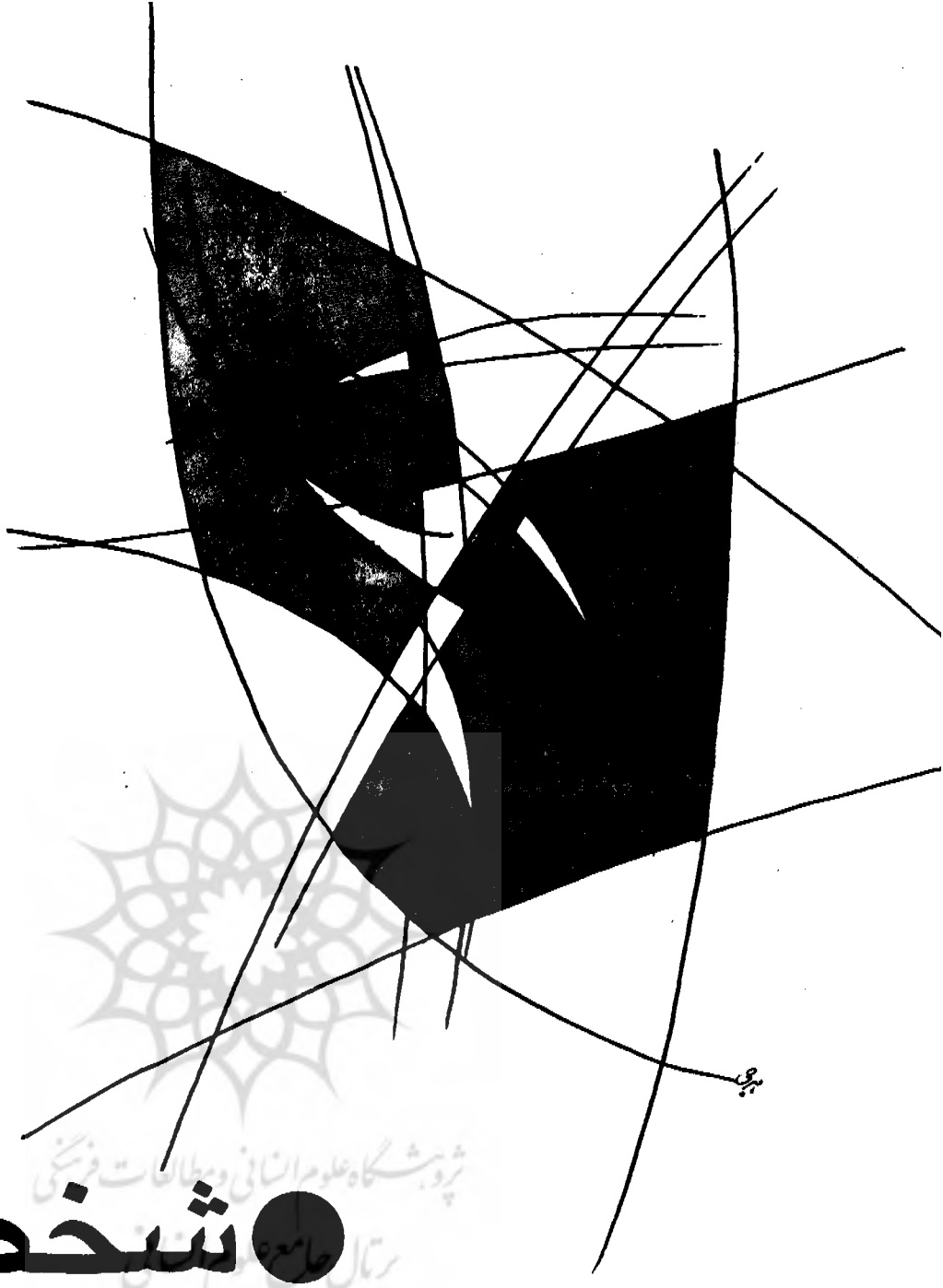


عمده‌ترین بخش کتابهای داستان‌نویسی، سناریونویسی، نمایشنامه‌نویسی را مبحث «شخصیت» و «شخصیت‌پردازی» تشکیل می‌دهد. اما در «بوطیقا»ی ارسطو اولویت به «طرح» داده شده و «شخصیت» در درجه دوم اهمیت قرار گرفته است. سؤال اساسی که برای ما مطرح می‌باشد، اینکه: عمده در داستان یا نمایشنامه یا...،چیست؟ آنچه مسلم است اینکه: «شخصیت» و «طرح» اساساً از یکدیگر جدایی‌پذیر نیستند. در شکل خاصی از آثار نمایشی ممکن است که شخصیت نادیده گرفته شود. مثلاً در بسیاری از فیلمهای پلیسی «شخصیت» خاص و پرداخته‌شده‌ای نداریم، در این‌گونه ماجراها آنچه اهمیت دارد معماست. اما از دیدگاه ما آنچه مهم است اینکه «شخصیت» از «طرح» و «کنش» جدایی‌پذیر نیست. و ما اگر در تعاریف آنها را جدا از یکدیگر مطرح می‌کنیم صرفاً برای شناساندن این مفاهیم است. دوباره به همان سؤال بازمی‌گردیم که: عمده در داستان یا نمایشنامه یا... چیست؟ آنچه مسلم است اینکه «تم»، «حادثه»،... در نمایشنامه بسیار مهم هستند، اما هنگام حضور عوامل انسانی «شخصیت» انسان است که مرکز توجه است. علت این است که رابطه‌ها برانسان می‌گذرد و به دلیل این رابطه‌ها و حوادثی که

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شخصیت در نمایشنامه

■ نصرالله قادری

برانسان می‌گذرد مسئله برای ما مهم می‌شود. در واقع آنچه که در یک کار عمده است «شخصیت» است. البته بی‌آنکه منکر عوامل دیگر باشیم. شاید خود شما بارها به این ایراد در نوشته‌ها برخورده‌اید که منتقد اثر می‌گوید: نمایشنامه فاقد «شخصیت‌پردازی» است. عدم پرداخت درست و اصولی این رکن اساسی باعث می‌شود که، کارهایی از این دست ارزش و اعتبار چندانی نداشته باشند. و چه بسیار آثاری که به دلیل پرداخت منطقی «شخصیت» در تاریخ زنده و پویا مانده‌اند. بناچار برای چندمین بار این مهم را یادآور می‌شویم که: اساساً در یک نمایشنامه باید همه عوامل درست پرداخت شده باشند تا اثر قابل اجرا و ماندگاری شود. و اما نویسنده این عمده‌ترین رکن را از کجا می‌آورد؟ آنچه مسلم است این «شخصیتها» برمبنای تجربه و معرفت نویسنده فراهم می‌آیند. تفاوت بین دو هنرمند تفاوت در تجربه‌ای است که به دست آورده‌اند. مقداری از کار در اثر فراگرفتن تکنیک فراهم می‌شود. اما آنچه مهم است، «تجربه» است، اینکه یک هنرمند چقدر از بار تجربه همعصران خود را به دوش کشیده و آن را درک کرده باشد. در حقیقت هنرمند کسی است که در تجربیات روزگار خودش و نه تنها روزگار خود که روزگار گذشته نیز

● یکی از تعاریف هنر انتقال تجربه است کار هنر فقط داشتن تجربه نیست، بلکه انتقال آن مهم است. هنر مخاطب دارد و باید توانائی انتقال داشته باشد.

