایان تازه‌وارد مصداق پیدا می‌کند: به تعبیری خواننده، بین خطوط را خوانش می‌کند و بر اساس آن‌چه می‌داند و می‌بیند، فرضیه‌ی خود را شکل می‌بخشد؛ درواقع خواننده سعی می‌کند به اشخاص هستی ببخشد، کنش‌هایشان را پیش‌بینی کند و از این قبیل موارد.

از دیگر سو هم‌ارز دانستن اشخاص با واژه‌های صرف، اشتباه محض خواهد بود. انبوه بی‌شمار پانتومیم‌ها، فیلم‌های صامت، و باله‌های فراوان نشان داده‌اند که این هم‌ارزی خطای محض است. در اغلب موارد ما اشخاص خیالی را فرایاد خود می‌کنیم حتی بدون آن‌که بتوانیم کلامی از متن را به خاطر آوریم. درواقع سخن من این است که خوانندگان نیز شخصیت‌ها را بدین‌گونه به یاد می‌آورند. این دقیقاً روشی است که به زعم پرسی لوبک «خیلی هم حالت مشخص و قطعی ندارد»، با این حال تصویری که از کلاریسا هارلو یا آناکارنینا به یاد می‌آوریم، هم‌چنان واضح و مشخص است. من در مقام یک سبک‌شناس آخرین نفری هستم که پیشنهاد می‌کنم اَشکال جذاب این روش، یعنی واژه‌هایی که در روایت کلامی به شخصیت مجال بروز می‌دهند، نسبت به سایر اجزای ترکیب روایی، ارزش چندانی برای بحث ندارند. من فقط بر این باورم که اولاً این اجزا جدایی‌پذیرند و در ثانی، پیرنگ و شخصیت، هر یک به طور جداگانه برجسته می‌نمایند. در روایت‌های ارزشمند، برخی اشخاص ساخت‌هایی نامحدودند، و به همان‌سان که برخی از مردم در جهان واقعی سوای این‌که چقدر آن‌ها را می‌شناسیم، رازآمیز روزگار می‌گذرانند. شاید بازیگرانی مثل جنیفر جونز در نقش اِما بواری در *مادام بواری*، گریر گارسن به نقش الیزابت بِنِت در *غرور و تعصب* یا حتی بازیگر برجسته‌ای مثل لارنس الیویه در نقش هیث کلیف در *بلندی‌های بادگیر*، شایسته نمی‌دانند که به‌رغم درخشان بودن اجرا، شخصیت را محدود کنند.

شخصیت هرچه ساده‌تر و سطحی‌تر باشد، به تصویر درآوردن او نیز آسان‌تر خواهد بود. راحت‌تر می‌توان بازیل رابتُن را در نقش شرلوک هلمز پذیرفت چراکه شخصیت اثر کُنان دویل نیز به مراتب ساده‌تر و سطحی‌تر پرداخت شده است. پیش‌بینی رفتار هلمز (توانایی او در جمع‌آوری سرنخ‌ها، دست انداختن دکتر واتسن با ظاهر قابل پیش‌بینی

بازیگر نقش هلمز همخوانی زیادی دارد.

به سوی نظریه‌ای قابل بحث در باب شخصیت

نظریه‌ای کارآمد در باب شخصیت، لازم است بحث‌پذیر هم باشد و اشخاص را نه فقط کارکردهای پیرنگ، بلکه موجوداتی بداند که در جای خود قائم به ذات عمل می‌کنند. هم‌چنین ضروری است چنین نظریه‌ای مدلل سازد مخاطب است که با توجه به شواهد و مدارک موجود یا مستتر در ساخت و کار اصلی اثر، دست به بازسازی شخصیت می‌زند و شخصیت است که از طریق گفتمان، به هر شیوه‌ی ممکن، با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند.

خواننده چه چیزِ متن را بازسازی می‌کند؟ برای شروع بحث، این پاسخ سردستی پر بیراه نیست: خواننده «هر آن‌چه را اشخاص به آن می‌مانند» بازسازی می‌کند و البته «مانند بودن» تلویحاً خاطرنشان می‌سازد که اشخاص دارای خصوصیات نامحدودند، خصوصیاتی که به حدسیات، ژرف‌بینی‌ها، نگرش‌ها و بازنگری‌های دامنه‌دارتر در باب اشخاص، اجازه عرض اندام می‌دهند. البته در این میان محدودیت‌هایی نیز به چشم می‌خورند. ناقدان، به حق، با حدسیاتی که در باب اشخاص از حیطه‌های خود داستان فراتر می‌روند، یا نسبت به داستان نامربوط‌اند یا به تفصیل جزییات داستان را به صورت عینی درمی‌آورند، از در مخالفت درمی‌آیند. بینش‌هایی که داستان باز می‌تاباند، از جنس بینش‌هایی نیست که به طور نامتوالی فراخ‌منظر یا به طور غیرضروری منحصر به‌فرد باشند، بلکه در عوض بینش‌هایی ژرفانگر و عمقی هستند. این جَنَم بینش‌ها را تجربیاتی که خواننده از زندگی و هنر کسب می‌کند. پرمایه می‌سازد نه طیران افسارگشاده‌ی قوه‌ی خیال. وقتی خواننده به شهر دوبلین سفر می‌کند، از نزدیک با خصوصیت ضعف ویژه‌ای که جویس به اهالی دوبلین نسبت داده است، آشنا می‌شود و آن‌گاه که با دختری، ولو دختری امروزین، از طبقه‌ی کارگر دوبلین برخورد می‌کند، نسبت به سرنوشت و خصوصیت اِولین بینشی ژرف‌تر به دست می‌آورد. خواننده حتی می‌تواند به هنگام اقامت در دوبلین درباره‌ی خصلت‌هایی که در داستان «اِولین» از دیده‌اش پنهان مانده است و یا در موردشان نظر قطعی ندارد، به‌طور دقیق‌تر استنتاجاتی به عمل آورد. هم‌چنین در مورد روشی که اهالی ایرلند، به‌خصوص از دیگران فریب می‌خورند (کنایات مذهبی، روابط نزدیک خانواده، حس انجام گناه، آمیزه‌های احساسی که زندان را به محیطی آرام‌بخش بدل می‌کند (مثل حس خنده‌ها «پدر کلاه مادر را سر خودش گذاشته بود تا بچه‌ها را بخنداند.» و از این قبیل) از جمله مواردی‌اند که به فریب‌خوردن ایرلندی‌ها منجر می‌شود. من خود هرگز ایرلند نبوده‌ام، اما اگر آن‌جا می‌بودم. رفتاری که پدر اِولین در داستان از خود بروز می‌دهد، برایم وضوح بیش‌تری می‌داشت. روایت، جهانی را در ذهن زنده می‌کند و چون این جهان مخلوق ذهن است، پس مختاریم که با هر نوع تجربه خیالی یا واقعی که کسب می‌کنیم، پا به درون این جهان گذاریم. با این همه نیک می‌دانیم که کجا باید از حدس و گمان درباره‌ی داستان دست برداریم. آیا ارنست (برادر اِولین) سیگاری است؟ موهایِ اِولین چه رنگی است؟ قطعاً مرزی میان حدسیات ارزشمند و حدسیات پیش‌پاافتاده وجود دارد!

