درباره ادبیات داستانی

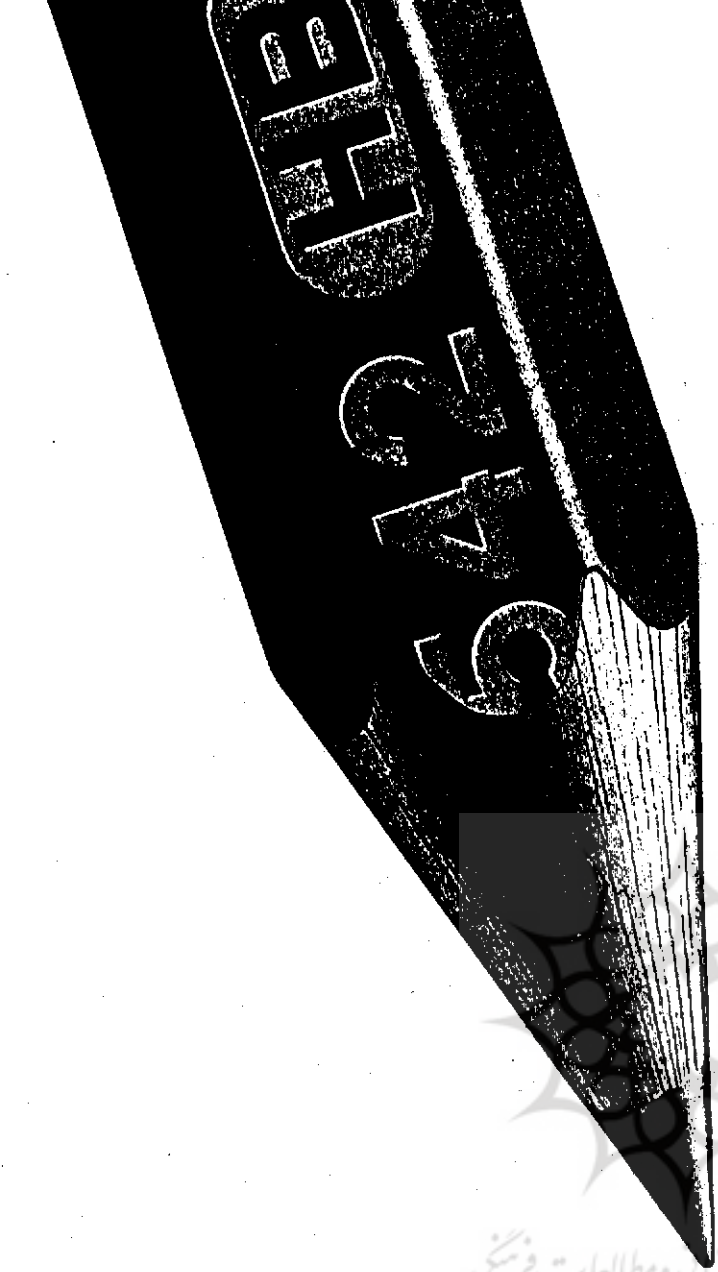
داستان و شخصیت پردازی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در تعریف داستان نظریات بسیار متفاوتی ارائه شده است که جمع کردن آنها کار بسیار دشواری به نظر می رسد. یکی از دلایل وجود تعریفهای متفاوت تفاوت دیدگاههاست. هر دسته به رسالت یا هدف یا کارکرد یا فضا و محتوا یا عوامل دیگری توجه داشته اند و دیگر اینکه داستان خود اقسام متعددی دارد که مشخص کردن چارچوب آن کاری دشوار است. شاید بهترین راه آن باشد که از کل به جزء، آثار داستانی را به طور کلی تعریف کنیم و بعد به تقسیم بندیهای آن بپردازیم.

منظور از آثار داستانی کلیه آثاری اند که متضمن نقل حادثه ای خیالی هستند. موریس شرودر در مقاله «نوول به عنوان یک نوع ادبی» در تعریف آثار داستانی می گوید: «یک قالب نقلی تخیلی که دارای حجم مشخص است.»[1] *آبرامز* نیز تعریفی در این حدود ارائه می دهد: «حجم زیادی از نوشته ها که به طور مشترک فقط آثار منثوری هستند که دارای قالب تخیل و حجم مشخصی هستند.»[2] گردون می گوید: «تنها ویژگی مشترک آثار داستانی این است که فضایی در قالب تخیلی و به نثر هستند. اما دربارهٔ حجم بین انواع داستان تفاوت بسیار است.»[3] فوربستر با چشم اندازی متفاوت می گوید: «داستان نقل حوادث است به ترتیب توالی زمان.»[4]

از تعاریف فوق می توان برای آثار داستانی ویژگیهای کلی استخراج کرد؛ یعنی چیزهایی که داستان را تبدیل به داستان می کند. آنها عبارت از اینها هستند: ۱ـ حادثه ای را نقل می کند ۲ـ در آن تخیل به کار رفته است، ۳ـ حجم آن مشخص است، ۴ـ به نثر است. البته دو قید اخیر را می توان حذف کرد. به دلیل اینکه حجم، بستگی به نوع داستان واقتضای اثر دارد. طبعاً داستان کوتاه نمی تواند حجمی به اندازه رمان داشته باشد زیرا حجم خود ویژگی تعیین کننده بین این دو داستان است. قید



درآمدی بر داستان

حمید عبدالهیان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منثور بودن را هم می توان حذف کرد زیرا بسیاری از داستانهای عاشقانه و حماسی ادبیات فارسی و رمانهای اروپایی در قالب منظوم نوشته شده اند. اما این ویژگیها بسیار کلی هستند و انواع ادبی مختلفی را شامل می شوند. قید تخیلی بودن، تاریخ و سفرنامه را از این محدوده خارج می کند و اما آثاری چون رمان تاریخی و سفرنامه خیالی، داستان کوتاه، رمان، رمانس، حکایت، تمثیل، افسانه و... را شامل می شود.