سهیم باشد. اگر هنرمندی این «معرفت و تجربه» را نداشته باشد و «تکنیک» را بخوبی بشناسد، بی‌شک اثرش در سطح خواهد ماند. هنرمندانی از این دست تکنیسین‌های خوبی هستند و می‌توانند استاد خوبی برای آموزش این تکنیکها که فراگرفتنی است باشند. اما نمایشنامه‌نویس نیستند. مهمترین مسئله در یک نمایشنامه انتقال «تجربه» است. ما گاهی به اثری برخورد می‌کنیم که نویسنده آن در رابطه با مسئله‌ای که در اثرش مطرح کرده بخوبی می‌تواند بحث کند ولی ما اثر را باور نمی‌کنیم، علت این باورناپذیری دراین است که صاحب اثر مفاهیم مطرح‌شده در کارش را «حفظ» کرده است و به همین دلیل قابل انتقال نیست. نمایشنامه‌نویس خوب این دو خصلت، «تجربه و معرفت» و «تکنیک» را بخوبی می‌شناسد و هردوی آنها را از آن خود کرده است. همه این مسائل ملکه ذهن او شده‌اند. داشتن تنها «تجربه و معرفت» هم کارساز نیست. باید اصول «تکنیک» نیز خودی شود. نمی‌توان دستورالعملها را از حفظ کرد. آنچه که باید بدانیم و اساسی است ازآن «خود» کردن این دو پارامتر است. هنرمند آنچه را که دریافت می‌کند از صافی تجربه می‌گذراند و آن را از خود می‌سازد و بعد انتقال می‌دهد. رسیدن به این توانایی و کشف این توانایی فقط از «هنرمند» برمی‌آید. درست است که نویسنده «شخصیتها»ی خود را از زندگی می‌گیرد و به عنوان یک «هنرمند»، «نظرگاهی» متفاوت با دیگران دارد و او «چشم دیدن» و «مشاهده» را داراست. اما ریشه کار هنر در پاسخ عاطفی است که ما به زندگی می‌دهیم. پس آدم هنرمند باید در زندگی‌اش هنرمند باشد نه در آثارش.

رابطه یک نویسنده با «شخصیت» معمولاً به دو شکل است:

۱. نویسنده‌ای که جوانب کار و «شخصیت» را می‌شناسد و خود را به «شخصیت» تحمیل‌نمی‌کند، بلکه قهرمان به راه خود می‌رود.

۲. نویسنده‌ای که «شخصیت»ی را ابداع کرده و دست از سرش برنمی‌دارد. در حقیقت«شخصیت»، کسی نیست، نویسنده است که راجع به همه چیز تصمیم می‌گیرد. شخصیتها آدمهای کوکی‌ای بیش نیستند.

اما هیچ کدام از این دو شیوه درست نیست، بلکه بهترین شیوه این است که نویسنده حضور غایب داشته باشد. «شخصیت» باید به راه خود برود و نویسنده نباید خود را تحمیل کند. نویسنده در کار نباید بگوید که «چه بگویم؟» بلکه باید بگوید: «او چه می‌گوید؟» مهم این است که «شخصیت» نمایشنامه چه باید بگوید، نه اینکه من نویسنده چه بگویم.

بعد از مطرح شدن مسائل بالا به شیوه معمول خود ابتدا «شخصیت» را از دیدگاه ارسطو بررسی کرده و بعد نظر دیگران را مطرح نموده در نهایت چگونگی یک «شخصیت‌پردازی» اصولی را در نمایشنامه از خلال این مباحث ارائه می‌دهیم.

آدم هنرمند باید در زندگی‌اش هنرمند باشد، نه در آثارش.

باتوجه به اینکه نظرات ارسطو در مورد شخصیت بسیار کم است اما می‌توان آنها را کلاسه شده ارائه داد. جوهر نظریات ارسطو در آثار و نظریات امروزی هنوز هم مطرح است. ارسطو در «بوطیقا» از شخصیت تحت عنوان «ایتوز» یا «منش» یا «شخصیت» نام می‌برد. اولین نکته‌ای که ارسطو بدان می‌پردازد این است که می‌گوید: شخصیتها و نحوه کار نویسنده مشابه کار نقاش است. تراژدی‌نویس باید مثل نقاشها عمل کند. نقاشها در زمان ارسطو آدمیان را سه‌گونه تصویر می‌کردند. یا بهتر از ما یا بدتر از ما و یا مثل ما. پس از دیدگاه او «شخصیت‌پردازی» هم دارای همین سه حالت است. ارسطو عموماً درباره شخصیت تراژیک صحبت می‌کند. اما ما می‌دانیم که تمامی شخصیتهای امروزین تراژیک نیستند. پس این نکته مهم را نباید از نظر دور داشت. اما او در کتاب خود باز براین نکته تاکید می‌ورزد که: آنچه تقلید می‌شود «کنش» است و برای «کنش» یا «کنش شخصیت» دو علت را بیان می‌کند: ۱. شخصیت، ۲. فکر.

ارسطو همواره روی دو علت «شخصیت» و «منش» با هم تاکید می‌ورزد.

«...آدمیانی که افعالشان موضوع تقلید است باید یا از ما بهتر باشند، یا بدتر و یا چنان باشند که ما هستیم به همان ترتیب که

● عمده‌ترین بخش کتابهای مربوط به داستان، سناریو و نمایشنامه‌نویسی را مبحث شخصیت و شخصیّت‌پردازی تشکیل می‌دهد امّا در بوطیقای ارسطو اولویت به طرح داده شده و شخصیت در درجه دوم اهمیت قرار گرفته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نقاشان کرده‌اند: «پولوگنوتوس»[۲] آدمیان را بهتر، «پوسون»[۳] بدتر و «دیونوسیوس»[۴] مطابق با واقع تصویر کرده است.»[۵]

ارسطو «شخصیت» یا «منش» را چنین تعریف می‌کند:

«تراژدی در اصل تقلید آدمیان نیست، بلکه تقلید اعمال است. تقلید زندگی است، تقلید نیکبختی‌ها و بدبختی‌هاست. در حقیقت، تمام نیکبختی‌ها و بدبختی‌های آدمی صورت عمل به خود می‌گیرد و غایت زندگی نیز خود نوعی عمل و فعالیت است، نه کیفیت.»[۶]

از دیدگاه ارسطو منظور از «شخصیت» آن ویژگیهای خاصی است که ما به وسیله آن اشخاص را در حین «عمل» می‌شناسیم. و او بر «عمل» تأکید دارد. ارسطو جدایی‌ناپذیری «کنش» و «شخصیت» را بخوبی مطرح می‌کند. این زاویه نگاه در نظریات جدید هم به همین صورت بیان می‌گردد.