گفتیم خواننده «هر آن‌چه را اشخاص به آن می‌مانند»، بازسازی می‌کند. اما به‌راستی این «هر آن‌چه» چیست؟ رابطه‌ی میان خصوصیت واقعی و داستانی در چیست؟ *فرهنگ‌نامه‌ی فلسفه*[۶] از شخصیت چنین تعریف کوتاهی را به دست می‌دهد: «کل خصایل روانی که به خصوصیتی فردی یا شخصی دامن می‌زند.» با صرف‌نظر از تکرار کلمه به کلمه‌ی تعریفی که نویسنده ارایه داده، وقتی به جست‌وجوی معنای واژه خود یا شخص (self) برمی‌آییم، آن را برای هدف خود مفیدتر می‌یابیم. «خود، کیفیتی است که در خلال تغییر و تحولات فرد منحصر به‌فرد و ثابت باقی می‌ماند... و هر فردی با عنایت به این کیفیت خود را من خطاب می‌کند و نیز کیفیتی است که باعث تمییز میان خودها (selves: خودم، خودت، خودش و غیره) می‌شود.» واژه‌هایی که جای بحث بیش‌تری دارند. عبارت‌اند از: کُل (totality) خصایل روانی (mental traits) و «کیفیت

منحصر به‌فردی... که باعث تمییز میان خودها می‌شود.»

کُل: عجالتاً در این‌جا دو پرسش پیش می‌آید: ۱. ماهیت این کُل چیست؟ و آیا اصلاً می‌شود در روایت به این کُل دست یافت؟ قطعاً پاسخ منفی خواهد بود. کُل، ساختی نظری، و حدی است که آن را نهایت نیست. در واقع کُل، افقی است که خواننده با احساس رو به تزاید و پختگی احساس خود، امیدوارانه به سویش ره می‌پوید. ۲. آیا کل اصلاً به سامان درمی‌آید؟ به دیگر سخن، آیا کُل مجموعه‌ای است غایت‌شناسانه یا صرفاً یک توده (agglomerate)؟ لازم است این پرسش به دقت مورد مداقه قرار گیرد. عجالتاً بگوییم که نظریه‌ای قابل بحث در باب شخصیت باید هر دو پرسش بالا را در دستور کار خود قرار دهد. و البته می‌توان در تاریخ ادبی از نمونه‌های این دو پرسش فراوان سراغ گرفت.

خصایل: آیا خصوصیت شخصیت فقط محدود به خصایل روانی است؟ می‌دانیم سوای فلسفه، روان‌شناسان نیز خصوصیت فرد را به کل محدود به خصایل روانی نمی‌دانند و دلیل خاصی هم وجود ندارد که خواننده نیز در برخورد با اشخاص داستانی خصوصیت آن‌ها را فقط منحصر به خصایل روانی بداند. مراد از خصلت چیست؟ آیا چنین لقبی می‌تواند مناسب‌ترین کنیه برای کیفیت کمینه‌ی (minimal) شخصیت داستانی به شمار آید؟ من بهترین تعریف خصلت را در کتاب ج. پ. گیلفورد یافته‌ام که این است: «خصلت آن شیوه‌ی متمایز و مداومی است که یک فرد را از دیگری متمایز می‌کند.[۷]» گوردن و. آلپرت ویژگی روان‌شناختی تمام‌عیار مربوط به خصلت را بررسی کرده است. از هشت خصوصیتی که آلپورت به خصلت منتسب می‌داند، چهارتای آن‌ها برای نظریه‌ی روایت اهمیت دارند:

الف. خصلت از عادت (habit) کلی‌تر است... درواقع خصلت نظام کلان عادات مستقل به شمار می‌رود. اگر عادت مسواک زدن فردی با عادت مهارت در کسب تجارت همان فرد نامرتبط باشد، این دو عادت فاقد خصلتی مشترک نیز می‌شوند. اما اگر عادت مهارت درکسب تجارت فردی با بلوف زدن او مرتبط گردد، این فرض قوت می‌گیرد که هر دو عادت در خصلتی وجه مشترک دارند.

ب. می‌توان به لحاظ تجربی یا آماری نیز به وجود خصلت پی برد... برای این‌که بدانیم فردی صاحب است، لازم است مدرکی دالِ بر واکنش‌هایی تکرارشونده از او در دست داشته باشیم. که گرچه به لحاظ نوع لزوماً پیوسته نیستند، با این حال پیوسته کارکرد همان عامل تعیین‌کننده نهفته به نظر می‌آیند...

پ. خصایل فقط به طور نسبی مستقل از یکدیگرند... برای نمونه در یک مطالعه مشخص شد که پیشرفت تا حد ۳۹+ با برون‌گرایی (entroversion)، ترقی تا حد ۲۲+ با محافظه‌کاری و طنز (humor) تا حد ۸۳+ با بینش یا بصیرت همبستگی دارد...

ت. اعمال (acts) و حتی عاداتی که با خصلت ناهماهنگ‌اند، نشانه‌ی نبود خصلت به حساب نمی‌آیند... هیچ بعید نیست در فردی خصایل متضاد مجموع شود... در هر فرد انسانی جمله اعمالی نهفته که با خصایل موجود همخوانی ندارند. این اعمال محصول محرک‌ها و نگرش لحظه‌ای محسوب می‌شوند.

تمایز میان خصلت و عادت، کمک بزرگی در حق نظریه‌ی روایت کرده است. هم‌چنان‌که ویژگی خصلت به عنوان نظام کلان عادات لازم و ملزوم نیز هم. روایت‌ها عادات را خیلی هم با ذره‌بینی مورد مداقه قرار نمی‌دهند. اما مصرند که مخاطب عاداتی معین را نشانه‌ی خصلت در شمار آورد: اگر شخصیتی مدام دست‌هایش را می‌شوید، پیوسته کف اتاق را جارو می‌زند یا اثاثه‌اش را غبارروبی می‌کند، لازم است خواننده این عادات را تحت عنوان خصلتی هم‌چون «وسواسی» قرار دهد.

ثبات نسبی خصلت جای نقد و بررسی دارد. قرار نیست مخاطبان روایت درباره‌ی خصلت دست به تحلیل‌های آماری بزنند. با این حال مدارکی که درباره‌ی خصلت شخصیت ارایه می‌دهند باید مدارکی مستند و تجربی باشد. ایضاً اظهار این نکته که خصایل کلاً صبغه‌ی همپوشی دارند. حداقل برای روایت‌های کلاسیک به عینه حایز اهمیت است. همپوشی خصایل به آن مفهوم واقع‌نمایی شخصیت‌ها، حداقل از نوع کلاسیک آن، سنگ بنای داستان

است. وانگهی، اظهار این نکته که اعمال و حتی عادات، با خصلت ناهماهنگ‌اند و این‌که در سرشتِ فردی معین، خصایل متضادی مجموع است، در نظریه‌ی مدرن شخصیت امری کاملاً ضروری جلوه می‌کند. عدم هماهنگی اعمال و حتی عادات با خصلت، مدلل می‌سازد که چگونه می‌شود از شخصیتی مطلقاً شرور مثل والمُن در رمان *روابط خطرناک* کنشی خوب سر بزند. وجود خصایل متضاد در سرشت فردی واحد نیز توجیهی است بر اشخاص جامع و پیچیده‌ای مثل هملت و لئوپلد بلوم.

خصلت کیفیتی منحصر به‌فرد است که منجر به تفاوت میان خودها می‌شود.

واضح است که نظریه‌ای جامع در باب شخصیت به چنین معیاری نیاز پیدا می‌کند. فقط کافی است در این میان نام چند شخصیت اتللو، تام جونز، هیث کلیف، دورتی بروک، آقای مکابر، جولین سارل، اُگی مارچ را به خاطر آوریم تا دریابیم که نام این افراد از آشنایان نیز آشناتر به نظر می‌آیند. حتی آن‌جا هم که خصایل شخصیت را به فراموشی می‌سپاریم، خیلی کم اتفاق می‌افتد که منحصر به‌فرد بودن او فراموشمان شود.