آنچه ما اکنون با آن سر و کار داریم پذیرفته شده ترین نوع آن یعنی رمان و داستان کوتاه است که تکنیکی ترین و فنی ترین نوع داستان نیز شمرده می شوند. این دو نوع به تدریج ویژگیها و حتی سبکها و مکتبهای خاص و منحصر به فردی یافته اند و عناصر و ظرافتهای خاص خود را دارند. رمان اثر داستانی است که حجمی کمابیش طولانی دارد و به همین دلیل کلیه عناصر داستان در این نوع پیچیده تر و متنوع تر است. وقایع پیشرو گره خورده تر هستند و در کنار حادثه اصلی حوادث فرعی متعددی طرح می شود. *ویلیام هزلیت* (۱۸۷۸-۱۸۳۰) نویسنده انگلیسی می گوید: «رمان داستانی است که بر اساس تقلید نزدیک به واقعیت از روی عادات و حالات نوشته شده باشند و به گونه ای شالوده جامعه خود را تصویر و منعکس می کند»[۵] و همان گونه که *آبرامز* می گوید: «فرق رمان با دیگر آثار داستانی در تعداد و تنوع و پیچیدگی، طرح و توسعه فضاست. شخصیتهای پابرجاتر و استوارتر نسبت به قالبهای دیگر داستانی در این نوع دیده می شوند. به همین دلیل نیاز به تمرکز و تنوع بیشتری دارد.»[۶]

در بعضی رمانها شمار شخصیتها به پانصد تن می رسد که باید همهٔ آنها را با ویژگیهای فردی قابل باور به خواننده معرفی کرد. فاصله زمانی که در رمان مطرح می شود معمولاً زیادتر و

بیشتر از داستان کوتاه است و توصیف مکان و تنوع آن بیشتر دیده می شود. در مقابل داستان کوتاه همان گونه که از نامش برمی آید کوتاهتر از رمان است، به همین دلیل محدودتر و ساده تر به نظر می رسد. حادثه تنها به یک حادثه اصلی و چند حادثه فرعی خلاصه می شود. شخصیتها معمولاً از تعداد انگشتان یک دست تجاوز نمی کنند و فاصله زمانی آغاز تا پایان داستان را مدت کوتاهی تشکیل می دهد و مکان نیز از چند جای مشخص تجاوز نمی کند و حجم این نوع را طوری گفته اند که خواننده بتواند در یک نشست سه ساعته آن را بخواند.[۷] هر دوی این نوع داستانی دارای تکنیکها و عناصر مشترکی هستند ولی طبیعی است که رعایت فنون داستان در رمان به شکل کاملتر و متنوع تر دیده می شود تا داستان کوتاه، زیرا همان گونه که گفتیم در رمان مجال بیشتری برای به کارگیری فنون داستانی هست. داستان دارای عناصر و قسمتهای متفاوتی است که مهمترین عناصر آن عبارتند از عمل یا حادثه، شخصیت، طرح، گفتار، زمان و مکان.

طرح: چارچوب و قالب اولیه اثر است که با حذف کردن و اختصار مطالب اضافی باقی می ماند و پایه و اساس داستان است. به طوری که نکات کلیدی و اساسی داستان را شامل می شود و حذف یکی از آنها نقص داستان را در پی دارد. طرح خطوط اصلی داستان را نشان می دهد و دربردارندهٔ کلیات و مختصری از عمل، حادثه، گفتار، زمان، مکان و شخصیت می شود.

عمل: زنجیر به هم پیوستهٔ قهرمانان است که با اولین شخصیت شروع می شود، با سیر طبیعی بحران و انتظار سرانجام به نقطه اوج و گره گشایی نزدیک می شود و در نقطه اوج که اغلب در پایان داستان است همهٔ بحرانها و انتظارها و گره ها با یکدیگر تلاقی کرده، گره ها گشوده می شود و داستان به پایان می رسد.

شخصیت: افراد داستان که تقریباً همه کارهٔ داستان هستند. عمل با وجود آنها به وجود می آید و فضا و مکان و زمان به سبب بودن و فعالیت آنها مفهوم پیدا می کند. و گفت و گو هم گفتار آنان با یکدیگر یا با خود است.

زمان و مکان: دو بعد هر حادثه هستند که برای بیان حادثه لازمند. داستانی را بدون زمان و مکان نمی توان یافت. زمان ممکن است که بسیار کم و محدود باشد و حتی چند ثانیه را شامل شود ولی در هر حال هست. و مکان ممکن است تنها یک اتاق کوچک، یک سلول یا قفس پرنده باشد و یا خیالی و غیرواقعی. ولی در هر حال وجود آن برای داستان لازم است.