* شخصیت تراژیک ارسطویی

ارسطو برای «شخصیتهای» تراژیک چهار منش در نظر می‌گیرد، او این چهار منش را چنین توضیح می‌دهد:

۱. **خوب باشند**: «درباره خلقیات چهار نکته را باید در نظر داشت. نخست آنکه

خوب باشند. در نمایش وقتی عنصر اخلاق هست، که گفتار یا کردار اشخاص آن قصد و اراده معینی را آشکار سازد، و هرعنصر اخلاقی وقتی خوب است که اراده‌ای که از آن آشکار شده است، خوب باشد. این خوبی در هرگونه شخصی موجود تواند بود.»

۲. **مناسب باشند**: «نکته دوم آنکه مناسب باشند. مثلاً مردانگی و تهور از خلقیات است.»

۳. **مطابق با اصل باشند**: «نکته سوم آنکه همانند اصل باشند. و این جز خوب و مناسب بودن است.»

۴. **دارای ثبات باشند**: «چهارم آنکه از آغاز تا انجام ثابت و یکسان باشند و حتی اگر شخصی که اعمالش مورد تقلید است، اخلاقی متغیر و متشتت دارد، این تغییر و تشتّت نیز باید از آغاز تا انجام ثابت و یکسان ماند.»[۷]

از این چهار به غیر از «ثبات» بقیه مربوط به تراژدی خاص یونان است. این دیدگاه بعد از یونان مورد استفاده قرار نگرفت. در توضیح این چهار قسمت باید گفت: منظور از خوب بودن این است که: مثلاً حسود نباشند. یا دلاوری و شجاعت داشته باشند تا بتوان آنها را خوب دانست. ارسطو معتقد است یك شخصیت وقتی خوب است که اراده‌ای که از آن آشکار می‌گردد خوب باشد، چرا که شخصیت مظهر اراده است. و اما منظور از مناسب بودن یعنی اینکه «منش» با «شخصیت» مناسب باشد. ارسطو در این مورد به ویژگیهایی که بین زنان و مردان هست اشاره می‌کند. او مردانگی و تهور را خاص مردان می‌داند. اما هدف او از مطابق با اصل بودن این است که: در آن دوره نمایشنامه‌نویسان عموماً از داستانهایی بهره می‌بردند که برای تماشاگران شناخته شده بود. ارسطو به این مورد اشاره دارد که اگر از این شخصیتهای «تاریخی، افسانه‌ای...» استفاده می‌شود باید بین «شخصیت» و «شخصیت تقلیدی» از لحاظ کیفیت مشابهتی باشد. و شخصیت تراژدی باید با اصلی که تماشاگر می‌داند مطابقت داشته باشد و نمایشنامه‌نویس نباید ذهنیت مخاطب را آشفته کند و تضادی بین شخصیت ایجاد شده در نمایش و شخصیت موجود در داستان به وجود آید. منظور از مطابق با اصل بودن هم تطابق با داستان است و هم تطابق با ذهنیت تماشاگر. و منظور از ثبات این است که شخصیتها از آغاز تا انجام ثابت و یکسان باشند و در حقیقت هویت آنان تغییر نکند. وقتی این هویت در ذهن مخاطب ایجاد و شناخته شد نباید یکباره با آنچه که پرداخته شده در تضاد قرار گیرد. شخصیت نباید عملی را مرتکب شود که مخاطب بگوید این عمل از او بعید یا محال است. عامل ثبات امروزه نیز دارای اهمیت بالایی است. در اینجا یك سؤال وجود دارد که پس تحول شخصیت را چگونه باید نشان داد؟ در این مورد باید گفت: سیر تحولی را که شخصیت طی می‌کند و در نهایت منجر به تغییر شخصیت یا تغییر یك ویژگی از شخصیت می‌گردد باید مطابق با شخصیت ترسیم شده از او باشد. اساس این تحول باید ریشه‌ای در درون آن شخصیت داشته باشد. در غیر این صورت این تحول پاورپذیر نخواهد بود و مخاطب به‌سادگی می‌فهمد که در اینجا نویسنده اعمال نفوذ کرده و حضور او مشهود است.

همچنان که در «طرح» گفته شد که «وقایع باید محتمل و ضروری باشند» در مورد شخصیت نیز باید گفت: شخصیتها نیز باید چنان سخن بگویند و عمل نمایندکه ضروری و محتمل به نظر بیاید. از دیدگاه ارسطو اصولاً چه شخصیتهایی برای تراژدی مناسب هستند؟ او به این سؤال چنین پاسخ می‌دهد:

«۱. مرد نیك‌سیرتی از نیکبختی به بدبختی نرسد ـ «زیرا که چنین داستان نه رحم‌انگیز و نه ترس‌آور است، بلکه کدورت خاطر پدید می‌آورد.»

«۲. مرد بدسیرتی از بدبختی به نیکبختی نرسد ـ «چنین داستان بیش از هرچیز از «تاثیر تراژیك» به دور است.

۳. و نیز مرد بسیار بدسیرتی از نیکبختی به بدبختی نیفتد ـ «زیرا که چنین داستانی شاید حس بشردوستی را در ما برانگیزد.»[۸]

ارسطو می‌گوید «اشیل» شخصیتها را همان‌طور که می‌گویند هستند طرح می‌نماید. «سوفوکل» شخصیتها را چنانکه باید باشند به کار می‌برد و «اوریپیدس» آدمیان را چنانکه هستند به کار می‌برد.

● ارسطو می‌گوید: «اشیل» شخصیتها را همان‌طور که می‌گویند هستند طرح می‌کند، «سوفوکل» شخصیتها را چنانکه باید باشند به کار می‌برد و «اوریپیدس» آدمیان را چنانکه هستند به کار می‌برد.

شخصیتی که از دیدگاه او مناسب است باید انسانی باشد نه کاملاً خوب سیرت که از خوشبختی به بدبختی برسد که این عمل نه به خاطر گناه یا تبهکاری یا بدسیرتی که براثر خطا یا نقص یا «HAMARTIA» باشد. ترکیب وقایع درتراژدی ازنظر ارسطو همیشه‌از نیکبختی به بدبختی است. امروزه نیز از این‌گونه ضعف شخصیت در تراژدیها بهره می‌گیرند.