پربدک نیست دریابیم چگونه خصایل متخلق به نام‌ها می‌شوند. پیداست که خصایل نیز به لحاظ فرهنگی رمزگذاری می‌شوند. روان‌شناسان دریافته‌اند که

> گرایش هر دوره‌ی اجتماعی بر این است که در پرتو معیارها و سلایق خاص هر دوره ویژگی‌های بشری را مرزبندی کند. به لحاظ تاریخی می‌توان نشان داد که پیدایش خصلت ـ القاب (trait-names) به طرزی شگفت دنباله‌روی همین تقدیر فرهنگی (و نه روان‌شناختی) بوده است. تصور بر این است که ابنای بشر در طول اعصار متمادی ویژگی‌هایی مثل بخشش، ترحم و بردباری را به منصه‌ی ظهور رسانده‌اند، لیکن تا هنگامی که کلیسا فضایل مسیحی[8] نمایان و مشخصی را از این واژه‌ها استنتاج نکرد، این واژه‌ها با معانی امروزین خود به کار نرفتند.» (*خصلت ـ القاب*، ۲)

دیگر منابع خصلت ـ القاب عبارت‌اند از: طالع‌بینی (خوش‌خلقی، عبوسی)؛ طب جالینوسی (خوش‌ذوقی، خونسرد)؛ دوران اصلاح‌گری (فرد صمیمی، متعصب، متحجر، مطمئن)؛ نئوکلاسیسم (احمق، سنگدل، حقه‌باز)؛ رمانتیک (غمگین، مأیوس، کمرو)؛ روان‌شناسی و روان‌کاوی (درون‌گرا، روان‌پریش، دوگانه شخصیت) و غیره. این خصلت ـ القاب رمزگان جالبی را در اختیار نشانه‌شناس قرار می‌دهند. خصلت ـ القاب نیز به مانند همه‌ی پرسش‌های فلسفی مهم، مورد توجه واقع‌گرایی[9] و نامگرایی[10] قرار می‌گیرند.

واقع‌گرایی خاطرنشان می‌سازد که خصلت ـ القاب (متعلق به هر دوره و زمانه‌ای که باشند). «مفاهیمی کلی (universals) را طرح می‌افکنند که موجودیتی سوای موجودیت رخدادهای فردی دارند.»[11] برعکس، نام‌گرایی اذعان می‌دارد «خصایل هیچ نیستند مگر نام»[12] و این‌که مفاهیم کلی نیاز به «نمادهای زبانی متناظر»[13] ندارند، درواقع به این معناست که به مفاهیم کلی نیازی نیست. واقع‌گرایان معتقدند همین حقیقت که نامگرا «خودِ نام را عناوینِ محضِ طیفی از شباهت‌های مشهود می‌داند، گویای ارزش عینی مفاهیم کلی هستند... نام‌ها از بعضی جهات شبیه همدیگرند و در همین راستا هم هست که مفاهیم کلی خود را به رخ می‌کشند!»[14] اصحاب تسمیه که القابِ خصلت‌ها را نشانه‌هایی می‌دانند که «به لحاظ اجتماعی ابداع شده‌اند، بر طریقِ صواب حرکت می‌کنند، با این همه به هیچ وجه از عناوین آن‌چه به لحاظ مادی در اعماقی سرشت آدمی در شرف وقوع است، خبر ندارند. با این حساب خصلت ـ القاب اصلاً جزو خصایل به شمار نمی‌آیند.»[15]

چنین شرحی کلی که نسبت به نگرش روان‌شناختی به عمل آمد، حکایت از این می‌کند که نظریه‌پرداز روایت می‌تواند به حق بر رمزگذاری پرمایه‌ی خصلت ـ القاب که تاریخ در نهانخانه‌ی زبانی متعارف ذخیره کرده است، اعتماد ورزد. گنجینه‌ی القاب دقیقاً همخوان ژانری عمل می‌کند که خطابش به مخاطب است و افراد را به لحاظ واژه‌های فرهنگی (و از این رو محدوده‌ی زبان) یعنی به لحاظ مثل هم بودن آن‌ها، تجزیه و تحلیل می‌کند. روان‌شناس بر این باور است که بهتر از القاب سنتی، لقب دیگری سراغ ندارد و

در این میان فرانسیس بیکن هم‌رأی است که می‌گوید: «مشکل سرشت‌های بشری یکی از جمله مسایلی است که در آن، گفتمان مشترک میان آدمیان معقولانه‌تر از کتاب‌ها به نظر می‌آیند و این البته مسأله‌ای است که کم‌تر اتفاق می‌افتد.» یا با نظر لودویگ کلاگز که می‌گوید: «زبان به لحاظ بینش ناخودآگاه خود بر تیزهوشی باهوش‌ترین فرد برتری دارد و باید اعتراف کرد هر دارنده‌ی ذوق سلیم، باید به کاری جز بررسی واژه‌ها و عباراتی که با روح انسانی سر و کار دارد، نپردازد؛ و بر اوست که بیش‌تر از خردمندترین آدمیان به این امر دل‌مشغول دارد و شاید هم بر اوست که از هر آن‌چه مشاهدات، عملکردها و تجربیات انسان ابداع کرده است، هزاران بار بیش‌تر بداند.»

خصلت روایی را صفت یعنی ویژگی فرد دانستن به این معناست که نام‌ها یا پدیده‌هایی مطلق‌اند یا کالاهای تجاری صرف. با این همه، صفت به طرزی کارآمد تعامل میان روایت و مخاطب را برجسته می‌سازد

بنابراین خصلت مورد نظر روایت که در یک بخش یا کل داستان جای می‌گیرد، صفتی روایی است که سوای زبان مادری در زمره‌ی ویژگی‌های فردی شخصیت قرار می‌گیرد. اگر رخداد داستان گزاره‌ای روایی است («انجام دادن» یا «اتفاق افتادن»)، پس خصلت هم‌صفتی روایی است که وقتی جایگزین گزاره‌ی متعدی بهنجار می‌شود به عطف روایت (narrative copala) وابسته می‌شود. البته در این میان به صفت کلامی واقعی نیازی نیست (و در روایت‌های مدرن اصلاً به این صفت کلامی احتیاج نمی‌افتد). با این همه صفت روایی خصیصه‌ی ذاتی ژرف‌ساخت متن به شمار می‌آید، چه خواننده آن را استنتاج کند چه نکند. برای نمونه در داستان «اِولین» اثری از واژه‌های کمرویی یا ناتوانی به چشم نمی‌خورد، با این حال برای درک روایت باید چنین خصایلی را از متن استنتاج کرد و البته خوانندگان فهیم نیز جز این کاری نمی‌کنند. و این‌گونه می‌شود که خصایل در سطح داستان نمود پیدا می‌کنند: درواقع کل گفتمان تعمداً به گونه‌ای مرتب می‌شود تا نمود خصایل در ذهن خواننده صبغه‌ی آشکارتری به خود گیرد.

