شخصیت پردازی

● جرمی هاثورن
● مترجم: محمدعلی آتش سودا

به نظر می رسد که «شخصیت» یکی از کم دردسرترین اصطلاحاتی است که در مطالعهٔ رمان با آن روبرو می شویم. نامهای حقیقی در رمانها مانند: تام جونز، آنا کارنینا، دیزی میلر، هاك فین، یوسارین، بسیار شبیه نامهای واقعی ای هستند که در زندگی روزانه با آنها موجودیت فردی انسانها را ترسیم و مشخص می کنیم. با این حال با تأمل بر نامها درمی یابیم که شخصیتهای رمان کاملاً شبیه مردم واقعی نیستند. در زندگی روزانه گاه فردی را می بینیم که با نام خود تناسبی غیرمعمول دارد، مثلاً مرد بلند قدی که «رشید» نامیده می شود یا یک مهندس الکترونیکی به نام آقای «برقی»، اما تناسب عجیب هیت کلیف (صخرهٔ داغ) با نامش یقیناً حتی در زندگی واقعی نیز به دشواری یافت می شود. درباره شخصیت آفریده دیکنز یعنی استر سامرسان (خورشید تابستانی شرقی) که در رمان «خانهٔ تاریک» مانند یک آفتاب تابستانی به نظر می رسد و سایه هائی را می زداید که کنش داستانی با آنها آغاز می شود، چه باید گفت؟ به نظرمی رسد که نام تام جونز نیز برای یک قهرمان به طور معمول سالم غیراشرافی در رمان فیلدینگ نامی فوق العاده متناسب است که «نبود» آشکار و قاطعانهٔ یک معنای ضمنی و تداعی کننده به این نام داده شده است.

به هر حال تام جونز نامی دیگر گونه تر از نام مک کوکان چیلد است که دیکنز به یکی از شخصیتهایش داده است. این موضوع به ما یادآوری می کند که گونه های متفاوتی از شخصیت ادبی وجود دارد. یقیناً گونه های متفاوتی از مردم نیز در زندگی روزمره وجود دارند، اما این گوناگونی آن تفاوتی نیست که مورد نظر من باشد. به شخصیت مورسو در «بیگانهٔ» *آلبر کامو* و آقای گاپی در «خانهٔ تاریک» دیکنز بیندیشید؛ هر دوی آنان مردانی جوانند با مشکلاتی ارتباطی و نسبتی عجیب با مادر خود، اما تفاوتهای مهمی نیز بین آن دو وجود دارد که اگر از ما بخواهند این تفاوتها را بیان کنیم، باید نه تنها دربارهٔ تفاوتهای فردی آنها صحبت کنیم، بل که باید به عنوان شخصیت یعنی به عنوان ساختارهای ادبی در گونه های بسیار متفاوت رمان، از آنها سخن بگوئیم. ما نمی توانیم آقای گاپی را با رمان «بیگانه» پیوند بزنیم؛ او نمی تواند همان گونه که ما وی را در رمان «خانهٔ تاریک» می شناسیم، در رمان «بیگانه» نیز ایفای نقش کند.

بیائید بعضی از تفاوتهائی را که بین شخصیتهای ادبی وجود دارند، بررسی کنیم. ما اصطلاحات اساسی مفیدی برای نقطهٔ آغاز داریم: شخصیتهای اصلی و فرعی، شخصیتهای ساده و جامع و عادی، تیپی، کاریکاتوری و مانند اینها.

مشخصهٔ مهمی که بر تمامی اصطلاحات یادشده حاکم است، در این پرسش قابل جمع بندی است: «آیا علاقهٔ نویسنده به گسترش یک شخصیت به منظور ارائه «مطلبی» دیگر است، یا تنها برای ارائه فردیتی خاص این کار را انجام می دهد؟»