ارسطو در «بوطیقا» شخصیت مناسب تراژدی را چنین مطرح می‌کند:

«پس تنها کسی باقی می‌ماند که مابین این دو وضع قرار گرفته باشد، یعنی کسی

به حد اعلی نیک‌سیرت و دادگر نباشد و به بدبختی برسد، نه آنکه به علت بدسیرتی و تبهکاری، بلکه براثر خطایی که از او سر زده است[۹] و نیز باید از کسانی باشد که بخت و نام و مقامی بلند دارند، چون «اودیپوس» و «توئستس»[۱۰] و مردمان نامداری از چنین خاندانها.»[۱۱]

ارسطو آنگاه به دفاع از «اورپیدس» برخاسته و می‌گوید او راه را درست رفته است و سخن سنجانی که براو خرده گرفته‌اند، سخن به ناحق گفته‌اند و «اورپیدس» اگر در پروراندن نکات دیگر تراژدی عیبی در کارش مشاهده می‌شود، در ایجاد «تأثیر تراژیك» تواناترین شاعر است. او در اینجا دقیقاً دیدگاه خود را در مورد «طرح»، «شخصیت» و رابطه این دو بخوبی مطرح می‌کند.

در مورد رابطه «شخصیت» و «طرح» ارسطو چهار مورد را ذکر کرد، که امروزه همه آنها رعایت نمی‌شود. و با این حال «تأثیر تراژیك» در مخاطب ایجاد می‌شود. مثلاً در فیلم «بیلی‌باد» شخصیت بغایت نیك‌سیرت، مرتکب قتل می‌گردد که این قتل در لحظه وقوع هم اصلاً عمدی نبوده است و حکم می‌دهند که او در ملأ عام دار زده شود. و اما اینکه شخصیت تراژیك نباید بدسیرت باشد امروزه نقض شده‌است،و این از جمله نظرات ارسطو است که منسوخ شده است. امروزه می‌توان با شخصیتهای شریر و بدسیرت هم ایجاد تأثیرات تراژیك کرد. مثلاً «سام پکین‌پا» در فیلم «این گروه خشن» دقیقاً از شخصیتهای بدسیرت استفاده می‌کند و احساس تراژیك هم به وجود می‌آید. ارسطو از خطایی به نام «هامارتیا» نام می‌برد که شخصیت تراژدی مدنظر او که نه کاملاً نیك‌سیرت است مرتکب خطا یا لغزشی شده که این خطا نه به خاطر بدسیرتی او بلکه به خاطر نوعی اشتباه ناخواسته صورت می‌پذیرد. که این مهم در بحث «شخصیت و سرنوشت» بحث مهمی است و بی‌شك «هامارتیا» در آن دخیل است و امروزه نیز در آثار مورد استفاده قرار می‌گیرد. قبل از اینکه به مبحث «هامارتیا» داخل شویم لازم است که به تقسیم‌بندی «نورتروپ فرای» نیز اشاره‌ای داشته باشیم. ارسطو رابطه «طرح» و «شخصیت» را به چهار دسته تقسیم‌بندی کرده و بهترین آنها را معرفی کرد. «نورتروپ- فرای» در کتاب «تخیل فرهیخته» تقسیم‌بندی ویژه‌ای دارد. البته تقسیم‌بندی او بیشتر در مورد انواع داستان است. تقسیم‌بندی خاص «فرای» شامل پنج مورد است. او می‌گوید:

۱. طبقه اول: اگر شخصیتها نوعاً از آدمیان و محیط آنها برتر باشند اینها شخصیتهای خداگونه می‌باشند که شامل انواع مختلفی از خداگونه‌ها می‌گردند.

۲. طبقه دوم: شخصیتهایی هستند که در مراتب خود از دیگر آدمها و محیط خود برتر هستند «نه محیط دیگران» که این تولید نوعی داستان خاص به نام «روفس» می‌کند.

۳. طبقه سوم: شخصیتهایی هستند که باز در مراتب از دیگر شخصیتها برتر هستند اما از محیط خود برتر نمی‌باشند. اینها شخصیتهایی هستند که عموماً رهبر می‌باشند. شخصیت از ما برتر اما از محیط برتر نیست.

۴. طبقه چهارم: شخصیتهایی هستند که چه در مراتب، چه در رابطه با محیطشان همسطح ما هستند.

این نظر تا حدودی با نظر ارسطو متفاوت است مثل انواع داستانهای واقع‌گرایانه و کمدی که «فرای» مثال می‌زند. مثلاً شخصیتهای کمدی شکسپیر از این نوع هستند.

۵. طبقه پنجم: شخصیتهایی هستند که از هرنظر از ما پست‌تر هستند و ما معمولاً از بالا به ایشان نگاه می‌کنیم. مثل جمع بردگان.

این شیوه‌ای کنایی است و تولید نوع خاصی کمدی می‌کند مانند کمدی‌های هجوآمیز که ایجاد مضحکه و مسخره‌بازی می‌نماید.

هامارتیا- HAMARTIA

در یونان دو واژه در این مورد وجود دارد: ۱. HAMARTIA- خطا- نقص و...، ۲. HUBRIS (هوبریس) تمرّد. در زمان ارسطو «هامارتیا» یا اشتباه قضاوتی می‌توانست باشد و معنا شود، یا اینکه آن را مترادف (HUBRIS) یعنی تمرّد از هشدارهای الهی می‌گرفتند. شخصیت ارسطویی که نه کاملاً نیك‌سیرت است براثر «هامارتیا» از نیکبختی به بدبختی می‌رسید. مثلاً «هامارتیا» در «اودیپوس شهریار» چیست؟ بعضی می‌گویند عجول بودن اوست که سبب مرگ پدرش شد و یا جدایی او از پدر و مادر ناتنی‌اش باعث این خطا شد. امروزه واژه «هامارتیا» در تفسیر تراژدی ناتوان است و کلیت مفهوم را نمی‌رساند. زیرا حتی در «اودیپوس شهریار» هم با این دیدگاه به نوعی قضاوت اخلاقی می‌رسیم. درباره «هامارتیا» بعد از ارسطو دو دیدگاه وجود دارد که به آن اشاره می‌کنیم.

۱. هراشر نمایشی باید دارای «عدالت شعری»[۱۲] باشد. همان‌گونه که در عالم هستی عدالتی هست، در داستان هم باید اشرار به سزای اعمال خویش برسند و افراد نیك هم پاداش بگیرند.

این دیدگاه منتقدین دوره رنسانس است که برای اولین بار توسط «رایمر» تعریف شد.

این دیدگاه در مورد شکسپیر ظاهراً صادق است. مثلاً در هملت مسئله «پاداش و جزا» را شاید بتوان مشاهده کرد. اما واقعیت این است که در تراژدیها چندان هم عدالت برقرار نیست. برای نمونه در همان هملت چه عدالتی می‌تواند مرگ «اوفیلیا» را توجیه کند؟ پس «هامارتیا» به این معنی که شخصیت براثر نقصی در خودش دچار بدبختی شود و سبب گردد تا عدالت او را به جزا برساند چنین تعبیر می‌شود که هرشخصیت باید نتیجه هامارتیای خود را ببیند. براساس این دیدگاه می‌توان گفت که چون «اودیپوس» دارای «هامارتیای» عجول بودن است و به همین دلیل پدرش ندانسته و به خاطر بدخویی گروه همراه خود کشته شده است می‌باید به نتیجه اعمالش برسد. یا مثلاً در هملت «هامارتیای»، قتل

● اگر فردی به تنهایی در کوهی زندگی کند و هرگز با هیچ انسان دیگری برخورد نکند این فرد چیزی به نام شخصیت را نمی‌تواند درك کند.