خصلت روایی را صفت یعنی ویژگی فرد دانستن به این معناست که نام‌ها یا پدیده‌هایی مطلق‌اند یا کالاهای تجاری صرف. با این همه، صفت به طرزی کارآمد تعامل میان روایت و مخاطب را برجسته می‌سازد. در جهان واقعی تکیه‌ی مخاطب بر شناخت خصلت ـ رمزگان روایت استوار است. البته چنین رمزگانی خارج از شمار است. وانگهی، وقتی قرار بر نامگذاری می‌شود، برحسب فرهنگ است که پی به هویت خصلت می‌بریم. در عین حال نظریه‌ی روایت بی‌نیاز از تمایزاتی است که روان‌شناسان میان فضایل و رذایل اخلاقی، زمینه‌های رفتار، نگرش‌ها، انگیزه‌ها و مواردی از این قبیل قایل می‌شوند. تمام خصایص نسبتاً ثابت فردیت که به شیوه‌ای سردستی ذیل عنوان خصایل جای می‌گیرند، چیزهایی هستند که درواقع اشخاص به آن‌ها می‌مانند. بر این باور نیستم که تمسک به مخاطب و خصلت ـ رمزگان طفره رفتن یا خارج شدن از موضوع مورد بحث باشد؛ برعکس، معتقدم تمسک به مخاطب و خصلت ـ رمزگان، کارکرد تصمیم‌گیری در باب تفسیر شخصیت را دقیقاً هم‌رأی با فردی درمی‌آورد که در تعامل روایی از چنین مستمسکی جانبداری می‌کند و البته این فرد کسی است که بررسی‌ساز و کارهای متفاوت در باب شخصیت را برعهده دیگران می‌گذارد (از این شمارند نظریه‌پردازان واکنش خواننده، هرمنوتیک‌ها و دیگران).

ناگفته نماند که من واژه‌های سنتی مثل خصلت را با اذعان به این حقیقت به کار برده‌ام که می‌دانم این واژه‌ها در نظریه‌ای که تر و تازه می‌نماید، خیلی به روز به نظر نمی‌آیند. من این واژه‌ها را به دلایلی نسبتاً ساده به کار برده‌ام. اول این‌که از این واژه‌های تر و تازه نمی‌شود استفاده کرد، مگر این‌که تمایزات مفهومی جدیدی را با خود یدک بکشند. تا بدان‌جا که مخاطب روایت، شخصیت را به‌سان مردم واقعی خوانش می‌کند، واژه‌هایی مثل خصلت و عادت کاملاً پذیرفتنی‌اند

و لزومی نمی‌بینم که از واژه‌های کم‌وبیش مترادف سخن به میان آورم. برای این‌که به خواننده یادآوری شود که نه با واقعیات روان‌شناختی، بلکه با ساخت‌های هنری سر و کار دارد، کافی است با برچسب روایت یا داستانی تمایز میان روایت و حالت زندگی واقعی را به او گوشزد کرد. با این حال خواننده شخصاً می‌داند که این‌گونه ساخت‌هایی که او از میان اطلاعات روان‌شناختی تماماً رمزگذاری شده‌ی زندگی متعارف انتخاب کرده، شامل کسب تجربه‌ی خود او در حوزه‌ی هنری نیز می‌شود.

شخصیت: الگوی خصایل

من در بحثِ غیرمستند ولو متقنِ خود، مفهوم شخصیت را الگوی خصایل (paradigm of traits) می‌دانم. خصلت در معنای «خصوصیتی فردی که نسبتاً ثابت و پایدار است»، اذعان می‌کند که یا خود آشکارپذیر می‌شود، یعنی سرانجام جایی در روند داستان خود را آشکار می‌سازد، یا این‌که در روند داستان ناپدید و خصلتی دیگر جانشین آن می‌شود. به دیگر سخن، وجه غالب خصلت به سر می‌آید. پس از این‌که پیپ [در رمان *آرزوهای بزرگ*] وارث ثروت می‌شود، کمرویی جایش را به خصلت تکبر و غرور می‌دهد و بعد از این‌که به هویت یاریگر خود پی می‌برد، خصلت تکبر جای خود را به خصلت خضوع و بخشش می‌دهد. و در عین حال باید میان خصایل و پدیده‌های روان‌شناختی ناپایدارتر مثل عواطف، حالت‌ها، افکار، انگیزه‌های زودگذر، نگرش و از این قبیل تمایز قایل شد. چه‌بسا این پدیده‌ها با خصایل منطبق باشند یا نباشند. الیزابت بنت [در رمان **غرور و تعصب** اثر جین آستن] گرچه اساساً شخصی بامحبت و بخشنده است، ولی در لحظاتی نیز از خود تعصب نشان می‌دهد. از طرف دیگر تلاطم پرجنب‌وجوشی که قهرمان رمان گرسنه اثر کنوت هامسون در پی سوءتغذیه به مثابه‌ی اظهار مبالغه‌ای صرف در تمایل کلی و زودگذر نسبت به احساس قوی و شعف رمانتیک از خود نشان می‌دهد، خواننده را دچار شگفتی می‌سازد. لحظات آنیِ گرسنگی‌ای که منجر به دیوانگی می‌شود، بیش‌تر به لحاظ مقدار با خصلت تعهد عاطفی قهرمان رمان وجه فارق پیدا می‌کند تا به لحاظ نوع.

شاید مراد از حالت‌ها و احساسات زودگذر همان افکار یا دیانویا (dianoia)ی مورد نظر ارسطو باشد.

نگرش الگویی نسبت به شخصیت، خصایل را به لحاظ استعاری گروهی عمودی می‌داند که محور هم‌نشینی رخدادهای تشکیل‌دهنده‌ی پیرنگ را قطع می‌کند. البته میان این نوع الگو و الگوی تحلیل زبانی تفاوت هست

در نظر ارسطو افکار چیزی است که جزو سرشت کلی اخلاقی شخصیت محسوب نمی‌شود، بلکه در لحظه‌ای خاص به ذهن او خطور می‌کند. در واقع افکار نه خصوصیتی همیشگی، بلکه بیش‌تر با حقایقی کلی که کاملاً از شخصیت سوا هستند، ارتباط می‌یابد.

نگرش الگویی نسبت به شخصیت، خصایل را به لحاظ استعاری گروهی عمودی می‌داند که محور هم‌نشینی رخدادهای تشکیل‌دهنده‌ی پیرنگ را قطع می‌کند. البته میان این نوع الگو و الگوی تحلیل زبانی تفاوت هست. در زبان‌شناسی ساختاری یک جزء منفرد مثل کلمه، واج یا چیزی از این قبیل در غیاب یا درواقع در تقابل با کلیت اجزاهایی که بالقوه می‌توانند جای جزء منفرد را پر کنند، فقط در موقعیتی معین قرار می‌گیرد، بنابراین:

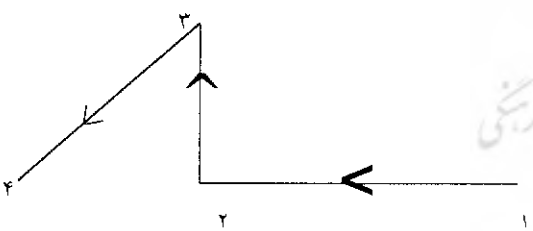
گربه به بدی	می‌تازد
سگ به نرمی	می‌تازد
مرد به آهستگی	می‌تازد
اسب به سرعت	می‌تازد
ماشین به تندی	می‌تازد
و غیره	غیره

در گفتمان متعارف جزیی معین، بگویید، مرد یا «بد» دیگر اجزا را به ذهن نمی‌آورد. با این حال در شعر ـ همان‌گونه که آی. ا. ریچاردز و دیگران نشان داده‌اند، ممکن است به لحاظ