یونسی در «هنر داستان نویسی» توصیف را نیز به عنوان یکی از ارکان داستان آورده است. توصیف در واقع عنصری جداگانه در بافت داستان نیست و من آن را جزء ارکان داستان نمی دانم زیرا هر یک از عناصر داستان توصیف نیاز دارند. عمل بی توصیف در داستان بی مفهوم و باور نکردنی است. اگرچه ممکن است توصیف بسیار مختصر باشد. شخصیت هم بدون توصیف امکان ندارد و یکی از راههای شخصیت پردازی توصیف ظاهر شخصیت است. توصیف اعمال، افکار و قیافه مهمترین روشهای شخصیت پردازی هستند. زمان و مکان نیز بدون توصیف در داستان، دیده نمی شوند. توصیف را می توان شاخ و برگی دانست که برگرد طرح اولیه افزوده می شود تا رابطهٔ اجزای داستان را منطقی تر کند.

رابطهٔ عناصر داستان

چنان که در تعریف عناصر داستان خواندیم، ارکان داستان با یکدیگر رابطه متقابل دارند. ما در تعریف هر عنصر از بقیه عناصر کمک گرفتیم. عناصر داستان شبکه در هم تنیده ای با یکدیگر به وجود می آورند. وقتی شخصیت پیدا می شود

بلافاصله به راه افتاده و شروع به انجام «عمل» می کند. در داستان نمی توان شخصیتی آفرید و او را معطل گذاشت. لااقل این شخصیت فکر می کند یا خاطرات خود را مرور می کند و این فکر و مرور خاطرات، خود نوعی عمل داستانی است. هر شخصیتی به محض آفرینش نیاز به زمان و مکان دارد. شخصیت بدون زمان و مکان معنی ندارد. بنابراین هیچ کدام ازعناصر داستان را نمی توان از دیگری جدا کرد و به طور مجزا به آن نگریست. هنری جیمز در مقاله خود تحت عنوان «هنر داستان» می پرسد: مگر شخصیت چیزی است جز، آنچه حادثهٔ قصه تعیین می کند و مگر حادثه چیزی جز تشریح و تصویر اشخاص داستان می تواند باشد؟[۸]

«شخصیت چیست مگر تعریف رخداد، و رخداد چیست مگر تعریف شخصیت؟ ما چه چیزی در آن می جوییم و [چه] می یابیم؟ زنی که دستهایش را روی میز گذاشته و به شما با حالتی خاص می نگرد یک رخداد است، اگر نیست فکر می کنم مشکل بتوان گفت که چه چیزی است؟»[۹] در میان عناصر داستان دو عنصر نقش کلیدی و اساسی دارند. آن دو شخصیت و عمل هستند! اهمیت این دو بعد به حدی جدی است که گاهی اوقات داستانها را بر اساس اهمیتی که هرکدام از این دو در

ساختار آنها دارند، تقسیم کرده اند. *ادوین میور* رمان را به دو نوع کلی تقسیم می کند: رمان عمل و رمان شخصیت. در رمان شخصیت قهرمان داستان به عنوان جزئی از طرح اندیشیده نمی شود، بلکه برعکس وجودی مستقل دارد و عمل تابع آنها و در خدمت آنها است. نویسنده ممکن است همچنان که قصه پیش می رود، طرح خود را بیافریند. چنان که *ثکبری* کرده است. این شخصیتها همیشه بر یک حالند. آنها مانند منظره ای آشنا هستند که گاهی، وقتی تأثیر نور یا سایه خاصی آنها را تغییر می دهد، یا ما از زاویه دید دیگری به آنها می نگریم ما را به شگفتی می افکنند. در رمان عمل تنها به عمل اهمیت داده می شود. در این نوع شخصیت وقتی مفهوم دارد و وجود می یابد که عمل انجام بدهد. عمل مهم است و بعد از انجام عمل وجود شخصیت نیز بی اهمیت است.[10] *پیتر وستلند* به گونه ای دیگر همین مطالب را طرح می کند. وی داستانها را بر اساس ارتباطشان با شخصیت یا حوادث داستان تقسیم می کند. «جزیره گنج» یک رمان شکل یافته بر اساس حادثه است و «سر هرمیستون» در تقابل با آن یک رمان بر اساس شخصیت پردازی است. و «استاد بالانترا» بین این دو شیوه از طرح، در نوسان است.[11] او در ادامه می افزاید: «در یک رمان برجسته حوادث و اشخاص را هرگز نمی توان از یکدیگر جدا کرد. این دو عامل در یکدیگر تنیده می شوند و اگر گاه پیش آید که جدا باشند، حتماً نویسنده حقیقت این امر را به کمک یک طنز و شوخی استثنائی یا خصوصیتی دیگر مخفی نگه داشته و خواننده باید علت آن را کشف کند.[12] بسیاری از صاحبان نظر، شخصیت را مهمترین عنصر داستان دانسته اند. *یونسی* معتقد است: «مهمترین عنصر منتقل کننده تم داستان و مهمترین عامل طرح داستان، شخصیت داستانی است». *ویرجینیا وولف* می گوید: «من معتقدم که سر و کار همه رمانها فقط با شخصیت است». او می افزاید برای طرح و ترمیم شخصیت است که قالب رمان را طرح افکنده اند و پرورش داده اند و چه قالبی بهتر از رمان برای طرح و ترمیم شخصیت که خود قالبی است هم ناشیانه و پرگوی و غیرنمایشی و هم پرمایه و سرشار از انعطاف پذیری و تحرک و زندگی.[13] *لارنز پراین* معتقد است که خوانندهٔ خوب بیشتر به شخصیتها ـ که اعمال را انجام می دهند ـ توجه می کند تا به اعمالی که شخصیتها انجام می دهند.[14] و *براهنی* عقیده دارد که عامل شخصیت محوری است که تمامیت قصه بر مدار آن می چرخد. کلیه عوامل دیگر، عینیت کمال، معنا و مفهوم و حتی علت وجودی خود را از عامل شخصیت کسب می کنند و مگر قصه ای می توان یافت که در آن دگرگون شدن شخصیت موجبات دگرگونی حوادث، جدالها، طرح و توطئه و سایر عوامل دیگر را فراهم نیاورد؟ و آیا قصه می تواند چیزی جز رشد و تکامل شخصیت قهرمانان در طول زمان باشد؟ و آیا قصه ای می توان پیدا کرد که در آن شخصیتی واقعی یا مستعار یا تمثیلی نباشد.[15]