● بهترین شیوه این است که نویسنده حضور غایب داشته باشد. شخصیت باید به راه خود برود و نویسنده نباید خود را براو تحمیل کند.

«پولونیوس» توسط هملت بوده است و به خاطر همین باید هملت جزای نهایی‌اش رابیبند و کشته شود. هرچند که مخاطب از کشته شدن «پولونیوس» خوشحال هم شود اما به هرصورت جواب هرخطایی باید داده شود. این دیدگاه و این نوع نقد امروزه هم رایج است و بخصوص در ایران بسیار مطرح است. اساس این نقد این‌طور است که در حقیقت چیزی از بیرون براثر وارد می‌گردد. اما نباید به این نقد چندان اهمیت داد.

بنابراین «عدالت شعری» براین صورت که مطرح شده چندان هم در آثار مختلف قابل تطبیق نیست و آن چیزی که مثلاً در هملت و در پایان نمایشنامه دیده می‌شود، «عدالت شعری» نیست، بلکه نوعی تعادل است که عدم تعادل پیش آمده در ابتدا به وسیله آن از بین می‌رود.

مسئله مهم در اینجا این است که باید حتماً در قضاوت با «منطق نمایشنامه» پیش برویم و براساس آن به مسئله «عدالت‌خواهی» در نمایشنامه بپردازیم. و نباید قضاوت شخصی یا دیدگاه اجتماعی را در «منطق نمایشنامه» داخل کنیم و براین مبنا قضاوت کنیم.

۲. «شخصیت تراژیك» در سرنوشتی که برایش ایجاد می‌گردد سهیم است. یعنی اگر «ادیپوس» دست به عمل نمی‌زد دچار چنین سرنوشتی هم نمی‌شد. ما می‌دانیم که در تراژدی نهایت قهرمان به کجا خواهد رسید اما با این حال شخصیت آزاد است که دست به عمل بزند. پس هامارتیا در این معنی یعنی در آنچه که برشخصیت واقع می‌شود خود شخصیت سهیم است. این بهترین معنی آن می‌تواند باشد و با داستانهای امروزی نیز هماهنگی دارد. شخصیت در برخورد با وقایع از این دیدگاه تنها گیرنده نیست بلکه خود دست به عمل می‌زند و در سرنوشت شریك می‌شود. مثلاً ادیپوس شخصیتی منفعل نیست زیرا او خود دارای عمل «فرار از سرنوشت» است.

اکنون بعد از درك و دریافت مسائل مطرح‌شده باید پرسید که منابع کار نویسنده چیست؟ و او «شخصیت»ها را از کجا می‌یابد؟ چگونه می‌شناسد؟ چگونه می‌شناساند؟ و تفاوت «شخصیت واقعی» و «شخصیت نمایشی» چیست؟ آنچه مسلم است اینکه منابع کار نویسنده «زندگی» و «تجربه» است، به شرطی که به عنوان «هنرمند» به «زندگی» نگاه کند و چشم «دیدن» و «مشاهده» داشته باشد. نویسنده آدمهای خود را از زندگی می‌یابد. او به عنوان آدمی بریده از جامعه در اطاقش نمی‌نشیند تا از طریق اندیشه و فکر به «شخصیت»ها برسد. این‌گونه «شخصیت»ها باورپذیر نیستند. شخصیتها در ذهن نویسنده پراکنده‌اند. از مجموعه چیزهایی که دیده یا خوانده و شنیده است مجموعه‌ای را فراهم آورده و آنگاه شخصیت تازه‌ای را خلق می‌کند. حال شخصیتی را که ارائه می‌دهد قطعاً شناخته و از صافی خود گذرانده است. پس گام اول در این راه «شناختن شخصیت» است.

شناختن شخصیت

۱. شخصیت باید تاریخ داشته باشد و در یك موقعیت اجتماعی خاصی باشد. این گام اول است.

۲. گام اول مهم است. اما بعد باید بدانیم که او از نظر فیزیکی و روانی چه خصوصیتی دارد. آگاهی به این پارامتر در خلق شخصیت بسیار مهم است.

«شخصیت» را باید جامع‌الاطراف شناخت. هرچه بیشتر بشناسیم، بهتر می‌توانیم او را بشناسانیم. و البته روشن است که این مهم به قدرت نویسنده هم بستگی تام دارد. «شخصیت» مجموعهٔ اختصاصاتی است که انسانی را از انسانهای دیگر مشخص می‌سازد، «شخصیت» مجموعه کیفیات مادی و معنوی موروثی و اکتسابی است که در اعمال و رفتار و گفتار آدم جلوه‌گر می‌شود. به طور کلی عوامل سازنده «شخصیت» را می‌توان در سه ویژگی خلاصه کرد.

۱ـ ویژگیهای بیرونی. که در آغاز مواجه شدن می‌توان آنها را دید: مثل قد ـ رنگ مو و...

۲ـ ویژگیهای درونی. که در آغاز قابل شناخت نیست. مثل طرز فکر ـ صفات باطنی و...

۳ـ ویژگیهای محیط زندگی. که شامل عناصر طبیعی و عوامل اجتماعی می‌شود.

۱. شناخت شخصیت از لحاظ ویژگیهای بیرونی.

برای شناخت ویژگیهای بیرونی این نکات را باید مد نظر قرار دهیم.

جنس «مرد یا زن»، سن، زشت یا زیبا، لاغر یا چاق، بلند یا کوتاه، نقائص جسمی، نژاد، رنگ پوست، منظم یا شلخته «در لباس پوشیدن»، بیمار است یا سالم، و...

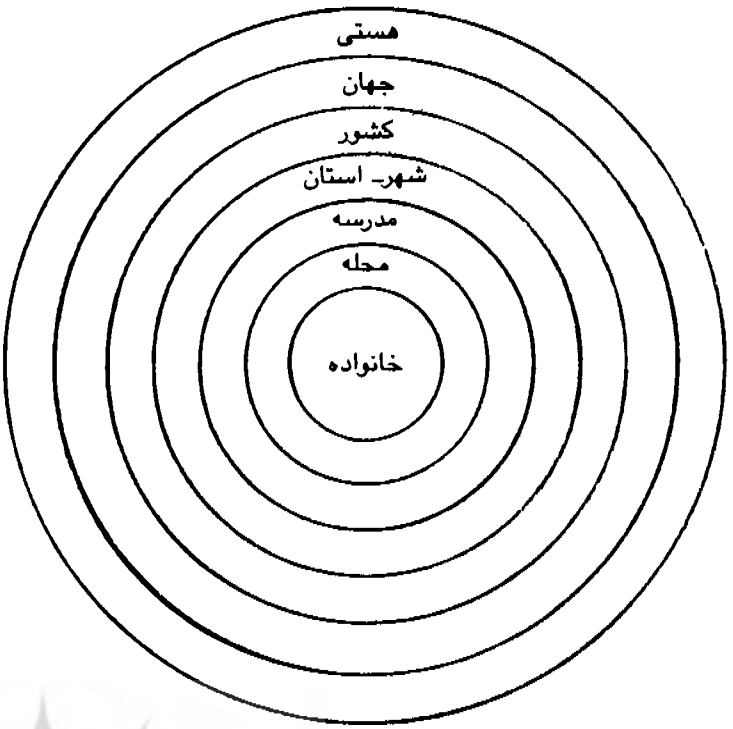
۲. شناخت شخصیت از لحاظ ویژگیهای درونی.