تفاوت این دو به تفاوت بین دو نوع «رمان زندگی» و «رمان الگو» باز می گردد؛ زیرا تنها در رمانهای الگوست که می توان شخصیتهائی را یافت که ارائه گر چیزی یا مطلبی هستند (یک عنصر گویا معمولاً نام است) و برعکس تنها در رمان زندگی است که می توان شخصیتی را یافت که ارائه گر فردیتهای مشخص و ویژه است. با این حال حتی در رمان های نوع دوم ناچار از روبروئی با این تناقضیم که شخصیتی فردیت یافته ممکن است ارائه گر چیزی یا مطلبی باشد: آقای توتس دیکنز در رمان «دامبی و پسر» (۱۸۵۹) و شاهزاده میشکین *داستایوفسکی* در رمان «ابله» (۱۸۵۹) بدیع و اصیلند. با این حال آنسان ارائه گر کیفیتهای مهم و ویژه ای اند که با اهمیت بسیار به تم دو رمان یاد شده، بخشیده شده است. از این گذشته تنها به این دلیل که یک شخصیت تیپی قابل تشخیص است (مانند گروتسکهای دیکنز، یا شخصیتهای عجیب داستایوفسکی) نمی توان گفت که نمی تواند یک شخصیت فردی مشخص در اثر هنری باشد.

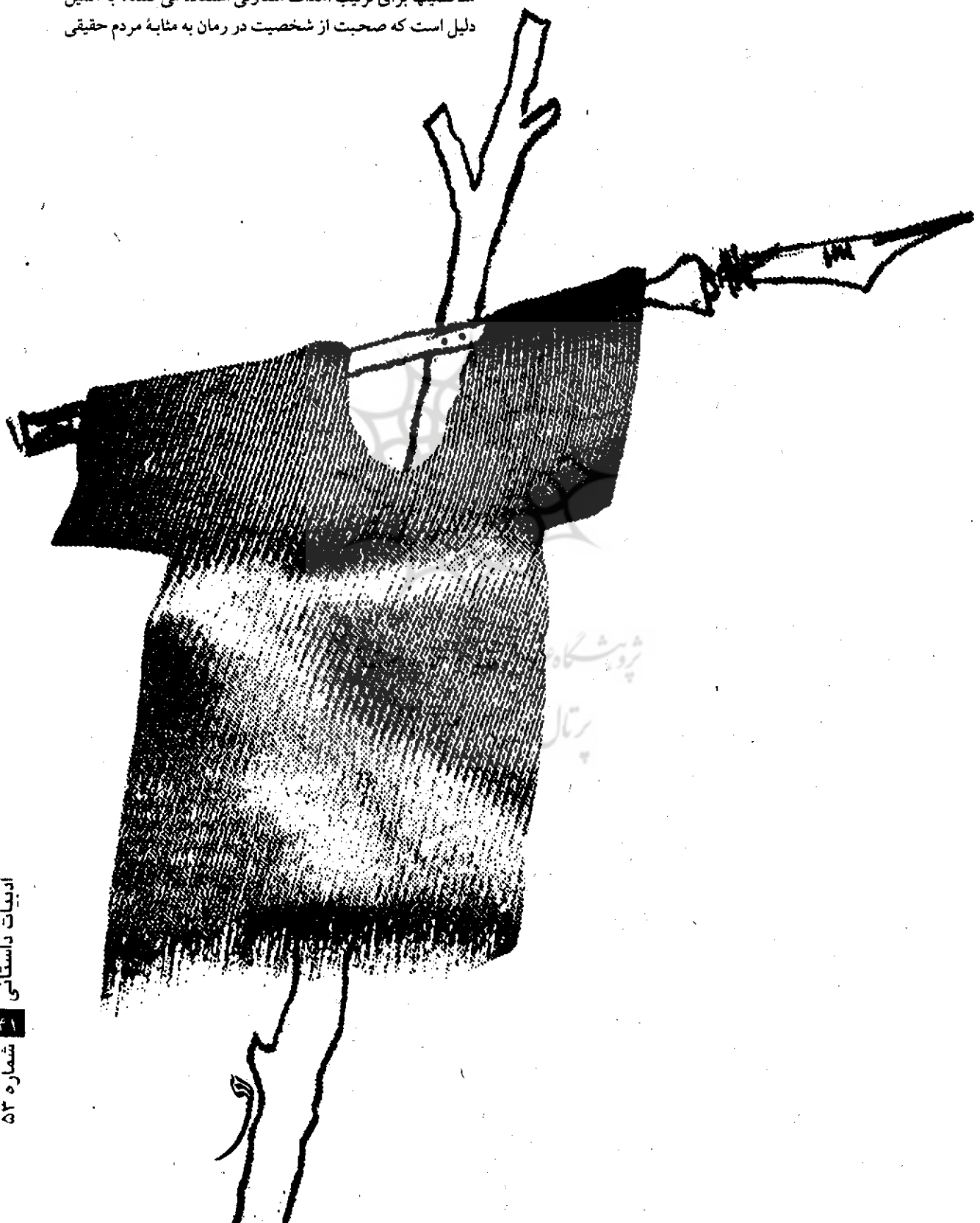
به نظر می رسد که بعضی از شخصیتها نسبت به آنچه در زندگی حقیقی می بینیم، از تاریخ و محیط خود جداتر و مستقل ترند. *ای. ام. فورستر* در کتاب خود به نام «جنبه های رمان» (۱۹۲۷) به عنوان مثالی از آنچه وی شخصیت ساده می داند، از خانم میکابر (برگرفته از رمان «دیوید کاپرفیلد») نام می برد:

شخصیت سادهٔ واقعی می تواند در یک جمله معرفی و بیان شود، مانند «من هیچ گاه آقای میکابر را رها نمی کنم.» این خانم میکابر است. او می گوید که آقای میکابر را رها نمی کند. خانم میکابر این کار را در طول داستان انجام نمی دهد و این خود اوست.

یقیناً در زندگی واقعی، این گونه حوادث و شخصیتهای مجرد و مستقل وجود ندارد. خانم میکابر عوض نمی شود، زیرا او اجازه ندارد با مردم و موقعیتهای دیگر تأثیر متقابل داشته باشد، او از آنها جدا و مستقل است.

رمان نویس ممکن است از شخصیت برای اهدافی غیر از شخصیت پردازی بهره جوید. ممکن است شخصیتی کارهائی انجام دهد غیر از آنچه به شخصیت پردازی مربوط است، تا طرح داستان برای رسیدن به اهداف نویسنده به پیش برود. شاید شخصیتی چیزهائی بر زبان آورد تا فقط مطالبی به خواننده گفته شود.

گفتن این که تیپهای گوناگونی از شخصیت وجود دارد، مانند گفتن این مطلب است که‌رمان نویسان‌از نمایش شخصیت و شخصیتها برای ترتیب اهداف متفاوتی استفاده می کنند. به همین دلیل است که صحبت از شخصیت در رمان به مثابهٔ مردم حقیقی



اشتباه است. مشخص است که رمان نویس در خلق شخصیت، بر دانسته های ما از مردم واقعی و شناخت ما از آنان تکیه می کند، اما شخصیتها اغلب برای رسیدن به اهدافی غیر از بررسی روانشناسانهٔ فردی انسان به دست رمان نویسان خلق می شوند. از شخصیتها برای بیان یک داستان، تبیین یک عقیده یا مثال، دادن الگوی رمزی به رمان یا فقط برای آسان کردن گسترش یک طرح خاص استفاده می شود.

علاوه بر این، رمان نویس می تواند به شیوه هائی متفاوت شخصیت را بیافریند. یک تمایز قدیمی اما هنوز مفید بین دو شیوهٔ اساسی خلق (یا ارائه) شخصیت آن است که ما آگاهی از آن را به اثر پیرسی لابوك تحت عنوان «فن داستان» (۱۹۲۱) مدیونیم. تمایزی که لابوك بین «گفتن» و «نشان دادن» قائل است (شاید وی نیز آگاهی خود را به هنری جیمز مدیون است)، بسیار شبیه تمایزی است که منتقد مجاری گئورگ لوکاچ بین «روایت» و «تبیین» در مقاله معروف خود با عنوان «روایت یا بیان» (۱۹۲۹) قائل شده است.

هنگامی که جین اوستین رمان خود «اما» را به شیوهٔ زیر آغاز می کند، بیش از آن که «نشان دهد»، «می گوید» (یا به تعبیر لوکاچ بیان می کند) که اما شبیه چیست:

«اما ورود هاوس، زیبا باهوش و ثروتمند با داشتن خانه ای راحت، و با اخلاقی شاد، به نظر می رسید که برخی از بهترین نعمتهای جهان را با هم داشت. وی نزدیک به بیست و یک سال در جهان زندگی کرده بود و عواملی که بتوانند وی را رنجور یا غصه دار کنند، بسیار اندك بودند.»