شخصیت

در تعریف شخصیت گفته اند: «شبه شخصی است تقلید شده از اجتماع که بینش جهانی نویسنده بدان فردیت و تشخص بخشیده است»[16] *آبرامز* می گوید: «شخصیتها افرادی هستند که در یک نمایشنامه یا اثر روایی دارای ویژگیهای اخلاقی و آگاهانه هستند. این ویژگیها در گفتار و عملشان نشان داده می شود. انگیزه و زمینه، حالت و طبیعت اخلاقی شخصیت را برای گفتار و عمل نشان می دهد. یک شخصیت ممکن است از آغاز تا پایان اثر از نظر دورنما و حالت تغییر نکند (مانند شخصیت *پراس پرو* در «طوفان» یا *میکاوبر* در «دیوید کاپرفیلد») یا ممکن است شخصیت دستخوش تغییر بنیادی شود، یا از طریق تکامل تدریجی یا به سبب یک بحران شدید (*لیرشا* یا پیپ در «آرزوهای بزرگ» اثر دیکنز). شخصیت چه تغییر کند و چه نکند ما به استحکام شخصیت نیاز داریم.[17] باید توجه داشت که شخصیت داستانی را با اصطلاح شخصیت در روانشناسی یکی ندانیم. شخصیت در روان شناسی را مجموعه عوامل وعلل کارهایی که فرد انجام می دهد دانسته اند. شخصیت داستانی معمولاً برداشتی کلی درباره ماهیت انسان را نیز ارائه می دهد و یا ما را به سمت چنین برداشتی سوق می دهد.[18] *مارتین تزنل* معتقد است: «هر شخصیتی یک ساختمان کلامی است که بیرون از محدوده کتاب هیچ موجودیتی ندارد. محملی است که حالات و احساسات رمان نویس در آن متجلی می شود و اعتبار و ارزش آن در روابطی است که با دیگر ساختمانهای کلامی نویسنده برقرار می کند. هر رمانی اساساً انگاره ای کلامی است که در آن شخصیتهای مختلف حکم رشته هایی به هم بافته را پیدا می کنند و تجربهٔ خواننده همان تأثیری است که تمام انگاره در مقام یک کل در نیروی درک و احساس او به جا می گذارد.[19] *میرصادقی* معتقد است که «شخصیت فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او در عمل او و آنچه می گوید و می کند وجود داشته باشد و خلق چنین شخصیتهای را که برای خواننده در حوزه داستان تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می کنند،

شخصیت پردازی می خوانند» و یونسی می گوید کاراکتر عبارت است از مجموعه غرایز و تمایلات و عادات فردی، یعنی مجموعه کیفیات مادی و معنوی و اخلاقی که حاصل عمر مشترک طبیعت انسانی و اختصاصات موروثی و طبیعی اکتسابی است و در اعمال و رفتار و گفتار و افکار فرد جلوه می کند و وی را از دیگر افراد متمایز می سازد.»[۲۰]

ریشه واژه کاراکتر را از کلمه «Karassein» به معنی حکاکی کردن و عمیقاً خراش دادن گرفته اند. در یونان قدیم این واژه برای طرحهای منثوری به کار می رفت که مجموعه ای از تیپهای گوناگون آدمها بود که گرد هم آمده بودند. این نوع نوشته توسط *تئو فراستوس* (۳۷۲ تا ۲۸۷ ق.م) شاگرد *ارسطو* پایه گذاری شد.[۲۱] قبل از *تئوفراستوس*، *ارسطو* در «فن شعر» خود به تحلیل و بررسی شخصیت در تراژدی پرداخت و ویژگیهایی برای آن ذکر کرد. بررسی *ارسطو* نخستین بررسی در تحلیل شخصیت داستانی است.