برای شناخت ویژگیهای درونی لازم است که بدانیم. جهان‌بینی سیاسی و اجتماعی او چیست؟ چه روحیه‌ای دارد؟ جاه‌طلب است؟، عصبی یا خوش اخلاق است، تنبل یا کوشا است، فکور و اندیشمند یا سطحی و ساده‌نگر است، دیوانه یا عاقل است، و...

و می‌بینیم که در این رابطه نیازمندیم از علم روانشناسی مطلع باشیم. یك نویسنده باید روانشناسی بداند تا بتواند اعمال شخصیت خود را درست مطرح کند. این قسمت بسیار مهم و مشکل است. شناخت صفات آدمی و پیدا کردن انگیزه عمل و عکس‌العمل آنها کار ساده‌ای نیست.

۳. شناخت شخصیت از لحاظ ویژگیهای محیط زندگی.

نویسنده باید محیط زندگی «شخصیت» را به گستردگی هرچه بیشتر بشناسد. یعنی



باید ارتباط او را در کانون خانواده تا اجتماع بزرگ جهانی در مقطع زمانی مورد نظر نمایشنامه بررسی کند. جایگاه و مقام او را باید در این دوایر متحدالمرکز پیدا و معرفی نماید.

در اینجا شاهدیم که نویسنده باید جامعه‌شناس هم باشد. چرا که باید بتواند اعمال و رابطه‌های قهرمان و جایگاه او را بدرستی نشان دهد. و شناخت این عناصر به او کمک می‌کند که بتواند شخصیت و کنش شخصیت را باورپذیر ارائه دهد. حال بعد از انتخاب شخصیت و شناخت او که مربوط به خود نویسنده است و همه این اطلاعات قبل از آغاز کار باید فراهم شود مسئله مهم در اینجا این است که: چگونه این شخصیت را معرفی کنیم؟

یکی از تعاریف هنر انتقال تجربه است. کار هنر فقط داشتن تجربه نیست بلکه انتقال آن مهم است. هنر مخاطب دارد و باید توانایی انتقال داشته باشد. در مجسمه‌سازی خمیرمایه کار، گل و سنگ و موم و... و در نقاشی بوم و قلم و رنگ و... اما خمیرمایه کار در نمایشنامه‌نویسی عبارت از کلام و تصویر و عمل است. آدمها در ارتباط با یکدیگر معرفی می‌شوند. وسایل ابتدایی کار ما کلام است. و البته کلام دراماتیک با کلام عادی متفاوت است. کلام انسان برمی‌گردد به همه آنچه که خود او را ساخته است. انسان با آنچه می‌گوید خود را می‌شناساند. اما بعضیها هم با نگفتن خود را معرفی می‌کنند. گاه سکوت آدم را می‌شناساند. کلام در نمایشنامه باید با موقعیت اجتماعی شخصیت در ارتباط مستقیم باشد. هرچند که گاهی آدمی برای فرار از موقعیت اجتماعی از کلام خاص خود فرار می‌کند. اما کلام با موقعیت اجتماعی فرد ارتباط مستقیم دارد. نویسنده چیره‌دست گاه به گونه‌ای از کلام بهره می‌گیرد که غیر مستقیم شخصیتِ خود را معرفی می‌کند. این مهم تنها از طریق تجربه و ممارست به دست می‌آید.

شخصیت را از طریق دیگری غیر از کلام هم می‌شناسیم. در تئاتر غیر از کلام آنچه راکه می‌بینیم نیز اهمیت دارد. ما در آغاز عمل را دیده وبعد کلام مؤثر است. درزندگی عمل و بعد کلام مؤثر است. در زندگی معمولی هم ما آدمها را بیشتر از طریق عمل می‌شناسیم. پس نویسنده در خلق شخصیت باید به این پارامتر مهم بیندیشد. عمل یعنی اینکه شخصیت در مقابل حادثه چه کند؟ نه اینکه چه بگوید؟ گاهی کلام خود عمل است. و عمل و کلام چنان با هم جوش خورده‌اند که یکی می‌شوند. کلام اهمیت زیادی دارد اما در نهایت عمل معرف شخصیت است. ما، در یک صحنه «عمل دراماتیک» و «کار صحنه» داریم. گاه اتفاق می‌افتد که «کار صحنه» تأثیر دراماتیک ندارد اما در معرفی شخصیت مهم است. پس در نتیجه ما، در یک نمایشنامه ۱ـ عمل دراماتیک ۲ـ کار صحنه ۳ـ کار صحنه در معرفی شخصیت را داریم، که باید بدرستی از آنها بهره بگیریم.

راز تازگی شخصیت در رفتار تازه اوست. و در حقیقت راز تازگی یک اثر هنری در تازگی رفتار و عمل شخصیتهای آن است. همان‌طور که قبلاً گفته شد در نمایشنامه باید نویسنده حضور غایب داشته باشد. یکی از شیوه‌های رابطه نویسنده با شخصیت این است که تمامی موارد ذکر شده را طی کنیم و بعد شروع به نوشتن کنیم. یعنی همه جوانب شخصیت را بسنجیم و همه چیز را بشناسیم و درباره‌اش همه چیز را بدانیم. ولی گاهی جرقه‌ای زده می‌شود و نویسنده شروع به کار می‌کند، طبیعی است که در این راه خیلی اطلاعات را درباره شخصیت ندارد اما واقعه و وضعیت آنقدر جاذبه دارد که می‌توان شروع به نوشتن کرد بی‌آنکه آن مراحل یادشده را طی کنیم. اما به نویسنده خام دست این راه پیشنهاد نمی‌شود. بلکه بهتر است که او در آغاز و قبل از به دست آوردن تجربیات لازم به همان شیوه گفته شده عمل کند.

تفاوت بین «شخصیت واقعی» و «شخصیت دراماتیک».