ولی بعداً هنگامی که در طول رمان شاهد محاوره ای بین اما و آقای نایت لی هستیم که طی آن آقای نایت لی از بی ادبی اما در برابر خانم بیتس انتقاد می کند، از طریق رفتار اما و پاسخهایش به آقای نایت لی، ویژگی شخصی اما به ما نشان داده می شود.

از زمان لوبابك منتقدان عموماً «نشان دادن» را بر «گفتن» به عنوان شیوه ای برای شناساندن شخصیت ترجیح داده اند، با این احساس که این شیوه به جای آن که با شخصیتها به عنوان پدیده هائی بی جان رفتار کند (همان گونه که لوبابك خاطرنشان می کند) زندگی را در آنان نمایش می دهد. هنگامی که ما رفتار شخصیتی را می بینیم، احساس می کنیم خودمان می توانیم تشخیص دهیم که آن شخصیت شبیه چیست. ما می توانیم عقل نقاد خویش و دانسته هایمان را از موجودیت انسانی، برای ارزیابی آن شخصیتها به کار بریم، در حالی که وقتی به ما مطلبی گفته می شود، تنها می توانیم آن را بپذیریم یا رد کنیم. در برخورد با اولین جمله رمان اما، امکانی برای واکنشهای متفاوت نیست (به همین دلیل است که در زندگی واقعی ترجیح می دهیم از راه آشنائی شخصی و مشاهده عینی، ذهنیت خود را از انسانها ترتیب دهیم به جای آن که فقط بر گزارشهای دیگران تکیه کنیم). هنگامی که به بیشتر شخصیتهای ادبی به یاد ماندنی می اندیشیم، درمی یابیم که آنها را اغلب در حال کنش یا سخن گفتن به یاد می آوریم. بسیاری از مطالبی را که دربارهٔ آنها به ما توضیح داده شده، از یاد برده ایم و جائی که یک اظهار نظر روایی درباره یک شخصیت در ذهن مان ماندگار شده، احتمالاً نتیجهٔ چیزهای دیگری غیر از شخصیت پردازی است (مانند طنز، شعور اخلاقی و مانند اینها).

به این ترتیب تا آن جا که به خلق شخصیتهای واقع نما ارتباط دارد، در موارد زیادی تأثیر متقابل بین ویژگیهای داده شده و توصیف شده است که شخصیتها را جذاب می کند: به شخصیت هیت کلیف در «بلندیهای بادگیر» بیندیشید! ما تا اندازه ای درمی یابیم که چرا شخصیت او این گونه است، زیرا شاهد بخشهائی کلیدی از مراحل تربیت او بوده ایم. اما به نظر می رسد که عوامل دیگری نیز پشت چنین توضیحاتی نهفته است.

خلق یک شخصیت واقع نما به هر حال ممکن است همیشه آن چیزی نباشد که منظور رمان نویس بوده. برای گالیور این واقع نمایی نیست که در بخشی از رمان «سفرهای گالیور» این چنین تیزهوش و انسانی در صحبت از رنج و بلای انسانی ـ در قسمتهای دیگر آن ـ آن قدر کُند ذهن و غیرمسئول باشد، اما آشکار است که نخستین هدف سویفت در این جا، خلق یک شخصیت واقع نما و فراگیر نیست. بل که شاید موضوع اصلی سفرهای گالیور، خلق شخصیتی است که توانائیها و کیفیات جایگزین شده اش، جنبه های متفاوتی از نوع انسانی را ارائه می کند.

مهمترین شیوه های شخصیت پردازی موجود چیست؟

من چهار شیوه ارزنده را پیشنهاد می کنم:

اول به وسیلهٔ توصیف یا گزارش: در رمان «قلب تاریکی» کنراد ما حتی پیش از آن که آقای کورتز در مقابلمان ظاهر شود، مطالب زیادی دربارهٔ او می دانیم؛ شخصیتهای دیگر در این رمان آن قدر دربارهٔ وی صحبت می کنند و از باورها و اعمال او خبر می دهند که حس می کنیم انگار خود او را دیده ایم.