ارسطو شخصیتهای نمایش را افراد می داند که از اعمال قهرمانان واقعی تقلید می کنند تا باعث خیال انگیزی تماشاگر شوند. او از یک دیدگاه شخصیت را به خوب و بد تقسیم می کند و خاطرنشان می شود که عمل و رفتار و کردار همه افراد

تحت تأثیر ویژگی خوب یا بد بودن آنهاست. از دیدگاهی دیگر، تقسیم بندی *ارسطو* از انواع نمایش نیز بر اساس شخصیتهای آنهاست. نمایشهایی که درباره زندگی مردمان برتر از مردمان واقعی نوشته می شود تراژدی و حماسه و آثاری که زندگی افراد پست تر از مردمان واقعی را مورد بررسی قرار می دهند کمدی می نامند.[۲۲] افزون بر این *ارسطو* چهار ویژگی برای شخصیت ذکر می کند که چنینند: «اول اینکه سیرت ها باید پسندیده باشد یعنی اقوال و اطوار او حکایت از رفتاری سنجیده بنماید. نکته دوم عبارت است از مناسبت یعنی هرچند ممکن است که اشخاص داستان به سیرت مردانگی موصوف گردند اما با طبیعت و سرشت زن هیچ مناسب نیست که بدین سیرت موصوف شود. نکته سوم مشابهت با اصل است. نکته چهارم ثبات در سیرت است.»[۲۳]

پس از *ارسطو* و شاگردش بحث شخصیت همچنان در قرون وسطی ادامه یافت. در این دوره اشخاص را بر اساس اخلاط چهارگانه طب قدیم جدا کرده و خصوصیات هردسته را ذکر می کردند. چاسر در مقدمهٔ «قصه های کانتربری» به تفصیل نمونه هایی از این تیپ سازیها را برمی شمارد. اما با توجه به شخصیت و شخصیت سازی به صورت جدی و دقیق از قرن هفدهم شروع شد و بعدها با پاگرفتن رمان، بخصوص رمانهای روان شناختی به اوج خود رسید. در سال ۱۶۰۵ *فرانسیس بیکن* در رسالهٔ «ترویج دانش» نظریه عالم صغیر و کبیر را مطرح کرد. او انسان را عالم صغیر و جهان را عالم کبیر می دانست. تا سالها این نظریه در محافل روشنفکری مطرح بود و به آن توجه خاصی می شد. نظریه عالم صغیر در تکامل نظریه شخصیت داستانی بسیار مؤثر بود، زیرا منتقدان به این نظریه عقیده داشتند که با عالم صغیر (انسان) می توانند عالم کبیر را بشناسند.[۲۵]

در همین دوره نخستین مجموعه اصلی مطالعه شخصیتها، کتاب «شخصیتهای پرهیزگار و گناهکار» در سال ۱۶۰۸ چاپ شد و یک اثر کوچک از W.M با عنوان «انسان در ماه» در سال ۱۶۰۹ درآمد. کار بعدی کتاب «شخصیتهای» *سرتوماس آربری* بود (۱۶۱۴). این کتابها تأثیر بسیاری بر آثار بعد از خود داشتند و در تاریخ، مقاله و داستان اثر شگرفی گذاشتند. عنوان بعضی از طرحهای *آربری* طبیعت این تیپها را نشان می دهند: «درباری»، «مرد زیرک»، «زن زیبا و شاد شیرفروش» و...[۲۶] در این دوره موضوع شخصیت شناسی تقریباً به سه شاخه تقسیم شد:

۱ـ نوع فردی (TYPE): مثل مرد خودبین، آدم کودن.

۲ـ نوع اجتماعی: مثل عتیقه فروش، پیشخدمت پیر هنرستان.

۳ـ مکان یا صحنه و افراد آن: مثل میخانه و میدان و افراد آن.

در قرن هفدهم مطالعهٔ شخصیت به اوج خود رسید و حتی نوع ادبی تازه ای به وجود آمد که به آن «چهره سازی» می گفتند. در این زمان قیافه شناسی و تحلیل شخصیت افراد از بررسی چهرهٔ آنها در محافل ادبی و روشنگری بسیار رایج بود. معمولاً رسم این بود که نویسنده خصوصیات روحی و جسمی افراد معروف را به تفصیل و با ذکر جزئیات می نوشت و در جلسات ادبی می خواند. چهره سازی و تیپ سازی از شیوه های رایج این دوره بود و تا زمان *بالزاک* ادامه یافت. *بالزاک* علاقه ای خاص به چهره سازی و قیافه پردازی داشت. او به طور مشخص تحت تأثیر نظریهٔ قیافه شناسی فیلسوف و مقاله نویس *لاوانر* (۱۸۰۱ ـ ۱۷۴۱) بود. *لاوانر* گمان می کرد که با مطالعهٔ قیافه افراد می تواند به افکار و شخصیت آنها پی ببرد. این شیوه از قدیم الایام در فرهنگ شرقی و از جمله ایران نیز متداول بود و حتی کتابهای مستقلی در این باره نوشته شده است.[۲۸] حتی در «کلیله ودمنه» در باب «بازجست کار دمنه» در اثبات

گناهکاریهای دمنه از قیافه و ظاهر او دلایلی ذکر می شود. از اواخر قرن هجدهم آرام آرام انسان در مرکز توجه قرار گرفت و انسان مداری جایگاه ویژه ای یافت. این امر بر رمان نویس تأثیر مستقیمی گذاشت و نویسندگانی چون جورج *الیوت* و *داستایفسکی* به شخصیت پردازی توجه خاصی کردند.