اولین تفاوتی را که کودک یک انسان با مادرش و دنیا قائل می‌شود هنگامی است که دنیا را من و دیگران می‌بیند و می‌تواند «من» را تشخیص دهد. این اولین قدم شخصیت است. او بتدریج افراد و شخصیتها را تشخیص می‌دهد که همانا افراد خانواده هستند. شاید بتوان مهمترین شخصیتهای نمایشی را افراد خانواده دانست که کاربرد فراوانی هم دارد. کودک رفته‌رفته با شخصیتهای دیگر مثل افراد محل، مدرسه، شهر و... آشنا می‌شود. شاید چیزی به نام شخصیت در ما وجود ندارد، بلکه ما خود را در مقایسه با دیگرانی که در اطرافمان هستند و با آنها هم هویت شده‌ایم

● آنچه مسلّم است این شخصیتها برمبنای تجربه و معرفت نویسنده فراهم می‌آیند. تفاوت بین دو نویسنده در تجربه‌ای است که به دست آورده‌اند. مقداری از کار در اثر فرا گرفتن تکنیك فراهم می‌شود امّا آنچه مهم است تجربه است...

می‌شناسیم، اگر فردی به تنهایی در کوهی زندگی کند و هرگز با هیچ انسان دیگری برخورد نکند، این فرد چیزی به نام شخصیت را نمی‌تواند درك کند. پس شخصیت در ارتباط با دیگران معنا می‌یابد.

در مورد تفاوتهای «شخصیت واقعی» و «نمایشی» عده‌ای می‌گویند باید شخصیتها را در میان مردم و جامعه یافت. این درست است. اما کار به همین جا ختم نمی‌شود. چون شخصیتهای داستانی و واقعی با هم متفاوتند. شاید بتوان گفت که نمونه یك شخصیت نمایشی را چنانکه هست نمی‌توان در عالم واقع یافت. «فورستر» تفاوتهای این دو شخصیت را بخوبی بیان کرده است، او می‌گوید: چرا ما نمی‌توانیم باور کنیم که فلان شخصیت رمان هم اکنون در کنار ما نشسته است؟ یا با ما درزندگی عادی سرگرم زندگی است؟ او با فرض این مسئله ادامه می‌دهد که: پس بین شخصیت داستانی و واقعی تفاوتهایی وجود دارد. شخصیت تاریخی بنابر مدارك و شواهد بیرون وجود دارد و اگر این مدارك نباشد او را نخواهیم داشت و قطعاً نخواهیم شناخت. اما شخصیت داستانی عبارت است از مدارك و شواهد بعلاوه و منهای «ایکس». یعنی چیزهایی در او کم یا زیاد است. اینجا صحبت روی «ایکس» است. ابتدا «ایکس بعلاوه» را حساب می‌کنیم.

در شخصیتهای داستانی چیزهایی وجود دارد که معمولاً در زندگی عادی یافت نمی‌شوند. یکی اینکه اولاً بسیار حساس هستند. دیگر اینکه بسیار آرمانگرا می‌باشند. در حالی که در زندگی واقعی ما این حساسیتها و آرمانگراییها خیلی کمتر است. در رمان شخصیتها کمتر فکور هستند و بیشتر اعمال آنها براساس احساسات است.

(همینجا بیاد داشته باشیم که «ادیپوس شهریار» صاحب فکر است.)

پس حساسیت و آرمانگرایی در زندگی عادی کمتر و در داستان بیشتر است. مثلاً یك نفر در زندگی معمولی به خاطر کشف یك چیز مبهم کمتر زندگی‌اش را به خطر می‌اندازد در صورتی که در رمان، داستان، نمایشنامه،... این حالات امکان وقوع دارند. فورستردر ادامه بحث یادآور می‌شود که: ما، در مورد شخصیتهای داستانی همه چیز را می‌دانیم اما در مورد شخصیتهای تاریخی تنها چیزهایی را می‌دانیم که مدارك می‌گویند. در یك داستان یك «کنش» کامل که دارای شروع، میان و پایان است وجود دارد و شخصیتهایی که درگیر این «کنش» می‌باشند دارای مدارك و شواهدی هستند که جامع و مانع است. در داستان باید انگیزه‌های شخصیتی یك فرد کاملاً روشن باشد و نکته مبهمی باقی نماند و کامل باشد. اما در زندگی واقعی به دو دلیل ممکن است دچار خطا و اشتباه شویم. اول اینکه مدارك و شواهد کافی نباشد. دوم اینکه مدارك کافی باشد اما تفسیر و تعبیر ما غلط و نادرست باشد. اما چنین خطاهایی در داستان نباید صورت بگیرد.

فرمول ریاضی‌گونه این تفاوتها با بعلاوه و منهای «ایکس» همراه است. شخصیت داستانی یا فاقد یا دارای چیزهایی است که او را از شخصیت واقعی جدا می‌کند. اگر قرار بود «شکسپیر» و آثارش توسط مورخین مورد مؤاخذه قرار گیرند مشخص می‌شد که اشتباهات بسیاری در رابطه با تاریخ و مدارك و شواهد تاریخی دارد. در صورتی که این نوع برخورد درست نیست. شخصیت داستانی با شخصیت تاریخی تفاوت دارد. نویسنده دارای یك ایده شخصی است که ممکن است آن را از شخصیتهای تاریخی، اجتماعی و واقعی گرفته باشد، اما این ایده وقتی توسط نویسنده جدا شد با تغییراتی که نویسنده در آن می‌دهد (X+) تبدیل به شخصیت داستانی می‌گردد. به هرصورت شخصیتهای داستانی که دارای حالت تاریخی هم باشند دارای «کنش» مستقل بوده و اساساً با شخصیتهای تاریخی مورد مشابهشان تفاوت دارند.

بعلاوه ایکس را توضیح دادیم در این قسمت منهای ایکس را از دیدگاه «فورستر» پی می‌گیریم.

او پنج تجربه زندگی واقعی را ملاك قرار می‌دهد و تفاوت شخصیتهای داستانی و تاریخی را بازمی‌گوید، این پنج تجربه عبارتند از: ۱ـ تولد. ۲ـ خوردن. ۳ـ خوابیدن. ۴ـ عشق. ۵ـ مرگ.

تنها در مورد «تولد و مرگ» نمی‌توان شواهدی ارائه داد. در تمامی رمانها «تولد» حالت بسته‌ای دارد، چون ما به درون آن راهی نداریم. ولی در این حد که نوزاد متولدشده چه نقشی در زندگی پدر و مادر ایفا می‌کند برای ما مهم است که به همان هم می‌پردازیم. اما در مورد «مرگ» می‌توان چنین گفت که چون مرگ نقطه پایان خوبی است همواره مورد توجه قرار می‌گیرد و با مرگ شخصیت اصلی، داستان هم تمام می‌شود.