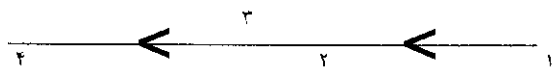
تأکید کلی که به کمک متناظرهای آوایی و غیره، براحساس می‌شود، یادآوری یا طنینی از دیگر اجزا به چشم بیاید.
در روایات نیز این احتمال هست که کل مجموعه‌ی خصایل شخصیت تا لحظه‌ای معین در دسترس مخاطب قرار گیرد. خواننده در الگو به دنبال این است که دریابد کدام خصلت شخصیت، کنشی معین از او را توجیه می‌کند و البته اگر خواننده نتواند به چنین خصلتی دست یابد، بر سیاهه‌ی خصایل شخصیت، خصلتی دیگر می‌افزاید. (یا حداقل مترصد یافتن مدرکی بیش‌تر می‌ماند تا آن خصلت را به شخصیت نسبت دهد.) به‌طور خلاصه، الگوی خصلت همانند الگوی شعری و برخلاف الگوی زبانی عملکردی نه غیابی که حضوری دارد.[16]
البته این عملیه (practice) به لحاظ نوع، با لرزش‌گذاری‌های متعارفی که خواننده در دنیای واقعی نسبت به ابنای بشر به عمل می‌آورد، فرق چندانی نمی‌کند. به زعم پرسی لوبک

> برای شخص هیچ‌کاری ساده‌تر از این نیست که از میان مجموعه‌ی دیده‌ها و لطایف، دست به خلق مفهوم انسان، یعنی چهره و شخصیت بزند. این کاری است که ما هر روزه به آن دست می‌زنیم در زندگی مدام مدارک تکه‌تکه‌ی زندگی آدمیان را کنار هم گرد می‌آوریم و در ذهن خود تصویری از آن‌ها ایجاد می‌کنیم و این‌گونه است که ما جهان خود را باز می‌سازیم؛ هرکسی به مانند یک هنرمند چه جزیی چه ناقص چه اتفاقی، اما هم‌چنان مداوم و همیشگی، چنین چیزی را از سر می‌گذراند.[17]

دیگر وقت آن رسیده که به تمایز بنیادین میان رخدادها و خصایل اشاره کنیم. رخدادها اساساً به تعیین موقعیت‌های داستان می‌پردازند (حداقل در روایت‌های کلاسیک این‌گونه است): رخداد X اتفاق می‌افتد و سپس در پی آن رخداد y و سرانجام رخداد z در پایان توالی به وقوع می‌پیوندد. این روال در داستان بدون تغییر باقی می‌ماند؛ حتی اگر گفتمان، روالی دیگر ارایه دهد، روال طبیعی داستان پیوسته قابل بازسازی است. وانگهی رخدادها ناپیوسته‌اند؛ ممکن است رخدادها یکدیگر را بپوشانند، اما به هر حال هر رخداد دارای آغاز و پایان مشخص است، و وجه غالب رخدادها محدود است. با این همه خصایل در معرض چنین محدودیت‌هایی قرار ندارند. ممکن است در اثری، و درواقع در ذهن ما خصایل بر رخدادها رجحان پیدا کنند. از این جهت ترس اِولین از دنیای خارج از دوبلین، ترسی همیشگی به حساب می‌آید. از طرف دیگر حالت‌های گذرا و لحظه‌ای، وجوه غالب زمان را در داستان محدود می‌کنند: اِولین فقط در آغاز داستان خسته به نظر می‌آید نه در طول داستان. این‌که چقدر خستگی اولین در داستان بسط می‌یابد. مشخص نیست. شاید اولین آن‌گاه که به فرانک و فرار با او فکر می‌کند یا شاید حتی در همان آغاز داستان که اوقات خوش بچه‌ها در مزرعه را به یاد می‌آورد، این خستگی را فراموش کرده باشد. خستگی بیش‌تر لحظه‌ای می‌نماید تا پایدار. از این رو جزو خصلت به حساب نمی‌آید؛ چراکه چندان دوام نمی‌آورد. خصایل برخلاف رخدادها در محور زمانی جای ندارند با این حال با کل یا قسمتی از این محور هم‌نشینی دارند. رخدادها نیز به مانند بردارهای ریاضی از آغاز تا به انتها به صورت افقی حرکت می‌کنند. اما خصایل حول فواصل زمانی بسط می‌یابند که رخدادها به وجود می‌آورند، درواقع خصایل نسبت به محور رخداد به منزله‌ی شاخص عمل می‌کنند.[18] ارتباط موجودات داستانی همانند رخدادها خیلی به منطق توالی زمانی وابسته نیستند به داستانی که پیش‌تر درباره‌ی پیتر بحث کردیم، دقت کنید.[19]



در این داستان، نمودار بالا از نمودار مستقیم خطی بهتر است چراکه نمودار غیرخطی، دال بر این حقیقت است که جمله سوم «پیتر دوست و آشنایی نداشت» به رخدادی اشاره نمی‌کند و از این رو در محور رخدادها جایی ندارد. در این حالت جمله‌ی سوم خارج از نمودار قرار گرفته است، چراکه هیچ حرکت روایی در آن اتفاق نمی‌افتد. نمودار زیر منظور ما را روشن‌تر نشان می‌دهد.



حال اگر خصلت تنهایی. (گره‌شماره‌ی ۳) از نظر توالی، به رخداد (گره‌های یک، دو چهار) مرتبط نیست، پس قرار دادن آن نیز در نمودار باعث خطا می‌شود، چون آن لحظه‌ای که ویژگی تنهایی وارد چرخه‌ی روایت می‌شود، خیلی هم حایز اهمیت نیست. این گفته که خصلت یا دیگر موجود داستانی در موضع غالب قرار ندارد به این معنا نیست که در گفتمان فاقد اهمیت است. برای نمونه، توالی «پیتر مریض شد؛ دوست و آشنایی نداشت، پس مرد» به درستی حکایت از این می‌کند که چون او دوست و آشنایی نداشت که به بیماری او رسیدگی کند، بنابراین او مرد. حال آن‌که توالیِ «پیتر دوست و آشنایی نداشت مریض شد و آن‌گاه مرد» دالّ بر این است که او مریض شد چراکه کسی نبود تا از او مواظبت کند. و توالی «پیتر مریض شد، مرد؛ او دوست و آشنایی نداشت» نشان می‌دهد که هیچ کس در غم از دست رفتن او گریه نکرد. موقعیت نسبی ایستایی حالت خصلت در سطح رخداد نیز حایز اهمیت می‌شود. البته این حقیقت ناقص، روندی نیست که پیش‌تر از شخصیت‌پردازای ارایه کردیم. گزاره‌های گفتمانی اغلب به طور همزمان با وجوه رخداد و شخصیت ارتباط برقرار می‌کنند. بنابراین بی‌کس‌وکار بودن پتیر خصیصه‌ای دایمی به حساب می‌آید؛ فقط عنصر «علت» است که به محور رخداد تعلق پیدا می‌کند.

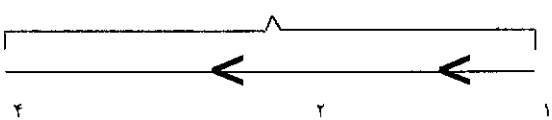
بنابراین بهترین حالت نمودار خصایل به شکل زیر است:

خصلتی معین = شخصیت (T^{n})

جوان

تنها

فقیر



علامت مجموعه (یعنی { }) موجودات داستان را از توالی زمانی داستان جدا می‌کند، با این حال علامت مجموعه ارجاع پارامتری موجودات به خود نمی‌شود. از این نمودار برمی‌آید که خصایل هم الگویی هستند و هم پارامتری. علامت T^{n} در الگو نامحدود بودنش را نشان می‌دهد و به خصایل ناشناخته‌ی دیگری که ممکن است در خوانش‌های بعدی نمود یابند، اجازه خودنمایی می‌دهد. اگر روایت دقیق‌تر بررسی شود، صفات توصیفی در آن قابل ردیابی است. بارت به طرزی شگفت پیشنهاد می‌کند خصایل که هنوز فاقد نام‌اند، چشم به‌راه اسم خاص شخصیت به منزله‌ی پس‌مانده‌ای رازآلود هستند.