در زمان هنری جیمز شخصیت پردازی به اوج خود رسید. هنری جیمز در رمانهای خود به بازسازی حالات درونی و ذهنی افراد توجه خاصی داشت. او در مقالهٔ «هنر رمان» که به سال ۱۸۸۴ انتشار یافت، بحث مفصلی درباره شخصیت آورد. جیمز، شخصیت و کنش را متأثر از یکدیگر دانست.[۳۰] نویسندگان بزرگ دیگر هرکدام براساس سلیقه و تجربه خود شیوه خاصی در شخصیت پردازی داشتند و به شیوه خاصی که ترجیح می دادند اقدام به ساختن شخصیت می کردند. سیر زمان و مکتبهای ادبی رایج نیز در آفرینش شخصیتها و چگونگی تلقی از شخصیت بی اثر نبود. رمان نویسان قدیمتر مثل *اسکات* شخصیتهای خود را در یک پاراگراف ابتدا به تفصیل وضعیت ظاهری آنها توصیف می کردند و در پاراگراف دیگری به تجزیه و تحلیل ماهیت روانی و اخلاقی آنان می پرداختند. اما این شیوه معرفی یکباره شخصیتها را نسلهای بعدی تحلیل دادند و تند و ابتدایی نقاشی شده اند و گاهی آنها را آرایش داده است. این آدمها از مردم عادی هیجان انگیزترند. ولی زنده اند، نفس می کشند و به زنده بودن آنها کاملاً معتقد می شوید. همان طور که *بالزاك* هم چنین عقیده ای داشت: در چند رمان او پزشک زیرك و با شرفی به اسم *بیانشون* ظاهر می شود و بالزاك وقتی در حال احتضار بود گفت: «دنبال *بیانشون* بفرستید *بیانشون* مرا نجات خواهد داد.»[۳۳]

داستایفسکی درصدد برنمی آمد که بازیگران رمانهای او به نظر خواننده آدمهای واقعی جلوه کنند. رفتار بازیگران داستانهای او را نباید با مقیاسهای معمولی زندگی عادی سنجید. کارهای آنها بسیار نامحتمل و انگیزه های آنها از روی زندگی نسخه برداری نشده اند و چنین نیستند که نویسنده آنها را استادانه و ماهرانه ساخته باشد و به صورت اشخاص مهمتر از آنچه حیات عرضه می کند درآورده باشد. بلکه زاییدهٔ احساسات بیمارگونه و عذاب دیده و مسخ شدهٔ نویسنده اند. اما این موجودات با اینکه شبیه آدمهایی که در زندگی می بینیم نیستند، زنده اند و از شور و هیجان برخوردارند.[۳۴] *تولستوی* در رمان عظیم «جنگ و صلح» پانصد قهرمان آفرید که هرکدام از آنها ویژگی خاص خود را داشتند و به خوبی پرداخته شده بودند.

به صورت نمادین و به عنوان یک شگرد خاص از آن بهره جستند. مثلاً از خصوصیات رفتاری، حرکتی و گفتاری کمتری استفاده کردند. برای مثال دیکنز هروقت که شخصیت ظاهر می شد، خصوصیت او را هم تکرار می کرد و این خصوصیت صفت دائمی او می شد.[۳۱] از روشهای دیگر دیکنز استفاده از هنر کاریکاتور بود. او نکات عمدهٔ شخصیتهای کوچک را به وسیله فنون توصیفی متعدد طراحی می کرد و از فن نامیدن و نیز توصیف با صفت بیشترین بهره را می برد.[۳۲] *هاوثورن* شیء را علامت مشخص شخصیتهای خود قرار می داد؛ مثل گل سرخ زنوبیا با دندانهای مصنوعی درخشان وسترولت. *بالزاك* مانند بسیاری از دیگر نویسندگان شخصیتهای اطرافش را در آثرش داخل می کرد ولی وقتی قوه تخیل خود را دربارهٔ آنها به کار می انداخت این بازیگران از هرلحاظ و به تمام معنی آفریدگان نیروی تخیل او می شدند. در انتخاب اسامی آنها بسیار به خود زحمت می داد. برای اینکه معتقد بود اسم باید با خصوصیات روحی و فکری و اخلاقی بازیگر، مناسب و نمودار آدمی باشد که آن اسم را دارد. *بالزاك* به بازیگران خود از دریچهٔ طبع پرتظاهر خویش نگاه می کرد؛ از همین رو واقعیت وجود آنها، زیاد شبیه واقعیت زندگی حقیقی نیست. بازیگران او با رنگهایی *تولستوی* در آفریدن *ناتاشا* قهرمان زن «جنگ و صلح» قدرت خود را نشان می دهد. هیچ چیز به اندازهٔ نشان دادن دختر جوانی که در عین حال هم دلربا و هم جالب توجه باشد مشکل نیست. علتش این است که در سن کم، شخصیت دختر هنوز تکامل پیدا نکرده و جانیفتاده است. نظیر رمان نویس، نقاش نیز فقط وقتی می تواند صورتی را جالب توجه سازد که فراز و نشیبهای زندگی، فکر، عشق، درد و رنج به آن چهره خصوصیتی داده باشد. در تصویر یک دختر از جمله کارهایی که نقاش می تواند بکند این است که جاذبه و زیبایی جوانی او را نشان دهد.[۳۵] *موام* عقیده دارد که امروز آفریدن شخصیت جدید کار دشواری است. او معتقد است که از صدها سال قبل نویسندگان شخصیتهای داستانی و نمایشی بسیاری ساخته اند به حدی که ساختن فرد جدید کار دشوار و حتی محالی است اما برخلاف گفته *موام*، راه برای خلق شخصیت جدید کاملاً بسته نشده است. برداشت جدید و تغییر نگرش می تواند شخصیتهای جدید ارائه دهد؛ همان طور که شخصیتهای جدید فراوانی در قرن بیستم ساخته شدند. به این اشخاص چون از دریچهٔ تازه نگریسته شده بود تازگی و طراوت شخصیتهایی چون *دون کیشوت* را داشتند. شخصیتهای «بیگانه» *کامو* یا «گره گوار