دوم به وسیلهٔ عمل: هنگامی که انسارف در اثر تورگنیف به نام «شبانه» آلمانی بی شرم را در آب می افکند ـ عملی که همراهان ناتوان روسی او آشکارا از انجام آن عاجزند ـ چیزهائی دربارهٔ او دستگیرمان می شود که صفحات زیادی از توصیف نیز نمی تواند به ما انتقال دهد.

سوم از طریق محاوره یا اندیشهٔ شخصیت: گفت و گو، بویژه شیوه ای، فوق العاده در نمایش و معرفی شخصیت است. توجه کنید که ما در رمان «اما» چه قدر مطلب دربارهٔ دوشیزه بیتس و تنها از طریق محاوره به دست می آوریم (تا آن جا که واقعاً نیازی به اظهار نظر راوی نیست). در اثر ویرجینیا وولف به نام «خانم دالووی»، کلاریا دالووی و پیتر والاش کنش و عمل بسیار اندکی دارند، اما در پایان رمان احساس می کنیم که آنان را تنها با دنبال کردن اندیشه های ذهنی، کاملاً خوب می شناسیم.

در پاراگراف سوم از فصل دوم رمان جین اوستین به نام «حس و حساسیت» (۱۸۱۱) مطالبی را که فکر می کنیم نیاز داریم دربارهٔ خانم جان داشوود بدانیم، از طریق گزارشی از

اظهارات او دربارهٔ سخاوت شوهر مطلوب وی نسبت به دو خواهرش فرا می گیریم. اوستین در این جا از گفت و گوی غیرمستقیم آزاد بهره می جوید و از آن جا که این شیوه اغلب به منظور کنایه به کار می رود، متوجه کنایاتی می شویم که با نارضایتی راوی ارتباط دارد، بدون آن که این کنایه ها آشکارا یا مستقیماً وارد روایت داستانی شوند:

«همسر آقای جان داشوود اصلاً با آنچه شوهرش می خواست برای خواهرانش انجام دهد، موافق نبود. محروم کردن پسر کوچک و عزیزشان از سه هزار پوند، در آینده وی را از نظر مالی به طور وحشتناکی به خطر می انداخت. او از شوهرش خواست که دوباره به این موضوع بیندیشد. او چگونه می توانست خود را راضی کند که فرزندش ـ درواقع تنها فرزندش را ـ از چنین ثروتی محروم کند. خواهران آقای داشوود که در حقیقت خواهران ناتنی او بودند ـ و خانم داشوود این خویشاوندی ضعیف را اصلاً خویشاوندی به حساب نمی آورد ـ چه ادعایی در مورد این سخاوتمندی می توانند داشته باشند؟ همه می دانند که خواهران و برادران واقعی هیچ علاقه ای به یکدیگر ندارند. چرا همسرش می خواست زندگی خود و هری کوچک بی چاره را با بذل و بخشش همه دارایی اش به این دو خواهر ناتنی نابود کند؟»

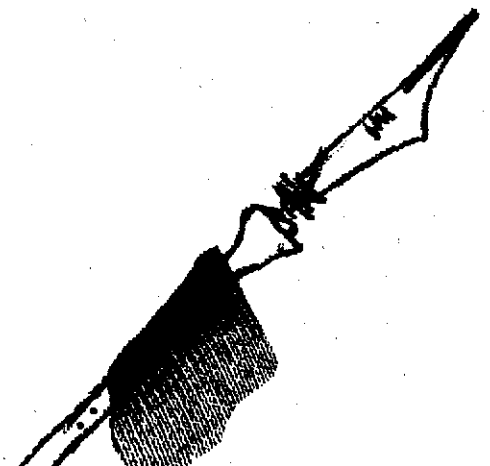
رضایت ما از چنین قطعه ای به خاطر این واقعیت است که اگر چه از یک سو متوجه نمی شویم که به ما تلقین می شود چه برداشتی از شخصیت خانم داشوود داشته باشیم و چگونه دربارهٔ وی قضاوت کنیم، اما از سوی دیگر (از طریق روایت راوی) احساس می کنیم نارضایتی سرگرم کننده ما از این شخصیت، شبیه نارضایتی جین اوستین از اوست. عدم اظهار نظر دربارهٔ بیانات بیشتر زشت خانم جان داشوود بیانگر دیدگاهی روایی است که براساس آن این بیانات آن قدر زننده اند که نیازی به توضیح ندارند.