> شخصیت صفت است، خصیصه و گزاره است. سارازین مجموع یا نقطه‌ی همگرای ناآرامی، ذوق هنری، استقلال، زیاده‌خواهی، زنانگی، زشتی، خلق و خوی گوناگون، ناپرهیزگاری، عشق، اراده وموارد از این دست به شمار می‌آید. آن‌چه این توهم را پدید می‌آورد که پس‌مانده‌ای ارزشمند (چیزی مثل فردیت) این نقطه‌ی همگرا را حمایت می‌کند، اسم خاص است، اسم خاص باعث می‌شود شخص بیرون از مشخصه‌های معنایی خود وجود داشته باشد، مشخصه‌هایی که مجموعه‌ی آن‌ها اسم خاصی را به‌وجود می‌آورند. همین که اسمی وجود داشته باشد (حتی اگر این اسم ضمیر باشد) فوراً مشخصه‌های معنایی این اسم، [نقش] مسند را به خود می‌گیرند، و تبدیل به واسطه‌ای برای القای واقعیت، و خود اسم، نیز تبدیل به مسندالیه می‌شود. می‌توان این‌گونه گفت آن‌چه همانند اسم خاص نسبت به روایت حالت خاص پیدا می‌کند، نه کنش، بلکه شخصیت است: مواد خام مشخصه‌ی معنایی آن‌چه را خاص وجود است، کامل می‌کند و نام را متخلق به صفات می‌گرداند.[۲۰]

از این رو اسم خاص دقیقاً همان هویت یا مَثَل اعلای خاصیت خود بودگی (selfhood) است که اصلاً اسم خاص همان همانندی (homoios) مورد نظرِ ارسطو است. اسم خاص نوعی ماندگاری غایی فردیت است. درواقع اسم خاص، نه یک ویژگی، بلکه مجموعه‌ی ویژگی‌ها یا روایت ـ اسمی (narrative-name) است که از روایت ـ صفات به عاریه گرفته شده است، اما هرگز تحت این ویژگی‌های

عاریه‌ای خود را از تک و تا نمی‌اندازد. حتی آن‌جا هم که اسم، تداعی‌گر یا مبین خصوصیتی است، یعنی آن‌جا هم که اسم به صورت هم‌آوا یا نمادین درمی‌آید (پکسنیف [pecksniff: بینی منقاری]، ولپن [روباه]، آلورثی [لایق احترام])، ته‌مانده‌ی ارزشمند خود را از دست نمی‌دهد.

خواننده سر آن می‌یابد که در امکان کشف خصایل تازه و قاطع اشخاص جامع مشارکت کند. بنابراین اشخاص جامع هم‌چون ساخت‌هایی نامحدود عمل می‌کنند و آمادگی دارند بینش‌های بیش‌تری را جذبِ خود کنند

مردی که متخلق به اسم بینی‌منقاری است. گرچه آدم کنجکاوی می‌نماید، با این حال انسانی است که از ویژگی‌های دیگر نیز بی‌بهره نیست، ولو این‌که دیکنز [در زمان خود] نامی از این ویژگی‌ها به میان نیاورد. (منظورم این نیست که خواننده‌ی مستتر، بر این خصایل اصرار ورزد، البته او مجاز است همسو با آرزوهای مؤلف مستتر حرکت کند.) نام‌ها، اشارتگر و معین و نامعین و اقنومی (hypostatized) و فهرست پذیرند. از این رو، روایت‌ها به اسامی خاص در معنای دقیق کلمه نیازی ندارد. هر اشارتگری عمل اسم خاص را انجام می‌دهد؛ اعم از این‌که اشارتگر ضمیر شخصی یعنی لقب باشد (مرد سبیلو، بانوی آبی‌پوش) یا حتی ضمیر اشاره یا حرف تعریف. (به شخصیت فقط یک بار به عنوان اسم نکره، یعنی یک مرد، اشاره می‌شود و از آن پس یک مرد به اسم معرفه، آن مرد، بدل می‌گردد.)

انواع شخصیت

بر فرض نظریه‌ی کارکردی یا کنشگری شخصیت نظریه‌ای جامع نباشد، آیا این بدان معناست که تمام تلاش‌ها برای تمایز میان اشخاص، منجر به شکست خواهد گردید؟ کسی که به جنجال‌های مباحث ادبی دامن زده، إ. م. فورستر است که میان اشخاص ساده (flat) و جامع (round) تفاوت قایل شد. آیا عقیده‌ی فورستر در نظریه‌ی قابل بحث ساختارگرای شخصیت محلی از اعراب دارد؟

تا آن‌جا که من استنباط کنم جواب این سؤال مثبت است، چراکه تمایز میان اشخاص ساده و جامع دقیقاً برحسب خصایل (فورستر از واژه‌های فکر [idea] یا ویژگی [quality] استفاده می‌کند، اما این دو واژه با واژه‌ی خصلت عیناً مترادف‌اند) و از دو جهت قاعده‌مند است: جهت اول: شخصیت ساده واجد یک خصلت است: «این خانم میکابر است، او می‌گوید که هرگز از آقای میکابردست نمی‌کشد و واقعاً هم دست نمی‌کشد؛ و این خود اوست.»[۲۱] این بدان معنا نیست که شخصیت ساده از شور و شوق و سرزندگی بی‌بهره است و به این معنا هم نیست که شخصیت ساده باید نمونه‌ی نوعی (typic) باشد، گرچه پیوسته این‌گونه است. (فکر می‌کنم مراد فورستر از نمونه‌ی نوعی این است که شخصیت ساده با ارجاع یافتن به نمونه‌های آشنا در جهان واقعی یا خیالی به سهولت بازشناخته می‌شود.) جهت دوم: چون شخصیت ساده یک خصلتی است (با خصلتی که آشکارا بر دیگر خصایل رجحان دارد)، رفتار شخصیت به خوبی قابل پیش‌بینی است. برعکس، اشخاص جامع، واجد مجموعه‌ای از خصایل‌اند، خصایلی که بعضاً متعارض یا متضادند. رفتار اشخاص جامع غیرقابل پیش‌بینی است، مدام تغییر می‌کنند، ما را دچار شگفتی می‌سازند و از این قبیل موارد. طبق واژگان ساختارگرایی می‌توان گفت که الگوی شخصیت ساده جهت‌مند و غایت‌شناسانه است. حال آن‌که الگوی شخصیت جامع به صورت توده‌وار (agylomerate) است. تأثیر شخصیت ساده از این روست که در یک جهت مشخص حرکت می‌کند و بنابراین سریع‌تر به خاطر آورده می‌شود؛ چیز اندکی از شخصیت ساده فریاد ذهن می‌آید، اما همین چیز اندک به روشنی ساختارمند شده است. از طرف دیگر، اشخاص جامع به رغم این حقیقت که مقنع و متقاعدکننده نیستند، یکرنگی و صمیمیت بیش‌تری را هم به همراه می‌آورند. هم‌چون مردمان واقعی فریاد ذهن می‌آیند و بیش از اندازه هم آشنا می‌نمایند. دشوار بتوان

گفت که اشخاص جامع دقیقاً به چه می‌مانند؛ به همان‌گونه که در مورد دوستان و دشمنان واقعی نمی‌توان این گفته را به صراحت بر زبان جاری کرد.