سامای» کافکا شاید همان قدر تازگی داشته باشند که «دون کیشوت» دارد.

شخصیت تا رسیدن به دوران کنونی همچنان تحول یافت. نویسندگان قرن بیستم و به طور مشخص پروست، جویس، وولف میراث ارزشمند جیمز را به اوج شکوفایی خود رساندند. و آثار این نویسندگان توصیف دقیق و همه جانبه، ریزنگاری اشخاص و مکان، به ویژه فضاسازی و جزئیات نگاری نیست. در داستان امروز دیگر هیچ جایی برای تیپ سازی، کلی گویی و خود مرکزبینی نویسنده نیست.[۳۶] به این ترتیب نویسندگان، بیشتر سعی می کنند در داستانهای جدیدشان از تیپ سازی خودداری کنند و تا حد امکان اشخاص گنگ و مبهم بیافرینند تا خواننده بلافاصله پی به ماهیت آنها نبرد. شخصیت پردازی جدید نوعی قالب شکنی و گریز از همه مظاهر و مواردی بود که خواننده قبلاً به آن عادت کرده بود. بارت می گوید: «آنچه در رمان امروز منسوخ و کهنه شده است شیوه های نوشتن نیست بلکه خود شخصیت است، این اسم خاص است که دیگر نمی توان آن را نوشت». ناتالی ساروت نیز می گوید: در عصر بالزاک و دوستان او رمان، سرگذشتی بود از زندگی. رمانی که در آن عمل کردن و زیستن شخصیتها را می دیدیم وخود آن نویسندگان هم معتقد بودند که باید اشخاص زنده و عمیق بیافرینند. ساروت معتقد است که نویسنده امروز دیگر نمی تواند مانند نویسندگان دوران بالزاک خوشبین باشد تا بتواندشخصیتهای «زنده» و «عمیق» بیافریند زیرا چنان که از ظواهر برمی آید، امروز دیگر نه رمان نویس چندان اعتقادی به شخصیتهای رمان خود دارد، نه خواننده می تواند همچنان آنها را باور کند.

از این رو شخصیت رمانی که از برکت این تکیه گاه دوگانه اعتقاد نویسنده و خواننده به او «قائم و استوار بار تاریخ را بر دوشهای فراخ خود می کشید اینک از دست دادن آن لرزه در ارکانش انداخته است و دارد از پای درمی آید». حتی اسم خود را از دست داده است. ما با بدگمانی دوسویه ای روبه رو هستیم. خواننده به نویسنده بدگمان است زیرا می داند که شخصیتهای او انسانهایی واقعی نیستند و شبه واقعیتند و نویسنده هم به خواننده بدگمان است زیرا می گوید خواننده اگر به حال خود رها شود با اطلاعاتی که دربارهٔ فلان شخصیت به او داده می شود فوراً می خواهد تیپ سازی کند.

نویسنده برای اینکه حتی ذره ای توهم در ذهن خواننده باقی نماند، همهٔ راههای تیپ سازی و تصمیم خواننده را می بندد. حتی برای شخصیتهایش نام خانوادگی هم انتخاب نمی کند و فقط آنها را با نام کوچک غیرمعمول صدا می زند. مبادا که این نام چیزی را در ذهن خواننده تداعی کند و دوباره بخواهد تیپ سازی کند.

یکی از شگردهای داستان نویس امروز برای مقابله با تیپ سازی و تعمیم دادن، آشنایی زدایی است. نویسنده قالبها را از بین می برد. حتی اسم شخصیتها را، مگر نه اینکه اسم بار عاطفی و نمادین دارد؟ به نظر داستان نویس امروز باید همیشه خواننده را گوش به زنگ و مراقب نگاه داشت و نگذاشت تا محو تماشای شخصیت شود. به نظر ساروت اینکه فالکنر یک اسم را برای دو نفر به کار می برد (مثلاً هر یک از اسمهای کونتین و کدی را برای دو نفر به کار برده است) دقیقاً برای گوش به زنگ نگه داشتن خواننده است.[۳۷] تفاوت در دیدگاههای جدید و رابطهٔ نویسنده و اثر اقتصادی چنین برداشتی را از شخصیتهای جدید طلب می کند. در شخصیت جدید، پیدا کردن ریشه و ابعاد شخصیت کار دشواری است. در ساده ترین شکل این نوع اجزای شخصیت پاره هایی از هم بریده و گاه متناقض باهم هستند و جمع کردن و کنار گذاشتن آنها کار دشواری است و در اشکال پیچیده تر آن شخصیتها و محدوده آنها با یکدیگر درمی آمیزند و جدا کردن آنها غیرممکن است. اعمال را مردان و فرزندان و اجداد خانواده با مشارکت یکدیگر و بدون توجه به اقتضای زمان انجام می دهند و باز در جایی زمانی منظم می شود و شخصیتها متمایز می شوند. بنابراین در این نوع داستانها باید به دنبال گروههای شخصیتی بود. گروهی که دارای ویژگی مشترکی هستند مثلاً اعضای یک خانواده یا یک گروه مسافر یا گروه زندانیان و همه این افراد با یکدیگر عمل واحدی را مرتکب می شوند. اما گاه ویژگی فردی یکی از آنها از گروه جدا شده و داستان را به پیش می برد.