در نهایت نویسنده می تواند از نما یا ایماژ برای طرح و گسترش شخصیت بهره جوید. در رمان جان رایز به نام «بعد از ترك آقای مکنزی» قهرمان رمان، یعنی جولیا، قرار است اندکی بعد از دیدار مادر مرده و خواهر ترشیده اش (نوراه) فردی به نام آقای جیمز را ببیند:

دلش می خواست در حالی که آقای مکنزی مشغول رفتن به طبقهٔ پائین بود، فریاد بزند. او با خود می اندیشید: «این آن چیزی نیست که من می خواستم». امیدوار بود آقای مکنزی سخنی بگوید یا به گونه ای رفتار کند که او کمتر احساس تنهایی کند. داخل سالن گلدانی از لاله های سرخ آتشین که بدون شک زیباترین نوع گلهاست، قرار داشت. بعضی از این لاله ها سر خود را مانند مار جلو آورده بودند و تعدادی شق و رق، سخت بکر و تا حدی خشک بودند. برخی نیز با انحنای ملایمی که نشان از حالت مرگ داشت، پژمرده شده بودند.»

با توجه به تیپ های متفاوتی که از زنان در رمان دیده ایم، لاله ها به طوری سمبولیک ارائه گر حالتهای زیرند: مکر مارگونه و رفتار خودپسندانه؛ بی روحی و جدیتی که معلول ترشیدگی است (مانند نوراه) و مرگ (مانند مادر جولیا). حتی اگر در رمان صراحتاً دربارهٔ هیچ شخصیتی توضیحی داده نشود، این چنین قطعه ای در میزان دانایی ما از رمان، و قضاوت دربارهٔ شخصیتهای آن مؤثر خواهد بود.

نکته پایانی: نباید گمان کنیم که چون می توانیم دربارهٔ شخصیتهای داستانی دوران گذشته این چنین کامل عکس العمل نشان دهیم، پس در شخصیت پردازی داستانی از دوره ای به دورهٔ دیگر هیچ تغییری روی نمی دهد. نه تنها در شیوه های نویسنده برای خلق شخصیتهای واقعی تغییراتی تکنیکی رخ می دهد، بل که خارج از حوزهٔ ادبیات نیز بروز تغییر در زندگی انسانی (یا حداقل این باور که زندگی انسانی تغییر کرده است) اغلب نویسنده را به استفاده از شیوه هائی جدید برای خلق نوعی شخصیت مدرن راهنمائی می کند. از همین روست که ویرجینیا وولف در مقالهٔ معروف خود به نام (آقای بنت و خانم براون» (۱۹۲۴) در قطعه ای مطایبه آمیز ادعا می کند که: «در دسامبر ۱۹۱۰ یا در حدود این تاریخ، شخصیت انسانی تغییر یافت.» یقیناً وولف برای شوخی یا هدفی دیگر است که به چنین مبالغه ای دست می یازد، اما مشخص است که او در هدف اصلی خود (که در مقاله ذکر کرده) جدی است و آن هدف این است که: تغییراتی در موجودیت و هویت انسانی رخ داده است و بنابراین شیوه هائی که نویسنده موجودیت انسانی را ارائه می دهد نیز باید تغییر یابد. بنابراین هر چند وسوسه می شویم که ادعا کنیم شخصیت در «رمان نو» از شخصیتهای آثاری مانند رمانهای دیکنز کم جاذبه تر است (همان گونه که بسیاری چنین ادعا کرده اند)، باید به این پرسش نیز فکر کنیم که «آیا ما باید از این وضعیت که رمان معاصر فقط از نوع شخصیت پردازی دیکنز استفاده می کند، راضی باشیم یا نه؟ به فرض قبول این ادعا، آیا رمان در فهم موجودیت انسانی معاصر ما را یاری می کند؟» ■



■ منبع:

Hawthorn. Jeremy. "Studying The Novel". British Library Cataloguing In Publication Data. 1989. P.P 47 _ 53.