این گفته که اشخاص می‌توانند ما را به شگفتی وادارند، به این می‌ماند که بگویند اشخاص نامحدودند. خواننده سر آن می‌یابد که در امکان کشف خصایل تازه و قاطع اشخاص جامع مشارکت کند. بنابراین اشخاص جامع هم‌چون ساخت‌هایی نامحدود عمل می‌کنند و آمادگی دارند بینش‌های بیش‌تری را جذبِ خود کنند. مدت خوانش فقط محدود به همان مدت تماس خواننده با متن نیست. وقتی خواننده بر آن می‌شود بر حسب بینشی که نسبت به خود و همجنسان خود پیدا می‌کند، توجیهی بر تباین‌ها یا نقایص خود دست و پا کند، این‌جاست که شخصیت داستانی ممکن است روزها و سال‌ها ذهن وی را به خود مشغول کند. اشخاص جامع، به ظاهر موضوعاتی عملاً خستگی‌ناپذیر برای تحقیق و تفحص به شمار می‌آیند. حتی ممکن است خواننده این اشخاص را بیش‌تر حَضَراتی (presences) بداند که با آن‌ها زندگی کرده است تا ارواحی سرگردان (separate objects).

وصف‌ناپذیری اشخاص جامع، بخشی منتج از طیف وسیع و متنوع و حتی متباین خصایل آن‌هاست، با این همه، عوامل دیگری نیز در این وصف‌ناپذیری اشخاصِ جامع دست دارند. از برخی جهات خصایل اشخاص جامع خیلی هم قطعی و حتمی نیست. ابزاری که عهده‌دار نمایش این خصایل‌اند، فقط به مبادله‌ی اطلاعات اصلی اکتفا می‌کند. فیلم‌ها به‌خصوص در نمایش زندگی‌های درونی اشخاص، به طور موجز، جایگاهی ویژه دارند. مردان و زنان دلزده، بی‌حوصله و به طرز رازآلودی صدمه دیده‌ی فیلم‌های *حادثه*، *شب*، *کسوف*، *صحرای سرخ* و *آگراندیسمان* از آثار میکل آنجلو آنتونیونی، بیننده را به شگفتی وا می‌دارند، دقیقاً بدین سبب که بیننده قادر نیست از ذهنیات این قهرمانان سردرآورد. مکالمات این افراد به طرزی جذاب، بیننده را مسحور و شیفته خود می‌گرداند.

حتی آن‌جا که رسانه‌ی ارتباطی، ژرف‌کاوی‌های عمیق روان‌شناختی را در مورد اشخاص مجاز می‌شمارد، ممکن است اشخاص با پیچیده کردن وضعیت گفتمان، نخواهند که تن به بررسی روان‌شناختی دردهند. در این خصوص رمان *لرد جیم* اثر جوزف کنراد، نمونه‌ی خوبی است: راوی که منبع تمام اطلاعات مربوط به جیم به حساب می‌آید و مدام بر ناتوانی خود در رخنه به اعماق جان جیم اعتراف می‌کند، تا بخواهد با ناهماهنگی‌های درون خود کنار بیاید، هرگونه امتیازی را از دست خواهد داد. درواقع، آخرین اما قوی‌ترین خصلت جیم، خصلت مرموز بودن اوست. یا در میان روایت‌های مدرن‌تر، توداری‌های ارنست همینگوی و آلن رب گری‌یه نمونه‌های آشکار افرادی هستند که از طریق سکوت، بلندآوازه گشته‌اند.

وقتی شخصیت نامحدود است، حدس خواننده نه به خصایل، بلکه محدود به کنش‌های آتی محتملی می‌شود که از شخصیت سر می‌زنند. این را می‌شود پذیرفت که اِولین را در بارانداز و در زیر حبابی از زمان ترک کنیم، یا این‌که سرنوشت گیلیانا در فیلم *صحرای سرخ* این است که همراه بچه‌اش در زیر آسمان دودآلود قدم بزنند. لابد تروفو نیز به همین کنش‌های آتی محتمل آنتونی ـ قهرمان جوان فیلم *چهارصد ضربه* فکر می‌کرده که با ثابت نگه داشتن آخرین قاب فیلم، وی را در حال فرار دایمی از دست آمران قدرت، به صورت فیکس درآورده است. استنباط بیننده از این قاب ثابت این خواهد بود که فرار از دست آمران قدرت قسمت اعظم رفتار آنتونی در آینده را رقم خواهد زد. اما در عین حال بیننده نیز از فحوای عمل فرار نیز غافل نیست: آنتونی به رغم شادی درونی و وجاهت شخصیت خود، در آینده فردی خواهد بود که با اقوام، دوستان و خیراندیشان دچار سوءتفاهم خواهد شد و با قانون نیز مشکل خواهد داشت.

بیننده نیز هم‌چون گوییدو، قهرمان / کارگردان فیلم *هشت و نیم* اثر فدریکو فلینی، در مورد اشخاص، یعنی مخلوقات عزیزی که به جهان خیالی‌اش پاگذاشته‌اند، کاری از پیش نمی‌برد، نیاز جامعه به مجموعه‌های دنباله‌دار را نباید عوامگری ساده‌انگارانه به شمار آورد. این نیاز مبین میلی مشروع، از منبعی نظری، برای بسط توهم و یافتن این

حقیقت است که سرنوشت چگونه سر راه اشخاصی قرار می‌گیرد که بیننده نسبت به آن‌ها همدلی عاطفی برقرار کرده است. آیا این مؤلف به این همدلی عاطفی پاسخ گوید یا خیر دیگر به مسأله زیبایی‌شناختی خاص مؤلف مربوط می‌شود. ❑

منبع:

chatman S., *Story and Discourse*, corneu university press, Ithaca london 1989, pp. 107-134.

پی‌نوشت‌ها:

۱. ***مبانی ادبیات***، ویلیام ف. ثرال و ادیسن هیبارد، صص ۷۴ - ۷۵، نیویورت ۱۹۳۶؛ هاروی نیز در کتاب خود با نام **شخصیت و رمان**، ص ۱۹۲، چنین خاطرنشان می‌کند: «نقد جدید کلاً تا حد زیادی پرداخت شخصیت را نادیده گرفته یا دست بالا، نگاهی سرسری و از سر تفقد به آن انداخته و در اغلب موارد آن را هم‌چون مقوله مجردی پنداشته که ره به خطا پوییده است. هنوز هم انبوهی از طرح‌های شخصیت هستند که صرفاً در راستای چنین رفتار خشنی قرار گرفته‌اند. و اگر بخواهم دانشجویان خود را به کتابی جامع و مفید در باب پرداخت شخصیت در ادبیات داستانی ارجاع دهم جز کتاب فورستر که سی سال پیش خیلی سرسری به موضوع پرداخته منبع دیگری سراغ ندارم.»

۲. م. ه. آبرامز در کتاب ***فرهنگ اصطلاحات ادبی*** در باب مردم یا افراد می‌ترسید: «پیرنگ، نظام کنش‌هایی است که در اثر نمایشی یا روایی نمود می‌یابد، شخصیت‌ها مردمانی‌اند با ویژگی‌های اخلاقی و خُلقی که باعث کنش می‌شوند... مقوله‌ی شخصیت حتی به افکار و گفتارهایی می‌پردازد که شخصیت را متجلی می‌سازند و نیز اعمالی فیزیکی که شخصیت یک فرد مسبب آن می‌شود. این که بدانیم اعمال فیزیکی افکار و گفتارها بخشی از شخصیت‌اند نه فعالیت‌هایی که شخصیت‌ها صورت می‌دهند، چندان خوشایند به نظر نمی‌آید. اما تأسف‌بارتر این است که فرد بخواهد در لحظاتی که شخصیت مصنوع و بر ساخته‌ی پیرنگ مشخص و معلوم است، دست به تبیین شخصیت بزند.»