در مورد خوردن و خوابیدن که امری بدیهی است، شخصیتهای رمانها کمتر به این دو امر می‌پردازند. پرداختن به دو مسئله از این نظر می‌تواند مفید باشد که افراد مثلاً برای خوردن دور هم جمع می‌شوند. برای مثال می‌توان به نمایشنامه «شام طولانی کریسمس» اشاره کرد. در این نمایشنامه همه وقایع در عرض یك شام که حدود ۹۰ سال طول می‌کشد انجام می‌گیرد. «خوردن» در این‌گونه آثار با «خوردن» واقعی تفاوت دارد. حتی شام خوردنهای واقعی آثار «چخوف» نیز با شام خوردن در زندگی واقعی متفاوت است. چخوف خود در این‌باره می‌گوید: «تفاوت شام خوردن شخصیتها با شام خوردن ما در این است که سرنوشت شخصیتها با این شام خوردن عوض می‌شود و به جایی منجر می‌گردد. کمتر نویسنده‌ای به ماقبل «تولد»

توجه می‌کند. چرا که از روشنی «زندگی» به مبهم «مرگ» رسیدن بهتر است. عشق نیز انواع مختلفی دارد. عشق می‌تواند جنسی، میهنی، عقیدتی و... باشد. «فورستر» می‌پذیرد که «عشق» بیشتر از همه نویسنده‌ها را به خود سرگرم می‌سازد.

تا حدودی روشن گردید که منهای ایکس چیست؟ یعنی چه چیزهایی را شخصیت داستانی ندارد. کتابهایی که در زمینه نمایشنامه‌نویسی و... وجود دارد در بخش «شخصیت خود این قضیه را فراموش می‌کند که بین شخصیت داستانی و واقعی تفاوت فراوانی وجود دارد. البته گاهی ممکن است که عناصری از یك شخصیت داستانی را در زندگی عادی بیابیم اما هرگز نمی‌توان تمامی یك شخصیت داستانی را در زندگی عادی پیدا کرد. گفته‌اند که شخصیتهای داستانی را باید با شخصیتهای زندگی عادی مقایسه کرد. در صورتی که چنین کاری اساساً نادرست است. از سویی بررسیهای روانشناسانه و اجتماعی افراد داستانی (انگیزه، قصد، هدف) با چنان شکل مادی که در زندگی دارند نمی‌تواند مطابقت صد درصد داشته باشد. اصل اساسی در این مورد این است که تخیّل+ مدارك و شواهد= شخصیت داستانی.

«استانیسلاوسکی» هنگامی که روی نمایشنامه «سه خواهر»، «چخوف» کار می‌کرد دچار مشکل شد چرا که شخصیتهای داستانی را عیناً با شخصیتهای واقعی که در زندگی یافت می‌شوند مقایسه می‌کرد و تصور می‌نمود و به بازیگرش دستور می‌داد که برود و شخصیت مورد نظر را در زندگی واقعی پیدا کند یا برایش سرگذشتی پیدا نماید. این کار او باعث شد تا بتدریج همه چیز بی‌روح و به دور از شخصیت داستانی شکل گیرد و نهایتاً موجب گرفته شدن شخصیت داستانی گردید و علی‌رغم تلاشی زیاد، او نتوانست دریافتن زندگی برای شخصیت از زندگی واقعی به موفقیت برسد.

شخصیت داستانی دقیقاً دارای زندگی مستقل و متفاوت با زندگی عادی است. در شخصیتهای داستانی واقع‌گرایانه شباهت به واقع به مراتب بیشتر است اما باز هم در آنها خصلتهایی وجود دارد که ایجاد تفاوت می‌کند. این به علت واقعی بودن آنها نیست که ما جلب آنها می‌شویم، بلکه عامل دیگری موجب توجه ما به آنها می‌شود.

«راجر گراس» و تعریف شخصیت-

گراس علاقه دارد تا همه چیز را در ذهن مخاطب دنبال کند. اگر بیاد داشته باشید در مورد «کنش» هم از همین دیدگاه برخورد کرده بود. او در مورد شخصیت می‌گوید: «شخصیت رسوب روحی نمایشنامه است.» مثلاً وقتی می‌گوییم‌هملت، در حقیقت رسوبی از آن نمایشنامه در ذهن ما باقی مانده که همانا شخصیت هملت است. پس هویت هملت و سایر شخصیتها را باید از این طریق مشخص نمود. آنچه که در ذهن ما می‌گذرد و بعد باقی می‌ماند همان شخصیت است.

در این مقطع باز به پاسخ سؤال آغازین می‌رسیم. عمده در نمایشنامه چیست؟ آنچه که از یك نمایشنامه در ذهن مخاطب می‌ماند «شخصیت است» و هرچند این «شخصیت تازه و بکر» باشد در تاریخ ماندگارتر است. ما بی‌آنکه منکر عوامل دیگر نمایشنامه باشیم می‌گوییم عمده در یك نمایشنامه شخصیت است. ما بسیاری از نویسندگان را از راه شخصیت داستانهایشان می‌شناسیم و چه بسا که خود آنها را نشناسیم. اما از طریق شخصیتهایی که خلق کرده‌اند و ما آن شخصیتها را می‌شناسیم آنها را بیاد می‌آوریم. بد نیست که در پایان یك بار دیگر به گفته «گراس» توجه کنیم. «شخصیت رسوب روحی نمایشنامه است.»

ادامه دارد

پاورقیها:

۱- .CHARACACTER

۲- POLIGNOTNIS - نقاش یونانی، در قرن پنجم پیش از میلاد.

۳- PAUSON - نقاش یونانی، معاصر «آریستو فانس»- گویا نقاشیهای وی نظیر کاریکاتورهای زمان ما بوده است.

۴- DIONUSUS-DE. نقاش یونانی از اهالی کلوفون.

۵- هنر شاعری/ ارسطو- فتح‌الله مجتبائی/ ص ۴۷.

۶- همانجا/ ص ۷۱.

۷- همانجا/ ص ۱۱۲- ۱۱۰-.

۸- همانجا/ ص ۹۹.

۹- قهرمان تراژدی باید دارای نوعی ضعف فکری و نقص اخلاقی باشد تا بدان سبب مرتکب خطایی شود و نتیجتاً «در وضع تراژیك قرار گیرد. خطای قهرمان تراژدی» HAMARTIA، یا دانسته صورت می‌گیرد یا ندانسته و اگر دانسته صورت گیرد، یا از روی عمد و تأمل است یا بدون تأمل و تعمد. این گفته نه تنها در مورد قهرمان تراژدیهای یونان صادق است. بلکه بسیاری از قهرمانان تراژدیهای بزرگ جدید را نیز شامل می‌شود. حتی در حماسه‌های بزرگ جهان نیز پهلوانانی که سرانجامی تراژیك دارند، از این‌گونه «خطا» عاری نیستند. اگر مفهوم این جمله را توسعه و تعمیم دهیم، علاوه برنقائص فکری و اخلاقی قهرمانان، نقاط ضعف جسمانی بعضی از پهلوانان حماسی را نیز شامل می‌گردد مانند پاشنه پای «اخیلوس» و «چشمان اسفندیار».

۱۰- .THYESTE

۱۱- هنر شاعری/ ص ۱۰۰.

۱۲- POETICYUSTICE