در رمان (شازده احتجاب» یا «سمفنونی مردگان» اعضای خانواده برادران یا پدران و فرزندان کلیت داستان را گاه مشترک و گاه جدا به پیش می برند. در این نوع داستانها یافتن قهرمان و تعیین حدود قهرمان کار دشواری است. □

■ پانویس:

1. Stevick philip: The theory of the novel, free press, NewYork, 1967 p13.

2. Abrams MH: A glossary of Literary terms, olt Rin Chart and winston, NewYork 1971, p20-20.

3. Guddon J A: A dictionary of literary terms, Penguin books, NewYork, 1984,p111

۴ . ادوارد مورگان فورستر، «جنبه‌های رمان»، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، نگاه چهارم، تهران، ۱۳۶۹ ص۳۳ .

۵ . جمال میرصادقی: «ادبیات داستانی»، ماهور، دوم، تهران، ص۴۰۱ .

6. Abrams MH: Aglossary of literary terms, p21.

۷ . جمال میرصادقی: «ادبیات داستانی»، ص۲۱۰ .

۸ . رضا براهنی: «قصه‌نویس»، البرز، چهارم، تهران، ۱۳۶۸، ص۶۳ .

۹ . ویلفردال گوردین و دیگران: «راهنمای رویکردهای نقد ادبی»، ترجمه زهرا میهن‌خواه، اطلاعات، دوم، تهران، ۱۳۷۳ .

۱۰ . ادوین میور: «ساخت رمان»، ترجمه فریدون بدره‌ای، علمی و فرهنگی، اول، تهران، ۱۳۷۳ .

۱۱ . پیتر وستلند: «شیوه‌های داستان‌نویسی»، ترجمه محمدحسین عباسپور تمیجانی، مینا، اول، تهران، ۱۳۷۱، ص۱۳۶ .

۱۲ . همان، ص۱۳۷ .

۱۳ . میریام آلوت: «رمان به روایت رمان‌نویس»، ترجمه علی محمد حق‌شناس، مرکز، اول، تهران، ۱۳۶۸، ص۴۵۵ .

14. Prine Laurence: Literature,Harcourt Brace Javanovich, NewYork, 1974. V1 p 67.

۱۵ . رضا براهنی «قصه‌نویس»، ص۲۴۲ .

۱۶ . همان، ص۵ـ۳۴۹ .

17. Abrams MH: Aglossary of Literary terms, p22.

۱۸ . محسن سلیمانی: «فن داستان‌نویسی»، ص۱۱۵ .

۱۹ . میریام آلوت: «رمان به روایت رمان‌نویس»، ص۴۵۵ .

۲۰ . ابراهیم یونسی: «هنر داستان‌نویسی»، امیرکبیر، سوم، تهران، ۱۳۵۵، ص۲۷۵ .

۲۱ . رضا براهنی: قصه‌نویسی: ص۲۴۹

۲۲ . ارسطو: «هنر شاعری»، ترجمه فتح‌الله مجتبایی، ص۴۷ .

۲۳ . احمد اخوت: «دستور زبان داستان»، نشر فردا، اول، اصفهان، ۱۳۷۱، ص۱۲۷ .

۲۴ . همان، ص۱۲۸ .

۲۵ . همان، ص۱۲۹ .

26. Abrams M.H: Aglassary of Literary terms,p.

27. Guddon J A: A dictionary of Literary terms, p.

۲۸ . از جمله قرامة الوجه: محمد محمد الحریری، مصطفی البابی المجلس والاده، مصر، اول، ۱۹۳۷

۲۹ . ابوالمعالی نصرالله منشی: «ترجمه کلیله و دمنه»، مجتبی مینوی، امیرکبیر، دوازدهم، ۱۳۷۳، ص۸ـ ۱۴۷

۳۰ . احمد اخوت: «دستور زبان داستان»، ص۱۲۹

۳۱ . رنه وِلک و آستین وارن: «نظریه ادبیات»، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، علمی و فرهنگی، اول، ۱۳۷۲، ص۲۵۰ .

32. Lawrence Karen & Other: The MC Graw-Hill guide to English Litrature, MC graw Hill, NewYork, 1985, V2, p211.

۳۳ . سامرست موام: «درباره رمان و داستان کوتاه»، کتابهای جیبی، پنجم، تهران، ۱۳۷۳، ص۷۸ .

۳۴ . همان، ص۱۴۱ .

۳۵ . همان، ص۲۷ .

۳۶ . احمد اخوت: «دستور زبان داستان»، ص۱۳۰ .

۳۷ . همان، ص۴ـ۱۵۳ .