۳. ***بوطیقای*** ارسطو، گُلدن و هاردیسن، صص ۴ و ۸۲. در ***بوطیقا*** بر اهمیت کنش مکرراً تأکید می‌شود. برای نمونه در فصل ششم پیرنگ به طرح کلی یک نقاشی و شخصیت به رنگ‌هایی که فضاها را می‌پوشاند، مانند شده است.

۴. هاردیسن می‌افزاید شرافت و فرومایگی در معنای دقیق کلمه هرگز بخشی از شخصیت قلمداد نمی‌شود، این صفات در نوعی بی‌مرزی میان پیرنگ و شخصیت به سر می‌برند.

۵. دیوید لاج، ***زبان ادبیات داستانی***، ص ۳۹.

۶. ولفگانگ آیزر در ***خواننده‌ی مستتر*** (ص ۲۸۳) چنین اذعان می‌دارد: «حقیقت درباره‌ی این قضیه را می‌توان در تجربه‌ای که مردم به هنگام تماشای فیلم مبتنی بر یک رمان کسب می‌کنند مشاهده کرد. این مردم وقتی رمان ***تام جونز*** را می‌خوانند، ممکن است تصویری دقیق از تام در ذهن نداشته باشند، اما به هنگام تماشای فیلم ***تام جونز***، ممکن است برخی بگویند تام همان نیست که من در ذهن تجسم کرده بودم. نکته این‌جاست که خواننده‌ی رمان ***تام جونز*** می‌تواند عملاً قهرمان را در ذهن خود مجسم کند و در این خصوص قوه‌ی خیال او امکانات بی‌شماری را فراروی او قرار می‌دهد. زمانی که این امکانات تا حد یک تصویر جامع و لایتغیر افول می‌کند، قوه‌ی خیال کارایی خود را از دست می‌دهد و احساس می‌کنیم که فریبمان داده‌اند. شاید این امر دربادی امر خیلی پیش‌پا افتاده جلوه کند. اما همین امر پیش‌پاافتاده، این حقیقت بسیار حیاتی را خاطرنشان می‌سازد که قهرمان رمان باید به تصویر درآید نه این‌که دیده شود. وقتی خواننده رمانی را می‌خواند، او با استفاده از قوه‌ی خیال خود تمام اطلاعات موجود را درکنار هم گرد می‌آورد و از این رو ادراک او از رمان پرمایه‌تر و شخصی‌تر خواهد بود. بیننده به هنگام تماشای فیلم فقط به تصویری فیزیکی بسنده می‌کند و از این رو تمام آن‌چه را که از دنیای رمان فراذهن خود آورده در فیلم از دست رفته می‌بیند.» فلوبر نیز به همین دلیل اجازه نمی‌داد آثارش به صورت فیلم درآیند: «زنی که در رمان توصیف می‌شود فقط ممکن است شبیه یک زن باشد، همین. حال همین که این زن به تصویر درمی‌آید، خیال در مورد او به پایان می‌آید و کامل می‌شود و تمام جملات اثر هدر می‌رود.» (از نامه به ارنست داپلان، نقل از ریگاردو، ***مسایل***، ص ۷۹).

۷. ***فرهنگ‌نامه‌ی فلسفه*** ویراسته‌ی داگوبرت رونز، ص ۲۳۰. شاید خصوصیت، به اشتباه به جای فرد یا شخص (Person) به کار رفته باشد. در فرهنگ‌نامه مراد از شخص «وحدت عینی کنش‌هاست». این تعریف ما را اساساً به دیدگاه رفتارگرایی نزدیک می‌کند که شاید مدنظر ارسطو، فرمالیست‌ها و ساختارگرایی قرار گیرد. اما به دلایلی که خواهد آمد، مناسب نظریه‌ای کلی و مبحث‌پذیر راجع به روایت نخواهد بود.

۸. **خصوصیت** (Personality)، اثر ج. پ. گیلفورد به نقل از ا.ال. کلی در کتاب ***ارزیابی ویژگی‌های انسانی***، ص ۱۵. دیگر تعاریف

خصلت بدین قرار است: «وجوه لایتغیر و ثابتی که یک فرد را با محیط اطراف خود وفق می‌دهد.» (***خصلت ـ القاب***؛ اثر آلپورت و هنری س. آدبرت، مطالعه‌ی روان ـ واژه‌شناختی تصویرنگاری روان‌شناختی، ج ۴۷، ص ۲۶)؛ «خصلت، واحد یا عنصری است که مسؤول رفتار متمایز آدمیزاد است.» («خصلت خصوصیت چیست؟» اثر آلپورت، ***مجله‌ی نابهنجاری و روان‌شناسی اجتماعی***، ۱۹۳۱، ص ۳۸۶)؛ «خصلت آن سرشت فردی است که نظام‌های گرایش به کنشی را به هم می‌پیوندد متشکل از واحدهای اخلاقی ساخت کل فردیت، امکانات دایمی نظمی کلی برای کنش» و....

۹. کلیسای قرون وسطا به هفت خصلت یا فضیلت معتقد بود. ـ م.

۱۰. نگرشی در فلسفه‌ی قرون وسطا که مفاهیم کلی، وجود واقعی ومقدم بر اشیای مفرد دارند. ـ م.

۱۱. نظریه‌ای در فلسفه‌ی قرون وسطا که بنا به آن فقط چیزهای منفرد و خواص فردی آن‌ها واقعاً وجود دارند و مفاهیم کلی نام‌هایی است که ذهن ما به آن‌ها داده است مقابل رئالیسم (واقع‌گرایی) نک. یادداشت ۱۰.

۱۲، ۱۳، ۱۴، ۱۵، ۱۶. ***خصلت ـ القاب***.

۱۷. به زعم بارت این‌گونه حضور عناصر رازآلود روایت سرابی بیش نیست. «در این‌جا ما رمزگان را نه به مفهوم سیاهه، بلکه الگویی می‌دانیم که باید ساخت‌بندی شود. رمزگان، چشم‌اندازی از نقل قول‌ها و سرابی از ساختارهاست. ما فقط از خروج و بازگشت‌های رمزگان باخبریم. واحدهایی که از این رمزگان منتج می‌شوند، خود پیوسته سوای متن، ظلمت و نشانه‌ی انحراف عملی به سمت باقی یک مقوله می‌لغزند. (آدم‌ربایی دال بر هرگونه آدم‌ربایی است که تاکنون به رشته تحریر درآمده است.) رمزگان تکه‌های بی‌شمار چیزی هستند که پیوسته در هم‌اکنون، خوانش می‌شود، دیده می‌شوند، انجام می‌پذیرد، یا به تجربه درمی‌آید. رمزگان بیداری آن هم‌اکنون است.» (S/Z، ص ۲۰).

۱۸. ***هنر داستان***، پرسی لوبک، ص ۷.

۱۹. بارت (***درآمدی بر بررسی ساختاری داستان‌ها***،ص ۲۴۹) موسیقی ارجاعی نیکل رووِت را مثال می‌آورد. عنصری که در طول یک قطعه موسیقی ثابت بماند.

۲۰. این داستان در فصل نخست کتاب ***داستان و گفتمان*** اثر سیمور چتمن آمده است: ۱. پیتر مریض شد؛ ۲. مرد؛ ۳. دوست و آشنایی نداشت؛ ۴. فقط یک نفر در تشییع جنازه‌اش شرکت کرد.

۲۱. بارت، S/Z صص ۱۹۰ ـ ۱۹۱.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی